



LE RACCOLTE  
DEL COVILE

AC

*Contro il cinico sistema  
della cosiddetta Arte  
Contemporanea.*



*Numeri 554, 585, 593, 620, 642, 653.*

FIRENZE  
AGOSTO  
MMXI

[www.lcovile.it](http://www.lcovile.it)



⇒ La cornice di copertina è ripresa da *Speculum peregrinarum quaestionum*, di Bartholomei Sibille, 1534.

## INDICE

|  | N°  | pag |
|--|-----|-----|
| Il viaggio di Marc Fumaroli nel mondo delle immagini. ALMANACCO ROMANO   | 554 | 2   |
| Una difesa «teologica» dell'Arte contemporanea. AUDE DE KERROS           | 585 | 1   |
| A cosa serve l'Arte contemporanea nelle Chiese? AUDE DE KERROS           |     | 5   |
| Un riferimento d'attualità. GABRIELLA ROUF                               |     | 9   |
| Le avanguardie delle retroguardie. CIRO LOMONTE                          |     | 7   |
| L'arte e "la grande crisi". AUDE DE KERROS                               | 593 | 2   |
| MAXXI consenso. GABRIELLA ROUF   |     | 8   |
| Ieri e oggi. JACQUES THUILLER  |     | 11  |
| Bocconi amari. GABRIELLA ROUF  | 620 | 1   |
| L'arte è sacra di per sé? MARCO BALLINI                                  |     | 7   |
| David Foster Wallace e le arti U.S.A.                                    |     | 9   |
| Culto dell'avanguardia e cultura di morte JEAN CLAIR                     | 642 | 1   |
| Invito alla lettura. Jean Clair. L'inverno della cultura. GABRIELLA ROUF | 653 | 6   |



## Questo numero

In questi giorni si ricorda la caduta del muro di Berlino, ma sul fronte dell'urbanistica, dell'architettura e dell'arte in genere la dittatura della setta modernista (setta le cui origini storiche sono indissolubilmente legate a quelle dei totalitarismi novecenteschi) appare ancora salda. Nonostante ciò non mancano segnali incoraggianti: i recenti speciali del Covile, ed ancor più i risultati del viaggio di Nikos Salingaros in Italia, testimoniano il consolidamento di un'area di resistenza che va estendendosi e crescendo in qualità. Non meno importante, anzi cruciale, la raccolta di firme di sostegno al Papa nella sua battaglia per la bellezza, ne abbiamo parlato nel numero scorso<sup>1</sup>. Questo numero, introdotto da Gabriella Rouf, racconta di come anche nella cultura umanistica europea 'alta' vi sia chi comincia a combattere apertamente contro l'arte di Mordor.



Francesco Salviati *Kairos*

<sup>1</sup> *Appello a Sua Santità Papa Benedetto XVI per il ritorno a un'Arte sacra autenticamente cattolica*, le firme si raccolgono a: <http://appelloalpapa.blogspot.com>.

## Due volti di Almanacco Romano

di GABRIELLA ROUF

Il nostro coredattore implicito Almanacco Romano è ben noto ai lettori per la prosa affascinante e la sterminata cultura.<sup>2</sup>

Attraverso la sua sintesi dialogante con il testo entra ne *Il Covile* la voce di **Marc Fumaroli**, dal libro *Paris-New York et retour: voyage dans les arts et les images*. Il quadro desolante e preoccupante che lo studioso<sup>3</sup> fa della situazione francese ed europea in generale, può ben applicarsi all'Italia, ed evidenzia una situazione in cui la provinciale imitazione delle mode americane e la subordinazione al mercato speculativo dell'«arte contemporanea» (che Fumaroli distingue dall'«arte di oggi», costretta ai margini in una semiclandestinità) può incidere negativamente (certamente sotto il profilo dello spreco di risorse) sulla stessa gestione e tutela del patrimonio artistico nazionale.



Ma Almanacco Romano si presenta anche con un altro volto, in una prosa di irresistibile ironia e saviniana visionarietà, nel commento al-

<sup>2</sup> Almanacco, tenendo un blog molto elitario teme forse che i suoi messaggi in bottiglia vadano, come la maggior parte, persi nel mare elettronico di Internet; per quel che vale, testimonianza che la sottoscritta non solo li accoglie come doni preziosi, ma che, letto il testo di commento al libro di Fumaroli, è corsa a procurarsene una copia, trovando nella lettura l'amaro piacere di dividerne sdegno e preoccupazione, e in più un senso di urgenza: i valori della tradizione si identificano ormai senza alcun dubbio con la stessa essenza ed esistenza dell'arte. (G.R.)

<sup>3</sup> Critico letterario e storico della cultura francese ed europea tra Rinascimento ed Illuminismo, Marc Fumaroli, membro dell'Académie française, è uno dei più noti e prestigiosi intellettuali europei. In Italia è pubblicato da Adelphi.



la mostra in corso a Roma alla Galleria Borghese. Ci si chiedeva quale accostamento si potesse fare tra Caravaggio e Bacon e la risposta è: ... nessuno (solievo generale — non vale il viaggio)

G. R.



## In origine fu il Museo Barnum

IL VIAGGIO DI MARC FUMAROLI NEL MONDO DELLE IMMAGINI.

di ALMANACCO ROMANO

Fonte: <http://almanaccoromano.blogspot.com>

### Il Bello e lo Choc

Due eserghi stanno di guardia come fiammeggianti cherubini all'ultimo volume di Marc Fumaroli, uscito in Francia poco prima dell'estate: *Paris-New York et retour. Voyage dans les arts et les images* (Fayard). Il primo, giocoso, di Giuseppe Verdi, risuona direttamente in italiano:

«Torniamo all'antico, sarà un progresso».

Il secondo, una lunga citazione di Baudelaire, nume tutelare del libro, chissà quante volte capitata sotto gli occhi, è tratta dalla raccolta dedicata ai Salons, ma così isolata risulta impressionante, forse la migliore diagnosi sull'estetica occidentale dell'ultimo secolo. Ne riprendiamo l'incipit che traccia una distinzione troppo spesso dimenticata:

«Il desiderio di stupire e di essere stupito è del tutto legittimo. *It is a happiness to wonder*, 'è una felicità essere stupiti'; ma anche, *it is a happiness to dream*, 'sognare è una felicità'. La questione è di sapere, se pretendete che vi conferisca il titolo di artista o di amante delle Belle Arti, attraverso quali procedimenti voi vogliate creare o provare lo stupore. Perché il Bello è *sempre* stupefacente, ma sarebbe assurdo supporre che tutto quel che è stupefacente

sia *sempre* bello. Il nostro pubblico, che è singolarmente impotente a provare la felicità del sogno o dell'ammirazione (segno della piccolezza d'animo), vuole essere sorpreso attraverso dei mezzi estranei all'arte, e i suoi artisti, obbedienti, si conformano al suo gusto; essi vogliono colpirlo, sorprenderlo, stupefarlo con degli stratagemmi indegni, dal momento che lo sanno incapace di estasiarsi davanti alla tattica naturale dell'autentica arte. In questi deplorabili giorni, nasce una industria nuova, che contribuisce non poco a confermare la stupidità nella sua fede e a distruggere quel che restava di divino nello spirito francese. Questa folla idolatra...» (*Salon* del 1859).



### Monsieur Fumaroli va in America

La «società immonda» che si specchia nella sua y, il «fanatismo straordinario» dei «nuovi adoratori» delle immagini che solo un ridicolo equivoco può fare credere artistiche, l'effetto sorpresa che di per sé stabilisce l'importanza di un'opera: Baudelaire sembra parlare del nostro mondo. Annuncia che «si produrranno degli abomini», un carnevale di sghignazzamenti, di smorfie, con scrittorelli democratici pronti a commettere sacrilegio parlando con leggerezza di arte e «insultando la divina pittura». Si prepara l'evo della «Fautuità moderna», con i suoi sofismi, mentre «l'industria facendo irruzione nell'arte ne diventa la sua più mortale nemica». [...]

Con simili giudizi di Baudelaire nella valigia, Monsieur Fumaroli parte per l'America e vi scrive una parte del suo Diario 2007-2008, seicento pagine fitte per interrogarsi sugli idoli del «contemporaneo», dove sorprendentemente tocca con maestria pressoché tutti i temi trattati in questo *Almanacco*: dall'invenzione romana di un'arte cattolica e dalla teologia dell'incarnazione che vi è sottesa alla

iconoclastia oggi dominante, passando per la religione dell'arte, la fine di un'arte profana, i laici paladini dello «spirituale nell'arte», gli spiritismi delle avanguardie, la consacrazione di ogni segno, che trova la sua apoteosi nella mostra sul sacro al Pompidou, lo scorso anno, ma anche liturgia e industria estetica, funzione dei musei, pubblicità... [...]



### Alla fermata dell'autobus

L'affaire del «contemporaneo», dice senza mezzi termini Fumaroli, sostanza una impresa economica colossale, ultimamente gestita anche da mafiosi cinesi e russi, il cinismo è la sua principale caratteristica, il nascondimento dietro la parola «cultura» la sua arma migliore [...] Il Diario di Fumaroli parte dalle sue attese del bus a Parigi, dove i baracchini delle fermate presentano ogni settimana immagini diverse sotto plexiglas, pubblicità aggressiva per frustrare i desideri (i giochi ironici vanno bene casomai per le gallerie), «strategia di intimidazione» [...] La catena di montaggio del divertimento forzato, del libertinaggio di massa senza senso del peccato, passa anche di qui. Basta osservare le foto fosche della réclame più high tech per capire senza tante

elucubrazioni le strategie dell'industria del «contemporaneo» che ormai «giocano sul registro del sinistro, del funereo, dello scatologico, del sacro bestemmiato, come su quello della farsa e del giocattolo per adulti». Glamour che nasconde neppure più tanto la faccia dura, ancor più violenta perché ottusa, l'ideologia da crociata: affermare la propria ciarlataneria, senza che alcuno osi metterne in dubbio la legittimità, o finire affondata. Guai perciò a chi pone il bastone tra le ruote, a chi non si piega al ricatto del fato attuale.



### Non c'è arte senza *otium*

Paul Valéry, che in questo libro accompagna Baudelaire nel suo ruolo di Virgilio per aiutare Marc Fumaroli ad attraversare l'Inferno, scriveva come un'eco dei commenti al Salon del 1859:

«La novità, la intensità, la estraneità, in una parola tutti i *valori di choc* hanno soppiantato la bellezza. L'eccitazione assai brutale è la *maîtresse* che signoreggia le anime moderne, e le opere non hanno altro scopo attuale che strapparci dallo stato contemplativo, dalla felicità statica per cui un tempo l'immagine era intimamente legata all'idea generale di Bello».

Già, lo stato contemplativo, che Fumaroli rintraccia in ogni manifestazione estetica della tradizione, legata a quell'*otium* coltivato in particolar modo nell'italica penisola, e che torna insistente nel suo *Journal*, sembra essere finito insieme all'arte nel cono d'ombra. L'urlo, il pugno in faccia, la dissonanza sono tutti mezzi per scuotere l'uomo della folla che corre, irritanti e inutili appaiono invece a chi nelle sue stanze si permette la *delectatio*. L'arte richiede dolce sciupio di tempo come un'amante esigente, *lusso, calma, voluttà* inseguie ancora Matisse.

## Chi ha inventato il museo «contemporaneo»?

Per capire meglio questa faccenda dello choc Fumaroli vola a New York, tiene i suoi corsi alla Columbia, chiude provvisoriamente le pagine di Baudelaire, cerca ausilio nei libri di Edgard Allan Poe, gira per le strade della metropoli, si lascia andare allo spleen d'oltreoceano, osserva musei e gallerie, fa affiorare come in un contrappunto le immagini dell'arte di vari secoli della storia europea, dall'epoca pompeiana a quella del secolo XVII che ha così splendidamente ricostruito. E finalmente trova un nome che in pochi conoscono nella storia dell'estetica, si tratta dell'inventore del museo «contemporaneo» e della sua «arte»: Phineas Taylor Barnum, il padrone del circo famoso. Ma fama maggiore dovrebbe possedere per il suo American Museum, che istituì nel 1842, a trentadue anni. Ricordano le enciclopedie:

«Barnum è entrato nella storia soprattutto per la capacità di attrarre spettatori... grazie ad un'intensa pubblicità murale e giornalistica, diffondendo però un buon numero di notizie fasulle. La sua carriera fu costellata da polemiche e processi, che suscitarono ancora più interesse... che raggiunsero l'apice quando Barnum denunciò se stesso come mistificatore...».

Basterebbero tali parole per far sospettare che si stia parlando dell'arte della mistificazione contemporanea e della associata arte di far soldi. Giustamente sospettoso, Fumaroli è andato a vedere gli oggetti esposti in quel museo che richiamò, in venticinque anni, ben trentotto milioni di visitatori, fino all'incendio del 1865 che lo distrusse per sempre (altro che le fiere nostrane ancora iniziatiche). Si potrebbe dire dunque che l'affollatissimo American Museum rappresentava una traduzione democratica della Wunderkammer, però mancavano le meraviglie, c'erano soltanto le curiosità. Per gli americani, le immagini

artistiche sapevano troppo di Chiesa cattolica, di monarchia, di aristocratiche dimore, di Europa insomma. Invece di quadri e statue allora, Barnum espose il «mai visto», così chiamava questi incunaboli delle installazioni. Oggetti anfibi, persone umane mostrate come attrazioni, un uomo pelosissimo, anello di congiunzione tra l'animalità e l'umanità, diceva la scritta, una sirena mezza scimmia e mezzo pesce, orsi ballerini, fratelli siamesi, diorami e cosmorami, strumenti scientifici, un circo di mosche, invenzioni varie, un'orchestra dei peggiori musicisti degli States affinché con la loro cacofonia attirassero le folle incuriosite alla cassa. Un museo del bluff, un po' Disneyland, un po' circo, molto imbroglio. Più tardi, Duchamp approdato in quella terra di avventurieri, dichiarerà alla televisione americana, per il piacere dello scandalo: «Sì, l'arte moderna è un imbroglio, il valore estetico si trasforma in valore monetario». [...]



## Se l'Europa diventa l'America

In fondo, la cultura americana religiosa si nutre di poche immagini e di molto melodramma, di musica emotiva, di danze collettive, di prediche profetiche, di numeri da record, di sentimenti apocalittici. Da quel folklore pescò il signor Barnum. [...] Gli spettatori di Barnum come delle immagini pop sono anzitutto americani che ritrovano le loro radici antropologiche. L'aspetto balordo comincia quando in Europa si interrompe la



tradizione delle belle arti per coltivare le eccentricità del baraccone. Una violenza che cambia i connotati del nostro mondo. Le cose senza prezzo non esistono più. Ora tutto ha un prezzo preciso nell'emporio popular.

Solo un provinciale dai gusti esterofili può farsi sostenitore in Europa di quella Contemporary Art inventata in America. «Siete una caricatura, siete ridicoli» dice un interlocutore statunitense di Fumaroli. «Anche se affermiamo il contrario, noi americani sappiamo benissimo la differenza che separa l'highbrow dal lowbrow». La cultura pop, il «contemporary» sono *lowbrow*, quella europea, la sua arte sono *highbrow*.

«Voi europei vi rovinare imitandoci in quel che abbiamo di grossolano, mentre lasciate deperire quel che ha sempre fatto la vostra superiorità: la raffinatezza».

Conclude l'autore: sarebbe impossibile un concerto di Madonna al Metropolitan Opera di New York, perché allora una esposizione di Jeff Koons a Versailles? [...]



## L'arte dell'Incarnazione

[...] Fumaroli partendo dal Barnum delle installazioni ci riconduce alla storia delle immagini e alla cultura cattolica dell'incarnazione che ne produsse le più divine. Al punto che ci si chiede se si possa parlare del cattolicesimo come religione del libro alla pari di fedi 'auditive' come l'ebraismo e l'islamismo. A Roma, l'astrattezza del monoteismo 'platonico' si fa concreto nell'immagine del Figlio incarnato. Non si abbia paura a dire che l'arte di derivazione cattolica discende direttamente dall'Eucarestia, dall'ostia che racchiude e nasconde corpo e sangue (non a caso la liturgia modernista vuole privilegiare la 'parola' nei confronti del mistero eucaristico). Anche il culto delle reliquie — i resti del corpo umano venerati dai cattolici e che provocano imbarazzo nelle altre fedi — discende dalla

medesima fede nell'ostia. Nel mistero eucaristico, il divino è «ascoso nei mistici veli», nell'arte le velature trattengono il creato, il mondo redento. Il cristianesimo romano afferma che Dio ha lasciato l'empireo dei cieli ed è sceso in mezzo al vulgus delle parentele di sangue, dell'etnia ebraica, dei corpi umani troppo umani, delle donne e dei bambini che lo hanno frequentato, della giustizia umana che lo ha condannato, del gruppo di discepoli poveri di spirito. Le sue fattezze avranno suscitato già nei contemporanei l'aguzzamento del senso della vista: le folle si accalcavano *per vederlo*. Ma in tutto ciò i nostri parroci più candidi intravedono una pericolosa idolatria. Il professor Fumaroli invece ci ricorda che *gustus* è parola del latino tardo, del vocabolario cristiano, per indicare il desiderio di conoscere attraverso i sensi il Salvatore. Ed ora, quattro eretici che trafficano da oltre un secolo con le teorie spiritistiche ci vogliono convincere di un'arte puramente spirituale, o meglio del lugubre «spirituale nell'arte».



«Il Logos vivente di Platone — scrive Fumaroli — si è lasciato vedere e toccare, amare e odiare sotto dei tratti umani. Ci vollero tredici secoli perché questo ossimoro vivente narrato dagli evangelisti, ravvivato dal culto paradossale delle reliquie e delle icone, rievocato dalle visioni, le estasi e le rivelazioni dei santi mistici, rivissuto dal 'quinto Vangelo' di Francesco di Assisi, cominciasse a trovare, nella contrarietà dei colti, la sua traduzione visiva nell'arte occidentale». Ecco l'arte della incarnazione, dove non è più disdicevole esaltare l'aspetto fisico dell'umano perché quel corpo è divenuto lo strumento della salvezza cosmica. Gli storici dell'arte ottocenteschi, imbevuti di cultura protestante, riproposero lo scandalo provato a Roma da Lutero e presero a parlare di «ritorno al paganesimo» per la riappropriazione italiana, tra il XII e il XV secolo, della statuaria antica e della «rappre-

sentazione eroica della forma umana». Si trattava davvero di un ritorno alla fede negli dèi? Assolutamente no, piuttosto la mitologia pagana era un linguaggio simbolico, ben spendibile dentro il quadro cristiano, se ne usavano le immagini, cioè le metafore, la grammatica, ecc., per narrare la redenzione del mondo e della carne. Così come per rappresentare la passione di Cristo, gli artisti si interrogarono sul corpo e sui misteri del dolore, andarono a scuola dai chirurghi, sfogliarono attenti i volumi di anatomia, studiarono l'ottica, fissarono nello spazio le 'finzioni' prospettiche: volevano «mostrare, in tutta la sua bellezza eroica, il corpo di Cristo vincitore» della morte. Finché alle soglie del moderno, questo «ammirabile compromesso tra scienza ottica e visione simbolica» fu progressivamente condannato, quasi fossero i pittori umanisti i precursori della fotografia. Si ebbe lo strano caso di congregate di laici che censuravano ogni attacco allo «spirituale nell'arte» e provavano orrore, disgusto morale, per ogni riferimento della pittura alla concretezza del corpo. Oggi sono i cultori dei video arte, o di quel pompierismo attuale che va sotto il nome di iperrealismo, a mostrare maggiore imbarazzo per l'arte 'fisica' della tradizione, a proclamarsi iconoclasti pur celebrando la riproduzione fotografica. [...]



## I tre moschettieri

Tre moschettieri francesi combattono con scienza, bonomia e buonsenso contro i segni allucinati del «contemporaneo» e la loro comicità nera e involontaria: Alain Besançon, Jean Clair, Marc Fumaroli (schierandoli in ordine alfabetico). Tutti e tre sottolineano la radicale differenza con l'arte della tradizione cui si accostano richiamandosi con grande cognizione di causa alla cultura cattolica, anzi a quella che un tempo si sarebbe chiamata la civiltà cattolica, che almeno da un certo pun-

to in poi coincide con la civiltà delle immagini. Besançon e Fumaroli ne hanno tentato anche una spiegazione teologica. In una pagina di questo Diario appena uscito ci si riferisce addirittura all'insegnamento del prof. Ratzinger. Inimmaginabile una cosa del genere negli scritti dei nostri accademici. Loro sono ancora convinti che sia più chic magnificare lo choc.

A. R.



## Caravaggio ignora Bacon. E viceversa.

di ALMANACCO ROMANO

Fonte: <http://almanaccoromano.blogspot.com/>

Francis Bacon, prima decoratore e arredatore, folgorato poi dalla pittura di Velázquez e di altri grandi della tradizione, pittore a sua volta, ultimo sigillo insieme a Lucien Freud della breve storia dell'arte britannica moderna inaugurata da Hogarth, ma già pencolante nella postmodernità, l'unico ancora accettato dai cultori del «contemporaneo» che ne fanno anzi un santo patrono degli «Young British Artists», Bacon — dicevamo — nelle numerose interviste concesse si lasciò andare a compilazioni di lunghe liste di artisti che lo stimolarono, magari solo in riproduzione fo-

tografica (visto che, pur passando per Roma, mai volle entrare alla Pamphilj per osservare de visu il suo eccelso ispiratore spagnolo), ma tra i tanti citati si guardò bene dal pronunciare il nome di Michelangelo Merisi detto il Caravaggio; a quei tempi del resto non era ancora un personaggio mediatico di fama mondiale, le apologie di Longhi restando magnificamente intraducibili.



Forse ispirata dal dialogo organizzato al Metropolitan di New York tra un quadro di Bacon e il pescecane di Hirst (l'originalità difetta sempre tra i passionisti dell'originalità), la direttrice della Galleria Borghese ha collocato nelle aeree stanze dei principi e dei porporati romani i quadri del desolato inglese, accompagnandoli con dei capolavori di Caravaggio che abbondano nel museo e nelle chiese di Roma, spogliate per l'occasione mondana. Il sospetto è che quello passava il suo convento e per inventarsi una mostra, per animare il museo, ovvero per far cassa, bisognava associarlo a una star di oggi, anche se la star in questione non aveva mai mostrato il benché minimo interesse per il partner fornitogli post mortem dalla signora. Del resto vanno assai di moda le sacre conversazioni imbarazzate tra i maestri della tradizione e i caricaturisti del «contemporaneo», ma non è questo il caso, non si tratta di ludi sacrileghi, di baffetti alle gioconde di turno, bensì di una flagrante estraneità. Si voleva un accoppiamento strano e invece, perfino nei ritratti schierati sulla medesima parete, ciascuno se ne sta casto, chiuso in sé, in intransitabili frontiere.



Nella sala dove il berniniano Enea trascina il vecchio Anchise accendendo cerebralissime spirali nell'aria ferma, delle grandi macchie violente di una tela di Bacon sembrano turbare l'atmosfera senza tempo, ma le statue altere guardano altrove, sprezzando simili esperi-

menti moderni per dire con pochi e patetici mezzi della umana angoscia. Altrettanto fa la Paulette di Canova che torce il volto insensibile alle miserie estetiche britanniche. Accanto all'iconoclasta feroce, al «boia della sua stessa immagine», Caravaggio appare un nostalgico quattrocentesco — come diceva malignamente di lui Berenson —, evocando addirittura giorgionesche composizioni. Sì, c'è l'interesse ossessivo per il corpo umano, comune ai due, ma benché emergente da «un confuso abisso di tenebre», sosteneva ancora il Lituano, la figura caravaggesca risulta «cristallina come nel Mantegna». Nonostante le dure accuse di Bellori, la sua pittura risplende della migliore tradizione, conserva erotico velo alle verità della Controriforma. Bacon visse in un'epoca dei capricci elevati a dogma, di individualismi selvaggiamente disperati; nei suoi molti discorsi che accompagnavano le opere tornava insistente l'assunto, mai dimostrato, dell'uomo come assoluta futilità. Pur amandolo, Anthony Burgess parlava a questo proposito di «agonia individuale e collettiva». Subito dopo, l'autore dell'Arancia meccanica era preso dal dubbio: «Forse non è vera arte quella che ci rinvia l'orrore dell'esistenza: molti critici sostengono che l'arte è compiuta realizzazione di una bellezza statica in forme adeguate. Invece i quadri di Bacon ci aggrediscono come manifesti di propaganda...». Il visitatore della mostra romana ne ricava pertanto una lezione sulla faglia che si è ormai aperta tra antichi e moderni. I gialli squillanti di Bacon però violentano lo sguardo, al punto che tutti i quadri stanziali della Galleria sembrano spegnersi nei loro timbri aulici, anche l'Amor sacro e Amor profano si ombra, quasi si nascondesse a occhi malati.



Ma dove è l'intuizione acclamata nelle chiacchiere dell'inaugurazione, dove l'affinità elettiva tra i due protagonisti? Nel Lombardo scorrono languidi giovinetti e bambinelli di-



vini, qui mancando per lo più il getto di luce che caratterizza gli altri suoi quadri, si espongono dunque corpi incerti ma erotici, frutta e fiori, delizie del creato: questa soprattutto la carnalità di cui si parla nella mostra. In quell'altro raccogliamo crittografie del dolore, tenebre e luce a neon, crocefissi anonimi battuti da flagellazioni surrealiste: con Grünewald dovrebbero confrontarsi. A meno di non volerli far confluire in un 'barocco' che nei due casi è aggettivo scontato quanto inconcludente, temiamo che le magiche corrispondenze si riducano al picaresco, a fenomeni secondari cioè, a letteratura scadente; a furia di emotività sparsa dappertutto si arriva al melodramma, addirittura ai segreti o ai sospetti della sessualità degli autori: associare due pittori con il cartiglio dell'omofilia è cosa cheap. Ma oggi la vita privata sembra suscitare il massimo interesse in ogni campo, ecco il frutto avvelenato di un mezzo secolo di politicizzazione forzata, di oblio dell'intimità.



Proust fa morire beato il suo Bergotte al cospetto di un'opera di Vermeer; da ogni parete della Galleria romana, anche dai quadri più

noiosi e mediocri, viene un accenno di consolazione, ma chi mai vorrebbe esalare l'ultimo respiro davanti agli scaltri contorcimenti del dandy inglese? La consapevolezza propagata dalle sue opere di essere in quanto umano una futilità metafisica non conforta granché. E a vederli in fila i feti di Bacon mostrano anzi una 'maniera' che tradisce l'immediatezza dell'urlo, che rinvia alla serialità e alle assonanze che questa comporta con la produzione delle merci. Quei bitorzoli per esempio che caratterizzano tutti i volti ritratti, come segno di una malattia che si contagia, rivelano una certa affettazione fastidiosa. Maschere mostruose che dovrebbero nascondere un'anima negata in partenza.



Il quartetto cosiddetto delle dissonanze di Mozart e un quartetto di Schoenberg che fa a meno della tonalità possono essere intrecciati soltanto dai filologi in cerca di un prima e un dopo nella storia. Negli esiti restano immensamente distanti, radicalmente diversi, estranei l'uno all'altro. Così delle opere di due violenti pittori.

A. R.




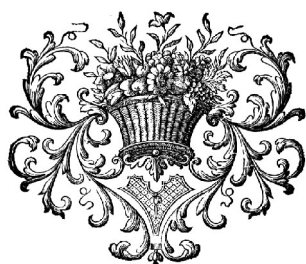


Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclemenza del tempo *Nicolás Gómez Dávila*

## Questo numero.

Pubblichiamo due articoli di **Aude De Kerros**, reputata artista francese e saggista, autrice del libro *L'art caché. Les dissidents de l'art contemporain* (L'arte nascosta. I dissidenti dell'arte contemporanea) ed. Eyrolles 2007. Le parti dei testi più descrittive della situazione francese, sono stati riassunti (caratteri in corsivo): in Francia la politica culturale dello Stato, fortemente ideologica, ha imposto in modo pesante ed esclusivo il sistema dell'Arte contemporanea. Continuiamo in questo modo le riflessioni sulla **profezia di Proust**, pubblicata sul n° 575, a proposito della morte delle cattedrali, che rischia di avverarsi in forme diverse rispetto alle previsioni di cento anni fa.

Segue un cenno di **Gabriella Rouf** (che ha anche tradotto gli articoli) alla situazione italiana, conclude **Ciro Lomonte**, che mentre invita alla lettura del recente *Il sacerdote immagine di Cristo. Attraverso quindici secoli d'arte* di Steen Heidemann, ci racconta la storia dell'approdo (ancora una volta, ci sentiamo di dirlo, inevitabile) dei testi della De Kerros al nostro Covile. 



## Una difesa «teologica» dell'Arte contemporanea.

DI AUDE DE KERROS

Fonte: <http://www.libertepolitique.com>

È appena uscito, presso le Editions du Collège des Bernardins<sup>1</sup> un libretto che corona un'evoluzione trentennale nella storia dell'Arte sacra in Francia: *L'Art contemporain, un vis-à-vis essentiel de la foi*<sup>2</sup>, di Jérôme Alexandre.

È il primo libro scritto da un teologo sull'argomento, e in questo senso, è epocale. L'autore, marito di Catherine Grenier, la quale è conservatore al Beaubourg, è specialista del pensiero dei Padri della Chiesa e insegna presso il Collège des Bernardins.

Il suo libro ha l'ambizione di iniziare il pubblico di questo centro culturale d'eccezione a «la grande dimensione cristiana dell'Arte contemporanea».

Il libro di J. Alexandre intende altresì dare una coerenza alle argomentazioni via via elaborate sull'urgenza del momento, a partire dagli anni 80, per spiegare al pubblico sbalordito il senso delle opere massicciamente introdotte nel contesto dei luoghi sacri<sup>3</sup>.

Il saggio, di 140 pagine, ha lo scopo di dare legittimità a queste iniziative e in particolare alle scelte del Collège des Bernardins

<sup>1</sup> Il Collège des Bernardins, a Parigi nel Quartiere latino, è un convento cistercense del XII secolo, di proprietà della Diocesi. È stato completamente restaurato e utilizzato come centro formativo, culturale ed espositivo. (N.D.T.)

<sup>2</sup> «L'Arte contemporanea, un confronto essenziale della fede». Con Arte contemporanea, si intende una creazione esclusivamente concettuale, ideologica. Ad essa si contrappone «l'arte di oggi». (N.D.T.)

<sup>3</sup> Vedi più avanti il secondo articolo della De Kerros. (N.D.T.)

stesso.

*[Nel settore dell'arte e dell'animazione culturale, a partire degli anni 80, si assiste in Francia ad un'abolizione della separazione tra lo Stato e la Chiesa, la quale si trova in condizioni subordinate e minoritarie. Lo Stato domina con mezzi ed autorità imponendo le sue scelte culturali, mentre la Chiesa, per avere riconoscimento e visibilità, mette a disposizione gli spazi prestigiosi e l'attrazione popolare e turistica. Una specie di «marranismo cristiano», costringe gli artisti a subire – pena la cancellazione mediatica ed amministrativa – l'aggressiva ideologia culturale di Stato.]*

J. Alexandre inizia col darci la prova dell'assioma: «L'Arte contemporanea è l'apoteosi dell'Arte», in quanto, a suo parere, essa realizza la grande dimensione, propria del Cristianesimo, dell'uomo creatore ad immagine del suo Creatore. Ne consegue che l'Arte tradizionalmente intesa è caduca, riservata alla fabbricazione di oggetti di consumo o meramente decorativi.

Una esclude l'altra, e per J. Alexandre il tempo dell'Arte è passato: l'Arte ha raggiunto il suo limite perché solo estetica e formalista, bloccata nel suo virtuosismo e perfezione.

È un ideale, al di fuori del reale. È poco creativa e ripetitiva, artigianale e convenzionale, fondata sull'imitazione pura. Provoca un istinto di possesso, di autosoddisfazione, un piacere che elude le grandi questioni.

Per J. Alexandre, l'Arte contemporanea è, invece, un reale progresso. Essa non cerca la maestria e la perfezione degli oggetti d'arte limitati, chiusi, finiti e morti: «L'artista non sa dove va, sennò produrrebbe

un'arte applicata.»

La superiorità dell'Arte contemporanea è nel processo, e non nel risultato: l'opera è senza importanza, può essere immateriale, concettuale ed effimera... quello che conta è l'artista e il suo percorso.

Là si trova il cuore dell'Umano, del Reale, della Fede.

Quello che conta è l'esperienza, del vissuto, del sensibile, cioè provato nel corpo e nella carne.

La relazione con il pubblico, cioè con chi guarda, è anch'essa molto «cristiana», perché caritatevolmente lo include nell'opera d'arte, lo fa partecipare! È la comunione alla Duchamp, lo spettatore fa parte dell'opera!

Infine l'Arte contemporanea – sempre per Alexandre – pone la questione della verità, ci mette a confronto con il Reale, soprattutto quello che non si vorrebbe vedere, che è nascosto, che ci disturba.

Il suo percorso è morale, educativo: osa mostrare l'orribile, l'insopportabile, lo scandaloso e interroga le coscienze.

Per questo l'atto artistico è, più sostanzialmente di quello che era nella sola rappresentazione dell'esistente, un atto di creazione.



Tutti gli elementi che possono accontentare un filosofo e un moralista sono riuniti perciò nell'Arte contemporanea, e J. Alexandre è tra questi.

In compenso, egli non comprende il percorso della contemplazione, parola assente dal suo libro.

Egli non apprezza il mondo delle immagini e la natura dei processi creativi, elaborati tra l'occhio, la mente e la mano. Non

concepisce che il senso possa apparire nella forma, prima che nelle parole.

Questa cecità è il punto nevralgico del libro. Ogni volta che l'autore evoca l'Arte contemporanea, egli non descrive un'opera, ma cita ciò che gli artisti dicono di se stessi, del loro punto di vista.

Immaginiamo un discorso sull'arte, senza alcun riferimento visuale: senza nemmeno rendersene conto, J. Alexandre non fa che riferirsi a delle parole..



*[Aude De Kerros indica un esempio dell'esegesi dell'Arte Contemporanea praticata da J. Alexandre nella sua presentazione dell'opera di Boltanski «Persone», esposta al Grand Palais nell'ambito dell'esposizione «Monumenta» – gennaio-febbraio 2010: una specie di gru che sollevava degli indumenti per farne poi un altro mucchio. In questo caso J. Alexandre, amplificando una lettura cristiana*

*dell'installazione, paragonava il gancio della gru alla mano di Dio, riferendosi alla visione del Giudizio universale di Michelangiolo. In effetti, se un riferimento visivo si vuol trovare, è nella posa di S. Bartolomeo che solleva il vuoto sacco della sua pelle.]*



J. Alexandre sottolinea lungamente nel suo libro la concordanza tra i soggetti favoriti dell'Arte contemporanea con i grandi temi cristiani: il Verbo creatore, il Messia trasgressore, il grande Sacrificio permanente, il Cristo immagine dell'emarginazione.

È una realtà incontestabile, ma somiglianza non significa identità. I giochi semantici propri all'Arte contemporanea sono fondati su una polisemia orizzontale e non verticale<sup>4</sup>. Sempre è ignorata la relazione tra il contenuto e la forma che esprime il senso.

Ma il nostro teologo non si ferma alle ap-

<sup>4</sup> Polisemia orizzontale: tutti i significati si equivalgono; polisemia verticale: i testi e le immagini hanno quattro significati gerarchici: senso letterale, allegorico, tropologico ed anagogico. (N.D.A.)



parenze, egli considera l'essenziale. Per lui, il trascendente esiste, che sia affermato o negato è un dettaglio che non cambia nulla nella questione. È sottinteso e non ha bisogno di essere riconosciuto per esistere. Ne risulta che la negazione del trascendente, generalmente proclamata da parte degli artisti e teorici dell'Arte contemporanea, e che egli è costretto ad ammettere, è tuttavia senza importanza.

L'arte è come un altro linguaggio della fede, non ne esprime le idee, ma ne comunica la sostanza permanente. Per lui, gli artisti sono cristiani che si ignorano. Se l'artista è buono, il trascendente è là. Che lo voglia o no..

Ma questo argomento non rispetta la intenzioni dell'artista e dà poca importanza alla sua libertà e alla sua responsabilità: è una variante postmoderna del ragionamento di padre Couturier<sup>5</sup> che diceva «se c'è del genio, è arte sacra».

L'affermazione è possibile solo se la parola «sacro» resta nel vago, comprendendo forme diverse, immanenti e trascendenti., e quanto alla parola «genio», anch'essa alquanto vaga, essa non esclude in ogni caso la libertà dell'artista di scegliere la forma che incarni la sua idea...non è proprio questo il suo potere?

Scegliere una pinza o scegliere una mano per «rivelare» Dio, è equivalente? Ma la differenza tra le forme che esprimono il tra-

<sup>5</sup> Marie Alain Couturier (1897/1954), padre domenicano, teorico dell'arte e direttore della rivista francese *Art Sacré*, portò avanti nel secondo dopoguerra un'iniziativa a favore di un'arte sacra non accademica e ripetitiva, ma che coinvolgesse gli artisti, senza considerare il loro singolo atteggiamento verso la fede, ma facendo appello al loro «genio». Molte posizioni elaborate all'interno della «querelle de l'Art Sacré» furono recepite dal Concilio Vaticano II. Va detto che gli artisti ritenuti allora «audaci» e sostenuti da Padre Couturier erano, tra gli altri, Bonnard, Léger, Rouault, Matisse, Chagall e che la discussione si svolgeva comunque all'interno di un'arte incarnata nell'opera, integralmente umana e leggibile. (N.D.T.)

scendente e quelle che lo negano persiste e mette in discussione tutte le pagine di questo libro, in particolare quando ci si avvicina alle questioni fondamentali (la verità, il reale, la vita...). Ma l'autore, che vede soltanto i concetti, non è turbato.



Il libro di J. Alexandre è il riflesso di un comportamento intellettuale trentennale dei circoli culturali, che siano della Chiesa o dello Stato, per proteggere il loro «dialogo»: non essere esclusi dai circuiti della visibilità, del potere e delle indispensabili risorse finanziarie...

Questo dialogo «tra di loro» si accompagna ad un comportamento di esclusione, che respinge quelli che richiedono una vera discussione e quelli che esercitano quest'attività diventata delittuosa: l'arte.

Per preservare il «dialogo», ci si terrà nel vago e alla superficie delle parole. Ciascuno le interpreterà come vuole. Il dialogo si farà ad ogni costo, eludendo le differenze.

Questa concezione del «dialogo» è mortifera per gli artisti e gli uomini di pensiero perché si fonda su un tacito accordo: tutti hanno ragione, e non parliamo di quanto costituisce la differenza, cioè la questione aperta della trascendenza e dell'espressione umana di essa. Ogni pensiero, ogni arte, ogni umile ricerca della verità diventa allora impossibile.

Il mondo è fisso. La civiltà si è fermata. Tutti hanno ragione. Ma occultamente è il più forte che vince.



È questo che spiega il fatto che l'autore si guarda bene di evocare la realtà quotidiana dell'Arte contemporanea, il sistema più che



sospetto che fabbrica i suoi valori, la *Financial art*, lo scandalo mediatico come sistema per formare le quotazioni, lo stravolgimento dei luoghi di culto per scandalizzare e dare altri messaggi, la manipolazione dello spettatore per sbalordimento e stupore.

J. Alexandre scusa: non è colpa del Contemporaneo, «è la realtà che è violenta».

È un problema che si pone al di là delle religioni. Più trascorre il tempo, più la questione del trascendente diventa indefinibile. Se non c'è la possibilità intellettuale e artistica di immaginare che i trascendentali possano esistere, anche in via di ipotesi, come andare avanti? Come creare? Chi oserà rovesciare il tabù e riconoscere questa necessità intellettuale e artistica? [...]

AUDE DE KERROS

*[L'autrice conclude, riferendosi alla situazione francese, con la previsione che, dopo la crisi finanziaria che ha colpito il mercato internazionale speculativo dell'Arte contemporanea, a sua volta il calo delle risorse pubbliche a sostegno dell'Arte contemporanea come arte ufficiale di Stato, potrebbe portare ad un auspicabile ridimensionamento di essa, in modo che ritorni ad essere solo una delle possibili opzioni in campo artistico.]*

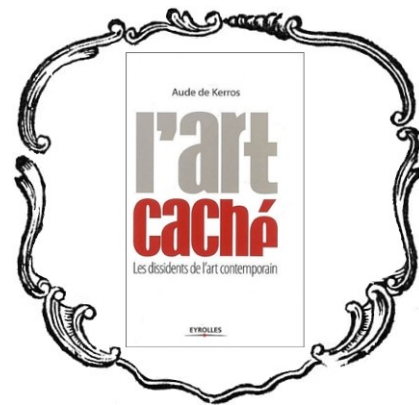
*Anche considerando la situazione italiana, che appare più pluralistica (per lo meno non abbiamo gli «ispettori della creazione»!) occorre notare che gli sprechi finanziari, il disorientamento educativo e del pubblico, la costituzione di apparati parassitari di difficile riconversione, pesano e peseranno in futuro...*

*In ogni caso occorre, e da subito, rivedere ogni atteggiamento benevolo, o di provinciale soggezione, o anche di sopportazione nei confronti di iniziative che, già fuori tempo massimo, ripropongono l'incredibile déjà-vu di in-*

*stallazioni, contaminazioni e pseudoconfronti.*

*Aude De Kerros commenta più specificatamente questi episodi in un altro articolo: «A cosa serve l'Arte contemporanea nelle Chiese»? Si tratta di un testo che descrive con spietata oggettività e sempre riferendosi alla situazione francese, le origini e le caratteristiche del processo di integrazione dell'Arte contemporanea nei luoghi pubblici e negli spazi sacri, in funzione del suo sistema autoreferenziale.*

*Purtroppo molte cose ci suonano familiari...]*



## 🔗 A cosa serve l'Arte contemporanea nelle Chiese?

DI AUDE DE KERROS

Fonte: <http://www.libertepolitique.com>

È diventato al giorno d'oggi banale, per chi entra in una Chiesa, come fedele o turista, trovarvi delle installazioni di Arte contemporanea. La domanda si pone sempre: cosa significano? Che rapporto hanno con il luogo, la sua storia, la sua funzione?

Ogni persona di media cultura sa che «l'installazione» è una pratica concettuale ispirata a Marcel Duchamp. Il suo principio è lo stravolgimento di oggetti e di luoghi nello scopo di destabilizzare «chi guarda» e modificare il senso del luogo e dell'oggetto,

nel migliore dei casi a fini «critici». Questo procedimento definisce l'Arte contemporanea.

*[Lo Stato Francese ha una tradizione di intervento nel patrimonio dell'edilizia religiosa. A partire dagli anni 80, è stata portato avanti un programma sistematico di commesse agli artisti «ufficiali», strettamente concettuali, uniformando anche il settore delle vetrate, che pure nel dopoguerra era stato caratterizzato da una ricca pluralità stilistica.]*

Verso la fine degli anni 90, si vide entrare nelle Chiese una quantità di «installazioni» temporanee. Queste opere di Arte contemporanea erano l'occasione di distribuire qualche cachet e far conoscere il nome di un artista grazie ad un evento sufficientemente spettacolare da attirare i media. Solo i luoghi «sacri» rendono infatti possibili trasgressioni, blasfemia, e stravolgimenti significativi, tali da muovere la loro attenzione.

A partire dal 2000, una terza tappa è stata compiuta. Le Chiese diventano luoghi di animazione culturale. Esse partecipano ormai alle grandi feste ludiche [...], come le «Notti bianche». Le Chiese offrono i loro spazi agli organizzatori di eventi che attirano, a profitto di un'opera da valorizzare, un grande *battage* mediatico. È oggi uno dei mezzi più efficaci, e meno onerosi in quanto gratuiti, per ottenere visibilità ed acquisire una quotazione di mercato

La fine del decennio vede apparire un'ultima forma di collaborazione tra la Chiesa e lo Stato. Le Chiese diventano annessi esterni delle grandi Fiere ed Esposizioni dell'Arte contemporanea, *[ospitando negli spazi di culto installazioni per tutto il periodo dell'evento]*.

Nello stesso periodo, appare una nuova pratica. Un'installazione viene messa in sostituzione e nel luogo degli oggetti liturgici che servono alla celebrazione della Messa di Pasqua nella Cattedrale di Gap: un Cristo seduto su una sedia elettrica, che fa pensare ad una Pietà. *[Segue scandalo, grande eco mediatica, quotazioni alle stelle, e naturalmente un'altra esposizione: «Chi ha paura degli artisti?». Altro esempio, la Corona di Spine gigante, esposta in una Chiesa nel 2006, e che da allora esibisce nelle mostre di Arte contemporanea il pedigree del suo «successo di scandalo».]*

In questa situazione inedita, ognuno dei soggetti ha obiettivi differenti:

Per lo Stato e il suo apparato di «ispettori della creazione», lo scopo è legittimare le sue scelte ideologiche, estetiche e budgetarie attraverso l'integrazione di esse nel patrimonio, nel sacro e nella storia. Lo Stato dirige la creazione, e non più solo la cultura.

Per l'insieme della rete che determina il valore dell'opera, ed in particolare per i collezionisti, l'inclusione nei luoghi storici e sacri, offrendo prestigio e possibilità di scandalo mediatizzato, aumenta automaticamente la quotazione dell'oggetto [...]: è la tecnica messa a punto negli anni 90 di fabbricazione del valore di oggetti che non ne possiedono uno intrinseco.

Per la Chiesa e i suoi funzionari, i vantaggi sono più psicologici che materiali. Grazie all'Arte contemporanea, hanno l'impressione di uscire dalla spiacevole situazione di marginalità in un mondo poco aperto alla trascendenza. Acquistano, per semplice contatto d'immagine, i pregi dell'Arte contemporanea: novità, attualità, visibilità. In buona fede, le prestano in cambio virtù cristiane: l'amore per gli altri, la perpetua rimessa in causa della natura peccatrice, la

compassione per tutto ciò che è sofferente e decaduto.

Gli artisti cercano spazi di forte identità, ove inserire un concetto che produca sensazione, cosa che nessun museo, galleria o centro d'arte, del resto poco frequentati, possono fornire. È quello che motiva le parole di Claudio Parmeggiani, al discorso d'inaugurazione della sua opera al Collège des Bernardins.: «Quando si fa un buco in un monumento storico o sacro, ne esce del sangue». Da questa violenza nasce l'opera concettuale. Bisogna capire che il plancom fa parte integrante dell'opera concettuale: nella società segnata dalla tecnologia dei media, niente esiste, niente accede all'essere, senza i media.

E il pubblico che ruolo ha? Queste devote installazioni sono in realtà abili dispositivi di natura sadomasochista, elaborate per ferire nello stesso tempo l'artista, che le ha create, i funzionari pubblici ed ecclesiastici, i collezionisti, i media. Tutti sono nello stesso tempo aguzzini e vittime. Ogni soggetto strumentalizza l'altro in vista di un vantaggio materiale o psicologico, fondato sulla manipolazione del pubblico. Colui che guarda è così a sua insaputa messo nella posizione del voyeur, preso in ostaggio, per il maggiore profitto della *Financial art...* ma per quanto tempo ancora?

Verrà il giorno in cui lo spettatore finalmente avvertito, conoscendo la chiave del mistero della fabbricazione del valore artificiale, poserà un occhio distaccato e critico su quest'arte che ha invaso i luoghi di culto.

Malgrado i mediatori pronti a tutto spiegare, gli spettatori si facevano rari, nel maggio 2009, a «La Force de l'Art», a Saint Eustace come al Grand Palais... mentre in faccia, al Petit Palais, si formavano la code:

non «spettatori», ma «contemplatori» premuti di fronte alle icone del Monte Athos. Chiaramente il pubblico trova la sua consolazione. Forse è nell'attesa di qualcosa di diverso?

AUDE DE KERROS



NOTIZIA. Aude De Kerros è incisore, pittrice e saggista francese. Risiede a Parigi.

Nata a Batavia, cresciuta in ambiente internazionale, ha avuto una formazione negli studi politici e di legge, unitamente a quella artistica, soprattutto nel settore dell'incisione. La sua produzione, di grande qualità, è stata esposta in tutto il mondo. Se ne può avere un'idea visitando il sito [www.atelier.audekerros.fr](http://www.atelier.audekerros.fr)

Dal 1990 ha affiancato all'attività artistica quella di saggista, dedicandosi con competenza e passione all'analisi e alla discussione sul mondo dell'arte, segnato dall'imposizione dell'Arte contemporanea come unica forma di espressione. Su questo tema ha pubblicato nel 2009 il libro *L'art Caché. Les dissidents de l'art contemporain* ed. Eyrolles, in cui, sin dal titolo, si manifesta l'intenzione di combattere per la difesa e l'affermazione della vitalità dell'Arte legata alla tradizione, ad una qualità riconoscibile, ad un'etica dell'opera e della responsabilità dell'artista. L'argomento è stato inoltre svolto da Aude De Kerros in articoli, conferenze e dibattiti.

Il Covile ringrazia Aude De Kerros di avere risposto con disponibilità ed interesse all'allargamento della discussione e dell'iniziativa sulle tematiche dell'Arte d'oggi.





## Un riferimento d'attualità.

DI GABRIELLA ROUF

Il mese scorso, accompagnando amici in visita a Firenze, abbiamo subito l'ennesima prepotenza da parte di chi turba e rovina l'equilibrio estetico e spirituale dei luoghi attraverso incongrue immissioni, che comicamente, ma anche tristemente, intenderebbero «vivificare» gli antichi sacri spazi depositandovi in realtà un inerte vecchiume.



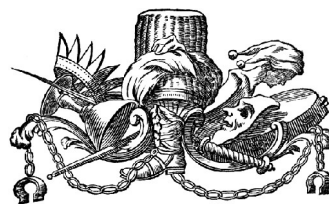
Disseminazione di dischi di plexiglas nel Chiostro di S. Antonino del Convento di S. Marco. Nemmeno questa «foto di scena» della mostra può mitigare l'imbarazzante miseria dell'installazione (*Riflesse riflessioni* di Paolo Masi), che col passare dei giorni ha acquistato in bruttezza e sporcizia.

La mostra di Arte contemporanea «Alla maniera d'oggi» (complimenti per il titolo...) proponeva (che originalità) l'acco-

stamento di pseudo espressioni artistiche con l'ambiente e l'arte del passato. Dando per scontato che non di dialogo si tratta, e nemmeno di confronto, stante la deprimente povertà materiale e concettuale di quanto esibito, ho rilevato – limitatamente a ciò che io stessa ho visto (e mi basta) – lo scempio delle insulse installazioni laser nella Biblioteca del Convento di San Marco, e la veramente miserevole ma deturpante disseminazione nel Cortile di S. Antonino dello stesso. I trespoli nella navata centrale della Basilica di S. Miniato passavano felicemente inosservati in quanto sembravano provvisori supporti di una qualche utilità.

Questo sciocchezzaio è sostenuto, commentato, supportato ed esibito dal solito *establishment* istituzionale, in un'orgia di provincialismo e luoghi comuni (l'ineffabile Soprintendente Acidini ha parlato di «gemellaggio doveroso»!), mentre i problemi del patrimonio artistico e museale fiorentino permangono irrisolti.

Le tematiche poste dalla De Kerros sono certo più serie, in quanto i locali orecchianti becchettano solo le briciole del sistema internazionale dell'Arte contemporanea, inseguendo miraggi di eventi a cui, si spera, buon senso e buona economia faranno barriera. La mancanza di rispetto, il danno concreto, la sussiegosa banalità di simili operazioni, hanno però, per l'alto valore dei contesti in cui si intrufolano, un'incidenza superiore alla loro oggettiva miseria e ne derivano un sinistro significato. (G. R.)





## Le avanguardie delle retroguardie.

DI CIRO LOMONTE

Il 17 marzo 2010 è stato presentato a Palazzo Ruspoli, in via del Corso, a Roma, il libro di Steen Heidemann, *Il sacerdote immagine di Cristo. Attraverso quindici secoli d'arte* (Cantagalli, Siena 2009). Il testo offre 550 immagini di sacerdoti e del sacerdozio, alcune del primo periodo dell'arte cristiana, altre di grandi epoche della pittura, e un numero non indifferente di opere figurative contemporanee.



Heidemann ha utilizzato il linguaggio universale dell'arte, cercando opere di vari angoli del mondo, di ogni epoca, per sottolineare la dignità del sacerdote come *alter Christus*. Anche se il progetto editoriale ha avuto una lunga gestazione, questo volume, pubblicato in sei lingue, arriva in libreria quasi come un dono del mondo dell'arte all'Anno Sacerdotale indetto da Benedetto XVI, che culminerà in un incontro, a giugno, dei sacerdoti di tutto il mondo.

Nato in Danimarca nel 1950 in una famiglia di non credenti, Heidemann è cresciuto in un contesto estremamente secolarizzato, impregnato di tutti i cliché dell'ateismo liberale, che lo hanno condotto ad una espe-

rienza di vuoto spirituale. Questo vuoto è stato colmato con una di quelle misteriose folgorazioni, non rare negli ultimi due secoli, avvenute durante il casuale passaggio per una chiesa. Nel suo caso, ad impressionarlo è stata la celebrazione eucaristica (che lui non sapeva cosa fosse) nella Cattedrale cattolica di Westminster a Londra.

Il periodo di catecumenato e il battesimo da adulto gli hanno dato, insieme ad una grande gioia, la consapevolezza della crisi epocale che sta attraversando il mondo cattolico in materia di fede e di morale. Ciò lo ha spinto a rimboccarsi le maniche per favorire la rinascita delle vocazioni al sacerdozio fra i giovani migliori, risvegliando in loro un anelito di santità e di fedeltà al Magistero della Chiesa. Lo spiegava bene in un recente articolo<sup>6</sup>.

Lavorando nel campo delle arti ed essendosi occupato dell'allestimento di una grande mostra sui gesuiti e il barocco, è arrivato a comprendere l'importanza dell'immagine sacra nel proclamare la fede, così fondamentale oggi data la carenza di ricerca intellettuale e di letture tra i giovani. Passando dal Seicento al nostro periodo storico, si è accorto che ci troviamo di fronte ad una presunta arte cattolica, che il più delle volte stabilisce ciò che Cristo non è piuttosto che ciò che Egli è. Si tratta di una forma d'arte (ammesso che la si possa chiamare "arte"), nella quale spesso il tragico, l'assurdo, e il rifiuto del vero Cristo diventano una nuova e perversa trinità. Ciò ha dato origine ad una vera e propria pseudoreligione nuova, nella quale l'"artista" ateo è stato elevato al rango di sacerdote dogmatico.

Come risposta alla recente crisi di voca-

<sup>6</sup> STEEN HEIDEMANN, "Sacred Art of today: is it Art and is it Sacred?", pubblicato su *Sacred Architecture Journal*, Volume 15, Spring 2009. [Note dell'A.]

zioni, Heidemann ha iniziato con il sostegno di vari sacerdoti ad usare le sue conoscenze artistiche per produrre la pubblicazione oggi finalmente disponibile. Attraverso opere d'arte di tutti i periodi, fin dai tempi delle catacombe, il libro cerca di spiegare il sacerdozio attraverso l'immagine visiva. Ma non è stato facile: sin dall'inizio è sorto il dilemma su quali opere d'arte dovessero essere incluse per rappresentare la nostra epoca.

Per capire perché la grande maggioranza dell'arte cattolica nel corso degli ultimi cinquant'anni sia stata un clamoroso fallimento, Heidemann sostiene che occorre comprendere non solo come la società si sia evoluta, ma anche come questo cambiamento si rifletta in quella che viene definita "arte contemporanea". Due recenti libri che affrontano questo problema sono il volume di Christine Sourgins intitolato *Les Mirages de l'Art Contemporain* (La Table ronde, Paris 2005) e quello di Aude de Kerros, *L'art caché* (Eyrolles, Paris 2007).

Heidemann è amico di Aude de Kerros, autrice dei due articoli che proponiamo in questo numero de *Il Covile*. Il primo è dedicato alla recensione del recente volume *L'Art contemporain, un vis-à-vis essentiel de la foi*, opera di Jerome Alexandre, teologo che insegna presso il Collège des Bernardins di Parigi.

È notevole che proprio al Collège des Bernardins Papa Benedetto abbia tenuto il 12 settembre 2008 uno dei discorsi fondamentali del suo pontificato. In quella occasione il Papa teologo ricordava come i monaci che nel Medioevo portarono alla costruzione dell'Europa, in quell'epoca confusa "in cui niente sembrava resistere", riuscirono a elaborare una nuova cultura non

perché seguissero una filosofia, ma perché cercavano Dio. La coincidenza è singolare perché di tutt'altro segno sono le riflessioni di Alexandre, una vera e propria apologia dell'arte contemporanea. Il suo libro fornisce un'impalcatura teologica, peraltro non richiesta, alla manifestazione rivelatrice delle componenti più decadenti della cultura attuale.

Alexandre sembra far parte di quella schiera di pensatori "problematici" all'interno della Chiesa che arrivano con uno o più secoli di ritardo a riesumare correnti di pensiero superate. Si tratta di un esponente di quella teologia più incline a cedere alle sirene relativiste. Come rileva correttamente Aude de Kerros, la fiducia di Alexander nel sostrato cristiano di ogni artista autentico è una variante postmoderna (e post rahneriana) del ragionamento di padre Couturier («meglio un genio senza fede che un cristiano privo di talento»).

Oggi l'arte contemporanea è in piena crisi. Che faccia soldi con gesti osceni o con trovate plateali non vuol dire che sia in salute. L'affermazione "l'arte è morta, rimane la critica", aggiornamento di quella di Hegel, ha un fondamento nella realtà. Artisti come Damien Hirst non avrebbero quotazioni alle stelle se non rientrassero nei giochi della finanza internazionale, grazie a critici capaci di presentare adeguatamente la loro opera, mettendo a tacere chiunque osasse dichiarare che il re è nudo.

E dire che non sono poche le voci che si levano contro queste mistificazioni della realtà. Rimanendo nell'ambiente culturale francese, molto acuti sono fra gli altri il romanzo *Quand'ero un'opera d'arte*<sup>7</sup> e la pièce

<sup>7</sup> ERIC-EMMANUEL SCHMITT, *Quand'ero un'opera d'arte*, Edizioni E/O, Roma 2006.

teatrale *Arte*<sup>8</sup>. Ovviamente ci riferiamo all'arte contemporanea che va per la maggiore sui mezzi di comunicazione, non a tante opere recenti di arte figurativa. In realtà la prima è da tempo un cadavere a cui la Borsa permette ancora di cavalcare, forse per vincere definitivamente le battaglie della secolarizzazione. Ma questo cadavere non è quello del Cid Campeador! Per questo Jerome Alexandre propone una lettura teologica anacronistica, ponendosi in una posizione per nulla pionieristica, bensì paradossale, di avanguardia delle retroguardie.

Viviamo per inerzia in un'epoca di iconoclastia religiosa: nelle chiese moderne le immagini figurative sono state progressivamente soppiantate da opere astratte, concettuali, informali, minimaliste. Mentre l'iconoclastia dell'VIII secolo intendeva difendere a suo modo la divinità di Cristo – si temeva che ritrarre Gesù equivalesse a circoscrivere la divinità incircoscivibile – l'attuale iconofobia sembra di natura cristologica. Nessuno pare più negare che Dio possa essere rappresentato, ma sembra esserci, a proposito dell'umanità di Cristo – *perfectus Deus, perfectus Homo* – e dei misteri della sua Incarnazione, Passione, Morte, Risurrezione, una certa incomprensione che ha influito sulla diffusione nelle parrocchie di Crocifissi risorti e stazioni della Via Crucis astratte.

Manifestamente l'arte moderna – sia essa realmente astratta o conservi ancora qualche residuo di oggettività – fonde la distruzione dell'antico mondo delle immagini e dell'antico modo di rappresentazione con il tentativo di creare qualcosa di nuovo. L'iconoclastia non si limita a distruggere le immagini, quello è il danno minore, contin-

gente. La catastrofe più grande, ontologica, consiste nell'eliminazione di quel terzo spazio dell'immaginazione compreso tra le funzioni dello spirito e le sensazioni del corpo<sup>9</sup>. Ci sono autori che parlano di natura sacramentale dell'architettura destinata alla liturgia, segno sensibile ed efficace, non della grazia in questo caso, bensì della presenza di Dio nel luogo in cui si riuniscono i suoi adoratori<sup>10</sup>. Tutta l'arte sacra è chiamata a svolgere questo ruolo sacramentale. Se non ci riesce, come avviene con l' "arte sacra" contemporanea, è per insufficienza intrinseca dei suoi presupposti teorici e antropologici<sup>11</sup>.

L'arte contemporanea è religiosamente levatrice di un mondo nuovo, ed è essa stessa religione che nulla ha da spartire con il messaggio salvifico cristiano, pieno di speranza, non foss'altro che per il pessimismo dei suoi artisti-sacerdoti.

Qualcuno sostiene che nell'arte cristiana classica sia già stato espresso tutto quello che si poteva esprimere. Ma, a dire il vero, c'è ancora grande spazio per la ricerca e la creatività ed è scritto nella natura dell'uomo che questo spazio ci sarà anche in futuro. Di certo non si può fare semplicemente appello oggi alla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine o all'*Iconologia* di Cesare Ripa. Proprio perché bisogna parlare il linguaggio degli uomini del XXI secolo occorre favorire una comprensione nuova delle verità perenni

9 Cfr. CARL SCHMITT, "La contrapposizione planetaria tra Oriente e Occidente e la sua struttura storica", in ERNST JÜNGER - CARL SCHMITT, *Il nodo di Gordio. Dialogo su Oriente e Occidente nella storia del mondo*, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 135-167.

10 Cfr. STEVEN J. SCHLOEDER, *L'Architettura del Corpo Mistico. Progettare chiese secondo il Concilio Vaticano II*, L'Epos, Palermo 2005, pp. 81-91.

11 Quello di Jerome Alexander non è l'unico tentativo di dare giustificazioni teologiche all'arte sacra contemporanea. Cfr. M. BENEDETTA ZORZI, *Sfiguramento e trasfigurazione. Un apporto teologico per comprendere la «Body Art»?*, 2 marzo 2009, in <http://mondodomani.org/reportata/zorzi10.htm>.

8 YASMINA REZA, *Arte*, Einaudi, Torino 2006.

della fede<sup>12</sup>. A questo sono chiamati gli artisti, specialmente coloro che hanno avuto il coraggio di proseguire nel solco dell'arte figurativa.

La ripresa del figurativo è un fenomeno sempre più sviluppato. Anche in Italia non sono pochi coloro che vi si dedicano. Il padiglione Italia alla Biennale di Venezia del 2009 ne ha ospitato alcuni, altri saranno presenti nel 2011. Nella Cattedrale di Noto, dopo il restauro, è in corso un esperimento di inserimento di opere figurative.

La padronanza delle tecniche, nell'ambito del figurativo, è però fondamentale. Senza esercizio paziente e senza trasmissione da

maestro ad allievo, non si possono raggiungere le vette dell'arte, dato che dietro ogni capolavoro ci sono una riflessione teorica ed un dominio del mestiere indispensabili a raffigurare *punto, linea, superficie e corpo*, al fine di ottenere non semplici istantanee della realtà, ma folgoranti rivelazioni della sua essenza<sup>13</sup>. Per questa ragione vanno valorizzate esperienze di grande tradizione, come lo *Studio del Mosaico vaticano*, che opera ininterrottamente dal 1578. La strada per dare vita a una nuova stagione dell'arte sacra, evitando i rischi dell'iperrealismo, è aperta.

CIRO LOMONTE



Convento di San Marco. Il chiostro di S. Antonino senza installazioni.

<sup>12</sup> Molto interessanti sono le pubblicazioni che, sulla base di anni di studio e di meditazione, consentono di guardare con occhi nuovi al mistero del Figlio di Dio, il quale, seppure si è incarnato nella storia in un Uomo, è contemporaneo ad ogni uomo di ogni epoca. Una di queste è FERDINANDO RANCAN, *In quella casa c'ero anch'io. Una risposta alle menzogne su Gesù*, Fede & Cultura, Verona 2005.

<sup>13</sup> Cfr. RODOLFO PAPA, *La scienza della pittura. Analisi del "Libro di pittura" di Leonardo da Vinci*, con presentazione di Carlo Pedretti, editrice Medusa, Milano 2005; dello stesso autore, *Leonardo teologo. L'artista "nipote di Dio"*, Ancora, Milano 2006.



## AC

SPECIALE SULLA COSIDDETTA ARTE  
CONTEMPORANEA, CON PARTICOLARE  
RIGUARDO ALLA SITUAZIONE FRANCESE.  
CONTRIBUTI DI AUDE DE KERROS,  
GABRIELLA ROUF E  
JACQUES THULLER



**L** Covile non intende essere sede di cronache e critica d'arte. Purtroppo la proliferazione del brutto e dell'insensato offre materiale sovrabbondante e ampiamente mediatizzato, sotto gli occhi di tutti. Ci compete perciò la puntualizzazione testarda della nostra indipendenza intellettuale e di gusto, nella convinzione di dar voce a un senso comune diffuso e maggioritario: sono ormai caduti gli equivoci coi quali si mortificava o tacitava chi «non comprendeva» la cosiddetta arte contemporanea, ed ormai è con tutta evidenza intorno ad essa che si aggrega il più ottuso conformismo. Come d'uso nella critica internazionale, designeremo con AC il sistema mondiale dell'Arte Contemporanea, fenomeno ideologico ed economico a se stante (anche se egemone) rispetto alle problematiche dell'arte del nostro tempo<sup>1</sup>. A questo proposito, il testo di

<sup>1</sup> L'acronimo AC è stato diffuso da Christine Sourgins per sottolineare la natura peculiare, ideologica ed economica del sistema dell'«arte contemporanea». La Sourgins è autrice del libro *Les Mirages de l'Art Contemporain*, preciso ed implacabile nello smascherare «i miraggi» con cui l'AC inganna e minaccia sia quelli che la prendono in giro che quelli ne sono entusiasti. Altro testo in cui la descrizione accurata del fenomeno porta, con la logica dell'evidenza dei fatti, alle stesse conclusioni è Granet-Lamour *Grands et petits secrets du monde de l'Art*. In Italia si è occupato dell'argomento il sociologo Alessandro Dal Lago in *Mercanti*

Aude De Kerros dà un brillante, sintetico excursus sulle origini, le vicende e le prospettive del sistema dell'AC, rivolgendosi al mondo dell'arte con un appassionato appello per volgere al positivo la situazione di crisi. Si tratta di una comunicazione del 2009 all'Accademia delle Belle Arti di Parigi, incentrata sullo specifico della situazione francese (per questo l'abbiamo in parte riassunta), che descrive fra l'altro con lucida spietatezza il paradossale sistema degli «ispettori della creazione», degni di un romanzo di Philip K. Dick (una variante dell'*Oscuro scrutare?*). Che per fortuna in Italia non ci si trovi con l'ufficialità di «arte di stato», non ci deve far trascurare la situazione di fatto che privilegia comunque l'AC, e che, stante la crisi internazionale di essa, ci fa correre il rischio di subirne la disperata aggressività e avidità di denaro, spazi e committenze. Ad essa fa riferimento la riflessione di Gabriella Rouf circa l'inaugurazione del costosissimo MAXXI di Roma. A chi ritenesse che queste opinioni siano, oltre che felicemente controcorrente, soggettive e po-

*d'aura. Logiche dell'arte contemporanea.* Fondamentale e di riferimento per la straordinaria ricchezza teorica e letteraria è *Paris-New York et retour* di Marc Fumaroli, su cui ci ha riferito Almanacco Romano nel n.554 e su cui siamo tornati (è un testo inesauroibile) nel n.565.

lemiche, proponiamo quanto scritto da uno studioso francese che — coraggiosamente — ha pubblicato recentemente un manuale di storia dell'arte, assumendosi pertanto la responsabilità e l'autodisciplina della sintesi e del documentabile. Si tratta del brano conclusivo dell'ultimo capitolo dell'*Histoire de l'art* di Jacques Thuillier ed Flammarion 2009; il linguaggio è semplice, scolastico, equanime: forse per questo ci fa più impressione e spavento. Le immagini, per la ricerca di antidoti per lo meno visivi, sono di artisti dell'800. (Red.)



## L'arte e "la grande crisi".

DI AUDE DE KERROS

Comunicazione all'*Académie des Beaux Arts*, Parigi, 25-3-2009

La crisi globale di oggi è il punto di arrivo di una serie di avvenimenti che si sono succeduti in mezzo secolo [...]: 50 anni di metamorfosi senza precedenti nella storia dell'arte.

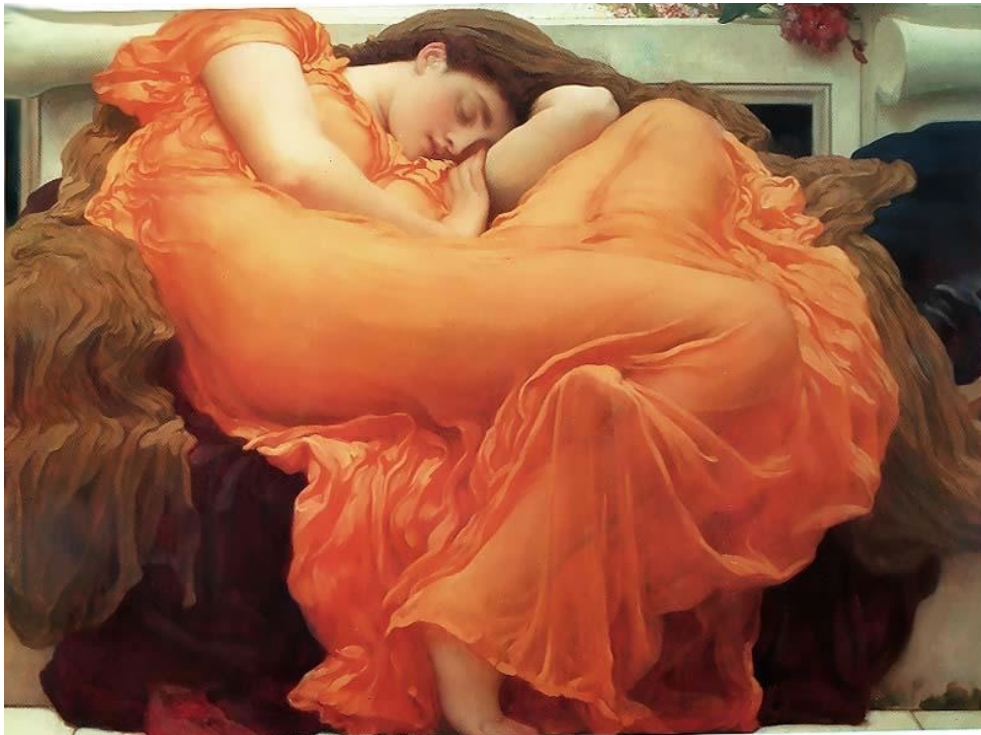
Abbiamo avuto difficoltà a comprendere la

natura di questi eventi a causa della loro rapidità e novità, ma certamente un fatto si è prodotto che ha cambiato la nostra vita di artisti: Parigi, che era la capitale delle arti ha ad un tratto perduto questa fama.. Parigi attirava persone dal mondo intero per partecipare al suo ambiente artistico, riunendo dal XVIII secolo artisti e spiriti liberi, con opinioni, religioni, origini sociali ed economiche le più diverse. [...] Questo spazio di libertà e varietà, di non conformismo, eccezionale nella vita sociale, era fecondo per i creatori, permetteva loro di realizzare opere che esprimessero la persona in tutta la sua individualità. Si può vedere in ciò la nascita della modernità.

Cos'è dunque successo?

Fino agli anni 60, tutta la vita intellettuale e artistica si svolgeva sotto i nostri occhi, nei caffè, nei salotti, negli *ateliers*. I giornali facevano eco alla minima discussione, pubblicavano i manifesti, mentre i critici d'arte erano interessati e curiosi di fare nuove scoperte.

Dopo la guerra, questo ambiente artistico, libero e diversificato, era apparso come un pe-



Frederic Leighton (1830-1896) *Sole ardente di giugno* (1895) Museo d'arte di Ponce, Porto Rico

ricolo e una scommessa politica. L'ambiente intellettuale nell'Europa occidentale era fortemente influenzato dall'ideologia comunista. In Francia come in Italia, il PC era molto attivo nel mondo dell'arte, con l'offerta di una rete di contatti, spazi espositivi, opportunità editoriali: un'importante filiera di riconoscimento e di consacrazione, in assenza di amministrazioni in campo culturale.

Gli USA dalla fine degli anni 40 avevano compreso che non avrebbero vinto la guerra fredda se non avessero avuto la capacità di qualificarsi a loro volta come referenza artistica a livello mondiale, costituendo un circuito internazionale di riconoscimento per gli artisti e gli intellettuali, come faceva efficacemente l'URSS dagli anni 20. Il compito sembrava sulle prime impossibile: l'Europa in generale, e la Francia in particolare erano nello stesso tempo le sedi storiche della trasmissione di un sapere millenario e i luoghi dell'innovazione. Bisognava quindi toglier loro il monopolio della trasmissione della «grande arte» e della produzione delle «avanguardie», e gli USA non disponevano né dell'una, né delle altre.

A questo scopo attraverso le Università e le Fondazioni, furono messe in opera nuove strategie [...], offrendo l'immagine accattivante di un'America intellettuale, colta, tollerante e d'avanguardia, diffusa da Hollywood, con tournée in Europa di mostre e concerti: si esponevano gli artisti astratti, si traducevano gli autori suscettibili di piacere agli intellettuali europei, magari quelli stessi che in patria erano bollati come comunisti e degenerati dall'America maccartista

Nel 1955 si pose un problema: tutti gli espressionisti astratti erano morti, e l'America si trovava in mancanza di avanguardie da esportazione e del resto non era più il tempo di portare gli artisti americani in giro per l'Europa, bensì di attirare artisti e avanguar-

die a New York. Dove trovare un'avanguardia non comunista? Individuarono così alcuni artisti inglesi, inventori del POP, e scoprirono un piccolo cerchio di artisti americani intorno a Duchamp, Cage e Breton, mentre furono contattati ad uno ad uno gli artisti americani residenti a Parigi, per convincerli a rientrare a New York, dove le gallerie li attendevano.

[...] Comunque, se è impossibile creare un ambiente artistico dal nulla, è invece del tutto possibile sostituire la consacrazione sempre lenta e complessa di un artista da parte dell'ambiente stesso con una consacrazione da parte del mercato. Il gallerista Leo Castelli inventò un metodo da applicare per fabbricare la quotazione e la celebrità di un artista in 2 anni, lavorando d'intesa con gallerie amiche, Fondazioni e collezionisti, in America e nel quadro internazionale.

Restava però da conquistare la «legittimità» francese...

Verso il 1958, tutte le correnti possibili ed immaginabili sono a Parigi, in concorrenza ed effervescenza, anche se si avverte nell'aria un senso di logoramento, di dubbio, una sorta di crisi della modernità in arte. Cosa si poteva inventare di veramente nuovo? I discorsi politici sull'arte portavano più confusione che soluzioni. Il critico Pierre Restany elabora allora una teoria e raccoglie un gruppo di artisti neo-dadaisti per illustrarla. [...] Afferma «La pittura da cavalletto è morta ... essa è sostituita dall'appassionante avventura del reale, percepito in se stesso»: il Nuovo Realismo è nato.

L'avvenimento non passò inavvertito a New York. La proposta di Restany non comportava né un messaggio politico, né estetico, era l'arte che cambiava di definizione. Cosa augurarsi di meglio? Il problema delle avanguardie, da trovarsi a tutti i costi per far girare la macchina della consacrazione, era risolto. Non c'era più bisogno di un'arte da mettere in discussione per avere una nuova avan-

guardia: questa era permanente. Parigi era destituita del suo ruolo, (in effetti nel 1962 il gallerista Sidney Janis organizzando una retrospettiva dei Nuovi Realisti a New York di fatto emargina Restany, costituendo il polo americano del movimento intorno a Warhol).

Nel 1964 Warhol ebbe la sua personale alla Stabile Gallery con la famosa catasta di scatole Brillo. Un filosofo, Arthur Danto, fu invitato. La vista di quello spettacolo lo mise di cattivo umore, ma riflettendo sulla sua delusione ed applicando all'evento i ragionamenti propri alla filosofia analitica di cui era un esponente, constatò che quello che aveva visto era senza alcun dubbio arte, poiché aveva ricevuto un invito, assistito ad un vernissage, consultato un listino dei prezzi e visto altri visitatori come lui. Concluse: «È arte ciò che è considerato tale dalla società» e scrisse un articolo che costituì riferimento: New York aveva prodotto la sua prima teoria sull'arte [...]

La macchina della consacrazione era in marcia: bastavano appena due anni in linea perché un artista cooptato acquisisse fama internazionale. Il sistema si perfezionò nel corso degli anni 70 con la creazione delle grandi fiere internazionali, a cominciare da quella di Basilea.

Nel 1974, a Mosca nel corso della negoziazione dei trattati commerciali tra USA e URSS carente di grano, artisti dissidenti russi espongono le loro installazioni di arte non ufficiale, che vengono distrutte dai bulldozer: le immagini fanno il giro del mondo e gli USA inseriscono negli accordi la condizione che gli artisti dissidenti possano esporre le loro opere o emigrare, se vogliono): L'America ha vinto in quel giorno la guerra fredda culturale. È allora che scompare l'espressione «arte di avanguardia» sostituita dall'espressione «arte contemporanea» e si cancella a livello internazionale, ma non in Francia, il legame tra l'arte e il discorso politico di sinistra.

L'arte contemporanea si definisce quella del tempo della società nuova, senza passato e senza futuro, l'arte di un presente permanente. Dato che il meccanismo di consacrazione resta comunque oscuro, tutto è possibile: il grande periodo della speculazione degli anni 80 può iniziare.

Cosa accade in Francia dagli anni 50 agli anni 80?

[Nel dopoguerra l'egemonia comunista nel settore culturale è completa e De Gaulle crea nel 1958 il Ministero della Cultura associandosi nell'impresa la componente comunista]. Ma nel maggio '68 i gauchisti mettono in discussione l'egemonia della sinistra ufficiale. Nel cuore della crisi, Pompidou ascolta il consiglio di certi suoi amici finanziari americani: «Lavorate in linea con noi, mettete da parte i comunisti, date soddisfazione ai gauchisti e la fronda intellettuale non si riprodurrà più.» Seguendo il consiglio, Pompidou decide la costruzione del Beaubourg e organizza l'esposizione 72-73. [Nel frattempo l'ambiente artistico è lacerato da divisioni ideologiche e settarie e l'apertura stessa del Beaubourg nel 1977 aggiunge una divisione ulteriore tra gli artisti che hanno fatto il loro viaggio a New York acquisendo il diritto alla visibilità, e gli altri che non hanno ancora compreso le regole del gioco.]

Nel 1981 Jack Lang, assumendo il Ministero della Cultura, non si limiterà ad amministrarla per renderla più democratica e alla portata di tutti: egli vuole dirigere la creazione, venire in aiuto all'avanguardia, proteggere il pubblico dal provincialismo, assistere gli artisti, decidere del contenuto della loro formazione, influire sulla loro consacrazione internazionale, assumendo il controllo di tutti gli aspetti della creazione artistica.

Nello spazio di qualche mese nel 1982 vara un programma di provvedimento per «salvare le arti plastiche», formando una serie di enti



nazionali, per i quali viene reclutato un personale apposito, dei veri e propri «promotori della creazione», i futuri ispettori della creazione. Storici dell'arte o funzionari già esistenti non vanno bene: occorrono persone dell'ambiente dell'arte contemporanea, che vengono cooptati in massa. Aumentato il budget ministeriale, questi si trovano a disporre dei mezzi finanziari e dunque del potere concreto di decidere ciò che è arte e quello che non lo è, di consacrare quello che va loro a genio, senza l'obbligo di fornire alcuna giustificazione né criterio, e senza i controlli in uso nella pubblica amministrazione.

Questa presa del potere porta immediatamente con sé importanti conseguenze:

↳ Subito provoca la destituzione della piazza di Parigi da parte dei funzionari della creazione. Infatti sin dall'inizio la scelta artistica del ministero è per il concettualismo puro e duro, detto Arte Contemporanea, con riferimento New York. Si instaura un commercio singolare tra gli agenti del Ministero e la rete newyorkese, ove i funzionari comprano le opere degli artisti più in voga: hanno così acquistato in 30 anni presso le gallerie americane opere di artisti «che vivono e lavorano a New York», consacrando ad esse il 60% del budget riservato ad artisti viventi. [...]

↳ I funzionari della creazione si assumono una seconda responsabilità, dalle conseguenze evidenti e forse irrimediabili: l'annientamento, per ragioni ideologiche, della trasmissione del sapere nelle scuole d'arte su cui hanno il controllo. È l'operazione più radicale e definitiva che si conosca, che distrugge il privilegio secolare che attirava a Parigi artisti dal mondo intero, sia per le sue sedi di formazione che per le sue avanguardie.

↳ La presa in carico della creazione da

parte dello stato ha anche per conseguenza [...] la moltiplicazione del numero di artisti in misura esponenziale: creando una filiera di consacrazione di stato e una fonte di aiuti materiali, si sottintende l'idea che sia un mestiere come un altro, mentre la scelta del concettualismo come arte ufficiale dà un'opportunità a chiunque, senza l'ostacolo di dover provare una competenza.

↳ [Altra conseguenza ancora, è quella della distruzione dell'ambiente artistico stesso e del mercato naturale dell'arte: l'aumento degli affitti per gli *ateliers* a Parigi, la conseguente dispersione geografica e la costituzione di un polo unico di consacrazione e committenza, impoverisce il confronto ed elimina una benefica concorrenza.] Senza contare quelli che si ritirano, demonizzati per la loro pratica ormai dissidente di pittura, scultura, incisione.

La presa in mano della creazione da parte dello stato in Francia fu immediatamente percepibile e pesante. Vi furono movimenti di protesta, ma ben presto fu messo in atto, per scoraggiare ogni resistenza, un procedimento, pilotato dal Ministero della cultura, di linciaggio mediatico sui ribelli. Essi subivano una condanna al silenzio immediata grazie all'invariabile etichetta infamante di reazionari, nostalgici, di estrema destra ecc.

[...] Gli anni 80 erano d'altro canto un momento di immensa prosperità sui mercati dell'arte, e tutti gli artisti, concettuali o no, che vivessero e lavorassero a New York oppure no, ufficiali o no, ne beneficiavano. Indaffarati nei loro *ateliers*, gli artisti rimandarono le questioni a più tardi. [Jean Clair scriveva tuttavia il suo *Considerazioni sullo stato delle Belle Arti* nel 1983.]

Nel 1990, due avvenimenti sconvolgono la situazione: la caduta del muro di Berlino e la crisi finanziaria, poi economica., che parten-

do dal Giappone, che deteneva allora il 60% del mercato dell'arte, e diffondendosi in tutto il mondo portano al primo crac dell'AC e degli altri mercati dell'arte. [La crisi porta in Francia all'approfondimento del solco tra gli artisti «di stato» e gli altri.]

Nel 1993 il sistema ufficiale si irrigidisce ulteriormente: nella prospettiva di non essere confermato al ministero, J. Lang mette al sicuro il sistema da lui creato, integrando nella funzione pubblica gli agenti e gli esperti via via reclutati, con le qualifiche di «consiglieri» e «ispettori della creazione»: essi si trovano così a godere del privilegio senza precedenti di utilizzare il denaro pubblico secondo un «principio di libertà nella loro scelta artistica» E pensare che pochi anni prima si era sgretolato in URSS un apparato burocratico simile, creato da Stalin nel 1944, «gli ingegneri delle anime», per controllare la letteratura! In Francia si consolida l'ultima «arte di stato» del XX secolo! [È paradossale fra l'altro che non ci sia accorti che nel frattempo, anche a seguito della crisi, proprio negli USA, l'AC era sottoposta ad una critica di massa, che ne metteva in discussione gli aspetti morali più che estetici. Si metteva sotto accusa, da parte di associazioni familiari, religiose ecc. il sostegno pubblico dato a manifestazioni artistiche programmaticamente provocatorie, oscene e blasfeme. Il dibattito andò avanti negli anni, anche in sede giudiziaria, e contribuì a creare le condizioni per una nuova svolta teorica, che riproponesse l'attrazione degli USA sul piano mondiale, in una nuova forma antielitaria e multiculturalle.] La vedette della nuova teoria capace di inglobare l'arte, l'arte contemporanea, l'economia e i rapporti tra le nazioni, è un nuovo concetto, quello di *creativity*. Ogni società portatrice di *creativity* è fonte di prosperità economica: la *creativity* non è l'atto di creare, ma una specie di attitudine a cambiare, ad

adattarsi, a vivere in sintonia con le mode, con le tendenze vincenti. [...] Dopo la rottura semantica che ha svuotato il significato di arte aggiungendovi «contemporanea», si assiste con la parola «*creativity*» ad una nuova manipolazione concettuale, che esclude in quanto tale l'idea di perfezione, di formazione, di disciplina, di qualità, per incoraggiare un flusso continuo di effimero, di superficiale, di consumistico. Tutto è «*creativity*» e prende statuto d'arte: invenzioni tecnologiche, moda, design, architettura... le frontiere sono abolite per il più grande profitto della produzione e il consumo convulso di prodotti effimeri. [...] Si passa dall'era dei concetti a quella delle marche. E l'arte deve cambiare ancora di definizione per adattarsi: ormai tutto è arte, anche l'arte, e quello che un tempo era escluso è ammesso, ma a pari di qualunque altra cosa.

Il primo a passare alla pratica fu il direttore del Guggenheim Thomas Krens che trasformò lo spazio museale in spazio offerto in affitto, a scapito delle collezioni in parte vendute per realizzare il progetto. Così furono esposti [...] moto, collezioni di stilisti, attribuendo agli oggetti di consumo il prestigio di opere d'arte.

Anche il mercato dell'arte doveva essere rimesso in piedi su basi più sicure [...] e i collezionisti, alla ripresa del mercato nel 1997, si ispirano ai nuovi metodi tipici dei prodotti finanziari derivati: il meccanismo di fabbricazione delle quotazioni si evolve, passando dal sistema dell'intesa inventato da Castelli al sistema del trust praticato da Pinault. Ormai, in ogni rete, si ritrova tutta la catena necessaria alla consacrazione di un artista: gallerie, musei, fondazioni, media, collezionisti [...] Spesso, il principale collezionista, è tutto ciò nello stesso tempo. Queste pratiche, in un mercato normale, [...] sarebbero punite dalla legge, ma ma ciò non accade sul mercato dell'AC, poiché costituiscono il principio stesso della

fabbricazione del suo valore..

Nello stesso tempo, dato che il valore dell'AC si stabilisce ormai grazie alla rete dei collezionisti finanziari, l'arte cooptata dalla rete stessa va svuotandosi di giorno in giorno del suo contenuto, che in passato era critico, per offrire un prodotto levigato, vettore ideale della «com.» internazionale. Un modo anche, per le nuove fortune ormai planetarie, di darsi un'immagine, di farsi conoscere, d'entrare nella rete della finanza internazionale.

[...] La nuova definizione dell'arte, che non esclude nulla, permette di legittimare una volta per tutte e in via definitiva l'arte concettuale, collocandola allo stesso livello dell'arte antica e moderna.

Questo slittamento si realizza grazie all'intesa tra le case d'asta Christie's e Sotheby's nel 1999 che, in previsione del cambio di millennio, stabiliscono una nuova classificazione in tre dipartimenti: arte antica, moderna e contemporanea. Quest'ultima inizia dal 1960, con la rottura concettuale, mentre l'arte moderna si travasa d'un colpo tutta nella storia, incrementando i propri valori.

Questa strategia è resa più incisiva dalla loro decisione di investire sul mercato dell'AC [...] praticando la gestione internazionale e diretta degli artisti viventi. Data la loro presenza mondiale e i loro elevati mezzi finanziari, le grandi case d'asta hanno ormai il potere di lanciare in forma spettacolare e folgorante la quotazione di un artista, cooptato dal sistema AC, e dare ad esso visibilità mondiale.

A seguito dell'11 settembre e lo scoppio finanziario della bolla internet, si dovette però attendere il 2005, perché le quotazioni dell'AC ritrovassero i livelli del 1989, ma dal 2006 al 2008, l'AC sorpassa gli impressionisti e i moderni, poi l'arte antica. [Si arriva così al crollo del 2008 e alla «grande crisi» del mercato dell'AC, trascinato dalla crisi finanziaria mondiale, che mette a nudo il sistema specu-

lativo della fabbricazione dei valori delle opere d'AC. La situazione ripropone in modo nuovo gli interrogativi sulla verità dell'arte, in quanto il sistema dell'AC sopravvive al crollo delle punte speculative, normalizzando la propria presenza attraverso le precoci museificazioni, le committenze prestigiose, il sostegno teorico e mediatico trasversale.]

I teorici dell'AC affermano che essa è la sola arte del nostro tempo in quanto unico specchio della realtà sociale ed economica. Ogni altra espressione artistica è rigettata al disprezzabile livello di «pastiche». Chi non è d'accordo è definito «reazionario». Ma in questo i teorici nascondono l'astuzia del vincitore e avvallano la legge del più forte.

Domandiamoci: l'arte legittima è quella del vincitore? E, nel nostro caso, l'arte imposta dal mercato finanziario?

[In Francia, ove l'AC di Stato (nonostante la sua stessa politica di acquisizioni sia messa in discussione dal crollo delle quotazioni) è fortemente difesa e resa stabile dall'apparato di teorici e funzionari ad essa votati, pena la loro stessa sopravvivenza, gli artisti e i responsabili del patrimonio e della formazione, possono forse trovare nell'attuale crisi un'opportunità incoraggiante di discussione e di visibilità (anche grazie a Internet) di posizioni non conformistiche, a dimostrazione che le tesi portate avanti negli anni da Clair, Fumarioli e Domecq non sono isolate. Siamo ormai in presenza di una pluralità di manifestazioni di dissidenza, in pubblicazioni, blog e siti internet, raggruppamenti di artisti, emittenti televisive, riviste, che sviluppano un dibattito intenso anche se ancora poco visibile. Queste nuove iniziative devono prendere dimensione internazionale, anche per evitare che il sistema dell'AC, in debito di committenze miliardarie, vada a caccia di nuovi mercati, con una politica di saldi in attesa di tempi migliori.<sup>2</sup>]

<sup>2</sup> È, fra l'altro, il rischio che corre l'Italia. NDR

La discussione può riprendere al punto in cui è stata interrotta: cos'è l'arte? Come e perché ne siamo stati privati? Esistono criteri per la valutazione delle opere?

[...] Un'immagine inappropriata ha costituito impedimento per la descrizione della modernità in arte: quella della successione delle avanguardie. In realtà le avanguardie non sono mai succedute le une alle altre, ma sono sempre state simultanee. L'immagine che renderebbe meglio conto della realtà sarebbe quella di un fiume ramificantesi in un delta: infatti, dal XIX secolo, il grande fiume dell'arte si divide, e conosce una molteplicità di correnti, che da allora fluiscono fino ad oggi. L'episodio AC concettuale, imposta finanziariamente e mediaticamente, nasconde ma non sopprime questa modernità proteiforme. L'inventario e la valutazione di quest'ultima sono ormai all'ordine del giorno, anche se ciò richiederà del tempo, e impegnerà il sapere e l'occhio esercitato di critici e storici dell'arte, messi al margine da parte dai teorici dell'AC.

[...] Jean Clair dice della modernità: «è l'adattamento al tempo», un percorso naturale, insomma, che non ha bisogno di teoria, ma di pratica.

AUDE DE KERROS

MAXXI consenso.

DI GABRIELLA ROUF

L'aura di successo intorno all'inaugurazione avvenuta in giugno del nuovo Museo di Arte Contemporanea MAXXI a Roma, presentato come un tardivo ma doveroso e auspicato «mettersi al livello con il quadro internazionale» nel settore dell'arte, non può stupirci, perché l'essenza di tali operazioni sta proprio nell'induzione al consenso, anzi in essa si esaurisce e si celebra, nell'attesa di concentrare di nuovo le proprie forze e i propri apparati (speculativi, organizzativi, mediatici) su un nuovo similare evento.

Purtroppo i commentatori sembrano ignorare — e probabilmente talvolta ignorano — che quello dell'Arte contemporanea è un sistema internazionale di carattere speculativo che necessita di queste strutture ipertrofiche (a carico della spesa pubblica) per costruire artificialmente fama e quotazioni di «artisti» che producono arte concettuale: una produzione cioè che per sua stessa origine e teorizzazione ha bisogno della consacrazione mediatica per essere definita arte (consacrazione a cui i guru dell'AC provvedono loro stessi, ma che appunto prevede il Museo come cassa di risonanza, possibilmente in una struttura



Emilio Longoni (1859-1932) *Il suono del ruscello* (1902) Coll. priv.



iperbolica, a sua volta autoreferenziale, il cui modello storico è il Beaubourg).

L'Italia, per una serie di felici circostanze era rimasta un po' in disparte, pur offrendo via via alcune prestigiose vetrine, ma sta facendo le corse per mettersi in pari, e con questo MAXXI paga pegno per entrare nel gioco.

Così si afferma ufficialmente, a favore della seconda, la frattura tra la tradizione artistica nazionale, e l'arte concettuale globalizzata, che nasce negli USA negli anni 60 e viene abilmente esportata in Europa e in tutto il mondo. Si tratta di un'imposizione autoritaria, che mortifica ed esclude qualunque altro tipo di espressione artistica, e che distruggendo di fatto la trasmissione formativa e il mercato naturale dell'arte, applica ovunque, che si sia a Dubai, a Pechino o a Roma, lo stesso schema, che deriva direttamente dai metodi della speculazione finanziaria.

La crisi finanziaria internazionale ha messo in pericolo l'autosufficienza del sistema e la sua ulteriore penetrazione nei mercati internazionali: di qui una sua nuova aggressività, e la necessità di un sostegno pubblico e di una committenza istituzionale (compresa quella della Chiesa) che stabilizzi — in periodo di vacche magre — il sistema, legittimando l'arte concettuale (cioè autodefinesisi arte) come unico linguaggio artistico contemporaneo, su cui è doveroso impegnare risorse, attribuire spazi, prestigio ed ufficialità, pena essere emarginati ed etichettati per incolti e retrogradi.

La remissività o la complicità rispetto a queste operazioni (ormai note ed evidenti e ben analizzate in testi di critica) costituisce un paradosso per l'Italia, ove il travaglio artistico del 900 non ha mai interrotto la continuità della formazione e della tradizione artistica, e dove la «condivisione dell'arte» e l'abitudine alla contemplazione della bellezza fa

parte dell'identità culturale nazionale (del resto ampiamente apprezzata sul piano internazionale, come minimo come attrazione turistica).

Accettando — provincialmente (per ingenuità, interesse o altro) — il Museo di AC chiavi in mano, si mette da parte (e quindi in progressiva liquidazione) una ricchezza di conoscenze, esperienze, mestiere, cultura e gusto capillarmente diffuso sul territorio, storicamente connesso con l'artigianato e le arti applicate; per lo meno indirettamente, si danneggia il patrimonio, distogliendo risorse dalla valorizzazione e dalla tutela di esso ed esponendolo non solo ai guasti del tempo, ma all'espansione aggressiva dell'AC bisognosa di nuove consacrazioni.

Si orienta il pubblico — sconcertato, sbalordito o divertito che sia — a pensare che nel nostro tempo l'arte è un marchio che altri e altrove (e sappiamo chi sono e dove) decidono arbitrariamente di attribuire a qualunque manufatto (si fa per dire, perché si tratta spesso di oggetti di tipo industriale e nemmeno pezzi unici) che in quel momento corrisponde alla linea di vendita del sistema dell'AC.

Ovviamente delle teorizzazioni dell'arte concettuale il pubblico è all'oscuro (e tale deve restare) ed è indotto ad subire le opere dell'AC attraverso banalizzazioni o effettacci, per lo più come trovate, ingegnosi marchin-gegni, provocazioni o sopraffazioni dimensionali.

Essendo un prodotto (non in vendita, perché volenti o nolenti ce l'hanno già comprato, ed esposto in vetrina perpetua a nostre spese) l'AC si avvale delle risorse del marketing, e il successo mediatico e del pubblico ne segue, per lo meno nella fase del lancio (che è quella ove corre denaro, mentre in seguito edifici ed opere restano gusci vuoti e spettrali presenze in rapido deterioramento o sottoposti a ricorrenti costosissimi interventi di rianimazione).

Un'altra pessima conseguenza di simili operazioni (oltre al mostruoso spreco di risorse) è propagandare (già nel progetto architettonico dell'archistar) il modello del museo o della mostra come circo, evento spettacolare collettivo, di massa, e quindi apparentemente democratico, libero, aperto a tutti e stimolante la creatività e la sensibilità culturale e sociale.

A parte il fatto che nel nostro paese l'arte è sempre stata patrimonio collettivo (e quindi elemento identitario costitutivo di una tradizione millenaria che va dall'età classica all'arte della cristianità), l'arte/spettacolo (pagata a caro prezzo, come contribuenti e come pubblico pagante) è per definizione il massimo della passività, anche quando beffardamente sembra coinvolgere il pubblico in scontate forme di interazione pilotata. L'unico dono — anch'esso avvelenato — che si fa al pubblico è il concetto che l'«arte può essere qualunque cosa» e che la «creatività» basta a se stessa, senza valutazione di qualità, senza che l'opera incarni una forma significativa. Di qui la proliferazione sociale, spesso frustrante, dell'improvvisazione espressiva e di gallerie a pagamento, altro elemento di distruzione di un mercato naturale dell'arte basato su una selezione di competenze e di professionalità.

Naturalmente lo sviluppo logico dell'arte concettuale sarebbe proprio questo: che l'arte è tutto e nulla, che è un complesso di modalità che pervade ogni immagine e ogni forma della modernità; ma allora non dovrebbe esporsi in musei o spazi prestigiosi, non dovrebbe andare a caccia di commesse milionarie.. ma questa è un'ipotesi puramente teorica, perché sin dalle sue origini, esaurita la prima fase contestataria, l'arte concettuale è stata prodotto di mercato, cinicamente imposto, il più costoso mai esistito nella storia (le opere delle star dell'AC hanno superato nelle aste le quotazioni degli impressionisti e dell'arte an-

tica).

E questo non perché sia condiviso un giudizio di valore (anzi da tempo negli stessi ambienti ci si interroga forse mestamente sulla tenuta nel tempo di questi investimenti), ma per la convenzione tra gruppi ristretti di operatori internazionali, che in alcuni casi uniscono nella stessa persona il collezionista, la casa d'aste, il promotore mediatico (è il caso del francese Pinault).

Nell'AC non c'è niente di nuovo, di originale, di rivoluzionario e innovativo: il sistema va avanti da 50 anni, con i suoi alti e bassi, e sempre, in coincidenza con i suoi bassi, esso si è appoggiato allo stato per avere il puntello che sostenesse l'edificio artificiale delle quotazioni (è il caso della Francia, dove addirittura è stata imposta l'AC come arte di stato, attraverso un apposito apparato burocratico di «ispettori della creazione»).

Del resto che la Cina (e gli Emirati) sia uno delle principali piazze dell'AC, la dice lunga sulla necessità che ha il sistema stesso di una gestione centralizzata, omologante e sopraffattoria della cultura.

L'Italia corre dunque il rischio di pagare a caro prezzo i saldi di opere dal valore traballante, mentre altrove da vario tempo voci critiche ed anticonformiste si levano contro il sistema esclusivo dell'AC, rivendicando come minimo il ristabilirsi di condizioni di confronto tra diversi percorsi artistici.

È inutile del resto invocare la trasparenza sui prezzi delle acquisizioni, perché le quotazioni sono artificiali e le agenzie identiche (curatori, teorici, mediatori a vario titolo).

Nessuno che abbia gusto, buon senso, sensibilità culturale ed estetica può percepire come arte queste esibizioni spettacolari, che, a secondo dell'opportunità e dell'ambiente, utilizzano l'effetto scandalistico/blasfemo/pornografico o quello ludico (vedi il maxi escremento alla Biennale di Massa), con repertorio

di attrazioni, tra il circo e il luna park.

Ma il dissenso tollerante o lo sbigottimento silenzioso deve a questo punto dar luogo ad una critica più consapevole: il pericolo è che il malinteso agisca a ritroso, e che l'invasione della bruttezza senza senso aggredisca, contagi e svisciva la bellezza significativa che ha dato forma alle nostre città e a tutto il nostro territorio, infine alla nostra vita.

L'arte concettuale, per trionfare, ha bisogno di destrutturare il passato, stravolgere e contaminare, ridurre al suo livello con operazioni postideologiche la storia dell'arte, per dimostrare di esserne l'ultima evoluzione, l'erede unica (liberatoria e dissipatoria), capace di svelare un inganno che per millenni ha indotto l'uomo a contemplare nell'opera d'arte la verità del proprio essere.

La filosofia nichilista e relativista trova nell'AC un'utile testimonianza del vuoto, del narcisismo, della disperazione, dell'individualismo sfrenato di un mondo senza verità, senza trascendenza e senza speranza.

In questo senso, e ben oltre le intenzioni dei promotori, il MAXXI è lo specchio deformato ma ahimè fedele di una realtà anch'essa non certo nuova, ma che ci offende e sovrasta, che schiera riti mondani e conformismo, antico parassitismo e moderno presentismo, arrendevolezza politica e furbi calcoli e li volge (neanche tanto metaforicamente) contro l'arte del passato e l'arte di sempre, quella viva e davvero contemporanea.

GABRIELLA ROUF



## ieri e oggi.

DI JACQUES THUILLER

Fonte: *Histoire de l'art*, ed. Flammarion 2009, pp. 583-584.

Uno dei tratti caratteristici della nostra epoca, è la brusca rottura con le tecniche tradizionali. L'architettura soltanto ha conservato un certo mestiere di cui, a dire il vero, non si può immaginare possa fare a meno. Ma in tutti gli altri settori l'esperienza accumulata dall'epoca carolingia è scomparsa in meno di trent'anni. Uno scultore oggi non è più capace di modellare un ginocchio o una mano. Un pittore non sa più disegnare una spalla o un torso. In quasi tutte le sedi di formazione, questo insegnamento non è più praticato. Il fenomeno si è prodotto con una rapidità stupefacente. Si è esteso al Giappone e alla Cina, dove solo una piccola parte di artisti conserva la tradizione, mentre gli altri ricalcano i modelli occidentali.

Non pretendiamo che questa rottura sia totale: conosciamo personalmente giovani artisti ancora capaci di maneggiare il pennello con la stessa maestria di cent'anni fa. E non faremo alcun paragone con l'improvvisa decadenza dell'arte romana. Essa fu causata dai massacri e dagli incendi. Niente di simile, oggi. Lo studio scientifico delle tecniche antiche non si è mai spinto tanto avanti, e i restauratori ne conoscono perfettamente la teoria e la pratica.

È lo spirito che è cambiato: quello del pubblico, a quale è stato inculcato il gusto della fattura grossolana, e quello dell'artista, che ha perduto la pazienza richiesta da un lungo apprendistato.

Inoltre il mercato dell'arte contemporanea è profondamente mutato negli ultimi anni. Per lungo tempo l'artista non aveva potuto far conoscere le sue opere che esponendole nel suo atelier o nella breve occasione di mostre, che variavano da un posto all'altro. A partire dalla fine del XVII secolo, l'organizzazione

dei Salons a Parigi offriva la possibilità di un contatto con i possibili acquirenti. Poi le gallerie, nella seconda metà del XIX secolo, si impadronirono del ruolo di intermediari. Esse si sforzarono di distruggere il prestigio dei Salons, i quali persero tutta la loro importanza nel corso dei venti anni che seguirono la seconda guerra mondiale. Ma nello stesso tempo anche le gallerie cessarono di regnare.

Si stabilì infatti una situazione nuova. L'affermazione del ruolo di New York fece passare il potere in mano ad un piccolo informale gruppo di famosi giornalisti, grandi galleristi newyorkesi, e di alcuni potenti collezionisti americani, tra cui i conservatori di musei ampiamente dotati. Questo gruppo, regolarmente sostenuto dalle principali Case d'asta e rappresentato nelle Fiere internazionali d'arte contemporanea, regola la notorietà e le quotazioni degli artisti.

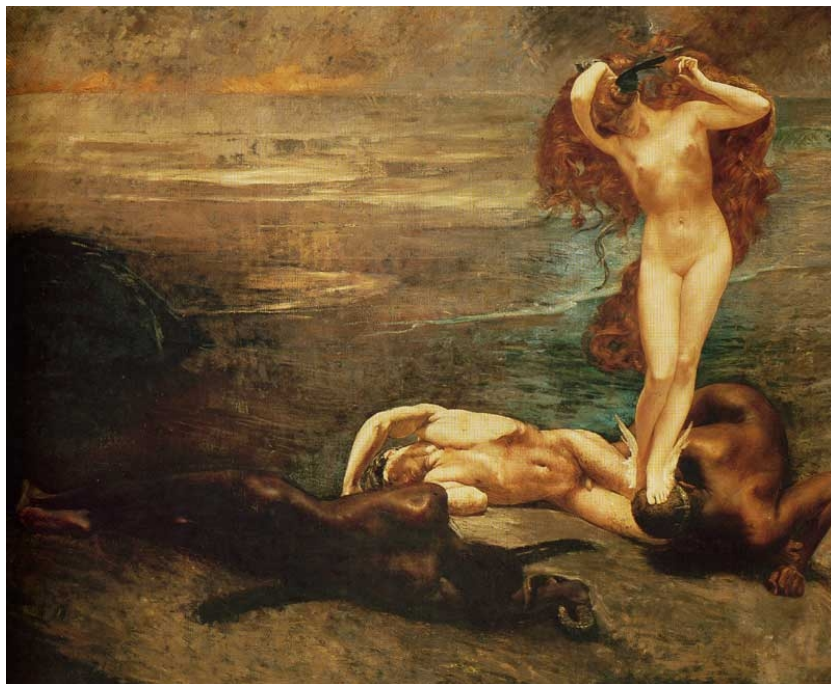
Si tratta di un sistema molto centralizzato, che tende sempre più a trattare gli artisti come titoli bancari, e le loro opere come valori suscettibili di speculazione. Esso è poco favo-

revole allo sviluppo dell'arte e nuoce ai musei, che finiscono per somigliarsi tutti, da una capitale all'altra. E niente assicura che possa reggere per molto tempo.

Le nostre opinioni sono pessimiste? Sì. Non osiamo nemmeno citare per nome o riprodurre le opere degli artisti viventi (o morti da poco) che sono stati messi in rilievo nelle ultime Aste americane o nelle ultime Biennali di Venezia. E in occasione delle vaste esposizioni di scultura organizzata all'aperto, sugli Champs-Élysées, la stampa stessa non ha trovato niente che si arrischiasse a lodare..

Questo pessimismo è del tutto giustificato? No. L'arte germina sempre dove non ci aspetta. Che tanti giovani vedano la loro vocazione spegnersi davanti alla difficoltà di accedere ad una formazione e agli incoraggiamenti indispensabili, niente è più triste. Ma quelli che si ostinano, troveranno davanti a loro la via aperta e una grande aspettativa.

JACQUES THUILLER



Giulio Aristide Sartorio (1860-1932) *La Gorgone e gli eroi* (1897)  
Galleria Nazionale d'arte moderna, Roma.



## Questo numero.

I lettori più attenti si saranno accorti che da qualche tempo il Covile chiude l'ultima pagina con *Webrlos, doch in nichts vernichtet*, il verso di Konrad Weiss che a Carl Schmitt illuminò i duri giorni del carcere<sup>1</sup> di Norimberga. Tradotto, il verso dice *Inerme (indifeso), ma in niente annientato*: abbiamo deciso di adottarlo come secondo motto perché ci è sembrato che in qualche modo parlasse anche del Covile e del suo voler essere rifugio per uomini senza potere, ma interi, giusta l'affermazione di Andrea Sciffo: "*sempre cerchiamo di essere uomini interi / in epoche di mezzefigure, di barattieri; / cerchiamo sempre d'esser leali, oggi, ieri, / nell'era dei bruti, dei vermi, dei bari. / Vieni Signore e nella Chiesa magari / vizi, errori e peccati rimetti in pari.*" Questo nostro impegno giustifica questo numero lungo e importuno, soprattutto in tempo di Avvento, nato intorno alla lettera di un allarmato lettore (la trovate a pag. 7) e confluyente con una riflessione di **Gabriella Rouf**. Sull'argomento si sono fatti vivi anche i colloquanti "Ultimi fiorentini" (incredibile ma ne esistono ancora) con la rima *Il sasso di Dante* di pag. 9. Più che pertinenti poi lo straordinaria passo di **David Foster Wallace** che ci propone Francesco Borselli (sempre a pag. 9) e la XXV lettera di **Berlicche** (pag. 10). Conclude, finalmente, **una buona notizia**.



David Foster Wallace (1962-2008)

<sup>1</sup> Sulla poesia di Weiss e la vicenda schmittiana vedi il *Quaderno del Covile* N° 4 *Indagini su Epimeteo tra Ivan Illich, Konrad Weiss e Carl Schmitt*.

## Bocconi amari.

DI GABRIELLA ROUF

Mentre ci tormentiamo sui destini dell'arte, soffrendo di un'inedia di bellezza, gli ineffabili cuochi dell'AC<sup>2</sup> offrono il loro «Cotto e mangiato» in libri e riviste, con il tono rassicurante dell'infermiera che incombe con un intruglio sul paziente nauseato: «Su, da bravo, assaggialo...»

Le escort dell'AC ci portano in giro per sale ahimè non metaforiche, alternando lo sprezzo schizzinoso per la società del brutto spettacolare all'impudica offerta di una variante di esso, che con la sua aura di quotazioni milionarie e lodi prezzolate impressiona il pubblico e i parenti poveri del circo mediatico.

L'AC cerca paternità nobili, e ultimamente va pure a caccia di santi patroni: scendono così in campo i pazzarielli del concettuale, a convincerci che i nostri occhi non vedono, e che dobbiamo consegnarli alle nuove occhialerie, scegliendo semmai tra le iettatorie montature nichiliste e le lenti rosa del political correct.

Spudorata l'operazione di Francesco Bonami, che rivolgendosi al popolo ignorante, sembra assumere spiritosamente una delle osservazioni faticose dello spettatore di fronte ad un'opera AC: *Lo potevo fare anch'io* (ed. Oscar Mondadori 2010). Sua risposta:

<sup>2</sup> Indichiamo come il solito con AC l'arte contemporanea come sistema, sulle cui origini e funzionamento v. *Il Covile* N° 593.

no, perché non ci avevi pensato, e quello che conta è l'idea. Nel suo libretto il Bonami fa divulgazione pubblicitaria delle varie star, spiegando che esse sono star in quanto sono star, e la loro arte è arte in quanto è arte, e che lui se ne intende in quanto se ne intende. Non può però evitare di raccontare, sia pur con noncuranza, quanto altri testi ci hanno puntualmente descritto: la trasformazione pilotata del concettuale in affare economico, quando da Duchamp, Pollock, e altri tormentati personaggi, si passa inopinatamente ai trionfi della pop art e poi, vertiginosamente (bastava pensarci!), al meccanismo della creazione posticcia dei valori (a prescindere dall'opera e dall'artista, se non come marchio), per cooptazione nel sistema speculativo globalizzato. Bonami, comprensibilmente abbacinato di fronte al favoloso successo dell'operazione, e in quanto comparsa nel circo (curatore di mostre, musei, consulente ecc), non può certo sputare nel piatto ecc. (restiamo ai paragoni alimentari, che egli del resto predilige): corre però nella sua prosa banale e vezzosa un fremito di orrore, che egli opportunamente indirizza contro i suoi concorrenti o firme fuori mercato, ma che, come nella performance del clown, comunica un'impressione tristemente beffarda.

La parte non innocua del Bignami-Bonami/AC è quella relativa alla situazione italiana, la quale è una velina gentilmente fornita a politici disperati e ad agenzie varie per postulare ulteriori sperperi: citando gli illustri precedenti delle protezioni politiche su Gutuso, gli astrattisti ecc, Bonami ne invoca di nuove, più meritate e più monetizzabili a favore delle star dell'AC (soprattutto dopo il crollo dei mercati finanziari), con la solita lamentela sul provincialismo dell'Italia e sulla bieca influenza del nostro patrimonio artistico a favore del tradizionalismo reazio-

nario. Sa bene che la legittimazione pubblica, comunque carpita, è necessaria per accedere a vetrine, templi, riti, per disporre di bassa manovalanza, ma soprattutto per veder affermata dalle istituzioni la confrontabilità dei valori e il continuum deterministico tra il patrimonio nazionale e l'odierna produzione dell'AC.

Arte del passato e arte *contemporanea*: il gioco è fatto. E se la società di oggi è quella che è, non ne ha colpa l'arte, che anzi ne è specchio. Questo è l'argomento che mette d'accordo tutti, i sociologi, i critici da sinistra, i buonisti di tutte le razze (oltre, ovviamente, i diretti interessati, avidi di lucrose contaminazioni ed ambientazioni trasgressive).

Ma chi è libero e di mente aperta, come Bonami imprudentemente ci raccomanda di essere per poter gustare i menu dell'AC, non cerca la bellezza nelle cucine, e tanto meno nei gabinetti.



Freme più sensibilmente un brivido di ribrezzo in un articolo che sulla rivista svizzera di moda e cronaca *Edelweiss*, mette la merce sul bancone, senza tante smancerie:



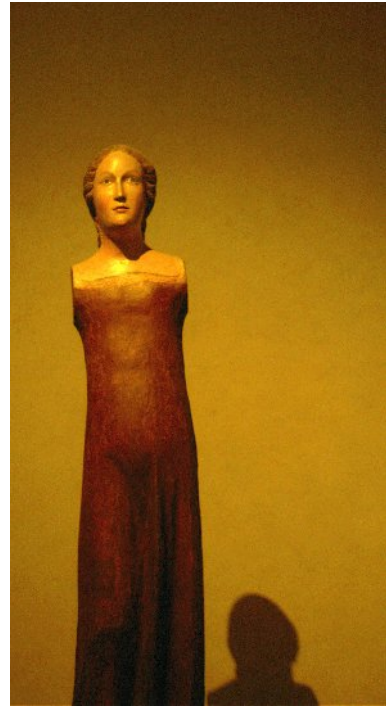
«L'arte contemporanea, il nuovo lusso di oggi».

Se non la merita Bonami, è promossa a pieni voti la citazione da *Edelweiss*:

«Un tempo considerata un hobby riservato agli iniziati, l'arte contemporanea ha guadagnato in 10 anni una popolarità allucinante. Oggi tutti sanno chi sono Damien Hirst, Takashi Murakami e Jeff Koons, che il primo lavora per Converse, il secondo per Louis Vuitton e l'ultimo per la BMW. Come qualunque prodotto alto di gamma, questi artisti sono diventati dei marchi che lavorano con altri marchi. L'arte è il nuovo prodotto di lusso grazie a questi creatori che hanno saputo innalzarla al livello di nuova star organizzando il loro proprio marketing. E tutti ci guadagnano, compresi i mercanti e i galleristi, che si fanno pubblicità sulle riviste, mentre le biennali, le fiere e le grandi mostre appartengono agli eventi mondani di cui non si può fare a meno, che è obbligo vedere ed dove si dev'essere visti. Qualcosa tra il Festival di Cannes e le sfilate di moda, sponsorizzate dalle industrie che puntano sulla cultura per assicurarsi il massimo di visibilità. Si potrebbe dire tanto meglio, trattandosi infine di un affare di pubblicità. *Salvo che, passando dalla parte dello spettacolo, quest'arte contemporanea che fa parlare di sé rinvia un'immagine deformata della creazione di oggi.*»<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Quello che appare chiaro all'articolaista del frivolo *Edelweiss*, sfugge agli amministratori e operatori culturali fiorentini: così fino alla primavera Firenze ospita in Palazzo Vecchio il teschio di Hirst «For the love of God», in diamanti, platino e ossa umane. La relativa grancassa pubblicitaria di polemiche è a dir poco sfasata, in quanto riguarda per lo più i risvolti politici locali, mentre si sprecano da tutte le parti definizioni come capolavoro, il più grande artista vivente, opportunità straordinaria e simili amenità. L'evento è curato dal solito Bonami/Bignami. Immagino le risate degli amici americani (spettatori delle penzolanti quotazioni di Hirst) nel vedere Firenze prestarsi a fare da vetrina di lusso per il macabro bijoux, fornendo le referenze per l'assunzione in pianta stabile presso qualche emirato.

Per Firenze, bell'esempio di politica culturale che stabilizzi un turismo di qualità attraverso la valorizzazione e la maggiore accessibilità del patrimonio. Il Covile ne parla giusto perché ci ha inciampato.



Tommaso Pisano. Santa.  
Legno policromo, seconda metà sec. XIV,  
museo naz. di S. Matteo, Pisa.

Qui si descrive con esattezza un mondo che si disloca a distanze sideree dalla verità dell'arte. Non ci sono più equivoci, né misteri, né risonanze intellettuali, spirituali, estetiche. Basta toglier la parola arte (e infatti noi la chiamiamo AC), ed eccoci liberi, col nostro gusto, i nostri sensi, la nostra ragione, di allontanarci dalle rive infette (non metaforicamente: le carogne imbalsamate di Hirst stanno marcendo) e ristabilire almeno il discernimento al negativo.

Quello al positivo, ne verrà di conseguenza e nel tempo.



Dato che è ormai evidente la natura di fenomeno extrartistico dell'AC, risultano interessanti i territori di confine, ove l'equivoco della contemporaneità porta con sé ulteriori confusioni.

Soprattutto in Francia, le strutture là statalizzate dell'AC sono state chiamate spesso in causa in rapporto con l'istituzione reli-

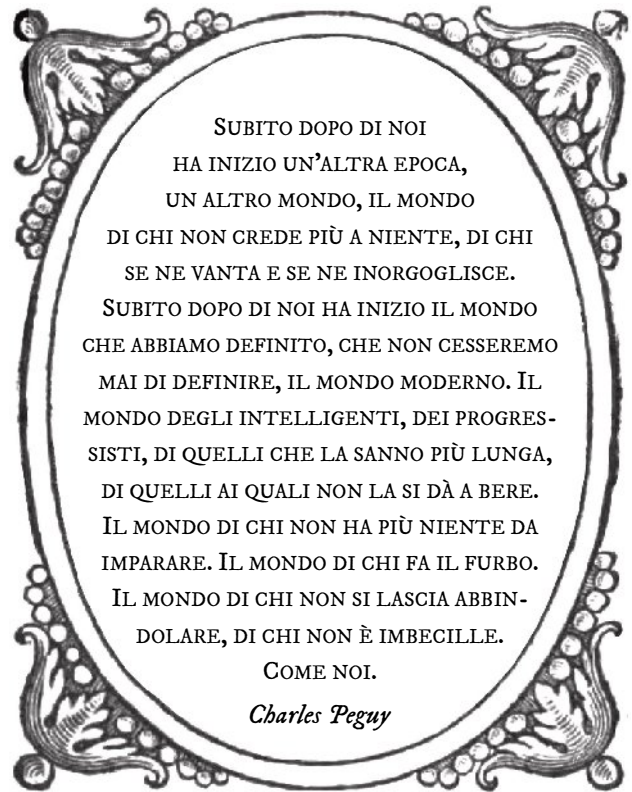


giosa, come se la loro sostanziale opacità culturale cercasse un'illuminazione dall'esterno. Al di là degli aspetti pratici e di marketing (sedi espositive prestigiose, committenze), questi collegamenti hanno prodotto ulteriori propaggini di teorizzazione e legittimazione, che pur essendo comicamente incongrui rispetto alla realtà dell'AC, corroborano il trattamento concettuale dell'arte, premessa logica da cui tutto deriva.

Il concettualismo appare ad alcuni più idoneo a recepire il senso e l'appello al divino: venendo meno la forma significativa nell'opera, basta sezionare in qualunque punto un «percorso» creativo, per trovarci tutto quello che si vuole, dato che per definizione l'AC è relativistica e indifferente agli aspetti etici e di responsabilità.

Un testo che esemplifica questa mal riposta considerazione e il contorsionismo teorico che ne deriva è quello di J. Cottin, ricalcato sostanzialmente su quello di J. Alexandre e l'impostazione del Collège des Bernardins di Parigi<sup>4</sup>. Si tratta di un testo ampio, che ha il pregio di descrivere situazioni ed eventi specifici: si parla di dialogo tra la Chiesa come istituzione e gli artisti, la cui omogeneità culturale e credibilità è data dal loro inserimento nel sistema dell'AC, in Francia anch'esso istituzionalizzato. Argomentando l'auspicabilità di questo dialogo sostanzialmente tra apparati, il Cottin, dopo un mea culpa sulla passate ingerenze della Chiesa, ne detta le condizioni, ossessivamente ribadite in libertà totale dell'artista, autonomia dell'arte, fiducia nell'artista. Nel seguito del testo si capisce il perché di questa ossessione: la visione di Cottin è infatti riso-

<sup>4</sup> Jérôme Cottin - Facoltà di teologia protestante, Università di Strasburgo: *L'immagine, icona del desiderio, della reciprocità e dell'incontro con l'Altro — Fondamenti teologici ed estetici di un incontro tra l'arte contemporanea ed il cristianesimo*. Su Alexandre e il Collège des Bernardins v. *Il Covile* N° 585.



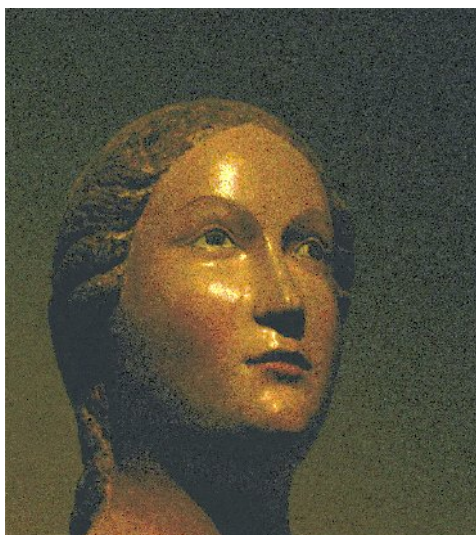
lutamente iconoclastica, e vede nel concettualismo artistico l'esito atteso del dissolvimento dell'immagine sacra a favore di un'interiorizzazione della fede, in uno spazio vuoto e raggelante come le architetture sacre alla moda. Sia che improvvisi sul mero dato materiale<sup>5</sup>, sia che fluttui come gesto, installazione, evento, sia che iconizzi il nulla, l'arte è per Cottin l'espressione privilegiata, addirittura profetica dell'umano, più è pulsionale e instabile, più si allontana da un'immagine sacra leggibile e condivisibile.

Incredibilmente Cottin scrive:

«.. l'arte contemporanea, *più che l'arte dei secoli scorsi*, potrebbe stabilire un dialogo con la fede cristiana. L'arte contemporanea in effetti ha esplorato, fin dalle avanguardie dell'inizio del 20° secolo, delle possibilità fino ad allora sconosciute. Si è arricchita di nuove

<sup>5</sup> Cottin chiama in causa per l'«arte povera» un'ispirazione francescana. Ora, non c'è arte più ricca dell'«arte povera», perché l'austero pezzetto di legno, la cordicella e il sasso tale diventano se esposti in spazi sfarzosi, con dotte didascalie, cataloghi patinati, e coro di critici d'arte, mondanità e pubblicità.





C. S. Particolare.

tecniche, di nuovi materiali, di nuove concezioni, di nuovi rapporti con il creatore, con il pubblico, con la società nel suo complesso. Il concetto di arte si è ampliato all'infinito. Tutto può diventare arte. Improvvisamente le possibilità degli incontri con la fede cristiana – che investe anch'essa l'umano e lo spazio sociale – sono molto più numerose.»

E con questo millenni di arte cristiana (e con essi la nostra stessa identità culturale) sono musealizzati e sepolti.



Anche nella *Lectio magistralis*<sup>6</sup> del 13 novembre u.s. dell'arcivescovo di Firenze monsignor Giuseppe Betori trovo riferimenti all'arte che sembrano ipotizzare un dialogo istituzionale, in cui fatalmente si fanno avanti i ben organizzati ranghi dell'AC e delle archistar.

Nel contesto di un commento al testo biblico sui requisiti formali, materiali, etici dell'arte sacra, i riferimenti all'oggi sembrano salutare come liberatorio il riconoscimento e il rifiuto sistematico di questi valori. L'arte ne avrebbe acquistato in au-

<sup>6</sup> Il testo integrale a: [www.toscanaoggi.it/notizia\\_3.php?IDNotizia=13500](http://www.toscanaoggi.it/notizia_3.php?IDNotizia=13500).

tenticità, in umanità, in spontaneità. Di quale arte si parla? La realtà è sotto gli occhi di tutti (e non entro nel merito degli aspetti provocatori, blasfemi e pornografici dell'AC, insignificanti ed effimeri quanto le sue accensioni moralistiche).

Nel testo traspare una storicizzazione dei canoni della forma e delle prescrizioni artistiche, artigianali, di natura individuale e collettiva: ecco, di tutto questo non avremmo più bisogno, la creatività umana singola, finalmente recepita socialmente nell'artista carismatico, può spiccare un volo talmente alto da sconfinare (magari a sua insaputa) nel trascendente.

Altrove nel testo, il contemporaneo spunta con un'altra mela avvelenata, quando si parla della materia, materia in cui si è incarnato il divino e che restituisce nell'arte questo miracolo permanente. E certo pensiamo alla gloria dell'arte dell'incarnazione, vittoriosa dell'iconoclastia, bellezza e sofferenza delle immagini sacre, materia trasfigurata dalla fede e dalla sapienza. Ma il contemporaneo ufficializzato, anche su questa via, sembra per mons. Betori segnare un progresso, un affrancamento: e viene citato Burri<sup>7</sup>, là dove la materia nella sua informalità si impone direttamente come arte, magari con un gracile balbettio simbolico. Mah.

La «capacità del divino» è implicita nella materia, che si avvantaggia pertanto della sua rozzezza, casualità? La trasfigurazione artistica, metafora della salvezza, avviene per via di violenza concettuale sulla realtà? La disciplina materiale e spirituale attraverso cui il legno si fa icona, la pietruzza mosai-

<sup>7</sup> "I cieli dipinti con il blu dei lapislazzuli come pure i fondi oro delle icone o dei mosaici che risplendono sopra di noi in questo Battistero esprimono certamente una dimensione sacrale, ma altrettanto si potrebbe dire per un sacco di Burri, su cui si può scorgere traccia ancora del sudore della fatica dell'uomo nel lavoro, con il quale egli nobilita il mondo trasformandolo." Giuseppe Betori. *Lectio magistralis*. Cit.

co, l'intonaco affresco, può essere bellamente sostituita dalle scorciatoie del concettuale, sia che scaturisca dalle pulsioni narcisistiche — non importa se gaudenti o disperate — dell'artista, sia che (è l'inevitabile passo successivo) ne faccia addirittura a meno a favore dell'evento, con la solita opzione tra il terrifico, il ludico, il vano?



Mi sembra che la materia trasfigurata sia all'opposto dei *ready made*, come dell'arbitraria promozione ad arte del frammento, del residuo: gli stucchi di Giacomo Serpotta<sup>8</sup> sono modellati sull'impasto di rozzi materiali, una vera arte povera, non simulatrice, ma capace di prender partito dalla misteriosa (tuttora) natura della luce. E il monaco che dipinge l'icona sottostà ad una rigorosa disciplina materiale/spirituale. Inscindibile è l'intento teologico, la forma significante, la tecnica, il contesto corale dell'esecuzione e della destinazione. Del resto a cosa porta l'estetica dell'informale lo si vede nell'ulteriore produzione del Burri stesso<sup>9</sup>. E quanto rapidamente astrattismo e informalismo imposti ideologicamente abbiano prodotto l'attuale sistema AC, la dice lunga sull'aridità spirituale e sull'estetismo superficiale e ripetitivo della loro poco entusiasmante stagione.

Analoghi interrogativi suscita la citazione da Le Corbusier<sup>10</sup> a magnificazione dell'a-

8 V. *Il Covile* N° 617.

9 Approda Burri negli anni 70 a forme assai decorative, maxi-loghi, già a misura per ornare carlinghe, locomotive e TIR: i vivaci colori spingono al buonumore, le sagome oscure ad un'opportuna prudenza (il repertorio è nel vacuo Museo di Città di Castello). Ma qui ci si riferisce ai «sacchi» di Burri degli anni 50, simpatica anticipazione di un'estetica IKEA, di bricolage con riciclo di imballi.

10 "L'arte, l'arte sacra, è sì una materia da plasmare, un'immagine da modellare, ma è soprattutto una misura da cogliere secondo un preciso progetto, un'idea che anticipa ogni concreta realizzazione, lasciandosi poi disporre a varie concretizzazioni. Considerazioni queste, che hanno evidenti assonanze con quanto scriveva Le Corbusier [...]" *Lectio magistralis*. Cit.

strazione architettonica, i cui amari frutti e le sterili piante funestano le nostre città e la nostra vita.



Riferirsi all'arte contemporanea come un giardino di millefiori, dove civilmente si confrontano astrattismo e figurazione, è non voler vedere tutti i post-post-post che nel frattempo l'AC ha sputato fuori a ritmo continuato, inondando spazi e menti con installazioni, performance, sozzure solidificate e generica demenzialità. Senza contare il danno educativo dello smantellamento delle strutture formative in campo artistico ed artigianale e dell'induzione di modelli di facile successo per chi «ha idee nuove».

Nonché la speranza, nemmeno il sogno di una redenzione aleggia intorno agli inani mastodonti del contemporaneo, il cui solo portato simbolico potrebbe essere quello di fare da contrappeso nichilistico alla verità dell'uomo.

Le spaziose sale inondate di luce, sia dei nuovi MAC che degli umiliati edifici storici, come le tristi gallerie provinciali ansiose di mettersi al passo, non si prestano in questo a contenitori di alcuna verità umana, di alcuna angoscia, di alcuna inquietudine, di alcun mito. Sono una superfetazione, un cul-de-sac, una variante particolarmente onerosa (per la spesa pubblica) di un consumismo vano o di un concreto parassitismo. E vano è attribuire ad essi un'orizzonte religioso, quando vi manca la forma significante, la disciplina della materia, la responsabilità etica.



Pur tra alti e bassi nel prestigio sociale, non era mai accaduto che l'artista fosse uno che non sa far niente, salvo avere una generica manualità e intuito o supino adattamento alle mode e parecchio pelo sullo stomaco.



Matteo Civitali. Vergine annunciata (part.)  
Legno policromo, seconda metà sec. XV,  
museo di Arte sacra di Camaiore (Lu).

Il paradosso che tutto è arte e che nello stesso tempo vi è una categoria di prodotti status symbol, allinea l'AC agli altri fenomeni del mondo spettacolarizzato, ove ognuno può identificarsi con star tanto più persuasive in quanto miserrime.

Come in tutti i campi della cultura, ove si abbattono le regole e si limano gli spessori (culturali, tecnici, etici) e pertanto i giudizi di valore, dopo un primo periodo di euforia, subentra un'implosione distruttiva.

È il momento, anche in campo artistico, dell'anarca, che avendo una bassa soglia per la gioia, gode delle infinite forme significanti e dei secolari giacimenti della visionarietà sapiente, mentre assiste indifferente, ma nell'intimo non impassibile, al decomporsi delle figure del potere.<sup>11</sup>

GABRIELLA ROUF

## Lettere al direttore



*L'arte è sacra di per sé?*

Caro Direttore, vorrei sottoporle alcune preoccupazioni originate dalla *lectio magistralis* tenuta da mons. Betori, arcivescovo di Firenze, il 13 novembre scorso, nell'ambito delle manifestazioni di Florens 2010.

Il nostro arcivescovo, che annovera tra i suoi molti meriti quello di aver tolto la Chiesa fiorentina da una certa subalternità, non finisce però di stupire per il suo dare per scontata la dittatura delle star dell'arte contemporanea, anzi attribuire ad esse, del tutto unilateralmente, indizi di cristianesimo. Dopo aver partecipato all'edizione del desolante nuovo lezionario italiano, le cui immagini inquietanti, gnosticheggianti e — mi si passi il termine arcaico — brutte, sono state prodotte da artisti scelti per il solo fatto di essere *à la page*; dopo avere fornito la copertura teorica all'imposizione del termovalorizzatore di Fuksas ai parrocchiani di S. Giacomo a Foligno<sup>12</sup>, incurante delle loro vibranti proteste, non ancora sopite; adesso, senza cenni di resipiscenza, appare pronto ad innestare un preteso germoglio di "arte sacra" contemporanea nel tronco vivo del Rinascimento italiano. Viva appare ancora infatti la Firenze dei Medici, se non ai suoi abitanti almeno alle folle di turisti che giungono da tutto il mondo.

Il nostro timore è che l'approccio brillante di mons. Betori possa offrire la copertura culturale a costosi interventi di devastazione del patrimonio artistico della capitale del Rinascimento, a cominciare dal presbiterio di S. Maria del Fiore. Impressiona per es. l'esegesi sulla realizzazione della Tenda del

<sup>11</sup> L'immagine è tratta da Ernst Junger — *Eumeswil*.

<sup>12</sup> Vedi *Il Covile* N° 533.

Convegno e del Tempio di Salomone nell'Antico Testamento. Fino ad un passato recente l'interpretazione corretta era stata alla base della produzione di capolavori dell'architettura sacra. Qui invece si ribalta il rapporto, e viene sorprendentemente giustificato il concettuale nell'arte sacra. Non è sufficiente indossare la tuta antigrafità dei piloti supersonici per sopportare salti di tale illogicità. Come si possono accostare Benozzo Gozzoli e Alberto Burri, Lorenzo Ghiberti e Damien Hirst, Leon Battista Alberti e Le Corbusier? Le acrobazie sull'arte astratta e sul concetto di proporzione in architettura sono sofismi: l'arte non è sacra di per sé, ed a maggior ragione in quanto dobbiamo ormai prendere atto che quella contemporanea che si definisce tale, arte non è.

L'arcivescovo chiama in causa persino S. Paolo<sup>13</sup>. Cosa c'entra l'appello dell'apostolo delle genti a non considerare impure le carni sacrificate agli idoli? Dovremmo forse accettare supinamente l'invasione dei prodotti del secolarismo e del satanismo dentro le chiese? Fra l'altro la società di oggi non è quella pagana, che, a prescindere dalla corruzione dei costumi, si alimentava di un pensiero metafisico. La cultura attuale va sanata della sua componente immanentista dominante, non può essere vivificata facilmente dalla fede.

Il "dialogo" è possibile ove esiste un interlocutore disposto ad ascoltare. Ma qui non si tratta nemmeno di una proposta di dialogo, come tale aperto ad una pluralità di

<sup>13</sup> "Il non-sacro, cioè, non spaventa, e per chi sa che gli idoli non esistono, perfino le carni offerte agli idoli possono diventare un pasto comune, come insegna l'apostolo Paolo (cf. 1Cor 8-10). È il medesimo principio che ha permesso la ripresa dei miti e delle figure della classicità quali strumenti espressivi della rivelazione cristiana nell'arte rinascimentale: spogliati della loro falsa identità sacra i personaggi del mito assurgono a valori perenni e non temono di diventare strumento di loro espressione. E perché oggi dovremmo temere di assumere miti e figure della contemporaneità per dire la verità dell'uomo?" *Lectio magistralis*. Cit.

voci, ma di un adattamento acritico, esclusivo, agli aspetti superficiali e spettacolari della contemporaneità, alle firme internazionali, alle archistar. Ricordiamo quanto sosteneva Gregorio Magno: *corruptio optimi pessima*. La condizione della società postcristiana è per certi versi peggiore di quella pagana. Vale la pena rileggersi le motivazioni per cui Joseph Ratzinger ritiene che il pop e il rock siano costitutivamente inutilizzabili nell'ambito della musica sacra.

Qualcuno [Camillo Langone sul *Foglio*] sostiene che bisognerebbe togliere l'8 per mille alla CEI, in modo da evitare che gestisca i soldi per nuove chiese e per l'adeguamento delle antiche con criteri tanto subordinati alla dittatura della modernità. Mi chiedo se non sarebbe il caso di indire un referendum fra i cattolici italiani per verificare fino a che punto siano invise ai fedeli le sperimentazioni artistiche e liturgiche dei propri vescovi. *Dixit et salvavit anima mea*. (Marco Ballini)



Pietro Torrigiano. Busto di S. Fina.  
Marmo policromo, 1496 ca, museo Civico  
di S. Gimignano (Si).

*La scelta di immagini riguarda la scultura policroma, a testimoniare come l'apparente ricerca della verosimiglianza realizzi intensità e interiorità espressiva e il lavoro collettivo su base artigianale si risolva in un'altissima sintesi artistica.*



---

## La rima




---

### *Il sasso di Dante*

Nel mezzo del cammin... dai, ci risiamo  
 però la selva non fa più impressione  
 e ci piace dimolto anche il leone  
 e la lupa si sa non è cattiva  
 e la lonza è una star televisiva.

La strada torta poi l'è sempre stata  
 più ganza, anche la guida altoloata  
 mi consiglia «Ma dai, famolo strano»

E quello che si vede di lontano  
 non mi pare sia monte, né macigno...  
 a dir bene l'è il cubo di Foligno.

GLI ULTIMI FIORENTINI



## David Foster Wallace e le arti U.S.A.

Fonte: David Foster Wallace, *Infinite Jest*. Boston, Little Brown and Company. 1996. La traduzione è di Francesco Borselli, nell'edizione einaudiana il brano è a pag. 832.

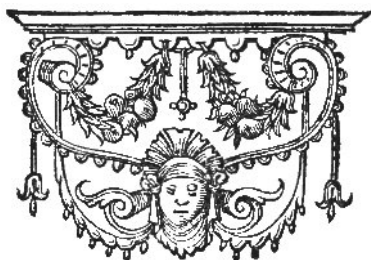
È interessante notare come le arti<sup>14</sup> degli Stati Uniti di fine millennio considerino l'anedonia<sup>15</sup> ed il vuoto interiore fighi e chic. Si

<sup>14</sup> Nel testo originale "*lively arts*". Il termine è entrato nell'uso corrente grazie alla serie televisiva *The Seven Lively Arts* curata nel 1957 da John Crosby. critico letterario del *New York Herald Tribune*. Le sette arti trattate erano cinema, teatro, radio, musica, danza, fumetti, fiction.

<sup>15</sup> "In psicologia e psichiatria, il termine **anedonia** (parola greca composta dal prefisso negativo *an* e *hēdonē*, "piacere") descrive l'incapacità di un paziente a provare piacere, anche in circostanze e attività normalmente piacevoli come dormire, nutrirsi, le esperienze sessuali e il contatto sociale. L'anedonia è considerata uno dei sintomi più indicativi dei vari disturbi e malattie mentali. In primo luogo i disturbi dell'umore e la depressione." Fonte *Wikipedia*.

tratta forse delle vestigia della glorificazione romantica del *Weltschmerz*, che sta per noia del mondo o anche ennuï chic. Forse il fatto è che la maggior parte delle arti qui da noi viene prodotta da vecchi sofisticati e annoiati del mondo e in seguito consumata da giovani che non solo consumano arte ma che la studiano per avere degli indizi su come essere fighi e chic — e tenete bene in mente che, per i ragazzini e i giovani, l'essere chic e fighi equivale esattamente all'essere ammirati e accettati e dunque Non-soli. Scordatevi della cosiddetta "pressione sociale". È più una specie di *fame* sociale. No? Facciamo l'ingresso in una pubertà spirituale in cui ci rendiamo improvvisamente conto che il grande orrore trascendente è la solitudine, l'esclusivo ingabbiamento in sé stessi. Una volta raggiunta questa età, daremo o prenderemo qualsiasi cosa, indosseremo qualsiasi maschera, per inserirsi, per essere accettati, per non essere Soli, noi giovani. Le arti statunitensi sono la nostra guida all'inclusione. Un manuale pratico. Ci viene mostrato come indossare maschere di ennuï e di stremata ironia ad un'età giovane in cui la faccia è abbastanza fittile da poter assumere la forma di qualunque cosa indossi. E a quel punto non va più via, l'annoiato cinismo che ci salva dal mieloso sentimento e dall'ingenuità non sofisticata. Sentimento ed ingenuità si equivalgono esattamente su questo continente [... e al contempo viene persistentemente coltivato] il mito americano secondo cui cinismo ed ingenuità si escludono a vicenda. Hal, che è vuoto ma non è scemo, teorizza privatamente che quel che passa per una trascendenza cinica e chic del dolore sia in realtà una sorta di paura di essere davvero umani, dato che essere davvero umani (almeno per come lo concettualizza lui) probabilmente vuol dire essere inevitabilmente sentimentali ed inge-

nui ed inclini al mieloso ed in generale patetici, vuol dire essere in un qualche essenziale senso interiore per sempre infantili [...]. Uno degli aspetti veramente americani di Hal, probabilmente, è il modo in cui disprezza ciò per cui si sente davvero solo: questo orribile io interiore, incontenente di sentimento e di bisogno, che frigna e scalcia appena sotto la vuota maschera chic, l'anedonia. (D. F. W.)



## Dalla XXV lettera di Berlicche.

Fonte: C.S. Lewis, *Le lettere di Berlicche*<sup>16</sup>, Mondadori 1998.

Mio caro Malacoda, [...] L'orrore per la cosa vecchia, sempre quella, è una delle passioni più importanti che abbiamo prodotto nel cuore umano — una fonte infinita d'eresie in religione, di sciocchezza nel consiglio, d'infedeltà nel matrimonio, e d'incostanza nell'amicizia. Gli esseri umani vivono nel tempo, ed esperimentano la realtà per gradi successivi. Perciò, al fine di farne molta esperienza, devono sperimentare molte cose diverse; in altre parole devono sperimentare il cambiamento. E poiché hanno bisogno di mutamento, il Nemico (essendo in fondo al

cuore un edonista) ha reso loro piacevole il cambiamento, precisamente come ha reso piacevole il mangiare. Ma poiché non desidera che essi facciano del mutamento uno scopo fine a se stesso, non più del mangiare, ha equilibrato in essi l'amore a ciò che muta con l'amore a ciò che permane. È riuscito ad accontentare entrambi i gusti insieme nel mondo stesso che ha fatto, per mezzo di quell'unione di mutazione e di permanenza che noi chiamiamo "ritmo". Offre loro le stagioni ciascuna diversa, ma uguale ogni anno, così che la primavera è sempre sentita come una novità e tuttavia sempre come la ricorrenza di un tema immemorabile. Offre loro nella sua chiesa un anno spirituale; si muta dal digiuno alla festa, ma la festa è la stessa di prima.

Orbene, proprio come diamo rilievo e esageriamo il piacere del mangiare per produrre la golosità così diamo rilievo a codesta naturale piacevolezza del mutamento e lo deviamo verso la richiesta di assoluta novità. Tale richiesta è tutto nostro lavoro. [...] Soltanto per mezzo dei nostri sforzi incessanti si manterrà viva la richiesta per un mutamento infinito, o aritmico.

Tale richiesta ha valore per diverse ragioni. In primo luogo diminuisce il piacere mentre aumenta il desiderio. Il piacere della novità, è, per sua stessa natura, più soggetto di qualsiasi altro alla legge dei ritorni decrescenti. La novità continuata costa soldi, cosicché il desiderio di essa significa avarizia o infelicità, o magari ambedue. Inoltre. Più rapace sarà questo desiderio, e prima si dovrà pappare tutte le fonti innocenti del piacere per giungere a quelle che il Nemico proibisce. In tal modo, infiammando l'orrore per la cosa vecchia, sempre quella, abbiamo reso di recente le Arti, tanto per fare un esempio, meno pericolose per noi di quanto forse sia-

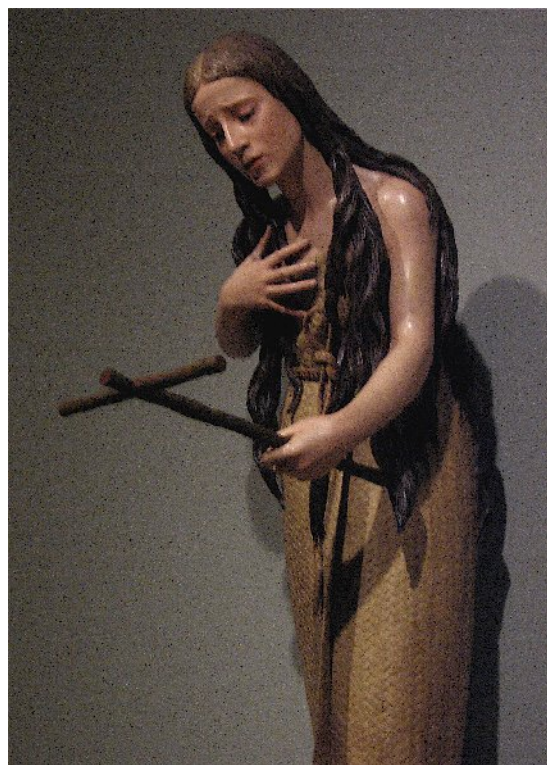
<sup>16</sup> Nelle *Lettere di Berlicche* di Clive Staples Lewis (1898/1963, autore, fra l'altro, delle *Cronache di Narnia*) si immagina che il diavolo Berlicche scriva una serie di lettere al nipote apprendista Malacoda, ammaestrandolo sui sistemi più efficaci per condurre l'anima di un uomo alla dannazione. Pertanto, quando Berlicche menziona il Nemico si riferisce a Dio. Il libro, pubblicato nel 1942, non è affatto invecchiato.

no mai state, poiché gli artisti, in alto e in basso, vengono trascinati ogni giorno in nuovi, sempre più nuovi eccessi di lussuria, di sragionevolezza, di crudeltà e di orgoglio. Infine, il desiderio di novità è indispensabile se vogliamo produrre le mode e le voghe.

L'utilità delle mode nel pensiero consiste nel distrarre l'attenzione degli uomini dai loro veri pericoli. Noi dirigiamo il grido di moda di ogni generazione contro quei vizi dei quali essa corre minor pericolo, e fissiamo la sua approvazione sulla virtù che è maggiormente vicina al vizio che tentiamo di rendere endemico. Il gioco consiste nel farli correre dappertutto con estintori d'incendio ogni volta che c'è un'inondazione, e di affollare quella parte della barca che ha già l'acqua al parapetto. [...] Ma il trionfo più grande è quello di elevare codesto orrore per la cosa vecchia, sempre quella, a filosofia, di modo che il nonsenso nell'intelletto possa rafforzare la corruzione della volontà. È qui che diventa utile il carattere in generale evolucionistico o storico del pensiero europeo moderno (in parte opera nostra). Il Nemico ama le banalità. Di un modo d'agire che venga proposto Egli desidera che gli uomini, per quanto m'è dato di vedere, si facciano domande semplicissime; è giusto? è prudente? è possibile? Orbene, se riusciamo a mantenere gli uomini in queste altre domande: «Si accorda con la tendenza generale del nostro tempo? È progressista o reazionario? È la strada per la quale è incamminata la Storia?» essi trascureranno i problemi importanti. E le domande che di fatto fanno non sono, naturalmente, suscettibili di risposta; poiché essi non conoscono il futuro, e il futuro dipende in gran parte proprio da quelle scelte che ora essi invocano il futuro di aiutarli a fare. Come risultato, mentre la loro mente ronza nel vuoto, a noi si offrono le

migliori occasioni per scivolarvi dentro, e per piegarli a quell'azione che noi abbiamo deciso. Ed è già stato fatto un grande lavoro. Una volta essi sapevano che alcuni mutamenti erano per il meglio, altri per il peggio, altri indifferenti. Noi abbiamo in gran parte rimosso una tale conoscenza. All'aggettivo descrittivo "immutato" abbiamo sostituito l'aggettivo emotivo "stagnante". Li abbiamo educati a pensare al Futuro come a una terra promessa che eroi favoriti riescono a raggiungere — non come qualcosa che ciascuno raggiunge alla velocità di sessanta minuti all'ora, qualunque cosa faccia, chiunque egli sia.

Tuo affezionatissimo zio  
Berlicche



Pedro de Mena. S. Maddalena penitente.  
Legno policromo, sec. XVII, museo  
de escultura, Valladolid.



---

## La buona notizia

---



A un anno dall'inizio dell'avventura del *Gruppo Salingaros* un'inaspettata buona notizia. La costruzione ormai avviata del mostruoso grattacielo di 400 metri al centro di S. Pietroburgo, contro il quale, apparentemente senza speranze, si era scatenata la popolazione e i maggiori intellettuali del Paese avevano levato la loro voce, è stato bloccato per decreto presidenziale. Dmitrij Medvedev ha preso atto delle istanze presentate dai comitati civici, personalità della cultura e della vita del Paese (tra questi a titolo privato si era detto contrario alla torre lo stesso Vladimir Putin) affinché la geometria e lo skyline di S. Pietroburgo non fossero dissacrati dal più retrivo dei simboli della modernità globale. La Gazprom Tower, che sarebbe stato

visibile da ogni punto del centro della bellissima "Venezia del Nord", dovrà ora essere ridimensionata per non superare i 100 metri di altezza, e soprattutto, se mai verrà realizzata, dovrà essere posizionata lontana dalla città, sentendo il parere della cittadinanza.

È una vittoria di civiltà, cultura, e partecipazione civica che ci giunge da una Russia ancora oggi usata dai nostri media come spauracchio politico. Nel mio articolo di un anno fa scrivevo che gli architetti russi argomentavano contro la torre riferendosi al "modello Roma", città orizzontale, e il cui centro storico non dev'essere toccato (non sanno di Meier...). Chissà dunque che anche a Roma non avvenga il miracolo, nonostante la brutta aria che spira sulla Capitale e l'Italia intera, dove l'appetito della rendita urbana si slancia verso l'alto...

STEFANO SERAFINI





## JEAN CLAIR

### CULTO DELL'AVANGUARDIA E CULTURA DI MORTE

*Conversazione tenuta nell'Institut de France  
in occasione del Cortile dei Gentili,  
Parigi 25 marzo 2011.*



Fonte e © Centro Culturale di Milano.  
Versione rivista della traduzione di Flora Crescini ed  
Enrica Zaira Merlo disponibile a [www.cmc.milano.it](http://www.cmc.milano.it).

Interrogai la terra, e mi rispose: “[Il tuo Dio,] non sono io”; la medesima confessione fecero tutte le cose che si trovano in essa. Interrogai il mare, i suoi abissi e i rettili con anime vive; e mi risposero: “Non siamo noi il tuo Dio; cerca sopra di noi”.

Interrogai i soffi dell'aria, e tutto il mondo aereo con i suoi abitanti mi rispose: “Erra Anassimene, io non sono Dio”.

Interrogai il cielo, il sole, la luna, le stelle: “Neppure noi siamo il Dio che cerchi”, rispondono.

E dissi a tutti gli esseri che circondano le porte del mio corpo: “Parlatemi del mio Dio; se non lo siete voi, ditemi qualcosa di lui”; ed essi esclamarono a gran voce: “È lui che ci fece”. Le mie domande erano la mia contemplazione; le loro risposte, la loro bellezza.<sup>1</sup>

Tardi ti amai Bellezza tanto antica e tanto nuova, tardi ti amai.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Sant'Agostino, *Le Confessioni*, Libro X, VI, 9. [Le note, salvo altrimenti indicato, sono dell'Autore.]

<sup>2</sup> Idem, XVII, 38.

Queste righe mirabili sono state scritte da un teologo che è vissuto tra la metà del IV secolo e l'inizio del V, in un paese che più tardi sarebbe stato chiamato Algeria. Era dunque, come si diceva ancora negli anni 50 in Francia, un “Nord'AF”. È anche uno dei Padri

✎ *Ci conforta il rilievo dato all'interno del Cortile dei Gentili a Parigi all'intervento di Jean Clair, come relatore sul tema Arte, culto e cultura presso la sede dell'Istituto di Francia (1). La coerenza di Jean Clair e la chiarezza ineludibile dei suoi ragionamenti, oltre all'argomentata descrizione della realtà, particolarmente drammatica in Francia dove l'AC è ormai «arte di stato» (2), e delle tendenze in atto, testimoniano da che parte stanno la cultura, la competenza e la consapevolezza storica ed estetica, di fronte alla variegata fauna di cinici, interessati, o ingenui cultori dell'AC. Il testo integrale dell'intervento (3) rende superfluo ogni commento, se non la condivisione di chi, con pari sconcerto, vede queste tendenze, banalizzate o teorizzate che siano, di fatto diffondersi anche nella nostra realtà. (Red)*

✎ segue in ultima pagina.



della Cristianità, e porta il nome di Agostino.

Si è potuto vedere in questo passaggio de *Le Confessioni* una prova cosmologica dell'esistenza di Dio. Io sarei tentato di vedervi una prova estetica. Dio è, perché tutta la creazione testimonia della sua opera e quest'opera è bella. Dalle leggi che governano il movimento dei corpi celesti fino a quelle che reggono l'organizzazione del corpo umano, la bellezza è una promessa che non è mai stata tradita. C'è un *nomos* cristiano così come c'è stato un *nomos* greco. C'è una Ragione propria alla cristianità come c'è stata una ragione antica, un *logos*, ma di altra natura. Allo stesso modo, metaforicamente, l'opera d'arte è una gioia che continuamente si rinnova, fondata su regole e anch'essa un *logos*, che ha preso forma e senso.

Ma è anche una legge etica: solamente l'uomo può umiliare la bellezza. Quel che ancor oggi risuona alle nostre orecchie in modo così sconvolgente è, in Agostino, la stupefacente descrizione, biologica, fisiologica, di ciò che le manifestazioni della bellezza esercitano sui nostri sensi. Agostino si rifa ai quattro elementi, l'aria, il fuoco, l'acqua, la terra per ricordarci che entrano attraverso le cinque "porte della carne": lui guarda "con tutti i suoi occhi". Altrove ancora, dice che questa presenza del mondo creato da Dio "squarcia la sua sordità", "dissipa la sua cecità", provoca il suo gusto, e arriva fino al punto da far nascere in lui delle sensazioni, che definisce "di fame e di sete". Ma noi abbiamo il potere di sublimare o al contrario di svilire le sensazioni che entrano attraverso le porte della nostra carne.

In questo forse consiste la potenza e la singolarità della religione che egli annuncia e che diffonderà in Europa: questa religione è fondata sul dogma di un'incarnazione, l'apparizione di un corpo, di una carne, di un Figlio a immagine del Padre, un'osmosi tra la



Sandro Botticelli, *Sant'Agostino nello studio*, c. 1480  
Firenze, chiesa di Ognissanti.

creazione e il creato, tale che Dio arriva fino al punto di incarnarsi in un uomo. Essa è fondata anche su questa idea, a dire il vero impensabile, scandalosa, quella di una Risurrezione dei corpi, fino all'ultimo capello che si ha sulla testa, e che di recente papa Benedetto XVI ha opportunamente ricordato quanto sia decisiva per la fede cattolica.

La religione cattolica è invincibilmente una religione del visibile, della carne e del corpo, ed è necessariamente una religione della bellezza del visibile. Essa richiede l'immagine, al contrario di altre fedi che rifiutano l'immagine, o piuttosto che l'accettano solo in forme mostruose. Non si trova nulla in essa di quegli spettri e di quei demoni, di quelle maschere spaventose, di quelle gorgone, di quelle creature giganti e orrende che così spesso sono le divinità di altre religioni. Il Diavolo è di rappresentazione tarda, e so-

prattutto, non è un Dio.



Il vocabolario della teologia cristiana utilizza tre termini singolari: la transustanziazione, la trasfigurazione, la trasverberazione. Tutti e tre fanno riferimento a stati soprannaturali che fanno della materia di cui siamo impastati il luogo di una rivelazione di ordine soprannaturale.

Trasfigurare è trasformare rendendo bello. È l'apparenza sotto la quale Cristo si mostra, sul monte Tabor, in un corpo di luce di fronte ai suoi discepoli.

Trasverberare è trapassare in modo spirituale il cuore di colui che è invaso dalla presenza di Dio e ne è rapito.

La transustanziazione infine è la cosa più scandalosa da ammettere per il non credente poiché trasforma gli elementi più quotidiani, il pane e il vino, in corpo e sangue di Dio.

Tutte queste trasformazioni stupefacenti ci parlano di un'elevazione, dal buio verso la luce, dalla materia verso lo spirito, dall'immondo verso il mondo, dall'informe verso la forma. *Forma e formosa* in latino hanno la stessa origine. La forma è bellezza. Immaginare Dio è andare verso di lui attraverso una serie di trasfigurazioni verso la Bellezza.

L'antropologia freudiana ha elaborato un concetto che curiosamente si avvicina a questi processi della spiritualità cristiana; è la sublimazione. In poche parole, il processo di sublimazione è basato sulla padronanza delle passioni di cui l'umano è preda, ma la cui energia erotica viene indirizzata verso produzioni intellettuali o artistiche, il cui insieme costituisce quello che oggi chiamiamo "cultura". Il passaggio dalla fase anale alla fase sessuale, l'uscita dalla cloaca del poppante verso la genitalità del bambino, è il primo passo dell'uomo civilizzato. Un secondo pas-

so sarebbe quello dalla sessualità verso uno stato non sessualizzato, nel quale l'uomo consacra tutte le sue forze a creare le opere dello spirito.

Oltre a Freud vorrei citare il suo contemporaneo Proust. Nei suoi ricordi d'infanzia, evoca una misteriosa "transvertebrazione", parola che è un ricalco della trasfigurazione e della trasverberazione cattoliche. Si tratta della proprietà delle immagini luminose proiettate dalla lanterna magica, che possono assumere le forme degli oggetti sulle quali si posano, di curvarsi, di arrotondarsi, di colorarsi diversamente sulla maniglia della porta o sugli altri arredi della camera. Golo e Genoveffa di Brabante<sup>3</sup> divengono corpi di luce, come quelli delle vetrate, tanto più vivi in quanto immateriali. Proust impara dalla loro apparizione i fondamenti di quella che sarà l'estetica e l'etica dei personaggi luminosi e immateriali che sfilano nella ricerca del tempo perduto.

Si tratta di mirabili metafore dell'atto creativo. L'opera d'arte nasce dal limo, dalla terra, dalla scomposizione animale o vegetale, letame da cui trae i suoi preziosi materiali, le ocre, gli ossidi, i pigmenti, le tinture, i coloranti, le vernici, gli oli e anche le pietre macinate, i lapislazzuli per esempio, con cui farà l'azzurro del manto della Vergine. Sublimazione nel senso chimico: i materiali pesanti e tenebrosi si sono come volatilizzati, assottigliati, illuminati. E poi da questi materiali spiritualizzati, lo scarto divenuto oro, l'escremento divenuto spirito, la decomposizione divenuta composizione, essa ricava – sublimazione di ordine spirituale – opere dalle forme ordinate e che rendono conto di un senso preciso, definito dalle Scritture.



<sup>3</sup> Vedi a pag.11 la scheda su Marcel Proust e Genoveffa di Brabante. N.d.R.



Era forse necessaria questa introduzione troppo lunga per arrivare sino a oggi.

Superiamo i secoli; superiamo esattamente sedici secoli, per arrivare agli anni 60 della nostra epoca. Si sente di nuovo risuonare un canto d'amore verso la creazione, un'ode che esalta i cinque sensi e la bellezza della creazione: la citerò nella sua lingua originale, l'inglese, perché non oserei, per semplice decenza, leggerla in francese tra le pareti di questo Istituto:

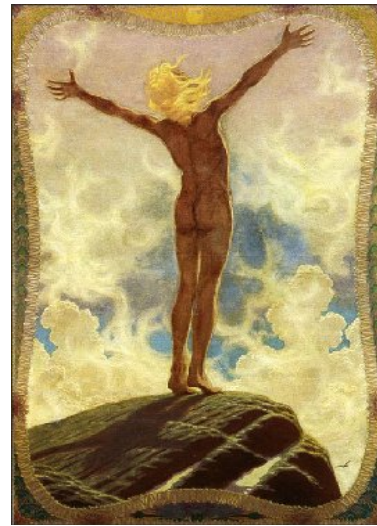
*...Holy! Holy! Holy! Holy! Holy!  
The world is holy, the soul is holy,  
the skin is holy,  
The nose is holy, the tongue and cock and  
hand and ass hole, Holy!  
Everything is Holy, everybody, is Holy.  
Everywhere is holy  
Every day is eternity  
Every man's an angel.<sup>4</sup>*

Si tratta di un estratto da un poema di uno degli autori più conosciuti della *Beat Generation* americana, Allen Ginsberg. Siamo agli inizi del *Flower Power*<sup>5</sup>, e di una morale edonista che preconizza un pansessualismo integrale, la libera unione, e la sregolatezza sistematica di tutti i sensi, attraverso l'uso illimitato di droghe. Ci suggerisce una sorta di stato adamico, in cui il sacro sarebbe in ogni luogo, superando i limiti che sino ad allora lo contenevano, in ogni parte, in ogni momento, con la nudità vissuta come cosa santa e che farebbe dell'uomo un angelo.

Io piuttosto ci vedrei la credenza che il male non esiste: un'apocatastasi, come dicono i testi antichi. L'uomo sarebbe per sempre in-

<sup>4</sup> Allen Ginsberg, *Howl* (L'urlo). [Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! / Il mondo è santo! L'anima è santa! La pelle è santa! / Il naso è santo! La lingua e il cazzo e la mano e il buco del culo sono santi! / Tutto è santo! tutti sono santi! dappertutto è santo! / tutti i giorni sono nell'eternità! Ognuno è un angelo!]

<sup>5</sup> Nel Covile n.626 "I Wandervogel e il ritorno di Wotan" e nel successivo si sono mostrate diffusamente le radici del movimento *hippie*. N.d.R.



Fidus, *Lichtgebet* 1922.

nocente. Ma, a forza di negare il Male, l'angelismo finisce col celebrare gli attributi del Maligno: i peli, gli umori e gli odori forti, in breve tutti gli attributi che ai nostri occhi contraddistinguono le produzioni artistiche dette "d'avanguardia"... I discepoli di Allen Ginsberg conosceranno in effetti la discesa agli inferi, nella bolgia piena di liquido nero e puzzolente che Dante ha descritto nel suo *Inferno*.



Fidus, *Im Tempel der Zweieinheit* (Nel Tempio del due-in-uno), 1914, cartolina postale.

Questa ode a Priapo, il piccolo dio deforme degli Antichi, scritta da un poeta americano, farebbe sorridere se il suo testo non fosse stato declamato a Notre Dame di Parigi, durante la Quaresima 2008, dal Curatore, al Centro Pompidou, di una mostra, confusa come approccio intellettuale, ma soprattutto



perversa come approccio morale, che è stata chiamata *Tracce del sacro*. Il sacro che vi si celebrava era in realtà più vicino a Carpocrate che a Sant'Agostino.

Potrebbe essere stato soltanto un incidente incongruo nel cammino di una Chiesa in difficoltà che, desiderando di condividere la modernità, finisce col scendere a patti coi suoi nemici. Il problema si pone quando si vede questo nuovo Padre della Chiesa che canta le gioie di una genitalità ferma allo stadio anale – come quella dei bambini che espongono il loro sesso e il loro culo – diventare consigliere di un'antenna culturale della Chiesa a Parigi, affiancato da un teologo e da un altro che si è autoproclamato conservatore dei musei di Francia, per farvi sfilare opere decisamente ben lontane, mi sembra, da quelle che celebrava Sant'Agostino.

Ci sono nella storia della Chiesa episodi singolari come, nel XII e XIII secolo, la stupefacente moda dei Goliardi, chierici itineranti che scrivevano poesie erotiche e canzoni da taverna oscene, e che si dedicavano a fare parodie burlesche di messe e sacramenti della Chiesa. Ma i goliardi agivano così per criticare una Chiesa di cui denunciavano gli errori. Nulla di tutto ciò negli artisti d'avanguardia, che non hanno rapporti con la Chiesa, e neanche voglia di burlarsene. Il movimento dei goliardi era legato ad un'epoca di grande religiosità e di grande misticismo, non ad una manifestazione di indifferenza.

Potrebbero essere allora solo singole deviazioni di qualche bello spirito, se la proliferazione di queste incursioni estetiche nelle chiese di Francia, e la loro comune natura, esibizionista e spesso coprolalica, non inducesse a interrogarci sulla relazione che il cattolicesimo intrattiene oggi con la nozione di Bellezza.

Mi limiterò ad alcuni esempi:

\* In una piccola chiesa della Vandea nel

2001, accanto all'urna di un santo guaritore per il quale si viene da lontano in pellegrinaggio, si installa un'altra urna colma di antibiotici.

\* Più recentemente, nel battistero di una grande chiesa a Parigi si installa un'immensa macchina che fa colare liquido plastificante, lo sperma di Dio, su enormi certificati di battesimo, venduti sul posto a 1500 euro l'uno.

\* A Gap, il vescovo presenta un'opera di un artista d'avanguardia, Peter Fryer, che rappresenta Cristo nudo con le braccia distese, legato su una sedia elettrica, come una Deposizione dalla Croce.

\* Nel 2009, in una piccola chiesa di Finistère, una spogliarellista, Corinne Duval, nell'ambito di un *happening* di danza contemporanea, sovvenzionata dal Ministero della Cultura, termina danzando nuda sull'altare.

La lista ha continuato ad allungarsi. Nel ruolo del Gentile che qui mi viene assegnato, mentre rabbrivisco dal freddo nel cortile e mi è vietato entrare nel santuario, non posso certo erigermi a guardiano del Tempio. Come storico dell'arte, devo tuttavia tentare di comprendere il significato di queste manifestazioni culturali che ormai pretendono di accompagnare il culto divino, e leggere gli scritti che pretendono di giustificarle.<sup>6</sup> Alla fine di queste letture, in cui la cultura dell'immondo e dello scandalo ha la pretesa di venire ad illuminare il culto tradizionale, ero più costernato che spaventato.

Mi è sembrato che la loro filosofia sia basata su un odio della bellezza, un gusto per

<sup>6</sup> Ho letto quindi il dialogo tra G. Brownston e Monsignor Rouet, ho letto J. Alexandre e C. Grenier, ho letto J. De Loisy... V. Gilbert Brownstone et Monseigneur Albert Rouet, *L'Eglise et l'art d'avant-garde*, Paris Albin Michel, 2002 e la critica che ne ha fatto Alain Besançon in *Commentaire*, n° 104, inverno 2003. [Sul *Covile* il libro di J. Alexandre è stato commentato da Aude De Kerros nel n.585. N.d.R.]

l'informe, per la lordura, per la sostanza corrotta e che cola, sull'attrazione verso la sofferenza fisica, un insieme di caratteri che essa sembra proporre alla riflessione dei fedeli solo per alimentare un altro odio, questa volta l'odio del cristianesimo, che anima un pensatore che si pretende nietzschiano, agli occhi del quale il Vangelo non sarebbe altro che dolorismo, afflizione, macerazione, sofferenza e accidia, tutto quello che in nostro confratello R. Rémond ha denunciato tempo fa nel suo libro sul nuovo anticristianesimo.<sup>7</sup>

Infatti quel che vedo rinascere e svilupparsi in questi culti libertini così simili a quelli che praticano certe sette gnostiche del secondo secolo mi sembra effettivamente una nuova gnosi, secondo la quale la creatura è innocente, il mondo è malvagio e il cosmo imperfetto.

Non sono un teologo, ma come storico delle forme, sono colpito, in queste opere culturali dette "d'avanguardia" che oggi pretendono di far entrare nelle chiese il gusto della sofferenza e del male – mentre un tempo il culto tradizionale le combatteva con la sua liturgia –, dalla presenza ossessiva degli umori del corpo: vi sono privilegiati lo sperma, il sangue, il sudore, o il marciume, il pus nella frequente evocazione dell'aids. Naturalmente anche l'urina, dal momento che l'opera *Piss Christ* dell'artista Andres Serrano, "imprescindibile star del mondo dell'arte e del mercato" secondo M. Brownstone, viene proclamata "portatrice di luce" in un'omelia del Padre allora incaricato di iniziare il clero francese ai misteri dell'arte contemporanea.<sup>8</sup>

Si tratta in questi casi di un'*imitatio* inversa della liturgia cattolica? In effetti la religione cattolica intrattiene con gli umori del

corpo legami che altre religioni non hanno. Il sudario di Cristo, il *sudarium*, è un oggetto particolarmente venerato. Io stesso ne ho esposto una riproduzione fedele in formato naturale, per il centenario della Biennale di Venezia nel 1995. Le autorità ecclesiastiche allora mi avevano domandato di precisare esattamente in quale contesto questa immagine sacra sarebbe stata esposta, al fine di evitare un sacrilegio. Le avevo rassicurate. Perché non dimostrano altrettanta precauzione quando si tratta di esporre opere contemporanee nelle chiese?

Il sangue è presente nel cattolicesimo. Le lacrime, e anche, nella devozione popolare, il latte della Vergine. Ma questi umori, queste secrezioni sono sempre, quando vengono rappresentati, e non *in corpore vili*, semplicemente esposti alla vista dei fedeli come portatori di un senso che viene loro dal sublime. C'è il sudario, c'è anche la veronica, tenuta da una donna, che suggerisce il rapporto segreto che c'è tra il sangue rigeneratore di Cristo e l'apparizione di un'immagine, la nascita di un viso d'uomo su un tessuto, attraverso il gesto di una donna. Più precisi e più inquietanti sono poi questi due episodi che si succedono, strettamente legati, che si intrecciano e riecheggiano l'un l'altro: l'episodio dell'emorroissa e quello della figlia di Giairo. La prima è una giovane donna, per la quale sono passati dodici anni dalla pubertà, dodici anni durante i quali il suo sangue colava senza poterlo fermare. La seconda è la piccola figlia di Giairo che ha appena compiuto dodici anni e che entra nella pubertà. E Cristo benedice la prima e la guarisce e trae la seconda, dice il Vangelo, non dalla morte, ma dal sonno. Che ricchezza, che stupefacente e sconcertante riflessione, questi episodi in cui sono evocati la nascita e la morte, il flusso periodico e il sangue di Cristo sulla Croce, e più tardi sugli altari... Quanti artisti, autori delle opere d'a-

<sup>7</sup> Renè Rémond, *Le Nouvel Anti-Christianisme*, Desclée de Brouwer, Paris, 2005 [trad. it. *Il nuovo Anticristianesimo*, 2007, ed. Lindau]. Il «pensatore» è Michel Onfray.

<sup>8</sup> Padre Robert Pousseur, nel suo progetto "La Chair et Dieu" (La Carne e Dio).

vanguardia esposte nelle chiese, che impongono la vista del sangue e di altri umori, hanno mai rispettato il simbolismo sublime di questi flussi corporei?



Friedrich Overbeck *Cristo resuscita la figlia di Giaro* (1815).

Lo stesso mistero dell'Eucaristia, che propriamente parlando è una teofagia, è la cosa *a priori* più ripugnante, più ignobile, più nauseante che si possa immaginare – benché da tempo i sacramentali che regolano la liturgia non le diano un senso preciso, e di fatto non la sublimino. Nessuna cerimonia sollecita così tanto i nostri cinque sensi, penetra così tanto le porte della carne quanto la celebrazione di questo cannibalismo straordinario; i suoni, le fiamme, gli incensi, le vesti solenni, la maestà dei movimenti e dei volti, il *rubato* dei canti, le parole e i silenzi, creano per alcuni momenti, al centro del santuario, un cosmo simbolico in cui, sotto la forma dell'ostia, il sacrificio può avere luogo.<sup>9</sup> È il cosmo di Sant'Agostino dominato dalla figura di Dio Pantocrator.

Sarei crudele se aggiungessi, a malincuore: “poteva”. Poiché questo sacramentale è scomparso. Restano solo queste opere d'avanguardia che pretendono di ridare un senso a ciò che non ne ha più, e che, ai miei occhi, è

<sup>9</sup> V. Cristina Campo, “Sensi soprannaturali” in *Gli Imperdonabili*, Milano, Adelphi ed., 1987.

solo una parodia assai misera.

È nel 2002 che viene pubblicato il dialogo tra Gilbert Browstone e Monsignor Rouet. Dieci anni fa. Dieci anni durante i quali la Chiesa si è lasciata affascinare dalle avanguardie fino al punto di presumere che l'immondo e gli abomini offerti alla vista da questi artisti siano le migliori porte d'accesso alla verità del Vangelo.

Nel tempo sono state segnate diverse tappe di quella che non oso definire una deriva.

Negli anni 70, la Chiesa non voleva conoscere dell'arte contemporanea altro che l'astrazione. Dopo le vetrate di Bazaine a Saint Séverin ci furono le vetrate di Jean Pierre Reynaud all'Abbazia di Noirlac, poi quelle commissionate a Morellet e a Viallat per Nevers, e di Soulages per l'abbazia di Conques. Il volto non esisteva più, il corpo non esisteva più, il crocifisso stesso fu allora sostituito da due pezzi di legno o di ferro assemblati. Le lotte sanguinose dell'iconoclasmo sembravano non essere mai avvenute. L'iconoclastia ormai era un fatto scontato.

Poi, negli anni 80 e 90, le chiese, che nel frattempo si erano svuotate delle figure di santi e di sante, e anche dei quadri antichi e delle sculture, si sono riempite di icone bizantine, in generale non di originali, ma di cattive copie. Ora, l'icona ortodossa è fondata su una teologia differente dalla teologia cattolica: è accompagnata, nei suoi canti, nei suoi gesti, nel suo cerimoniale, da una liturgia molto intensa.

Allo stesso modo i protestanti attribuiscono all'astrazione un senso ben diverso dal nostro. Ebbi l'occasione di rendermene conto quando i nostri amici Protestanti di Ginevra mi invitarono ad andare a parlare a proposito del nuovo colore, rosso arancione, delle vetrate monocrome che avevano appena scelto per l'oratorio di Calvino.

In effetti parlai loro della Pietà.



Quante sono, nei musei di Stato, le opere che derivano dall'iconografia cattolica? 60%? 70%? Dalle crocifissioni alle deposizioni nel sepolcro, dalle circoncisioni ai martiri, dalle natiuità ai San Francesco d'Assisi... Contrariamente agli ortodossi che si inginocchiano e pregano davanti alle icone, anche quando esse si trovano ancora nei musei, è raro, nella Grande Galleria del Louvre, vedere un fedele fermarsi e pregare davanti a un Cristo in croce o davanti a una Madonna. Bisogna ramaricarsene? A volte lo penso. La Chiesa dovrebbe domandare la restituzione dei suoi beni? Mi capita di pensare anche questo. Ma la Chiesa non ha più alcun potere, contrariamente ai Vanuatu o agli Indiani Haida della Colombia britannica, che hanno ottenuto la restituzione degli strumenti della loro fede, maschere e totem... La Chiesa avrebbe vergogna di essere stata quella che ha dato origine ai più prodigiosi tesori visivi che si siano mai avuti? Non potendo riaverli indietro, non potrebbe almeno prendere coscienza dell'obbligo di non lasciarli senza spiegazione davanti ai milioni di visitatori dei musei?

Questa religione della rappresentazione, della riflessione della figura, e del rispetto del volto, che non predica né la Legge ritualistica del giudaismo né il distacco dal mondo dei buddisti, né la spoliatura della Riforma, né il culto dell'icona degli ortodossi, la religione cattolica mi è apparsa per molto tempo come la più rispettosa dei sensi, la più attenta alle forme e ai profumi del mondo. È in essa che si incontra anche la più profonda e la più avvincente e sorprendente tenerezza.

Il cattolicesimo mi sembra innanzitutto una religione non del distacco, né della conquista, né di un Dio geloso, ma una religione della tenerezza.

Non ne conosco altra che per esempio ab-

bia a tal punto esaltato la maternità. È stato ancora uno dei nostri confratelli, François Cheng, a notare che il tema della Pietà, questa figura di una donna ancora giovane, che prende sul suo grembo il corpo non del tutto preda della rigidità cadaverica del figlio crocifisso, è una delle più belle invenzioni della fede cattolica. Dico "invenzione", poiché la sua immagine è di apparizione tarda, nel XIV secolo, e non figura negli scritti canonici.

Ma beata sia una religione che, dodici secoli dopo la sua diffusione, è ancora capace di suscitare immagini simili.

Quale religione ha dipinto tante volte, da Giotto a Maurice Denis, il bambino in tutte le posizioni dell'infanzia, gesti, sguardi, passioni di bambino, con le sue golosità e curiosità, quando è in piedi sulle ginocchia della madre? Come ha potuto la Chiesa attuale voltare le spalle a una tale ricchezza? Mi ricordo di un aneddoto molto significativo: il Cardinale



Anonimo Bolognese (metà del XVII sec.)  
Madonna con Bambino in braccio che con una mano gioca con i suoi capelli e con l'altra stringe un pettirosso. Sulla sinistra in penombra San Paolo. Sfondo scuro monocromo. 72x57,5 cm. Olio su tela.



Lustiger, un altro dei nostri confratelli, un giorno aveva domandato al pittore Zoran Music di dipingere una maternità. Conosceva la sua opera, sapeva anche che era stato deportato a Dachau. Music si sforzò di fare questo quadro di una madre col figlio. Non ci riuscì. Il soggetto era diventato ai suoi occhi impossibile da rappresentare. Tuttavia, dopo la sua morte, nelle sue cartelle ho ritrovato schizzi, disegni, pastelli, di piccolo formato. Non erano maternità. Erano Deposizioni dalla croce, Pietà... L'immagine ha decisamente un senso. Ben inteso, mi riferisco all'immagine figurativa.

Nell'opera d'arte nata dal cristianesimo c'è anche altro, oltre a questa gioia visuale e alla pietà. C'è anche un approccio euristico al mondo.

Non ho il tempo di dilungarmi. In poche parole: la scienza e la tecnica si sono sviluppate in Occidente e soltanto in Occidente – la Cina e l'Islam lasceranno la presa – grazie al dono di un'osservazione e di una contemplazione uniche. La botanica comincia coi cento fiori scrupolosamente dipinti, l'uno dopo l'altro, da Van Eyck nella pala d'altare di Gand. E la zoologia comincia perché si cerca di sapere come gli animali dell'Eden si distribuiscano sulla grande Scala degli Esseri. Una simile curiosità e poi ben presto una simile padronanza del mondo, erano già *in nuce* nel canto di grazia intonato da Sant'Agostino. Ma devo subito aggiungere, per tornare all'Agnello Mistico di Saint Bavon, che una rigorosa, scrupolosa e attenta osservazione delle Scritture ha determinato ogni personaggio, la sua apparenza, il suo rango, il suo ruolo, il colore di cui è vestito e la posizione che occupa nel quadro.

La fabbricazione stessa dei colori e la quantità per esempio del lapislazzulo utilizzato, sono accuratamente pesati e controllati dai committenti: non si può dipingere qual-

siasi cosa in qualsiasi modo. L'artista è al servizio di Dio, non degli uomini, e se dipinge la creazione, conosce le meraviglie del creato, custodisce nel suo spirito il fatto che queste creature non sono Dio, ma la testimonianza della bontà di Dio, e che sono lode e canto di allegrezza. Mi domando dove questa allegria si possa ancora sentire, quella che si sentiva in Bach o in Haendel, nelle manifestazioni culturali, così povere e così offensive per l'orecchio e per l'occhio, alle quali ormai le chiese aprono il loro culto.

Qui senza dubbio è stata e rimane oggi la grandezza della Chiesa: essa è nata dalla contemplazione e dall'adorazione di un bambino che nasce, e si fortifica con la visione di un uomo che risuscita. Tra questi due momenti, la Natività e la Pasqua, non ha smesso di lottare contro la "cultura della morte", come essa dice così giustamente.

Questo coraggio, questa ostinazione rendono ancor più incomprensibile la sua tentazione di difendere opere che, ai miei occhi, alle "porte della mia carne", sanno soltanto di morte e di disperazione.

Un Dio senza la presenza del Bello è più incomprensibile di un Bello senza la presenza di un Dio.



*(hors propos)*

Permettetemi di concludere con un ricordo d'infanzia. Una piccola chiesa di campagna, col tetto in ardesia, i muri a calce. La messa la domenica, una sorta di opera totale in cui, come nel testo di Agostino, i cinque sensi erano volta a volta sollecitati; la vista con gli abiti cangianti del prete, l'udito con i canti dei bambini e l'harmonium, l'odorato con i profumi mischiati delle candele e della cera degli inginocchiatoi, toccando il suo acme nei

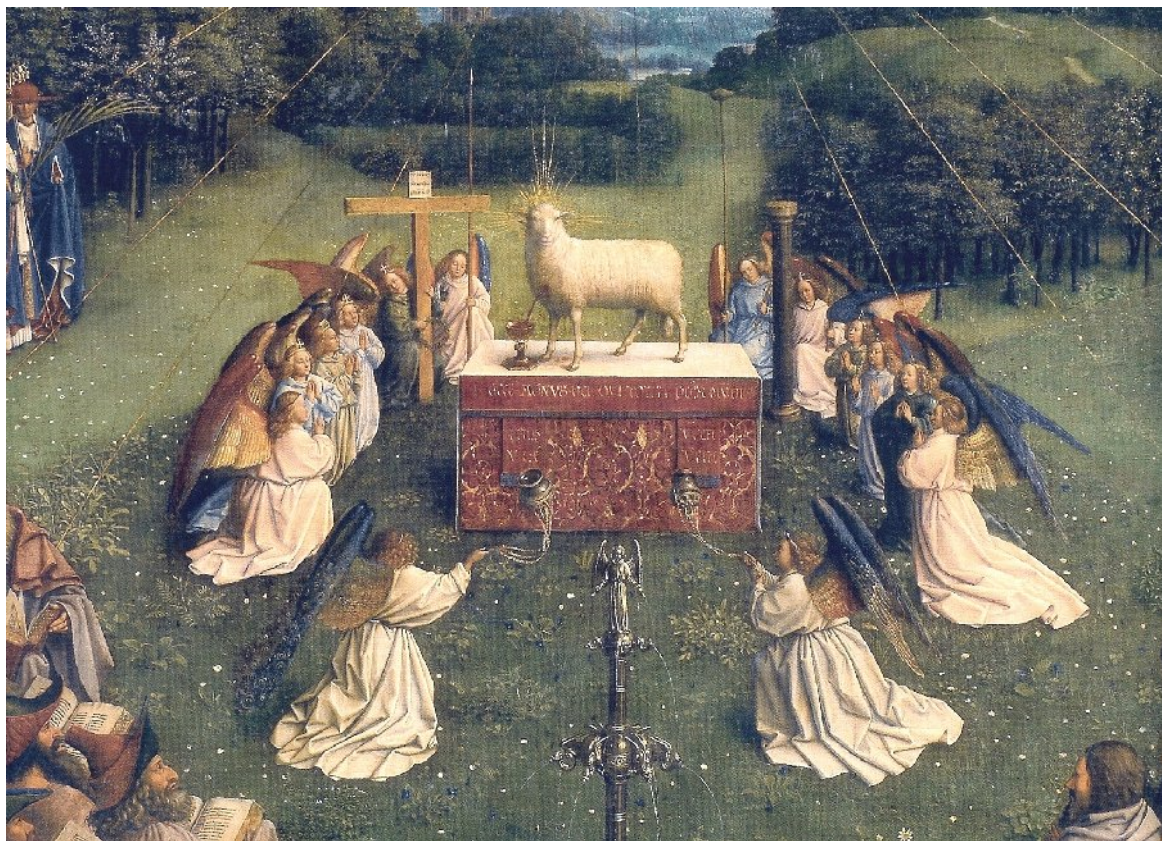
vapori dell'incenso, il tatto con il contatto rugoso con i vecchi messali in cuoio, il gusto nel contatto insipido con l'ostia e forse il presentimento di qualcos'altro in questi corpi quasi immateriali, i corpi di luce dei santi disegnati sulle vetrate e più immateriale ancora il corpo bianco e luminoso, che si elevava sull'altare, presenza di un Dio al quale questa piccola opera era, e a Lui solo, destinata. Vi ho gustato l'emozione che provava Proust nelle sue trasverberazioni. E forse anche, mi ero avvicinato, senza saperlo ancora, a certi misteri. Un canto ben modesto paragonato ai grandi splendori del mondo che Sant'Agostino ascoltava per confermarsi dell'esistenza di Dio. Un canto tuttavia...

Un giorno, avevo tredici anni, una parigina in villeggiatura in questo piccolo paese, infatuata d'avanguardia, di modernità e di musica elettronica, volle offrire uno spettacolo d'avanguardia ai piccoli paesani che venivano qui alla messa. Furono, per un'ora,

rumori assordanti e dissonanti, proiezione di spot luminosi stridenti, recitazione di poesie futuriste. Non fui spaventato ma, per dire la parola giusta, nauseato. In un solo istante, il sacro aveva abbandonato questo luogo così povero, e la volgarità senza speranza del mondo contemporaneo vi si era installata. Non ho mai, dopo questa profanazione arrogante e insensata, varcato la soglia di una chiesa.

O piuttosto sì: ogni volta che a Venezia vado a rivedere i mosaici della Basilica di San Marco, mi presento la domenica alle undici alla porta nord, dicendo che vado ad assistere alla messa. È il solo sotterfugio capace ormai di farmi accedere a questo luogo, nel quale, attraverso code interminabili, penetrano a migliaia, per la porta ovest, i turisti. È un curioso capovolgimento delle cose, ma mi sembra che sia perverso.

JEAN CLAIR



Hubert e Jan van Eyck Polittico dell'Agnello Mistico, Gand, chiesa di San Bavone. Particolare.





## Scheda

### *Marcel Proust e Genoveffa di Brabante*

Nel Museo Marcel Proust di Illiers-Combray si conserva la serie di sei lastre di lanterna magica, con la Storia di Genoveffa di Brabante, che danno origine al relativo testo, a cui si riferisce Jean Clair.

Genoveffa di Brabante, eroina di una leggenda popolare medievale, sposa di Sigfrido, conte palatino di Treviri, fu accusata di adulterio dal siniscalco Golo che, invano, aveva tentato di sedurla. Condannata a morte, si salvò grazie alla compassione dei servitori incaricati di uccidere lei e il figlio, con il quale condusse una vita miserrima nella foresta, cibandosi di radici. Quando il marito la ritrovò durante una caccia, ne riconobbe l'innocenza, ma Genoveffa morì per le sofferenze patite. La tradizione popolare fa dell'innocente perseguitata addirittura una santa e come tale la troveremo anche nelle storie del Teatro dei Pupi.



La storia di Genoveffa di Brabante sembra comunque essere quella che, accanto a Barbablù, ha più colpito l'immaginazione di Proust bambino. Le "piccole lastre di vetro, dai colori così mistici" (*Jean Senteuil*) che si



Cartellone del Teatro dei Pupi

inserivano nella lanterna evocavano in dodici scene la leggenda: Genoveffa preda delle insidie del malvagio Golo; Genoveffa calunniata e abbandonata dal marito; Genoveffa con il suo bambino che vivono nella foresta presso una cerva nutrice; Genoveffa ritrovata infine e riportata al castello dove morirà di sfinimento.



Nelle pagine iniziali de *Alla ricerca del tempo perduto* lo scrittore evoca la suggestione fantastica delle immagini, che va al di là dell'effetto visivo e del ruolo stesso dei personaggi nella vicenda, per alludere ad una dimensione immateriale dell'esperienza :

Si era pensato, per distrarmi nelle sere in cui mi si riconosceva un'aria troppo infelice, di darmi una lanterna magica, con cui, in attesa dell'ora di cena, si avvolgeva la mia lampada : e, al modo dei primi architetti e maestri vetrai dell'epoca gotica, essa all'opacità delle pareti sostituiva impalpabili iridescenze, soprannaturali apparizioni multicolori, dove storie legendarie erano dipinte come su una vetrata vacillante ed effimera. [...]

Al passo cadenzato del suo cavallo, Golo, mosso da malvagio proposito, usciva dalla piccola foresta triangolare che copriva di verde scuro il pendio di una collina, e s'avanzava sobbalzando verso il castello della povera Genoveffa di Brabante. Questo castello era tagliato lungo una linea curva che non era altro che il limite di uno degli ovali di vetro disposti nel telaio inserito tra le scanalature della lanterna. Era solo una parte del castello, e aveva davanti una landa dove sognava Genoveffa, che portava una cintura blu. Il castello e la landa erano gialli , e io non avevo aspettato di guardarli per vedere il loro colore, perché, prima dei vetri del telaio, la risonanza mordoré del nome di Brabante me l'aveva reso evidente. [...] Se si muoveva la lanterna, distinguevo il cavallo di Golo che continuava ad avanzare sui tendaggi della finestra, arroton-



Dalla serie di 6 lastre di lanterna magica. Riporto litografico colorato, 28 x 7 cm. Illiers-Combray, Musée Marcel Proust

dandosi sulle loro pieghe, scendendo nelle concavità. Il corpo stesso di Golo, di un'essenza sovranaturale quanto quella della sua cavalcatura, si disimpegnava da ogni ostacolo naturale, da qualunque oggetto incongruo che incontrava, prendendolo come ossatura, come interno di se stesso, anche se si trattava del pomo della porta, sul quale subito si adattava

e galleggiava invincibilmente il suo abito rosso o il suo volto pallido, sempre così nobile e malinconico, ma che non mostrava alcun turbamento per questa transvertebrazione. (*Alla ricerca del tempo perduto, La strada di Swann, Combray I*).

In effetti, questa scena accuratamente descritta non corrisponde ad alcuna delle lastre ritrovate; e la stessa allusione al movimento rimanda più alle proiezioni del Kinetoscopio inventato da Edison nel 1894, che a quelle della lanterna magica. Le reminiscenze visuali dell'infanzia sono spesso colorate dalle conoscenze o dall'immaginazione del romanziere adulto. L'indugiare sul personaggio di Genoveffa di Brabante s'intreccia infatti al filone narrativo e di memoria legato alla nobile famiglia dei duchi di Guermantes:

[...] sapevo che erano personaggi reali e attualmente esistenti, ma, ogni volta che pensavo a loro, me li raffiguravo [...] del tutto impalpabili come la figura di Genoveffa di Brabante, antenata della famiglia dei Guermantes, che la lanterna magica faceva fluttuare sulle tende della mia camera o balzare su fino al soffitto, -infine sempre avvolti nel mistero dei tempi merovingici e sfumanti come in un tramonto nella luce aranciata che emana dalla sillaba *antes*. (*Alla ricerca del tempo perduto, La strada di Swann, Combray, IV*)

➡ (segue dalla prima)

Note.

1 Programma, sedi e relatori del *Cortile dei gentili* di Parigi sono reperibili nel sito [www.parvisdesgentils.fr](http://www.parvisdesgentils.fr). En passant, meno ci conforta che la pornografa Catherine Millet sia stata invitata a dialogare sul tema dell'amore, anche se, naturalmente, peggiori danni avrebbe fatto a parlare di arte.

2 Su questo specifico argomento, *Il Covile* ha dato conto nel n. 554 delle posizioni di Marc Fumaroli, e ha pubblicato nel n. 585 gli interventi di Aude De Kerros, nonché lo *Speciale AC* n. 593, in cui sempre Aude de Kerros ripercorre le tappe dell'imporsi in Francia del sistema dell'AC come arte di stato.

3 Lo possiamo presentare grazie alla gentile disponibilità del Centro Culturale di Milano e del suo direttore, Camillo Fornasieri, che ci consente di riprendere la sua traduzione. La cura dei riferimenti bibliografici in italiano e la scheda su Proust e Genoveffa di Brabante è di Gabriella Rouf.





Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclemenza del tempo. *Nicolás Gómez Dávila*

## Questo numero.

Le notizie dalla Francia fanno la parte del leone. Inizia la rubrica *Siti freschi* segnalando un sito d'oltralpe, *Polémia*, che ci aggiorna su fermenti della cultura francese per noi confortanti: nell'elenco dei temi della "rivolta degli intellettuali contro il Sistema" troviamo infatti quasi tutti quelli a noi cari, sembrano mancare solo la critica dell'architettura e dell'urbanistica novecentesca. In sesta pagina Gabriella Rouf presenta *L'hiver de la culture*, il recentissimo libro di Jean Clair, in corso di traduzione. In ultima, evocata dall'accento di pagina 5 ad «*une opinion molle, une pensée loukoum*», una poesia di Carlo Poggiali (1935-2005), indimenticato maestro e collaboratore del Covile.



A CURA DI GABRIELLA ROUF

Di grande interesse il sito francofono *Polémia* ([www.polemia.com](http://www.polemia.com)), che così si presenta:

### *Polémia*: Perché?

Perché in un mondo in preda al caos e sempre più dominato dallo scontro di civiltà, dobbiamo avere il coraggio di individuare le nuove linee di frattura e discernere i conflitti futuri per meglio prevenirli.

Poiché nel momento della normosi e dei tabù imposti dal politicamente corretto, occorre reintrodurre il libero confronto delle idee nel dibattito pubblico.

Perché *Polemos*, la guerra, è inseparabile dalla vita. Affermata dai presocratici, questa evi-

denza ha da tempo attraversato il pensiero europeo, fino a Nietzsche, Hölderlin, Hegel e Marx. Di fronte ai tempi di confusione che segnano l'uscita dalla modernità, occorre riabilitare la feconda opposizione dei contrari.

### *Polemos*

è il padre di tutti gli esseri,  
il re di tutti gli esseri.

Agli uni ha dato forma di dei,  
agli altri di uomini.

Ha fatto gli uni schiavi  
gli altri liberi.

Eraclito (*frammento 53*)

*Polémia*, che ci è stato segnalato da Aude de Kerros, ha offerto recentemente, anche in forma di consigli di lettura, una panoramica della cultura francese anticonformista. La rassegna ci sembra utile e incoraggiante.

### LA RIVOLTA DEGLI INTELLETTUALI CONTRO IL SISTEMA.

DI ANDREA MASSARI/POLÉMIA

Fonte: [www.polemia.com/article.php?id=3948](http://www.polemia.com/article.php?id=3948).

Il dissenso degli intellettuali ha preceduto la caduta dell'Unione Sovietica. La rivolta degli intellettuali contemporanei potrebbe pure annunciare la caduta dell'impero cosmopolita. Certo, gli oligarchi del Sistema sono potenti: hanno soldi e controllano i media tradizionali. Ma il potere degli oligarchi è sotto una triplice minaccia: la rivolta populista, la rivolta informatica, ma anche la rivolta degli intellettuali. Filosofi, antropologi, economisti, geo-politici, geografi e sociologi sono sempre più numerosi a sfidare il disordine istituzionalizzato [...]



**Filosofi alla ricerca del senso**

Nel 1950, la maggior parte dei filosofi erano marxisti; sono diventati poi dirittidelluomisti negli anni 1970/1980. Oggi, molti filosofi sono critici acerbi della modernità e si fanno sostenitori di un ritorno alla tradizione. Questo è il caso di Jean-François Mattéi, autore di *Barbarie intérieure* e *Procès de l'Europe*. È il caso di Philippe Nemo, autore di *La Régression intellectuelle de la France*. Chantal Delsol denuncia *L'Age du renoncement*. E con grande rabbia letteraria lo scrittore Richard Millet denuncia *La Fatigue du sens* e l'orizzontalità del mondo. [...]

**Il ritorno delle frontiere**

Nella neolingua contemporanea la parola «frontiere» era diventata tabù: non se ne parlava, se non per... abatterle. Régis Debray ha infranto il tabù pubblicando un *Eloge des frontières*. L'elogio delle frontiere è anche il filo conduttore del libro folgorante di Hervé Juvin: *Le Renversement du monde*. L'economista e antropologo si unisce così al filosofo. [...]

**La riabilitazione del protezionismo**

Di fronte alla grande minaccia industriale, il vecchio gollista Jean-Noël Jeanneney aveva pubblicato nel 1978 *Pour un nouveau protectionnisme*. In forma di canto del cigno, perché dalla fine del 1970, è il libero scambio che si impone, riuscendo perfino a far censurare il Premio Nobel Maurice Allais. Questa epoca di censura è finita: ci sono oggi economisti che hanno il coraggio di apparire protezionisti: Jacques Sapir e Jean-Luc Gréau si sono aggiunti a Gerard Dussouy, teorico della globalizzazione, e ad Alain Chauvet (*Un autre monde; Protectionnisme contre prédation*).

**Sociologi e geografi volgono uno sguardo critico sull'immigrazione**

Il geografo Christophe Guilly ha gettato un sasso nello stagno con le sue *Fractures françaises*. Esso mostra l'entità delle divisioni etniche: fratture etniche che non sono necessariamente

sociali [...] Da parte sua, Malika Sorel afferma *Le langage de vérité: immigration, intégration*. Nelle stesse prospettive Michèle Tribalat (INED) in *Les yeux grands fermés: l'immigration en France* o Hugues Lagrange in *Le déni des cultures*.

**Il grande ritorno della geopolitica**

Ogni anno il festival della geopolitica di Grenoble, organizzato da Pascal Gauchon e Jean-Marc Huissoud, segna il ritorno degli intellettuali alle preoccupazioni di potenza: Aymeric Chauprade, autore della *Chronique di choc des civilisations* può incontrarvi Pascal Boniface, autore di *Atlas du monde global* e distruttore degli *Intellectuels falsaires*. Fuori campo, non possiamo dimenticare il generale Desportes, ex direttore della Scuola di Guerra e critico delle guerre degli Stati Uniti. Né Alain Soral, che non vuole solo *Comprendre l'empire*, ma combatterlo. Né Christian Harbulot, teorico della guerra economica. Né François-Bernard Huyghe, chiarissimo mediologo.

**Lo smascheramento dell'arte "contemporanea"**

L'arte "contemporanea" ha più di un secolo. È più che centenaria! È nata nel 1890 e tro-neggia nei musei dai tempi dell'*Orinatoio* di Duchamp del 1917! Ma le critiche all'arte "contemporanea" sono sempre più numerose e spietate. Jean-Philippe Domecq annuncia che "l'arte del contemporaneo è finita". Questi Artistes sans art sono criticati anche da Jean Clair, accademico ed ex direttore del Museo Picasso in *L'hiver de la culture* e in *Le dialogue avec les morts*. Senza dimenticare le argomentate accuse di Aude de Kerros in *L'art caché*, di Christine Sourgins in *Les mirages de l'art contemporain*, di Jean-Louis Harouel in *La grande falsification de l'art contemporain*, o di Alain Paucard nel *Manuel de résistance à l'art contemporain*.

### La denuncia delle oligarchie

Dieci anni fa, con “oligarchi” si designavano i dirigenti russi più o meno mafiosi che si arricchivano sulle rovine dell'ex Unione Sovietica. Oggi, la critica agli oligarchi ha superato il muro dell'ex “cortina di ferro”. Apostolo della democrazia diretta, Yvan Blot pubblica *L'oligarchie au pouvoir*. Si trova in compagnia di Alain Cotta denunciante *Le Règne des oligarchies* e di Hervé Kempf, che pubblica *L'oligarchie, ça suffit, vive la démocratie*. E il liberale Vincent Bénard, Direttore dell'Istituto Hayek, denuncia gli “oligarchismi”. Un punto di vista ripreso in un altro modo dall'antropologo Paolo Jorion ne *Le Capitalisme à l'agonie*. Così cinque autori partendo da cinque diversi punti di vista convergono nella stessa critica. Al posto degli oligarchi ci sarebbe da preoccuparsi!

### Neuroscienze contro la televisione e le nuove pedagogie

Migliaia di studi scientifici hanno stabilito i danni della televisione sulla salute (obesità, malattie cardiovascolari) e sullo sviluppo mentale, dei bambini in particolare. Con *TV-lobotomie* Michel Desmurget fa il punto senza alcuna concessione, colpendo al cuore lo strumento centrale del controllo delle menti.

Le neuroscienze forniscono anche argomenti decisivi contro i metodi di insegnamento cosiddetti “nuovi” i cui disastri nel settore dell'istruzione sono costantemente criticati, specialmente da Laurent Lafforgue, medaglia Fields<sup>1</sup>.

### Un ribollire fruttuoso

Ciò che colpisce in questo nuovo panorama intellettuale è la diversità di coloro che lo compongono. Ci sono i protagonisti e i marginali, coloro che hanno l'insegna a Gallimard e a Seuil, e quelli che pubblicano i loro libri al limite dell'autoedizione. Non fa differenza, l'u-

<sup>1</sup> Premio internazionale. È la massima onorificenza, equivalente al Nobel, per la matematica.

no e l'altro riscuotono successo, soprattutto grazie ad Amazon.

Ci sono quelli che vengono dalle sponde della sinistra e del marxismo e quelli che si presentano come reazionari. Ci sono dei liberali lucidi e dei lettori di *Krisis*<sup>2</sup>. Ci sono cattolici, laici e panteisti. Ci sono quelli che escono da tre decenni di conformismo e coloro che lottano da 30 anni contro il conformismo. Ci sono anche quelli che non vengono fuori da nessuna parte, ma che guardano ai fatti.

Il potere degli oligarchi e l'ordine politicamente corretto (globalizzato, «antirazzista», liberoscambista, di rottura con le tradizioni) sono sotto un triplice fuoco: movimenti populistici, blogosfera dissenziente e intellettuali in rivolta. Speriamo che gli eventi futuri li portino a convergere!

✍ Sul libro di Régis Debray sono già apparsi resoconti e commenti anche sulla stampa italiana, e sulla critica al sistema dell'arte contemporanea AC siamo intervenuti più volte; riportiamo invece gli approfondimenti specifici su due delle opere citate, che intervengono su aspetti dell'emergenza educativa: il pericolo prossimo venturo di inserimento delle teorie di gender nei programmi scolastici, e la già abimè da lungo tempo operante «lobotomia televisiva».

♣ TEORIA DEL GENERE: DESTITUIRE L'UOMO DALLA SUA UMANITÀ.

Fonte: [www.polemia.com/article.php?id=3930](http://www.polemia.com/article.php?id=3930).

Luc Chatel<sup>3</sup> ha appena imposto nei programmi di prima classe di Scienze della vita e della terra la “teoria del genere”. Il Prof. Jean-Francois Mattéi analizza qui il senso filosofico di questa lisenkismo pedagogico. Si tratta per lui di una negazione pura e semplice della nozione di umanità, di un ritorno alla barbarie in

<sup>2</sup> Rivista tedesca di elaborazione teorica neomarxista.

<sup>3</sup> Attuale Ministro di Francia dell'Educazione nazionale, della gioventù e dell'associazionismo.

una prospettiva post-sessantottesca. (Polémia)

«Non si comprende l'ondata dei *gender studies* americani che muove all'assalto delle sponde francesi, se uno si accontenta di vedervi un avatar del femminismo. Non si tratta infatti di liberare la donna dall'oppressione biologica dell'uomo, quanto piuttosto di rimuovere l'uomo dal suo fondamento ontologico, in un inaspettato capovolgimento. Il "genere", infatti, non concerne l'uomo in quanto maschio, sessuato secondo il sistema eterogametico XY di cui la biologia dimostra la necessità, ma l'uomo in quanto umanità, votata ad un'essenza di cui l'etica afferma la dignità. Per dirla in breve, la teoria del genere vuole farla finita con l'umanesimo occidentale dal Rinascimento in poi per abolire ogni forma di universalità. La diagnosi di Michel Foucault sarà così ben corroborata: "l'uomo" è in Occidente un' "invenzione recente" il cui volto di sabbia si cancella a poco a poco, come "al bordo del mare."

I lavori sul genere partono da una premessa radicale: la differenza tra l'uomo e la donna deriva da un genere sociale che non ha rapporto con il genere sessuale, nella misura in cui il comportamento umano dipende esclusivamente dal contesto culturale. Se c'è una differenza biologica fra i sessi, essa non ha alcuna rilevanza antropologica, e tanto meno etica, per cui l'eterosessualità non è una pratica orientata dalla natura, ma l'effetto di un determinismo culturale che ha imposto le sue norme oppressive. Si attacca pertanto la differenza tra maschile e femminile annullando, con la loro identità, la loro inclusione nella categoria dell'umano. [...] se il genere grammaticale non esistesse, il sesso biologico sarebbe ridotto a un'insignificante differenza fisica.

Si sostiene, quindi, in una dichiarazione pregiudiziale, che le differenze tra il femminile e maschile sono effetti perversi della costruzione sociale. Occorre quindi procedere ad una decostruzione. Ma non ci si chiede in alcun

momento perché le società umane hanno sempre distinto uomini e donne, né su quale base l'edificio grammaticale, culturale e politico si appoggia. Come spiegare che tutti i gruppi sociali si sono ordinati in base alle "opposizioni binarie e gerarchiche" dell'eterosessualità, come riconosciuto anche da Judith Butler<sup>4</sup>? Lungi dall'interrogarsi su questa costante, la neutralità di genere si accontenta di dissociare il biologico dall'antropologico, o, se preferite, la natura dalla cultura, al fine di espellere la funzione tirannica del sesso.

Questa strategia di decostruzione non è ridicibile alla negazione della eterosessualità. I *gender studies*, così come i *queer studies* o i *multicultural studies*, hanno lo scopo di minare, con un lavoro di scavo instancabile le forme universali generate dal pensiero europeo. Judith Butler non esita a sostenere che "il sesso che non è tale", vale a dire il genere, costituisce "una critica della rappresentazione occidentale e della metafisica della sostanza che struttura l'idea stessa di soggetto" (*Trouble dans le genre*, p. 73). Ci si sbarazza con un tratto di penna, del sesso, dell'uomo, della donna e del soggetto preso nella forma dell'umanità. Il che porta con sé, per una serie di contraccolpi, la distruzione dell'umanesimo, imposto alle altre culture dall'imperialismo occidentale, e, più ancora, la distruzione della repubblica, dello Stato e della razionalità. La decostruzione, esportata negli USA dalla French Theory prima che ci ritornasse addosso come un boomerang, ha come fine ultimo di distruggere il logocentrismo identificato da Derrida con l'eurocentrismo, e in altre parole con la ragione universale.

Ella si fonda per questo sulla confusione di generi, tra uomo e donna, ma anche tra realtà e virtualità. È quello che lasciava intendere la critica dell'eterosessualità da parte di Foucault a favore dell'omosessualità che permet-

<sup>4</sup> Teorica americana della critica sul sesso e sul genere. Varie opere tradotte in italiano, tra cui *Scambi di genere*.



terebbe di “riaprire virtualità affettive e relazionali” (*Dits et Ecrits*). È per sacrificare a queste virtualità che una coppia canadese ha recentemente deciso di non rivelare il sesso del loro bambino di pochi mesi, chiamato Storm, così che possa sceglierlo lui liberamente, in seguito.»

da: Jean-Francois Mattéi, *Le Procès de l'Europe*, PUF, 2011

## ♣ TV LOBOTOMIA.

GABRIELLE CLUZEL/MONDE ET VIE)

Fonte: [www.polemia.com/article.php?id=3947](http://www.polemia.com/article.php?id=3947).

Fino a poche settimane fa, ero come voi: una madre che ascoltava con orecchio distratto i detrattori della televisione. Un po' eccessiva, no, questa pretesa di sradicare il piccolo schermo? [...]. Ma era prima d'aver letto *TV lobotomia*<sup>5</sup>, il libro di Michel Desmurget, dottore di neuropsicologia e direttore di ricerca presso l'INSERM in neuroscienze cognitive, dal sottotitolo esplicito *La verità scientifica sugli effetti della televisione*.

L'autore critica, ovviamente, il vuoto dei programmi, che produce nei giovani “un'opinione molle, un pensiero loukoum [...]” Ma con una veemenza supportata da studi scientifici, ci dimostra anche i danni intrinseci all'esposizione passiva dei nostri figli al piccolo schermo.

Così, due ore di esposizione giornaliera nell'età compresa tra 1 e 4 anni comporterebbe moltiplicare per tre il rischio di ritardo del linguaggio. Ogni ora consumata ogni giorno durante il periodo della scuola elementare indurrebbe il 43% in più di probabilità di lasciare la scuola senza un diploma e il 25% di probabilità addizionale di non sedersi sui banchi dell'università.

Per quanto riguarda la TV baby-sitter, egli per suo conto la chiama “tele-Valium” e affer-

ma che ha sul bambino lo stesso effetto di una droga che gli fosse somministrata per renderlo inattivo, dal momento che proprio le esplorazioni, manipolazioni e continue esperienze di causa ed effetto, che tanto stancano i genitori, sono necessarie per lo sviluppo del bambino. [...]. Secondo Michel Desmurget,

“L'esposizione televisiva non rende i bambini visibilmente idioti o ritardati. Essa non li rincretinisce palesemente. Essa riduce il campo delle loro esperienze e, di fatto, l'universo delle loro possibilità. Avrebbero avuto 150 di QI, si dovranno accontentare forse di 110. Avrebbero avuto l'audacia letteraria di un Thomas Mann, saranno soddisfatti di una penna appena mediocre.”

Da una rapida carrellata su siti francofoni di discussione dei temi educativi e sociali, emerge la grande eco che ha avuto il libro di Desmurget, in quanto sintesi di migliaia di studi (per lo più nordamericani), che forniscono dati ed un consenso unanime sui danni della televisione in quanto tale, in aggiunta alla negativa influenza dei contenuti dei programmi. Di fronte all'univocità dei risultati, tutti si chiedono come sia possibile ignorarli (il paragone è con il rapporto fumo/cancro): se infatti la legislazione pone (fragili ed ipocriti) limiti a tutela dell'infanzia riguardo ai contenuti, sull'eventualità del disastro ontogenetico, tutto è affidato alle famiglie, a loro volta messe in crisi dalla dipendenza televisiva.

I commenti e la discussione in rete mettono in evidenza un'ampia testimonianza di famiglie che avendo risolutamente bandito l'apparecchio televisivo, ne hanno ricavato benefici e vera gioia dello stare insieme, più che compensativi dell'assenza della malefica baby sitter.



<sup>5</sup> Michel Desmurget, *TV lobotomie. La vérité scientifique sur les effets de la télévision*, Max Milo Editions, 2011.



## Invito alla lettura

Jean Clair. *L'inverno della cultura.*

DI GABRIELLA ROUF

Dovrebbe uscire in autunno, presso le edizioni Skira, la traduzione italiana dell'ultimo libro di Jean Clair, dall'icastico titolo *L'inverno della cultura*<sup>6</sup>: nonostante lo scenario, vi troviamo tutt'altro che un arreso cordoglio, bensì uno sdegno fiammeggiante, lo stesso che vibrava nella Comunicazione al Cortile dei Gentili di Parigi.<sup>7</sup>



Anticipiamo alcuni brani del capitolo VI (*L'Action et l'amok*), in cui l'autore ripercorre le tappe della «marcia della follia»<sup>8</sup>, distruttiva dei valori qualitativi e della stessa esistenza dell'opera d'arte: l'attuale scomposta ricerca di spettacolarità in arte — dice Jean Clair —

«ricorda il gesticolare di un uomo che annega dibattendosi in movimenti sempre più disordinati. L'arte contemporanea è la storia di un naufragio e di uno sprofondamento.»

«È nel 1972, quattro anni dopo il 1968, che Harald Szeemann, all'esposizione *Documenta* di Kassel, proponeva una mostra che si sarebbe chiamata *When attitudes become forms*. Essa inaugurò un'epoca in cui il corpo dell'uomo pretendeva di sostituirsi alle sue opere. Con il termine "atteggiamenti", bisognava intendere le posizioni morali, la Weltan-

<sup>6</sup> Jean Clair *L'hiver de la culture* ed. Flammarion 2011.

<sup>7</sup> Vedi *Il Covile* N° 642.

<sup>8</sup> Questa immagine viene dall'omonimo libro di Barbara Tuchman, la quale si riferisce alla fattispecie del «perseguire una politica contraria agli interessi del gruppo che si rappresenta», anche in presenza di una linea d'azione alternativa. Pur fruttando guadagni favolosi agli speculatori e alle star, il suicidio dell'ambiente e del mercato dell'arte ha i caratteri di questo perverso accecamento.

schauung, l'ideologia necessariamente liberaria ed esplicita del nuovo mago che è diventato l'artista contemporaneo nella società contemporanea. Ma questa visione del mondo non si sarebbe comunicata più attraverso le opere, bensì si manifesterebbe con immediatezza, attraverso la presenza stessa dell'artista nella sua realtà fisica, nei suoi atteggiamenti corporei, come un grande sacerdote, come un profeta o come un leader politico, producendosi tout de go, e facendo della sua figura e dei suoi movimenti — talvolta delle sue parole — un exemplum, inedito per il pubblico delle mostre e delle fiere d'arte.

Szeemann era colui che aveva fatto rinascere in un'esposizione commemorativa il Monte Verità, questo falansterio di uomini e di donne, fondato verso il 1900, al di sopra di Ascona sul lago Maggiore, che, in nome della Kleidreform, la riforma dell'abbigliamento, dei regimi vegetariani del dott. Kneipp, delle dottrine antroposofiche di Rudolf Steiner, e di un sincretismo artificiale tra l'anarchia alla Bakunin e l'occultismo della Blavatsky, correvano nudi, la mattina nella rugiada, e adoravano il sole<sup>9</sup>. C'erano tra loro degli anziani simbolisti e dei giovani astrattisti, degli espressionisti e dei dadaisti come Hans Harp e Bruno Ball, dei riformatori e dei rivoluzionari, dei mistici e dei terroristi, dei partigiani della rivoluzione sessuale come Otto Gross e degli psicanalisti volti alla spiritualità come C. G. Jung, e anche dei settari vicini al nazismo nella loro volontà di resuscitare i saturnali come Fidus, [...] Tutti condividevano lo stesso ideale: rigenerare l'uomo attraverso l'arte e il culto del corpo. Non creare un'opera, ma perpetuare la purezza biologica di un organismo nel seno del Grande Tutto.

André Masson, in un omaggio al suo amico Malraux, doveva scrivere, in eco al Faust di Goethe: «In un mondo abbandonato dagli dei, sembrerebbe che non ci fosse posto che

<sup>9</sup> Per i precedenti delle mitologie del corpo e del gesto, vedi anche *Il Covile* N° 626 e *Romano Guardini e i movimenti moderni. Breve viaggio all'origine di un disastro*, Il Covile - Raccolta, aprile 2011: .

per l'azione, per l'azione senza la motivazione di uno scopo." È esatto: nell'assenza di Dio, si agitano le false divinità dei teosofi, delle avanguardie e del neo-paganesimo nazista, e il sogno di rigenerazione che li accompagna, diventa presto un incubo da cui non si esce più.»

Ecco il «terreno di coltura» su cui germogliano i nuovi miti della modernità, con gli artisti come figure oracolari:

«.. il vecchio ego dei romantici, radicato nel logos della Storia, si era dissolto. Ma per rinascere, più smisurato, più infantile, più totalitario ancora. Nella disfatta delle ideologie politiche e sociali che ha avuto inizio negli anni settanta e nella cancellazione della Storia, il concetto vago di "mitologia personale" applicato all'artista ha permesso la nascita di una mistagogia che pretendeva di stabilire le leggi nuove di un'Arte divenuta una gnosi.

La sola apparizione dell'artista-Dio, Santo, Sacro o Eroe, era sufficiente per i fedeli. Quello che cadeva dalle sue mani non erano più opere, ma reliquie.»

Ma altre componenti, se possibile ancora più deleterie, vanno a confluire nel torbido flusso sgorgato dalle avanguardie degli inizi del secolo: gli Azionisti, gruppo fondato a Vienna nel 1963, riprendono «in nome dell'avanguardia e della libertà inalienabile del genio, un termine, quello di *Aktion*, che era stato reso famoso dalle S.A», per designare le loro manifestazioni pubbliche provocatorie, dai tratti sadomasochisti e osceni:

Il loro leader, Otto Muehl, teorico dell'atto violento e sanguinario come «solo dramma che valga di essere visto» finirà condannato nel 1990, a sette anni di carcere per abuso sessuale di minori, stupri e aborti forzati. Qui è il punto in cui più vibra lo sdegno di Jean Clair: alla sua liberazione, il fetido Otto Muehl è stato salutato come un eroe della «lotta anti-fascista e contro la morale borghese», e ospitato al

Museo del Louvre nel simposio «Pittura e crimine», come illustre esponente di un'arte «resistente»!



Jean Clair ci ammonisce a risalire alle origini, ai cattivi maestri:

«L'atto surrealista più semplice consiste nello scendere, rivoltella in mano, per strada e sparare più a caso che si può tra la folla ... » Chi non conosce questa citazione da André Breton, pubblicata nel 1929 nel *Secondo Manifesto del Surrealismo*? Occupati a celebrarne l'audacia, ci siamo dimenticati di misurarne l'orrore. [...] »

È l'*amok*, termine che

«designa l'esplosione inaspettata e brutale in un individuo di una rabbia incontrollabile e per lo più omicida. Si tratta di una sindrome specifica legata ad una cultura — a *culture bound syndrome* — nel caso la cultura malese, [...] ma se ne trova gli equivalenti in altre culture sotto altri nomi, *berserk* per esempio nelle tradizioni scandinave. Il gusto del sangue, del crimine gratuito o rituale, ha impregnato tutto il movimento surrealista.»



Jean Clair ritrova nella storia dell'arte concettuale, da Beuys («Ogni uomo è un artista»), a Warhol («Ognuno nella sua vita può conoscere un quarto d'ora di celebrità») l'ambigua filiazione di un sillogismo che accomuna l'impulsività — fino all'*amok*. — alla creazione artistica. E conclude il capitolo sui desolati scenari dell'«inverno della cultura»:

«Oggi, per una distorsione progressiva, si potrebbe sostenere che è l'intero sistema delle belle arti, dai musei alle gallerie, dagli artisti ai falsari, che, conquistato alla causa del seducente assassino, sembra essere diventato di essenza criminale.»

Sono i territori estremi dell'arte, estremi non tanto per genio e coraggio, quanto per estenuazione, per conformismo, e vuoto. Si guardi, ahimè, qualunque immagine di mostra e museo di AC, e si vedrà il tedioso riproporsi delle pochissime varianti di questo triste gioco.

E le polemiche che via via si affacciano a criticare — giustamente — la natura affaristica ed autoreferenziale dell'AC come sistema «chiuso», non devono farci dimenticare che la questione dell'arte è incardinata nei modi storici della modernità, ed occorre in questa fase, più che cercare visibilità e risarcimenti per gli «esclusi», risalire «all'origine del disastro» ed applicare un rigoroso discernimento sulla qualità delle opere, sulla condivisione e sull'etica del lavoro artistico. (G. R.)



**L**a rima

*Come di Syròs i lucumi.*

DI CARLO POGGIALI

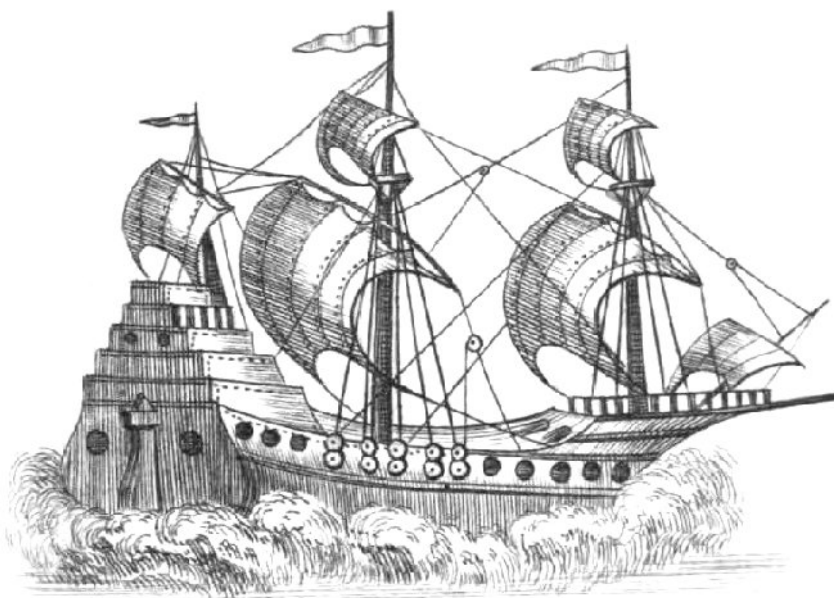
**C**OME di Syròs i lucumi  
è il fiato degli anni duri.

Accanto alla dolcezza degli inizi  
sta il fiato delle rinunce estreme;  
e torna germogliato  
un già perduto seme,  
di poter fare qualcosa  
di non accettare rigori.

Ma è come i lucumi di Syròs  
insulsi dentro e viscidati fuori.

↳ *Syros*: isola greca, delle Cicladi settentrionali, famosa per i dolci tra i quali i *loukumia*, gelatine aromatizzate solitamente al bergamotto o alla rosa, affogate nello zucchero a velo e spesso impreziosite da pezzetti di mandorla.

## INCONTRARIA DUCET



DON DIEGO DE SAAVEDRA FAXARDO, *Empresas políticas ò Idea de un príncipe político christiano — representata en cien empresas*, Tomo II, oficina Benito Cano, Madrid 1790. Empresa XXXVI.









