

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

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 scorso¹. 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*

¹ *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.²

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 studioso³ 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-

² 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.)

³ 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 deplorablevoli 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).

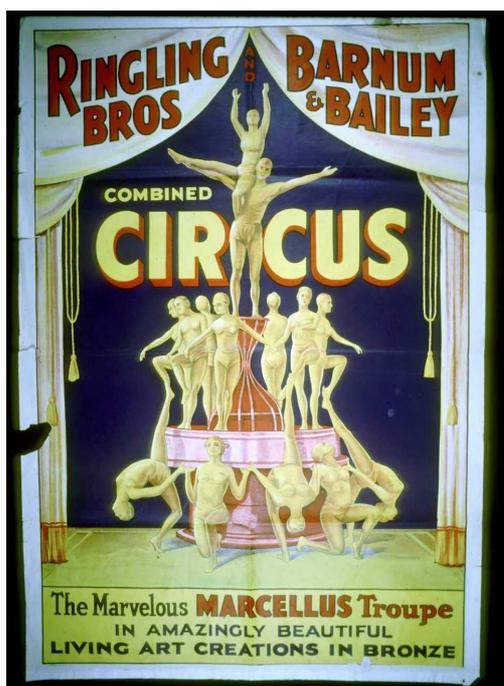


Monsieur Fumaroli va in America

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 rifà 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 intransigibili 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.

