

LE RACCOLTE
DEL COVILE

AC

SECONDA
RACCOLTA

*Contro il cinico sistema
della cosiddetta Arte
Contemporanea.*



Numeri 693, 719, 724, 725, 748, 780, 820, 859.

FIRENZE
AGOSTO
MMXV

www.lcovile.it



INDICE

	N°	pag
Siti freschi. <i>Schtroumpf emergent</i> di Nicole Esterolle. GABRIELLA ROUF	693	I
Invito alla lettura. Marc Fumaroli <i>Paris-New York e ritorno</i> . GABRIELLA ROUF		4
Da <i>Sacrè art contemporain</i> . AUDE DE KERROS	719	I
L'ultimo libro di Aude De Kerros. GABRIELLA ROUF		I
Intervista a Aude De Kerros.		II
Sigfrido Bartolini contro la grande impostura. Introduzione. GABRIELLA ROUF	724	I
Mosaico da Sigfrido. SIGFRIDO BARTOLINI		3
Le nostre piazze, i nostri olivi. GABRIELLA ROUF	725	I
L'ampliamento dello Stedelijk Museum di Amsterdam. ETTORE MARIA MAZZOLA		6
Siti freschi Siti freschi. <i>Sauvons l'Art!</i> GABRIELLA ROUF	748	I
La bellezza proibita in Arte: 1960-2013. AUDE DE KERROS		4
Geografia di esempi. Buoni e pessimi. GABRIELLA ROUF		II
L'arte, i quattrini, Venezia. JACQUES GAILLARD	780	I
L'estetica della non-arte. RAFFAELE GIOVANELLI	820	I
Ravasi Bis Biennale. GABRIELLA ROUF	859	I
Nitsch a Palermo? Viva Palermo! Viva S.Rosalìa!		4
Non è arte. LUIGI CODEMO		6
Foto sui mercati del centro storico palermitano. Con un postilla. GUIDO SANTORO		7

AC

SECONDA RACCOLTA

CONTRO IL CINICO SISTEMA
DELLA COSIDDETTA ARTE
CONTEMPORANEA.



Questo numero.

Non viene meno l'attenzione del Covile verso le resistenze d'oltralpe alla grande truffa dell'AC, con l'auspicio che anche da noi le voci fuori dal coro comincino presto a moltiplicarsi.

INDICE

- 1 *Siti freschi. Schtroumpf Emergent e ancora Polémia.* (Gabriella Rouf)
- 4 *Invito alla lettura. MARC FUMAROLI, Paris-New York e ritorno.* (G.R.)



SCHTROUMPFF EMERGENT¹.

Aude de Kerros ha attirato la nostra attenzione su questo sito francese, battagliero e furente sulla situazione dell'arte in Francia, dove l'AC è «arte di stato», e dove al sistema commerciale speculativo internazionale si affianca così un efficiente braccio burocratico che spazza via ogni posizione dissidente.

La lettura delle *Cronache* di Nicole Esterolle è esilarante, anche se ne resta un amaro senso di impotenza, la stessa che viene nel leggere le arroganti stupidaggini dei cortigiani dell'AC di casa nostra,

¹ www.schtroumpf-emergent.com.

Il sito prende le mosse dalla pittura icastica del «Puffo emergente» (*Schtroumpf emergent*), figurante del circo Barnum dell'«arte contemporanea»:

Definizione e caratteristiche del Puffo emergente.

Formattati per lo più nelle Scuole di Belle Arti, i Puffi emergenti sono delle specie di piccoli meccanismi di pura concettualità, decerebrati e desensibilizzati, vettori iperperformativi del verbo del profeta. Sono tutti programmati per sfidare, interrogare, provocare la riflessione, ovunque, a partire da tutto e da qualunque cosa [...] Piccoli meccanismi masturbatori, le cui batterie devono essere ricaricate continuamente con denaro pubblico. Il Puffo è in uno stato perpetuo di interrogativo escatologico, onanistico e frenetico. Egli «convoca», «sfida», «interroga», «soverte» tutto quello che si può immaginare: lo spazio espositivo, lo spazio pubblico, lo spazio tout-court, l'istituzione, la storia dell'arte, la critica d'arte, la pittura, i codici della rappresentazione, il *ready-made*, la padella per friggere, la nozione di *déplacement*, ciò che accade tra visibilità e opacità, il perché qualcosa piuttosto che niente, la dimensione metafisica della pentola, il centro, il bordo, il pieno, il vuoto, l'assenza... in rapporto al tempo che passa, allo spazio, al cosmo, al linguaggio e alla comunicazione, all'*art pour l'art*, al corpo sociale, ai calli dei piedi, all'urbano e al paesano, al politico, al religioso, all'architettonico, all'iconografia contemporanea, ecc, ecc

Il Puffo emergente è dunque una sorta di kamikaze decerebrato e programmato per il sacrificio alla causa artistica di Stato, a sua volta legata strutturalmente alla causa della grande



speculazione finanziaria globale. [...]

Il Puffo emergente non sa né disegnare né dipingere. Al massimo sa fare un po' di bricolage. È perfettamente digiuno in storia dell'arte, a parte quella relativa ai suoi referenti. E' ben attrezzato di argomentazioni retoriche sofisticate, che può ripetere meccanicamente e che possono giustificare il suo impegno socio-estetico, la sua lotta contro il cattivo borghese reazionario, la sua feroce determinazione a decostruire i modelli, denunciare il tradizionalismo, far esplodere le convenzioni, i codici, le icone, ecc..e fucilare sul posto i malfattori che osano mettere in discussione la pertinenza di queste sciocchezze. [...]²

Con le sue cronache Nicole Esterolle ci tiene al corrente degli episodi più emblematici nella marea montante del brutto insignificante, e delle coraggiose, nonché isolate testimonianze di resistenza ed anticonformismo³.

Il Covile ha da tempo scelto di non seguire le deprimenti cronache dell'arte contemporanea AC, per sovrabbondanza e ripetitività di episodi, tutti segnati dalla stessa miseria artistica ed intellettuale. Anche la discussione sulle tesi dei teorici dell'AC è disperante, perché esse mancano di fondamenti logici e razionali, e sono totalmente autoreferenziali.

Attualmente circola una velina che, ammettendo la natura fasulla e speculativa (in crisi) del mercato internazionale dell'AC, ne invoca una specie di demo-

² www.schtroumpf-emergent.com/blog/definition-du-schtroumpf-emergent.

³ Nella sua *Cronaca n°24* Nicole Esterolle pubblica integralmente l'ampia intervista a Jean Clair apparsa nel mensile *Acteurs de l'économie*, interessante anche per l'atteggiamento competente dell'intervistatore, non sciocco e ironico come certi nostri giornalisti, stupefatti che sull'arte si possa avere opinioni colte e razionali. Del resto anche Nicole Esterolle osserva come «i veri testi di riferimento sull'arte siano più recepibili sulle pubblicazioni di economia che in quelle specializzate in arte».

cratizzazione, rivendicando altresì autenticità e valore artistico a quell'arte concettuale – anche nostrana – che non è altro che la matrice che ha partorito gli attuali mostri.

Invece non si tratta di dare più spazio ai «puffi emergenti», ma di affrontare coraggiosamente una critica radicale della modernità in arte⁴.

Va da sé che Nicole Esterolle e l'ampia corrente di dissenso di cui il sito è una delle voci militanti, gode in Francia del più totale ostracismo da parte della stampa e dell'ufficialità mediatica, pur blaterante di pluralismo e libertà!



☞ POLÉMIA⁵.

Sempre dalla Francia arriva dal sito *Polémia* una piccola appendice alle riflessioni sull'oro del n°688 de *Il Covile*: Léon Arnoux ci descrive i successi in campo artistico del «poderoso caballero».

“Colui che ha l'oro farà la legge” dice un proverbio ben noto ai finanzieri. Essendo indubbiamente New York la capitale della finanza, se l'industria dell'arte contemporanea ha potuto prosperare fino ad invadere Versailles, la Costa azzurra ed alcuni luoghi di culto, è perché coloro che detengono il potere a Wall Street hanno così voluto. Di fronte a queste

⁴ Mi è capitato di sentire alla radio Stefano Baia Curioni, direttore del corso di laurea in economia dell'arte e della cultura alla Bocconi, citare come dato acquisito (irreversibile?) che nel mondo delle arti plastiche le decisioni, nella catena produzione-critica-mercato-musei-media sono ormai in mano a poche centinaia di persone a livello mondiale! Egli contrapponeva questa situazione (che credo chiunque non possa che definire disastrosa e liberticida) a quella del mondo della musica, dove, nonostante la presenza di un'industria e di un mercato globale, permangono pluralismi e contraddizioni che producono ricerca e qualità.

⁵ www.polemia.com.

opere perverse, di cui la statua davanti all'aeroporto di Nizza è solo un esempio, la maggioranza dei nostri cittadini, poco preparati di fronte a questo tipo di produzione, preferiscono dichiarare la loro ignoranza sull'argomento, a meno che lo sconcerto non li abbia fatti ammutolire. Essi si ricordano certamente di ciò che è stato detto a proposito dell'impressionismo, mal compreso ai suoi esordi. Così si è tentati dall'astensionismo. D'altronde, con la crisi e le difficoltà attuali, si ha ben altro per la testa.

I sedicenti specialisti in queste strane produzioni vi diranno anche che l'arte tradizionale aveva prodotto tutto quello che poteva dare e che gli artisti si ripetevano e giravano ormai a vuoto. Allora, se lo dicono gli esperti... [...]

A proposito di questi critici d'arte, forse sarebbe bene ricordare alcune cosette: la loro (auto)creazione è recente. Prima di loro non c'era nulla e l'ambiente artistico, come oggi quello di certo artigianato d'arte (gioielleria, alta moda, ricamo, ecc.), andava molto bene. Come diceva Degas: "Avete bisogno di una critica per sapere se la minestra è buona?" E lo stesso aggiungeva sprezzante: "critico d'arte, critico d'arte, che è un mestiere? E dire che ci sono artisti abbastanza ottusi da preoccuparsi delle loro giudizi."

Picasso aveva un'opinione simile: "Quando dipingo un quadro, non mi importa di dare alcuna spiegazione. So che ci sarà sempre qualcuno a commentarlo e spiegare ai presenti quello che volevo dire." [...]

Le chiacchiere inutili irritavano Braque che professava che davanti ad un'opera si doveva tagliarsi la lingua e lasciare che il quadro parlasse per il pittore. [...]⁶

Certo, si trattava di quadri... e di pittori.



⁶ www.polemia.com/article.php?id=4616.

IN TV.

Per puro caso, mi è capitato di vedere su un canale digitale (quale? Non saprei ritrovarlo) un'esibizione che in un primo momento ho preso per una parodia. E invece no, è cosa seria, in quanto rende esplicita in modo simpaticamente ingenuo una situazione reale. Si tratta di un giovanotto di cordiale aspetto ma di eloquio esagitato, che offre se stesso come «critico d'arte con accesso televisivo» per chi si ritiene artista ed aspira ad una «visibilità». Il personaggio dice cose sacrosante, tipo: è inutile che fate mostre pagando l'affitto delle gallerie – unica attività a cui si riducono le stesse – o che mendichiate recensioni che nessuno legge, è solo la televisione fa l'artista!

www.culturaeidentita.org

**Cultura
&
Identità**

Rivista di studi conservatori

Anno IV - n. 15 - gennaio - febbraio 2012



📖 È uscito il nuovo numero.

Cultura & Identità - Rivista di studi conservatori ·
Direttore: Oscar Sanguinetti · Per abbonamenti
scrivere a: info@culturaeidentita.org ·
Redazione e amministrazione: via
Ugo da Porta Ravegnana 15,
00166 Roma.

🌸

E infatti nelle televendite di arte contemporanea vengono commercializzati a prezzi artificiali sottoprodotti di pessima qualità, che nessuno prenderebbe altrimenti in considerazione (pensiamo alle orride sculture di Rabarama o all'inesauribile deposito di Schifano). Questo mondo, che ha comunque una sua esplicita natura commerciale, non potrebbe esistere se l'ufficialità artistica, con i grandi critici certo sdegnosi di confondersi con gli imbonitori di provincia, non avesse negli anni alimentato e sostenuto il concettualismo, il relativismo artistico e infine la natura unicamente venale dell'arte: costosa spoglia di un'arte da loro stessi dichiarata morta da lungo tempo e quindi bisognosa di una categoria di rianimatori e necrofilii.

Il «critico d'arte» in affitto, balia per nuovi Puffi emergenti è l'immagine fedele, aggiornata e alla fine simpatica di questa casta, tra le peggiori – intellettualmente e moralmente – che ci sia toccato di sopportare e mantenere con la pastura del denaro pubblico.

GABRIELLA ROUF



STAMPA DELLA VIZIA DEL GENOVA.

Da *L'arte della pittura* di Carlo Alfonso du Fresnoy, Roma 1775, a spese di Giuseppe Monti Roiseco.



Invito alla lettura

Marc Fumaroli, Paris-New York e ritorno,
Adelphi 2011.

Con la pubblicazione del sontuoso testo di Marc Fumaroli, non ci sono più scuse per ignorare da che parte stanno competenza e serietà nella «discussione» sull'arte contemporanea. Metto «discussione» tra virgolette, perché non c'è evidentemente modo che gli imbonitori del Circo Barnum dell'AC possano svolgere un qualche tipo di argomentazione di risposta, se non quella del linciaggio pubblico (come succede in Francia) o del blabla autoreferenziale.

Non ci sono parole di commento all'altezza di questo testo, uscito in Francia nel 2009, e di cui *Il Covile* ha riferito nel n°554, da cui fra l'altro abbiamo tratto l'immagine del Circo Barnum (Museo americano dei fenomeni viventi) come sinonimo e fedele immagine del sistema dell'arte contemporanea AC.

Leggerlo, al più presto.



Con il testo di Fumaroli è più completo, a disposizione del lettore italiano, il quadro delle pubblicazioni di riferimento per una critica anticonformista al disastro dell'arte contemporanea. Ci riferiamo al testo di Alain Besancon *L'immagine proibita – una storia intellettuale dell'iconoclastia* (Marietti 2009) e l'essenziale, definitivo testo di Jean Clair *L'inverno della cultura*, (Skira 2011). (G. R.)



LA BUONA BATTAGLIA DI AUDE DE KERROS

A CURA DI GABRIELLA ROUF



SACRÉ art contemporain. *Eveques, Inspecteurs et Commissaires*¹: lo strano sottotitolo – Vescovi, Ispettori e Commissari –, con tanto di maiuscole, individua l'apparato che governa in Francia quella che, con un gioco di parole intraducibile è «Arte sacra contemporanea» e «Benedetta/Maledetta arte contemporanea».



È una buona battaglia, ma è anche un passaggio obbligato, perché purtroppo parlare dell'Arte nel nostro tempo significa prelimi-

¹ Aude de Kerros, *Sacré Art Contemporain: Évêques, Inspecteurs et Commissaires*, Jean-Cyrille Godefroy Éditions, 2012, 231 pagine. *Il Covile* ha pubblicato testi di Aude De Kerros anticipatori di questo importante libro-sintesi nei nn. 585, 593 e 672.

narmente descrivere un sistema (AC) che ha reso l'Arte la meno libera che mai sia esistita, e ha dato nome di arte a ciò che arte non è.

C'è da dire, en passant, che chi doveva essere avvezzo a tale metodo di analisi è stato nel frattempo e volentieri ingaggiato a fare l'imbovitore delle trasgressioni blasfeme o glamour dell'AC per piazze e fiere di provincia. Più prestigiosa e manageriale invece la militanza di neognostici, che hanno trovato nella scabrosa sacralità dei nuovi templi dell'AC l'auspicata palingenesi di un'era precristiana ed anticristiana.



La lettura del libro di Aude De Kerros determina una gamma di reazioni che vanno dallo sconcerto alla rabbia, per precisarsi in panico. In effetti, per quanto sotto assedio delle brutture dell'AC, non ci sentiremmo implicati più di tanto, se non fosse per i fiumi di denaro dissipati in mostre, maxxi-musei ed eventi vari di bassa qualità.

Ci spaventa però la situazione della Francia,

INDICE

- I *L'ultimo libro di Aude De Kerros.* (Gabriella Rouf)
- 4 *Brani dal libro* (Aude De Kerros)
- II *Intervista ad Aude De Kerros* (Contrepoints)

perché potremmo trovarci *di fatto* in una situazione simile, essendo la vetrina Italia appetibile e prestigiosa per il marketing internazionale dell'AC, soprattutto in tempi di crisi. Basterà la nostra identità e tradizione artistica a mantenere il senso delle proporzioni, a tenere a bada gl'imbonitori del Circo Barnum, perché si installino in spazi magari dispendiosi e fashion, ma senza dilagare per musei d'Arte, piazze storiche, chiese e conventi? Basterà l'onere della conservazione del patrimonio a contenere sprechi e improbabili investimenti in opere del quale già da tempo il valore è in discussione e comunque meramente speculativo e che, se non nascono già spazzatura, sono destinate a diventarlo in breve tempo?

Basterà la tradizione religiosa e artistica in millenaria armonia, il condiviso senso della bellezza del sacro, la devozione e il rispetto per le immagini, ad impedire l'assuefazione al brutto e al vuoto, porta d'ingresso alla provocazione blasfema e alla kermesse nichilista?

Il libro di Aude è prezioso perché ci descrive non in via teorica, ma concretamente e con diagnostica precisione quello che accade quando l'istituzione (in questo caso la gerarchia della Chiesa cattolica) si fa condizionare ideologicamente e materialmente fino a farsi promotore di operazioni dapprima banali e conformistiche, poi, in suggestivo crescendo (la marcia della follia), dirompenti, offensive e antagonistiche ai suoi stessi fini. A meno che non siano cambiati i fini, ovviamente.

Nel caso della Francia, questo avviene in un quadro istituzionale in cui lo Stato è agente e promotore dell'arte concettuale AC, avendola imposta come arte di stato, anche attraverso la competenza diretta e la committenza sugli edifici religiosi. Ma è decisivo il ruolo di mediazione che figure laiche o ecclesiastiche specializzate nell'argomentare a sostegno dell'AC con tesi ambigue, eufemismi, omissioni e mascheramenti, giocano a sostegno dell'ingresso di essa nei luoghi di culto e monumentali, con

effetti di clamore mediatico, ben gradito al marketing. Il cinismo del sistema dell'AC, mai nascosto del resto, anzi esibito come genuino simbolo di contemporaneità, permette ad artisti, critici, agenzie varie, di adattare a qualunque contesto opere insulse e ripetitive, tutte *già viste*, e quindi legittimate per mera assuefazione a rappresentare *l'arte del nostro tempo*; la teorizzazione della trasgressione a tutti i costi fa della religione cristiana il bersaglio più eclatante, comodo e privo di rischi per i professionisti degli scandali pianificati ed esportati, scandali chiavi-in-mano, trapiantati ovunque per mostre, eventi teatrali, cinematografici e mondani. Meno scontato è il cedimento della Chiesa di fronte ad un'operazione così palese, fino a normalizzarla e accreditarla, ignorando l'ampio dissenso delle comunità locali e dei singoli appena al di fuori del cerchio magico autoreferenziale dell'AC.

Ci sono altri aspetti che dovrebbero rendere meno ingenui e benevoli verso il sistema dell'AC: per esempio la sua supponenza e intolleranza – individuale ed istituzionale – verso ogni forma di dissenso, il disprezzo esibito e militante verso il pudore, la sensibilità, le tradizioni.

Ma c'è di peggio. È istruttiva la lettura delle tesi a sostegno dell'ideologia dell'AC come nuovo linguaggio del sacro: ove si fa della vacuità e della bruttezza delle opere un simbolo della condizione umana, ove si assume la scatology delle stesse a simbolo della corporeità o addirittura dell'incarnazione, ove si considera con benevolo interesse il protagonismo malato delle star della blasfemia e si bolla la protesta degli offesi come ignoranza e fondamentalismo.

L'arte concettuale non è simbolica, essa è per definizione solo se stessa, e nulla può e vuole rappresentare se non un'arbitraria estrapolazione di forme dal quotidiano, definita arte per convenzione e per consenso di un categoria sociale specializzata.

Se l'AC è arte del nostro tempo, lo è in quanto prodotto imposto sul mercato e sui media con questo specifico *logo*, nello stesso modo in cui viene esibito un prodotto di lusso esclusivo che serve da traino per paccottiglia seriale di massa.

È così che l'arte concettuale, approfittando del vuoto e della noia provocata dall'iconoclastia astratta e dal bricolage pop, e appoggiata da massicci investimenti, ha organizzato, attraverso una ristretta cerchia di persone in tutto il mondo, un sistema che offre gli stessi prodotti come *status symbol* per nuovi ricchi ed emiri, come miraggio di massa per regimi totalitari, e infine come culto gnostico e regressivo delle società postmoderne.



L'analisi di Aude si addentra nell'impressionante contaminazione (veramente tra il diavolo e l'acqua santa) tra gli slogan pubblicitari del circo AC e le serie esegesi teologiche che hanno portato alla metamorfosi concettuale dell'arte sacra ufficiale in Francia. Colpisce in tutto un'aria di famiglia, nel senso che sempre gli stessi, e in alcuni casi imparentati tra di loro, sono quelli che organizzano mostre, installazioni, scrivono cataloghi, hanno incarichi dalla Chiesa come dallo Stato, incensano Castellucci e scempiano chiesette rurali, disponendo di ingenti mezzi e di monopolio mediatico, utilizzando un vero e proprio gergo il cui invidiabile requisito è quello di non significare nulla e nello stesso tempo di non farsi capire.

Il libro di Aude de Kerros è, al contrario, chiarissimo e preciso nel linguaggio, circostanziato, descrittivo, e così scrupoloso da premettere un glossario che spoglia il gergo AC della sua supponenza, e concludere con una ricca e preziosa bibliografia. Non è un testo a tesi, ma una narrazione vivace, diretta quanto inquietante: gli eventi che hanno portato all'attuale situazione sono descritti nel loro precipitare talvolta imprevedibile, e ce ne viene offerto via

via uno spaccato che dà conto del ruolo e dell'evoluzione in certi casi sconcertante delle diverse componenti. Ne deriva un senso di ineluttabilità, a cui Aude però non si piega: l'ultima parte è dedicata all'alternativa al positivo, all'anticonformismo e all'indipendenza intellettuale, a nomi illustri e movimenti che escono dalla clandestinità per testimoniare una dissidenza che ha dalla sua la competenza, la professionalità, il rigore morale ed intellettuale.

Il libro di Aude, pur in un quadro internazionale, si riferisce alla Francia che, com'è noto, presenta alcune non invidiabili unicità quanto alla politica culturale. Esso fornisce una cronaca dettagliata, con descrizione delle opere² e nomi dei protagonisti (compresi «vescovi, ispettori e commissari»), percorrendo il paradosso della complicità autolesionistica di interi settori della gestione del patrimonio artistico e religioso. Di questa storia, che ha i toni del *noir* ma anche quello di una triste comicità, non possiamo che raccomandare la lettura integrale.

Abbiamo invece scelto di presentare al lettore de *Il Covile* alcune pagine in cui si toccano aspetti della questione che possono interessarci più direttamente, in quanto danno conto di certe tappe decisive e di argomenti ricorrenti nella promozione e accreditamento dell'AC: utile prevenzione per un morbo che serpeggia anche in casa nostra, producendo non pochi bubboni pestilenziali, magari e a torto considerato una febbre passeggera se non salutare.

GABRIELLA ROUF



² Come il solito e per scelta non illustriamo il testo con esempi che diano ai prodotti dell'AC statuto di opera. I lettori sono autorizzati ad immaginarsi il peggio, e sarà probabilmente inferiore alla realtà.

Sacré art contemporain. Brani dal libro di Aude De Kerros.

 METAMORFOSI CONCETTUALE DELL'ARTE SACRA E NASCITA DELL'ARTE UFFICIALE «DI STATO».

[Dal dopoguerra lo Stato francese affidò ad artisti di fama – per lo più astratti, ma non solo – restauri ed integrazioni del patrimonio religioso danneggiato dalla guerra (soprattutto vetrate). Malgrado la diversità degli stili, tutti gli artisti prescelti, anche non credenti, avevano l'ambizione di essere in armonia con l'edificio e il messaggio religioso. È dagli anni 70, con la moda importata dagli Stati Uniti, che si inizia ad inserire nelle chiese opere di arte concettuale, non solo indifferenti al contesto, ma eredi del «detournement» alla Duchamp.]

Durante questi primi anni di rottura radicale, gli artisti concettuali erano così impreparati davanti ai grandi cantieri, che adottarono formule più minimaliste possibile, il che rendeva infine le cose accettabili. Per lo più il pubblico non si rendeva conto che si trattava di un'opera... Il peggio è stato evitato. Talvolta ci sono stati anche dei buoni risultati, grazie al talento di maestri vetrai di alto livello, che hanno interpretato al meglio progetti che erano puri concetti, redatti sotto forma di protocolli, senza bozzetti, che potevano passare per purezza, austerità. L'ambiente ecclesiastico ci vedeva dell'arte astratta, che li seduceva, perché in quel tempo le immagini erano poco amate dal clero, se non temute

La confusione tra l'astratto e «il concettuale», i cui confini sono talvolta incerti, ha contribuito a rendere questa rivoluzione invisibile, graduale, indolore. Ma sul filo degli anni, la vena minimalista si è esaurita. Si è dovuto trovare nuovi concetti, più eclatanti, discorsi in immagini dal contenuto ambiguo e occulto. Così è iniziata una scalata. L'opera concettuale, quando è figurativa, entra violentemente in conflitto con il significato del luogo.

Se l'arte astratta è una delle polarità

dell'arte che ritorna in modo ricorrente nella sua storia in occidente, operando una rottura ma permettendo un rinnovamento, per scomparire a sua volta, l'arte concettuale non entra in questa oscillazione di polarità, perché non è una pratica artistica.

È un fenomeno nuovo, che non ha esempi nella storia, salvo considerare, il che è possibile, come tale l'iconoclasma di Bisanzio. Questa confusione è stata come una nebbia che ha avvolto le opere concettuali entrate mediante effrazione nei luoghi sacri, per metterli in crisi. [...]

Nel 1982, nello spazio di tre mesi, Jack Lang dota il Ministero della Cultura di strutture atte a dirigere la creazione in Francia. DRAC, FNAC, FRAC, CNAP e altre istituzioni, pilotate dai nuovi «Ispettori e Consiglieri della creazione» si interessarono in modo particolare alle commesse di Arte Sacra. Questa, più che ogni altro tipo di commessa, permette di mettere in luce l'arte arbitrariamente prescelta dallo Stato, la quale è in cerca di legittimità: ogni opera esposta nelle Chiese, in particolare quelle del grande patrimonio, acquista infatti la monumentalità, la storia e l'aura del sacro che emana dai luoghi. Così se l'America ha inventato alla fine degli anni 50 un metodo di consacrazione finanziaria delle opere d'arte, la Francia negli anni 80 mette a punto un metodo di consacrazione amministrativa, rimpiazzando la consacrazione del mercato con la consacrazione morale, attraverso l'integrazione dell'opera in un patrimonio di alto prestigio.

 «LE FORME DELL'INVISIBILE».

[In pochi anni, nel settore dell'arte sacra, si cancella in Francia la distinzione tra Chiesa e Stato. Attraverso la burocrazia ministeriale ed un'efficace capillare promozione degli artisti concettuali, l'AC penetra nelle Chiese, con opere, installazioni, mostre, eventi di animazione urbana, sempre più in forma irriverente e violenta.

La politica culturale dei vescovi francesi sin dal 1997, puntando sulla inculturazione della modernità e l'evan-

gelizzazione di intellettuali e artisti, favorisce un dialogo a senso unico, in quanto gli ecclesiastici si fanno presto garanti per l'AC: gli artisti contemporanei sono "cristiani che non sanno di esserlo".

Una tappa di questo avvicinamento basato su ambiguità ed illusioni è l'Esposizione del 1996 organizzata congiuntamente da Curia e Comune di Parigi: «Forme dell'invisibile».]

Il tema molto generale delle «Forme dell'invisibile» muove intorno a questa citazione da San Giovanni (3-8) : «Il vento soffia dove vuole, e la sua voce, lo senti ma non sai da dove viene, né dove va. Così è di qualunque cosa è nata dallo Spirito».

La dichiarazione d'intenti nel catalogo, formulata «Arte, Cultura e Fede» ha due ambizioni: una è mostrare «al pubblico più avvertito, come ai semplici appassionati, la vicinanza della fede cristiana con il fervore radicale che anima la creazione artistica nella sua eccellenza», l'altra è di «cancellare i malintesi di ogni tipo che, da circa un secolo, hanno separato i creatori, volti all'essenziale del loro messaggio, da un pubblico più o meno frustrato dall'immagine letterale». Ciascuno è invitato a guardare una scelta di opere ritenute evocatrici

dell'«Invisibile», a scoprire un'espressione contemporanea del sacro. Il visitatore iniziato all'arte contemporanea ritrova in questa mostra artisti ufficiali e riconosciuti, tutti concettuali. Molti hanno beneficiato di commesse di arte sacra o sono in attesa di esserlo. Se, nel 1993 nella mostra sull'Arte sacra nel XX secolo, si poteva vedere nella parte contemporanea ancora qualche pittore e scultore, essi sono del tutto scomparsi nel 1996 in questa esposizione-manifesto. La commissaria Christine Buci-Glucksmann evoca, nella prefazione del catalogo, quello che le opere hanno in comune: un'espressione di vuoto e d'isolamento senza rimedio, un sentimento di assenza che non è percepito del resto che come una sete. Da questo sgorga, secondo lei, una forma di sacro, di trascendente implicito.. Il visitatore che guarda questa mostra è dunque vittima di un equivoco perché, entrando, si aspetta di vedere questo «invisibile» promesso nel titolo della mostra, un'altra dimensione di cui ha talvolta l'esperienza o il profondo desiderio. Cerca di comprendere, di interpretare il senso di queste opere in rapporto alla fede, in quanto la Chiesa si è fatta intermediaria tra questi artisti e lui.



Paolo Gaidano. La caduta degli angeli ribelli. Duomo di Carignano. Affresco.

Ora, come scrive anche la Buci-Glucksmann: «Qui si presentano degli enigmi e non dei misteri. » [...], « L'invisibile non è l'Altro, ma il senso rimosso che decostruisce i simulacri del reale che ci circondano» Il «rimosso» è il nuovo sacro. Questo ricorso all'enigma, al gioco semantico per iniziati è abbastanza perverso. Lo spettatore ingenuo è disorientato, tra quello che vede, quello che sente, il commento del catalogo e il titolo dell'opera. Appare già l'abbozzo di alcune formule ricorrenti del discorso ufficiale sull'arte sacra che saranno ben presto riprese dappertutto: il vuoto, la solitudine, l'assenza, e l'inevitabile scatologia formano il pilastro del «Sacro contemporaneo». [...] Si rileva nel catalogo un sintomo che si ritroverà ormai costantemente: la schizofrenia che si manifesta in un linguaggio doppio, un discorso che dice simultaneamente una cosa e il suo contrario.

☞ TRANSFERT DEL SACRO DALLA CHIESA CATTOLICA VERSO L'ARTE CONTEMPORANEA.

[L'esposizione «Tracce del sacro» al Beaubourg nel 2008 sancisce la nuova teorizzazione artistica postmoderna, in cui, superata da una parte la visione della storia dell'arte come successione di avanguardie, e dall'altra archiviato il cristianesimo come complesso dogmatico ormai morto, si afferma un nuovo culto relativistico dell'uomo, di cui l'arte è il santuario, forma creativa, narcisistica e pulsionale suprema. La mostra espone opere dal 1830 al 2008, ma opera una strana censura.]

«L'ascesi dell'artista è di pervenire a questa parola spoglia di tutto ciò che non è lui stesso» spiega Jean de Loisy, (curatore della mostra) conferendo così all'ego la monumentalità del sacro. La fede nell'artista è necessaria, precisa, il credere in lui è la condizione della «transustanziazione dell'opera». L'osservatore entrando in comunicazione con l'opera «accede ad un mondo nuovo». Diventa anche lui, grazie alla mediazione dell'artista, veramente «contemporaneo».

«Voi, appassionati d'arte, voi siete contemporanei, cioè testimoni di un mondo più am-

pio!» Secondo Jean de Loisy, l'artista non s'interessa ad un Dio trascendente all'uomo, egli cerca «soltanto l'assoluto» e crede di trovarlo in se stesso, perché «il creatore del mondo, è l'artista». Due anni prima, Catherine Grenier, conservatore al Beaubourg, aveva preparato il terreno descrivendo «l'artista contemporaneo» in quanto artista postcristiano, che avrebbe così bene assimilato il cristianesimo da divenire egli stesso soggetto sacrificale. [...]

Malgrado le pretese esaustive della mostra, che espone una ad una tutte le metamorfosi del sacro, una forma assai specifica del sacro non vi figura quasi per niente: l'arte sacra cristiana nel senso ecclesiale e sacramentale del termine, che ha tuttavia conosciuto un'eccezionale fecondità da due secoli a questa parte.

Jean de Loisy dà una spiegazione: egli ha deliberatamente escluso dal suo progetto gli artisti che fanno «arte religiosa», per interessarsi solo agli artisti «spirituali». L'enunciazione di questi due concetti dai contenuti vaghi e privi di rigore intellettuale autorizza, secondo lui, a non tener conto dell'arte sacra cristiana. Il valore storico della mostra ne riceve certo un grave colpo. La forma specificatamente cristiana di relazione col sacro non è mai descritta in tutto il corso dell'esposizione, sebbene i temi cristiani siano presenti dappertutto, in quanto utili per la provocazione. Mai è evocata l'essenza dell'arte cristiana, la cui necessità teologica e formale è di esprimere il sacro trascendente e incarnato.

La sintesi dello spirito e della materia è il lavoro dell'artista. Egli deve assumere nella forma la realtà del male, della sofferenza e della morte, ma al loro posto, cioè vinti. Egli deve per mezzo della forma lasciar trasparire la dimensione gloriosa della materia e della carne. Non è questione di stile, di forma prestabilita o anche d'intenzione e di fede da parte dell'artista, ma di corrispondenza misteriosa tra il contenuto e la forma, sfida sempre nuova, tentati-

vo senza ricetta, ogni volta da ricominciare. La concezione cattolica in particolare è quanto a questo nel cuore della modernità, perché assume il rischio della libertà dell'artista e anche dell'espressione della sua soggettività, il che ha permesso l'evoluzione costante delle forme. Questo fatto misterioso ed essenziale della storia dell'arte è considerato fuori tema da Jean de Loisy.

Eppure questa corrente non ha mai cessato di creare. L'esistenza di capolavori di arte sacra cristiana nel XIX e XX secolo si vede nei monumenti, e questo nessuno può negarlo. In compenso quelli che oggi lavorano con questo spirito non accedono in Francia alla committenza pubblica, e in ciò sono ormai invisibili, dunque inesistenti.

La distinzione che fa Jean de Loisy tra «artista spirituale» e «artista religioso» è priva di pertinenza. La Chiesa non ha mai preteso la fede né le buone intenzioni degli artisti a cui dava la committenza, né uno stile particolare, ma la realizzazione di un programma iconografico. Questo spiega il perpetuo rinnovamento dell'arte sacra occidentale lungo i due-

mila anni di creazioni e le sue espressioni differenti in ogni cultura. Come vari artisti nel XIX e XX secolo, un Delacroix non credente ha dipinto capolavori profondamente cristiani. Sono fatti cancellati in questa esposizione.

Per compensare la debolezza dell'argomentazione, Jean de Loisy chiama in causa nella sua esposizione il domenicano Alain Couturier e paradossalmente si fa scudo delle sue prese di posizione per eludere le correnti cristiane dell'arte sacra del XX secolo.[...]

Padre Couturier viene strumentalizzato. E' continuamente citato per screditare tutta una corrente della creazione del XX secolo. A partire dal 1944, nei suoi «Cahiers d'Art sacré» aveva condannato in blocco, senza fare distinzioni tra piccoli e grandi talenti, l'arte praticata negli Ateliers d'Art sacré. La sua teoria: se l'arte è geniale, è di per sé sacra; se è mediocre, è un insulto all'arte e al sacro. Bisogna quindi rivolgersi ai geni, personalità esaltate nel XIX secolo dal romanticismo, concezione che ha conosciuto fortune diverse, di cui alcune sono all'origine dei totalitarismi del XX secolo. La Chiesa aveva resistito a queste ideologie, ma



Paolo Gaidano. Gesù e la Samaritana. Duomo di Carignano. Affresco.

come è frequente, quando una cosa è obsoleta, quelli che hanno più resistito è allora che si arrendono. Il frate, con questa formula semplice, prende l'ultimo vagone dell'ultimo treno. Sarà l'ultimo del secolo a magnificare il genio. Questa sua confusa condanna storica, banalizzata all'estremo, strumentalizzata in modo discutibile, servirà nel seguito a condannare tutti gli artisti, credenti o non, aventi del genio o non, ma operanti nello spirito di un sacro cristiano. Si dirà semplicemente di essi che non sono degli artisti e che non sono moderni: il «genio» essendo non chi vivifica una tradizione, ma chi la rompe. Oggi, per principio, nessuna commissione di Arte sacra è attribuita ad un artista che abbia la fede cristiana.

La mostra «Tracce del Sacro» fu un avvenimento importante. Essa segnò in Francia una svolta storica nella comprensione della modernità e della postmodernità. Ha sottolineato per la prima volta, in maniera ufficiale, i profondi rapporti tra la modernità in arte e le correnti gnostiche ed esoteriche molto diverse che hanno sotteso alle utopie politiche, artistiche e scientifiche del XIX e XX secolo.

L'esposizione, costruita su un corpus di idee sostenute con enfasi da Jean de Loisy nel catalogo, nelle didascalie, nelle interviste e conferenze, ha avuto il merito di aprire una riflessione e una discussione da lungo tempo rimossa. Ha evidenziato nel fondo due crisi proprie della Chiesa. Nel XIX secolo, quando essa si urta con la scienza confusa col razionalismo, essa crea un vuoto che sarà presto occupato dalle correnti gnostiche: secondo queste tutto può essere conosciuto, spiegato e compreso, anche l'invisibile, anche il sacro. In seguito, nella seconda parte del XX secolo, la Chiesa conosce una crisi della liturgia e delle forme dell'espressione della fede, che genera di nuovo un vuoto, che l'Arte Contemporanea AC si affretta a captare a profitto della sua sopravvivenza e della sua legittimazione.

✠ GLI ULTIMI AVATAR TEOLÓGICI.

[Gli scambi avvenuti tra gli apparati della Chiesa e quelli dello Stato hanno generato, all'inizio del millennio, una versione teologica dell'AC che fa scuola tanto all'interno che all'esterno degli ambienti cristiani. Essa ha un vero e proprio laboratorio di punta ed esclusivo nel Collegio dei Bernardins di Parigi, come dimostra un recente episodio, significativo anche del totalitarismo del sistema dell'AC.]

Un'altra sintesi tra cristianesimo e AC è elaborata da Jerome Alexandre, ex funzionario del Ministero della cultura e marito di Catherine Grenier, nel quadro del Collegio des Bernardins, di cui dirige il dipartimento di arte contemporanea. [Nel testo su Internet di presentazione delle attività e delle finalità del dipartimento] il visitatore è avvisato che non deve attendersi uno svago né un godimento estetico. Ci si aspetta dal pubblico che rifletta, che faccia «lo sforzo d'incontrare l'altro». Bisogna che accetti di vivere un'esperienza spirituale ed emozionale, di essere interrogato, di accettare una «scossa salutare», perché lo scopo dell'AC non è di piacere: il visitatore deve comprendere che «gli artisti contemporanei sono coloro che rivelano il mondo di oggi». Il dipartimento di AC dei Bernardins vuole «dare spazio ad una ricerca sull'umanità e sul suo divenire che integri necessariamente l'Arte contemporanea». I Bernardins si propongono di svolgere il ruolo di facilitare e far da tramite tra sensibilità che sembrano essere lontane ma avrebbero la vocazione ad incontrarsi. Questo approccio molto «pertinente» fa pensare che questa sezione dell'AC ai Bernardins sia prima di tutto una branca del dipartimento di teologia. L'arte nel senso originale del termine vi è segnatamente esclusa. Non è che Jérôme Alexandre la rifiuti, «è piuttosto una libera rinuncia a tutte le forme antiche dell'arte per tentare la realizzazione definitiva dell'umano, che è il segno stesso della fede». È necessario rinunciare all'arte per diventare l'uomo nuovo. Questo atto sacrificale che uccide l'arte per accedere ad una sua

forma ritenuta superiore, l'AC, è presentato come una penitenza, un'ascesi, una via spirituale. Ha per risultato che nessuna opera non concettuale potrà contaminare le cimase consacrate all'AC dei Bernardins.

Recentemente c'è stato il caso di una forzatura a questa regola assoluta. Per segnalare nel 2012 il 17 ottobre, giorno consacrato tutti gli anni e in tutto il mondo al «rifiuto della miseria», un pittore figurativo dall'innegabile talento, François Legrand, doveva esporre un'eccezionale serie di ritratti di SFD. Si trattava di un'impressionante insieme di personaggi conosciuti nelle vie di Parigi, rappresentati in piedi, con realismo, umanità e dignità. Un'opera che s'imponeva. Ma questa grave deviazione alla linea artistica dei Bernardins non avrà luogo! La condizione posta all'artista era di fare una mostra-lampo senza apparire nella programmazione artistica. Non era dunque considerato come artista, ma come l'animatore di un evento caritativo e sociale le cui spese di accoglienza dovevano essere assunte da un'istituzione di carità. Perché una tale tortuosità? Perché così l'evento avrebbe avuto il pregio di accontentare una parte del pubblico dei Bernardins scontento delle esposizioni abituali,

ma senza infrangere il rigore teologico di Jérôme Alexandre e di Jean de Loisy. Più concretamente, si aggirava astutamente una regola assoluta: Arte e AC non possono coesistere nello stesso luogo. E' la condizione da soddisfare per beneficiare del sostegno dell'unica rete in Francia di consacrazione: lo Stato, i suoi sponsor e i suoi media. Si indovina perché François Legrand ha rifiutato recisamente una proposta così ipocrita e insultante per un artista.

✠ LA CARITÀ SOVERTITA.

[Dopo gli eccessivi entusiasmi degli anni 90, la Chiesa francese ha recuperato una certa equidistanza tra l'AC e l'arte tradizionale, nel frattempo screditata e ridotta alla semiclandestinità. L'arroganza del sistema dell'AC è però totale, e la Chiesa è indotta, volente o nolente, a fornire spazi, opportunità e pubblico a qualunque tipo di esibizione. Resistenze e proteste trovano limiti legali nella ripartizione delle competenze, e sono comunque riciclate per creare un'eco mediatica e il coro di pretestuose difese dell'intangibile libertà dell'artista. Del resto anche gli ultimi episodi dimostrano che la strumentalizzazzione delle immagini e dei simboli del cristianesimo è la più comoda trasgressione, perché trova difensori, se non esegeti, tra le stesse file di quelli a cui non si riconosce più il diritto di essere rispettati.]

In questo partenariato Stato-Chiesa, si ha



Paolo Gaidano. Le glorie francescane. Olio su tela cm 200x300. Convento della Custodia, Gerusalemme.

l'impressione di uno squilibrio che rende impossibile il famoso dialogo costantemente invocato. Di fronte a dei burocrati invasati dal pensiero concettuale, mistici della vacuità e della trasgressione purificatrice, le autorità ecclesiastiche non sembrano schierare nei loro ranghi figure di punta. Le personalità competenti e conosciute in questo campo non sono state mobilitate per ristabilire l'equilibrio. La partita si gioca tra l'artista AC, che si presenta col suo concetto ed una *camarilla* di esperti, e la Chiesa che l'accoglie caritatevolmente senza affermare in contrappeso la sua liturgia e la sua teologia. Gli uni giocano agli scacchi, gli altri alle patronesse. [...]

In questa arte sacra di Stato un discorso ritorna sulla bocca dei committenti, ma anche degli artisti prescelti: essi rivendicano spesso il loro ateismo. Rifiutando la religione e i misteri cristiani che fanno parte dei temi iconografici, proclamano invece la loro curiosità per il sacro che è universale e non confessionale. Questo permette loro di passar sopra al tema, interpretandolo nel modo più distante possibile. [...]

Lo stato culturale rifiuta l'idea di una verità, di una bellezza, di una identità perché tutto quello che è bello è ritenuto offendere i brutti, quello che è intelligente discriminare gli sciocchi, quello che è colto umiliare gli ignoranti. Ogni abilità, ogni talento, ogni avventura intellettuale, ogni ricerca della Bellezza e della Verità, dell'identità, sarebbero ormai pratiche colpevoli perché esse determinerebbero una ineguaglianza, un'emarginazione, un disordine sociale che si postula essere all'origine della guerra nella Storia. Il clero, a fronte, ha elaborato un discorso di accoglienza: l'arte come esisteva prima «non è bene», perché arrogante, trionfalista, oppio dei popoli, segno esteriore di potere identitario. La carità esige quindi di scegliere l'AC. È su questo discorso moralistico che i differenti apparati che dirigono l'arte oggi trovano un terreno d'intesa. Con questo si escludono implicitamente due funzioni che

non sono dello stesso ordine ma si somigliano: il lavoro creativo degli artisti e il servizio sacerdotale dei sacramenti e dei misteri divini. Christine Sourgins describe [...] questo capovolgimento, in cui si passa da un'arte «della celebrazione ad un'arte dell'esecrazione». Ormai «l'arte non è più quella che aiuta a credere, ma quella che mette alla prova la fede». [...]

Se si studiano tutti i casi di committenza pubblica di Stato dal 1975, si constata che gli artisti sono scelti secondo un criterio che non ammette alcuna eccezione: occorre che essi siano più lontani possibile esteticamente, culturalmente ed intellettualmente dalla Chiesa, per costituire novità. Non c'è mai un programma iconografico, e se c'è, è vago e poco controllato. Di fatto gli artisti hanno per così dire carta bianca, utilizzano la chiesa come supporto per la notorietà, per farvi apparire il loro *logo*. Essi non condividono il destino del fedele per il quale la chiesa è l'ambiente che riflette il suo statuto di figlio di Dio. Non vivono giorno per giorno, la liturgia, la messa, il matrimonio, il funerale, il battesimo in questi luoghi. La Chiesa, accettando questo stato di fatto, è molto caritatevole verso gli artisti, e di una violenza estrema nei confronti dei fedeli.

QUESTE IMMAGINI. Se la pittura dell'800 a soggetto storico romantico ha avuto una qualche rivalutazione mediatica ed espositiva in occasione del 150° dell'Unità d'Italia, un generale silenzio e scarso interesse avvolge quella a tema ed iconografia religiosa, che pure è stata partecipe di restauri e nuovi edifici sacri per tutto il corso del secolo. Ma dice Aude: «L'esistenza di capolavori di arte sacra cristiana nel XIX e XX secolo si vede nei monumenti». Chi visita il bellissimo Duomo barocco di Carignano, potrà vedere tra l'altro gli affreschi (1879-85) di Paolo Gaidano (1861-1916) a cui affidiamo un contraltare d'immagini terse ed ariose all'offuscata mefitica officina dell'AC. Gaidano è anche autore di un grandioso ciclo di tele *La glorie francescane* (1898) presso il Convento di San Salvatore della Custodia di Gerusalemme. ~

Un hold-up semantico.

Da un'intervista di Aude De Kerros a «Contrepoints».

Fonte e ©: quotidiano on-line www.contrepoints.org,
24.7.2012.

Non potendo, per forza di cose, ripercorrere qui la parte storica relativa alle vicende della guerra culturale silenziosa che ha portato al controllo centralizzato della creazione artistica in Francia, riportiamo alcuni passaggi di un'intervista a Aude De Kerros in occasione dell'uscita del suo libro. L'intervistatore, che lo definisce «eccellente e molto pedagogico», mette con la sua osservazione il dito sulla piaga, e ci dà modo di profittare ulteriormente dell'eccellente pedagogia di Aude.

Int. Lei non esita a qualificare l'arte contemporanea come « non arte »....

ADK Il fatto saliente nella storia dell'arte del XX secolo, che non ha, sembra, un equivalente nella storia, è che c'è stato un *hold-up* semantico. A partire dagli anni 60, sono venute a coesistere due definizioni della parola *arte*, che invece significano l'una il contrario dell'altra.

C'è quella di *Arte Contemporanea* che copre un'infinità di pratiche sotto l'aspetto di azioni, oggetti e discorsi. Assolutamente tutto può essere proclamato Arte Contemporanea, ad eccezione di quello che è Arte. L'*artista contemporaneo* fa un'azione verbale, di ragionamento, di strategia: la sua creazione è l'elaborazione di un concetto, sotto la specie di trappola per turbare, interrogare, destabilizzare *colui che guarda*. Il critico per parte sua *impone una riflessione*, denuncia le contraddizioni della società, il male fatale e onnipresente che la corrode... Il suo scopo dichiarato è moralizzatore, ed è questa la sua giustificazione, la sua pretesa *umanitaristica*. Le sue procedure sono lo stravolgimento di oggetti, luoghi, opere, idee già esistenti. Se egli crea qualcosa, è l'evento, la provocazione, lo choc, lo scandalo. Gli occorre catturare l'attenzione della rete che unisce collezionisti, gallerie, istituzioni, affinché siano possibili la costruzione della quotazione e la speculazione. Il valore, è la quotazione, è la vi-

sibilità. Senza la cooptazione nella rete, niente valore. L'opera d'Arte Contemporanea non esiste di per se stessa: come oggetto abbandonato all'angolo della strada, il suo statuto verrebbe meno. Al di fuori del contesto, la sua natura di opera d'arte è irriconoscibile. L'Arte contemporanea esiste solo se riesce a diventare un prodotto finanziario.

L'*Opera d'arte* nel senso originale del termine, è il frutto di una trasformazione positiva della materia da parte dell'artista. L'oggetto così creato ha un carattere unico legato alla singolarità di colui che l'ha generato. Il tempo non è un ostacolo al suo riconoscimento: trovata sotto le macerie, anche in pezzi, è riconosciuta come arte. Il senso dell'opera è determinato dalla compiutezza della forma. L'*artista di arte* realizza opere con più o meno maestria, profondità e talento. La qualità dell'opera può essere variabile e può essere valutata. I criteri di giudizio sono intelligibili e condivisibili, anche se in una forma relativa. L'opera è un oggetto fatto per l'occhio. Incarna un'idea, una visione del mondo e nello stesso tempo una visione interiore. L'opera ha un significato al di là delle parole, il suo modo di relazione è fondato sulla contemplazione e la comunione. L'arte moderna, astratta o figurativa, rientra, a parte qualche eccezione, nella definizione della parola *Arte*. L'*Arte* continua oggi le sue metamorfosi, mentre l'*Arte Contemporanea* rivendica di essere la sola ed eternamente contemporanea : per i suoi settari, gli artisti d'arte sono autori di pastiches, decoratori, artigiani.

L'acronimo *AC* da *Arte Contemporanea* utilizzato da Christine Sourgins in *Les Mirages de l'Art contemporain*, permette di smascherare questo *hold-up* semantico della parola *Arte*, fonte di una grande confusione. L'*AC* designa *non tutta l'arte di oggi*, ma una pratica esclusivamente concettuale, che esclude il lavoro della mano, i criteri di giudizio della forma ed ogni idea di bellezza.



Paolo Gaidano. Le glorie francescane. Olio su tela cm 200x300. Convento della Custodia, Gerusalemme.

Int. Il suo nuovo libro *Sacré Art contemporain* parla specialmente di un fenomeno che sembra strano: la sacralizzazione dell'Arte contemporanea.

ADK [...] Ho scritto molto da vent'anni su questo argomento, ma quello che mi ha deciso a fare un libro riepilogativo, è la crisi aperta che è esplosa nel 2011 intorno a tre eventi : i casi *Piss Christ*, Castellucci e Garcia³. Ho osservato in essi dei meccanismi molto simili a quelli che avevano scatenato le *guerre culturali* in America vent'anni prima⁴. [...]

³ Vedi: Aude de Kerros, «La metamorfosi del blasfemo in arte», in *Il Covile* N° 672.

⁴ ADK si riferisce alle *Cultural wars* degli anni 1988-90 negli Stati Uniti, episodio poco conosciuto in Europa. L'evento scatenante fu l'esposizione, in tre mostre finanziate da fondi federali, di soggetti pornografici, sadomasochisti e blasfemi (tra cui *Piss Christ* al suo esordio). Associazioni religiose e di difesa della famiglia contestarono che denaro pubblico dovesse andare a manifestazioni percepite come offensive ed immorali da una quantità di cittadini americani. Dall'altra parte si affermava la libertà assoluta dell'artista e il diritto di minoranze trasgressive ad essere sostenute in nome del pluralismo. La guerra è durata a lungo, ed ha permesso comunque alla cultura *queer* di sperimentare l'utilità commerciale e mediatica dello scandalo permanente. Dopo complesse vicende politiche e legali, gli USA sono pervenuti ad un criterio generale per cui possono essere

Questo aspetto legato al sacro potrebbe apparire come secondario nella storia dell'arte e delle idee. Io credo invece che che stia nel cuore di essa. Anche se ci sono somiglianze inquietanti, il fenomeno non è del tutto paragonabile a ciò che accadde nello spazio di 50 anni prima della caduta dell'Impero Romano. L'esistenza di due definizioni opposte della parola *Arte* e la sacralizzazione della definizione inversa non è propriamente parlando una decadenza, ma un'inversione. L'AC appare a molti come un brutto scherzo, qualcosa d'inconsistente, così contrario all'intelligenza e alla sensibilità che non bisogna prenderlo sul serio. Nei fatti, l'AC, attraverso un riuscito *transfert* del sacro, è oggi considerata come un servizio pubblico, un importante umanitarismo inscritto nel grande patrimonio storico e religioso. Essa si addobba di teologia e si proclama la sola arte di oggi. È sacra e tabù: incriticabile.

esclusi dal finanziamento pubblico opere ed eventi ritenuti non rispettosi della decenza e delle diverse credenze dei cittadini americani : il denaro del contribuente non deve essere speso contro i suoi valori e convinzioni. ADK rileva l'esito opposto della vicenda francese, in cui addirittura lo Stato «gestisce la trasgressione», di cui sono bersaglio non certo il potere costituito, quanto i valori fondanti della società.

TANT PIS POUR VOUS! TESTI ANTICONFORMISTI SULL'ARTE (3)

SIGFRIDO BARTOLINI CONTRO LA GRANDE IMPOSTURA.



A CURA DI GABRIELLA ROUF.

DATO che la raccolta di testi di Sigfrido Bartolini *La grande impostura*¹ è reperibile in libreria e di più che consigliabile lettura, abbiamo tratto da Bartolini, davalianamente e in forma di mosaico, brani «in margine ad un testo implicito», a quella non scritta storia del *naufragio*² dell'arte contemporanea, il quale va espellendo da decenni galleggianti e relitti.

Abbiamo invece riportato quasi per intero l'articolo su Mimmo Paladino, esemplare ed applicabile a tanti altri casi di personaggi divenuti inopinatamente classici del moderno, sui cui acrilici stridenti o stolidi ingombri ci si può imbattere nei luoghi più impensabili.

¹ Sigfrido Bartolini, *La grande impostura. Fasti e misfatti dell'arte moderna e contemporanea*, Polistampa, Firenze 2002, ristampa 2007. Si tratta di una raccolta di articoli pubblicati nel corso degli anni 90 sul quotidiano *Il Giornale* e su altre testate, a commento di mostre ed eventi culturali.

² Vedi: Jean Clair, *L'hiver de la culture*, p.83; *Il Covile* n° 653.

Il libro di Bartolini ha per sottotitolo «Fasti e misfatti dell'arte moderna e contemporanea», e le parti relative ai fasti testimoniano nell'autore quel sicuro discernimento di qualità che teorici e promotori dei misfatti hanno eliminato a suo tempo dalla critica d'arte e dal mercato. Emerge la Grande Impostura, che negli anni 90, a cui si riferiscono gli scritti di

↳ La presentazione di testi lungimiranti e di critica alle derive concettuali dell'arte contemporanea è iniziata coi nn. 689 e 698.

↳ Questo numero non sarebbe stato possibile senza la competente disponibilità di Giuseppina Licatese Bartolini, moglie del Maestro pistoiese. Le immagini sono tutte opera di Sigfrido Bartolini. 🌿

INDICE

- 1 *Introduzione* (Gabriella Rouf)
- 3 *Mosaico da Sigfrido*. (testi di Sigfrido Bartolini)
- 12 *Vale il viaggio. Le vetrate di Sigfrido Bartolini nella Chiesa dell'Immacolata di Pistoia*. (Gabriella Rouf)



Bartolini, corroborata dai già pluriennali successi mediatici e mondani e dai cospicui sostegni materiali, organizzava i suoi ranghi in sistema, con effetto di progressiva desertificazione, dalle istituzioni formative al mercato.



Il *sapere d'epoca* di questi testi sta nel fatto che oggi nessuno nel mondo dell'arte ha le carte in regola, l'indipendenza e lo stile di giudicare (facendo i nomi) gli artisti sopravvalutati e repentinamente storicizzati, su cui non si discute nemmeno più, ma che costituiscono l'antecedente necessario ed una specie di falsa e rassicurante alternativa all'indifendibile produzione del contemporaneo AC.³

³ In uno degli articoli la logica di Bartolini non ha potuto spingersi fino ad immaginare ciò che poi è effettivamente avvenuto. Quando, a seguito delle sue critiche alle opere di W. Congdon, viene fatto oggetto di polemiche intolleranti in difesa dell'artista americano «convertito al cattolicesimo e pertanto intoccabile», non arriva certo a prevedere che, nel giro di un decennio, la conversione di Congdon sarebbe

Bartolini non risparmia di stigmatizzare, in tempi di vacche grasse, lo spreco di denaro pubblico, di cui i miracolati a vario titolo pretendono oggi il consolidamento, forti degli insensati investimenti in Musei d'arte contemporanea ed esposizioni varie, vetrine di lusso e/o parcheggio di stock di rimanenze.

Il commento alle mostre di Arte Povera è riproponibile in toto oggi che viene imposta dalle solite agenzie un'ulteriore consacrazione storica di essa, mentre nella prospettiva più che quarantennale dovrebbe caso mai essersi dissipato l'equivoco di chi — eventualmente in buona fede — vide in essa profondità di significati e addirittura un'etica francescana.

Il tono dei testi di Bartolini è pessimista ma non cupo, perché chi è artista ha il senso della continuità con la grande tradizione, anche nella discontinuità dei tempi; oltre a bollare senza giri di parole le mistificazioni e le imposture di un'arte «inutile e noiosa», l'autore non tace il cedimento etico e professionale che ha favorito, anche presso chi doveva sovrintendere alla tutela del patrimonio, l'incredibile resa di una tradizione artistica unica al mondo di fronte alle banalità delle avanguardie sostenute dai dollari e dal jet-set internazionale: i fasti mondani o paesani hanno preparato i misfatti; il provincialismo, il conformismo, la lottizzazione partitica, hanno inaridito il terreno e aperto all'arroganza dell'AC.

La chiarezza spietata e lungimirante di Bartolini non è scindibile dalla sua arte sapiente, forte e discreta. Le sue posizioni anti-conformiste non possono essere chiuse nella retorica dell'artista appartato e in controtendenza: esse rivelano oggi a pieno il loro valore di affermazione positiva dell'Arte, la loro lucidità e razionalità, la loro carica di giovanile

diventata agli occhi di certi settori della Chiesa un titolo di demerito quanto a rappresentatività artistica, a confronto degli atei militanti, da corteggiare con mostre, convegni e commesse milionarie!

audacia.

Un artista «nato in ritardo rispetto al tempo che avrebbe dovuto essere il suo», uno che combatteva «una battaglia impari»?⁴ Caso mai il contrario: uno che vedeva oltre gli idoli e i feticci, oltre la cortina del conformismo ignorante e/o interessato che, per mero peso d'inerzia e non per qualità di opere e di argomenti, rende forse *impari*, ma mai decisa, la battaglia.

GABRIELLA ROUF



⁴ Dal resoconto dell'intervento del giornalista Stelio Solinas al Convegno *Sigfrido Bartolini: il pensatore. Quando l'arte incontra la tradizione*, Pistoia, febbraio 2012.

✶ Mosaico da Sigfrido.

Fonte e ©: Sigfrido Bartolini, *La grande impostura. Fasti e misfatti dell'arte moderna e contemporanea*, Polistampa, Firenze 2002, ristampa 2007.

✶ WARHOL.

Warhol comprese presto l'importanza assunta nel mondo moderno dalla banalità, dal luogo comune riproposto all'infinito e dal desiderio latente di una regressione all'infanzia per esorcizzare timori e insicurezza. Non si preoccupò di apparire un novatore ma piuttosto il valorizzatore di tutto ciò che da sempre era stato trascurato, convinto d'interessare un pubblico pronto a ritrovarsi nella ripetitività e nel disimpegno. Solo l'intelligenza e il gusto da modista che possedeva riuscì a trasformare in un segno di modernità tutto ciò che non ha senso né stile ma solo il sapore eccitante del trasgressivo tenuto a guinzaglio.⁵

✶ CONCETTUALISMO.

La moda, importata, del concettualismo ha favorito una razza d'intellettuali particolarmente agguerriti nel campo delle arti, di dotti informatissimi «che sanno tutto senza capire nulla», secondo la felice espressione di Soffici, e propagatori di quella «stupidità intelligente» d'evoliana memoria.

⁵ Questo brano, tolto dal commento sulla mostra «Andy Warhol» del 1995/96 a Milano presso la Fondazione Mazzotta, produce un'ironica e malinconica impressione in chi, visitando nel 2012 la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, si imbatte di nuovo in *Andy Warhol: headlines*. «...il pubblico vuol riconoscere facilmente ciò che vede, e vedere ciò che conosce» commentava Bartolini, e così lo statuto di banalità dell'oggetto si è esteso all'opera, e dall'opera al suo autore con un effetto tautologico moltiplicabile all'infinito. Se non fosse che tale riaddobbo avviene a spese pubbliche e a detrimento di altre iniziative di reale interesse, novità e richiamo, quale la valorizzazione dei depositi della stessa GNAM. Lo stesso effetto di *mise en abîme* ha la nomina della Melandri sul guscio vuoto del MAXXI.

☞ BURRI.

Burri: Ritornare sulle opere di questo autore è inutile e avvilito, già rivederle è una noia mortale, l'aveva detto lui stesso: «Solo gli antichi, Masaccio, Piero della Francesca, si possono guardare e riguardare».



☞ GRANDE IMPOSTURA.

C'è poco da fare, e meno da ridere, la Grande Impostura continua.

☞ MOSTRE MOSTRUOSE.

Il sonno della ragione genera mostre. Dalle mostre siamo subissati, avvolti, perseguitati, annoiati. Un tempo avvenimenti rari, attesi e prerogativa delle maggiori città, oggi le troviamo sempre e ovunque, grandi, piccole, risibili; spesso autentiche buggerature, ma tutte con il loro bravo striscione, stendardo, locandina o manifesto che sembrano puntare l'indice contro l'ignaro passante, per intimargli: «L'hai visitata questa mostra? Cosa aspetti?»

☞ DADA.

L'oggetto inutile e comune scelto dall'artista dada, avrebbe potuto essere un'anticipazione della battuta di Mino Maccari: «Non comprate quadri astratti, fateveli da voi», ma invece finisce nei musei e lo stordito di turno ci gira attorno, si commuove e sospira: «Bello!»

☞ DUCHAMP.

Muovendoci nel grigio delle sale [della mostra su Duchamp] e nel grigiore dell'atmosfera, tra i reperti da specola e il senso di vecchio e polveroso, ci è tornato in mente l'interrogativo che si poneva Vlaminck, il vecchio fauve si domandava: «Che cosa lascia l'arte della nostra epoca? Arte fatta di teorie, pittura metafisica dove l'astrazione sostituisce la sensibilità, arte che manca di salute morale. [...] In arte le teorie hanno la stessa utilità delle ricette dei medici: per crederci bisogna essere malati.»

☞ MOSTRE MOSTRUOSE 2.

Potenza e prepotenza delle parole, s'inventa un titolo per costruirci su una mostra, fantasioso espediente per giustificare ampie rassegne che non starebbero in piedi col solo nome e cognome di un autore, dal quale si pretenderebbe, invece di un approccio fantasioso, ciò che lo rappresentasse al meglio. Il tema diviene così una scusante e un richiamo, ingrediente indispensabile a ogni spettacolo per pubblico numeroso.



🍷 45^a BIENNALE DI VENEZIA.

La prima sensazione che si prova entrando nei Giardini della Biennale veneziana è quella di trovarsi davanti ad una grande discarica. I rifiuti non sono montagne ma accumuli, disseminati qua e là, fuori e dentro i Padiglioni; una discarica aperta da poco, ma nella quale è già stato riversato di tutto: rottami d'auto e di moto, reti e materassi, foto porno, vasi da conserva, resti di macchinari irriconoscibili, manichini slogati, stracci, plastica a non finire e rifiuti edilizi: è la 45^a Biennale Internazionale d'Arte. Non possiamo fare a meno di ripensare alle parole di Renoir: «L'arte deve tendere con ogni forza a far dimenticare le brutture della vita». Ci siamo! Non c'è traccia d'arte in questa mostra, non ci sono poeti ma solo profeti di sventura avvenuta e il frutto noioso, malato e repellente, della vanità che si esprime nell'assurdo.



🍷 GUTTUSO.

Guttuso non è mai stato popolare e la divulgazione delle sue opere è dipesa unicamente dal terrorismo culturale imposto dal partito, dalla sinistra in genere e dagli zelanti utili idioti sempre disponibili a servire il più forte. Grazie a questo ossessivo tam-tam ce lo siamo ritrovato ovunque, lui e le sue opere: nei salotti bene, sulle copertine dei libri, in poster spacciati per litografie originali, sulle tovaglie, nei classici illustrati, nei manifesti per la

pace e ovunque si potesse mettere a profitto la sua opera.⁶

🍷 MOORE.

Interessi ben precisi si rivolgevano [nel 1948] all'arte, e alla cultura in genere, intuendone la forza dirompente, se abilmente manovrata, oltre alle infinite possibilità che poteva offrire per cambiare gusti e carattere dei popoli. Fu allora che la Grande Impostura, che ora opera incontrastata, venne messa in atto creando una vera e propria mafia culturale sovranazionale, al rafforzamento costante della quale continuano a collaborare in molti: dai finanziari scaltri ai banchieri di pochi scrupoli fino ai marxisti lungimiranti, massonerie varie, mercanti allettati dal guadagno e autori in cerca di facile e ben remunerato ingaggio. [...] Eppure su queste forme senza forma che non vogliono rappresentare nulla, si è scritto fino alla nausea e i paradossi e le iperbole si sono sprecate.

6 I rapporti tra il PCI e gli artisti del dopoguerra sono oggetto di interessanti ricerche e contributi critici, non ultimo quello dell'amico Raffaele Giovanelli. Se da una parte è noto lo zdanovismo iniziale della dirigenza del PCI, dall'altra è emerso il contributo della CIA nell'imposizione in Europa della pittura dell'espressionismo astratto, presentata come sinonimo di libertà in contrapposizione al realismo socialista. In seguito il PCI abbandonò le sue posizioni originarie di sostegno ad un'arte legata alla tradizione figurativa, e quindi popolare, preferendo assicurarsi, secondo il solito «il fine giustifica i mezzi», un ruolo egemonico su (e attraverso) gruppi di intellettuali ed artisti bohemien astratti e informali, oscillanti tra le bandiere rosse e le protettrici danarose. In questo voltafaccia influì il fatto che gli artisti di qualità, eredi della grande tradizione artistica nazionale (tra cui Bartolini), erano tutt'altro che di sinistra. Cadute le militanze partitiche, ma non le infarinature ideologiche, critici convertiti, promoters, artisti poveri, pop e concettuali sono passati armi e bagagli nelle file del sistema AC, dalla *financial art*, agli scandali chiavi-in-mano, alle commesse per arredi urbani, sfilate di stilisti e improbabili adeguamenti liturgici.

☞ ARTE E LETTERATURA.

È una vecchia diatriba, quella tra pittura e letteratura; l'interesse morboso di scrittori e critici per certa arte moderna deriva appunto dalla possibilità che essa offre di costruirci sopra qualunque impalcatura di parole senza curarsi neppure se e dove sia ancorata, come appoggi e se regga. Poiché, ma questo piace a pochi sentirlo dire, l'opera d'arte grande e assoluta sarebbe quella che non richiedesse e non permettesse commenti: tra l'opera e il suo fruitore dovrebbe scattare un incantamento onnicomprensivo come quello tra innamorati che non hanno bisogno di parole per comunicarsi la misura del loro sentimento.



☞ DELVAUX.

Quanti pittori, con più ingegno e qualità di lui, sono passati in ogni provincia quasi senza lasciare traccia, senza destare un centesimo dell'interesse suscitato da questo modesto copista di cose egregie, avviliate dall'imprecisione della forma, spesso dalla bruttura del colore e dalla mancanza di vita?

☞ 49^a BIENNALE DI VENEZIA.

La visita alla Biennale Internazionale d'arte di Venezia è ormai da considerarsi un'Opera di Misericordia;⁷ un'opera che, tra le sette canoniche, può riferirsi alla quinta e alla settima: «visitare gli infermi» e «seppellire i morti». Quindi, tutto sommato, un pensiero rivolto anche a noi stessi, alla nostra civiltà e a quella del mondo intero che viene a sparpagliare i suoi inqualificabili prodotti per i Giardini e l'Arsenale della città lagunare, dove «gli artisti guardano il mondo e si rivolgono ad esso cercando e raccontando le molteplici dimensioni dell'Uomo contemporaneo». Visitare la Biennale ha anche il sapore acre che comporta il vagare tra le corsie del Cottolengo; c'è poco da ridere, ciò che vediamo non è che l'espressione senza veli del nostro tempo con tanto di suggello ufficiale da parte di studiosi eminenti, che hanno come unico difetto quello di vedere tutto positivo, tutto tragicamente falsato da lenti di puerile ottimismo; fu detto: «arte è tutto ciò che l'uomo chiama arte». Ecce homo! Siamo nel tempo che vede il tentativo di riunire in un'unica palude i diversi specchi d'acque morte nei quali anche il delitto più turpe assume l'aspetto opaco dell'inconscia leggerezza, stadio di stupidità che sembra gioire della propria incapacità a riflettere, capire, giudicare e scegliere.

☞ MAGRITTE.

L'inventiva di Magritte si ferma alla stranezza dei soggetti, resta ancorata al limitato

⁷ Questo articolo del giugno 2001 mostra come fosse presente in Bartolini, anche in chiave ironica, il tema delle Opere di Misericordia, sguardo pietoso e sollecito verso la realtà umana, che egli assumerà in seguito nell'impresa artistica delle sette vetrate della Chiesa dell'Immacolata. Questa *confidenza* col tema, viene del resto ai pistoiesi dalla condivisione della bellezza e della forza etica del fregio cinquecentesco in terracotta policroma invetriata della facciata dell'Ospedale del Ceppo.

stupore che possono esercitare oggetti in dimensioni insolite, situazioni rovesciate dalle quali però non ci aspettiamo drammi, sorriso o pianto, ma un'indifferenza che induce il pensiero all'assopimento, a un dormiveglia da farmaco che non dà gioia né pena. Diceva di non apprezzare le teorie del dottor Freud, ma in realtà tutta la sua opera non è che la possibile illustrazione del capitolo sull'attività onirica in un trattato di psicoanalisi. Tutto appare pittoricamente scialbo, inconcludente, inutile. Mediocre l'invenzione, povero il disegno, monotono il colore. In cieli azzurri con vaganti batuffoli di bambagia, uso manifesto turistico, può galleggiare un isolotto dipinto con l'atroce diletantismo di un pittore domenicale e il gusto da impiegato del catasto; sotto lo stesso cielo una discarica di bambole in rottamazione, un gran calice traboccante zucchero filato o due signori in bombetta e bastone da passeggio. Che noia! Quale differenza con le incumbenti, fantastiche invenzioni di alta qualità pittorica realizzate da Alberto Savinio, tanto per far un altro esempio in merito.

lettantismo impotente arruolatosi in massa e senza esami di ammissione nei ranghi accoglienti dei cosiddetti novatori. Un esercito internazionale di pavidi sfrontati, decisi a sfruttare senza ritegno un astrattismo che vedono come un disimpegno totale, facile, superficiale e incontrollato, quello che il suo inventore voleva saturo di più valenze e medium tra l'anima russa e la modernità, degno addirittura di essere considerato «al servizio divino». Un astrattismo pensato sempre, a torto o a ragione, come un'esperienza rigidamente elitaria: «Pochi artisti soltanto possono oggi (era il 1910) contentarsi esclusivamente di forme puramente astratte». [...]

Una pittura per la pittura, libera da qualsiasi riferimento reale, freno o comparazione, un'arte che non descriva e non rappresenti ma sia, come la musica, tramite di sensazioni attraverso linee, forme e colori, è un pensiero che si ripresenta quando sembra che tutto sia stato provato, consumato, annullato e dietro l'angolo s'intravede la morte nei panni noti dell'accademia. È il tentativo di risalire alle

☞ ASTRATTISMO.

Kandinski assume il ruolo del precursore e del padre riconosciuto di quello che sarà l'Astrattismo. Per astrattismo, in quegli anni d'incontenibili entusiasmi, s'intende unicamente l'incompleta rottura di livello con la realtà, quel nuovo mondo pittorico che farà dire proprio all'artista: «Accanto alla natura viene posto un nuovo mondo «dell'arte», un mondo altrettanto reale, concreto. Perciò io personalmente preferisco chiamare la cosiddetta «arte astratta», arte concreta». Diversi anni dopo, il pittore russo dovrà constatare dolorosamente, sfogandosi con l'amico italiano Carlo Belli, l'autore di quel *Kn* definito proprio da Kandinsky «il vangelo dell'astrattismo», come attraverso il varco da lui fiduciosamente aperto sia poi passato tutto il di-



forme primarie del sentire ma che finisce fatalmente per portare l'arte verso il nulla, la pittura alla tela bianca, la musica al silenzio. Una tabula rasa che non è più una necessità per ripartire ex novo ma essa stessa un punto d'arrivo che si troverà a muovere il passo successivo nel caos. L'annullamento del linguaggio tradizionale finisce così per somigliare ai *black-out* nelle grandi metropoli, quando all'uomo basta la difesa del buio per dare libero sfogo ai suoi istinti peggiori, dimostrando quanto siano facilmente rimovibili millenni di civiltà se vengono anche solo per un momento allentate le regole che li sostengono.



☞ ARTE POVERA.

Quel modo scoordinato di parlare e di agire, comune ai poveri bambini Down, quel surrogato tardivo e scialbo del movimento Dada al quale la fantasia di Germano Celant dette il nome programmatico di Arte Povera, sta per compiere trent'anni. Trent'anni, si potrebbe dire, vissuti in provetta: un'esistenza sorvegliata e curata, per lo più a spese del contribuente ignaro, poiché la creaturina è di salute cagionevole e non riesce a vivere che nelle sale asettiche dei musei, in qualche climatizzato salone di banca o di ente pubblico. Il contatto con la folla, con il popolo, con i più, le sarebbe fatale non sopportando l'indifferenza, lo scherno o le risate che immancabilmente le arriverebbero da chi non è disposto a farsi prendere per i fondelli neppure, o tantomeno, in nome dell'arte. [...] Del resto, Celant a suo tempo lo aveva scritto candidamente: «Noi non lavoriamo per gli spettatori, siamo noi stessi attori e spettatori, fabbricanti e consu-

matori». Più che giusto, ma allora perché allestire queste mostre che tra custodia, trasporto, messa in opera, assicurazione, stipendio al Direttore e monografia trilingue comportano spese di centinaia di milioni? Alla faccia dell'Arte Povera! Come si fa a prendere in considerazione un'arte che per ammissione del suo profeta Celant non è neppure tale? «... è inutile continuare a predicare la fine dell'arte — scrisse il profeta nel 1969 — L'Arte è finita da cinquant'anni. Basta con questa lagna, l'arte è parola». L'arte è parola, giusto! Vale a dire chiacchiere, quelle che servono agli'imbonitori per imporre questi prodotti presentati senza preoccuparsi dell'assenza del pubblico e del disinteresse generale, salvo una piccola élite d'intellettuali di complemento, con tendenza allo svenimento estetico, suggestionati dal mistero delle parole.

Arte Povera, l'hanno chiamata, ma fatta per arricchire chi la fa e chi la gestisce; arte della sovversione che ambirebbe a «modificare il modo di vedere dell'osservatore», un'arte definita, dal solito Celant, come «un momento che tende alla decultura, alla repressione, al primario e al represso, allo stato prelogico e preiconografico [ma forse anche preagonico (*N.d.A.*)], comportamento elementare e spontaneo». Ma questo è anche il compito di un Comune? [...]

☞ PISTOLETTO.

Intanto Pistoletto impazza: «Se l'arte è lo specchio della vita io sono lo specchio», la modestia è di prammatica, ce ne accorgiamo di fronte a un pannello nero sul quale l'artista ha scritto col gessetto: «c'è Dio? — e si è risposto — sì, ci sono!». Quando si dice il senso dell'amicizia e la familiarità tra creatori. Viene in mente quel cocciuto che per anni ha scritto in caratteri cubitali, su spallette di ponti e facciate di case: «Dio c'è!», sicuro nell'affermazione tanto da non attendersi, co-

me invece il divino Pistoletto, un segno di risposta e perfino ignaro di essere un grande artista. Un tempo si sosteneva che l'Aruspicina (la scienza divinatoria degli etruschi) fosse nata dall'incontro del primo impostore col primo imbecille. Bisogna riconoscere che oggi abbondano e gli uni e gli altri.⁸



☞ COME TI COSTRUISCO IL GENIO.

(*L'Indipendente*, Milano 19 luglio 1993)

Vogliamo un genio pittore? un genio scultore? uno che assommi le due doti e magari aggiunga l'incisione, la scenografia e i costumi, le doti di scrittore (in prosa e in versi) con qualche sprazzo filosofico? Nessun pensiero, tutto si può ottenere, bastano la volontà, la pazienza e il metodo giusto, il risultato è assicurato.

Fino a oggi il metodo migliore si è rivelato quello americano, importato in Italia su licenza e largamente diffuso: si prende un ragazzino, possibilmente del sud (ma non è indispensabile), d'intelligenza mediocre, di

⁸ Aggiornamenti sul Pistoletto aggiornato: scritturato dalla Camera della Moda, ha animato lo scorso settembre la *kermesse* per l'apertura delle sfilate di Milano con una coreografia stile Cina Popolare: mille comparse a formare un nodo che «simboleggia la necessità di organizzare la filiera del fashion in modo ecosostenibile». Ma niente invidia, sta trasferendo la performance alle Terme di Caracalla, usando i reperti delle Terme stesse. Vedere per credere (visto che s'intitola «Terzo Paradiso»).

scarse cognizioni culturali (meglio se analfabeta), che sia sprovvisto di qualità disegnative e refrattario all'arte e al sentimento poetico in genere, di carattere duttile e di volontà malleabile. Un critico di scuola classica convertito all'avanguardia inizierà la formazione progressiva del giovane portandolo a visitare gli scarichi, dagli abusivi a quelli comunali e regionali, poi le uscite delle cloache e i rifiuti delle piazze d'Italia dopo il passaggio delle gite scolastiche. La presa di contatto con materiali poveri e di scarto, solidi e liquidi, influenzeranno il ragazzo assuefacendolo a una costante che alterni il brutto al repellente. Quindi inizierà a frequentare i mercanti d'arte improvvisati, gli attuali nostrani Vollard, Kahnweiler e Durand-Ruel, privi, ovviamente, del loro intuito e della loro cultura ma, in compenso, fortemente e unicamente vocati al business. Infine, il nostro giovane verrà provvisto di tele, colori e pennelli e resterà chiuso per un periodo da stabilirsi in un locale spazioso e disadorno, possibilmente un garage abbandonato. Al termine della prova, critico e mercante osserveranno il lavoro svolto: e se potranno costatare che non c'è traccia di disegno, non un'idea di prospettiva, nessun senso delle proporzioni e che il gusto del colore è atroce, si congratuleranno tra loro pensando d'aver fatto una buona scelta: «Dateci di questi semplici e ne faremo dei geni».

Per un lungo periodo il ragazzino lavorerà alacremente senza guadagnare un soldo (il tirocinio va pagato) sotto la guida costante del critico autorevole che gli indicherà la tendenza del momento o quella da imporre; lui, l'aspirante genio, non deve pensare a nulla, lavori come sa in piccola misura o extralarge; risponda come vuole alle interviste su ordinazione, poiché ogni scempiaggine che gli cascherà di bocca sarà presa come segno della qualità ruspante. Intanto il mercante farà fo-

tografare ogni parto del genio e tutto verrà catalogato e incorniciato, uno schizzo, una macchia di colore caduta per caso sulla tela, tutto. A questo punto verrà edita una lussuosa monografia con testo almeno bilingue, tanto per l'inizio, e si organizzerà una mostra che partendo da Londra toccherà successivamente New York e Tokio per concludere il percorso a Roma. Le spese ingenti sostenute per mantenere il pupo, stampare il volume, pagare le réclame martellante su giornali e riviste, oltre all'iniziale foraggiamento di critici disponibili a rivelare il genio alle genti, rientrano in breve tempo perché le opere sfornate a getto continuo dal giovane invasato stakanovista entreranno nel circuito chiuso ma vastissimo di quella specie di mafia internazionale che sono i tenutari di gallerie d'arte modernissima, quasi sempre ebrei, i più qualificati per la diffusione su scala planetaria.

Ma chi compra queste opere? Le comprano gl'industriali che intrallazzano con l'alta finanza e la politica (rigorosamente di sinistra), i direttori addomesticati di banche e enti pubblici, o quelli dei musei, che spesso sono gli stessi critici produttori del genio e comunque tra loro strettamente collegati; ogni tanto ci scappa anche il singolo, cotto al punto giusto dal battage pubblicitario o che vuol sentirsi *à la page*, un illuminato progressista, d'idee all'avanguardia.

Forse il lettore penserà che tutto questo sia uno scherzo, una polemica fantasiosa e divertente; no! Purtroppo si tratta della pura, avvilente ma riscontrabile realtà. Caso mai potremmo essere accusati di omissioni poiché i particolari piccanti e incredibili sarebbero innumerevoli. Le doti native come la predisposizione manuale e poetica, il lungo studio e la guida di un maestro? Sciocchezze e perditempo. Oggi il tempo è denaro, occorre far presto; non è la qualità che conta, anzi sarebbe d'impaccio, la réclame supplisce a tutto e

l'imbonimento esercitato dai mass media fanno miracoli. [...] Come si lancia una moda o un prodotto così si lancia un artista, che può chiamarsi Rauchenberg o Burri, sublimi nullità entrate a pagamento tra i santi di una società senza religione.

Ma che specie di arte può venir fuori da combinazioni artificiali come queste appena descritte? Ne esce un prodotto che a rigore dovrebbe chiamarsi Arte Spazzatura, allo stesso modo di certe trasmissioni televisive. A farci riflettere su questo mondo di provincialismo internazionale, questa goliardia per vecchi istrioni, questo sistema di lancio del prodotto arte che ha adottato i metodi della grande industria per rifornire i supermercati dello spirito, di qua e di là dell'Atlantico, è stata una mostra che la città di Firenze ha dedicato a un quarantacinquenne beneventano, ignoto ai più ma non all'ambiente prima descritto. Carico di riconoscimenti internazionali, mostre, pubblicazioni e con le proprie opere piazzate nei maggiori musei, quale nessun «grande» del passato può vantare, questo maestro di portata planetaria, per la cronaca Mimmo Paladino, attualmente ha sparpagliato le sue opere nel prestigioso Forte Belvedere, spesato da Comune, Provincia, Regione Toscana e immane contributo delle banche cittadine.

L'imbonimento di prammatica prende il via fin dalle prime pagine del catalogo grazie ai gorgheggi di un non meglio identificato (per noi fuori dal giro al punto che sulle prime lo pensavamo una signora) Norman Rosenthal, il quale ci dimostra che Paladino è addirittura un predestinato ricavando il responso dal nome: «Mimmi. Mimo — Mimetico — Memoria Mimosono». Dopo un tale folgorante e ovviamente enigmatico oracolo, non stupirà che il cammino del maestro sia stato una irrefrenabile scivolata sul velluto.

Curatore della mostra è una vecchia cono-



scenza dell'arte contemporanea, il professor Achille Bonito Oliva, critico di larghe vedute e uomo di punta della transavanguardia. Grazie al suo scritto in catalogo potremmo deliziare i nostri lettori, se ne avessimo il tempo e lo spazio, unicamente chiosando la sua prosa crepitante. Inizia con una citazione dall'Estetica di Hegel per poi scomodare Nietzsche, L.B. Alberti, M. Foucault, Gramsci, Holderlin, P.Valery, Voltaire, B. Latini, Gombrowicz, Cioran, Blanchot, J. Burckardt, F. Galliani, Fenelon, H. Blumenberg e Dante, sostegni necessari per convincerci dell'eccellenza ed elevatezza di un tipo di scultura altrimenti da ritenersi melensa, superficiale, cimiteriale e rubaticcia, quale appare a chiunque non bluffi, questa che il signor Paladino ha in gran parte fabbricato per l'occasione.

Si tratta di un centinaio di opere, tra dipinti e sculture, nati per far bella mostra di sé sugli umiliati spalti di Forte Belvedere. Cento opere pensate per questa rassegna e realizzate alla grande in legno, pietra, bronzo e oro, ma che si rivelano per rifritture che fanno pensa-

re a falsi archeologici, a figure umane infor-
mi, prive perfino di quello spirito presente in-
vece nelle forme di pasta dolce, di gusto po-
polaresco e pagano, tipiche del meridione.
Qui tutto è freddo e falso, la pietra così trat-
tata sembra polistirolo espanso, il bronzo
caucciù e l'oro stagnola da cioccolatini. Non
si lascino, gli eventuali ignari visitatori, in-
gannare dalla spocchiosa imponenza che pos-
sono acquistare alcune di queste sagome sta-
gliate nel cielo fiorentino o contro la cupola
brunelleschiana, fa parte dell'attenta, furbe-
sca regia. Se al loro posto ponessimo dei gran
massi di roccia, l'effetto sarebbe anche più
spontaneo e avvincente.⁹

Per giudicare senza possibilità di fallo e scoprire la nullità irreversibile delle opere del nostro autore si guardino i disegni, ineludibile prova del nove di fronte alla quale ogni artista si mostra nudo e impossibilitato a barare. Possono bastare quelli riprodotti, in negativo su fondo rosso, all'inizio e alla fine del catalogo per comprenderne la povertà manuale e espressiva, il vuoto mentale e operativo di questo genio prefabbricato al quale, nelle note biografiche, vengono attribuite con incredibile sfacciataggine «eccezionali doti di disegnatore». Quasi volesse giustificare la nostra accusa d'incapacità, il professor Oliva scrive della sua creatura: «Il non sapere gli permette di mettere in condizione la sua tecnica di non fare resistenza». Sull'onda mossa dal critico anche l'artefice può permettersi di sproloquiare: «L'artista, come acrobata sulla fune, si muove verso più direzioni [mai osservato il miracolo! (N.d.A.)] non perché pieno di de-

⁹ Aggiornamenti sul Paladino aggiornato. Dopo quasi venti anni dall'articolo di Bartolini, di nuovo a Firenze, l'indomito Paladino fa forse tesoro di questo suo consiglio, disseminando di macigni l'umiliata piazza di Santa Croce. Se Pistoletto muove massi blasonati per il suo Terzo Paradiso, Paladino almanacca un ennesimo insulso abnorme bricolage in forma di croce, muovendo tonnellate di marmi e pietroni, auspice la solita catena di promotori-gestori di eventi-vetri-
na dell'AC in cerca di sacralizzazione e location di prestigio.

strezza ma perché non sa quale scegliere». Il suo mentore spiega meglio: «Paladino si muove tra l'incertezza nebulosa del processo creativo e la certezza lancinante di un passato non stabile nella sua integrità nemmeno stilistica». Ma che scampoli di prosa ci rifila il nostro professor Oliva e che bel coro quando si mettono assieme.

Concludiamo il nostro percorso con la citazione di un'altra perla, una tra le più vistose profuse nel suo scritto dal professor Oliva; la rivelazione-confessione che il suo protetto è «Alla ricerca di un buco di silenzio provvisorio». Noi non siamo riusciti a decifrare l'enigma, ma auguriamo di cuore a entrambi che un tal «buco di silenzio» sia riempito sonoramente dai visitatori della mostra.

SIGFRIDO BARTOLINI



DI GABRIELLA ROUF

UNA discreta chiesa di periferia, di una cittadina dove appena fuori dal centro le vie sfumano nella campagna, tortuose tra muretti e vivai. La facciata un po' arretrata, con la riserva di una piazzetta che fa da sagrato e da sosta gentile, dove dà la porta della canonica e la casa del parroco. Il quale ci accoglie con competenza e cortesia, e quasi si scusa «che lui allora non c'era», quando avvenne l'importante evento che distingue questa chiesa da altre: la realizzazione di quattordici vetrate da parte di Sigfrido Bartolini, ultima opera della sua vita, e forse la più impegnativa.

A raccontarla (c'è un libro molto bello pubblicato da Polistampa) si rischia la retorica, ma anche la favola: c'è una chiesa un po' spoglia, c'è un artista anziano che sta nel quartiere, c'è un parroco ed una comunità parrocchiale entusiasti e tenaci, c'è una banca che investe nella città (bei tempi). Percorsi che si incontrano. Poi la vicenda si concentra nel rapporto affascinante e misterioso tra un tema da far tremar le vene e i polsi, una tecnica complessa, una personalità artistica forte ed intransigente che si fa umile davanti al tema (studia, si documenta) e davanti al mestiere (e si fa apprendista dell'arte vetraria) e anche da questo trae le energie per un progetto ampio e difficile, condiviso e atteso da un'intera comunità.

Bartolini offre in questo frutto estremo della sua stagione un esempio di coerenza ed insieme di vera libertà artistica: quella che si mette alla prova della trascendenza dei significati e delle regole della materia. È lui che chiama «moderne» le sue vetrate, nel titolo



del libro che le illustra: moderne perché ben ancorate nel nostro tempo, senza imitazioni e nostalgie. Ma «non più moderne», nel momento che rifiutano le facili ricette della modernità, il conformismo dell'improvvisato, del banale e del noioso. Che, nel caso delle vetrate, ha voluto dire un'invasione di vetrate astratte che devono alla luce e al colore il loro gracile o sgargiante effetto decorativo, oppure di un ibrido espressionismo tra l'icona e il soviet.

La tradizione è pervenuta fino a tempi recenti: l'arte delle vetrate ha raggiunto nel XIX secolo vertici artistici anche nell'edilizia religiosa. I poliedrici artisti dell'800, ottimi disegnatori dal solido mestiere, capaci di spaziare dalla pittura all'affresco alla scul-

tura all'architettura, si sono al bisogno cimentati con la vetrata, sia nelle forme art nouveau, nel romantico e neogotico. Nel vetro il passaggio da artigianato ad arte è naturale e indefinibile; nella vetrata di chiesa l'integrazione con l'architettura, la sottolineatura della valenza simbolica della luce, il fine de-

corativo e devozionale, è operante in una collettività di contributi: dal committente all'artista al vetraio. La moda della vetrata astratta ha impoverito questa tradizione, che si è rifugiata nell'imitazione in stile o nel restauro.¹⁰

Bartolini ha avuto la passione e il coraggio di ricreare in sé e intorno a sé questa condivisione di sapienze, teologiche, artistiche, artigianali, offrendo alla luce superfici cangianti e significanti, perfettamente leggibili e riconoscibili, in cui il mistero e l'indicibile traspare da figurazioni realistiche, nello stesso modo in cui la luce, nelle diverse condizioni, ne risveglia ed anima la tinta e la forma.

Nonostante questa robusta e unitaria impostazione (anzi proprio per questa), le quattordici vetrate sono ben distinte nelle due serie, quelle del lato sinistro della chiesa (*Le opere di misericordia*) e quelle del lato destro (*I Sacramenti*).

Nelle prime, è l'umanità che prevale; nelle

¹⁰ Le vetrate sono state un terreno privilegiato di penetrazione dell'arte astratta nelle Chiese sin dal dopoguerra. V. *Il Covile* n°719 p.4.





seconde, il simbolo.

La tecnica della vetrata valorizza il disegno, i contorni delle figure, ma questo aspetto influisce diversamente nelle due serie: nel primo, dà forza ai lineamenti, alle espressioni umane, alla corporeità; nell'altro isola e impreziosisce i simboli, come gioielli incastonati.

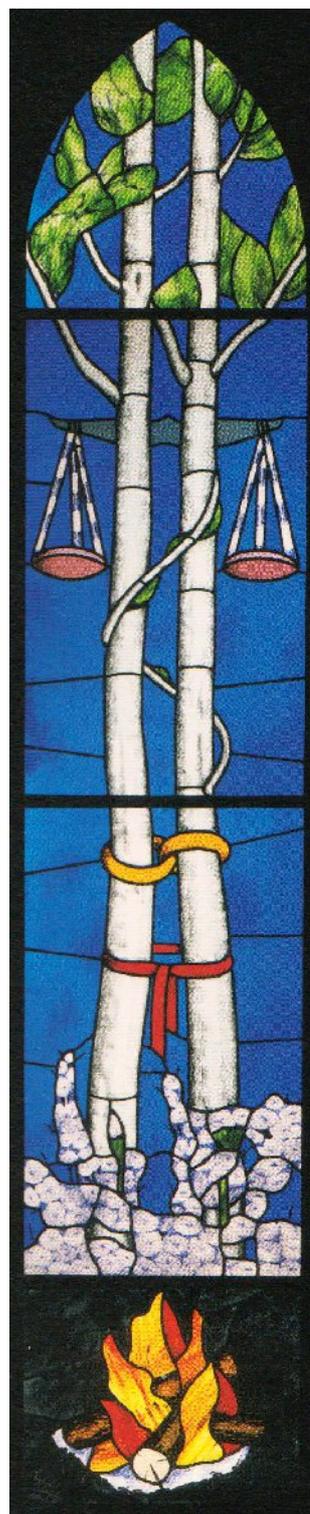
Le opere attive di misericordia sono rappresentate da quattro figure di donne, quasi a ricordare che la carità e la sollecitudine per chi ha bisogno è un requisito spontaneo dell'anima femminile.

Due uomini rappresentano invece chi necessita della misericordia: nel caso del pellegrino, lo vediamo accolto in una dimora. Nel caso del carcerato, egli ancora attende: è solo la luce che lo visita.

Nell'obbligo di pietà verso i morti, è il sacerdote che sacramentalizza l'atto, dando il suggello salvifico e una prospettiva ultraterrena all'antica consuetudine pietosa: così anche la morte è trasfigurata dalla luce della speranza, e il vero atto di misericordia è la testimonianza di fede nella resurrezione.

Anche ignorando il tema religioso, si espone qui alla luce che la trasfigura la realtà materiale dell'uomo, la sua concretezza corporea, i suoi bisogni elementari, la sua debolezza di fronte alla malattia fisica e spirituale, il dramma della solitudine e dello smarrirsi nel mondo. Il pellegrino cerca un asilo, il carcerato sogna la libertà: sono due volti dello stessa solitudine. Il pellegrino ospitato è però la personificazione di Cristo (ha l'aureola): «Ero straniero e mi avete accolto» (Matteo, 25,35). Il carcerato, invece, volge le spalle alla luce che potentemente lo inonda. Egli attende ancora l'aiuto, una nuova opportunità: è a noi che si rivolge.

L'arte figurativa, realistica di Bartolini, mostra persone con abiti d'oggi, senza che in questo si senta una forzatura, il populismo propagandistico delle crocefissioni laicizzate. Anche perché, con infradito, jeans, sedie a rotelle, queste figure della carità hanno un portamento nobile, quasi ieratico. I cesti, le mezzine, gli scialli, son quelli di un mondo che permane





matrimonio, la più vicina all'altare, che è tutta celeste, floreale, eterea, dimentica delle radici delle due esili piante che s'intrecciano, mentre l'amore, come il fuoco, tramuta i sensi in spirito. Ma anche qui c'è un richiamo al peso della concretezza umana: la bilancia, che resta in equilibrio solo nell'armonia delle differenti nature e vocazioni.



nelle nostre case, o per lo meno nel nostro ricordo familiare. Basterebbe poco, sembra si dica, perché rifiorisca tra le cose semplici e belle il seme della carità.

Le vetrate che raffigurano i Sacramenti richiamano l'antica sapienza dei simboli e rifluggono del rigoglio della creazione: acque, piante, animali. L'uomo, anche nella sofferenza e nella morte è circondato dalla colorata e luminosa varietà degli esseri e delle cose. Questa bellezza vivente svela un significato più profondo: dal pesce al pavone, dalla spiga alla vite, dal libro al fuoco.

Un aspetto che accomuna le due serie di vetrate, è quello dei pavimenti. Prendendo partito dal sezionamento delle lastre, che anima graficamente terre, acque e cielo, l'artista ha messo in evidenza l'onnipresente orizzontalità, che, scabra oppure abbellita da campigiane o piastrelle, da spine o scacchiere, ci ricorda le coordinate spaziali del nostro esistere.

L'elemento aereo è caso mai nella lunetta superiore, sia che vi campeggi un simbolo, o volino gli uccelli, o si muovano al vento panni stesi, fronde, bandiere. Ma via via che si scende nella vetrata, nella sua schiacciata prospettiva, si assume la concretezza terrestre del suolo ove ognuno percorre il cammino della vita, nel tempo di quella clessidra che a lui è destinata. Fa eccezione la vetrata dedicata al

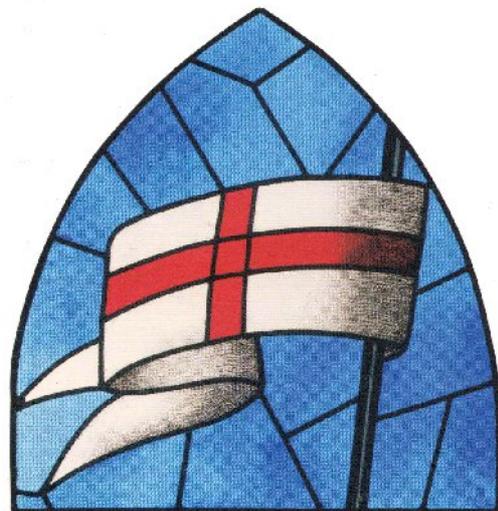
✿ INCONTRO A SIGFRIDO BARTOLINI.

Viaggio più che raccomandabile nella sua bella Pistoia, e affascinante viaggio dello spirito e dei sensi, quello attraverso l'opera di Sigfrido Bartolini, sul quale esiste ampia bibliografia e in particolare alcuni pregevoli volumi editi da Polistampa:

Quattordici vetrate moderne di Sigfrido Bartolini nella Chiesa dell'Immacolata di Pistoia, ed. Polistampa 2007.

Sigfrido Bartolini. Nel segno e nel vetro, ed. Polistampa 2010.

Sigfrido Bartolini. Fra luoghi e tempo la parola e l'immagine, ed. Polistampa 2011.



A duecento metri dalla Chiesa dell'Assunta, è da visitare la casa-studio dell'artista, facente parte dell'*Associazione Case della Memoria*.¹¹ Ne riportiamo il testo di presentazione, che ci propone un modo originale e concreto di avvicinarsi all'opera e alla personalità di questo grande artista.

La Casa di Sigfrido Bartolini (1932–2007) rappresenta lo specchio della sua vita d'artista: di pittore, incisore, scrittore. Dimora familiare, ma prima di tutto Casa-Laboratorio per le sue molteplici attività, i tre piani di via di Bigiano, 5 a Pistoia raccontano in ogni stanza Sigfrido Bartolini, chi sia stato, quale il suo canone estetico: i calchi in gesso (a grandezza naturale) della Venere di Milo, di Cirene, i Fregi del Partenone testimoniano il suo debito alla classicità antica; la raccolta di anfore provenienti da tutte le regioni d'Italia quello alla cultura popolare. Un mondo dove la fiaba, quella di Pinocchio, che il maestro illustrò con 309 xilografie in bianco e nero e a colori, si mescola con il reale attraverso gli strumenti dell'artista: le sgorbie e i bulini per l'incisione su legno, il banco da lavoro, il modello del Burattino, che egli si costruì per poterlo ritrarre, gli oggetti, che egli ritrasse nel libro per ricreare l'universo favoloso e realissimo della Toscana collodiana, i torchi per la stampa calcografica e per la litografia. La quadrelia che adorna le pareti della casa è un percorso interessante e in gran parte inedito, attraverso le opere dell'artista: dai grandi affreschi staccati, agli oli, ai monotipi, alle matrici xilografiche; ma anche di opere (sceltissime) di maestri come Sironi, De Chirico, Soffici, Viani, Maccari, Costetti, ecc. Il visitatore si troverà di fronte una

esposizione permanente assolutamente originale e di grande fascino, contestualizzata nell'ambito di una dimensione estranea alla fredda disposizione museale. La ricca Biblioteca, il Fondo di Riviste del '900, l'Archivio, e il Fondo epistolare di Sigfrido Bartolini stesso aprono, alla semplice curiosità dei visitatori e all'interesse degli studiosi, lo spaccato e la documentazione di una parte della cultura del '900 che ebbe in Sigfrido Bartolini un testimone e un protagonista.

GABRIELLA ROUF



¹¹ www.casedellamemoria.it. Casa Sigfrido Bartolini, Via di Bigiano 5, 51100 Pistoia. Visita su prenotazione: tel: 0573 451311 e 3288563276, e-mail sigfrido.bartolini@gmail.com.

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.

I nostri lettori sanno bene che normalmente evitiamo di dare conto delle infinite miserie e brutture moderniste, ma di tanto in tanto qualche eccezione *dobbiamo* farla, ecco quindi notizie di contraggenio da Firenze ed Amsterdam, ma, preceduta da una finalmente bella immagine (le precedenti sono tratte da articoli entusiasti della devastazione) ci rincuora la poesia conclusiva, che ci piacerebbero leggessero gli installatori di Piazza del Duomo. ❁

INDICE

- 1 *Le nostre piazze, i nostri olivi. Lettera da Firenze.* (Gabriella Rouf)
- 6 *L'ampliamento dello Stedelijk Museum di Amsterdam.* (Ettore Maria Mazzola)
- 8 La rima: *La canzone dell'ulivo.* (Giovanni Pascoli)

Le nostre piazze, i nostri olivi.

Lettera da Firenze.

DI GABRIELLA ROUF

NON esagera Jean Clair quando, ne *L'inverno della cultura* dice che «tutto il sistema delle belle arti.. sembra diventato di essenza criminale». Vittime la bellezza, la ragione, le nostre piazze.

Nessuno può avere il coraggio né gli argomenti per sostenere che la croce di macigni di Paladino nell'umiliata piazza S. Croce sia arte, né che abbia una qualche bellezza l'installazione di piante di ulivo intorno al Battistero. Del resto i teorici che stanno



«... la croce di macigni di Paladino nell'umiliata piazza S. Croce ...»

© *la Repubblica*



a monte di codesti ingombri ci hanno informato a suo tempo che l'arte è morta, e che quello che conta è l'etichetta, la firma, il concetto (e il denaro) che costituisce l'evento. È corretto pertanto valutare lo scempio di S. Croce e l'oliveto (!) di piazza del Duomo sotto il profilo civico, ove si consideri, per il primo caso, la violenta sottrazione di uno spazio urbano ai suoi usi tradizionali e condivisi, per deviarne l'identità al servizio del narcisismo arrogante di uno dei miracolati dell'arte contemporanea. Il feticcio mostruoso della libertà dell'artista non si accontenta dei faraonici musei del contemporaneo (anche perché negletti dopo inaugurazioni e vernissage), ma cerca la gente dov'è, schiacciandola per dimensione, peso, ingombro, dispendio.

Dobbiamo accontentarci che la croce di

Paladino non è pretesto per le solite blasfemie alla Serrano e Castellucci? Anche la bruttezza, la banalità, lo spreco recano offesa.



Per la piazza del Duomo, si procede oltre sul piano della boriosa impunità, accompagnata da sviste (spero) e compiacenze. Una settantina di olivi secolari espianati (non può essere altrimenti) invasati e installati intorno al Battistero, con istruzioni per l'uso simboliche, concettuali, cosmiche, nonché (paradosso) prediche ecologiche e pubblicità dell'olio toscano! Scherziamo? Quella della rapina degli olivi secolari per un'insulsa e insostenibile moda di arredo per giardini privati è una nota piaga dei territori di coltura dell'olivo: un modello pervertito e predatore di rapporto



«Una settantina di olivi secolari espianati ...»

© *la Repubblica*

con la natura e con la stessa arte del giardinaggio, tradizionalmente integrata e in armonia con quella agricola e paesaggistica.

Nella regione Puglia il problema è sentito e dibattuto, non certo per nostalgie romantiche, ma per il concreto diffondersi di abusi e razzie. La pretesa celebrazione della coltura dell'olivo ha così un effetto ironico, e a dir poco ambiguo è il partenariato tecnico dei vivaisti! Emerge invece dall'installazione la solita filosofia dello spaesamento, del *detournement* violento, della messa in crisi del contesto per relativizzarne il significato, infine la concettualizzazione dell'olivo come pianta che attraversa i millenni nel momento stesso in cui la si riduce a trastullo effimero, addobbo da spostare di piazza in piazza, di evento in evento (La vista delle povere piante ci ha fatto riconciliare addirittura con le fioriere

di plastica simil-terracotta, tocco di classe al decoro di piazza della Signoria). E che dire delle decine di camion che nottetempo trabordano macigni e vasi, surreale e davvero simbolico monumento ad una provvisorietà smisurata?

Quali che siano le sigle, le intenzioni, le presenze che si muovono in questo Florens 2012, su di esse gettano ombra, strappati alla terra, gli sprecati marmi di Paladino e le tristi piante di un antico oliveto distrutto.

GABRIELLA ROUF



✂ Con l'intento di dare un contributo al dibattito pubblico cittadino, questa lettera è stata inviata alla redazione fiorentina del *Corriere della Sera*, ma non è stata pubblicata, peccato. ✂



«... decine di camion ... nottetempo trabordano macigni e vasi ...»

© la Repubblica

❧ L'ampliamento dello Stedelijk Museum di Amsterdam.

DI ETTORE MARIA MAZZOLA

Fonte: www.de-architectura.com, 8 novembre 2012.

RECENTEMENTE mi è stato ironicamente segnalato un articolo, firmato da Manlio Lilli, pubblicato il 4 novembre u.s. sul sito www.linkiesta.it. Chi conosca il progetto non può evitare di rimanere perplesso leggendo il titolo di quell'articolo: «Ad Amsterdam, lo Stedelijk Museum si fa attendere. Ora sappiamo che ne valeva la pena».

L'articolo, a mio avviso, parte molto bene, lamentando la cialtroneria degli italiani che non sono in grado di tenere aperti i musei, a differenza di ciò che avviene in altro Paesi dove, nonostante la penuria di opere d'arte rispetto al nostro, i musei e i siti vengono super valorizzati. Come non dar ragione all'autore, visto che i musei italiani, come tutto ciò che ha a che fare col turismo, dovrebbero darci da campare?

Prima di andare avanti col discorso, è bene sottolineare il fatto che l'autore sia un *laureato in lettere con indirizzo archeologico* e che, re-

cita il suo profilo biografico, «fa l'archeologo per scelta, prova[ndo] a mangiare (poco, naturalmente) con la Cultura». L'autore è una persona di tutto rispetto. Infatti, a quanto si apprende nel profilo, ha pubblicato tre interessanti monografie su centri del Lazio antico, oltre a numerosi contributi sull'Italia antica in riviste di settore, e collabora con una serie di siti culturali sparsi nel web, tra cui *Libertiamo*, *Linkiesta*, *Il Futurista* e *l'Istituto di Politica*.

È quindi un peccato, e non riesco a capacitarmi del perché, in questo articolo, egli abbia dovuto scadere nell'ideologia. Infatti, piuttosto che limitarsi a dare un eventuale benvenuto ad un nuovo museo, limitandosi al fatto che una nuova collezione possa esser stata aggiunta ad una preesistente, (indipendentemente dal fatto che possa o meno quella collezione essere apprezzabile), l'articolo è stato utilizzato come il luogo per sfogare tutta la rabbia possibile nei confronti di un presunto immobilismo italiano nel produrre opere architettoniche moderniste ... quasi che i deprecabili interventi che vanno dal Museo dell'Ara Pacis, al MAXXI, passando per il MACRO — solo per citare gli esempi romani più recenti



— non fossero mai esistiti. In pratica, l'articolo sembra esser figlio di un incomprensibile complesso d'inferiorità culturale verso certe cose che si fanno all'estero, un complesso che in Italia, dato il nostro patrimonio, risulta del tutto fuori luogo, tranne che nella mentalità di un certo genere di architetti cresciuti a pane e modernismo.

Del museo si racconta che, grazie alla nuova realizzazione, è stato possibile ampliare la collezione con nuove acquisizioni come, *l'installazione luminosa* di Dan Flavin dedicata a Mondrian e il *ritratto di Bin Laden* di Marlene Dumas ... Se fossi Romolo Prince del programma comico Colorado commenterei con un finto apprezzamento dicendo: con certe opere possiamo dire che i 127 milioni di euro, all'incirca 20 più del previsto, siano stati davvero spesi bene!! Ma che sto a dì, sto a scherzà!

Questo genere di spese, per la realizzazione di un museo, ricordano molto da vicino i 160 mln di euro spesi per costruire il MAXXI di Roma, per il quale ne sono stati spesi altri 60 per acquisire opere orribili e fallimentari che, come c'era da immaginare, non hanno suscitato alcun interesse, portando la struttura, come già accaduto per il MACRO, al fallimento ed al cambio del direttore, come se il problema fosse il solo direttore del museo, e non la concezione ideologica che lo abbia generato, nonché il genere di opere ivi esposte.

Ovviamente, ciò che sfugge a chi se la prende con il presunto immobilismo italiano in materia di architettura contemporanea, è il fatto che Mamma Italia abbia generosamente dirottato fondi destinati ad altri beni culturali, più redditizi in termini di turismo, per il salvataggio di quell'orribile capriccio modernista, inclusi i fondi che avrebbero potuto consentire di tenere aperti dei musei! Si rammenta che, per bocca del precedente direttore del MAXXI, il budget annuale per tenere in

piedi quella struttura è di circa 75 mln di euro, a fronte delle pochissime presenze giornaliere!

Alla luce di questa cosa, c'è da chiedersi come, un «archeologo per scelta» — come usa definirsi l'autore dell'articolo — possa accettare che avvengano certi dirottamenti di fondi, e soprattutto, come egli possa usare l'esempio olandese per lamentarsi dell'immobilismo italiano in materia di architettura contemporanea!

A quanto si apprende, la prima ragione dell'intervento sul preesistente Stedelijk Museum è stata la necessità di ampliare i suoi spazi espositivi. Ma anche di ripensarne il concetto. Pare che siano stati prima approvati e poi ripudiati ben due progetti (dei quali sarei davvero curioso di vedere come fossero concepiti ... almeno in che modo si relazionassero con le preesistenze) poi, una volta fallita la prima impresa di costruzioni (cosa curiosa che meriterebbe qualche approfondimento), si è deciso di affidare l'incarico allo studio di architettura Benthem Crouwel di Amsterdam ... a questo punto si è deciso di aggiungere e collegare al bell'edificio del 1895 un altro dalle linee moderne ... (9000 mq aggiunti agli originari 10000!) evidentemente i titolari dello studio incaricato non potevano limitarsi a restare invisibili all'interno della struttura preesistente ... agli architetti autocelebrativi è geneticamente impossibile evitare di mostrarsi violentemente al pubblico: è come se ad un pavone gli venisse impedito di fare la ruota!

Ecco quindi che — come nel caso del MAXXI nato senza una collezione da esporre — anche per lo Stedelijk è nata l'esigenza di riempire il nuovo contenitore con nuove collezioni ... già, il contenitore, perché oggi il museo, tra gli adepti del modernismo, non si chiama più museo, ma contenitore! Riflettendo su questa evoluzione semantica viene da pensare che, quando si parla di «opere consu-

mistiche usa e getta», il termine più appropriato è effettivamente contenitore ... chissà quindi se, tra non molto, questa costante evoluzione porterà a chiamarlo, per coerenza, cassonetto!

Sebbene la totalità degli abitanti non abbiano apprezzato affatto questo progetto, ribattezzandolo «la vasca da bagno», a detta dell'autore dell'articolo, cito testualmente:

La gigantesca ala bianca disegnata dallo studio Benthem Crouwel, «immersa» nelle architetture storiche che la circondano, non sfigura. Tutt'altro. Il nuovo corpo dello Stedelijk, un gigantesco volume lungo cento metri e alto diciotto, anche cromaticamente «emerge». Con il bianco del Twaron, la fibra sintetica che viene dall'aeronautica spaziale, e della fibra di carbonio Tenax.

Sicché

Nel complesso va salutata con soddisfazione la nuova realizzazione. Che senza dubbio risponde all'esigenza «progressista» degli olandesi. Alla loro voglia di sentirsi al passo con i tempi. All'ambizione di molti architetti di disegnare edifici che siano riconoscibili. Insomma che provino a raccontare una nuova storia. Perché l'Olanda non è l'Italia.

Ebbene, se queste sono le ragioni per cui dovremmo ritenere bello questo edificio, allora viva la bruttezza. Se l'Italia non è l'Olanda, allora viva l'Italia!!

A me questo museo, più che ricordarmi una vasca da bagno sembra un gigantesco lavello da incasso per cucina, o forse è un enorme lavandino da barbiere dove oltre ai capelli possa operarsi anche un lavaggio del cervello in nome del modernismo, che della modernità rappresenta la visione distorta.

Personalmente penso che, prima di difendere l'indifendibile, sarebbe il caso di capire gli effetti collaterali di un certo tipo di edilizia (mi viene impossibile usare il termine architettura per certe cose), e mi fa specie che pro-

prio un archeologo per scelta non se ne accorga.

Si rifletta sul fatto che, l'aver promosso questo modo di progettare e costruire anche in Italia, l'aver insegnato in maniera ideologica e monodirezionale, ha portato alla creazione di una massa di architetti che non sono assolutamente in grado di restaurare in maniera rispettosa il patrimonio storico! I crolli di Pompei e L'Aquila, ma anche quelli che di qui a breve rischiano di interessare sempre Pompei, ma anche Selinunte dovrebbero mettere in allarme chi vorrebbe «vivere di archeologia e cultura».

L'affannosa ricerca formale verso architetture aliene

«rappresentative dell'ambizione di molti architetti di disegnare edifici che siano riconoscibili. Insomma che provino a raccontare una nuova storia»

è gravemente dannosa per quel patrimonio che dovremmo tutelare. Se progetti come quello di Benthem Crouwel dovessero iniziare a proliferare anche in Italia (se ce n'è uno perché non cento? O mille?) che cosa rimarrà nel nostro Paese ad attirare i turisti? e poi, indipendentemente dal turismo, perché gli architetti dovrebbero essere autorizzati a fare edifici autocelebrativi strafregandosene del concetto di bene e bello comune?? Ma soprattutto, se intimidiamo i nostri studenti e li convinciamo della necessità di non commettere falsi storici, se in nome di una impellenza di progettare solo architetture futuristiche, perché appartenenti al XXI secolo, non insegniamo più a disegnare e costruire anche in maniera filologica e rispettosa dell'architettura del nostro passato, anche più recente, chi mai più sarà in grado di mantenere in vita il nostro patrimonio?

Viollet-Le-Duc, preoccupato per il modo dittatoriale in cui si insegnava l'architettura al tempo dell'Academie des Beaux Arts di Pari-

gi, perché a suo avviso metteva a rischio il patrimonio architettonico medievale francese, a causa dell'assenza di conoscenze tecniche in materia, disse:

[...] per quanto riguarda la folla degli studenti, dopo aver progettato per dieci anni monumenti impossibili e indescrivibili, essi non hanno davanti a sé che la prospettiva di un posto in provincia, oppure il settore privato. Ora, bisogna riconoscere che essi non sono stati assolutamente preparati a svolgere queste funzioni. Poche idee pratiche, molti pregiudizi, nessuna conoscenza dei materiali del nostro paese e dei modi di impiegarli, il profondo disprezzo dell'ignoranza per le arti proscriette dalla scuola e difficili da studiare e conoscere; nessuna idea della direzione e dell'amministrazione dei cantieri, nessun metodo, e la mania di fare dei monumenti, quando si tratta semplicemente di edificare costruzioni solide, adeguate, adatte alle esigenze [...] dal fatto che fate costruire tutte le case di una strada o di una piazza con lo stampino, dal fatto che esigete che il vostro architetto riempia una facciata di finestroni simili, malgrado i servizi molto diversi contenuti

nell'edificio, concludete di dar prova di rispetto per l'arte. Errore, voi la torturate; vi trasformate nel suo boia; [...] e cos'è dunque l'espressione del pensiero, se siete costretti a ripetere quanto dice il vostro vicino, o a dire bianco quando vedete nero?.

Senza ombra di dubbio noi potremmo dire esattamente oggi le stesse cose relativamente ai danni culturali prodotti da una maniera del tutto distorta di guardare alla modernità (modernismo) e, soprattutto, di insegnare l'architettura in nome di un complesso di inferiorità culturale che non ci appartiene.

Osannare progetti come quello in oggetto, e criticare la nostra presunta limitata apertura al contemporaneo — specie da parte di chi, per scelta professionale, dovrebbe mirare alla tutela più assoluta del nostro retaggio culturale — equivale dunque all'auspicare la distruzione del nostro patrimonio ... un po' come quel marito che, per far dispetto alla moglie prese una decisione autolesionista alquanto discutibile!

ETTORE MARIA MAZZOLA



Tu, placido e pallido ulivo, / non dare a noi nulla; ma resta! / ma cresci, sicuro e tardivo, / nel tempo che tace!



La rima

La canzone dell'ulivo.

DI GIOVANNI PASCOLI

I

A' PIEDI del vecchio maniero
che ingombrano l'edera e il rovo;
dove abita un bruno sparviero,
non altro, di vivo;
che strilla e si leva, ed a spire
poi torna, turbato nel covo,
chi sa? dall'andare e venire
d'un vecchio balivo:
a' piedi dell'odio che, infine,
solo è con le proprie rovine,
piantiamo l'ulivo!

II

l'ulivo che a gli uomini appresti
la bacca ch'è cibo e ch'è luce,
gremita, che alcuna ne resti
pel tordo sassello;
l'ulivo che ombreggi d'un glauco
pallore la rupe già truce,
dov'erri la pecora, e rauco
la chiami l'agnello;
l'ulivo che dia le vermene
pel figlio dell'uomo, che viene
sul mite asinello.

III

Portate il piccone; rimanga
l'aratro nell'ozio dell'aie.
Respinge il marrello e la vanga
lo sterile clivo.
Il clivo che ripido sale,
biancheggia di sassi e di ghiaie;
lo assordano l'ebbre cicale

col grido solivo.

Qui radichi e cresca! Non vuole,
per crescere, ch'aria, che sole,
che tempo, l'ulivo!

IV

Nei massi le barbe, e nel cielo
le piccole foglie d'argento!
Serbate a più gracile stelo
più soffici zolle!
Tra i massi s'avvinchia, e non cede,
se i massi non cedono, al vento.
Lì, soffre, ma cresce, né chiede
più ciò che non volle.
L'ulivo che soffre ma bea,
che ciò ch'è più duro, ciò crea
che scorre più molle.

V

Per sé, c'è chi semina i biondi
solleciti grani cui copra
la neve del verno e cui mondi
lo zefiro estivo.
Per sé, c'è chi pianta l'alloro
che presto l'ombreggi e che sopra
lui regni, al sussurro canoro
del labile rivo.
Non male. Noi mèsse pei figli,
noi, ombra pei figli de' figli,
piantiamo l'ulivo!

VI

Voi, alberi sùbiti, date
pur ombra a chi pianta ed innesta;
voi, frutto; e le brevi fiammate
col rombo seguace!
Tu, placido e pallido ulivo,
non dare a noi nulla; ma resta!
ma cresci, sicuro e tardivo,
nel tempo che tace!
ma nutri il lumino soletto
che, dopo, ci brilli sul letto
dell'ultima pace!

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



DI AUDE DE KERROS E GABRIELLA ROUF



Siti freschi (28)
Sauvons l'art! *Un popolo che perde la sua arte è un popolo che perde la sua anima.*

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

INDICE

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Sauvons l'art !

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

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

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

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

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

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

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

GABRIELLA ROUF



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

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

Relazione al Collège des Bernardins² del 21 febbraio 2013.

DI AUDE DE KERROS



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

✂ SCISMA: LA BELLEZZA ERETICA.

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

✂ LA PRESA DI COSCIENZA DI UN'INEDITA ALIENAZIONE.

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

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

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

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

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

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

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

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

☞ LE QUATTRO CRISI DELL'ARTE.

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

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

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

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

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

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

🍷 LA RICONQUISTA DELL'AUTONOMIA.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

☞ L'ANABASI DEI PITTORI.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

✚ IL PROBLEMA DEL MALE NEL CUORE DELLA POLEMICA.

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

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

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

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

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

AUDE DE KERROS



Un breve commento

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

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

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

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



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

DI GABRIELLA ROUF



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

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



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

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

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

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

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

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

GABRIELLA ROUF



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



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*

SPECIALE BIENNALE DI VENEZIA.

Continuano gli anni neri.

Sono decenni che la Biennale di Venezia, nonostante i disperati sforzi di scandalizzare, turbare, provocare, è fonte solo di commenti umoristici. La comicità involontaria, però, se replicata da tanto tempo, sorte un effetto deprimente, quanto la comicità fallimentare dei pagliacci televisivi. La descrizione in presa diretta della Biennale 2013, pubblicata su un simpatico sito francese (www.bakchich), è perciò rinfrescante, e fa tenerezza: il malcapitato ha preso sul serio la sua visita alla Biennale, e così sa farci ridere, come fosse la prima volta. Anche se da anni vengono esposte stupidaggini e spazzatura, dobbiamo stupirci di nuovo che il baraccone continui a macinare denaro, per alimentare una casta di parassiti e offrire una vetrina di prestigio al Circo Barnum dei Fenomeni Morti. Grazie a Jacques Gaillard di essersi sacrificato per noi. 🌸

disseminati, i padiglioni in muratura accolgono le mostre presentate dalle varie Nazioni, in proporzione al loro orgoglio artistico. Si comincia con un pezzo forte, primo padiglione a sinistra entrando, è la Spagna: ti trovi di fronte a cinquecento tonnellate di detriti ammassati nello spazio centrale, e debordanti sui vani adiacenti. Che completano lo scenario con cumuli conici di polvere nera, calcinacci, gesso, sabbia... Se ho ben compreso, il tema è la demolizione di un edificio. Quando l'edilizia va, tutto va. E in Spagna non va, l'edilizia. Oppure, è un messaggio metafisico. Subito capisci che, per entrare nell'opera, bisogna leggere la nota affissa all'entrata (in caratteri piccolissimi, grazie a nome degli anziani).

🌸 L'arte, i quattrini, Venezia.

DI JACQUES GAILLARD

DUNQUE allora, ero a Venezia, grazie Eassyjet, il volo è due volte meno caro di un Parigi-Marsiglia in TGV. E l'acqua minerale, a bordo, due volte meno cara che nel bar del treno. La SNCF? Un mezzo di trasporto per ricchi. Buon esordio per un tuffo nell'universo dell'arte contemporanea, assai legato ai quattrini.

🌸 PADIGLIONI E BANDIERE.

Per coloro che non sono in linea (ce n'è), ecco in due parole come funziona la Biennale di Venezia. Oltre ad una quantità di mostre di Paesi o di artisti sparpagliate nella città, ci sono due grandi sedi espositive. La prima è nei giardini chiamati Giardini, dato che siamo in Italia. Quasi tagliati in due da un canale, dato che siamo a Venezia. Là,



1 Società nazionale delle ferrovie francesi. (N.d.T.)

© www.bakchich



☞ SUCCESSO PER LA RILETTURA ALBANESE DI RAVEL.

Altri padiglioni, altri stili. Per l'Inghilterra, l'atrio offre l'immensa fotografia di un uccello rapace. Ma dietro, sulla veranda, ti offrono il the. Per la Scandinavia, ho avuto difficoltà a trovare l'entrata. All'interno, un tizio aveva aperto un buco nel pavimento. Insomma, credo fosse in quel padiglione, dopo un po' non si sa più dove ci si trova. Per esempio, tanto per semplificare le cose, la Francia e la Germania si sono scambiati i padiglioni. Nel padiglione marcato «Francia», i teutonici hanno ammucchiato degli sgabelli. Non è male, si direbbe una *plymobil* di legno gigante che ricorda un modellino di molecola. Gaffe! È la scultura di un dissidente cinese, Ai Weiwei, che è presente un po' dappertutto nella Serenissima, per *political correctness* e senso del commercio uniti insieme, e dunque anche presso i teutonici, visto che la *Deutsche Qualität* non si applica più alle belle arti da due secoli. In faccia (ricordo della guerra?) in una struttura molto hitleriana, genere tempio greco in cemento, con GERMANIA sul frontone, c'è l'esposizione francese. Veramente non è una vera e propria esposizione, si tratta di musica e di video su grande schermo. Due interpretazioni del *Concerto per mano sinistra* di Ravel, leggermente sfasate, filmate in piano fisso, e una donna tecnico del suono, filmata sul lavoro, che cerca di sincronizzarle. Infatti tutto è basato su un gioco di parole idiota: la cosa si chiama «Ravel Ravel/Unravel» (in inglese: intricare, intricare/districare), ed è opera di un albanese (Anri Sala).

Pare che gli sia stato espressamente commissionato. Risultato, dopo la chiusura della Biennale, si potrà archiviare il relativo DVD nel nostro Centro nazionale delle arti plastiche. Per l'eternità. Secondo *Le Figaro*, è un eccellente affare, ha successo la rilettura albanese di Ravel. Ah bon.

☞ IL GIRO DEL MONDO IN 80 GAG.

Il padiglione del Giappone? Sembrano lavori in corso. E forse lo sono, chi lo sa. Il padiglione della Corea? Bisogna levarsi le scarpe, come alla moschea (ho rifiutato, per odio dei rituali). Il padiglione della Serbia? Su un muro, dei Topolino in fila. Su un altro muro di 15 metri per 5, due quadretti di 15 cm per 20, spazati di 10 metri. L'artista certifica che tutta la sua opera è una «medita-

zione sul Tempo». *No comment*. Non so più dove, un cane morto (in terracotta?), coricato su un fianco, dotato di una cintura e di un topo anch'esso morto. Inserito sotto la cintura. Il primato andrà al padiglione della Romania, che afferma di celebrare una «Retrospectiva immateriale della Biennale di Venezia». All'interno, non c'è nulla, assolutamente nulla. All'esterno, sugli scalini, una giovane donna in tuta jogging grigia è allungata con la testa verso il basso, immobile, come morta. Spero che le diano il cambio ogni ora, sono filato via, mi deprimeva... E ancora troppe «installazioni» astruse o minimaliste, di cui vi si spiega, in inglese e in stile manierato, il «concetto» terribilmente serio. Viene spesso la voglia di battute volgari, per forza.

C'è anche una grande costruzione centrale che accoglie gli artisti invitati per illustrare il tema del «sapere enciclopedico». Un vero labirinto, dove ho assai apprezzato il lavoro di un giapponese (credo) che ha apparentemente passato la vita a incollare ritagli di giornale sulle pagine di certi libroni, prima di verniciarli... ce n'è per lo meno 12 vetrine. Avrà finito per intossicarsi con la colla, il tipo... E poi una «performance» di giovani che si alternano per trascinarsi per terra, effettuando dei gesti molto lenti, salmodiando a mezza voce melopee del genere zub-tibidi-tibidi-zac-zac (annotato a volo). Ci sono delle panche, accanto, per gli amatori del genere. Siccome si cammina per chilometri in questi fottuti Giardini, c'è sempre qualcuno sulle panche. Questa «performance» del resto è stata premiata. Viva le panche!

☞ ARSENALE E BELLE TRINE.

L'altro sito è l'Arsenale, e soprattutto la sua interminabile Corderia, che permette alle sale di succedersi su... 40 piedi di meno della corderia dell'arsenale di Tolone, unica informazione che ho potuto trovare sulla sua lunghezza. A lume di naso, almeno 300 metri. Superbo edificio in laterizio, con alti pilastri, il contenitore vale il viaggio. Il contenuto è ineguale, con per esempio una specie di piscina d'acqua verdastra dove emerge e poi affonda lentamente un plastico nero di Venezia, spettacolare (è il padiglione del Cile). C'è soprattutto una collezione di collezioni sul tema del «genere», appartenente all'artista collezionista Cindy Sherman, zeppa di foto inconsuete degli anni 50 e una statua di massaia iperrealista firmata Duane

Hanson (morto nel 1996) che sembra rendere omaggio alla famiglia Deschiens.²

Poi oggetti improbabili, come uno pseudo-cristo seduto con un fallo rosso eretto, il tutto con la pretesa di illustrare l'espressione tedesca «*Es geht um die Wurst*» (alla lettera: «quello che è in gioco, è la salsiccia!») cioè: «è un affare importante»), liberamente tradotto come se significasse «*It's do or die*» o «lascia o raddoppia». Dunque, un controsenso su un non-senso. E di nessun interesse, se non quello di chiedersi come una stupidaggine simile abbia potuto attrarre Cindy Sherman, dalla quale questa sezione è «curata»...

Non ho intenzione di fare, sarebbe puro sadismo, l'elenco delle fumisterie che ingombrano questo luogo magico che risale, se ho ben compreso, al XIV secolo, e che danno da pensare che l'arte contemporanea è solo l'apologia del nulla.

[... Interessante invece il padiglione del Portogallo con le «trine» di Joana Vasconcelos ...]

🐉 INGENUI E FALSI INGENUI.

La sostanza dell'affare (ovvero la «salsiccia»), ormai non è più sapere dove comincia l'arte e dove finisce, quando si chiama «contemporanea»... Modernismo contro postmodernismo e altre battaglie tra definizioni, hanno meno senso che: bricolage contro creazione, impostura contro talento.. dato che l'arte non ricerca più il Bello da quel dì e sembra aver ormai rinunciato a coltivare l'Interessante, non ci sono più regole, più criteri.. Anche il termine «plastico» è usurpato, dato che l'assenza di forma sembra essere considerata come una forma, e l'assenza di significato è supposta «esprimere un significato». E sarebbe da suggerire ai creatori d'arte concettuale di darsi alla filosofia, che è (tra l'altro) l'arte di maneggiare i concetti, piuttosto che pensare, recuperando vecchi fili elettrici o modellando cani morti, di «elaborare» un «discorso» su una qualunque cosa. L'intellettualismo e la sua logorrea iperconcettuale forniscono alibi ad uso e consumo dei creduloni, sono una veste rubata e gettata a coprire l'inanità creativa, e questa retorica capziosa ha bisogno di complici... Che l'artista dei nostri giorni abbia più o meno bisogno di autopro-

² *Les Deschiens* è una serie televisiva francese (1993-2002) che mette in scena ridicolizzandoli con effetto surreale personaggi d'ambiente popolare e campagnolo. (N.d.T.)

clamarsi tale, dato che né la Chiesa né il Re lo pagano più come professionista, si può ammetterlo... Ma se questa autoproclamazione prende valore solo dal denaro, dal mecenate di Stato o privato, dalla speculazione, nonostante la ripulsa e il disdegno del pubblico (il quale non è del resto nemmeno necessario), non c'è più arte, c'è solo un mercato dell'arte.

La Biennale dà nel complesso proprio quest'impressione. Soprattutto, perché vi si possono leggere alcune tendenze forti al punto da evidenziare un «conformismo d'avanguardia»: l'utilizzo del video, grande facilitazione tecnica di cui si abusa in tutti i padiglioni per filmare qualunque cosa, e talvolta niente, il che è molto chic; poi l'oscurità, gadget estenuante et debolmente metafisico, perché a forza di traversare spazi immersi nelle tenebre non si ha più che una preoccupazione, quella di non rompersi la faccia saltando uno scalino invisibile; e poi i cinesi, onnipresenti a Venezia, per sospetti omaggi ai loro artisti alquanto nulli, dal momento che si sa che i loro miliardari sono i principali compratori d'arte del pianeta Sotheby; e ancora l'appropriazione spudorata di foto, disegni, giornali, che sono di altri, sotto il pretesto del *ready made*, un vecchiume ormai, ma soluzione comoda per l'assenza di talento; e ancora l'impostura di un'«*art brut*» o di un'«arte povera», così *brut* e così povera che si oltrepassa facilmente la nullità ed ogni possibile dubbio (v. i visitatori che si domandavano davanti a me se il motorino parcheggiato nella corte del padiglione svizzero era o no un'opera d'arte — tremate, estintori, un tycoon cinese vi metterà a frutto!); infine le «collezioni banali» — muri interi di foto di famiglia, di foto di vacanza, di foto di gente, di foto mal riuscite, oppure pari pari 300 numeri di *National Geographic* in un armadio a vetri. Circolate. Non c'è niente da vedere. *Rien du tout.*

🐉 PRESA IN GIRO O DISONESTÀ?

Di questa confusione, che somiglia ad una truffa planetaria, non darò che due esempi. Una collezione di plastici di villette, pazientemente fabbricate in cartone da un agente di assicurazioni svizzero sfortunatamente deceduto, trovate nei sacchi della spazzatura da due «artisti» che le mettono in fila in un'«installazione» di 96 pezzi un giorno, di 34 l'altro, e che vivono senza dubbio larga-

mente grazie a questo *détournement* disonesto e forse crudele; ma, ecco, sembra che l'«appropriazione artistica» (*appropriation art*) sia da 40 anni una tecnica di creazione repertoriata dai veri conoscitori di arte contemporanea, anche se pone gravi questioni di diritti, visto che il tutto somiglia parecchio ad un furto e che per me, parere di ignorante onesto, è un furto.

[... Il secondo esempio è il padiglione della Francia, con «la rilettura albanese di Ravel» ...] Chi sopravvive a questo crimine? Ravel, evidentemente. Lui solo. Anche con l'asincrono tra due mani sinistre di virtuosi, il suo concerto è così bello che mostra agli ignari albanesi o francesi cos'è il genio. E la difficoltà.

☞ LA CRISI, È ANCHE QUELLA DELL'ARTE...

In effetti, il gioco è facile, in questa giungla di Trissotin.³ Ci si butta sull'attualità. La crisi? La Grecia, per illustrare i suoi dissesti finanziari, consacra un muro a raccontarci la storia della moneta, dalla drachma greca alle «monete comunitarie». Arte, questa scheda documentaria gran formato? E in faccia, l'insolenza dei russi, che, nei loro padiglioni, prendono a pretesto il mito di Danae per fabbricare una «pioggia d'oro» con congegni per far piovere monete. Si può passare sotto la grandinata: distribuiscono ombrelli; vorrebbe essere provocatorio, è semplicemente cinico, quando si pensa al denaro sprecato per far cadere questa pioggia d'oro estremamente ambigua, come se la mafia si prendesse gioco della mafia per spiegare che la mafia non è bene (o no?).

E allora, non siamo ingenui: ci sono provocazioni che sono veramente delle puttanate.

Perché comunque il problema si pone, del costo di questa roba. Del costo umano, prima di tutto, e culturale. È chiaro che, nelle filiere dell'arte contemporanea, la notorietà suppone amicizie, piuttosto che talenti. Come vanno avanti «i progetti», come si lanciano i «creatori», si decidono le sovvenzioni, si promuovono le sponsorizzazioni? Con quale rete, e a che prezzo? Gli «scopritori» sono prima di tutto speculatori. Il principio delle loro «scoperte» è la marginalità, l'esotismo (si trovano

geni sconosciuti in paesi inesistenti e/o con moneta debole, è noto...), la moda (ah, questa ossessione dei «generi»!) e molto raramente una personalità creatrice forte, che rischia di disorientare gli «amatori». I quali acquistano per telefono e immagazzinano in *hangar* (viste le dimensioni di certi pezzi...)

Il mecenate di Stato serve piuttosto, su questo mercato, a rinforzare o dare credibilità alla speculazione — che, non tappiamoci gli occhi, riposa largamente sull'evasione fiscale e il lavaggio di denaro sporco su scala planetaria — E l'arte contemporanea, in tutto questo? È una cosa che si mostrerà ai bambini delle scuole, che non ci capiranno niente e torneranno fissi alla loro tavoletta Nintendo prima di rimpinzarsi di Hello Kitty rosa e di *manga* caricaturali. Perché Monet, Fragonard, Raffaello, è roba per vecchi.

In attesa, nemmeno si pone che io ritorni a vedere le «installazioni» a Venezia l'anno prossimo. La Biennale, è ogni due anni, patata! Ma per fortuna il Canal Grande c'è tutti i giorni, tutti gli anni... per il momento!

JACQUES GAILLARD

Traduzione di Gabriella Rouf.

Fonte e ©: www.bakchich 27 novembre 2013.



³ Trissotin è il nome di un personaggio in *Le donne sapienti* di Molière, che è passato a definire il tipo del pedante pretenzioso, vanitoso e interessato, e quindi ridicolo e ripugnante. (*N.d.T.*)



RAFFAELE GIOVANELLI

L'ESTETICA DELLA NON-ARTE



Calzini sporchi, palloni gonfiabili, squali in formaldeide, asini tassidermizzati, e poi sassi gettati per terra, tanta pornografia e molta coprofilia. Dissacrazione, nonsense, divertimento inutile sembrano le nuove categorie dell'arte contemporanea, in cui solo il mercato definisce il valore dell'opera, e ogni giudizio estetico è bandito. Oggi niente ha più senso se non il marchio di fabbrica dell'artista che fa, al di là del risultato, arte come il melo fa le mele, obbedendo al cieco verbo della produzione e del guadagno, mentre i musei contemporanei, vuoti esoscheletri senza contenuti, certificano i prezzi di questi nuovi «titoli spazzatura».



osì debutta Angelo Crespi nel suo *Arts Attack* dell'editore Johan & Levi (2013), dove svolge una critica lucida dentro l'assurdo della non-arte attuale. Questo afferma, senza contare le opere che le banche hanno tesaurizzato, dopo averle acquistate al così detto prezzo di mercato. È rimasto nella storia dell'arte il caso dell'addetta alle pulizie che in una mostra gettò nella spazzatura un cumulo informe di rami secchi: non si accorse che era un'opera d'arte.

Ma chi è stato l'ideologo? Chi ha tessuto le lodi di questa roba che viene chiamata arte? Chi ha fornito una giustificazione?

Da alcuni anni rifletto sulle conseguenze dell'intervento della CIA a favore prima dell'espressionismo astratto e poi di ogni forma d'arte non figurativa. Non si tratta di sollevare accuse quanto meno tardive, ma di evitare la beffa finale. Infatti il libro della giornalista inglese Frances Stonor Saunders: *Gli intellettuali e la CIA* (Fazi Editore 2007), ricchissimo di riferimenti e documenti di prova, è stato pubblicato senza suscitare alcuna critica da parte delle autorità americane. In ballo c'è l'ultimo passo: accertato che la CIA agì, ed in effetti agì pesantemente, oggi il risultato è la cancellazione di ogni forma di arte figurativa. La creazione ed il consolidamento di un'arte unica ed uniforme nella sua bruttezza, uniforme a dispetto di tante coniugazioni con cui vorrebbe presentarsi, è opera e quindi merito della CIA. Agli inizi l'operazione pare che sia stata condotta contro il parere di molti politici americani, a cominciare dallo stesso Presidente Truman. Tutti questi fatti, durati quasi mezzo secolo, per molti non sono un problema della cultura italiana ed europea. Ma adesso la CIA rivendica il riconoscimento di aver creato l'arte del XX secolo, di essere stata il grande Mecenate di ieri per l'arte di oggi e di domani. L'imbarazzo su questo argomento non potrebbe essere più grande per la schiera di artisti, che si sono sempre ritenuti trasgressivi ed ovviamente di sinistra.



☞ COMINCIAMO DA ADORNO.

Adorno ha raccontato le sue idee in fatto di estetica utilizzando un frasario poco chiaro che possiamo dire essere tipico di molti filosofi tedeschi. Nonostante il prestigio indiscusso dei tedeschi nella filosofia, a mio parere la lingua tedesca è poco adatta ad esprimere concetti difficili e con concatenazioni logiche complesse. Per tradurre dal tedesco in inglese i più importanti articoli di fisica quantistica si è dovuto costituire un gruppo di scienziati di madre lingua tedesca (*Sources of Quantum Mechanics*, edito da B. L. Van Der Waerden).

È interessante cosa dice Pizzinini¹ a questo proposito. Di madre lingua tedesca egli afferma che nella *Teoria Estetica* di Adorno si incontrano anche veri e propri errori, oltre a tante stranezze linguistiche e sintattiche. Tuttavia sembra che il prestigio dei filosofi germanici cresca con la complessità dei loro scritti. Più sono incomprensibili, più si fanno ipotesi sulle idee che starebbero dietro quegli ermetismi, più cresce il prestigio del filosofo sotto esame. È certamente meritevole il lavoro di Pizzinini, tanto più che quel libro pare che pochi lo abbiano letto per intero. Si tratta di 490 pagine di un testo incompiuto perché Adorno morì prima di averlo terminato.

Mi si rafforza la convinzione che sarebbe opportuno cercare di dimenticare le opere di filosofia di non chiara interpretazione, questo per salvaguardare la salute mentale di tutti noi.

Il testo di Adorno: *Minima moralia* (1951) ebbe invece una grande diffusione ed ebbe un ruolo importante nel fornire argomenti in appoggio alle rivolte studentesche iniziate nel '68, anche se poi gli studenti lo contestarono. Per Adorno la ragione non trova alcuno spazio in questa società. La ragione è stata eliminata, non esiste. Egli vi associa l'outsider, l'eccentrico, colui che deve tenere in considerazione l'assurdo, per resistere in questa follia. Questo ha toccato direttamente le idee dei giovani, ha suscitato la voglia di opporre resistenza oppure di fare l'outsider, una voglia presente nella generazione del dopoguerra ed egli l'ha aiutata ad esprimere-

si. Adorno ha dato inizio a questa possibilità di pensiero. Il movimento studentesco, per quanto possa essersi poi staccato dalla sua teoria critica, inizialmente fu debitore delle idee di Adorno. Esse furono l'inizio del movimento.

☞ NON FU ADORNO MA GREENBERG L'IDEOLOGO DELLA NUOVA ARTE.

Riprendo alcuni passi del mio lavoro² dove ho illustrato le origini americane dell'espressionismo astratto. Il filosofo Clement Greenberg imperversò per molti decenni negli USA, credendo di scoprire ipotetiche alte motivazioni teoriche, dirette a giustificare la nascita di tante opere astratte, consacrando il loro perdurante successo di mercato. Harold Rosenberg e Leo Steinberg fecero lo stesso lavoro di Greenberg anche se non eguagliarono la fama ed il fascino della sua pazzia.

Alla ricerca dell'ideologia madre dell'arte astratta in Europa invece incontriamo Adorno, il cui pensiero venne trasmesso per aforismi, anche se il cuore del suo messaggio pare non sia di facile comprensione. Di Adorno si parlerà più avanti.

☞ I COMPITI DELLA CIA E LE SUE DEVIAZIONI.

Nei secoli che hanno preceduto la nostra epoca ci sono sempre state organizzazioni segrete che hanno svolto un'azione di sostegno alla potenza che le aveva create. I mezzi impiegati per ottenere i risultati voluti quasi mai sono stati immuni da varie forme di violenza. A questa regola non si è certamente sottratta la CIA americana e men che meno il KGB russo, oltre al tristemente celebre Mossad israeliano, per non parlare dei servizi francesi e di quelli inglesi. Molti attentati rimasti senza colpevoli, oppure addossati a falsi colpevoli, sono stati compiuti in questi lunghi anni nella lotta per arrivare alla supremazia totale di tutto il pianeta. Si potrebbe dire che questo rientra nella fisiologia della guerra, che pare appartenere alla natura umana. Ma quello che non era mai accaduto è stata la raffinata e demoniaca perfidia di distruggere l'arte per ottenere

¹ Andres C. Pizzinini: «La teoria estetica di Adorno», *effe-dieffe*, 12 Agosto 2014

² R. Giovanelli, *Che cosa è successo all'arte nel secondo dopoguerra?*, luglio 2014, www.lacrimae-rerum.it.



Esempi di intarsi marmorei del Taj Mahal.

un successo politico. La formula adottata venne concepita partendo dal presupposto che l'arte non aveva alcun valore in sé, ma il ricordo del valore che aveva avuto in passato poteva essere speso per vincere la guerra ideologica contro il mondo comunista. Si trattava di dare un alto valore di mercato alle opere realizzate in libertà, assegnando un alto riconoscimento di critica a chi creava nello spirito della più totale assenza di regole e di messaggi umani e politici. Questo in contrapposizione all'arte del mondo sovietico, che era irreggimentata entro rigorose regole formali, ricche di contenuti politici, tesi ad esaltare i successi e le speranze della rivoluzione sovietica. Quindi, semplificando, si trattava di contrapporre la libertà alla dittatura. Venne scelto, come base di partenza, l'espressionismo astratto, stile nato negli Stati Uniti su ispirazione dell'arte francese pilotata dalle degenerazioni idiote di Duchamp. L'astuzia culminò nel dare sostegno, a loro insaputa, anche agli artisti che si professavano di sinistra.

Si potrebbe osservare che questa distruzione dell'arte esuli dai compiti istituzionali dei servi-

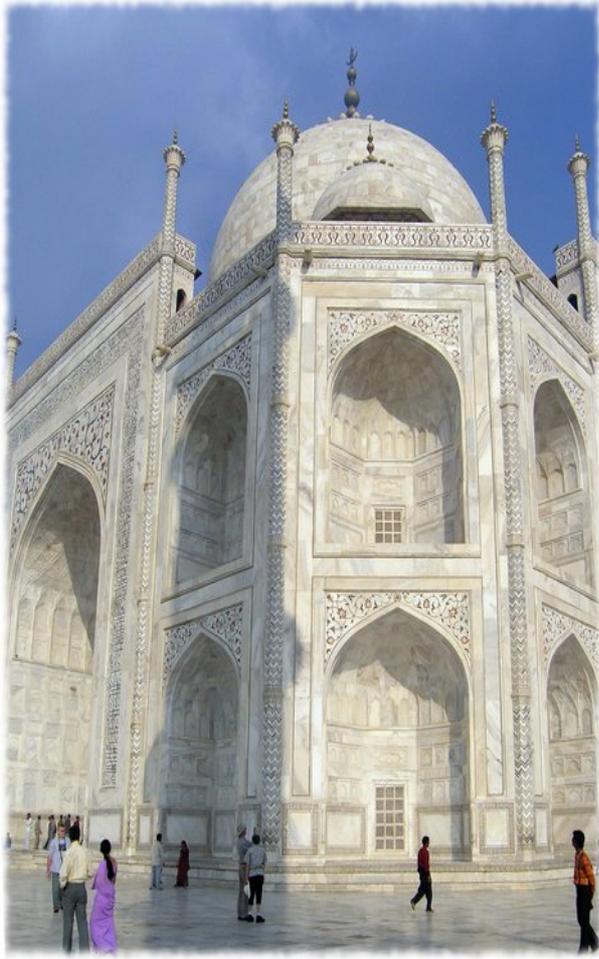
zi segreti, i quali dovrebbero avere ben altri campi in cui intervenire. Ma non è stato così.

Questa volta il *successo* è andato oltre le aspettative e l'arte, o meglio la non-arte, sponsorizzata dalla CIA, è diventata l'arte universale. Gli eredi di così grandi predecessori pensano di meritare l'onore di appartenere ad una istituzione che dovrebbe avere il merito di essere stata il Mecenate di tutta l'arte moderna di oggi e per i secoli a venire.

Nella storia ci sono stati molti casi di arte influenzata dal potere, anzi l'arte spontanea è molto meno importante dell'arte pilotata da un qualche potere. Il caso più interessante, anche perché molto recente, è l'arte Moghul in India.

☞ INTERESSANTE CONFRONTO CON L'ARTE DELL'IMPERO MOGHUL IN INDIA.

Come esempio di un'arte, voluta e concepita dal potere di un oppressore, prendiamo il celebre Taj Mahal, il monumento più famoso di tutta l'arte islamica. Si tratta di un monumento funebre la cui costruzione terminò nel 1654.



Vista laterale dell'edificio centrale del Taj Mahal.

Arjumand Banu Begum, conosciuta anche con il nome di Mumtaz Mahal (in persiano significa «la luce del palazzo») morì nel 1631 dando alla luce il quattordicesimo figlio dell'imperatore Moghul Shah Jahan³. I lavori di costru-

³ L'impero Moghul fiorì dal 1526 al 1707. Venne fondato da Babur detto il Conquistatore. Discendente del grande condottiero turco-mongolo Tamerlano, governava una delle tante città della Transoxiana, all'incirca l'odierno Uzbekistan. Scacciato dalle sue terre in seguito all'invasione dei nomadi Uzbeki, Babur, desideroso di conquistare un altro regno, decise di invadere l'India. Con un piccolo esercito entrò nell'India, che era sotto il dominio del Sultanato di Delhi. Sconfisse l'esercito del sultano Ibrahim Lodi e conquistò l'India. Babur regnò per altri quattro anni, estendendo l'impero dall'Afghanistan al Bengala, e incrementando le migrazioni turche in India dall'Asia centrale, accrescendo così il peso della religione islamica. L'impero raggiunse l'apogeo con il terzo imperatore Akbar («il Grande»), che completò la conquista del Bengala e sottomise il Gujarat e i principati indù Rajputi. Akbar cercò di creare una nuova religione sincretistica tra l'Induismo e l'Islamismo, ma fu un tentativo senza successo. Gli ultimi grandi imperatori Moghul furono Shah Jahan («Imperatore del mondo»), che regnò dal 1628 al 1658, e suo figlio

zione del mausoleo, situato ad Agra, durarono 22 anni. Vi lavorarono anche numerosi artigiani provenienti dall'Europa e dall'Asia.

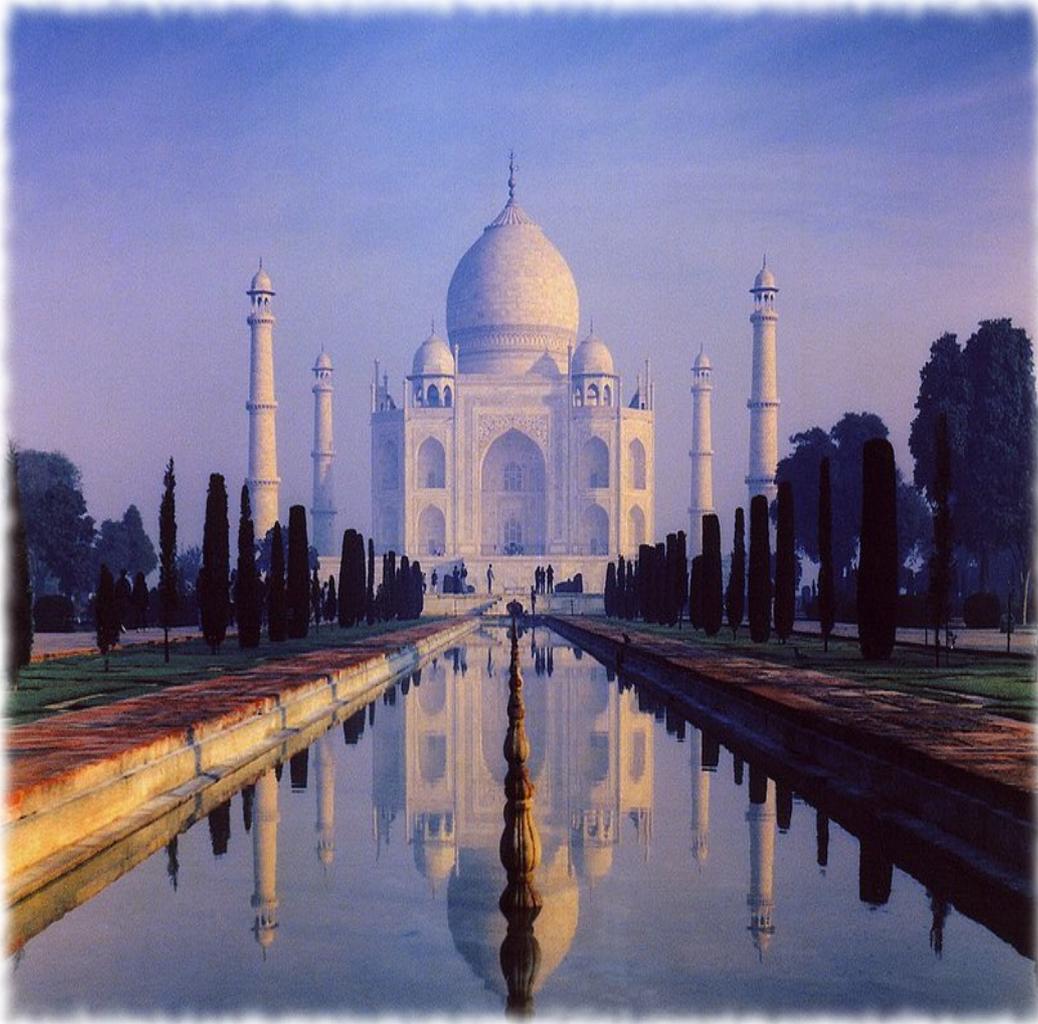
L'architetto incaricato di realizzare il Taj Mahal è sconosciuto. Si fanno ipotesi per attribuire la paternità dell'opera. Tra i probabili autori c'è anche l'italiano Geronimo Veroneo.

I Moghul sono rimasti famosi per lo sfarzo della loro corte imperiale, e per lo splendore delle loro capitali: Delhi ed Agra, nonché per i loro stupendi monumenti. La dinastia Moghul fu l'ultima forza unificatrice dell'India prima della conquista europea.

L'arte islamica ha qualche lontana parentela con l'astrattismo poiché rifiuta la rappresentazione di figure umane. Al contrario l'Induismo ha prodotto un'arte dominata da immagini umane, sino alla rappresentazione di amplessi sessuali. Si trattava quindi di una radicale incompatibilità tra le due espressioni artistiche e tra i contenuti delle due fedi religiose. Il potere politico, che aveva creato l'arte Moghul, cessò di esistere appena prima della rivoluzione francese, quindi in tempi recenti. L'arte Moghul per la popolazione indiana era l'arte voluta e creata dai conquistatori islamici, nemici della loro fede induista, nemici contro i quali avevano combattuto per secoli. Era un'arte che si rifaceva alla tradizione persiana e dei tanti popoli che si erano convertiti all'Islam. Ci si sarebbe dovuto aspettare che dopo la cacciata degli invasori turco-mongoli le opere imponenti, che essi lasciarono, venissero distrutte. Invece queste opere sono state conservate e restaurate. Il fatto è che queste opere sono belle.

Anche il sistema di potere degli imperatori Moghul avrà certamente avuto i suoi servizi segreti, una rete di spie e di assassini per uccidere chi cercava di sollevare il popolo contro gli oppressori, che vivevano ben chiusi nei loro palazzi fortificati. Certamente ci saranno state pole-

Aurangzeb (1658-1707). Spietato e fanatico, dedicò gli ultimi anni del suo regno ad una lotta incessante contro i principi indù Maratha (abitanti nell'attuale Maharashtra), che avevano creato la Confederazione Maratha nell'India meridionale. Aurangzeb cercò di imporre in tutta l'India la religione islamica, provocando una serie di rivolte e di guerre. Alla sua morte, nel 1707, l'impero si disgregò, finendo per essere preso dagli inglesi che conclusero la conquista dopo il 1859.



Il famoso Taj Mahal, visto dal viale di accesso.

miche tra gli artisti di formazione induista e quelli che si ispiravano all'arte islamica. Il potere politico tentò di introdurre elementi degli stili induisti nelle opere dichiaratamente islamiche. La fusione in parte riuscì e ne venne fuori uno stile. Ma certamente non si verificò la corsa verso il brutto, il banale, il nichilismo a cui assistiamo dal dopoguerra in poi. Essi al contrario usarono la bellezza come strumento di potere.

Il Taj Mahal è un'opera architettonica composta di volumi puri, perfetti, *astratti* e lontani dal contatto con la materia. Se non fosse per le sue infinite simmetrie, oggi considerate inaccettabili, potrebbe essere vista come un'architettura moderna. Ma ha un peccato originale che non le può essere perdonato: è bella, è la quintessenza della bellezza, che al popolo indiano ha fatto dimenticare l'odio contro coloro che avevano voluto la sua creazione.

Una parte dei fondi necessari alla sua costruzione venne ricavata dalla vendita del salnitro ai paesi europei, per fare polvere da sparo, di cui si fece largo impiego durante la guerra dei trent'anni. Circa 20 mila persone e 4 mila elefanti lavorarono alla costruzione del monumento, eretto su terreno umido e cedevole.

Appena il monumento venne terminato il figlio dell'imperatore fece rinchiudere il padre, che aveva dilapidato il patrimonio dello stato e che progettava di costruire un altro monumento eguale, ma di marmo nero e posto dall'altra parte del fiume. Questo sarebbe stato la sua tomba. Ma non venne costruito. L'imperatore venne sepolto accanto al sarcofago della moglie, introducendo così l'unico elemento fuori dalla simmetria di tutto il complesso.

IL VERO RUOLO SVOLTO DA ADORNO COME IDEOLOGO DELL'ARTE MODERNA.

Torniamo ad esaminare il pensiero di Adorno. Pizzinini così prosegue:

La bellezza armonica e di contenuto è emigrata dall'arte verso la pubblicità, ha trovato rifugio nella moda, nelle forme sinuose dei computer tascabili e ad Hollywood, insomma, dove si trovano le concentrazioni di capitale e le masse. L'arte stessa si è autoesiliata nella periferia della società, dove si dedica ad un erudito culto dell'irrazionale: [...] E la ragione principale si chiama Theodor Wiesengrund Adorno. La sua *Teoria estetica* ha influenzato l'arte contemporanea come nessun'altra filosofia.»

Concordo sul fatto che l'arte è fuggita dalla critica dell'arte e si è rifugiata dove domina ancora la spontanea richiesta del bello. Il regno del bello sopravvissuto è nei cartoni animati, nella pubblicità, persino nella tecnica, anche nelle sue forme nascoste, come i circuiti integrati e i microchip. Ma credo sia improbabile che il testo di Adorno sull'Estetica abbia esercitato un'influenza diretta sull'arte contemporanea, visto che quasi nessuno lo ha letto e tra questi pochissimi dicono di averlo capito.

Alessandro Alfieri⁴ ha scritto un lungo commento alla *Teoria Estetica* di Adorno. Secondo Alfieri il succo del pensiero di Adorno si condensa in questa affermazione:

Solo l'arte può venire incontro all'esigenza di contrapporsi al mondo odierno, fondato sull'identità assoluta e sull'esclusione del diverso, ferito dalle traumatizzanti esperienze storiche del Novecento. La filosofia, passando attraverso la dialettica negativa, cede il testimone all'arte, si affida ad essa. L'arte e la filosofia rivendicano la loro necessaria complementarietà: «Perciò l'arte ha bisogno della filosofia, che la interpreta, per dire ciò che essa non può dire e che però può essere detto solo dall'arte, che lo dice tacendolo. (Adorno)»

Al contrario, come vedremo, la filosofia di-
strugge l'arte con la pervicace volontà di razionalizzarla. Ma la contraddizione regna sovrana.

⁴ Alessandro Alfieri. «I paradossi dell'arte nella Teoria estetica di Theodor W. Adorno», *Dialegesthai. Rivista tematica di filosofia*, Anno X (2008), <http://mondodoma-ni.org/dialegesthai>.

L'arte manderebbe i suoi messaggi tacendoli, ma per fortuna c'è la filosofia che li scopre e li rivela!

Alfieri:

Da un lato l'opera deve portare il caos nell'ordine costituito; l'ordine costituito è tale perché fondato sul principio di identità e di chiusura totale, che rifiuta il diverso nella sua assoluta razionalità — derivante dalla cultura dell'Illuminismo. L'essere irrazionale dell'opera permette ad essa di opporsi alla razionalità della società attuale, e l'irrazionalità dell'opera si rivela nel suo avere un contenuto spirituale, nel suo spiritualizzarsi. Spiritualizzandosi, essa nega il principio di identità su cui si regge il nostro sistema sociale. L'opera è irrazionale, di contro alla razionalità del mondo, che regola i rapporti umani su principi di interesse economico, dove tutto è organizzato e finalizzato, e dove non c'è spazio per lo stupore e l'imprevedibilità. Il momento della spiritualizzazione è il momento irrazionale dell'arte: «Solo come spirito l'arte è contraddizione della realtà empirica e si muove verso la negazione determinata dell'esistente ordinamento del mondo. (Adorno)»

Negli anni che sono seguiti il principio di identità si è affievolito sino a scomparire. La presenza del diverso è diventata addirittura obbligatoria. Quindi questo aspetto del pensiero di Adorno ha perso attualità, perché nasceva dall'opposizione alle idee professate dal nazismo.

Ma Pizzinini racconta anche dell'altro:

È un fatto ormai risaputo che Adorno fosse una delle menti principali del CCF (Congresso per la pace culturale) finanziato e sostenuto dai servizi segreti Statunitensi (vedi CIA). [...] la storia dell'arte dimostra che non c'è mai stata un'arte libera da un contesto politico-ideologico e sono convinto per induzione che mai ci sarà.

Ma le mancanze di libertà non sono tutte uguali. L'influenza americana attuale è ben diversa da tutte quelle influenze sull'arte che si vennero esercitate nel passato. Quando il potere ha influito sull'arte ha sempre cercato di creare uno stile nuovo e bello, con nuove regole che richiavano l'ideologia che volevano glorificare, senza per questo arrivare alla negazione del bello.

La bellezza è sempre stata considerata un ingrediente fondamentale perché rendeva accettabile il potere che stava dietro. In ogni caso c'era

la bellezza e c'erano le sue regole. Si pensi all'arte Moghul in India, di cui abbiamo appena parlato. È stata un'arte voluta dalla cerchia del potere degli invasori islamici ed imposta alla popolazione indiana di religione indù. Nel contesto *politico-ideologico* in cui in India fiorì l'arte Moghul non ci possono essere dubbi che quell'arte non *libera* ebbe risultati splendidi. Il contrario di quello che gli americani hanno ottenuto con l'imposizione della loro arte apparentemente libera, astratta, basata sulla mancanza di regole salvo una: la negazione del bello. Tutto in nome della libertà individuale, o meglio della pazzia dei singoli ai quali non occorre avere alcuna capacità innata o derivante da esercizio, seguendo qualche regola purchessia.

Si è voluto costruire un'arte *libera*, ma libera da chi e da cosa? Non certo libera dal mercato e dalla critica che l'ha costruita. Un'arte *libera* voluta esclusivamente per un calcolo politico: la contrapposizione all'arte realista del mondo socialista, finendo per opporsi anche a tutta l'arte del passato. L'influenza americana si è svolta anche nell'arte del Cinema, anzi in questo campo si può dire che tutta la produzione cinematografica americana nei primi decenni del dopoguerra fu influenzata da criteri propagandistici. A Hollywood l'agente della CIA Carleton Alsop lavorava sotto copertura negli studi della Paramount, ma non fu certo l'unico a svolgere questa attività. Tuttavia sul piano artistico non venne arrecato alcun danno all'arte cinematografica. La gente paga un biglietto per andare a vedere un film, ma se un film non piace la gente non va a vederlo. Quindi la propaganda politica passa se il film piace, il bello è salvo come nell'arte Moghul e negli infiniti altri casi dell'arte che suggerisce un'idea politica o religiosa. Nella pittura, nell'architettura ed in certa musica è stato ben diverso: si sono voluti imporre stili che non piacevano, che negano il bello già al primo passo.

☞ DUE TESTIMONIANZE SU GREENBERG.

L'espressionismo astratto aveva bisogno di qualche padre, magari assimilabile alla figura di un filosofo. Adorno aveva la statura per svolgere questo ruolo, ma molte sue opere sono incomprendibili e poi le sue idee venivano contestate

anche da quelli che all'inizio erano stati suoi seguaci. Tuttavia in Europa l'operazione riuscì e Adorno da noi è il padre dell'espressionismo astratto e dell'arte contemporanea.

Ma in America il padre è stato Greenberg. Per illustrare il personaggio due articoli: il primo è di Luigi Fassi, il secondo è di Riccardo Venturi.

Fassi inizia dicendo:

Nel numero di *Artforum* dell'estate del 1987, nella sezione: «*A Critic Looks At A Critic*», Kay Larson, importante critico statunitense, pubblicava un lungo articolo intitolato «*The Dictatorship of Clement Greenberg*», nel quale la critica americana imputava a Greenberg una pesante serie di capi d'accusa, tra i quali quelli di aver provocato «la morte della pittura nei tardi anni Sessanta, la paralisi ideologica dell'arte nei primi Settanta e la successiva rivolta dei postmodernisti. Gli artisti — proseguiva Larson — consapevolmente o no, gravitano ancora attorno alle idee di Greenberg, che hanno dominato tutto il discorso critico sull'arte da quando vivo e che per troppo a lungo hanno avuto l'autorità di proposizioni a priori, al di fuori delle quali ogni altra legittima formulazione, possibilità e opzione, è stata bandita e considerata inaccettabile».⁵

Le accuse sono precise e sono di fonte americana. Se ci fu una regia, per arrivare ai risultati che oggi possiamo constatare, molto probabilmente questa fu di Greenberg, il più fanatico sostenitore della nuova arte. Fassi svolge poi dotte considerazioni in cui tenta di dare credibilità alla figura ed alle idee di Greenberg:

Greenberg negli Stati Uniti è un tabù tuttora non rimosso, in Europa, e in particolare in Italia, dove la sua opera è completamente assente [...], il critico americano è quasi del tutto sconosciuto. [...] All'inizio del 1939 Dwight MacDonald, direttore di *Partisan Review* pubblica un articolo di Greenberg: «*Avant-Garde and Kitsch*» dove si tenta di stabilire i fondamenti della cultura moderna occidentale, che dovrebbe essere separata in due filoni completamente diversi tra loro: da un lato quello della cultura alta, rappresentata dalla poesia di Thomas Eliot, dalla scrittura di James Joyce e dalla pittura di Georges Braque e Pablo Picasso, giunta al-

⁵ Luigi Fassi, «Clemente Greenberg», *Flash Art* n.267, dicembre-gennaio 2008.

le soglie dell'astrazione; dall'altro quello della cultura borghese, fatta di riviste domenicali patinate, pitture ad olio convenzionali e film hollywoodiani. La prima è la cultura dell'avanguardia, votata a una sperimentazione finalizzata al mantenimento del livello più alto dell'arte in tutte le sue manifestazioni.

Il secondo filone, quello della cultura *borghese*, consiste in ciò che

Greenberg definisce *Kitsch*, il simulacro vicario e degradato della vera cultura, interessato a «simulare il sapore della grande arte». Prodotto sostitutivo meccanizzato e sintetico, il *kitsch* diluisce e annacqua gli esiti della cultura avanguardistica, dandoli in pasto alle masse con metodologia industriale. [...] «Tutto il *kitsch* è accademico e tutto ciò che è accademico è *kitsch*», scrive Greenberg, segnalando la difficoltà di resistere alle sirene del falso e dell'inganno propagandate con tanta efficacia dai ricchi promotori del *kitsch* [...]. Nella serrata analisi di «*Avant-Garde and Kitsch*», questa cultura mercificata diviene lo strumento privilegiato dalle politiche fasciste per esercitare il controllo popolare, in ragione della sua completa duttilità a veicolare contenuti politici di asservimento e controllo mascherati da intrattenimento elegante e raffinato. Hitler, Mussolini e Stalin rinunciano alla cultura avanguardistica d'élite, anche quando questa è favorevole al regime, per privilegiare la lusinga delle masse, mettendo loro in mano cocktail culturali di immediata assimilazione e di sicura fabbricazione industriale.

Quindi tutto il resto è *Kitsch*, tutta l'arte che piace al grande pubblico è *Kitsch*, come l'arte adottata dai regimi dittatoriali, che cercano il favore delle masse. Se si capisce bene in questo rogo di condanna bisognerebbe mettere tutta l'arte del passato. Siamo al neurodelirio. È doveroso chiedersi come simili concetti siano potuti circolare presso un popolo che da più di mezzo secolo pretende di reggere le sorti del mondo.

La cultura alta sarebbe quindi l'unica ad essere portatrice di valori, anche se svolge quest'opera *meritoria* in modo non troppo esplicito, perché in realtà siamo costretti a constatare essere questa cultura elitaria, di difficile comprensione per le masse. È piuttosto uno strumento per convincere i ricchi a riconoscersi nella nuova arte astratta, garantiti dal molto denaro neces-

sario per acquistarne le opere. Con questo trucco si ottenne che i grandi ricchi si sentissero gratificati dal possesso di oggetti orrendi, elitari, che la gente comune si rifiuta di accettare.

Cercare il favore delle masse allora sarebbe un indicatore che ci rivela l'esistenza di una dittatura? Ma è democrazia un sistema politico in cui il clan dei superricchi impone un'arte che non piace alle masse? Già perché costoro, i superricchi, *generosamente* si prendono l'onere di educare le masse a capire ed amare la nuova arte. Quindi chi accontenta le masse, offrendo ciò che a queste spontaneamente piace, è un dittatore, chi invece costringe le masse ad accettare ciò che non piace è un democratico. Che strano modo di concepire la politica!

Così prosegue Fassi:

Per Greenberg il Modernismo (da intendersi come sinonimo di avanguardia), rappresenta senza distinzioni di genere tutto ciò che di più vivo e alto è stato prodotto dalla cultura occidentale. Non è dunque un movimento consapevole o un manifesto teorico, ma una tendenza (*tropism*) radicata nella cultura occidentale moderna a riflettere autocriticamente sulla natura delle arti [...] Non c'è Modernismo senza autocritica radicale. Come Kant nella *Critica della ragion pura* pone la ragione stessa a soggetto attivo della critica, in quanto capace di operare autonomamente la critica dei propri fondamenti (cosa posso conoscere?), Greenberg mutua direttamente tale metodo, applicandolo alle pretese delle singole discipline artistiche, per domandarsi specificamente cosa esse possano fare, quali strumenti le siano legittimamente propri e quali no.

Che l'arte moderna operi autocritica attorno ai suoi fondamenti è cosa impensabile che avvenga. Se lo facesse dovrebbe dichiararsi finita. Il pensiero di Kant sull'arte è un pensiero ben poco originale ed assolutamente incompatibile con le stravaganze dei vari astrattismi. Ma Greenberg continua ugualmente a vedere impossibili legami con il pensiero di Kant. Così prosegue Fassi:

In questo processo di autodefinizione critica del Modernismo, Greenberg si focalizza soprattutto sulla pittura, di cui intende salvaguardare la piattezza della superficie (*flatness*), in quanto dato formale unico ed esclusivo di questa disciplina (a differenza ad esempio del teatro, della scultura e

della danza che hanno priorità di natura tridimensionale). Per Greenberg, in ambito pittorico occorre evidenziare in termini espliciti l'integrità del piano pittorico (*integrity of picture plane*), abbandonando la rappresentazione dello spazio, in modo da rendere lo spettatore consapevole della piattezza del quadro prima di ogni suo possibile contenuto. Al di qua di ogni illusione narrativa, si vedrà così l'oggetto quadro nella sua nuda letteralità bidimensionale. L'empirismo di Greenberg fa dunque coincidere la pittura con la concretezza delle convenzioni tecniche che la costituiscono. [...] In conseguenza diretta di tale radicale riduzionismo formale, l'astrazione si rivela per Greenberg momento necessario nell'atteggiamento autocritico della pittura. Non si possono più rappresentare oggetti o entità riconoscibili, che nella loro natura tridimensionale alienerebbero subito lo statuto bidimensionale della tela. Decade così il palcoscenico tridimensionale che per secoli aveva consentito all'artista di «scavare» una profondità immaginaria all'interno del quadro.

Ogni commento appare superfluo! Siamo all'idiozia in forma pura. Le profondità, che Leonardo creava nei suoi paesaggi rappresentando l'aria interposta, via, condanniamole.

La prospettiva dovrà essere considerata un abominio da estirpare, cancellare anche dalla memoria. Già il nostro Zevi aveva poca simpatia per la prospettiva, ma non era arrivato a condannare qualsiasi tentativo di dare profondità alle immagini. Un articolo, scritto per esaltare il pensiero di Greenberg, finisce per ridicolizzarlo e metterne in risalto i paradossi e le assurdità.

Ma a differenza delle opinioni ermetiche di Adorno, Greenberg espone i concetti guida a cui si ispira con grande chiarezza e brutalità. Tuttavia l'arte italiana era difficile da inquadrare nei suoi schemi distruttivi e allora la ignorò il più possibile, non senza averla denigrata con affermazioni e giudizi assurdi, come si vedrà nel prossimo articolo.

Nel secondo articolo Riccardo Venturi presenta il libro: *L'avventura del modernismo. Antologia critica* (curato da Di Salvatore e da Fassi), edito dalla già citata casa editrice: Johan & Levi. Venturi esprime commenti non privi di una certa ironia:

EDIZIONI SETTECOLORI I LIBRI DEL COVILE

- 1 KONRAD WEISS, *La piccola creazione*, pp. 80 € 10.
- 2 AA. VV., *Konrad Weiß, Epimeteo, Carl Schmitt e Felizitas*, pp. 116 € 10.
- 3 ARMANDO ERMINI, *La questione maschile oggi*, pp. 212 € 14.
- 4 AA. VV., *Il Forteto. Destino e catastrofe del cattocomunismo*, pp. 204 € 14.

DOVE SI ACQUISTANO

I Libri del Covile sono in vendita presso l'Editore, www.settecolori.it, in Internet (IBS, ecc.) e in alcune selezionate librerie. A Firenze: ALFANI, via degli Alfani, 84-86R; BABELE, via delle Belle Donne, 41R.

Greenberg guarda l'Italia — [...] Cosa dire delle conoscenze italiane di Greenberg? Il 20 aprile 1939 s'imbarca per la prima volta per l'Europa. [...] intervista nel suo francese stentato Ignazio Silone, allora in esilio a Zurigo [Che strana coincidenza: Silone nel dopoguerra sarà all'inizio il personaggio di riferimento per la campagna della CIA a favore dell'espressionismo astratto in Italia. Nel 1951 Silone fondò l'*Associazione italiana per la libertà della cultura*. Amico di Nicola Chiaromonte; insieme non combineranno nulla. Ma per Greenberg fu l'incontro con un amico sicuro — *N.d.A.*]. Visita la Cappella Sistina — commentando: «Raffaella [sic] — Il Parnaso», si legge in una cartolina dalla Città del Vaticano, [...] Su insistenza della sua compagna, l'artista Helen Frankenthaler, nel 1954 Greenberg trascorre due mesi e mezzo in Europa. A Firenze visitano i musei della città, ma Giotto e Piero della Francesca gli sembrano «over-rated», sopravvalutati rispetto ai veri maestri: Tiziano, Rubens, Velázquez e Rembrandt (non ha dimenticato Caravaggio?). Di passaggio a Ravenna, l'autore di *Paralleli bizantini* manca di vedere i mosaici. Tra gli incontri decisivi non si annovera alcun italiano, [...] Venezia è un altro luogo di incontri poco italici: Peggy Guggenheim e i dipinti di de Kooning alla Biennale [...] Sul piano dei debiti intellettuali, ho l'impressione che Benedetto Croce non abbia gioca-

to un ruolo determinante nella formazione intellettuale di Greenberg [...] Bisogna aspettare il 1971 per leggere che Croce è lo studioso d'estetica che Greenberg ammira di più dopo Kant [...] Greenberg si appassiona al destino dell'estetica crociana nel dopoguerra. [...] Senza appello, infine, le perplessità di Greenberg sull'arte italiana del XX secolo. Il Futurismo è un movimento accademico; Marinetti, Severini e Balla non hanno colto quello che è successo nell'arte a partire da Courbet, fatta eccezione per un paio di Carrà, riusciti «*only by accident*» (1948).⁶

È opportuno ricordarlo: Gustave Courbet (1819–1877), è stato un grandissimo pittore francese le cui opere *realiste* non hanno assolutamente nulla in comune con l'astrattismo. Anzi Courbet del realismo fu il primo esponente e l'iniziatore, pur nella sua contrarietà ad essere classificato in qualsiasi stile. Quanto a Carrà l'analisi è ingiusta ed ingiustificabile. Infine c'è Balla, riconosciuto in tutto il mondo come un grande dello stile futurista. Queste riflessioni vengono da uno che dimostra di ignorare i rudimenti della storia dell'arte.

Prosegue Venturi:

Non solo Sironi, Garbari, Guidi, Marussig, de Pisis ma persino Giorgio Morandi — incarnazione della via italiana al modernismo — «fanno poco più che ripetere timidamente la pittura francese pre-cubista» (1948). Giorgio de Chirico fa mostra di un'«ostilità logica a tutta la pittura realmente moderna sin da Courbet»; come colorista è «trecento anni in ritardo rispetto a Delacroix» (1947); allestisce «una parodia della composizione rinascimentale» (1943) ma è incapace di trovare qualcosa che sostituisca i resti del Rinascimento che lui stesso ha mandato in frantumi; la sua non è propriamente una pittura da cavalletto ma un «*elementary interior decoration*». Colpo di grazia: alla fine degli anni quaranta, nello sforzo di «*stay modern*», gli artisti italiani hanno ripiegato su una sorta di «archeologia espressionista». Siamo distanti anni luce dagli standard del modernismo americano.

Con questo brevissimo scorcio sulle opinioni del maggior *filosofo* dell'arte astratta, si mostra

che la nuova arte è il risultato di idee prive di qualsiasi fondamento.

☞ CHE COSA HA DETTO ADORNO?

Le idee di Adorno sono più sottili e più devastanti di quelle di Greenberg. Per Adorno la fede in un progresso che si incammina verso una concordia nella ragione è completamente svanita. Con il crollo della storia passata e la totale disillusione verso un futuro prospero, le contraddizioni dialettiche collassano in un perenne irrazionalismo che vive nel presente. Sostenere questa «tensione» come dice Adorno, è l'unica via per espurgarsi dalla «colpa» del passato (ovviamente si riferisce alle colpe del Nazismo). Al totale crollo della ragione illuminista — che già era stato delineato nel suo precedente libro *La dialettica dell'Illuminismo* — subentra la funzione dell'opera d'arte. Essa è di natura «dialettica», perciò nega qualsiasi contenuto propositivo, altrimenti diventerebbe ideologia. Per Adorno esprimere una proposizione, indipendentemente dal suo contenuto, significa fare uso di uno strumento per dominare: la ragione. D'altro canto l'arte non rinuncia a voler comunicare dei contenuti, altrimenti diventerebbe un mero diletto borghese, come il movimento dell'*Art pour l'Art*. E per Adorno diletto effimero e propaganda ideologica si equivalgono. Perciò giunge alla conclusione che l'arte debba «comunicare non comunicando». Insomma sembra regnare una confusione somma nelle idee e nelle stesse parole che le dovrebbero illustrare.

Questa operazione è ciò che chiama «negazione determinata» (*bestimmte Negation*), l'unica forma d'arte possibile... Ciò che determina l'opera d'arte non è il contenuto, ma la forma. Adorno dice che la forma è il «contenuto sedimentato». Analizzare il bello e l'arte a partire da categorie razionali rappresenterebbe un'ennesima aggressione imperialista da parte della ragione. Cosa che Adorno vuole evitare a tutti i costi.

È difficile definire imperialista l'aggressione della ragione verso l'arte. Si dovrebbe dire meglio: analizzare il bello e l'arte utilizzando rigide categorie razionali equivale ad assassinare l'arte; l'imperialismo non c'entra nulla. Ci sono

⁶ Riccardo Venturi, *Greenberg for Italians*, www.doppiozero.com/materiali/recensioni/greenberg-italians.

stati imperi che hanno prodotto grande arte e democrazie sterili in fatto di arte.

Ancora Pizzinini:

Sostenendo il primato della forma, Adorno diventa il grande apologeta dell'arte astratta del secondo dopoguerra. La difesa di questo tipo di arte non ha più fondamenta in parte mistiche e in parte scientifiche come la teoria della forma pura in Kandinsky e Klee. Distaccandosi esplicitamente da questo tipo di ricerca, l'astrattismo di Adorno è motivato da una situazione di generale collasso della ragione, ragione dalla quale l'artista deve negarsi non concedendosi a nessun tipo di contenuto. Ed il contenuto veniva previamente veicolato tramite arte figurativa. Ma le figure sulle tele sono d'ora in poi «persone non grate» perché espressione di conciliazione con la realtà sociale e pertanto tacciate di ideologia.

Concetti suggestivi, ma di che forma si sta parlando? Si tratta di una non-forma, di forme arbitrarie non solo prive di significato, ma espressione di pazzie trionfanti e conclamate. Nell'arbitrio derivato dalla negazione di ogni regola che significato hanno le forme? Da che cosa derivano queste forme?

☞ L'ARTE COME UTOPIA NEGATIVA.

L'utopia è per sua natura l'aspettativa di un mondo migliore, anche se non reale e non possibile. Questo è anche l'aspettativa di Adorno, ma il modo di arrivarci per l'arte è paradossalmente negandosi a qualsiasi spiraglio di luce. Parlando in categorie formali, l'utopia dell'arte significherebbe aprirsi a categorie tradizionali del bello come l'armonia e la proporzione, ma la «nuova arte» è e dev'essere per sua natura necessariamente «dissonante». Qualsiasi apertura verso un bello armonico viene tacciata di ideologia, nel migliore dei casi come un suo strumento inconsciente al suo servizio, come banalità e *Kitsch*: parola squisitamente tedesca riferentesi a un polpettone sentimentale. (Qui si verifica una perfetta concordanza con le idee di Greenberg.)

La negatività dell'utopia è rivolta anche verso il passato: l'ottimismo della ragione in pensatori come Platone, Aristotele o Hegel viene dichiarato complicità ante litteram con le dittature del secolo passato. (Quindi guai se i regimi

democratici promettessero la felicità. Allora come giustificiamo la costituzione statunitense che garantisce a tutti il diritto a cercare la felicità? Non la giustificiamo e la cancelliamo?)

L'indifferenza della società verso l'arte attuale è conseguenza di un incoercibile rifiuto. Il bello è stato cancellato dall'arte che lo ignora. Quindi se l'arte non piace la conseguenza è ovvia. Ci sono moltissimi oggetti con alta tecnologia e buon design che riempiono il vuoto lasciato da un'arte diventata non-arte. Ma non si tratta del *Kitsch*, così demonizzato da Greenberg. È invece la rivincita della tecnica. Greenberg è stato il vero ideologo dell'arte astratta. Adorno ha creato molto fumo ed ha inviato messaggi contraddittori, che hanno avuto l'unico risultato di creare una teoria filosofica fittizia sulla modernità alla quale poi non ha neppure reso un buon servizio.

Greenberg ha detto cose atroci sull'arte ma a differenza di Adorno, almeno le ha dette con chiarezza. Rimane il fatto che in Italia le avanguardie, gli astratti di varia natura, hanno preferito indicare Adorno come loro guida ideale, come protettore del pensiero dell'avvenire artistico.

☞ VENTURI ILLUSTRA IL RUOLO DI GREENBERG.

Riccardo Venturi ha descritto bene come si svolse in Italia il ruolo di Adorno sostitutivo del ruolo di Greenberg nel resto del mondo:

Forse l'Italia ha preferito la strada francofortese, Adorno in particolare. Come scriveva Renato Solmi, introducendo nel 1954 l'edizione italiana di *Minima Moralia*, e che era in realtà un'introduzione al pensiero di Adorno *tout court*: «Mi rendo benissimo conto che molte delle tesi di Adorno potranno sembrare, a un lettore italiano, paradossali e arbitrarie. E questa impressione sarà, almeno in parte, giustificata. Il mondo che Adorno ci descrive è la moderna società americana». Se Adorno ci apriva le porte dell'America, che bisogno c'era di leggere Greenberg oltre al suo celebre *Avanguardia e Kitsch*, non a caso il più adorniano tra i suoi scritti? Resta il fatto che, per tirare crudamente le somme, l'Italia è stata per Greenberg un interlocutore secondario. Pensiamo ancora alla Francia: Greenberg, lettore avido dei *Cahiers*

d'art, misura l'emergere, l'affermarsi e l'egemonia del modernismo americano in rapporto all'*École de Paris*. È per questo che la storia e la critica dell'arte francesi hanno sempre manifestato un'attenzione morbosa nei riguardi del modernismo greenberghiano. Questa era dettata, se non altro, dalla necessità di difendere, ribattere e proporre narrazioni alternative a quella che smantellava l'illusione della centralità artistica di Parigi nel dopoguerra a favore di New York. Dell'Italia, invece, Greenberg ebbe sempre un'immagine di rimbalzo.

La guerra della critica non è stata solo un fatto ideologico. Dietro hanno agito grossi interessi economici. Noi abbiamo gareggiato a mostrarci quanto più possibile allineati con le mode che apparivano vincenti. Come ho sempre sostenuto è stata l'Italia la prima vittima di quella mostruosità che è ed è stata l'arte astratta.

☞ CHE COSA È L'ARTE?

Come conclusione cerchiamo di tornare nel regno del *buon senso*, tanto disprezzato dagli aspiranti grandi filosofi. Fra l'accavallarsi di teorie sulla natura dell'arte credo sia utile ricordare alcune cose ovvie, che vengono dimenticate o nascoste dai filosofi più o meno famosi.

L'arte è costruita su un supporto materiale, che ospita un messaggio, un contenuto spirituale. Potrebbe essere una definizione troppo semplice, che certamente non appaga l'avidità culturale dei filosofi a partire dal XIX secolo. Già perché non c'è nessun dubbio circa la natura del supporto materiale, che può essere indagato ed analizzato con gli strumenti prodotti dalla razionalità applicata al mondo fisico. Da questa indagine si può conoscere il modo di agire meccanico dell'artista. Ma è lecito estrapolare quella stessa razionalità per indagare il messaggio spirituale portato dal supporto materiale?

L'arte si riconosce dal fatto che parla direttamente senza la necessità di strumenti interpretativi. Questo è un carattere comune a tutte le forme d'arte. L'arte si riconosce dal fatto che suscita emozioni positive direttamente, senza una teoria estetica che svolga il compito di intermediazione per *capire* l'arte. Allora l'estetica, che vorrebbe rendere razionale le sensazioni suscita-

te dall'arte, è inutile oppure addirittura dannosa al fine di percepire dell'arte il messaggio spirituale.

Sarebbe ora di chiederci: che cosa è la razionalità?

È un'invenzione umana, come il linguaggio e la scrittura, oppure esisteva già nella natura del mondo fisico?

Con la razionalità quel mondo è stato possibile capirlo ed utilizzarlo. Questo suggerisce l'esistenza di una corrispondenza tra razionalità ed universo fisico, e questo universo certamente non è un'invenzione degli uomini. Dalla razionalità nascono la logica e la matematica, strumento e insieme campo d'indagine. Si pensa che la matematica sia un'invenzione umana. Infatti dove erano i teoremi della matematica prima che venissero scoperti? Ma la matematica è lo strumento base per capire ed utilizzare il mondo fisico, materiale. Non possiamo decidere se la razionalità venne creata dall'uomo, osservando il mondo fisico, oppure fosse insita nella struttura del meccanismo del pensiero umano, quindi fosse parte del nostro patrimonio ereditario come il colore della pelle. La razionalità sembra nascere dalle nostre esperienze con il mondo fisico. Questo vale sino a che restiamo nel mondo accessibile ai nostri sensi. Indagando nel microcosmo con questa razionalità ci si trova in difficoltà. Quindi già per conoscere la natura della nostra razionalità abbiamo difficoltà a dare risposte certe ed univoche. Ciò che è certo è che si tratta di uno strumento per conoscere e quindi dominare il mondo fisico. Tuttavia tra la scoperta della razionalità della filosofia greca, e la sua applicazione con l'attuale creazione esplosiva della Scienza e della Tecnica, sono trascorsi ben più di duemila anni: il tempo che è stato necessario per passare da una visione razionale e contemplativa ad una visione attiva ed applicata.

A questo punto è stato compiuto un passaggio arbitrario, dettato dalla convinzione che tutto ciò che esiste sia riconducibile al mondo fisico, materiale. Il mondo spirituale si risolverebbe in qualche complessa reazione chimica, che avrebbe luogo nel cervello. Il mondo spirituale non ha grandezze fisiche misurabili, quindi non esiste. Possiamo misurare l'odio oppure l'amore? No. Allora non esistono. Il mondo spirituale vie-

ne affrontato e indagato con la psicoanalisi, non ammessa tra le scienze esatte. Quando poi compaiono complicazioni, con conseguenti disturbi, si passa alla psichiatria con i suoi farmaci devastanti sul piano spirituale.

La convinzione che tutta la realtà è solo una realtà materiale, ha ovviamente avuto gravi conseguenze nel campo dell'arte, la cui componente spirituale viene stravolta sino ad essere cancellata. Negata la componente spirituale dell'arte, l'immagine della Gioconda di Leonardo può essere sbeffeggiata senza sollevare troppe proteste. I nuovi artisti cercano disperatamente di conquistarsi l'interesse del pubblico, ondivago e restio ad accettare una nuova arte priva di spiritualità.

Per l'arte è stata una catastrofe che si è cercato di coprire con contorsioni indecenti per la stessa razionalità. Se si fosse riconosciuto il collasso dell'arte, si sarebbe messa in evidenza una catena di contraddizioni, inficiando anche i pilastri della modernità. Ma neppure si poteva concedere che l'arte avesse un lato spirituale.

Abbiamo già dovuto constatare che la razionalità è perfettamente adatta a capire ed utilizzare il mondo fisico, estrapolarla al mondo spirituale è un arbitrio che porta ad errori drammatici. Al punto che la stessa esistenza di un mondo spirituale viene contestata. Quindi le emozioni, i pregiudizi, gli affetti, le passioni, i ricordi del passato e le speranze e i progetti del futuro dove li collochiamo? Eppure esistono perché pilotano le azioni materiali.

L'arte greca venne creata con il fine di riprodurre la realtà. Ma nel pensiero greco la realtà era la materializzazione delle idee, entità spirituali. Le statue e i templi erano colorati per assomigliare il più possibile ai soggetti reali *copiati*. La moda arrivò anche a Roma, i bassorilievi dell'Ara Pacis erano colorati; dei colori si trovarono tracce sul marmo. È stato fatto un tentativo di mostrare com'era il monumento applicando i colori provvisoriamente con un proiettore. Fu un disastro estetico che venne divulgato molto poco. Tutte le sculture greche erano colorate. Un'orgia di cattivo gusto. Le statue, sbiancate dal tempo, dalla loro riscoperta hanno mandato in visibilio tutto l'Occidente; appena realizzate erano brutte e volgari. Volevano esse-

re copie della realtà, fotografie tridimensionali. Così pare fosse per la pittura dell'antica Grecia. La pittura romana se ne distacca perché introduceva già motivi fantastici che si allontanavano dalla realtà. Ecco perché Platone dispregiò l'arte del suo tempo. L'arte per Platone è negativa perché è considerata una copia imperfetta del mondo sensibile, che a sua volta è copia del mondo delle Idee, l'Iperuranio. Quindi l'arte non sarebbe altro che una copia di una copia, e per questo allontanerebbe l'uomo dal mondo delle idee e dalla verità in cui risiede l'unica bellezza. Nelle sculture dell'età classica quello che oggi ammiriamo è il marmo sottostante, supporto dei colori, che per fortuna non ci sono più. Scopriamo così che l'arte classica è stata creata nell'indifferenza dei filosofi del tempo.

☞ LA NASCITA DELL'ESTETICA NELL'ETÀ MODERNA.

È il filosofo tedesco Alexander Gottlieb Baumgarten⁷ che per primo usa il termine *estetica*

⁷ Alexander Gottlieb Baumgarten (1714, 1762). Risale al 1735 la pubblicazione della sua tesi di laurea, intitolata: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, dove è già espresso il nucleo del suo pensiero estetico, che poi svilupperà nei due volumi dell'*Aesthetica* (1750-1758). Nel 1739 Baumgarten aveva pubblicato in latino la *Metaphysica*, poi tradotta in tedesco dal suo allievo Georg Meier. Kant l'usò come testo per le sue lezioni. A differenza di ciò che era consuetudine dalla filosofia greca, per Baumgarten l'estetica non poteva ridursi alle regole o alla tecnica per la produzione dell'opera d'arte, oppure all'analisi dei suoi effetti psicologici. Per Baumgarten, questo sarebbe stato solo empiria. L'estetica, invece, «è scienza della conoscenza sensibile», e pertanto è «una gnoseologia inferiore» giacché si occupa di una «facoltà conoscitiva inferiore». Ma, comunque, «la «facoltà inferiore» esiste, essa comprende il campo della «perfezione della conoscenza sensibile», quindi bisogna scrupolosamente indagarne e stabilirne le leggi e dunque la scienza che se ne occupa diventa addirittura una «sorella minore della logica» e dalla logica mutua il proprio carattere sistematico.» (da Nicolao Merker). Ma alla fine tutto deve essere scientifico. Anche se dissimulata, al primo posto c'è la fede esclusiva nella ragione, mettendo il mondo spirituale sotto esame, cancellando ogni traccia del soprannaturale. Un merito di Baumgarten è quello di aver scritto alcune sue opere in latino. Per Baumgarten l'estetica è la scienza delle rappresentazioni «chiare» e «confuse», dove per *perceptio confusa* dobbiamo etimologicamente intendere la percezione in cui «avviene un «confluire» di elementi e nella quale non possiamo staccare i singoli elementi dalla totalità, e dove non possiamo indicare gli elementi isolatamente e seguirli separatamente» (Ernst Cassirer).

nell'accezione moderna. Secondo Baumgarten, infatti, l'estetica è, sì, conoscenza, ma conoscenza propriamente «intuitiva» e «sensibile». Questo significa che per Baumgarten, accanto alla verità espressa dalla matematica e dalla filosofia, c'è posto per un altro tipo di verità: quella storica, poetica e retorica. Si tratta appunto della verità estetica, cioè della verità conosciuta in modo sensibile. Con la nascita dell'estetica l'arte viene vista in modo assolutamente nuovo e la stessa bellezza non è più giudicata come raggiungimento di una perfezione stabilita in base alla corrispondenza con norme o canoni prefissati. Ciò che caratterizza la riflessione estetica moderna è il riconoscimento che l'arte e il bello sono nozioni individuali e storiche, e in quanto tali fanno appello non all'intelletto e alle sue regole, bensì al sentimento. Il riconoscimento della connessione inscindibile tra estetica e sentimento è centrale nel dibattito filosofico settecentesco, da Hume a Rousseau. È quanto troviamo in Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper, III Conte di Shaftesbury, 1671-1713), che, descrivendo la facoltà della percezione estetica come una sensazione corporea, immediata, non riflessiva, senza «principi» e definitiva, identifica il sentimento con la fonte stessa della valutazione estetica. Sempre a partire dal 17° sec., nella riflessione estetica accanto alla nozione di sentimento viene maturando anche quella di «gusto»; si tratta di una nozione che, lungi dall'essere riconducibile a regole fissate una volta per tutte e valide dunque a priori (in modo cioè universale e necessario), appare caratterizzata da una vaghezza di fondo, da una irriducibile indeterminatezza. Ma se l'estetica si basa su nozioni soggettive, quali appunto il sentimento e il gusto, sembra allora che si perda quella dimensione universale che dovrebbe caratterizzare il nostro giudizio quando definiamo bello qualcosa.

Baumgarten pubblicò il testo *Aesthetica* in latino nel 1750, usando un termine già da lui coniato nel 1735 nella sua tesi di laurea. La parola «*aesthetica*» ha origine dalla parola greca che significa «sensazione», e dal verbo greco, che significa «percepire attraverso la mediazione del senso». Originariamente l'estetica infatti non è una parte a sé stante della filosofia, ma l'aspetto

della conoscenza che riguarda l'uso irrazionale dei sensi.

Kant tratta dell'«estetica trascendentale» nella *Critica della ragion pura come dottrina della percezione sensibile, basata sulle funzioni trascendentali*. Riprende il termine estetica nella *Critica del Giudizio* nel 1790, dove a proposito del «giudizio estetico» espone la sua teoria sul bello soggettivo e su quello naturale (oggettivo) che si esprime nel sentimento del sublime. Nello specifico, trattando della teoria dell'arte bella, Kant fa appunto riconfluire nell'estetica i due filoni di pensiero sull'arte e sul bello, fondendo perciò insieme la semplice dottrina della sensibilità antica e il discorso settecentesco sull'arte e sul sentimento del bello (e del sublime), e dando inizio di fatto alla contraddittoria estetica moderna. Più tardi, Hegel, nell'*Estetica*, salderà ulteriormente tra loro l'arte e la riflessione filosofica, pronunciando la celebre sentenza secondo cui l'arte si sarebbe dovuta prossimamente estinguere nel suo concetto, cosa che le avanguardie e le transavanguardie novecentesche hanno poi puntualmente eseguito, anche se a più di un secolo di distanza.

§ DIFFERENZA TRA FILOSOFIA ANTICA E QUELLA MODERNA.

Alla radice della filosofia moderna, quindi da Cartesio in poi, inizia a manifestarsi la volontà di potenza, aspetto prima sconosciuto nella filosofia antica, che aveva come fine la ricerca della verità ultima. Nella filosofia moderna scompare la volontà di accrescere le conoscenze per contemplare le verità scoperte, mentre emerge progressivamente la volontà di potenza fine a se stessa. Dal mondo germanico uscirono i maggiori rappresentanti di questa linea di pensiero. Il pensiero degli antichi filosofi viene ripreso per essere trasformato e adattato al raggiungimento della potenza.

Scompare l'aspetto contemplativo nel pensiero occidentale, che muta radicalmente per diventare un sistema complesso, che ha la finalità di conseguire risultati tangibili. Il cammino culmina con Nietzsche,⁸ con l'idea del superuo-

⁸ Nietzsche conobbe il suo massimo successo sotto il regime nazista, dopo che aveva già penetrato la cultura preceden-

mo, il fine ultimo compiuto in se stesso. L'identificazione del nazismo con le ideologie di Nietzsche non è stata sufficiente a metterle sotto accusa. Il filosofo affascina proprio perché sembra schiudere le porte di una immensa potenza. Da qui la condanna del bello come fonte di piacere. Meglio le droghe, la felicità, l'estasi ed una finta catarsi per via chimica. L'economia ne trae vantaggio. Oggi si vorrebbe tassare il giro d'affari che nasce da tutti i commerci illegali.

La filosofia, quasi tutta improntata al positivismo se non al materialismo, si è affannata attorno a questi aspetti del mondo spirituale, dimenticando di dargli una sede. Il castello della filosofia, che a partire da Kant, ha creato una schiera di concetti, come la ragione pura, la ragione pratica, crea una domanda: dove sono? Nel cervello degli uomini supponiamo. Ma hanno una ragion d'essere fuori dell'uomo? E se sono e restano dentro l'uomo come possiamo indagare sull'uomo, su tutto il corpo dell'uomo senza dover ipotizzare l'esistenza di un assoluto esterno all'uomo e che non muore con l'uomo? È stata pensata l'esistenza di un mondo delle idee che contenesse il progetto e la ragione di tutto ciò che esiste.

Alla domanda dov'è il mondo delle idee, Platone aveva risposto inventandosi l'iperura-

te. Vi sono tre elementi del pensiero nietzschiano che hanno avuto gravi conseguenze: la morte di Dio, il superuomo, e il superamento della morale. Queste tre radici si erano fuse nelle teorie razziste ed eugenetiche che tenevano banco alla fine dell'Ottocento. Giova ricordare che il fondatore del Ku Klux Klan fu Albert Pike, già «gran sovrano e commendatore del supremo consiglio dei 33» e che il bollettino del B'nai B'rith (seppure parecchi anni più tardi, nel 1923) affermava che «il Ku Klux Klan può diventare uno strumento di progresso e di beneficenza...». Ma soprattutto in California, all'inizio del '900, si formò il concetto di una razza superiore nordica bianca, da selezionare e preservare con ogni mezzo. Nel 1902, ad opera del presidente della Stanford University, David Starr Jordan, appariva l'epistola razziale «Il sangue della nazione», manifesto programmatico dell'eugenetica, che sosteneva l'ereditarietà delle qualità umane. Queste idee sarebbero rimaste confinate in qualche oscuro laboratorio, se i finanziamenti della Fondazione Carnegie, della Fondazione Rockefeller e della Harriman Railroad Fortune non le avessero portate alla ribalta, conducendo i progetti alla fase attuativa. Così, nel 1909, lo Stato della California approvava le leggi eugenetiche, grazie a cui decine di migliaia di persone furono sterilizzate, internate in colonie o impedito al matrimonio, perché giudicate inadatte a contribuire alla procreazione di una razza superiore.

Le idee sono forme perfette, invisibili, sovransensibili, eterne, che occorre ammettere se vogliamo spiegare il mondo empirico in cui viviamo, che da sé non riesce a spiegarsi in alcun modo: questo mondo sensibile e caduco, imperfetto e mortale, non è altro, infatti, che un'imitazione del mondo eterno delle idee, detto appunto iperurano (che vuol dire «oltre il cielo»). Ma tutto questo è folclore della filosofia. Oggi esistono solo la Scienza e la Tecnica

Questo accanimento nell'impiego fanatico della ragione ha privato l'Umanità della spiritualità, che, in una visione materialista, è considerata un inganno fondato sullo scarso uso della ragione. Ma, persa la spiritualità, in cambio che cosa abbiamo avuto? Abbiamo il dominio del

✍ *Il Covile* è intervenuto più volte sulle tematiche dell'arte. I principali articoli sull'argomento pubblicati fino al n° 653 sono compresi nella Raccolta *AC. Contro il cinico sistema della cosiddetta Arte Contemporanea*. Successivamente ne hanno trattato i numeri:

- 660 Il deserto e l'oasi. (Gabriella Rouf)
- 672 La metamorfosi del blasfemo in arte. (Aude De Kerros)
- 774 La scagliola.
- 689 Denis De Rougemont.
- 698 Jaime Semprun.
- 703 L'arte del dipingere. Idee per una ripresa.
- 719 La buona battaglia di Aude De Kerros.
- 724 Sigfrido Bartolini.
- 728 Rodolfo Papa e l'arte di svelare l'arte. (Ciro Lomonte).
- 748 La bellezza proibita in Arte: 1960-2013 (Aude De Kerros).
- 753 La rinascita del bello negli ateliers e le mummie della Biennale (Gabriella Rouf)
- 780 L'arte, i quattrini, Venezia (Jacques Gailard).
- 791 La Grande Bellezza, sotto casa.
- 800 I merletti Aemilia Ars.

Ancora sull'argomento il libro di di Almanacco Romano *Storia della «religione dell'arte»*.

Tutti i testi sono disponibili nel sito della rivista:

www.ilcovile.it

mondo fisico, o meglio pensiamo di averlo. Ma abbiamo perso il mondo dello spirito e l'arte che lo rappresentava.

Nella Francia, cresciuta nella razionalità e nella corsa al dominio del mondo materiale, la rivelazione dei miracoli di Lourdes fu un trauma, così come era stato un trauma nel 1755 il terremoto che aveva distrutto Lisbona (ed altre città sino al nord Africa). Quella tragedia, apparentemente inspiegabile per le conoscenze del tempo, scatenò la rivolta guidata dagli illuministi contro il pensiero teologico dominante. Un secolo dopo, nel 1858 i miracoli di Lourdes misero in crisi il castello della razionalità illuminista. Sottoporre ad una indagine razionale la fede religiosa, l'arte, oppure i sentimenti umani è certamente un arbitrio assurdo, giustificabile solo se si parte da una visione materialista preconcetta. Ma non c'è sempre un re di Prussia, che vieta l'indagine razionale nella fede religiosa, come Guglielmo II giustamente fece con Kant.⁹ Ci sono poi i fanatici, che nutrono una fede spietata nel trionfo di una razionalità materialista, appoggiandosi alla lunga serie di successi ottenuti dalla Tecnica, nata da questa razionalità. Fuori da questa razionalità materialista e grossolana, incompleta anche per il mondo fisico, microcosmo e macrocosmo compresi, nulla ha il diritto di esistere.

Invece era stato il caposaldo del pensiero greco la necessità di ricorrere a realtà spirituali per comprendere ciò che esiste dentro e fuori di noi.

Da Platone in poi l'uomo ha pensato sé medesimo in termini di anima e corpo, ha ravvisato nell'anima la parte migliore di sé, in quanto sede di intelligenza e di volere, e ha riconosciuto in essa la parte destinata a sopravvivere alla morte del corpo e a non perire. Gli stessi materialisti, negatori dell'esistenza di ogni realtà spirituale, non hanno potuto sottrarsi a questa concezio-

ne, perché hanno dovuto tentare di distruggerla. Ma, in tal modo, fatalmente hanno dimensionato i loro sistemi di idee in maniera tale che questa concezione doveva risultare dialetticamente condizionante, [...] Insomma: la scoperta del concetto di «anima» ha compiuto nel pensiero dell'occidente una autentica rivoluzione spirituale e ha segnato una conquista che non è più reversibile, sia per chi creda sia per chi non creda, perché l'uomo non può più tornare a pensarsi [...] come si pensava prima che questo concetto venisse scoperto. Il cristianesimo, poi, accogliendo il concetto greco di anima, [...] ha dato ad esso una diffusione che, varcando le chiuse cerchie dei filosofi e dei dotti, ha raggiunto praticamente ogni uomo, anche il più umile. (Giovanni Reale)



STATUA DELLA VERITÀ DEL BERNINI.

⁹ Nel 1793 Kant pubblicò *La religione nei limiti della semplice ragione* provocando un intervento censorio del governo prussiano, che gli ingiunse di non trattare più pubblicamente argomenti religiosi. Kant rispose al sovrano (Federico Guglielmo II) con una lettera in cui dichiara di sottomettersi per dovere di obbedienza, ma ribadisce la legittimità delle sue idee e si impegna a rispettare l'ammonizione solo fino alla morte del sovrano medesimo. Ma anche dopo la morte del sovrano Kant si occupò di religione solo marginalmente. Forse aveva riflettuto poi sugli effetti distruttivi delle sue analisi condotte in nome e per conto della Ragione?

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

DA VENEZIA A PALERMO

RIGURGITI DI AC



Ravasi. Bis Biennale.

DI GABRIELLA ROUF

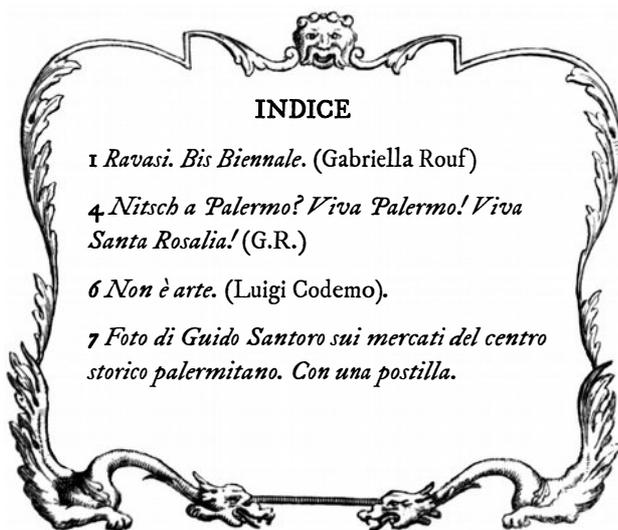
Si poteva sperare che i richiami pontifici contro il protagonismo e la mondanità nella Chiesa avrebbero ridimensionato la figura di Mons. Ravasi, che di ciò è un simbolo ai limiti della parodia. Nei fatti, ciò non è accaduto, o non abbastanza, perché il cardinale ha potuto replicare l'imbarazzante presenza del Vaticano alla Biennale di Venezia, seppur con toni più dimessi, e scegliendo nomi prudenzialmente al di fuori dell'indecoroso circo delle star dell'AC europea. Anche questa volta ci sentiamo presentare il suddetto Padiglione come esempio di colloquio tra arte e fede, formula intellettualmente scorretta, so-

prattutto quando trattasi delle solite opere di arte concettuale incentrate su se stesse e il proprio vuoto. Più o meno come quando si prospetta il dialogo tra fede e scienza allo stadio del positivismo ottocentesco, e la seconda è rappresentata da Odifreddi.

Dato che il film di Sorrentino *La grande bellezza* ci ha dispensato una volta per tutte dal dover descrivere il bieco e parassitario mondo dell'arte concettuale e delle senili avanguardie, in cui più nessuno crede, ma che animano a comando, con scandaletti e amenità varie, il palcoscenico globalizzato, dobbiamo ritenere che la subalterneità di Ravasi e i suoi sodali al sistema dell'AC e alle archistar derivi da una patologia interna dell'istituzione. In effetti non c'è soluzione di continuità tra il protagonismo di chi si compiace di inserirsi nell'agenda AC internazionale, e il piatto conformismo modernista dei progetti di nuove chiese esposti al MAXXI.¹

Il pericolo che viene da tale accettazione acritica – ingenua o complice che sia – non è solo quello dello spreco di risorse (seppure coperta dagli sponsor, la spesa del padiglione poteva essere pure indirizzata altrove, no?), ma è più insidioso, perché agisce retrospettivamente, verso il patrimonio e l'arte del passato, e in particolare verso l'arte sacra: su di

¹ V. Giro Lomonte, «Nuove chiese: fuochi fatui nella notte fonda», *Il Covile* n° 835, 2015.



AC

L'ARTE DETTA CONTEMPORANEA NON È L'ARTE DEI NOSTRI CONTEMPORANEI. IL TERMINE PRESTIGIOSO DI *ARTE CONTEMPORANEA* È UN NOME-TRAPPOLA: UNA PARTE DELL'ARTE DI OGGI SI ARROGA IL NOME DELL'INSIEME E PRETENDE DI ESSERE LA TOTALITÀ DELL'ARTE VIVENTE.

CHRISTINE SOURGINS

L'acronimo AC, che designa la cosiddetta arte contemporanea e il sistema finanziario ad essa connesso, è stato lanciato da C. Sourgins nel suo Les mirages de l'Art contemporain, ed. La table ronde, 2005.

essa si applicano i procedimenti concettuali, destrutturandola arbitrariamente quanto a significati, e nello stesso tempo appiattendola in una rozza storia sociale. Un patrimonio artistico che è fondato su un'antica, complessa e profonda teologia dell'immagine divina, che costituisce forma identitaria dell'Europa cristiana, diventa un fenomeno «culturale», da esaminarsi a sé stante, con i parametri della modernità: ruolo dell'artista e politiche della committenza. Il progresso consisterebbe nella liberazione dell'artista da ogni canone e condizionamento, fino all'attuale incoraggiamento a produrre qualunque stupidaggine ed orrore. Tanto che, motivando la pur evanescente proposizione di temi per il padiglione della Biennale,² Ravasi si affretta a precisare «libero spunto», «creatività libera» e così via... Che poi l'arte non sia mai stata meno libera di oggi, è questione di cui forse non ha sento-

2 Presentazione del Padiglione della S. Sede alla 56^a Biennale di Venezia. Nel sito del Pontificio Consiglio della Cultura. www.cultura.va.

re, trovandosi a suo agio nel mondo dei Pinault, della *financial art*, delle mostre e delle quotazioni drogate, dei pietroni, degli stracci, delle resine e dei video, noiosissimi pezzi obbligati.

Dopo la desertificazione indotta a suon di dollari dal dopoguerra in poi, e di cui sono ormai arcinoti tappe, scopi e protagonisti, che si possa guardare all'arte contemporanea AC come al destino estetico del nostro tempo, accreditandola come «grammatica» da insegnare alle masse incolte, è strana ingenuità, ma anche supponenza. Il malcelato disprezzo verso le tradizioni devozionali, verso l'artigianato, verso le immagini oggetto di culto popolare, segna una rottura con il comune sentimento del significato dell'arte sacra e religiosa,³ a favore del conformismo con quanto appare elitario, va di moda, ha successo, fa evento e notizia.

Questa mentalità può proiettarsi sulla gestione del patrimonio, spingendo, da una parte verso la musealizzazione sterile di strutture e di opere, dall'altra verso la dissacrazione e la contaminazione. Gli oggetti di devozione emigrano in campo antropologico, le opere d'autore vanno nelle (comunque benemerite) raccolte diocesane, i capolavori subiscono una mutazione turistico/mediatica, che ne mette da parte l'origine, la finalità, il significato religioso, a favore delle letture estetiche fuorvianti, dell'aneddotica biografica, degli accostamenti insulsi.

In un seminario sull'iconografia di uno specifico culto, ho sentito uno dei relatori usare disinvoltamente, come acquisita e condi-

3 Una sintesi delle opinioni di Ravasi in materia è esposta da lui stesso nel video *Arte e religione*, che esemplifica poi come intelligente committenza della Chiesa lo scempio della cattedrale di Reggio Emilia. (vedi www.youtube.com/watch?v=vBnJbht3zpk). Nell'esposizione di Ravasi emerge il fastidio — con ambiguo riferimento d'immagini — verso le forme tradizionali e la fascinazione verso «esperimenti suggestivi» di intrusione di arte contemporanea concettuale negli edifici religiosi.

visa, la formula «manipolazione dell'immaginario» (da parte dell'ordine religioso committente): è un termine che viene usato in riferimento ad un libro di Don De Lillo che descrive gli incrociati depistaggi intorno all'assassinio del Presidente Kennedy!⁴ Il popolo, quindi, credulone e manipolato, gli artisti – salvo i geni – meri esecutori, artigianali, ripetitivi.

Se le forme della tradizione sono bollate di «ripetitivo, ovvio, artigianale»⁵ perché si fanno carico del significato simbolico, narrativo, liturgico, dell'immagine riconoscibile, del linguaggio condiviso, sarà quindi la «non forma» a dilagare, l'insignificante, l'arbitrario, il fluttuante, un prodotto che non narra, ma esprime solo vaghi concetti e il narcisismo dell'autore.

Quanto al «legame infranto nel secolo scorso»⁶ tra Chiesa cattolica e arte, non sarebbe male che tra le sue citazioni a 360°, Ravasi facesse tesoro di quanto scritto da Denis De Rougemont quando, rifiutando di parlare di «missione dell'arte» precisa che caso mai si tratta della «missione – se una ce n'è – degli uomini che compongono libri, quadri, partiture musicali, statue, giardini, poemi».⁷

Non è quindi un problema di arte, ma, concretamente, di artisti, e ancor di più di addetti ai lavori, che hanno rivendicato a sé il proficuo ruolo di teorizzare a) che l'arte è morta b) che è arte ciò che loro definiscono tale, fino all'attuale delirio del concettuale.

Molti bravi artisti nel corso del '900 e tuttora hanno continuato a dipingere e a scolpire onorando la tradizione, leggendo la realtà, l'uomo, dando volto umano alla loro ricerca di Dio, narrando, accogliendo la sfida di rappresentare ancora e ancora il racconto evangelico, il volto del Cristo, di Maria, dei

Santi. Se essi sono stati emarginati, dimenticati, o operano nella quasi clandestinità, e comunque contro corrente, in una situazione di monopolio delle pseudoavanguardie imposte, questa è la lacerazione che andrebbe ricomposta, e non quella tra la fede (niente meno!) e il circo dell'AC, per il quale è solo questione di prezzo e di spazi dove piantare i tendoni.

L'uomo di oggi, smarrito e spesso angustiato dal mondo, non cerca nella Chiesa e nelle chiese i segni di una forma lacerata, della bruttezza irredimibile, la replica di trovate tecnologiche ed effetti speciali più che scontati.

Che l'immagine tradizionale, riconoscibile, di Cristo, della Vergine, dei Santi tanto attragga e persuada, ben lo dimostra l'accanimento di chi ne fa oggetto di sbeffeggiamenti e oscenità, fatti passare per arte, satira o quel che sia. E il valore profondo, radicato nell'immagine della Natività può misurarsi nell'esclusione totale di essa da certi mercatini o addobbi urbani natalizi. Senza parlare della questione del Crocifisso (se riconoscibile come tale...) nei luoghi pubblici. Vi è poi da tener conto della componente materiale, umana e a misura umana dell'opera: le soluzioni tecnologiche combinatorie, i pietroni da arte povera, le trovate concettuali installate con le gru, hanno un tasso di creatività e di responsabilità etica così bassi che sono incompatibili col sacro per semplice indegnità.

L'arte sacra del passato è contemporanea all'uomo di oggi, che non sa più leggerne gli apparati simbolici e iconografici, ma forse più che mai vi trova consolazione e speranza. La sovrumana bellezza di tanta arte sacra non è rappresentazione dell'invisibile⁸ (con ciò consegnata a qualunque arbitrio e in ogni caso frutto della fantasia), ma testimonianza concreta del tralucere divino nella persona umana, nella natura, nella storia. L'infinita terribile bellezza della Creazione ha nell'arte figurativa l'unico possibile rispecchiamento

8 V. nota 3.

4 *Libra* di Don De Lillo, 1988.

5 V. nota 3.

6 V. nota 2.

7 V. Denis De Rougemont, «La missione dell'artista», *Il Covile* n° 689, 2012.

a dimensione leggibile, contemplabile, condizionale, in una totalità accessibile ai nostri sensi.

Sempre De Rougemont:

L'arte è un esercizio di tutto l'essere umano, non per competere con Dio, ma per coincidere meglio con l'ordine della Creazione, per meglio amarlo e per ristabilirvi noi stessi. Dunque l'arte si manifesta come un'invocazione (il più delle volte inconscia) all'armonia perduta, e come una preghiera (il più delle volte confusa) che fa propria la seconda richiesta del Padre Nostro: «Venga il tuo Regno».

GABRIELLA ROUF



☪ Nitsch a Palermo? Viva Palermo!
Viva Santa Rosalia!

L'attuale amministrazione comunale di Palermo ha ormai abituato i suoi cittadini a strumentalizzare il cosiddetto Festino di Santa Rosalia⁹ per veicolare messaggi più o meno goliardicamente blasfemi. Quest'anno tocca ad una mostra, che verrà inaugurata proprio il giorno di inizio della Festa.

L'OFFESA all'umanità – certo qui non si può nemmeno chiamare in causa la bellezza – è l'alimento necessario per la sopravvivenza dei senili rivoluzionari dell'AC, in cerca di effettacci per far parlare di sé. Sarebbe interessante – forse qualcuno l'ha fatto – vedere come le varie star si sono divise la materia – in fondo il numero di soggetti non è infinito, e su certi reparti c'è affollamento – suscettibile di creare scandalo, ribrezzo, offesa: chi la pornografia, chi la scatologia, chi la blasfemia, con le varianti combinatorie. Il giovanile Nitsch, classe 1938 e barbone da profeta, si è specializzato in squartamenti di animali e eventi *gore*, motivati, a secondo l'utenza, da protesta ecologica o transfert sadico.

Poco interessante la sua produzione, risibile la sua filosofia; ma questi sgraditi incontri nella cronaca servono a evidenziare il problema vero, che è quello della sciagurata appendice di politici conformisti, che chiamano ad esporre nelle nostre città codesti impostori e pretendono pure di insegnarci a prenderli sul serio.

La mostra sull'attività dell'arzillo Nitsch, che si aprirà a Palermo il 10 luglio allo ZAC, a dispetto delle circa 70.000 firme di una petizione che ne richiede l'annullamento¹⁰ (mentre ben... 450 la sostengono)¹¹ ci mostra un

⁹ www.academia.edu/11024001/Lurna_di_S._Rosalia_come_paradigma_della_storia_di_Palermo.

¹⁰ www.change.org/p/cancellate-la-mostra-di-hermann-nitsch-a-palermo.

¹¹ www.change.org/p/sindaco-di-palermo-elenk-art-non-cancellate-la-mostra-hermann-nitsch-das.

caso tipico di accoppiata tra furboni internazionali e amministratori locali ossequianti al sistema AC, ma arroganti e irrispettosi verso etica amministrativa e cittadini.

Scopo dell'assessore, dichiarato in varie interviste:¹²

* inserire Palermo nel circuito AC (ci vuole poco, basta pagare, il circo Barnum AC è ben lieto di usufruire delle vetrine delle nostre splendide città d'arte);

* avvicinare, anzi educare le masse all'AC (per fortuna impossibile, ma non importa, il progetto è a lungo termine, tutte le avanguardie hanno dovuto attendere per essere comprese; senonché non di avanguardie si tratta, ma di ripetitori all'infinito di trovate che datano dai primi del 900);

* connettere gli effettacci Nitsch alle tradizioni locali (si va nel comico, se non fosse tragico.)

Di fronte alla proteste:

* la discussione dimostra la validità dell'iniziativa, proprio perché fa parlare di sé;

* comunque chi è contrario è ignorante, bigotto, censorio, disinformato e non capisce;

* comunque chi non condivide, può astenersi e andare da un'altra parte (grazie).

orgien-mysterien-theater-allo-spazio-zac-di-palermo

¹² www.artslife.com/2015/06/29/hermann-nitsch-a-palermo-intervista-allassessore-andrea-cusumano

Commento di Nadia Scardeoni Palumbo: «Questa intervista, cucita ad arte, per ovviare alla «molteplicità di interpretazioni» sul vate Nitsch, con un piglio da iniziato che «vola alto» sul popolino ignorante dai toni sgraziati... è quanto di più disonesto ci si potesse attendere a fronte delle decine di migliaia di espressioni di disgusto espresse verso una scelta culturale sconcertante e ributtante innanzitutto per le coscienze che hanno memoria del sangue vero versato in questa città, in questo periodo dell'anno, nelle stragi di grandi uomini onesti. La promessa del non «azionismo» nella mostra crea infine un divertente ossimoro che ci rassicura del premeditato «suicidio» dell'evento che non c'è. Non pensiamoci più...»

Scorrettamente, il problema viene incentrato sul feticcio della «libertà dell'arte», per cui di fronte a prodotti insulsi o disgustosi è permesso solo un devoto e ammirato consenso, e qualunque altro atteggiamento è bollato da censura, oscurantismo, ignoranza.

Il furbo Nitsch, a sua volta, fa finta di non capire, e si proclama amico degli animali, e contrario al loro sfruttamento da parte dell'uomo.¹³

Con questi manipolati equivoci si tenta di sviare dal problema principale e vero, che questa *non* è arte, come ormai è acquisito e dimostrato da parte di intellettuali, critici e teorici indipendenti, cioè quelli che non sono a libro-paga del sistema AC; che questa produzione non ha nulla di nuovo, rivoluzionario, trasgressivo ecc., e avrebbe da lungo tempo esaurito ogni interesse – ammesso l'abbia mai avuto – se non si fosse connessa e organizzata in una macchina speculativo-mediatica globalizzata, che utilizza le nostre città come vetrine e i nostri politici di provincia come imbonitori locali.

È pertanto un problema di corretta amministrazione e di occasioni perse per investire risorse sul patrimonio, per testimoniare la continuità della tradizione artistica e la vera contemporaneità delle opere d'arte che ad essa si connettono, anziché (altra nociva moda) sconciare il patrimonio stesso affiancandogli vecchiumi, avanzi o vedettes del Circo AC, sempre sperando per lo meno in un'eco di scandalo. In questo senso, è chiaro che le polemiche di Palermo sono una graditissima pubblicità, di cui Nitsch e assessore non a caso si compiacciono. Però forse anche l'atteggiamento di sopportazione e del passare sotto silenzio i ripetuti scempi e sprechi di denaro, ha fatto il suo tempo, in quanto curatori e assessori sono indifferenti al deserto squallore di musei e mostre AC (dopo il pompato evento dell'inaugurazione) e alla cricca

¹³ <http://video.repubblica.it/edizione/palermo/nitsch-vivo-tra-gli-animali-non-li-maltratto/206411/205516>

internazionale la cosa interessa ancora meno, una volta fatto cassa, sostenuto le quotazioni e messo in curriculum sedi e patrocini prestigiosi.

È evidentissimo né più ignorabile che sedi e denaro pubblico non dovrebbero essere messi a servizio del Circo Barnum AC e che non è questione di libertà artistica, ma di corretta amministrazione. Del resto, tutta l'AC si basa sull'assunto che è arte ciò che tale viene definito e prescelto unilateralmente da una casta di addetti ai lavori; una volta che si rifiuta e vien meno la credibilità della casta stessa (e siamo ormai in questa situazione), il «re è nudo». A questo punto è questione di indipendenza intellettuale, anticonformismo e coraggio. Il nostro Paese, per la sua inesauribile ricchezza artistica veramente «contemporanea», dovrebbe testimoniare nel mondo (e ne avrebbe anche l'interesse) che esiste tuttora e sempre una verità dell'arte: che le teorie sulla morte di essa come linguaggio condiviso e la simultanea imposizione di un culto gnostico della creatività narcisistica, sono un altro aspetto della deriva suicida della nostra civiltà, quanto una manifestazione di nuove spietate forme di profitto (GR).



☞ Non è arte.

DI LUIGI CODEMO

NESSUNO può negarlo: i segni e prima ancora il «Teatro del mistero orgiastico» di Hermann Nitsch hanno una loro forza. Nitsch gioca bene le sue carte e con la coerenza del filo a piombo lavora su uno dei due poli dell'Occidente moderno. Non esce dalla modernità, perché non fa altro che confermarne il dualismo. Ha lasciato ad altri la *res cogitans*, lui ha scelto la *res extensa*, la materia, la carne, il sangue, la vita che pulsa, che mastica e inghiotte, che intreccia vita e morte.

La *res extensa* lui la guarda da vicino, vicinissimo. La materia te la schiaccia davanti al naso. Ogni brano è sbranato. Tutto è masticato e rimasticato. Tutto è esposto. Se i suoi colleghi del concettuale si occupano della *res cogitans* vista da altezze siderali e si perdono tra rette asettiche e tautologie monocromatiche, Nitsch è tutto occupato a immergere il capoccione nella carnascia.

Da una parte e dall'altra manca la *giusta distanza*, quella che partendo dalla materia è capace di scorgere non solo la carne ma anche il corpo, e quindi la proporzione, il rimando, lo splendore, e poi la parola, la comunità, la metafora.

L'opera di Nitsch aspira ad essere uno con la vita, con il suo flusso, ad esprimere la forza della vita che si afferma, come accade nella vendemmia e nei canti di pigiatura dell'uva o nel frumento battuto e sollevato in aria. Solo che, alla fine, la forma che celebra la vita si risolverebbe nell'orgia. La massima forma della vita e della festa sarebbe l'indistinto molteplice che scaturisce dal tutto che divora incessantemente tutto.

Pur utilizzando molte allusioni alla passione di Cristo, Nitsch ne sta all'antitesi. Da sempre, in forma ancestrale, la festa è autentica quando celebra la vita che vince sulla morte. Ogni festa cristiana è autorizzata dal-

la Risurrezione: essere uno con la vita non è l'orgia che rende tutto indistinto, ma è l'offerta, è la persona che dona se stesso; e perché questo si compia, nel qui ed ora della storia, deve rimanere uno spazio di distinzione, ovvero lo spazio dell'altare. Il sacrificio che ne consegue non è un esaltante consumo dell'eccedenza raccolta o macellata (altrimenti sarebbe solo celebrazione della vita parassitaria) ma è l'Amen, è la parola che dice quello che fa, è la donazione di sé. L'umano ha bisogno di questa distinzione, di questa giusta distanza, che è uno spazio di libertà.

Certo, adesso qui, siamo già su un terreno cristiano, e quindi umano, troppo umano per esser condiviso da tutti. Quello che si può fare, per iniziare un discorso più partecipato, è evidenziare i limiti di Nitsch.

Innanzitutto, in quanto dionisiaco, Nitsch non può essere artista. Per definizione. Lui mira ad essere una sola cosa con l'uno originario, con la contraddizione e il dolore del divenire. Non mira ad essere artista ma opera d'arte. Solo che gli riesce un gesto ripetitivo, una parodia dell'opera d'arte. Secondo me la sua più grande fatica sta nel limitare l'effetto comico nelle sue performance.

E poi, sempre in quanto dionisiaco, non può essere neppure tragico. Gli manca la misura, gli manca Apollo. Il rito che mette in scena espone l'osceno, le menadi che pestano il calcagno, Penteo fatto a pezzi, ovvero espone tutto ciò che la tragedia non mostra.

L'unica forma, l'unico straccio di limite della sua opera onnivora è dato dalle necessità di comunicazione che circondano la sua attività. È l'ufficio stampa che deve iniziare a dire qualcosa che trattiene e limita quello che fa. È la necessità di chiudere un catalogo, di stampare un depliant. È il tempo che costa l'affitto della *location* (anche quando paga la fondazione o l'amministrazione pubblica di turno). Insomma con Nitsch l'apollineo, la forma, il limite è dato dal sempiterno paratesto che circonda il testo.

Ma allora, alla fine, cosa rimane di questo carrozzone orgiastico di Nitsch? Tolta la parodia e tolta la chiacchiera paratestuale, rimane un avvertimento di quanto disumana sarebbe la vita qualora diventasse (o ridiventasse) una simile opera d'arte. Quello che rimane è quel suo ghigno.

LUIGI CODEMO

☛ Foto di Guido Santoro sui mercati del centro storico palermitano. Con una postilla.





Il tipico aderente al *cetomediiosemicolto*, angosciato dai sensi di colpa di consumatore parassitario, di spesso improduttivo membro della collettività ma ben collocato socialmente, ha bisogno di esprimere il suo «impegno» aderendo o partecipando a quelle che gli hanno insegnato siano le manifestazioni dell'ARTE con un'imprescindibile presenza della PROVOCAZIONE. Il *cetomediiosemicolto* vive spesso in *nonluoghi*. Algide case minimaliste con arredi minimalisti, centri commerciali minimalisti, aeroporti minimalisti, se per caso frequenta una chiesa, anche quella deve avere un rigore minimalista e, per carità!, che sia aniconica.

Succede allora che il nostro si ritrovi e si abitui a un mondo rarefatto e sterilizzato, dove tutto arriva come prodotto senza alcun rapporto con la sua origine e sui necessari processi di produzione. Succede allora che ciò di cui necessariamente si deve cibare non viene più percepito come un naturale e da controllare inserimento nella catena alimentare di cui ogni essere vivente su questa terra fa parte, ma cominciano distinguo e discriminazioni pelose, come se una pianta o un animale fossero felici di divenire cibo, allontanando e ignorando la tragicità della necessità della morte. Capita allora, che in una città come Palermo, dove le tragiche morti degli umani, ipocritamente ignorate, sono segnate da innumerevoli cenotafi per le vie della città, e dove basta andare per il dedalo dei mercati per trovare brani di macellazione in piena sanguinolenta frollatura appesi ai ganci all'esterno di quelle che, tanto per non equivocare, qui si usa chiamare «Carnezzeria», si organizzino mostre per stupire, sorprendere, spiazzare e trasgredire. Che noia. Ma la bellezza?

GUIDO SANTORO

