

Questo numero

Il numero scorso ha fatto discutere, sono arrivate due mail collocate nella (nuova) apposita rubrica che trovate dopo la già consueta *Vale il viaggio*. Forse è anche il caso di segnalare l'ultimo numero del mensile *Chiesa Oggi — Architettura e Comunicazione*, Di Baio Editore, dedicato alla ricostruzione in Abruzzo e con un intervento¹ di Nikos Salingaros.



Vale il viaggio

La Collection de l'Art brut di Losanna

di GABRIELLA ROUF

La fama pur mondiale del Museo della *Collection de l'Art brut* di Losanna non rende pienamente giustizia al valore e all'interesse dell'Istituzione. Ne viene infatti per lo più evidenziato il carattere di raccolta di espressioni artistiche di alienati (con relativa morbosità biografica), confondendosi con istituzioni specializzate o addirittura con centri studi terapeutici.

L'intelligenza e la coerenza dell'impostazione che ne ha ispirato la fondazione (nel 1976, a recepire la collezione dell'artista Jean Dubuffet) e la gestione (da parte di una fondazione, con aggiornamenti, biblioteca, riviste, mostre, iniziative correlate), risultano evidenziati nel confronto con la recente

mostra di Siena (Comune, Fondazione Mazzotta, MPS) dal titolo «Arte genio follia», monumento al luogo comune.

L'accostamento è pertinente, perchè la mostra di Siena, abborracciato contenitore a caccia di presenze e di scontatissimi elogi (nonchè di ritorno commerciale sugli autori disponibili sul mercato), conteneva (appunto) una sezione di opere in prestito dal Museo di Losanna, accostate in percorsi arbitrari e posticci a surrealisti, a Munch come al povero Ligabue, fino alla macelleria del Wiener Actionismus, tanto per choccare i gitanti.

Per dare un collante alla formula della mostra veniva citato il testo di Wittkower *Nati sotto Saturno*, citazione paradossale, in quanto la conclusione del saggio è che la creatività artistica non trova correlazioni significative con dati psicologici e caratteriali ricorrenti e generalizzabili... La mostra quindi avrebbe dovuto titolarsi e immediatamente smentirsi.

L'impressionante sezione introduttiva sulla storia dei manicomi toglieva del resto ogni speranza che si trattasse di una titolazione ironica.



La *Collection de l'Art brut* di Losanna è invece una cosa seria e un'esperienza affascinante, perchè raccoglie (in un ottimo allestimento) e rende visibile con discrezione ma perentorietà il mistero della creazione artistica in un'area limite, in una specie di terra di nessuno, ove l'autonomia (voluta/sofferta/indotta/patologica) degli autori dai condizionamenti sociali e culturali ha

¹ Disponibile a www.dibaio.com

un effetto di singolare potenza visionaria e intensità delle opere.

Risalta qui la condizione specifica dell'arte, il suo prerequisito, quello della necessità: la necessità di creare, di fare materia, di richiamare dal nulla immagini e forme, sulla spinta di un impulso, profondo e incoercibile, sistematico e tenace, che può essere collegato ad una patologia psichica, sociale e del comportamento, ma che non si esaurisce in essa, anzi paradossalmente mostra aree estreme di libertà anche nelle condizioni più costrette.



Un'arte che non ha il referente nello spettatore, ma non lo esclude e talvolta lo sollecita, che non ricerca un ruolo sociale, ma non lo respinge e spesso si esprime in una vocazione artigianale, decorativa, miniaturistica o edificatrice e di trasformazione dell'ambiente (come il giardino favoloso dell'indiano Nek Chand).

È interessante cogliere i passaggi, dall'alienato perso dietro ai suoi fantasmi, via via attraverso figure limite già in area folklorica, fino al caso magicamente ambiguo di pittori professionali che hanno avuto un periodo *brut* stilisticamente avulso dalla loro normale produzione (il Museo ha in archivio vari di questi casi).



In questo senso il Museo, oltre alla bellezza e al fascino spesso inquietante delle opere, mostra nella sua coerenza e compattezza teorica una sostanza di fondo di difficile definizione ma di assoluta evidenza, in cui la realtà dell'uomo, spoglia dalle vesti e dai mascheramenti sociali, si mostra allo stato sorgivo, ma tutt'altro che semplificato, anzi più complesso, ricco e misterioso.



All'estremo opposto sta la produzione naïf, cioè ingenuamente riprodotte schemi convenzionali; l'*art brut* mostra invece sconcertante sapienza e consapevolezza dei mezzi e dei fini specifici, indipendenza estetica e quindi inesauribile inventiva, spregiudicatezza, capacità progettuale e ingegnosità. Tutto il dada, tutti gli sperimentalismi, i minimalismi, i pop e il gestuale, la *land art* e l'estetica del rottame e del riciclo, ma anche l'iperrealismo e l'anacronismo è presente negli artisti del museo, precedenti, ignari o indifferenti alle correnti, agli apparati ideologici e mercantili dell'arte professionale, alla pretesa provocatorietà e progressismo delle etichette e delle tecniche.



Questo non vuol dire che l'arte coincida con l'*art brut*, ma certo quest'ultima (probabilmente al di là delle intuizioni di Dubuffet stesso) costituisce attualmente un significativo pendant e un test di confronto (per negazione) dell'attuale produzione istituzionalizzata in funzione dell'apparato parassitario postideologico.

Se infatti l'*art brut* è un'arte necessaria, in una certa misura inconsapevole della sua essenza ed emarginata dalla cultura ufficiale, che dire di un'attività che invece si identifica e si esaurisce nel suo ruolo sociale, nella sua visibilità mediatica, nella sua ideologizzazione fuori tempo massimo, nell'essere uno spazio di vuoto intorno a cui allestire l'evento, in un'effimero indenne da ogni valutazione di merito?

L'arte fa parte dell'essenza spirituale dell'uomo e come tale non può essere annientata da un ceto di parassiti che traggono da

una teorizzazione postmoderna l'avvallo per le loro (del resto legittime, ove non corra denaro pubblico) operazioni commerciali, identiche a tutti i livelli, dai curatori di mostre lussuose e cataloghi patinati al sottobosco di presentatori e galleristi a pagamento.



La contemporaneità dell'arte, indipendente dal fattore tempo, anzi capace di invertirne il corso, rigetta di per sè il concetto (comodo alibi per le brutture) di una produzione a specchio della società, di fatto espressione della debolezza tecnica culturale e morale dei produttori e del cinismo dei teorici.

Leggiamo l'arte del passato, che tanto e sempre rinnovandosi testimonia lo Spirito che ci salva, mentre il vecchiume subito si sgretola nei retrobottega delle installazioni e degli eventi.

Esercitiamo gli occhi a vedere anche negli artisti del presente i segni e la gloria della bellezza: a riconoscere chi con etica integrità svolga la necessità della sua ispirazione nella consapevolezza tecnica e formale di un progetto integralmente umano. Forse il come e il dove e con chi, i connotati etici di un'identità artistica hanno oggi il valore di un discriminare.

A parte questo, il buon senso e il buon gusto sono un sottile, raffinatissimo, profetico criterio estetico.



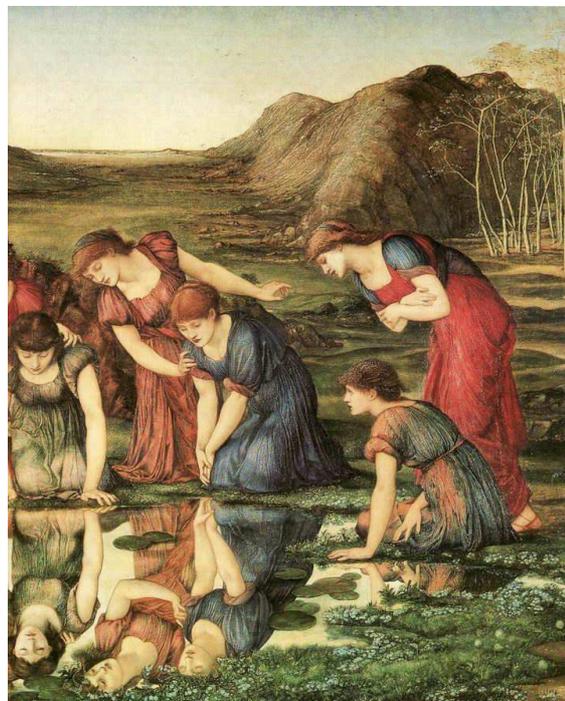
Una visita a Losanna, città bruttina ma non sgradevole, potrebbe essere l'occasione (ma ahimè a scadenza brevissima) per vedere dal vero un'immagine maliosa: si tratta di un pannello decorativo (è l'autore che lo definisce

così) di Ernest Bieler (1863-1948), pittore svizzero di area romanda e di notorietà locale.



Il quadro (L'eau mystérieuse, 1911, 144 x 376 cm), di grandi dimensioni e con magnifica cornice su disegno dell'artista, fa parte delle collezioni del Museo Cantonale delle Belle Arti di Losanna ed è in mostra fino al 6/9. Dopo, purtroppo, torna nei depositi (no comment).

L'immagine mette in forma favolosa e simbolica la fascinazione della bellezza e il narcisismo femminile, per il quale vengono messe da parte natura, ricchezza e cultura (il fiore, gli ori, il libro).



Le elegantissime signore, con abiti da Balletti russi, si specchiano in una fonte, che può contenere l'oblio e la fascinazione erotica

(E. Burne Jones 1873/75 Lo specchio di Venere) quanto il maleficio della testa della Medusa (di nuovo Burne Jones 1885/87 dal Ciclo di Perseo, altra meta «vale il viaggio» nella Staatgalerie di Stoccarda).

GABRIELLA ROUF



Lettere

Opinioni su Gaudì

Rodolfo Caroselli

[...] ho già confessato di non essere un esperto di architettura, tuttavia, dato che sostengo fermamente il diritto (dovere!) dei non esperti di esprimere le proprie opinioni (è proprio la timidezza del popolo che ha consentito il trionfo della pseudo-arte contemporanea) mi permetto di dire che Gaudì non mi piace affatto.

Non nego che sia validissimo come esempio di artista libero e anticonformista, non nego neppure che il suo metodo sia fecondo di ulteriori sviluppi, però le sue opere francamente mi disgustano. È vero che è un decorativista, all'opposto di un "cubista" (mi consenta la definizione di certo imprecisa, ma mi capisca) come Le Corbusier (che detesto) ma questo non mi basta. In un certo senso, ho l'impressione che Gaudì, peccando di peccati opposti a quelli di Le Corbusier, giunga a risultati altrettanto nefandi. La sua architettura mi appare deforme, mostruosa, irrazionale, inquietante. La Sagrada Familia (certo, contro le sue intenzioni) più che una cattedrale mi ricorda qualcosa di diabolico, la città di Dite o il castello della strega

Grimilde di Biancaneve. Molto umilmente, mi pare di poter affermare che l'essere umano, composto di naturalità e razionalità, debba tendere, nelle sue costruzioni, ad un compromesso fra le due istanze forse, invece, troppo assolutizzate dai due architetti in questione.



Mi chiedo come una persona che ami le linee dell'architettura classica e dunque, automaticamente, quelle del romanico e del barocco, possa apprezzare le contorsioni, anzi, la mancanza di linee di Gaudì. Il gotico, in parte, è meno lontano dal suo stile ma, anche qui, mi pare che la distanza rimanga abissale.

Voglio aggiungere che ha fatto benissimo a pubblicare il saggio di Lomonte e Tonassi i quali, senz'altro, hanno fatto un ottimo lavoro. Inoltre, mi scuso (se eventualmente volesse pubblicare questa mia) con tutti gli estimatori di Gaudì che, ci tengo a precisarlo, ammiro come uomo e come cattolico, e spero di non essermi attirato le loro contumelie. Ma, sapete, "de gustibus"... e poi, nella mia opinione, non credo di essere isolato.



Enrico Delfini

[...] Grazie per l'ottimo contributo. Non ho la competenza per controbattere la dotta presentazione. E poi, in realtà, non c'è nulla da controbattere: le cose dette e spiegate dagli autori sono certamente giuste; e di grande aiuto alla lettura e alla comprensione di Gaudì. Mi permetto un paio di chiose, senza pretesa di dire cose inedite (stavo per dire "originali", ma voglio aderire alla impostazione etimologica citata nel pezzo).



Innanzitutto, la maestria e la dimestichezza di G. con la realizzazione di particolari come le maniglie e le ringhiere, potrebbe avere una concausa nella tradizione familiare di artigianato, e in particolare nella costruzione di pentole e utensili di rame. Un tipo di "arte" che si apprende certamente più con la pratica che con la teoria; e in cui è molto difficile predisporre disegni e piani di lavoro classici. Oggi forse, con i software CAD e i moderni sistemi di rendering, la cosa sarebbe più facile, ma cento e passa anni fa, trasferire su un foglio a due dimensioni la ricchezza di dati e l'aspetto tridimensionale di un oggetto era molto più difficile. E forse, a Gaudì interessava anche poco farlo; certamente di molte sue intuizioni e di molti procedimenti costruttivi, ha lasciato documentazione scarsa.



Riguardo le qualità più generali dell'opera di Gaudì, credo che la visionarietà, e la originalità (intesa nel senso che ci hanno spiegato) siano fuori discussione. E fuori discussione l'aspetto giocoso e mimetico che

fa apprezzare tanti particolari ai bambini e ai semplici, ma...

Se compito dell'architetto deve essere anche la ricerca della funzionalità, la mia impressione è che G., così attento nel disegnare le maniglie più comode e gradevoli all'impugnatura, non sia stato altrettanto sensibile di fronte ad alcune novità tecniche, che avrebbero potuto (dovuto?) influenzare la sua opera di costruttore di abitazioni.

Mi riferisco in particolare all'ascensore di sicurezza, e all'automobile. Si tratta di invenzioni ad alto impatto sociale, cui G. sembra rimanere impermeabile; forse perché assenti nella sua "origine"?

Nascendo nel 1852, la sua infanzia e la sua adolescenza furono prive di automobili e ascensori, e anche di luce elettrica, radio, aerei, grammofoni, aspirapolvere, motociclette...

Con positive ricadute sulla "immaginazione" del futuro architetto, ma — è la mia opinione — determinando anche una sua limitata capacità di pre-vedere che ascensori e automobili erano destinati a modificare in maniera irreversibile il modo di vivere e di abitare nei primi decenni del XX secolo.



La città giardino di Guell, sulle colline a una mezza dozzina di chilometri dal centro di Barcellona, era riservata ad una clientela benestante, certamente dotata di adeguati mezzi di trasporto; e questi mezzi di trasporto erano, ovviamente, le carrozze. E nel progetto di Gaudì, alle carrozze, al loro rimessaggio, alla zona di "carico e scarico", è riservata grande cura. Peccato che, proprio in quegli anni a cavallo della I

guerra mondiale, l'uso delle carrozze e dei cavalli sparì in modo definitivo. Non so se questo sia stato l'unico, o il principale motivo, ma è un dato di fatto che il progetto Guell fu un fiasco. Miracolosamente riciclato nel parco delizioso che ammiriamo oggi.

Simile la storia degli ascensori. Nella meravigliosa Pedrera, il piano nobile era quello situato al primo piano, alla stregua degli edifici nobiliari e borghesi costruiti in tutta Europa nei secoli precedenti; e i piani alti erano destinati alla servitù e ai servizi. Ma, con l'adozione dell'ascensore di sicurezza resa possibile alla fine dell'ottocento, molte cose erano cambiate. A Chicago e New York nacquero i grattacieli; in tutto il mondo i piani alti e gli attici divennero accessibili, ribaltando una scala di valori consolidata.

Di fronte alla mancata comprensione di ciò da parte di Gaudì, che anche nella Pedrera si rifiutò di prevedere e di montare gli ascensori (messi in opera solo dopo la sua morte), si rimane perplessi. E la perplessità aumenta, quando ammiriamo la ricchezza decorativa e la immaginazione sfrenata riservata dall'architetto ai tetti e alla famosa serie di comignoli che oggi possiamo facilmente osservare, ma che, nell'impianto originario sono praticamente invisibili dalla strada, e in pratica riservati ... ai piccioni !



Spero che questi miei appunti non vengano presi troppo sul serio, specie da chi è architetto di professione.

E. D.



Ernest Biéler *L'eau mystérieuse* Dettaglio