



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 contemporanee, 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-

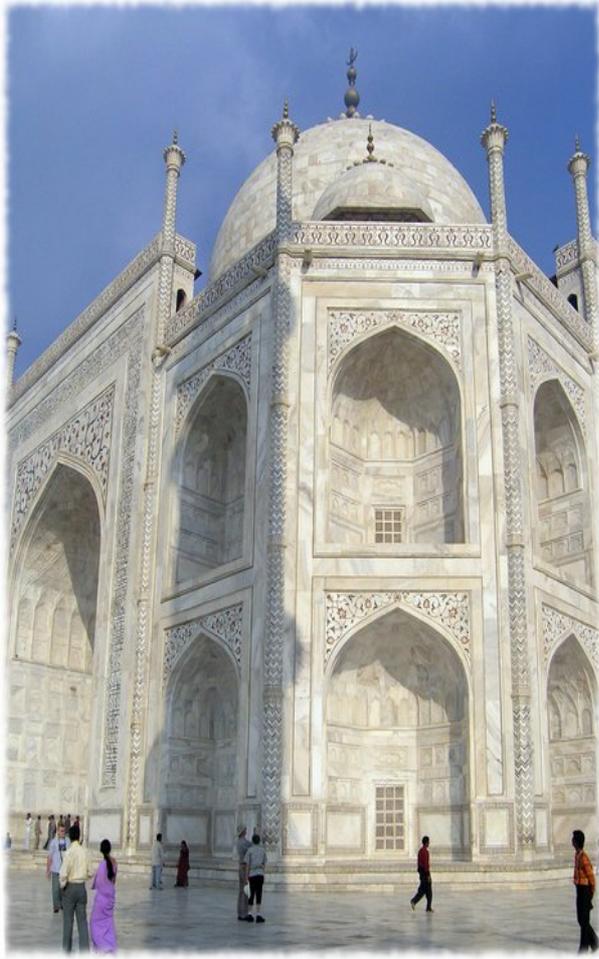
zi segreti, i quali dovrebbero avere ben altri campi in cui intervenire. Ma non è stato così.

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.

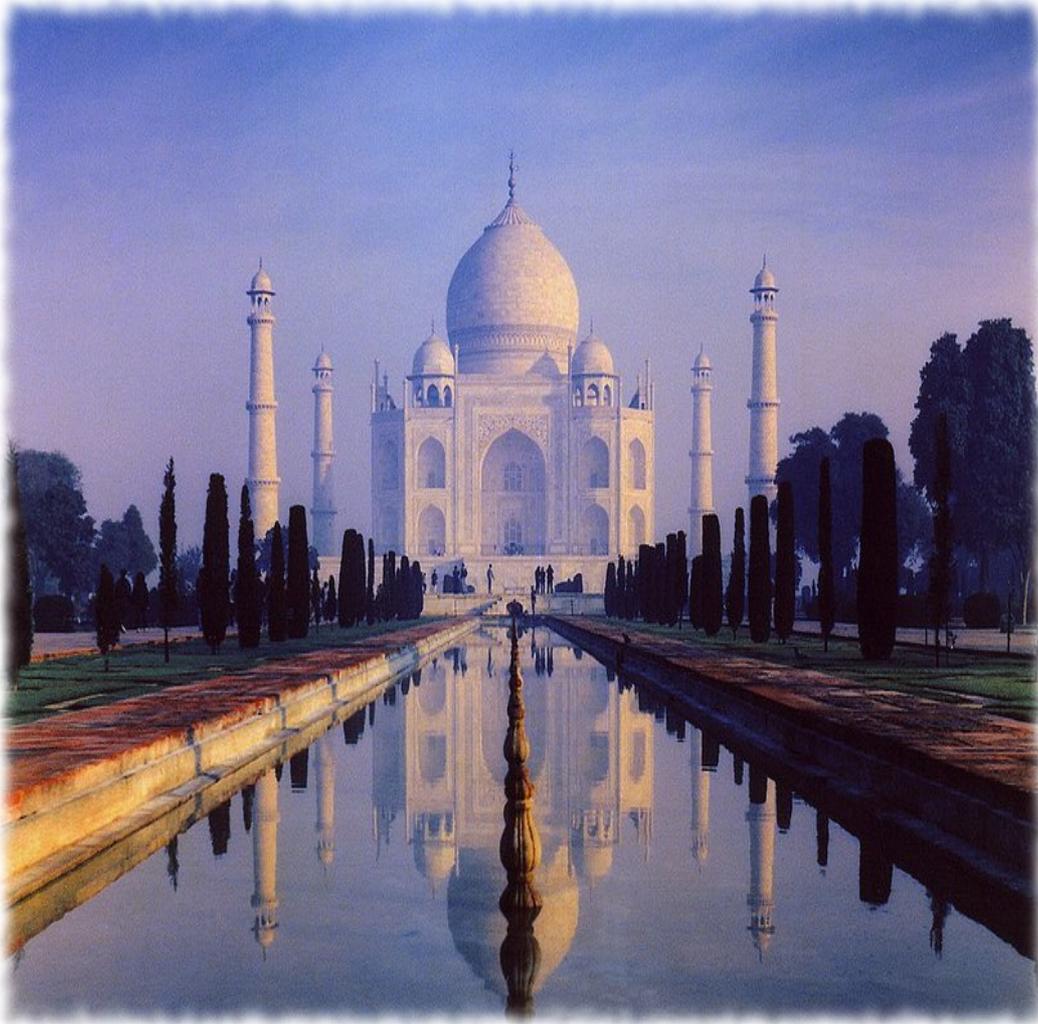
L'architetto incaricato di realizzare il Taj Mahal è sconosciuto. Si fanno ipotesi per attribuire la paternità dell'opera. Tra i probabili autori c'è anche l'italiano Geronimo Veroneo.

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 complementarità: «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 richiama-
vano 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?