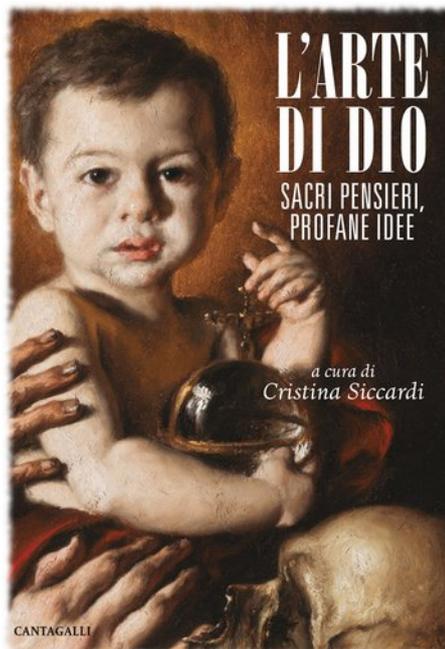


Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclemenza del tempo. *Nicolás Gómez Dávila*

AC: È IL MOMENTO DI PENSARE?

Questo numero.

Questo numero riprende le tematiche dell'arte, una delle costanti d'interesse della rivista. Dobbiamo ammettere che gli strumenti di analisi e valutazione del sistema AC a cui abbiamo fatto riferimento sono insufficienti a spiegarne la gigantesca e schiacciante imposizione, la rete di sostegno e complicità, la rassegnazione e sconcerto di chi ad essa si oppone. Impossibile del resto adattarsi ad una normalizzazione, assuefarsi alle mostruosità, ironizzare sulle proiezioni sulla facciata di S. Pietro o sull'annunciata mostra di Warhol in Vaticano come fenomeni d'insipienza e acquiescenza al pensiero unico. ¶ Quello della debolezza delle alternative non è un argomento, perché il sistema AC sta lì proprio a fare in modo che alternative non emergano. La lotta politica, le proteste, le denunce, sono del resto per esso un contorno graditissimo. ¶ Occorre quindi svolgere un discorso più radicale, che dando ormai per scontati e notori gli aspetti sociologici e finanziari — perché di quelli artistici non si può parlar proprio —, si avvalga di contributi inequivocabilmente antagonisti e di approfondimenti teorici che colgano il problema nella sua globalità, storica ed antropologica. ¶ Diamo quindi notizia della recentissima uscita di un libro di grande interesse sull'argomento e pubblichiamo un testo di Jacques Camatte del 1977, a dir poco profetico su ciò che poi sarebbe avvenuto.



Se è di Dio, è arte.

DI GABRIELLA ROUF

Per rifuggendo da cronache sugli eventi AC che sarebbero ripetitive quanto gli eventi stessi, dobbiamo notare che la gigantesca deiezione installata per mesi in Piazza della Signoria a Firenze ha segnato un punto di non ritorno, e il fatto che i fiorentini l'abbiano supportata e supportata conferma il misero conformismo dei responsabili istituzionali e la passività indifferente o rassegnata degli amministratori, destinatari di tale bel dono.

Ora c'è all'orizzonte una mostra che intende forse spiegare ai visitatori come si sia arrivati a questo sfascio, che però i suoi curatori considerano probabilmente un progresso, perché titolano trionfalmente «Nascita di una nazione, Gutuso, Fontana, Schifano», insomma la narrazio-

INDICE	
Questo numero.....	I
Se è di Dio, è arte (G. Rouf).....	I
Beaubourg, il cancro del futuro (J. Camatte).....	6

ne, a partire dal dopoguerra, fondante il monopolio delle postavanguardie, fino all'azzerramento artistico operato dalla pop art e dall'arte concettuale. Da cui le deiezioni.



☞ COM'È POSSIBILE?

D'ALTRONDE è sensato che, di fronte all'attuale degenerazione e agli sfregi continui sul nostro patrimonio artistico, ci si interroghi come sia possibile, e come stia in effetti avvenendo che il Paese piú ricco del mondo di beni e tradizione artistica, sia piombato sotto il dominio di un sistema globalizzato, quello dell'AC, di cui è stata smascherata da tempo (e la cosa era comunque sotto gli occhi di tutti) la natura ideologica, speculativa, programmaticamente distruttiva dell'arte come risorsa integrale umana.

Questo interrogativo si accompagna con quello di come la Chiesa cattolica, testimone e depositaria quasi esclusiva di tale patrimonio, fino al consistere l'identità artistica nazionale in una storia gloriosa di bellezza e fede cristiana, sia anch'essa coinvolta nell'accreditare il suddetto sistema, secondo un equivoco per cui la Chiesa dovrebbe dialogare e aprirsi alle tendenze del «contemporaneo», termine com'è noto mistificante, perché dà per scontato il monopolio AC imposto con la sopraffazione mediatica e del denaro.

Per cui le due questioni si intrecciano e finiscono per costituirne una sola.

☞ UN LIBRO.

ATALE quesito vuol dare risposta, e la dà in effetti, un libro che a parer mio costituisce una svolta sull'argomento, e non perché dica cose nuove e sconvolgenti, ma perché costruisce intorno al tema un quadro coerente e nello stesso tempo stratificato e polifonico.

Si tratta di *L'arte di Dio. Sacri pensieri, profane idee*,¹ con introduzione e cura di Cristina Siccardi.

La Siccardi dice, con serena spregiudicatezza, ciò che è stato sí detto e ridetto negli ultimi anni, ma o sottovoce, o in modo personalistico, o in circoli ristretti, o *tra persone che erano già d'accordo prima*. Il che porta talvolta a dare per scontate questioni che non lo sono affatto.

Pur essendo strutturato in forma di interviste e di dialogo, non è un testo pregiudizialmente dialogante ed eufemistico, anzi è implacabile e preciso nell'essenziale.

Pur descrivendo una realtà preoccupante se non disastrosa sotto molti aspetti, è un libro gioioso, perché limpidamente sicuro che la bellezza esiste, che la materia stessa ne è compenetrata, che i nostri sensi la cercano e la riconoscono nella realtà, ed essa oltre le apparenze ci conduce.

☞ LA BRUTTEZZA.

CONTRARIAMENTE ad analisi che pongono in premessa una definizione dell'arte e degli artisti, incappando spesso in un dire evolucionistico, in cui all'idea di bellezza, di sapienza materiale, di etica professionale, si sostituiscono insidiosamente quelle di novità, libertà dell'artista, impatto emozionale dell'opera, ecc., il libro parte da una realtà di fatto, dalla «bruttezza», concetto molto meno sfuggente e problematico della bellezza. Se «non è bello ciò che è bello ecc»..., se può *sembrar* bello ciò che è brutto, brutto però rimane: non medio-

¹ Edizioni Cantagalli 2017.

cre, poco originale, difettoso, ma brutto, repulsivo, grottesco, un pugno in un occhio. Le chiese delle archistar e i loro imitatori, l'arte astratta, concettuale, «povera», intrufolatasi nelle chiese, la musica pop nella liturgia, sono brutte, lo si avverte istintivamente, la riflessione e la condivisione lo confermano, il trascorrere del tempo non *abitua* ad esse.

Se un'opera è brutta, vana, repellente, è tale, e non c'è concetto di arte e acrobazia interpretativa che la redima.

Se una chiesa ha una forma disturbante, quasi minacciosa, se il suo interno agghiaccia e respinge, se i suoi arredi sono deformi o ridicoli, è, sono tali, e basta. Non c'è teoria, nome, moda che giustifichi il fatto che sia stata costruita.

È escluso pertanto in premessa che la Chiesa, in nome di un *dialogo* con l'arte ufficiale e di successo, debba ospitare o promuovere cose brutte, solo perché raggruppate sotto un'etichetta ad esse attribuita dagli stessi addetti ai lavori e diretti interessati.

Perché considerare archistar e star dell'AC qualcosa di diverso da un qualunque speculatore, imprenditore di sé stesso e lobbista? Si tratta di un'industria come un'altra, legata al tempo libero e al turismo, ovvero agli studi di progettazione e all'edilizia, coordinata a sistema con gli apparati politici e mediatici. In più, avida di denaro pubblico, di committenze prestigiose, di vetrine uniche al mondo.

E perché parlare di dialogo tra Chiesa e arte, o peggio tra fede e arte come fossero grandezze paragonabili? È questa la logica aberrante che stava dietro alle farse del ravasiano Cortile dei gentili, ai padiglioni del Vaticano alla Biennale di Venezia, all'esposizione di «artisti» contemporanei come quella in occasione del 60° del sacerdozio di SS. Papa Benedetto XVI.²

☞ PER LA BELLEZZA: CHE NOVITÀ!

SPAZZATA via in premessa l'inutile problematicità, l'equivoco pastorale e la ricerca del meno-peggio (quanti Mimmo Paladino nei musei diocesani!), il libro può occuparsi di quello che conta, di quello che significa, dell'arte sacra intesa in senso pieno ed efficace, al *positivo*.

Negli interventi, ciascuno nel suo campo, che originalità, che entusiasmo, che novità vera: architettura disegnata per la Gloria, il rito, la preghiera; pittura e scultura create per dare immagine dell'Incarnazione e della Santità, narrazione, consolazione, speranza; musica integrata nella liturgia come guida, disciplina, condivisione.

E che vecchiume, in confronto, le stupide installazioni, i giochetti di luce, i rozzi pietroni, i coloracci, gli sgorbi indecifrabili, le mostruosità fantascientifiche, le melodie pop e la vocalità sentimentale!

Scorre nei testi, certo in quelli dei giovani risoluti e brillanti, ma anche in quello del combattivo indimenticabile maestro Bartolucci, una corrente di orgogliosa fiducia, il senso di una scoperta che sempre si rinnova, che ciclicamente ritorna, mentre spazzature, ready-made, tralacci e masserizie varie vanno (andranno, prima o poi) in discarica.³

☞ IL MONDO CHE CAMBIA.

IL libro va letto e riletto, e le mie seguenti sono, alla lettera, osservazioni a margine.

Appare qua e là, anche negli interventi di esperti istituzionalmente preposti al patrimonio, il senso di una ineluttabilità dell'attuale processo (Jean Clair lo chiama naufragio) in quanto legato a fenomeni epocali, alla secolarizzazione e alla decadenza della nostra civiltà. Viene allora da suggerire, di fronte a tale «muro del tempo», se non sarebbe meglio esercitare discernimento e prudenza, e concentrarsi sullo studio, sulla conservazione, sulla valorizzazione e la tutela (fisica e morale) del patrimonio, anzi-

2 Su questo punto, veramente definitive le parole di Vittorio Sgarbi in *L'arte di Dio* op. cit. pp. 134-135.

3 v. *Il Covile* n. 950, aprile 2017 «Un mucchio di AC».



ché folleggiare in confronti, contaminazioni, intrusioni, sconvolgimenti concettuali dei musei, didattica per mentecatti, divulgazione banalizzante.

Sembra invece sia impossibile uscire dalla narrazione progressista della storia dell'arte, per cui il mondo moderno abbia comunque in essa un'espressione autentica (questa è la «critica» da sinistra all'AC, che si traduce in entusiastica adesione), rivoluzionaria, anticipatrice, di denuncia se angosciata, di liberazione se idiota. Naturalmente nessuno ha il coraggio di dire (tranne qualche spudorato come Koons) che l'AC sia democratica. I suoi prodotti sono studiati a tavolino, le star inventate e pompate, il mercato artificiale e speculativo. Marc Fumari lo chiama il Circo Barnum dei fenomeni viventi,

Jean Clair vi riconosce una natura criminale. Il fatto che le «opere» AC vengano propinate nelle piazze e la gente vada in massa a celebrarne i riti, mostra solamente la perversa efficienza della macchina organizzativa, mediatica e dei consumi. La pretesa democratizzazione dell'arte, sottratta alle bieche finalità di prestigio e di suggestione da parte della Chiesa e dei potenti (come ripetono manuali scolastici, divulgazione, guide turistiche), nonché all'edonismo borghese, si declina nella miriade di bricoleurs, creativi, concettuali (ci vuol poco) che infestano circoli e gallerie a pagamento, sostenendo a loro volta piccoli curatori e critici copia-incolla. E questo è un altro aspetto, talvolta trascurato, ma decisivo: che convincendo la gente che l'arte del nostro tempo è o un hobby o l'AC milionaria, e che se non piace è perché

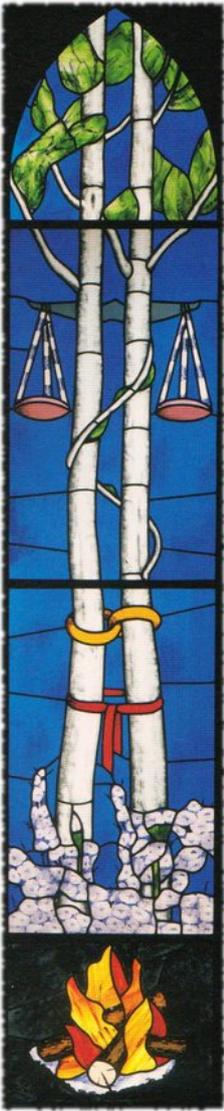
non la capiscono e non se ne intendono, si espropria la gente di una risorsa di elevazione e di gioia, e si impedisce il naturale mercato nel quale un artista-artigiano potrebbe vivere della sua professione.

✠ DAI LORO FRUTTI LI RICONOSCERETE.

QUANTO al rapporto istituzionale (perché in Francia di questo si tratta, essendo l'AC arte di Stato), un esempio emblematico, che probabilmente desta l'invidia dei professionisti del dialogo (dalle due parti), è quello del Collegio dei Bernardins di Parigi (Accademia Cattolica di Francia) divenuto agenzia permanente di promozione dell'AC vacua e agnostica, ovvero della produzione addomesticata degli stessi figure che altrove imbrattano e blasfemeggiano. La rimozione — mentale prima che fisica — delle provocazioni estreme è una misera e ipocrita riserva, perché senza soluzione di continuità si accreditano i vari Castellucci e Cattelán, che di contestazioni innocue e inefficaci proteste hanno assolutamente bisogno.

Occorreva davvero che la Chiesa avesse maggior attenzione alle tendenze dell'arte del dopoguerra? Forse per alimentare un meno peggio, l'innocuo astrattismo, il postespressionismo, il camaleontico informale, e la pop art contenitore vuoto pronto a tutto, l'arte povera (un altro equivoco), la simpatica transavanguardia, fino al concettuale (saltando la body art per ovvi motivi)? Mi sembra sia stata favorita anche troppo «La grande impostura», così chiamata già a suo tempo — ancora in tempo, forse — da Sigfrido Bartolini,⁴ mentre gli artisti della grande tradizione figurativa, uno dopo l'altro, venivano emarginati. Eppure, ancora nel 2004-2005 lo stesso Bartolini realizzava le splendide vetrate della Chiesa dell'Immacolata a Pistoia, a dimostrare quanto era viva l'operatività sapiente e la bellezza nella fede.

4 Vedi immagine a sinistra e pp. sgg. Cfr. *Il Covile* n. 724, novembre 2012, «Sigfrido Bartolini contro la grande impostura». Si lamentava già in quell'occasione l'onnipresenza e ripetitività di mostre di Warhol.



Mettendo tutto sullo stesso piano, per compiacimento intellettuale o eterna indecisione, a tutto dando credito in un dibattito intellettuale illusorio, e comunque a senso unico, anche nostalgici e scontenti finiscono per integrarsi nel quadro, per svolgere la parte assegnata nella società dello spettacolo. Solo rifiutando alla radice lo schema concettuale per cui è arte ciò che per convenzione vien definito tale,⁵ torniamo ai fondamenti morali e specifici delle diverse «arti», ciascuna finalizzata ad opere riconoscibili, uniche, concretamente realizzate dall'autore, che prendono posizione in modo coerente sul tema della figurazione e della rappresentazione della realtà.

Occorre perciò agire *per*, testimoniare l'opera a fronte del concetto, la morale del-

l'opera a fronte della mistificazione. L'arte sacra, che può essere sacra solo se vi è opera, significato, umiltà e sapienza, è portatrice non solo di una sua missione specifica, ma può costituire un punto di riferimento anche per la rigenerazione, riemersione, valorizzazione di *arti* che abbiano in sé una competente e seria *necessità* espressiva (le cui varianti sono infinite — al contrario del limitato e ripetitivo repertorio del concettualismo — e creano tra artisti confronti, orientamenti e soluzioni diverse, e diverse nel tempo — cosa impensabile nel rigido mondo dell'AC, a numero chiuso, dove ognuno è inchiodato alla sua «specialità»). Rove-

⁵ È paradossale a questo proposito l'assunzione di Duchamp — suo malgrado e tutto equivocando — a padre benemerito delle correnti del 900. V. *Il Covile* n. 871, settembre 2015 «Merde a Duchamp!» di Jean-Pierre Cramoisan.

sciando la formula di P. Couturier, per cui la grande arte è sempre sacra, possiamo dire che l'arte sacra, formalmente e teologicamente ispirata, è sempre arte.

☞ IMPLOSIONE DELL'AC?

LA pretesa uniformità del mondo globalizzato, l'interiorizzazione della modernità nei suoi aspetti nihilistici e mortiferi, il pensiero unico, i miti e i riti del postmoderno sono erosi rapidamente dalla virtualità, dalla mistificazione e falsificazione, mentre nel sostrato sociale si muovono correnti concretamente ed enigmaticamente difformi. Cresce un movimento di ripulsa, di rifiuto individuale e di gruppo di una società ingiusta e feroce con i deboli, posta al servizio del privilegio e dei poteri forti, distruttiva dei valori della convivenza, della natura umana e della natura in generale, delle identità e delle tradizioni (ivi comprese linguaggio, cultura materiale, istituzioni politiche). L'arte contemporanea AC, gli apparati e i servi che gli stanno intorno, offrono al neotalitarismo una, se non l'unica — dato il dissolversi della letteratura e il cedimento stesso della cinematografia di fronte alla digitalizzazione e all'omologazione televisiva — copertura ideologica «culturale» di massa, declinata, secondo le varie specializzazioni, in denuncia, trasgressione (oscenità, macelleria, blasfemia, pedofilia, settore però sottoposto ad usura e spostamento del limite), pagliacciate abnormi. Per questa rutilante mascheratura vengono creati — con denaro pubblico, lesinato altresì alla tutela del patrimonio — musei, finanziate rassegne, mostre, installazioni onerose. Ciò è dovuto alla mentalità del nostro tempo, o non sarebbe meglio utilizzare vecchi ma sempre validi spunti di analisi, per vedere il fondamento economico, strutturale, sociale e politico di questo dominio monopolistico, liberticida quanto mai prima, distruttivo e perverso?



IL SECOLO DEL MALE.

C'è chi dice: non è colpa degli architetti... non è colpa degli artisti... Con atteggiamento gnostico si interroga un reale incomprensibile, trascinato da pulsioni profonde, demoniache. Alain Besançon, più volte citato nel libro per il suo imprescindibile *L'immagine interdetta* ha osato in *Le malheur du siècle*⁶ interrogarsi sulla radice metafisica, extrastorica, delle mostruosità dei regimi nazisti e comunisti.

Il Novecento ha conosciuto la banalità del male, la pianificazione dello sterminio fisico e dell'abbruttimento morale di milioni di esseri umani; ma anche la componente estetica delle ideologie totalitarie, ciascuna passata attraverso fasi iniziali di accattivante stravaganza e stili di vita provocatori.

Ora siamo al transumanesimo, alle teorie del gender, a forme insidiose di omologazione, massificazione, impoverimento intellettuale e morale, alla pressione sulla specie da parte delle catastrofi ambientali e dell'intelligenza artificiale. Per parte sua l'AC, succedaneo mostruoso e degenero del carnevale dadaista, proiezione della senilità pervertita, costruisce i monumenti, le cattedrali, i riti del Male.

GABRIELLA ROUF



⁶ Alain Besançon *Le malheur du siècle* ed. Fayard 1998 trad. it. *Novecento, il secolo del male* ed. Lindau 2008.



Beaubourg, il cancro del futuro.

DI JACQUES GAMATTE

Fonte e ©: «Beaubourg : le cancer du futur» in *Invariance*, serie III, n. 5-6, marzo 1977. Trad. G. R., note dell'Autore. In rete a: revueinvariance.pagesperso-orange.fr.

CHE sia una presa in giro, un *détournement*, oppure un'operazione seria profondamente legata ad un progetto stabilito, il centro culturale Beaubourg si colloca al punto di convergenza di una quantità di fenomeni; la sua esistenza è significativa della trasformazione della comunità capitale. Non si tratta qui di esaminare tutto ciò. Mi limiterò ad indicare alcune determinazioni fondamentali dell'arte messe in parallelo con quelle del capitale.¹

L'arte si sviluppa al momento della separazione degli esseri umani dalla loro comunità. Prima, durante la preistoria, non c'è arte. Ciò che isoliamo sotto questo termine è la materializzazione di una facoltà cognitiva in cui l'uomo rappresenta il suo mondo (non c'è autonomia di rappresentazione) da cui non è separato. È un elemento della conoscenza non astrattizzata, vale a dire, non posta solo nella modalità dell'astrazione, come verrà fatto in seguito; conoscenza che deriva, come dice A. Leroi-Gourhan,² da un pensiero irraggiante, multidirezionale, che dialoga con ciò che lo circonda, perché la cesura non è ancora avvenuta. Così, in termini attuali, tale arte è simultaneamente

- ¹ È chiaro, per esempio, che sarebbe necessario studiare l'importanza del Beaubourg per quello che concerne l'organizzazione dello spazio e l'urbanizzazione, cioè la mineralizzazione della natura organica. Non esamino nemmeno i fenomeni simili già avvenuti in altri paesi, specialmente negli Stati Uniti.
- ² Cfr. *Le geste et la parole* ed. Albin Michel, 1964 (trad. it. *Il gesto e la parola*, Einaudi 1977). Non cito alcun passaggio particolare perché l'intero libro deve essere non solo letto, ma studiato.

linguaggio, scienza, magia, riti, ecc., e a sua volta fa parte di un tutto dal quale riceve e al quale dà significato.

Avvenuta la cesura, l'arte diventerà il modo di ricreare l'antica comunità, «Totalità perduta»; dato che il legame immediato non opera più, l'arte è la mediazione che ripristina la comunicazione. Con il teatro greco, l'opera lirica, il cinema, con i tentativi di realizzare l'arte totale, si afferma questa ricerca della comunità perduta, anche se non è più in questi termini che può manifestarsi per quelli che vi operano. Non è solo l'arte come insieme di procedimenti artistici che vuole riaffermare un tutto, è ciascuna particolare arte che si lancia in questo tentativo, come se ciascuna cercasse di ridare ordine all'insieme e dare forma al tutto partendo da lei, il che implica la ricostituzione da un certo punto di vista, da una certa inquietudine; perché da quando il «fenomeno irraggiante» è distrutto, a causa della cesura, c'è un'inevitabile linearizzazione a seguito dell'autonomizzazione degli elementi costitutivi dell'insieme iniziale. Il che non ostacola il tentativo di ricostituzione poiché è proprio a partire da un elemento separato che si effettua il tentativo. Non si può catapultarsi puramente e semplicemente in un'altra comunità. Ed è solo a partire da essa che si può ritrovare il pensiero irraggiante.

Questa nostalgia della comunità perduta si manifesta soprattutto quando nasce un'arte che deriva dalla contrapposizione tra due momenti della vita della specie in una determinata regione: opposizione matriarcato-patriarcato³ nella tragedia greca, quella tra feudalesimo e società borghese nascente che ripropone il modello antico (Rinascimento), con la particolarità che, in molti casi, sono gli elementi sconfitti che sono effettivamente in grado di produrre arte: per esempio i provenzali, i sudisti negli USA; come se l'arte si esaltasse proprio in quanto si attacca a qualcosa di irrimediabil-

3 Uso qui questi termini a scopo di semplificazione e per evitare lunghe digressioni teoriche sul tipo di raggruppamento umano esistente in Grecia al tempo di Eschilo o Euripide.

mente perduto. Per alcuni, l'arte sarebbe quindi un segno di fallimento, dimenticando essi di notare che ciò che si afferma in lei non è il fallimento in sé, ma la creazione o il mantenimento di un possibile, il che è un rifiuto dei diktat del realismo, del principio di realtà.

In parallelo, si attua la desacralizzazione. La perdita del sacro porta l'arte a prendere per modello la natura. È anche, in reazione a ciò, il luogo della sua conservazione. Grazie all'arte, le eresie hanno potuto sopravvivere.

Quando si afferma il dominio formale del capitale sulla società, l'arte può rimanere fuori dal movimento di esso e svolgere la sua funzione antiborghese. In realtà, essa fu piuttosto anticapitalista, perché la borghesia, storicamente, ha bisogno anche dell'arte per imporsi al mondo; fu una classe che la esaltò.

Questa opposizione si manterrà fino al movimento Dada, che tenterà di collegarsi alla rivoluzione in atto in Germania; allo stesso tempo sarà il riconoscimento che ogni attività separata non può riorganizzare una totalità, non può essere il punto di partenza di un'altra comunità. Tuttavia gli artisti di tale epoca intuirono molto meglio dei rivoluzionari⁴ quello che stava succedendo, perché la loro proclamazione della morte dell'arte era legata alla loro percezione della fine di un mondo: quello della vecchia società borghese, a causa del passaggio dal dominio formale del capitale al suo vero dominio reale che, per realizzarsi pienamente, richiese parecchi anni (1914-1945, anni indicativi). Già i pittori della fine del XIX secolo e dell'inizio del XX avevano anticipato il divenire del capitale rompendo ogni riferimento alla natura e scoprendo che tutto è possibile.

4 Si deve sfumare questa affermazione tenendo conto del movimento anarchico della fine del XIX e inizio del XX secolo che, nella sua manifestazione terroristica e negatista, poneva e voleva accelerare questa fine, evitare una decomposizione e tirar fuori le masse dall'amorfismo in cui la democrazia le aveva precipitate, il tutto con lo scopo di poter costruire qualcosa di nuovo.

I futuristi furono i primi a rifiutare in blocco e con metodo l'egemonia degli stereotipi culturali. Una volta abolite le barriere sociali, le masse — la cui ideologia quantitativa apparirà come la novità decisiva del XX secolo — dovevano organizzare il mondo in un modo diverso. Il nuovo dinamismo e il suo essere collettivo gli fecero trasgredire le vecchie categorie sociali e imponevano una logica — attiva — di trasformazione che Karl Marx aveva già previsto. Il mondo non si presentava più allora come una fatalità, ma come un insieme di possibilità. Nell'euforia di questa nuova libertà, acquisita in vari campi dell'attualità intellettuale, le classi e i soggetti nobili sparivano dall'insieme delle relazioni sociali (è attraverso questa breccia che passerà, tra le altre, la pratica totalitaria).

Ora, il tutto è possibile è ciò che caratterizza fundamentalmente il capitale che, per essenza, è rivoluzionario perché distrugge gli ostacoli allo sviluppo, elimina i tabù, le mimesis fisse; perché rimette tutto in discussione e in movimento (i tabù che non si possono eliminare sono esteriorizzati e consumati nella rappresentazione, così è per l'incesto con la psicoanalisi). Se dunque il capitale nella sua forma moderna — in opposizione alle forme antiluviane — si affermò impadronendosi del processo immediato di produzione, lo dovette alla confluenza tra il movimento di emancipazione del valore di scambio e il movimento di esproprio degli uomini, in un altro momento può realizzare il passaggio al suo dominio reale sulla società solo perché c'è stata confluenza tra il suo modo di essere e il desiderio profondo degli esseri umani, separati dalla loro comunità, spogliati dei riferimenti divini e naturali: tutto realizzare, far sí che tutto sia possibile, dimenticando anche le conseguenze che questo implica, desiderio tanto più grande, tanto più imperioso, dal momento che gli esseri umani erano stati desostanzializzati, alienati. L'uomo ridotto, separato da tutto, tutto vuole ricompor-

re, a partire dalle potenzialità che gli apre il disvelamento del campo di applicazione della scienza. Per un certo tempo il punto di riferimento può ancora essere l'essere umano individuale, fino al momento in cui il capitale antropomorfizzato, realizzando il suo dominio reale sulla società, si pone lui stesso come rappresentazione e quindi come punto di riferimento. È lui che ricomponne l'uomo deflagrato che diventa sempre più schiavo. Così quello che dice Mircea Eliade in *Aspetti del mito* (1962) può concernere solo il momento iniziale.

Nell'arte moderna, il nihilismo e il pessimismo dei primi rivoluzionari e demolitori rappresentano già atteggiamenti sorpassati. Al giorno d'oggi, nessun grande artista crede nella degenerazione e nell'imminente scomparsa della sua arte. Da questo punto di vista, il loro atteggiamento somiglia a quello dei «primitivi»; hanno contribuito alla distruzione del Mondo — cioè alla distruzione del loro Mondo, del loro Universo artistico — per crearne un altro. (*Idées Gallimard*, pp. 93-94)

Non c'è stata semplicemente la distruzione del referente natura e la creazione di un altro mondo, c'è stata, specialmente con P. Picasso, la distruzione delle forme stesse che erano nate dal vasto movimento distruttore precedente.⁵ E anche questo è un movimento simile a quello del capitale, che è inibito se c'è sostanzializzazione, che deve evitare qualsiasi fissazione.

Anche il seguito della notazione di M. Eliade è illuminante:

È significativo che la distruzione dei linguaggi artistici abbia coinciso con lo sviluppo della psicoanalisi, la psicologia del profondo ha valorizzato l'interesse per le origini, interesse che caratterizza così bene l'uomo delle società arcaiche. Sarebbe appassionante studiare da vicino i

⁵ Cfr. R. Caillois, «Picasso il liquidatore» in *Le Monde* del 28 novembre 1975 e la polemica generata da questo articolo.

processi di rivalutazione del mito della fine del mondo nell'arte contemporanea. Si constaterà che gli artisti, lungi da essere i nevrotici di cui talvolta si parla, sono invece psichicamente più sani di molti uomini moderni.⁶ ¶ Essi hanno compreso che un vero inizio non può aver luogo che dopo una vera FINE. E, per primi tra i moderni, gli artisti si sono applicati a distruggere realmente il loro Mondo,⁷ per ricreare un Universo artistico nel quale l'uomo possa simultaneamente esistere, contemplare e sognare.⁸

Nella realtà, il mondo che si è creato a partire dagli anni '20 è un mondo in cui l'uomo ha sempre meno importanza, significato, poiché è stato eliminato dopo aver subito un processo di espiazione di cui la psicoanalisi è responsabile: le varie determinazioni della sua psiche sono

- 6 Tuttavia, non si può anche dire che essi sono più sensibili alla patologia umana nel senso che hanno percepito in modo impressionante ciò a cui l'erranza conduce?
- 7 Mircea Eliade espone con largo anticipo una scoperta che J. Attali ci comunica in *Bruits*: la musica anticipa il divenire sociale. Ora, ciò che è vero per la musica è vero per tutte le arti. È una banalità. Ciò che è interessante in questo libro è che Attali vi si presenta come teorico del recupero dei «rumori» e si pone come mediatore del capitale. In effetti, cosa ci annuncia? ¶ «Sono necessarie una nuova teoria del potere e una nuova politica: entrambe esigono l'elaborazione di una politica del rumore e, più sottilmente, un'esplosione di capacità di creazione d'ordine a partire dal rumore di tutti gli individui, fuori dalla canalizzazione del godimento nella norma» (citato in *Le Monde*, 13 gennaio 1977) ¶ Si tratta, per lui, di mettersi all'ascolto — come succede nell'ora attuale per le rivendicazioni ecologiche — affinché si mantengano teoria, potere, politica... ¶ È fastidioso che per ragioni di confronto scientifico si voglia ancora ridurci a... rumori!
- 8 Non bisogna dimenticare che l'arte occidentale potè realizzare questa distruzione-creazione saccheggiando energie giovanili presso i popoli cosiddetti «primitivi» amerindi o africani. Questo è un altro aspetto del «ringiovanimento» del capitale che ho esposto in *Invariance*, serie I, n. 6: «La rivoluzione comunista: tesi di lavoro».

state esteriorizzate e trasformate in rappresentazioni.⁹ L'universo artistico creato è quello del capitale figurato. Tale è Beaubourg, la fabbrica idealizzata, la fabbrica ideale, la manifestazione industriale, il capitale, che si pone in quanto arte. Il soggetto diventa arte lui stesso, realizzandola totalmente, il che va al di là della sua riconciliazione con la vita.

Nel Beaubourg, è assorbita la dimensione dell'arte in quanto nostalgia del passato, poiché è un museo,¹⁰ un luogo di tesaurizzazione, antica modalità di comportamento del valore di scambio divenuto capitale. È anche il luogo in cui si afferma il credito, dato che vi si tengono mostre di pittori contemporanei. Ora, come ha giustamente rilevato R. Caillois,¹¹ il credito invade l'arte:

Quando l'esecuzione viene sostituita dal credito, da un assegno in bianco, l'arte si trova ridotta ad una puntuale buffonata e, all'estremo, scompare. Scompare diventando idea quasi al suo opposto.

- 9 Aggiungiamo che per tramite della pedagogia e dell'etnologia ciò concerne anche il mondo dell'infanzia e delle precedenti fasi della nostra vita come specie. In particolare, per quanto riguarda l'infanzia, ciò ha permesso la creazione di un'industria del giocattolo e di prodotti «specifici» per i bambini i quali furono esclusi dalla loro vita, dalla creazione. Il momento in cui si scopre l'«Homo ludens» (Huzinga) è quello in cui l'uomo è sempre più deprivato del gioco.
- 10 Comprendendo sia un museo che centri sperimentali, Beaubourg realizza un progetto di A. Toffler: instaurare comunità del passato per permettere, a coloro che non reggono al ritmo, di poter recuperare, e comunità del futuro per quelli che vivono solo nella proiezione (vedi *Lo shock del futuro*). ¶ Annettendo ad esso un centro di archeologia contemporanea, è stato realizzato il plagio dell'«Istituto di preistoria contemporanea» di Voyer. Infine, istituire centri sperimentali implica la volontà di unificare scienza e arte. Più precisamente, si assiste al rafforzamento di una tendenza già netta riguardo alla filosofia: la perdita di autonomia. L'arte e la filosofia si mettono a rimorchio della scienza per poter produrre qualcosa. Diventano commentari della scienza, ermeneutici.
- 11 Cfr. «Picasso il liquidatore», articolo a cui alludo ancora in seguito.

Ciò è evidente poiché, nella misura in cui non ci sono più rappresentazioni concrete e riferimenti concreti in cui tutti possono ritrovarsi, è chiaro che è il credito concesso ad un individuo, sia spontaneamente che sotto l'influenza della pubblicità (elemento che diventa essenziale nell'arte),¹² che sarà determinante. Ora, il credito è il modo di dare un prezzo, di comportarsi nella comunità materiale del capitale instaurata in parte attraverso la generalizzazione di quest'ultimo che, con l'inflazione, diventa la fiducia del capitale in sé stesso. Lo stesso processo governa tutti gli approcci umani. Gli uomini scollegati dai loro antichi rapporti, riferimenti e sentimenti possono ricomporsi nella loro «unità» e nelle loro relazioni sociali (non è possibile parlare di comunità, in tutti i casi è quella del capitale) solo attraverso meccanismi esteriori come la pubblicità, la critica, ecc.

Lo sviluppo dell'astrazione è legato alla perdita del riferimento generale (equivalente generale), il che implica che c'è non solo astrazione, ma anche autonomizzazione di essa. Da quel momento in poi, essa diventa più o meno sinonimo di arbitrio: «L'arbitrario è essenzialmente l'assenza di qualunque giustificazione» (R. Caillois). In un certo senso, un atto gratuito (la teorizzazione gidiana non è pertanto un fatto isolato, privo di significato storico). Paradossalmente ciò che è gratuito può avere una realtà riconosciuta dagli altri solo se si manifesta il credito, che ridà un significato giustificato o una giustificazione significativa. Evidentemente questo può essere chiaramente messo in connessione col fatto che alla fine del XIX secolo il mercato della pittura era saturo ed era quindi necessario trovare sbocchi. La decomposizione del dipinto, che può spingersi fino a porre la mera tela come opera, offre multiple possibilità; ma questo è solo un aspetto del fenomeno, poiché esso doveva anche condurre all'esigenza della morte dell'arte.

12. Occorrerà ritornare sul tema della moda e della pubblicità in quanto modalità di creazione e rappresentazione del mondo capitale.

Tale morte è in effetti avvenuta. Tuttavia c'è ancora arte. Essa non ha più niente a che vedere con ciò che una volta si designava sotto questo termine. Anzi, coloro che vogliono riattualizzare il progetto Dada non possono operare che un «Omicidio dei morti».¹³ L'arte del capitale è conoscenza del capitale. È un procedimento per accedere alla conoscenza del nuovo mondo creato da lui dove il sacro, la natura, l'uomo esistono solo sotto la maschera della morte.

Il ridicolo accompagna molto bene l'arbitrarietà, come sottolinea R. Caillois. Non può esprimersi completamente, altrimenti la capitalizzazione dei prodotti-dipinti sarebbe inceppata, il che distruggerebbe la tesaurizzazione, portando alla rovina un gran numero di persone, ma anche al collasso delle istituzioni museali. Il ridicolo corrisponde all'evanescente, all'effimero, determinazioni che caratterizzano l'attuale produzione capitalista. Qui si trovano infatti le stesse modalità: il capitale anche lui non riesce davvero a eliminare la tesaurizzazione, l'oro, il passato e, quindi, a ricrearsi, per così dire, dal nulla. In fondo, per scongiurare il passato, non gli resta che la fuga in avanti: l'inflazione.

Con essa incontriamo di nuovo il «progetto» essenziale del capitale: dominare il futuro, altrimenti il suo potere può essere messo in discussione e il suo dominio non può essere reale; ciò è già incluso nel concetto di capitale, ma è solo a un dato punto della sua «vita» che può realizzarlo.¹⁴

Nel fare ciò, non può più esserci un'anticipazione particolare, l'astrazione dal seno di un tutto — un'astrazione sensibile — al fine di percepire elementi distintivi e significanti; subito c'è produzione del futuro; più immaginazio-

13. Titolo di un articolo di A. Bordiga (*Battaglia comunista* n. 24, 1965) in cui egli mostrò che il capitale deve, per rigenerarsi, distruggere tutto il lavoro morto, accumulato, che inibisce il suo processo di valorizzazione-capitalizzazione.

14. Cfr. *Invariance* serie II, n°6. «È qui che è la paura, è qui che è necessario saltare».

ne possibile; realtà e rappresentazione coincidono;¹⁵ proprio nella misura in cui non è ancora prodotta insieme con la sua realtà, la rappresentazione imposta invade tutto. In effetti il capitale ha avuto bisogno della sua propria rappresentazione per poter impiantarsi nell'insieme socio-economico e dominarlo; poi deve inglobare tutte le rappresentazioni e, per assicurarsi il dominio, deve sradicarle dai loro presupposti e rimpiazzarle con le sue.

15 Si va dunque al di là dell'arte astratta, che fu il momento d'intuizione degli elementi fondamentali della comunità capitale che stava appena emergendo. Ora è possibile rappresentare quest'ultimo nella sua interezza, da cui la possibilità di realismo. Questo mostra fino a che punto il realismo sovietico sia legato a una prospettiva ideologica e non a un movimento della società. I leader sovietici non capiscono quanto l'arte astratta e l'arte recente dell'Occidente rappresentino perfettamente una realtà. La loro paura di questo tipo di arte è in realtà paura di ciò che è sovversivo nel capitale, del «tutto è possibile» che, in una società in cui il MPC incontra enormi difficoltà a impiantarsi, potrebbe facilmente essere stornato. Ecco perché i sovietici sono condannati a conoscere del capitale solo il dispotismo senza mai «godere» del suo aspetto rivoluzionario-liberatore. Il che spiega le posizioni pro-occidentali di un certo numero di esponenti della intelligenzia attuale in URSS. ¶ Anche ciò che Leroi-Gourhan dice a proposito della rivendicazione del figurativismo, molto netta nell'URSS, è essenziale. Lo segnalo e mi propongo di ritornarci in seguito perché ciò ha a che fare con tutto il fenomeno umano nella sua specificità e, in particolare, con quello della follia biologica che contagia l'umanità. ¶ «La crisi del figurativismo è il corollario del dominio del macchinismo [...]. Colpisce vedere come nelle società in cui scienza e lavoro sono valori che escludono il piano metafisico, grandi sforzi sono fatti per salvare il figurativismo [...]. ¶ Sembra infatti che un equilibrio costante come quello che coordina sin dalle origini il ruolo della figurazione e quello della tecnica, non possa essere spezzato senza mettere in discussione il significato stesso dell'avventura umana». ¶ Una semplice osservazione: come ho suggerito sopra, il capitale può benissimo reintrodurre il figurativismo. Ma ancora una volta, non si tratta più, già da un certo lasso di tempo, di arte a riferimento umano, bensì di arte del capitale. ¶ Con Beaubourg la realtà ha fagocitato la sua apparenza. Questo assorbimento dell'apparenza da parte della realtà, più esattamente l'impossibilità

S'impone quindi la fabbrica-arte, che deve produrre arte e uomini-arte, in conformità con il capitale. Perché ciò che si impone è toccare la massa degli esseri umani — sennò non ci sarebbe realizzazione dell'arte¹⁶ — che non hanno ancora integrato il modo di essere del capitale, che sono ancora più o meno legati a certi ritmi, a certe pratiche, superstizioni, ecc., o che, anche se sono presi nella vertigine del ritmo di vita del capitale, non hanno necessariamente la sua rappresentazione e vivono quindi una contraddizione, un forte conflitto, e sono costantemente esposti allo «shock del futuro».

La rappresentazione-capitale deve impadronirsi di tutto; tale è la funzione del Beaubourg: carcinoma, neoplasia che deve deviare il flusso estetico nella direzione del dominio del futuro. Creerà funzioni a questo scopo. Questo cancro invaderà tutto e secernerà ovunque me-

della dicotomia, può andare molto lontano e si può pensare che l'occhio umano diventerà esso stesso un oggetto artistico. Il dispotismo sarà incollato all'essere umano.

16 A questo proposito, non posso non evocare una questione di vasta estensione teorica e storica: quella del degrado continuo, della reificazione-estraniazione, legata alla massificazione-democratizzazione che agisce da millenni. Si è spesso giustificato il progresso col dire che consiste nel dare a un numero sempre maggiore di uomini e donne ciò che era stato precedentemente riservato a una ristretta cerchia di individui. Tuttavia, facendo ciò, si dimentica il fenomeno complementare della perdita del sacro, della natura, di umanità (nel senso, per esempio, di una vita in società come nel XVIII secolo) che conduce alla desostanzializzazione degli esseri umani, alla loro riduzione ad esseri evanescenti, insignificanti. È l'esistenza innegabile di questo fenomeno che spiega la gravidanza della critica aristocratica e anche una certa forma d'arte, nonché le elucubrazioni naziste. ¶ Aggiungiamo anche che la speranza che «le masse dovevano organizzare il mondo in un modo diverso» è stata largamente delusa e che questo ci riporta alla questione della missione storica del proletariato e all'illusione che tale classe potesse influenzare in un senso umano lo sviluppo delle forze produttive. Queste masse non hanno potuto organizzare; il capitale lo fa al loro posto e nello stesso tempo le organizza. La soluzione non può dunque più essere cercata né nelle élites, né nelle masse!

tastasi. Chiunque passerà attraverso il Beaubourg non potrà piú essere lo stesso: la sua rappresentazione sarà riorientata, riordinata o trasformata completamente — tanto piú in quanto sarà preso in una totalità — perché sarà esposto a vivere l'anticipazione.

Il Beaubourg è il cancro del futuro. Organizza la distruzione dell'arte predicata da Dada e, nella misura in cui la cultura si pone in quanto natura, toglierà ogni possibilità di fuga agli esseri umani. Tanto piú lo deve fare, dato che, da dopo il 1968, un bisogno di natura si è affermato potentemente; esso deve essere stornato su una natura bell'e fatta, dominata, programmata, che inghiotta meravigliosamente ogni ribellione.

Il Beaubourg non ha per funzione — almeno nell'immediato — di annientare ogni ribellione perché, si è detto, una delle fonti dell'arte deriva dallo scontro tra due momenti storici. L'integrazione-realizzazione dell'arte da parte del capitale implica quindi che esso integri la ribellione. Il suo assorbimento avverrà. Meglio, la ribellione sarà posta come insignificante e si proporrà all'individuo una ribellione piú globale che lo affogherà tra i possibili rivoluzionari, perché non ci sono piú punti di riferimento e lui stesso è negato. La ribellione non può piú staccarsi da lui, dal possibile che egli ha svelato; l'essere non può piú strutturare la sua ribellione perché essa è impostata sul modo del godimento: sempre promessa, mai raggiunta perché sempre rimandata¹⁷...

Così, anche se pittori, musicisti o poeti pervenissero ad intuire elementi della comunità umana, essi non potrebbero, nella misura in cui accettassero di operare in un centro come quello

¹⁷ Il capitale deve suscitare, inventare la ribellione e rappresentarla, dunque organizzarla, realizzando così, in modo perfetto, lo spettacolo così come l'Internazionale Situazionista lo ha esibito. C'è la tendenza alla scomparsa della separazione attori-spettatori perché lo spettacolo deve essere messo in scena dall'insieme degli esseri umani messi in movimento da alcuni «maestri illusionisti» (Leroi-Gourhan *Il gesto e la parola*) mediatori del capitale.

del Beaubourg, che fornire i possibili per un rafforzamento della rappresentazione del capitale che ingloba tutto, anche se è per pervertirlo, perché è il grande *detourneur*.

Il futuro del capitale è lo sradicamento completo degli uomini, in modo tale che saranno affatto liberati e potranno essere mossi in qualsiasi direzione, eseguire qualunque possibile che sarà loro imposto. Ci sarà la vita umana senza esseri umani, proprio come il cancro — il massimo dell'alienazione — è vita che esclude la vita proprio dell'essere dove si è sviluppato. Ma allo stesso tempo esso è l'ultima risposta vitale del corpo afflitto da una vita dissennata sia sul piano nutrizionale che affettivo e intellettuale, perché non c'è alcun microbo, virus o particella agente patogeno del cancro. Esso esiste solo a causa dell'erranza degli uomini ed è la malattia caratteristica della vita umana sotto il dominio del capitale, il quale, anch'esso, è un prodotto della vasta erranza.

Ovviamente, lo so, molti diranno che io faccio del capitale un'entità, un essere misterioso al di fuori degli esseri umani... mentre io semplicemente mostro — se non altro per il processo di antropomorfosi — che esso realizza un progetto umano: il dominio della natura. Diranno anche che non è vero che il divenire è come lo descrivo e riprenderanno, per esempio, quello che dice Eliade sulla creazione di un universo artistico, che gli uomini potranno modificare il movimento, che possono volgere in un'altra direzione ciò che ora va verso la distruzione, la reificazione ecc. Davvero non si rendono conto che saranno ridotti a dire, prima o poi: «Non avevo voluto questo» come gli intellettuali che, all'inizio, appoggiarono il fascismo. Il guaio è che se la verità è uno svelamento, essa lo è per molti solo a posteriori. Tuttavia, anche questo a posteriori presenta già numerose sfaccettature che indicano che è necessario abbandonare questo mondo dove si diffonde il cancro del futuro, ineluttabile promessa di abominevoli tormenti.

JACQUES GAMATTE

Marzo 1977