

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

A CURA DI GABRIELLA ROUF

ARTE CONTEMPORANEA (AC). L'IMPERO DEL NONSENNO JACQUES ELLUL. RISALIRE ALLA SORGENTE DELL'ERRORE.



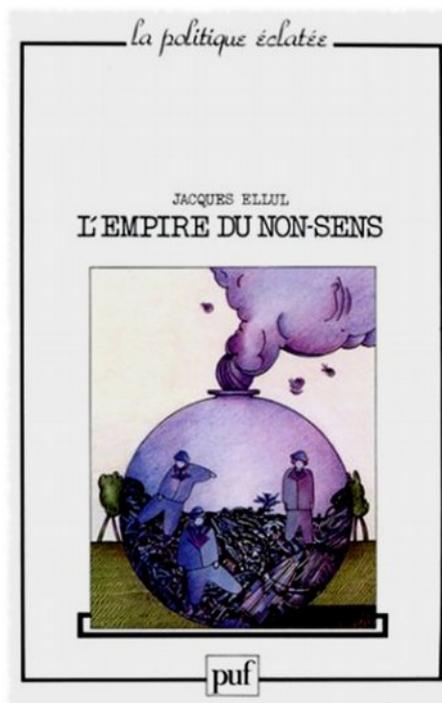
«Bisogna muovere dall'errore e convincerlo della verità. Occorre cioè scoprire la sorgente dell'errore; altrimenti non ci serve a nulla ascoltare la verità. Essa non può penetrare se qualcosa d'altro occupa il suo posto. Per convincere qualcuno della verità, non basta constatare la verità, occorre invece trovare la via dall'errore alla verità».

Ludwig Wittgenstein,
Note sul «Ramo d'oro» di Frazer,
Adelphi 1975 p. 17 (inizio del testo).



RIPRENDIAMO il discorso da quel «com'è possibile?», che ogni volta sorge spontaneo di fronte al dilagare degli orrori dell'arte contemporanea AC. È in effetti oggi anche troppo facile definirli tali, il loro livello è ormai così basso, la loro ripetitività così palese, il sistema speculativo che li tiene su così noto e conclamato, che... cosa se ne può dire che non sia sotto gli occhi di tutti e alla portata di tutti?

Ma, essendosi spostati impunemente dall'area della cultura — a sua volta ridotta ai minimi termini e sradicata — a quella dell'intrattenimento e del turismo di massa, prendendo il posto di lunapark e fiere varie, gli eventi AC non temono più confronti e contestazioni, e i loro teorici-imbonitori resteranno presto disoccupati. Nessuno ci crede, non c'è niente da



credere, e nulla c'è da dire sul *nulla*. Ci si può invece chiedere: com'è *stato* possibile?

Sono note e chiare le contingenze politiche che hanno imposto le avanguardie novecentesche in Europa, e poi la pop art e l'arte concettuale. Ma ci sono stati momenti, epoche, circostanze, in cui la catastrofe si è preparata e preannunciata, soggetti che l'hanno favorita e altri che l'hanno — invano — osteggiata.

Per tempo, ed in una realtà relativamente fluida, in cui si poteva ancora parlare e discutere di correnti artistiche, chi rifletteva sulle ten-

denze del sistema aveva individuato nell'arte il luogo di una lacerazione profonda, anticipatrice della negazione dell'umano e della subalterneità dell'intellettuale agli imperativi della società mediatica e dei consumi.

Il che si è puntualmente verificato, e in forme che neppure pessimismo e cupa visionarietà potevano prefigurare.

Descrive benissimo la vicenda il film di Julian Rosefeldt *Manifesto* (2015), che — forse al di là delle intenzioni del regista, ma certo contro l'interpretazione corrente del film stesso, comicamente inetta — colloca i testi programmatici delle avanguardie letterarie, artistiche, architettoniche e dei vari teorici, dalla pop art al concettuale, in situazioni contemporanee che li irridono e ne evidenziano la nullità. Fiumi di parole, apparentemente rivoluzionarie, antiborghesi, trasgressive, e invece di fatto complici nell'affermarsi di un sistema mostruoso, asservito alle macchine, in luoghi di vita e di lavoro alienati e disperati, mentre creativi e intellettuali svolgono il ruolo squallido di intrattenitori e propagandisti del sistema. Si ride talvolta, ma amaro, tanto sono riconoscibili, nei 13 volti di Kate Blanchett, quelli delle vittime del sistema, e quelli degli avvoltoi che in esso prosperano. A cui i «manifesti» danno una voce, e niente affatto discordante, tanto il loro vaniloquio e presunzione intellettuale hanno riscontro nella contemporaneità che realizzandoli li ha smascherati.

Se si può individuare in certe fasi di tale processo elementi di contraddizione marginalmente antagonisti, il trionfo della linea antiar-

te, nata equivocando strumentalmente le provocazioni duchampiane, per sostituire all'arte stessa una branca specializzata dell'industria mediatica e dell'intrattenimento di massa (fino alla saldatura con la speculazione finanziaria dell'arte concettuale AC) dimostra che artisti e critici d'arte hanno svolto precocemente e scrupolosamente il ruolo di sostegno e di progettazione di uno specifico comparto funzionale del sistema, il tutto sempre blaterando di libertà, trasgressione, denuncia.

La linea antitradizionale, nihilista, rinunciataria sul piano della ricerca e dell'etica professionale, conformistica, ha stravinto, e fornito l'ideologia per lo sfogo di massa.



Cate Blanchett
MANIFESTO

THE MARCH COMPANY

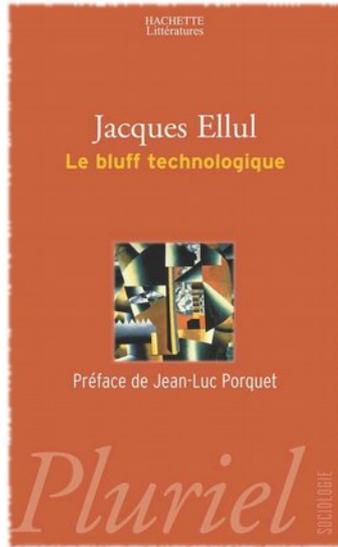
Gli ambienti elitari chic in cui incubarono le avanguardie, poi alimentate dalle varie Guggenheim e Panza di Biumo, hanno anch'essi mutato coi tempi, e si sono trasformate in un gigantesco apparato globalizzato, che sposta denaro più che opere, e che potrebbe anche interessarci poco, se non fosse che usa l'Italia come colonia ed insieme vetrina di prestigio, sfruttando cinicamente il nostro patrimonio artistico, puntello e cornice per le star AC di cui sostenere le quotazioni fasulle.

Il libro di Jacques Ellul *L'empire du non-sens* del 1980 prefigura con esattezza e per tempo (ha ancora a che fare con l'arte astratta, con la pittura, con la scultura, quindi, bene o male, con l'opera) quanto si stava preparando nel campo dell'arte e di cui ora vediamo il punto di arrivo, una linea invalicabile contro cui si ammucchiano mostri informi ed immani cataste, senza alcun progresso possibile.

INDICE

L'arte nel pensiero di Jacques Ellul.....	3
Giano bifronte.....	3
L'artista e il critico.....	5
Il sussulto.....	6
Dall'antiarte di Mumford al ruolo conformiz- zante dell'arte.....	7

Riportiamo un brano del libro, impressionante nel descrivere l'inesorabilità della catastrofe, preceduto dal testo di Frédéric Rognon che del libro stesso dà una limpida silloge, indicando le linee di lettura del pensiero di Ellul che da esso si dipartono (e sulle quali torneremo). (G. R.)



☞ L'arte nel pensiero di Jacques Ellul.

DI FRÉDÉRIC ROGNON

Questo articolo riprende il capitolo «L'arte nella società moderna: l'impero del nonsenso» dell'opera di Frédéric Rognon *Jacques Ellul. Une pensée en dialogue*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 63-69. Traduzione di G. Rouf.

JACQUES Ellul ha dedicato un libro alla mutazione dell'arte nella società tecnica: *L'empire du non-sens*.¹ A proposito di esso, Pierre Garcia dice con ragione che non si tratta di critica d'arte, di cui ce n'è anche troppa, ma di critica dell'arte, cosa così rara e preziosa.²

Il nostro autore mostra che la situazione dell'arte nel nostro tempo non ha alcun termi-

¹ Jacques Ellul, *L'empire du non-sens: L'art et la société technicienne*. Paris: Press Universitaires de France, 1980.

² Cf. Pierre Garcia, «L'art dans la société technicienne et l'empire du non-sens», in Patrick Troude-Chastenot dir., *Jacques Ellul, penseur sans frontières*, ed. Le Bouscat, 2005.

ne di raffronto con quello che è stata in precedenza e con ciò che l'uomo chiamava arte a partire dalla preistoria: essa è sottomessa all'ordine tecnico nel quale è immersa e dal quale trae le sue caratteristiche. Non è dunque più in grado di esprimere né bellezza, né armonia, né gioia, né elevazione, e nemmeno un senso e un contenuto qualunque. Se l'arte è sempre stata trasposizione del reale al fine di meglio comprenderlo, l'arte moderna, nell'impotenza di dominare la situazione, ci tuffa invece nell'orrore e nella follia: essa «prepara le pecore per il coltello».³ Non si tratta di un determinismo costante e universale tra tecnica e arte, ma al contrario di una realtà inedita: una dipendenza nuova, legata al sistema tecnico, che l'arte esprime perché non può più rappresentare la natura. Riflesso di una società tecnica lacerata, l'arte è oggi a sua volta lacerata in due correnti: da una parte, l'arte fornita di un messaggio razionale, che cerca disperatamente un senso in una società che non ne ha più, e dall'altra, l'arte astratta irrazionale, puramente formalista, senza alcun messaggio, totalmente integrata nel sistema tecnico. Sono due espressioni contraddittorie di uno stesso disordine. Così, a volte l'arte porta un messaggio compensatorio all'insopportabile tecnicità, a volte essa replica esattamente la tecnica stessa, ma in entrambi i casi si colloca in rapporto ad essa, e svolge puntualmente un ruolo conformizzante, in tutte le sue correnti ed espressioni.

☞ GIANO BIFRONTE.

LA prima faccia del Giano estetico è dunque l'arte portatrice di un messaggio, e nello stesso tempo di una compensazione in rapporto al contesto tecnico. In questo caso, la tecnica genera un'arte ideologica. L'ideologia non è solamente riflesso, velo e giustificazione della realtà tecnica, ma anche compensazione, cioè sfogo di fronte all'intollerabilità dell'ambiente tecnico. Infatti non è possibile produrre un sistema così difficile da vivere senza un'ideologia

³ Jacques Ellul op. cit p. 28.

che insieme veli la realtà del sistema, e induca a sopportarlo nelle sue conseguenze. Più il sistema è inumano, più deve generare l'ideologia che impedisca di prendere coscienza di quello che è effettivamente, e che fornisca all'uomo le compensazioni che rendano la situazione sopportabile. Il messaggio veicolato dall'arte è per forza contestatario, ma l'oggetto della contestazione è sempre politico, e non riguarda dunque mai la crescita tecnica in se stessa: l'attenzione è così appuntata su falsi problemi, e tutto è messo in discussione salvo l'essenziale, che è accuratamente preservato.

La seconda corrente dell'arte moderna, opposta alla precedente, ma che condivide con essa la medesima dipendenza nei confronti del sistema tecnico, è il formalismo senza messaggio, senza contenuto, senza significato, in conformità alla tecnica. È il caso dell'arte astratta, del cubismo in pittura, per esempio, ma anche della produzione estetica col computer: l'arte è ridotta a un sistema di regole combinatorie, e l'artista diventa un programmatore, un ingegnere che manipola apparecchi in applicazione di una teoria prefissata. L'arte non esprime più alcun senso, poiché, reso sterile dal contesto tecnico, l'artista non ha niente da dire. Questo svuotamento di senso produce una subordinazione inconscia al processo tecnico, la quale si riduce a modalità formali senza alcun contenuto. È per questo che Jacques Ellul conclude col dire che la funzione della modernizzazione culturale dell'arte è una funzione d'integrazione dell'uomo nel suo universo tecnico: gli artisti moderni «sono i furieri del sistema tecnico».⁴ Questa tesi trova sostegno nella riduzione del criterio del bello a quello dell'efficacia, criterio tecnico per eccellenza: è considerato bello ciò che riscuote l'adesione massiccia degli amatori d'arte. Tuttavia, se il consumatore esprime reticenza davanti al nuovo prodotto, occorre educare il suo gusto, cioè modellarlo attraverso la propaganda. Il criterio dell'adesione di massa è dunque falso, o più

esattamente non interviene che a posteriori, e il solo criterio è quello del nuovo, e della potenzialità di questo apparato di conquistare le folle attraverso la manipolazione di massa: «È proprio con queste modalità che l'arte moderna teorizzante finisce per trovare un seguito» dato che «di per se stessa è completamente estranea a questo pubblico escluso».⁵

L'esempio della musica è emblematico del processo di tecnicizzazione dell'arte. L'uomo moderno non sente più né le cicale né il tuono, ma clacson e motori. Di fatto, la musica non produce più oggi emozioni, se non per mezzo di segnali e choc. Jacques Ellul non ha esitazioni ad affermarlo: per lui, la musica moderna non è musica, ma rumore, «come un motore che scoppietta»,⁶ senza armonia né significato. Il walkman, adottato per paura di ascoltare il silenzio e di incontrare se stessi, riversa una musica permanente, distruttrice della relazione umana e creatrice di solitudine. Gli amatori del rock si sprofondano nel rumore, perdendo ogni controllo su se stessi, inibendo ogni capacità di riflessione e ogni volontà personale, distruggendo la loro personalità. Con i Rolling Stones, s'impone un'«assenza di musica a profitto di un rumore infernale».⁷ Quanto alla musica pop, essa «è prima di tutto un prodotto della tecnica»,⁸ cosicché una contestazione che si pretende radicale si rivela nella realtà del tutto conforme al sistema tecnico, senza il quale non potrebbe esistere. Infine, l'apparizione della disco-music è la conferma della «gelida insignificanza dell'ipnosi tecnica».⁹

⁵ Ibidem p. 222.

⁶ Ibidem p. 183.

⁷ Ibidem p. 109. Lo sviluppo attuale della musica techno, che Jacques Ellul non ha conosciuta, conferma la sua analisi sia dal punto di vista del tipo di musica che della denominazione stessa del genere musicale.

⁸ Ibidem p. 145.

⁹ Ibidem p. 158.

⁴ Ibidem p. 213.

☞ L'ARTISTA E IL CRITICO.

JACQUES Ellul s'interessa infine allo statuto di due personaggi: l'artista e il critico d'arte. Sull'artista, si tiene un discorso fantomatico, senza alcun rapporto con la realtà. Sempre l'artista è presentato come un uomo libero, e ancora di più grazie alle tecniche. In realtà, non essendo più inserito in un contesto tradizionale, l'artista crea nel vuoto, e proprio per questo è sottoposto ad una schiavitù di cui non si rende conto. L'artista è lo specialista della libertà in un mondo razionalizzato, quindi è prima di tutto un commediante, e riversiamo su di lui le speranze di libertà che non possiamo far agire nella nostra vita. Da ciò deriva che l'accento è messo sull'artista a scapito dell'opera. Egli si vive come esiliato, come maledetto, e invece è riconosciuto e incensato, perché la società tanto più paga purché si eviti quello che la metterebbe veramente in pericolo. Lungi da essere libero e contestatore, l'artista è determinato dalla teoria dell'arte moderna, ed esprime il sistema tecnico. L'arte è diventata una merce, ed è proprio l'arte contestataria, attestante la libertà dell'artista, che ricopre una funzione essenziale: adattare il pubblico alla religione del consumo.

Determinato psicologicamente dall'imperativo tecnico, ed esteriormente dall'imperativo ideologico o dalle esigenze commerciali, «l'artista non gode di alcun margine di libertà: produce ciò che corrisponde meglio a questa doppia corrente».¹⁰

Assai più che l'artista, è il critico d'arte che fa le mode e le reputazioni. esso non aggiunge niente all'arte, se non le sue spiegazioni, ma davvero è un mero prodotto della società industriale, poiché fa comprendere l'arte che in se stessa non ha più alcun senso. Il critico è lo specialista della scoperta del senso nel nonsenso, e di un fondamento in una mera forma che pur pretende di non voler dire niente! Esso diventa un epigono rappresentativo del sistema tecnico: fa della comprensione dell'arte una tecnica, e, come

tecnico, dà all'opera d'arte considerata materia bruta, un massimo di efficacia, cioè l'impatto sul pubblico. Così riduce l'arte a un insieme di tecniche. L'artista finisce per creare secondo quello che il critico esige che si crei, al fine di attestare il valore della sua critica: è dunque adesso la critica che dirige lo stile della creazione. Il critico è diventato il personaggio più importante nel mondo dell'arte, e ciò corrisponde a tutti i livelli alla tecnicizzazione della società. Il critico sostituisce all'assenza di senso esplicita dell'opera, un quadro tecnico di regole precise e una metafisica dell'arte o del linguaggio, il che è lo stesso processo di sviluppo del sistema tecnico nei confronti del dato naturale.

A conclusione del suo saggio, Jacques Ellul mostra che l'arte conosce nella sua storia presente la stessa cesura totale, lo stesso salto qualitativo che tutti gli altri settori della società: «La tecnica ci introduce in un universo radicalmente nuovo, mai visto, mai pensato».¹¹ Con la società tecnica, siamo passati dal logocentrismo ad un universo dove tutto deriva dai mezzi di azione. E lungi da essere una protesta o una presa di coscienza, l'arte rafforza la realtà di questa società tecnica: la fa penetrare nell'uomo, e vi integra l'uomo più profondamente. Essa è uno strumento di conformizzazione rigorosa e radicale, proprio per il fatto che fuoriesce dal significato «per entrare nella ricerca di un'efficacia dell'impatto».¹² In ragione di questa mercificazione dell'attività fino ad allora meno mercantile, «l'arte è diventata una delle maggiori funzioni di integrazione dell'uomo nel complesso tecnico».¹³ L'arte, in effetti, giustifica quello che esiste (cioè il trionfo della tecnica), fornisce all'uomo qualche compensazione per evitare che esso trovi la sua situazione intollerabile, gli accorda l'illusione della rivolta, dell'iniziativa della libertà, ma lo nutre nello stesso tempo della convinzione che egli non è niente di più che un accidente planetario. È per questo che l'arte moderna non è in

¹¹ Ibidem p. 273.

¹² Ibidem p. 276.

¹³ Ibidem p. 277.

¹⁰ Ibidem p. 252.

niente, e in nessuna delle sue dimensioni ed espressioni, né creatrice, né liberatrice, né mezzo di una liberazione. È un'«arte meccanica», che dipende direttamente dai mezzi tecnici invece di trascenderli, che è diventata un epifenomeno del sistema tecnico, che non ha «altra realtà che quella di rispondere alle esigenze imperiose dell'apparato tecnico», che non fa che riflettere l'orrore del mondo attuale e raddoppia così la miseria dell'uomo.

In queste condizioni, si può ancora parlare di arte? La negazione del senso è la negazione di tutto ciò che è stata fin qui l'arte stessa, e dunque negazione dell'arte stessa, il che «manifesta il carattere al limite inconciliabile dell'arte (qualunque sia) col sistema tecnico».¹⁴

IL SUSSULTO

JACQUES Ellul crede tuttavia ad un sussulto possibile: se non c'è più *espoir*, resta sempre l'*espérance*.¹⁵ Ma essa implica decisione e scelta:

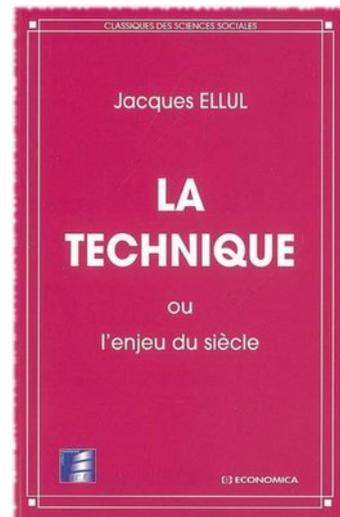
O consideriamo che il Bene, il Bello, l'Umano lentamente costruiti valgono la pena di essere difesi. Oppure consideriamo che bisogna cancellare la storia con un tratto di penna e ripartire da zero...¹⁶

L'arte può ritrovare la sua forza critica e la sua parola solo se rompe brutalmente col sistema tecnico, per ritornare all'etica e al senso, se opera una ripresa del senso contro il nonsenso. Ma questo senso deve essere cercato al di fuori della politica, nella contestazione radicale del sistema tecnico: sarebbe compito dell'arte

animare il nostro coraggio affinché l'uomo si sollevi a fronte della schiavitù di questo progresso e di questo benessere consumistico.¹⁷

In derivazione dal singolare statuto di cui ha usufruito in ogni epoca in seno alle società, e malgrado la condizione inedita che le è imposta dalla società tecnica, l'arte sembra quindi lasciar sperare in un'apertura. Paradossalmente, il campo estetico è senza dubbio il meno esplorato dai commentatori del pensiero di Jacques Ellul, e lui stesso non ha proseguito le sue ricerche su tale soggetto al di là de *L'empire du non-sens*. Ma il suo prolungamento naturale ci è offerto nello studio della dialettica che si gioca tra la parola e l'immagine nel mondo moderno: transizione verso il versante teologico della sua opera, di cui l'analisi dell'arte non avrebbe fatto che porre le premesse.

FRÉDÉRIC ROGNON



¹⁴ Ibidem p. 196.

¹⁵ In lingua francese «speranza» corrisponde a due vocaboli, di cui *esperance* contiene un significato più spirituale e metafisico.

¹⁶ Ibidem p. 273.

¹⁷ Ibidem p. 285.

☞ Dall'antiarte di Mumford al ruolo conformizzante dell'arte.

DI JACQUES ELLUL

Da *L'Empire du non-sens, L'art et la société technicienne*, Paris: Press Universitaires de France, 1980. pp. 269–286.

Les Amis de Bartleby, lesamisdebartleby.wordpress.com, novembre 2015. Titoli e note sono del traduttore.

La presa di posizione di Mumford, così misurata in *Technics and Civilization*, poi in *Art and Technics* (1952), è diventata a sua volta¹⁸ molto appassionata in *The Myth of the Machine*.¹⁹ Appassionata perché probabilmente disperata... Egli solleva una requisitoria violenta e senza concessioni contro l'arte moderna che è diventata per lui l'«antiarte» (Mumford designa in realtà per antiarte la totalità dell'arte contemporanea dopo il 1945) che esprime un culto dell'antivita. E tale culto dell'antivita è apparso nello stesso momento che, presso i fisici, l'antimateria.

La non-arte e l'anti-arte [...] ambedue adatte ad indurre gli esseri umani a perdere ulteriormente il loro già affievolito senso della realtà, abbandonandosi completamente ad un soggettivismo sregolato e astratto. (p. 531)

[...] il segno dell'esperienza autentica coincide con una sistematica distruzione del buono, del vero, del bello [...]. A ciò si accompagna un aggressivo attacco contro tutto quanto vi è di salutare, sa-

¹⁸ Ellul aveva parlato precedentemente delle posizioni di Pierre Francastel (1900–1970), storico dell'arte, la cui posizione «deriva esclusivamente da un entusiasmo verso la tecnica, dalla convinzione politica del trionfo di un socialismo che risolve tutti i problemi e dalla fede mitica nella potenza dell'arte per trasformare il mondo.»

¹⁹ Lewis Mumford (1895–1990) *The Myth of the Machine* in 2 volumi: *Technics and Human Development* 1967 *The Pentagon of Power* 1970. Trad.it.: *Il mito della macchina*, Il Saggiatore 1969 *Il pentagono del potere*, Il Saggiatore 1973. I testi delle citazioni sono tratti dal capitolo «Il culto dell'antivita» dell'edizione italiana di quest'ultimo volume.

no, equilibrato, razionale, disciplinato, progettato. In questo ordine di valori capovolti, il male è il supremo bene. [...] Un moralismo alla rovescia. (p. 532)

[L'anti-arte] in teoria è una rivolta contro la nostra cultura super-meccanizzata, irreggimentata nella megatecnica; in realtà conferisce una giustificazione ai prodotti finale del sistema, abituando l'uomo moderno all'habitat che la megatecnica sta per generare, un ambiente degradato dagli scarichi dell'immondizia, dai cimiteri di automobili, da cumuli di scorie, da pile nucleari, da conglomerati architettonici [...]. Facendo dell'annichilimento soggettivo che la megamacchina minaccia il proprio oggetto specifico, l'antiartista ha l'illusione di superare quel fato con un gesto di scelta personale. Nell'atto stesso in cui sfida il complesso di potere e nega le norme che lo regolano, l'antiarte ne accetta l'esito programmato. (p. 533).

Siamo qui certo in presenza di un partito preso che non è senza fondamento, e che presuppone una comprensione molto più profonda della società tecnica, ma che si rivolge a certezze di evidenza, l'esistenza permanente di valori, un bene, un bello, un sano, ecc., mentre oggi in effetti non possiamo basarci su valori permanenti e universali (che solo la fede permette di affermare in quanto tali) per valutare la tecnica e l'Arte non a misura di tali valori, ma a misura dell'uomo. Per lo meno di tutto ciò che fino ad ora si è chiamato uomo.

Se tentassimo di uscire dal puramente descrittivo senza però cadere nella valutazione secondo valori permanenti, un percorso «scientifico» non può dare che questo esito: dai diecimila anni che noi possiamo approssimativamente conoscere, c'è stata una sorta di valutazione quasi continua, con l'elaborazione di un certo numero di valori, di un certo modello umano, proprio come se ci fosse un progetto fondamentale che si realizzava incosciamente (ma sottolineiamo come se). E questa non è un'illusio-

ne. È una realtà: c'è stato un cammino in un certo senso. Attualmente tutto quello che era (certo con un largo ventaglio) considerato come bello, bene, e come l'umano stesso, è radicalmente messo in discussione e rigettato. Di sicuro ci sono stati nel corso di questi diecimila anni periodi di crisi, di arresto, di ritorno indietro, in cui l'uomo poteva avere l'impressione che tutto fosse messo in discussione. Ma credo che ci sia grande differenza tra ciò che è accaduto allora e quello che si produce adesso: la potenza dei nostri mezzi, l'universalità della crisi, la radicalità delle negazioni, la concordanza tra il processo materiale di disintegrazione e l'ideologia degli intellettuali e dei dirigenti (identiche quali che siano le opzioni politiche) manifestano una differenza qualitativa tra le precedenti crisi e la nostra. [...] È in presenza di questo che noi abbiamo da fare una scelta senza poter dire se ciò che accade oggi è «bene» o «male» in assoluto.

La cesura tra tutto quello che si fa attualmente sotto il nome di pittura, scultura, musica, ecc. e ciò che si è così chiamato tradizionalmente è così radicale, che non vi è alcuna misura comune. L'errore totale di Malraux²⁰ è di tentare di comprendere quello che accade attualmente grazie alla storia comparata dell'arte, egli obbedisce alla volontà di far entrare il fenomeno attuale nella storia dell'arte, a spiegarlo attraverso un discorso desunto da questa storia. Ora, il malinteso è immenso: c'è in arte la stessa cesura totale che in tutte le altre attività; la tecnica ci introduce in un universo completamente nuovo, mai visto e mai pensato. Le conoscenze precedenti non servono più a niente. Si è potuto chiamare ciò a giusto titolo fine del logocentrismo; per cinquecentomila anni, l'uomo è stato prima di tutto l'animale parlante e tutta la sua produzione era dettata da un logocentrismo, l'arte in particolare. Adesso, la pittura «astratta» e la musica «concreta» ma-

²⁰ André Malraux (1901-1976), ministro della cultura della Repubblica Francese dal 1959 al 1969. promotore di una politica statale nell'arte, e quindi tendenzialmente di «arte di Stato».

nifestano la fine di questo primato. Non è solamente una scuola che si oppone all'altra, è la rottura con l'insieme della cultura nata dal logocentrismo. La pittura, la musica sono morte (e così la filosofia!) e noi facciamo un'altra cosa, che non ha più niente a vedere con la parola, ma deriva esclusivamente dai modi d'azione. Il logos, la parola sono finiti. Adesso è l'Atto (ma non più l'atto personale, eroico), e l'Atto Meccanico. A partire da questo, o consideriamo che il Bene, il Bello, l'Umano lentamente costruiti valgono la pena d'essere difesi, o consideriamo che bisogna cancellare la storia con un tratto di penna e ripartire da zero... ecco la questione. Si è creduto in campo musicate ad una «musica seria» (classica), ma questo si riferisce ad un certo momento storico. All'epoca del transistor e dell'hifi, non si dimentica, nel magma sonoro permanente, l'esperienza stessa della musica? Quanto alla musica colta, chi la conosce diventa un esperto.. L'educazione musicale tecnica uccide l'emozione musicale. La competenza pretenziosa uccide la realtà dell'essere. L'esperto analizza il contrappunto più sapiente, ma non vede più a cosa corrisponde l'insieme musicale e non sa nemmeno più a cosa serve.. Così il meglio dell'arte moderna è l'espressione dell'indicibile, inesprimibile chiaramente, della sofferenza dell'uomo in questa società, crocefissione, inumanità della tecnica, sofferenza che l'arte non trasfigura più, non simboleggia più, ma esprime nella sua nudità, la sua crudezza, non permettendo più la presa di distanza, gettando in faccia all'ascoltatore, allo spettatore tale sofferenza e anzi non solamente esprimendola, ma producendo nell'ascoltatore la sofferenza stessa, attraverso l'oppressione, per l'altissimo volume della musica pop, per l'exasperazione nervosa prodotta da Xenakis o Barbaud²¹ producendo insomma nello spettatore l'angoscia, che diventa la sola misura comune, la sola via di comunicazione tra gli uomini in questa società. Ma questo può prodursi solo nella misura in cui l'arte registra

²¹ Iannis Xenakis (1922-2001) e Pierre Barbaud (1911-1990) compositori di musica elettronica.

un'astoricità negativa e crea una gerarchia rigida. Così l'arte rinforza, conferma la realtà della società tecnica: ben lungi da essere una protesta, ovvero il processo di una presa di coscienza, chiude l'ultima porta, attestando dall'interno del partecipante la stessa realtà tecnica che gli resta ancora esterna. Produce l'illusione del reale e dà realtà all'illusorio. Impedisce all'uomo di comprendere il mondo tecnico facendolo invece penetrare in lui, e nello stesso tempo fissa l'uomo sull'apparenza e l'insignificanza. Tale è, tra l'altro, il ruolo dell'arte a messaggio politico. L'angoscia reale vissuta a causa del conflitto tecnico è deviata verso l'attività politica, e tuttavia il modo di derivazione estetica integra più profondamente l'uomo nel sistema tecnico, riproducendo più potentemente le motivazioni dell'angoscia.

Eliminare il senso dell'arte. È in realtà eliminare il «perché l'uomo ha vissuto fino ad oggi». È effettivamente eliminare l'uomo. Senza dubbio si tratta di un «romanticismo obsoleto»: «Immergiamoci nelle profondità atomiche della sensibilità immediate.» Ma è proprio da questo che l'uomo ha cercato di uscire! La relativizzazione e la riduzione dell'umano, come quelle della morale o dei canoni estetici, o del reale stesso divenuto «ciò che costruiamo, artificialmente e arbitrariamente». Non ci sono più né volto né cavalli, alberi, nuvole: tutto ciò era convenzionale, non ci sono più che linee, colori, elementi di percezione, e un certo ordine che ci si dà arbitrariamente per combinarli. Si confonde allora l'arbitrario delle regole del gioco del bridge con quell'altro arbitrario che aveva permesso all'uomo «che costruiva» la realtà a sua scala e nella quale effettivamente viveva, di vivere in essa e padroneggiarla...L'arte moderna, l'abbiamo detto spesso, ha ucciso il soggetto, del duplice senso di «tema» scelto per l'opera e del soggetto attivo, compositore, esecutore, ascoltatore partecipante, per lasciare l'astrazione di una combinatoria gratuita. E sia. Ma bisogna ben vedere quello che ciò produce: senza dubbio si potrà sostenere che si tratta di una creazione artistica assolutamente pu-

ra. Ciò è evidente: l'artificiale assoluto finalizzato alla creazione di un universo completamente fittizio permette la purezza assoluta. Ma mai l'uomo ha potuto vivere in un ambiente quale che sia di purezza totale. Solo un segno algebrico può pervenirvi. In questa purezza, è l'oggetto che diventa il solo soggetto possibile e interessante. È la tecnica di produzione, il processo di comunicazione, il metodo di creazione ecc.. E ciò corrisponde bene all'eliminazione del soggetto e alla soppressione del tempo vissuto a profitto dell'esclusività del tempo meccanico. Questo è l'insieme dei presupposti e anche delle attese conseguenze, se si arriva alla purezza estetico-tecnica. Ora, tale destrutturazione del soggetto e del tempo porta con sé, fra l'altro ma assai curiosamente, la conformizzazione radicale. È sorprendente che gli artisti (di tutte le correnti) pretendano di essere dei non conformisti, quando tutti i presupposti dell'arte moderna portano con sé inevitabilmente la conformizzazione dell'ascoltatore o dello spettatore. Non la conformizzazione ad un regime politico o economico, ma quella più profonda ad una struttura tecnica, ed anche ad una corrente maggioritaria della società attuale: quello che certi teorici dell'arte chiamano il consenso sociale, solo criterio dell'arte. E di fatto, o c'è un valore «eterno» del bello, del bene, al quale la si misura, ovvero c'è il consenso del gruppo al quale ci si rapporta: non c'è altra possibilità per sapere cosa produrre e fruire! E questa conformizzazione per mezzo dell'arte sarà tanto più rigorosa in quanto l'arte uscirà dal limbo e dai drammi del senso, per entrare nella ricerca dell'efficacia dell'impatto. Perché non c'è solo tecnicità nei mezzi di produzione. L'ideologia tecnica ha penetrato gli artisti al punto di subordinare l'atto alla volontà di un'efficacia calcolata. D'istinto, per intuizione, il pittore sentiva che collocando un certo tocco produrrebbe un tale effetto, tale impressione, il musicista che un certo accordo indurrebbe tale emozione, ma nella più grande misura lo sapeva in quanto egli stesso provava l'emozione, perché era preso dal colore che gli dava uno

choc ipnotico. Tutto ciò è cambiato. Ora grazie alle tecniche psicologiche di comunicazione ed altre, lo spettatore può essere totalmente posseduto, ingabbiato in una rete sensoriale alla quale non può sfuggire, stregato in una sequenza di eventi sensoriali: e Abraham Moles²² ritiene che «c'è tutta una tecnica del ruolo del computer in arte che non è stata realmente esplorata e sfruttata» Si sia quindi certi che la direzione è acquisita, e che, da una parte, si potrà dire che alla fine oggi non si sa più cos'è l'arte, a cosa corrisponde. *Son champ a changè*. Ma, d'altra parte, non è esattamente possibile ricondurre l'arte ad un gioco. A meno di considerare gioco l'attività scientifica che ha prodotto la bomba atomica. L'arte è diventata una delle maggiori funzioni di integrazione dell'uomo nel complesso tecnico. È per questo che essa è nello stesso tempo portatrice di un messaggio (politico-filosofico) di pura diversione, divenuto perfettamente non significante, che non trasmette alcun senso. Poiché la sola realtà attiva, la tecnica, non può essere assunta dall'uomo in tutte le sue dimensioni.

[...]

La vetta di questa integrazione al sistema è in particolare l'attacco sapientemente menato contro il linguaggio. La menzogna del messaggio rivoluzionario dell'arte consiste in questo, che essa si limita a consacrare la babelizzazione, mentre d'altro lato gli esercizi lacaniani forniscono la constatazione della situazione. Il linguaggio è esploso. Non c'è più trasmissione di niente. Perché c'è da trasmettere solo la parola divisa, rovesciata, torturata, disintegrata. Ci sono solo «strutture» che si può invertire o assemblare come col Meccano. Il linguaggio è diventato un Meccano. Ma è evidente che allora non porta niente di più che la sua stessa etichetta. E se il costruttore svela qualcosa attraverso la scelta delle strutture non è certamente ciò che egli pretende di aver voluto dire, ma un al di là che l'interprete coglie attraverso le tecni-

²² Abraham Moles (1920-1992), sociologo, si occupò di psicologia della musica e di teoria della comunicazione.

che e che spoglia l'uomo di se stesso, svelando ciò che nascondeva, ovvero forse annientandolo in nome dello svelamento di qualcosa che solo il tecnico può garantire come verità di quest'uomo: bisogna allora fidarsi ciecamente del tecnico, psicanalista o altro, che afferma di vedere ciò che nessun altro sa. Il significato di questa operazione è che se ora l'uomo mette in questione l'arte e il linguaggio, a partire (coscientemente o no) da tecniche e dall'impatto delle tecniche, è perché è lui stesso messo in discussione dalla tecnica. Nella misura del suo essere sul bordo dell'inesistenza, egli produce vuotaggine estetica e assenza di messaggio; l'essere stesso dell'uomo è estenuato, non può più che lasciar funzionare segni e meccanismi. Allora l'uomo spiega a se stesso la sua inesistenza (ed è uno dei ruoli essenziali dell'arte a messaggio) e ricostituisce la sua attività autonoma e individuale nel campo della messa in discussione. L'arte è il centro di questa messa in discussione, che dà l'apparenza di un'attività autonoma e nuova, precisamente perché fu uno dei luoghi elevati della significazione. Non c'è più altra significazione che la messa in discussione, perché la tecnica mette, in effetti, in discussione l'essere dell'uomo. Ora, tale messa in discussione di ogni significato si accoppia esattamente (e non può essere altrimenti) ad un perfetto conformismo dell'ambito dell'azione e del comportamento. Conformismo verso ciò che è necessario per il buon funzionamento del sistema tecnico, e che può trovare la sua espressione più elevata nella riproduzione di atteggiamenti rivoluzionari, che si rivolgono contro le potenze del passato, divenute inesistenti. Dirigere l'esplosione rivoluzionaria verso ciò che non esiste più, mantenerla in funzione di situazioni ormai divenute inoffensive, è uno dei fattori del processo tecnico. In sostanza, la tecnica porta con sé una messa in discussione dell'essere stesso dell'uomo (cosa che talvolta egli accetta deliberatamente), e contemporaneamente un totale conformismo verso potenze non riconosciute e non etichettate come tali dalla riflessione contestataria, e che invece so-

no le forze strutturanti di questo nuovo contesto. In tali condizioni, l'arte moderna è nello stesso tempo testimone e complice. Testimone della rinuncia alla coscienza, della rinuncia dell'uomo a comprendere (altrimenti che con lo sviluppo dei paradigmi scientifici) e a organizzare (se non con la strutturazione tecnica). Testimone dell'onnipresenza del sistema tecnico, poiché quello che doveva restare appannaggio del senso è divenuto gioco di strutture tecniche. Testimone del vuoto esistenziale: perché se si proclama incessantemente «Non c'è niente da dire», è perché non c'è niente, più niente da vivere, e et la scienza dell'uomo che si viene elaborando ne è la più pericolosa attestazione. Non abbiamo più nei nostri romanzi da raccontare la storia di un eroe, perché l'eroe dei tempi moderni, non vivendo più nulla, non ha storia. Esiste a secondo di quello che gli capita, come il cosmonauta. Se si ammette nell'arte che l'uomo è oggetto, che l'artista è lui stesso un oggetto, che si può travestire questa assenza del reale, essa è solo la testimonianza dello svuotamento dell'uomo da parte dell'oggetto (da una parte) e della maniera stessa in cui la tecnica esige che si tratti l'uomo (dall'altra parte). Detto altrimenti, è la constatazione dell'assenza dell'uomo, al quale si era attribuita una eccessiva importanza (Robbe-Grillet). Ma non è un'assenza critica totale; in opposizione all'assenza dell'uomo sussistono, non criticate, legittimate, forme e strutture, e la tecnica essa stessa. L'arte diventa allora, ed è l'altro suo volto, complice, e possiede un ruolo falsificante (non necessariamente in tutte le società). Complice della nientificazione, dell'inesistenza, della reificazione dell'uomo: non permette all'uomo di vivere ma al contrario lo sprofonda ancor più in questa spoliatura. L'arte giustifica quello che esiste (il trionfo della tecnica), fornisce all'uomo qualche compensazione per impedire che l'uomo trovi intollerabile la sua situazione (tv, cinema), gli accorda l'illusione della rivolta, dell'iniziativa, della libertà, ma ogni volta i prodotti di questa illusione alimentano ancor di più la convinzione che lui non è

nient'altro che un accidente planetario (lieviti apparsi per caso) e che non può attribuire senso a niente, né valore a purchessia: questa arte informe e obsoleta lo conferma solamente nella sua inesistenza. Anche quelli che non vanno a vedere mostre di pittura, quelli che non ascoltano la musica seriale, sono impregnati di questo disfattismo ritrasmesso dai media a livello popolare. L'arte è complice, facendo penetrare più profondamente, interiorizzando ciò che la tecnica fa dell'uomo, evitando che l'uomo lo percepisca come scandalo, producendo giustificazioni idealistiche alla situazione reale, rivestendo di libertà i comportamenti più conformisti. Essa è così l'espressione diretta e immediata del fattore dominante (che non è ideologico, che non è il dominio della classe borghese ecc.). La tecnica produce così un tutto ideologico nei confronti del quale l'uomo non può prendere più alcuna distanza, semplicemente perché il processo di simbolizzazione e di distanziamento che fu quello, specifico e genetico, dell'arte, è ora da una parte del tutto svalutato, reso insignificante, insulso e anche ridicolo, dall'attività tecnica non simbolizzante e sola efficace: dall'altra parte esso stesso è integrato nel sistema tecnico, il quale utilizza a suo vantaggio e per il suo sviluppo la simbolizzazione e la distanziamento che gli sono necessari per andare avanti, ma nella misura in cui esse sono all'interno del sistema. Così, in base a questa descrizione e analisi, siamo obbligati a concludere che l'arte moderna non è in nulla, e in nessuna delle sue espressioni, né creatrice, né liberatrice, né mezzo di una liberazione. Nello stato attuale, non vi è alcuna via d'uscita né per l'arte né per l'uomo.

JACQUES ELLUL



EMPRESA LII.

IL BRUTTO ALLESTIMENTO DI UNA SALA DEGLI UFFIZI MICHELANGIOLO IN CENTRIFUGA



Può resistere l'Arte all'attacco sferrato su tutti i fronti, sia che se ne dichiari la morte, sia che se ne faccia un nuovo culto per masse cieche alla bellezza?

Forse no. Crollano le opere esposte in prima linea, i capolavori del passato a cui si dà il ruolo di star nell'attirare folle assetate di selfie. La cecità si induce svilendo la bellezza e omologandola al brutto, al seriale, al banale. La complicità degli addetti al patrimonio nell'assecondare lo sfregio e il consumo delle immagini è clamoroso e palese. Il direttore degli Uffizi gongola in primo piano nella foto dell'agghiacciante nuovo allestimento della sala Michelangiolo e Raffaello, presentata come sala delle meraviglie, tutta impostata sull'isolamento dell'opera, presentata come monstrum, strappata nonché al significato, al contesto e alla destinazione originaria, anche all'identità museale che la ospita, incapsulata in pannelli o appesa su vetri, come fluttuasse nell'aria. L'opera, non piú opera, ma mero oggetto feticistico, è proiettata in una dimensione astorica e disumana, tra la fantascienza e il

ridicolo, visto che anche ai media in adorazione belanti scappa detto che il Tondo Doni è inserito in un oblò, il che evoca natanti e lavatrici.

Ma meglio non si può dire che nel saluto ironico inviato dalla storica dell'arte Laura Lombardi:

Buongiorno dal museo blockbuster coi quadri in scatola pagati coi soldi di me contribuente. La sala che era la piú bella e culturalmente sensata degli Uffizi, fatta sette anni fa e smantellata a picconate. Sembra il salone di gala di una nave in crociera... (anche la Venere degli stracci di Pistoletto, in visita, è perplessa nel non ritrovare l'Ariadne addormentata... ma in compenso fa il bucatto in lavatrice).

Alcuni anni fa mi scandalizzai per varie mostre di capolavori, ove, un po' giocando sull'equivoco, si *esponevano* le opere digitalizzate ad altissima definizione. Debbo assolvere i promotori

di simili trappole. Piú grave e funesto è fare l'inverso, appiattare l'opera originale nella sua immagine, nel suo mero esistere come oggetto ambito, pura esteriorità, da catturare con qualche dispositivo tecnologico, in un contesto apparentemente neutro, in realtà aggressivo e straniante, già predisposto per le contaminazioni con l'arte contemporanea. Insomma trasformare un'opera d'Arte in un'installazione AC. Non è il sogno dei direttori dei musei d'arte antica?

Suggestivo è leggere queste tristi cronache alla luce del testo di Ellul. Ma forse è troppo gratificare i responsabili di significati reconditi, e il problema è piú terra terra: da dove vengono questi architetti-allestitori? Dalle scenografie del Festival di San Remo? E questi direttori di musei, cos'hanno studiato, cos'hanno visto, cos'hanno capito dell'Arte? A quale Guinness dei primati aspirano?

(G. R.)



In questa spiritosa immagine che gira in rete, bastano veramente pochi ritocchi: forme, proporzioni, materiali, colori, ci sono già tutti.