

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

AC – RISALIRE ALLA SORGENTE DELL'ERRORE

GABRIELLA ROUF

## LEWIS MUMFORD CRITICO D'ARTE



«Siamo nel 1951, non ancora nel 1984»

**L**ewis Mumford si è occupato espressamente di arte in piú occasioni, e l'arte costituisce oggetto di riflessione e strumento di comprensione in tutta la sua opera maggiore, da *La città nella storia* a *Il mito della macchina*.

La grandiosa evocazione della storia della specie umana dalle sue origini, chiama in gioco l'arte come risorsa connaturata allo sviluppo sovrabbondante delle sue capacità intellettive e d'immaginazione. Dissentendo da letture evoluzionistiche che vedono nell'utensile (strumento di caccia e di intervento sull'ambiente) il motore dell'affermazione della specie e del suo imporsi sulle altre, inverte l'ordine d'importanza, e prende atto di una relativa lentezza della tecnica a confronto dell'incremento simbolico e del linguaggio, quali testimoniati dall'arte preistorica.

In tutte le fasi della storia umana, le attività che — fino a non molto tempo fa — venivano avvertite istintivamente come artistiche, da quelle visuali, di manipolazione, di musica, di danza, hanno fatto parte della vita umana, intrecciandosi con simbolizzazioni piú ardite, quali quelle del sacro, dei miti delle origini, dell'astrologia.

La tecnica permane quindi come elemento subordinato e strumentale, talvolta addirittura relativamente statico, guardato con disprezzo o sospetto, e sostituito quantitativamente dal lavoro degli schiavi.

La megamacchina delle antiche civiltà si caratterizza anche su piano estetico — in primo luogo nell'architettura — e l'arte si carica ulteriormente di significati simbolici che vanno dai segni del potere alla corrispondenza astrale dei miti.

Questo quadro è il contesto in cui Mumford colloca la sua visione dell'arte, il cui rapporto con la tecnica non è mai scontato, ma presenta una dialettica che va dall'identificazione alla conflittualità, mentre l'arte a sua volta si caratterizza da una parte per la sua coralità e condivisibilità, dall'altra per il suo radicamento nell'anima umana, esistenza e sogno.

È la modernità che, ponendo la tecnica come elemento strutturante della società, induce l'autonomizzazione dell'arte, comprimendola in



una sfera individuale, astraendola dal flusso naturale delle relazioni umane; in un'apparente acquisizione di «libertà», l'arte, così indebolita del suo retaggio simbolico e della sua sacralità tradizionale, finisce in un progressivo svuotamento, per essere subordinata alla nuova megamacchina.<sup>1</sup>

Mumford coglie l'acutizzarsi di questa crisi in *Arte e tecnica*,<sup>2</sup> in cui tuttavia ancora ritiene che, con opportuni accorgimenti, l'arte rimanga disponibile come risorsa integrale per l'uomo, anzi possa testimoniare e difenderne l'essenza spirituale e il rapporto con la natura.

Il capitolo conclusivo riproporrà infatti la visione utopica che era al centro di *Technics and Civilization* (1934),<sup>3</sup> in cui era esposta la distinzione

- 1 Jacques Ellul giungerà a simili conclusioni riprendendo il concetto di anti-arte esposto da Mumford in *The Myth of the Machine* (1967-70); per le citazioni dei testi di Mumford e il commento di Ellul, rimandiamo a: Jacques Ellul «Dall'anti-arte di Mumford al ruolo conformizzante dell'arte» in *Il Covile* n. 999 del giugno 2018.
- 2 Nel 95, Mumford tenne alla Columbia University una serie di conferenze su questo tema, che furono pubblicate l'anno dopo come *Art and Technics* (trad. it. *Arte e tecnica*; ed. di Comunità 1963; le citazioni sono tratte dall'ed. Etas Kompass del 1966). In esse Mumford attingeva a fonti come l'antropologia culturale, la mitologia, la psicologia freudiana e junghiana e la storia della tecnologia, per preconizzare una ripresa delle arti nella società del dopoguerra, e la possibile riconciliazione tra arte e tecnica. Proprio su questo appello ottimistico si appuntarono le critiche già all'epoca, e un recensore del supplemento letterario del *Times* notava: «L'analisi magistrale di Mumford sulle cause della nostra decadenza culturale è incontrovertibile; ma i suoi rimedi sono necessariamente vaghi e, si teme, solo praticabili come il compendio di un cataclisma, che tutti dobbiamo sperare di evitare.»
- 3 In *Technics and Civilization* (1934, trad. it. *Tecnica e cultura*, Il saggiatore 1961), Mumford tiprende le idee di Patrick Geddes (1854-1932), che considerava suo maestro spirituale, sull'appropriazione della tecnica da parte del potere capitalistico, che la sottrae ai reali bisogni umani, fino a farne un elemento distruttivo. Ciò è proprio dell'era paleotecnica (nella precedente era eotecnica gli uomini usavano fonti di energia rinnovabili) in cui la macchina, rivoltandosi contro l'uomo, crea «l'impero del disordine». Mumford evoca un impressionante scenario, di cui ha sotto gli occhi l'incontenibile espansione nella società americana, che ne esporterà le leggi e il modello in tutto il mondo: i mostruosi conurbamenti, la distruzione del territorio,

ne tra eotecnica, paleotecnica e neotecnica (e poi biotecnica), ed auspicata una forma di comunismo umanistico come correttivo alla megamacchina moderna. Se nel 1934 doveva prendere atto che «Noi non siamo ancora entrati, sul piano della civiltà, nella fase neotecnica», ancor meno nel 1951 poteva avvalorare, dopo la guerra, la bomba atomica e le nuove tensioni internazionali, una visione ottimistica di riequilibrio e di autocontrollo della crescita. Nel 1959, rileggendo *Tecnica e cultura* a 25 anni di distanza, Mumford dovette infine riconoscere<sup>4</sup> nella divisione della storia umana in tre ere il punto più fragile della sua opera, proprio per la scarsa plausibilità di un passaggio all'era neotecnica all'interno dei sistemi politici moderni, democratici o autoritari che fossero.

#### ☞ «ARTE E TECNICA».

**I**L testo parte dal prendere atto delle «apparenti benedizioni» dell'epoca del dominio della tecnica e delle macchine:

Né Bacone, né i suoi zelanti successori Newton e Faraday, Watt e Whitney, ebbero alcun presentimento del fatto che il dominio della natura, a stento conquistato dall'uomo, nel ventesimo secolo avrebbe potuto minacciare l'esistenza stessa della specie umana. [...] Nessuna di queste tendenze, per nostra fortuna, è giunta alla sue conseguenze ultime: siamo nel 1951, non ancora nel «1984» (p. 10) [...] ¶ Persino la nostra fantasia non è più autonoma; non possiede né realtà né vitalità proprie, quando non sia aggiogata alla mac-

l'inquinamento, il consumismo, l'emarginazione di larghi strati della popolazione, il militarismo, il degrado culturale e morale; il simbolo di questo sistema disumano sono la bomba atomica, l'automobile, il grattacielo. Ciononostante, in *Tecnica e cultura* Mumford si aspetta ancora dalle innovazioni tecniche (avvento dell'era neotecnica) e da politiche illuminate (sono i tempi di Roosevelt) un riequilibrio in senso umanistico, attraverso la pianificazione territoriale, nuove fonti energetiche, e quelle che poi si chiameranno politiche ecologiche.

- 4 «An appraisal of Lewis Mumford's *Technics and civilization* (1934)», *Dædalus*, 88 (Summer 1959) p. 527-536.

china: senza l'aiuto della radio o della televisione a stento avrebbe energia sufficiente per restare in vita. Confrontiamo la nostra situazione presente con quella in cui si andava svolgendo la primitiva epoca semitecnica del Seicento. In quel tempo un buon borghese di Londra, come Samuel Pepys, uomo pratico, amministratore estremamente attivo, sceglieva le persone di servizio per la sua casa tenendo conto anche della loro voce, perché la sera potessero partecipare, insieme alla famiglia, ai cori domestici. Allora non ci sia accontentava di ascoltare la musica passivamente, la si produceva, o per lo meno la si eseguiva personalmente. (p. 11)

Avvicinandosi al nostro tempo, Mumford riconosce nell'arte del XIX secolo, soprattutto la musica, una veemente affermazione dell'autonomia dello spirito umano e di ribellione alla macchina.

Alla fine dell'Ottocento, questa protesta cominciò gradatamente a perdere la sua forza evocativa. [...] Avevamo creato un mondo in scompiglio, nel quale le macchine avevano conquistata l'autonomia e gli uomini erano diventati servili e meccanizzati — ossia prigionieri delle cose, proiettati all'esterno, disumanizzati dopo che ogni legame con i loro valori e scopi storici era stato troncato. Quei profondi impulsi organici per cui l'arte diventa sia il surrogato dell'azione immediata che la definitiva espressione di quell'azione in quanto trasferita nella vita di altri uomini — tutta questa parte dell'umana natura si è svuotata man mano di ogni significato. Le fantasie mutilate, le delusioni organizzate che ci è dato vedere in ogni esposizione collettiva di pittura moderna, sono altrettanti sintomi di questa profonda rinuncia individuale. (p. 13)

In questo brano sta il nucleo della riflessione di *Arte e tecnica*: nonostante affermi come elemento essenziale la condivisibilità dell'arte, Mumford vede nell'artista un interprete privilegiato del suo tempo, ed è attratto dal lato individuale, romantico, emozionale, della creazione.

Se l'arte moderna è inerte e asfittica, ovvero caotica e distruttiva, lo è in quanto specchio della società, e in ciò mantiene un ruolo simbolico:

Quando l'arte sembra essere priva di significato, come senza dubbio appare talvolta l'arte astratta contemporanea, ciò che dice la pittura, ciò che in realtà il pittore grida a piena voce, è che la vita ha perduto ogni contenuto razionale, ogni coerenza.

Tuttavia Mumford, nonostante queste dichiarazioni di sconcerto, ancora nel 1951 aveva fiducia nelle potenzialità dell'arte, sviluppandone una metafora in corrispondenza ai tre stadi di maturazione psicologica:

Il primo, lo stadio racchiuso in se stesso o infantile, lo stadio dell'autoidentificazione; il secondo, lo stadio sociale o adolescente, quando l'esibizionismo si trasforma in comunicazione, con uno sforzo volto non solo ad attirare l'attenzione, ma anche a creare qualcosa che meriti approvazione; mentre ultimo è lo stadio personale o maturo, quando l'arte, trascendendo i bisogni immediati della persona o della comunità, diventa capace di creare nuove forme di vita; quando l'opera d'arte diventa essa stessa una forza indipendente che infonde nuove energie in coloro che vengono in contatto con essa, anche quando siano lontani temporalmente o spazialmente dalla cultura originaria, ormai spenta, o dalla persona originaria, ormai morta. In questo stadio finale, al più alto grado di individualizzazione consegue il campo più vasto di universalità. (p. 25) [...] ¶ Partendo dall'amor proprio dell'artista, l'opera d'arte si trasforma in uno speciale elemento di unione. Fin dai primi stadi del suo sviluppo artistico, l'uomo scopre che l'opera d'arte deve avere caratteri di forma, proporzione ed organizzazione simili — benché certamente non identici — a quelli che lo attraggono nelle forme naturali. (p. 26)

Mumford è così affascinato da questo processo di maturazione dell'artista nella sua opera,

che lo paragona anche agli stadi dell'amore, da quello adolescente, a quello egoistico e sfrenato, al dono maturo di sé con assunzione di responsabilità. Ma queste analogie funzionano anche al contrario, quando prevale il narcisismo dell'artista, che proietta nella sua opera la sua frustrazione:

Ciò che i simboli estetici ci comunicano allora con maggior chiarezza delle parole dirette, è: «Io odio me stesso, io odio il mondo, io ti odio! Che tu possa morire all'istante!» (p. 29)

Egli considera tali aspetti negativi dell'arte moderna come fenomeni morbosi da superare, alla luce della grande tradizione artistica, e nella fattiva speranza di ovviare alle tendenze distruttive ed autodistruttive della società umana.

Con un simile schema analitico, Mumford prende in esame nel capitolo 5 «Il simbolo e la funzione in architettura», esemplificando un caso limite di progettazione astratta e fine a stessa, quindi un simbolo al negativo, nel nuovo Palazzo del Segretariato delle Nazioni Unite.<sup>5</sup>

Quanto al famoso «Armory show» del 1913 — l'esposizione itinerante di arte moderna europea e americana, comprese le sortite duchampiane —, da cui la narrazione falsificata AC fa discendere il «progresso» dell'arte moderna, non è considerato da Mumford (che nel 1913 aveva 17 anni) un punto di riferimento né un precedente da nessun punto di vista; lo scarso interesse anche di cronaca mostrato per l'esibizionismo beffardo dei *dada*, rivela del resto che, non vi fosse stata in seguito la nota concentrazione d'interessi e d'investimenti sulle star del *ready made*, le simpatiche provocazioni di Duchamp, rivolte contro l'ambiente che poi lo avrebbe santificato e musealizzato,<sup>6</sup> sarebbero rimaste tali. Resta il fatto che Mumford, pur presagendo la deriva nihilista dell'arte, non intuì che proprio un circo ragio-

nieristicamente organizzato di trovatine e iperbanalità avrebbe ideologizzato l'arte al servizio della megamacchina.

Mumford avverte invece il pericolo che deriva dall'aspetto consumistico, ripetitivo, seriale della meccanizzazione, che aggredisce l'arte con il logorio e la sazietà delle immagini; anche qui ricorre come antidoto al paragone con il piacere estetico e spirituale che si gode nella natura, in solitaria contemplazione, in un'esperienza ogni volta unica. Alla quantità omologante, massificata, occorre contrapporre l'esperienza viva, mai replicabile:

La riproduzione artistica di massa ottenuta col progresso della tecnica, dalla stampa in legno alla registrazione, ha acuito la necessità della comprensione qualitativa e della scelta qualitativa. [...] L'espansione stessa della macchina durante gli ultimi secoli ha insegnato all'umanità una lezione che altrimenti sarebbe sembrata troppo ovvia per essere appresa: il valore di ciò che è singolare, unico, prezioso, profondamente personale. (pp. 87-88)

Come è noto non è andata così. Ben lungi dal mettere in discussione o reagire al suddetto — e già scontato da tempo — svuotamento di significato delle immagini, Warhol, Lichtenstein & C., trasformeranno tale assuefazione in un business calcolato, sostenuto a suon di dollari dall'imperialismo culturale di ritorno sull'Europa, a cui il milieu artistico nostrano fu ben lieto di adeguarsi.

In contraltare allo strutturarsi delle varie tendenze, prima con l'espressionismo astratto e relative teorizzazioni (M. Schapiro, C. Greenberg e H. Rosenberg), poi con la pop art e suoi propagandisti, Mumford manterrà tenacemente la sua visione etica e integrale dell'arte, ma *In the Name of Sanity* (1954), *The Transformations of Man* (1956), *The City in History* (1961) e *The Myth of the Machine* (1967, 1970), le sue osservazioni sull'arte in rapporto con la tecnica e la politica avranno conclusioni sempre più pessimistiche, fino a definire «non-arte» e poi «anti-arte» la produzione imposta dal dopoguerra in poi (v. nota 1).

<sup>5</sup> La sdegnata, esemplare stroncatura (pp. 102-105) che fa Mumford del nuovissimo (1951) Palazzo di vetro ONU potrebbe essere applicata ad un'infinità di realizzazioni dell'architettura modernista, fino ai «capolavori» delle archistar.

<sup>6</sup> V. Jean-Pierre Cramois «Merde à Duchamp!» in *Il Covile* N° 871 del settembre 2015.



Thomas Eakins (1844-1916), *Riparando la rete*, 1881, Philadelphia Museum of Art.

Verso la fine della sua carriera, Mumford tracciò un amaro parallelo tra sé e Thomas Eakins,<sup>7</sup> che nella vecchiaia si era parimenti trovato in una posizione di isolamento, sempre più sottovalutato dal pubblico. In una recensione del 1972, Mumford — con un minimo velo di separazione tra se stesso e l'artista — scrisse:

Eakins non aveva bisogno di pubblicità né di chiacchiere adulatorie e sproloqui che erigessero uno schermo verbale per nascondere il ritiro autistico dell'artista dalla realtà. Qualunque siano i limiti delle convenzioni scientifiche ed estetiche che hanno dominato l'arte di Eakins, la sua vita e il suo lavoro hanno ora un contributo speciale da dare a una generazione che, moralmente parlando, è arrivata a fine corsa.

7 Lewis Mumford, «Thomas Eakins, Painter and Moralist», recensione a: *The Photographs of Thomas Eakins* di Gordon Hendricks, *New York Review of Books* 19 (settembre 1972).

☞ «THE ART GALLERIES».

LE conferenze raccolte in *Arte e tecnica* sono il culmine di un percorso che ha solidi e appassionati precedenti in *The Brown Decades: A Study of the Arts in America, 1865-1895* (1931)<sup>8</sup> e nelle rubriche di critica d'arte tenute da Mumford dal 1932 al 1937 sul *New Yorker*<sup>9</sup> in

8 *The Brown Decades* (1931) prende in esame gli anni 1865-1895 negli USA, individuandoli come periodo di emergenza di una tradizione americana in campo letterario, nell'architettura e nel paesaggio urbano, nella filosofia e utopia sociale. Nella pittura si afferma uno stile sobrio (Fuller), realista e sculturale (Eakins) ma anche fantasioso e surreale (Ryder) ed epico (Homer): è quel romanticismo rurale e urbano, legato alla natura e alla vita quotidiana, anticapitalistico in forma etica più che politica, che resterà alla base e farà da termine di paragone in Mumford per la valutazione delle nuove tendenze artistiche, di cui avrà sempre a biasimare l'evanescenza morale e formale.

9 Mumford cominciò a scrivere critiche d'arte nei primi anni 20, e la sua influenza raggiunse il culmine a metà degli anni '30 come cronista titolare nel *New Yorker* della rubrica «The Art Galleries». Le sue cronache dal 1932 al 1937 sono state raccolte nel volume *Mumford on Modern Art in the 1930s*, University of California Press 2007. Egli stesso ha sottolineato nell'autobio-

cui segue la cronaca artistica della metropoli, commentando le mostre sia nei musei che nelle gallerie private, sia di arte antica che di opere contemporanee.

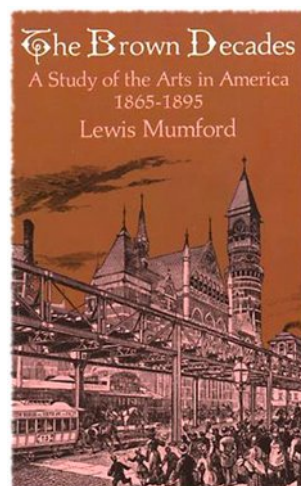
In esse, nonostante la sua simpatia per l'espressività immediata, non viene mai meno il criterio di qualità, che egli cerca non solo nella continuità col patrimonio dell'arte europea, ma con quello autoctono e «americano», rappresentato al massimo livello dalla pittura degli artisti del realismo ottocentesco e dei primi del '900.

Mumford, grande amico del fotografo e gallerista Alfred Stieglitz<sup>10</sup> guarda all'arte dall'interno di un ambiente di cui anche lui fa parte e nel quale, seppure il legame con la tradizione non si è ancora rotto, si ritiene che affermando la libertà dell'artista come valore di per sé e come stile di vita (per lo più importato dall'Europa), ne consegua automaticamente una ricchezza di ricerche formali e un innalzamento della qualità. Già allora Mumford deve dichiararsi nei fatti deluso rispetto a questa prospettiva, notando la mediocrità delle nuove proposte e testimoniando in questo la sua indipendenza rispetto agli interessi che andavano aggregandosi intorno al collezionismo speculativo e alle nuove potenzialità della politica culturale.

Pertanto i testi di Mumford, per competenza, coerenza e linguaggio, in niente anticipano la successiva diabolica perversione delle teorie este-

grafia l'importanza di questo tirocinio, unico modo per maturare e legittimare la critica d'arte: «Per me l'arte in tutte le sue forme ha risvegliato o intensificato le mie esperienze di vita reale. Gli anni trascorsi a scrivere recensioni artistiche settimanali per il *New Yorker* dal 1932 al 1937 hanno svolto un ruolo essenziale nella mia educazione emotiva che ha completato la mia esperienza nell'amore. Inoltre, ho imparato a leggere il significato nascosto dei simboli inconsci dell'artista — così spesso una profezia di eventi di cui l'artista è piuttosto inconsapevole.» (Lewis Mumford, *My Works and Days*, 1979).

<sup>10</sup> L'influenza di Stieglitz si fece probabilmente sentire anche nell'attenzione particolare (se non preferenza) rivolta agli artisti della sua cerchia, come Marin e Georgia O'Keefe (moglie di Stieglitz) in confronto per esempio a Edward Hopper, artista d'intensità poetica e visionaria non paragonabile. È la morte di Stieglitz nel 1948 che contribuì fra l'altro ad allontanare Mumford dalla vita artistica newyorkese.



tiche a farneticazione nihilista e mera propaganda. Sono chiari (!), documentati, partecipi. Pur biasimando per tanti aspetti la metropoli, è coinvolto e consapevole della vivacità culturale, del moltiplicarsi di eventi, di incontri, dell'effervescenza di idee che dà il tono all'élite culturale ed economica, assetata di novità e di atteggiamenti anticonformisti, che rapidamente diventano mode e affari. Sarà poi da questo ambiente che torneranno sull'Europa, con tanti dollari, i promotori dell'arte di avanguardia americana, premesse e strumento per la strutturazione a sistema dell'arte contemporanea. Vi si imporrà — anche sotto veste di contestazione e paradosso — la tecnofilia e l'idea progressista ed autoreferenziale dell'arte, attraverso una pretesa autopurificazione, rigetto di tutte le convenzioni non essenziali al mezzo espressivo. Invertendo «il medium è il messaggio» si avrà l'ontologizzazione del medium: il contenuto semantico e sensoriale non è più veicolato ma si risolve nel medium, ed è nel dispiegamento dello stesso che si produrrà un oggetto o un evento che è definito artistico per convenzione.

La posizione di Mumford è all'estremo opposto: la sua visione utopistica ed ecologica propugna un'arte la cui carica simbolica è radicata nella natura umana e dell'ambiente, e pertanto nella tradizione, nell'osservazione e nella trasfigurazione della realtà, nell'etica del lavoro, del significato, della condivisibilità e durabilità dell'opera.

I suoi testi sull'arte fino agli anni 50 si collocano quindi su questo crinale, oltre il quale

l'equivoco sulla libertà e il ruolo privilegiato dell'artista fornirà ad una branca specializzata della politica culturale imperialistica l'ideologia di penetrazione ed imposizione di quella che Mumford chiamerà anti-arte.

### ☞ SURREALISMO E CIVILTÀ.

**M**UMFORD SCRIVERÀ NEL 1951 IN *Arte e tecnica*:

Le immagini dei pittori astratti rappresentano il vuoto e la disorganizzazione delle nostre vite; le immagini dei surrealisti riflettono l'incubo dell'esistenza umana in un'epoca di sterminio di massa e catastrofi atomiche. (p. 108)

Nel 1937, la recensione sul *New Yorker*<sup>11</sup> è un piccolo saggio sull'argomento, che documenta l'attenzione ma anche le contraddizioni in cui incorreva la stessa critica mumfordiana di fronte al polarizzarsi dell'interesse degli artisti sugli aspetti concettuali:

Al momento, la città è praticamente piena di mostre surrealiste. C'è Joan Miró alla Matisse Gallery, Salvador Dali alla Julien Levy Gallery e Man Ray alla Valentine Gallery; e, per buona misura, Bedlam e Bloomingdale e Cloud-Cuckoo-Land e Cockaigne si sono scatenati al Museum of Modern Art. Se non sai ancora cosa sia il surrealismo, non avrai mai più possibilità di scoprirlo da te — o aumentare la tua attuale confusione. È una moda passeggera o una nuova sfera di pittura? È una varietà di arte o una teoria metafisica dell'universo o un'arma politica sovversiva o una serie di buffonate? È una rivolta senza senso o una rivolta contro il senso? O semplicemente la paranoia che diventa gioco? Tutte queste sono domande pesanti. Una o due di loro, per inciso, hanno qualcosa a che fare con l'arte. ¶ Di solito, uno dei modi più semplici per situare un movimento è chiedersi dove e chi l'ha iniziato. Alcuni dicono che il surrealismo sia iniziato con un gruppo di giovani esiliati europei

che si sono seduti in un caffè a Zurigo nel 1916, inventando una rivoluzione nell'arte chiamata Dada (l'arte di porre fine a tutta l'arte) nel momento stesso in cui Nikolai Lenin, un amante dei classici, stava progettando una rivoluzione in politica. Le due rivoluzioni si separarono a quel punto, ma entrambe erano profondamente in rivolta contro le pesanti banalità, le untuose moralità e le grette accettazioni del mondo della «realtà», e si riunirono di nuovo nel 1925, quando l'ambiente alla moda aveva improvvisamente guadagnato il suo diritto di esistere dimostrando di essere collegato al marxismo.

Diffidente verso le pretese rivoluzionarie e l'alone sensazionalista, Mumford mette in discussione l'origine e la stessa impostazione ideologica europea del movimento, rivendicando «il selvaggio elemento surrealista che è stato presente nell'arte americana e nell'umorismo americano fin dall'inizio». Apprezza invece, della mostra presso il Museo di Arte Moderna, l'inserimento delle opere surrealiste in un ampio corredo di opere e documenti dell'arte fantastica a partire dal Medioevo:

Il risultato finale di tale inclusività ed esaustività è che si comincia a trovare immagini surrealiste che spuntano da ogni buco e fessura, e si perdono di vista i due o tre grandi punti di riferimento nella pittura che conducono al surrealismo.

Mumford li individua specificatamente:

Le principali divisioni dell'arte surrealista sono distinte, ma hanno un fondamento comune nella mente: il patologicamente irrazionale, il comico e l'inconscio. Ognuna di queste parti è in contrasto con le concezioni e le esigenze pratiche della vita quotidiana; ciascuna di esse sottolinea il privato, il soggettivo e l'arbitrario, e sminuisce il pubblico, l'obiettivo e il dovere. Il primo, e al momento il più avvincente, aspetto dell'arte surrealista inizia con Goya. Incise un'intera serie di stampe, chiamate «Capricci», che per più di un secolo sembrano solo un mistero perverso per la

<sup>11</sup> «Surrealism and civilization» in *The Art Galleries, New Yorker* 19 dicembre 1936.

maggior parte degli amanti dell'arte, stampe con strane figure demoniache che si nascondevano selvaggiamente o oscenamente allo spettatore, o con figure in atteggiamenti folli, [...] Oggi le immagini di Goya ricorrono troppo spesso nelle foto sui giornali per essere liquidate come «irreali» e non è forse un caso che un paese che ha conosciuto l'irrazionale brutalità in così tante forme ha contribuito con vari leader al movimento surrealista di oggi: Picasso, Dalí, Miró. Se questo fosse tutto ciò che c'è nel surrealismo, si potrebbe giustificare che il signor David Gascoyne inizi il suo «Breve excursus» con Gilles de Rais e il Marchese de Sade.

Il lato comico del surrealismo — nota — è familiare al mondo di lingua inglese da «*Mother Goose*» in poi, e si radica nel folklore, nel gusto della sorpresa e del fantastico-ludico, nel nonsense di Edgar Lear e altri.

È al suo meglio, nella pittura, nell'immagine di Dalí degli orologi avvizziti, in quelle curiose collezioni di oggetti che Roy assembla nelle sue tele, o in quei meravigliosi montaggi di vecchie xilografie che Max Ernst ha messo insieme con tanta amorevole pazienza.

L'ultimo ingrediente del surrealismo è l'inconscio, da cui emergono le immagini che l'uomo moderno vuole rimuovere e comprimere.

Questi prodotti dell'inconscio non sono necessariamente sinistri o macabri. In una forma piú benevola, hanno preso forma nei dipinti e nelle stampe di Odilon Redon, come avevano fatto prima di lui in quelli di William Blake, e sebbene Redon abbia avuto pochissima influenza sui surrealisti francesi, tedeschi o catalani, l'attività inconscia benigna che ha esposto può essere ritrovata nelle opere di americani moderni come O'Keeffe e Dove.

Conclude quindi con una valutazione di qualità pertinente alle opere, e non alle loro intenzioni, ai loro manifesti, al loro impatto collettivo e mediatico:

Se si giudica il surrealismo dai valori estetici ed umani che vi appaiono, una buona parte di esso è spazzatura; il suo valore non sta in ciò che ha trovato finora, ma nel fatto che ha aperto la galleria di una miniera che può, con strumenti piú adeguati, essere sfruttata per un minerale piú prezioso di quello che è stato finora portato in superficie. Uno dei piú potenti e inventivi dei surrealisti europei, Max Ernst, è solo un pittore moderatamente buono; e se i primi dipinti surrealisti di De Chirico, ampi e nobili nella composizione, rimangono ancora molto belli, se Roy è sempre un artigiano ammirevole, e se Masson e Miró hanno entrambi un tocco aggraziato, la qualità dei dipinti rimane una parte incidentale, se non trascurabile dell'intero movimento. Per giudicare tale arte in modo equo, bisogna rendersi conto che si tratta di un sintomo, un sintomo del disordine, della brutalità e del caos del mondo «reale»; un tentativo — come in un'analisi freudiana — di scavare fino a un punto abbastanza solido da fungere da nuovo fondamento. Con tutto il suo elogio dell'irrazionale, c'è metodo nella follia surrealista.

In ciò, Mumford dà credito al movimento surrealista:

Come ogni nuova scuola, hanno volontariamente perso di vista la realtà parziale che desiderano integrare o sostituire; negano l'ordinato, il razionale, il coerente, il visibile. Ma quello che stanno facendo, in realtà, è aumentare la portata della realtà. [...] Come i moderni psicoanalisti, i surrealisti si sono avvicinati alla normalità per via patologica. ¶ Ma sarebbe assurdo respingere il surrealismo come una pazzia. Forse è la nostra civiltà che è pazza. [...] I demoni, per l'uomo moderno, non sono meno reali degli elettroni; vediamo l'ombra di entrambi fluttuare attraverso lo schermo della realtà visibile. Il surrealismo ci rende consapevoli di questo fatto; organizza l'apparato necessario. Prima che possiamo diventare di nuovo sani di mente, dobbiamo rimuovere la piú grande delle allucinazioni, la convinzione che noi



siamo sani di mente ora. [...] Anche nelle forme perverse o sinistre o sciocche, i surrealisti stanno ripristinando l'autonomia dell'immaginazione.

Tuttavia nel 1951, in *Arte e tecnica* dovrà prendere atto di tutt'altro ruolo assunto dai movimenti di avanguardia, notando

[...] che l'arte moderna stessa ha finito per divenire la forma accademica accettata; che la moda di idealizzare l'ordine meccanico, o di simboleggiare la disintegrazione e la frustrazione schizofrenica è praticamente divenuta il marchio di fabbrica del gusto sofisticato. (p. 117)

La storicizzazione del movimento surrealista nella narrazione traguardata all'arte contemporanea ne ha valorizzato gli elementi superficiali e soprattutto la suggestione morbosa e demoniaca; le sue trovate più facili e il suo esibizionismo sono confluite nel vasto riciclo messo in atto dalla pop art e dal concettuale; quanto alle sue «forme perverse, sinistre e sciocche» appaiono garbate ed intelligenti rispetto alle loro attuali spudorate inesauste repliche.



Invece le cose sono andate così.



Laure Prouvost.

• Eco-AC.

L'idea della raccolta differenziata potrebbe essere opportunamente applicata all'arte contemporanea, alle sue installazioni e a ciò che le sta intorno. Tolto ciò che già in partenza è spazzatura, detrito, stracci, residuo non differenziabile, si rileva che molto è resina, plastica ed altre so-

stanze tossiche, un po' di metallo contorto e arrugginito, poi materiali brut in catasta o imballati (utili per l'edilizia), poi l'organico, il cadaverico, gli spurghi di fosse biologiche e macelli, infine la carta da macero, i manifesti, i lussuosi cataloghi, le tonnellate di chiacchiere illeggibili, del resto scritte per non essere lette. Messa ogni cosa al suo posto, non resta NULLA, non una memoria, non un'immagine, non un'emozione.

(La street art torni lungo le ferrovie, la land art tutta agli emirati dove non fa danno).

Dipinti e sculture mai così cari

### L'arte è sempre più un affare

#### Dal 2000 incassi su del 1700%

Soltanto nell'ultimo anno il valore delle opere contemporanee vendute ha sfiorato i due miliardi. Nove italiani nella classifica dei più richiesti

**I PRIMI 10 AL MONDO**

1	Jean-Michel Basquiat	1982-1988	374.000.000
2	Edvard Munch	1893-1927	190.000.000
3	Robert Rauschenberg	1925-1992	162.000.000
4	George Condo	1964-1999	152.000.000
5	Chen Yin	1962-1999	142.000.000
6	Christoph Wölz	1965-1999	134.000.000
7	Yves Klein	1928-1962	128.000.000
8	Jeff Koons	1955-1999	127.000.000
9	Mark Rothko	1925-1970	125.000.000
10	Julian Opie	1967-1999	124.000.000

**DEI PIÙ RICHIESTI ITALIANI**

1	Maurizio Cattelan	1957-1999	1.236.742
2	Oliverio Toscani	1952-1999	1.023.210
3	Massimo Paresi	1952-1999	115.407
4	Massimo Paresi	1952-1999	109.210
5	Massimo Paresi	1952-1999	103.210
6	Massimo Paresi	1952-1999	103.210
7	Massimo Paresi	1952-1999	103.210
8	Massimo Paresi	1952-1999	103.210
9	Massimo Paresi	1952-1999	103.210
10	Massimo Paresi	1952-1999	103.210

**EXPORT CRESCIUTO DEL 34%**

Il mercato dell'arte contemporanea è in forte crescita. Nel 2010 le vendite sono aumentate del 34% rispetto al 2009. I dati sono stati pubblicati da Artprice, un'azienda francese specializzata in servizi di consulenza e di mercato per i collezionisti e gli investitori.

**Il Prosecco sfida la Champagne a crisi**

Il Prosecco sfida la Champagne a crisi. Le vendite di Prosecco sono aumentate del 34% nel 2010, mentre quelle di Champagne sono diminuite del 17%.

AC

• LA CARA ESTINTA.

Via via la cronaca ci dà notizia degli esiti mirabolanti del mercato dell'AC, che non risente di crisi, anzi, il che non ci stupisce: essendo un fenomeno speculativo, o crolla o deve crescere, non c'è via di mezzo. Aspettiamo fiduciosi che crolli, ma non è detto, perché trattandosi di una bolla finanziaria internazionale, variabile indipendente da fenomeni economici e politici legati alla produzione e al mercato, è uno di quegli utili contenitori dove sostano capitali e credito, specie di beni rifugio, anche più efficienti perché in questo caso il bene non c'è, e i rischi minimi.

È infatti nella natura speculativa del sistema AC la necessità che le «opere» e le «quotazioni» siano le prime vuote per quanto massicce, le seconde improbabili e fasulle, per quanto stratosferiche. Non dico la qualità, ma la stessa materialità del prodotto può essere di disturbo, introdurre turbative nel procedimento meramente virtuale dell'incremento dei valori. Serve ogni tanto qualche stupidaggine gigantesca, qualche boiata raccapricciante a fare da vetrina e promemoria, poi il gioco va avanti nell'iperspazio globale, pilo-

tato da un trust internazionale fuori da ogni controllo e sotto copertura della libertà artistica, dei diritti delle minoranze, o di qualunque icona del politicamente corretto.

Infatti al vertice delle classifiche mondiali ci sono le opere di Basquiat, morto e morto male, per le quali non c'è nemmeno il disturbo di avere tra i piedi l'autore.

Non diamo conto, e il conto l'abbiamo perso, delle noiose, squallide, ripetitive irruzioni AC nelle nostre città. Se qualcuno ha da segnalare qualcosa di intelligente, bello, emozionante, mai visto (accettiamo anche questo, ma è la cosa più rara) ce lo segnali e ben venga.

L'evanescenza dell'opera, la sua inconsistenza e insussistenza, è confermata all'altro estremo, con il diffondersi delle cosiddette mostre digitali, in cui finalmente non esiste più un problema di trasporto e sicurezza, ma solo di addobbi, fondali e battage pubblicitario, e la gente paga per vedere capolavori che sono altrove. Chapeau.

• IN VIAGGIO.

Se Fumaroli ci invitava ad un viaggio nel mondo delle immagini,<sup>12</sup> scrivendo un testo definitivo sulla natura e la vocazione dell'arte contemporanea, il viaggio di per sé si fa tramite di operazioni promozionali che si identificano senza residui nell'oggetto propagandato. Il medium è il messaggio, e in questo caso il trasporto è la metafora di una meta obbligata. Per mesi la ghigna iettatoria di Marina Abramovich ha invaso treni, autobus, metropolitane, biglietti metro e bus urbani ed extraurbani, oltre a qualunque altro supporto disponibile nell'area fiorentina. I viaggiatori Trenitalia hanno tirato un sospiro di sollievo quando è stata sostituita da una simpatica capriola di Raffaella Carrà sulla copertina dell'insulsa rivista sparpagliata sui sedili. Ma ancora fa capolino qua e là, con la sua candelina...

12 Marc Fumaroli *Paris-New York et retour. Voyage dans les arts et les images*, ed. Fayard 2009 (trad. it. *Parigi-New York e ritorno. Viaggio nelle arti e nelle immagini*. Ed. Adelphi 2011). Il libro porta in esergo la famosa esortazione di Giuseppe Verdi: «Torniamo all'antico, sarà un progresso».

(Naturalmente, per l'effetto gregge, en plein di visitatori nel palazzo Strozzi da tempo umiliato e sfigurato da installazioni da lunapark, di cui la mostra-business dell'Abramovic è il treno del terrore, con le ragnatele che strusciano addosso e spauracchi vari.)

Sempre viaggiando, abbiamo invece notizia di una mostra che ben rappresenta, con una gradevolezza inconsueta rispetto a cataste ed aggregati repellenti, una sottospecie dell'AC, quella che adotta il concettualismo elementare dei materiali che usa. Qui non siamo nell'empireo della financial art, bensì di simpatici bricoleurs, che hanno individuato un tassello ancora da riempire. Ormai sovraffollato il settore escrementi, macelleria,<sup>13</sup> spazzatura e detriti, ecco la gomma da masticare, le palline di vetro, i lavori all'uncinetto, e — in questo caso — le sculture in mattoncini LEGO.<sup>14</sup> Geniale, no?



13 È stata riproposta a Mantova la mostra-macelleria dell'austriaco Hermann Nitsch che nella spartizione internazionale delle specializzazioni «artistiche» si è aggiudicato quella del sangue e carcasse, già tanto gustata a Palermo nel 2015 (v. *Il Covile* n.869 «L'Alfabeto dell'AC», settembre 2015). Proteste delle associazioni animaliste e delle persone di buon senso e buon gusto; e dall'altra parte, il solito teatrino, tra ingenuo e sprezzante, sulla «libertà artistica», «l'artista quotato», «il circuito internazionale» ecc.. Questa volta c'è una sfumatura comica e patetica nelle dichiarazioni del direttore — austriaco anche lui — del Palazzo Ducale (che dovrebbe ospitare la mostra) che fa presente che Nitsch «ha 80 anni e la sua salute è fragile». Anche qui, comunque, spunta il riciclo: il (vispo) Nitsch informa che «Dopo che impieghiamo la carne per la performance, la mangiamo: l'animale ucciso viene dunque utilizzato due volte, per l'arte e per il nostro nutrimento.» Buon appetito.

14 Sta girando anche per l'Italia una delle 5 mostre itineranti dello statunitense Nathan Sawaya, una vera impresa industriale a cui non può che arridere il successo in tutto il mondo. È «The Art of the Brick», sculture in mattoncini LEGO, comprese, pensate, le repliche di quadri famosi, da Monna Lisa all'Urlo di Munch,

Ma che differenza c'è da Legoland? Nessuna, ovviamente, caso mai riduttiva, visto che i parchi Lego realizzano una specie di universo parallelo ossessivo che ha una sua suggestione simbolica.

È un'altra variante della conclamata natura extraartistica degli eventi AC, mero intrattenimento e contorno necessario e democratico alla casa dei giochi miliardari del sistema, solidamente incardinato nelle caste politiche e finanziarie internazionali.



• ARTE VIVA.

Esiste, nonostante ciò, uno spazio, una realtà artistica autosufficiente, che con l'AC non ha nulla a che fare e che può quindi liberamente esprimersi e per vie più umane accedere ad un pubblico e ad un mercato? Esiste, né può essere altrimenti, perché l'arte è risorsa integrale dell'uomo, e almeno finché l'uomo stesso non sarà disintegrato e riversato nelle formine tecnologiche del transumano, essa ne sarà insopprimibile e potente testimonianza.

Mumford in *Arte e tecnica*, parlando degli artisti appartati e anticonformisti, rileva:

Il fatto che tali artisti vivano e si mantengano quietamente è in se stesso un buon segno, benché non riveli nulla intorno al destino della nostra società: poiché questo tipo di artista ha trovato sempre un eremo in cui crescere nelle condizioni personali o sociali più sfavorevoli. Ciò che questi artisti autosufficienti rivelano è l'incrollabile determinazione della vita a realizzarsi. (p. 116)

L'arte vive oggi e si misura dalle distanze che stabilisce e dichiara dal sistema dell'AC. Questo vale anche per l'arte del passato, la cui sussistenza per il futuro (che vuol dire leggibilità ed es-

all'Orinatoio di Duchamp. Forza, ragazzi!

senza spirituale) dipende dalla difesa di essa contro l'aggressione concettuale e lo scempio estetico, sia nell'accostamento con i prodotti AC sia negli allestimenti museali dissennati che aspirano anch'essi all'effetto carnevale (o morgue).

Non può esserci un distinguo tra chi espone la macchina per far merda, i bambolotti pornografici, gli animali macellati, e chi spaccia più innocui ammassi e ready made (100 anni dopo!), o «opere» tutte rosse, o «opere che si autodistruggono ecc... Dietro a ciò, stessa è la corporazione dei critici d'arte, dei curatori, dei commentatori, che quando non sono entusiasti imbonitori in proprio, sempre sono benevoli, equanimi, meravigliosamente tolleranti di fronte a qualunque obbrobrio e stupidaggine, osando a malapena un «discusso» davanti al nome dell'impostore di turno e informando che comunque esso è «artista quotato» E cosa dire dei Musei di arte contemporanea, con il simbolo nazionale melandrino?

La riflessione sull'arte è — forse da che l'uomo tracciò le prime immagini su un qualche supporto — uno spazio di emozione e pensiero. Nel passato, la sua complessità si è estesa dalla manualità sapiente dell'artigiano fino all'ispirazione del mistico e al programma del teologo. A oggi, con fiumane di parole spese sull'arte moderna (senza del resto spiegarne alcunché, se non che non c'è nulla da spiegare), il settore dell'arte è quello nel quale il linguaggio è più screditato e vano, la razionalità sconfitta, il gusto negato, la competenza scomparsa, l'etica volta in paradosso.

• DIVERSITÀ ARTISTICA?

In Francia l'Arte, «minoranza» schiacciata dal monopolio AC, lancia una petizione perché venga rivista la politica statale che ad esso è totalmente asservita.<sup>15</sup>

«Esigiamo il rispetto della diversità artistica! Stop al dirigismo di Stato!»

La petizione è interessante, per quanto il suo appello alla «diversità artistica» e al rilancio del ruolo internazionale della Francia siano armi

<sup>15</sup> <http://chnng.it/SSPgddKjhn> Altre informazioni nel sito di Nicole Esterolle [www.schtroumpf-emergent.com/blog](http://www.schtroumpf-emergent.com/blog). Dallo stesso sito il fotomontaggio «Gilets jaunes pour la diversité artistique».

spuntate di fronte al blocco tetragono speculativo-istituzionale di cui la Francia è una vetrina, terreno parassitario e area di consenso.

I gilets jaunes dovrebbero fare anche lí piazza pulita.

Detto questo, la petizione conferma e descrive in sintesi efficace la natura del sistema AC, sul quale non si possono applicare ragionamenti e valutazioni artistiche, ma solo di tipo economico strutturale (capitali, finanza, spesa pubblica). I due punti della petizione che abbiamo evidenziato in corsivo corrispondono esattamente alle aspirazioni di quanti continuamente intrallazzano e fanno vibranti appelli per «inserire l'Italia nei circuiti internazionali di arte contemporanea», «colmare il ritardo con l'Europa» ecc..

Il testo inizia ricordando che la Francia è lo Stato piú interventista del mondo in materia di creazione artistica, a livello di Ministero, di Fondi Regionali di Arte Contemporanea e di sovvenzioni e sostegno alla creazione.

«Ma malgrado questo dirigismo, o a causa di esso [...] è oggi riconosciuto dalla maggioranza di chi opera nell'arte nel nostro Paese che questo sistema quarantennale è stato dei piú controproducenti con i seguenti effetti:

- Esclusione dagli spazi istituzionali di gran parte degli artisti e, di conseguenza, dequalificazione della corrispondente parte della creazione attuale.

- Sopravalutazione delle creazioni di natura concettuale e posturale a detrimento della messa in forma sensibile, dell'«intelligenza della mano» e della sapienza propriamente pittorica.

- Dequalificazione e sparizione delle gallerie d'arte non allineate sull'estetica «Arte Contemporanea» internazionalizzabile e finanziarizzabile.

- *Subordinazione di natura strutturale del dispositivo pubblico alla speculazione finanziaria privata globalizzata.*

- Soppressione nelle Scuole d'arte di Stato dell'insegnamento delle arte del disegno (disegno, pittura, scultura, incisione) che contribuisce alla sparizione delle relative



pratiche. Gli insegnamenti di alto livello sono cessati.

- Acquisizione di quantità di opere d'arte «Arte Contemporanea» senza valore durevole, per le collezioni pubbliche, e che occupano la maggior parte di esse.

- *Generalizzazione e banalizzazione di pratiche opache di collusione e conflitti d'interesse pubblico-privato, che non potrebbero essere ammessi in nessun altro campo.*

- Fallimento totale del Ministero nel convincere il grande mercato internazionale del valore degli artisti francesi promossi dal Ministero (ci sono 200 «ispettori della creazione» ma non c'è un solo artista francese nel Top 200 degli artisti visibili al mondo!).

Dio ci scampi dagli «ispettori della creazione»!



Manifestazione dell'AICA (Associazione dei Critici d'Arte francesi) con al centro il loro presidente R. Cuir a sostegno della «libertà di espressione» e simboleggiata dal plug anale («Tree», altezza 24 metri) di Paul Mc Carthy, fotografato in place Vendome nel 2014. Già allora alle proteste dei parigini contro l'installazione risposero con un'analogia manifestazione una cinquantina di «critici, collezionisti, conservatori, curatori, funzionari del ministero»... (dal sito di Nicole Esterolle).