

VI

La colossale ammirazione per ciò che [l'artista] ha realizzato, un'ammirazione di sé che potrebbe facilmente fargli rinunciare a quella degli altri, a quella del mondo. (T. Mann, Dottor Faustus)

Quando l'intelligenza vuole mettersi a giudicare le opere d'arte, non ci sono più certezze, nulla è fisso, si può dimostrare tutto ciò che si vuole. (Marcel Proust)

La missione attuale dell'arte è quella di introdurre il caos nell'ordine (Theodor W. Adorno)

L'arte è l'arte di deformare la realtà per comprenderla (Iketnuk Arnaq).

Sommario

VI	1
Definizioni	1
Suoni e luci	2
L'asparago di Manet	2
Museo Guggenheim	2
Modi di mostrare	3
Il lato bello della mia recinzione.....	3
Pittore e contadino	4
Vermeer	5
Courbet e Braque	6
Picasso	7
Goya	12
Pipilotti Rist	13
<i>Aurea mediocritas</i>	13
Vita e arte.....	14
Trasformazione.....	15
<i>We must fuck</i>	24
Il sagrato	24
<i>La cattedrale</i>	25
Taci e fai l'artista.....	25
Pietà	25
Rinascimento	25
Montréal: Habitat 67	25
È soprattutto teatro	26
Opera	27
Beaubourg	27
Yellow ed Élite	27
L'ultimo ritratto di Francisco Goya	28
Arthur Danto e micropensieri	30
Creatività normale	31
Amare.....	32
Pubblicità	32
Pelo e peli	32
Niente dadi.....	33
Kasimir.....	33

Definizioni

Ogni volta che sento banalità sull'arte ("Mio figlio di tre anni dipingerebbe meglio", "È davvero una sciocchezza", "È solo rumore, non ha nulla a che vedere con la vera musica", "Basta mettere quattro foto di nudo e..."), ripenso a una definizione che trovavo così azzeccata negli anni '60: *"L'arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte"*.

Una definizione che mi sembrava bloccare i confronti sterili e polemici tra la nuova stella della pittura e Michelangelo, tra il gruppo rock che entusiasma gli adolescenti di tutto il mondo e Beethoven, tra la ragazza onesta che scrive un dialogo sul trauma della pubertà e Shakespeare. Permette anche di non stabilire una scala di valori assoluta tra arte popolare e "grande arte", di non imbarcarsi in un'ontologia dell'arte, completamente prigioniera della sua rete di parole e dimentica dell'oggetto di cui dice di cercare l'essenza.

Alcuni critici vedevano in questa definizione un relativismo pericoloso, che apriva la porta a qualunque cosa — oggi parleremmo di relativismo postmoderno. Era piuttosto una visione che li destabilizzava, direi. Altri, più ingenui e poco ferrati in logica, vi vedevano una semplice tautologia.

Alcune affermazioni, retrograde e piuttosto ignoranti sulla fotografia digitale e su strumenti come *Photoshop* e l'IA generativa, meriterebbero che i loro autori scoprissero questa definizione: il che consentirebbe loro di assaporare un altro gusto nei frutti della tecnica, che non sono necessariamente avvelenati.

Oggi questa definizione potrebbe essere ristretta. Qualche ritocco non le farebbe male: si potrebbe, ad esempio, togliere lo strato di idealismo che offre gli uomini al dio sociologo sull'altare delle parole, come se fossero un gruppo omogeneo, dotato della capacità di definire e pensare come gruppo.

Eccola: *"L'arte è tutto ciò che i media chiamano arte"*. Nonostante le apparenze, questo cambiamento non è dettato da una vena polemica e sterile o dall'odio verso i media considerati un organo di potere onnipotente. Faccio parte della minoranza che crede che i "media" esistessero nel Medioevo come nel Rinascimento, anche se si chiamavano Chiesa piuttosto che media e avevano un potere altrettanto (se non più) onnipotente ed efficace di quello odierno. Faccio parte di coloro che ritengono che, entrando nelle chiese, i quadri entrassero nel regno celeste dell'arte, così come oggi vi entrano i quadri di cui parla *Le Monde* o programmi culturali alla radio, in televisione...

La nuova definizione può sembrare peccare di relativismo ancora più di quella originale: se gli uomini possono cambiare opinione in funzione dei cambiamenti politici, economici o culturali, che dire dei media che una semplice transazione commerciale può far passare dall'altra parte della... stavo scrivendo "barricata", ma il mio angelo custode mi ha salvato: *"Il termine è troppo forte"*, mi ha sussurrato, *"I media stanno sempre dalla stessa parte della barricata"*.

Ma questa impressione di relativismo è falsa: i media sono così saldamente legati alla barca sociale che non ha senso parlare di relativismo, a meno che si pensi che gli artisti geniali siano le stelle fisse attorno alle

quali tutto ruota e ruoterà. Ancora il mio angelo: “Nell'arte, come in tutto ciò che è prodotto dagli umani, non ci sono stelle fisse, mio caro. Non ci sono stelle, piccolo mio. Ci sono solo stelle cadenti, tesoruccio mio”.

Suoni e luci

Da anni non leggo più i foglietti che distribuiscono nei teatri prima degli spettacoli. Non sapendo cosa fare, mentre aspettavo che la mia compagna trovasse un posto libero in bagno, ho letto con attenzione, come se fosse una poesia di René Char, il foglietto del balletto *Conjunto di nero* di Emio Greco. Passeranno ancora anni prima che legga un altro opuscolo di questo tipo (se la mia compagna passa troppo tempo in bagno, mi occuperò di sferruzzare idee per l'inverno): vuoto intessuto di vuoto; belle parole in belle frasi che dicono un bel nulla. *La folgorante interiorità della danza rivela i colori del movimento alla luce dei corpi. Suntuose metafore visive accompagnano le linee della danza e i motivi.* I danni di una poesia mal assimilata da anime senza spessore che hanno un lavoro di parole da fare.

E lo spettacolo? Mi è piaciuta molto la musica, ho trovato fantastica l'illuminazione e mediocre la danza.

L'asparago di Manet

Da giovane confondevo sempre Monet e Manet. Se avessi conosciuto la storia dell'asparago, non li avrei confusi. Il che dimostra, ancora una volta, l'importanza degli aneddoti. Un gallerista offre 800 franchi a Manet per un quadro. Manet consegna i suoi famosi asparagi — famosi dopo. Alla ricezione della merce, il gallerista emette un assegno di 1000 franchi. Manet gli invia un altro quadro (che preferisco al primo) con un solo asparago: l'asparago per il giusto peso, dice. Denaro e arte: amicizia indefettibile, quando si è famosi.

Museo Guggenheim

L'ingrandimento o il rimpicciolimento, il cambiamento del tipo di materiale, il fatto di metterlo dove di solito non si vede o di modificarlo per renderlo astratto conferiscono a un oggetto un aspetto che viene definito, con troppa disinvoltura, artistico. Come le ripetizioni fallite di Claus Oldenburg. Ci sono anche dei successi: il ferro da stiro e la tazza di Man Ray.

Grazie alla tecnica moderna, l'opera d'arte ha guadagnato in teatralità ciò che ha perso in aura.

Le conseguenze del fatto che guardiamo i quadri con gli occhi, ma li vediamo con una teoria sono a volte piuttosto spiacevoli. Spesso le persone non apprezzano le nuove opere, perché la teoria che possiedono è stata troppo consumata dall'osservazione delle vecchie opere. Ma, paradossalmente, è impossibile costruire una nuova teoria senza che l'opera d'arte sia già lì. Le nuove opere che resistono alla violenza delle vecchie teorie (quindi le nuove "vere" opere d'arte) sono il seme che genera le nuove teorie: a partire da queste opere viene introdotto un discorso "organizzato", "strutturato", "coerente". Ma un discorso "strutturato" dalla ragione può essere tenuto su qualsiasi cosa e la sua struttura dà l'impressione di una grande verità anche quando non c'è nulla. Piega la materia "viva" delle opere d'arte (viva anche nelle nature morte) alle sue

regole, proprio come piega la caccia metallizzata degli pseudo-artisti. Il discorso teorico, soprattutto quando diventa un campo del sapere e quindi una professione, si rende autonomo e parla solo di sé stesso. La ragione che crede di poter descrivere con un linguaggio teorico (strutturato) e quindi “impoverito” ignora che l'unico modo per *parlare* di qualcosa è lasciare che sia quella cosa a parlare – che sia arte. Arte che parla e non parole sull'arte.

Arte e coscienza, stessa lotta. Contro chi? Contro ciò che fa male. Contro ciò che è e non può essere altro.

Modi di mostrare

La brochure del catalogo del museo Bonnat, “*uno dei più bei musei di Belle Arti di Francia*”, contiene sette riproduzioni di dipinti. Il ritratto di Edgar Degas dipinto nel 1863 da Léon Bonnat e sei riproduzioni in cui, indipendentemente dal soggetto, è il nudo femminile ad essere al centro. Normale? Sì, da un certo punto di vista. Meno da un altro: oggi le donne frequentano i musei più degli uomini e quindi dovrebbero abboccare meno facilmente all'esca del nudo femminile. E allora?

Proporrò una risposta, che vale quello che vale, ma che vale quanto molte altre: la paura che abbiamo ispirato agli uomini per millenni non svanisce con un colpo di spugna pseudo-femminista. Non avendo più interesse a congelarci nelle cucine, a rinchiuderci nei salotti, a metterci a quattro zampe nelle camere da letto, molto più vicini al Voodoo di quanto si possa immaginare, anche a costo di vederci nuotare sempre più numerose nel barattolo della televisione, ci appuntano alle pareti dei musei o alle pagine delle riviste. Il desiderio di consolarci dicendo che è meglio così piuttosto che farci talibanizzare è forte. Troppo forte per i miei gusti.

Il lato bello della mia recinzione

“L'ho comprato e quindi ho il diritto di guardarne il lato più bello”. Si riferisce alla recinzione che circonda la sua casa a Haverstraw, nello Stato di New York. L'amministrazione di Haverstraw ha approvato una legge che obbliga i proprietari a mettere il lato non rifinito — non bello o brutto, se preferite — verso l'interno. Molti cittadini, come la signora Werlitz citata all'inizio, sono contrari alla decisione dell'amministrazione. Se non lo ha già fatto, non è difficile immaginare che la Corte Suprema degli Stati Uniti stabilirà che: “Essendo la recinzione un mezzo di espressione dei proprietari di case, le leggi dello Stato non possono limitare questa libertà, se non distruggendo le fondamenta che i padri della costituzione (...) ecc. ecc.”.

Lungi da me l'idea di ridicolizzare le dichiarazioni della Corte Suprema. Soprattutto perché, in questo caso, la libertà di espressione è legata a giudizi di ordine estetico e, nel campo del *bello* ancora più che in quello del *vero*, non si conosce politica migliore di quella del *lasciar fare*. Gli amministratori di Haverstraw, come i loro colleghi della città di Montréal che decidono come devono essere le facciate delle case, rappresentano il “buon gusto” di una piccola borghesia che ha una visione del bello spesso insipida e sempre atemporale. Se ogni proprietario mostra la facciata che desidera e se le facciate non si integrano “armoniosamente”, è molto probabile che l'armonia dell'uno sarà diversa da quella dell'altro. O, più semplicemente, non ci

interessa l'armonia. Questi stessi legislatori, quando visitano i villaggi della vecchia Europa, rimangono estasiati dal loro disordine e dalla loro mancanza di armonia "che mostra una profonda armonia frutto di una lunga storia, ecc. ecc. Chi ci dice che tra cento anni i turisti argentini non troveranno, nel cattivo gusto dei montreallesi, un'armonia più profonda ecc. ecc.? La bellezza delle cose ha bisogno del tempo per essere levigata.

Come avrebbe detto Franz Zappa: "Teniamo il governo fuori dai nostri giardini". Il significato di «zappa» non è probabilmente estraneo a questa dichiarazione.

Ma la signora Werlitz è una zappista? Sospetto di no¹. Soprattutto perché non avrebbe approvato un'altra (probabile) dichiarazione di Zappa sui giardini: "E soprattutto, teniamo le recinzioni lontane dai nostri giardini". Il mio sospetto ha buone basi: lei vuole sfruttare il lato bello, probabilmente vuole fiorire nel suo giardino. La vedo molto bene: sono le quattro del pomeriggio di una bellissima giornata di giugno. In costume da bagno con sfumature magenta, su una sedia a sdraio. Appoggia su un tavolino bianco le poesie di Pound, alza leggermente il volume del CD che suona l'improvviso D 899, n. 1 in do minore di Franz Schubert nell'interpretazione di Maurizio Pollini, beve un sorso di Brouilly e guarda, estasiata, la sua recinzione. La perfetta disposizione delle assi, i chiodi che le danno un aspetto così medievale, quel colore che sfuma in modo quasi impercettibile dal blu lapislazzuli al blu Lise Wattier, le rimandano continuamente un'immagine di sé così positiva che le permette di sopportare tutte le cattiverie dei colleghi invidiosi del suo giardino. "Tesoro, è ora di andare a giocare a tennis. Preparati, lo sai che quando guardi troppo a lungo la recinzione non sei più competitiva e allora perdi contro quei due idioti della porta accanto." Guarda troppo: l'unico eccesso della sua vita tranquilla. L'unico eccesso di cui non riesce a liberarsi.

Gli amministratori di Haverstraw devono essere davvero stupidi e insensibili per privarla di questo tranquillo piacere e costringerla a sacrificare la felicità sull'altare dell'armonia. Chi può valutare le conseguenze di un tale trauma? Potrebbe comprare un fucile mitragliatore o violentare un pastore tedesco a quattro zampe.

Pittore e contadino

«[Monet] *dipendeva dalle condizioni atmosferiche più di un contadino*». A prima vista sembra strano e Clement Greenberg non lo sottolinea senza un secondo fine, ma basta rifletterci un attimo per rendersi conto che è la sensazione di stranezza ad essere strana. Non c'è niente di più normale che un pittore paesaggista come Monet sia molto influenzato dalle condizioni atmosferiche. E il contadino? Meno.

Le nuvole che velano il sole cambiano i colori e Monet non può fare altro che fermarsi. Un contadino non smetterà di raccogliere il fieno a causa di qualche nuvola, semmai intensificherà il ritmo per evitare che il fieno si bagni.

¹ È forse zapatista, dato che anche questo movimento si interessa alle recinzioni.

Vermeer

La bocca socchiusa, la linea dei denti appena accennata, la lingua che si intravede e non si intravede, lo sguardo obliquo, il bianco degli occhi in evidenza... L'immagine canonica di *Playboy*, con l'immancabile tocco esotico: il turbante che aggiunge a questa "brava" ragazza il fascino che la pubblicità estorce alla fotografia da quando l'ha asservita. Vermeer, il pittore fotografo, ha capito dove batte il desiderio, alcuni secoli prima delle riviste per soli uomini.

Non è solo la «sensibilità alla luce, ai colori e alla composizione» di questo quadro di una «bella ragazza con un turbante esotico²» a rendere così famosa *La ragazza con l'orecchino*. È famosa e amata soprattutto perché Vermeer vi ha inserito tutti i segni che i maschi amano nel viso di una giovane femmina: segni che, in quanto tali, indicano luoghi che la pittura ufficiale e i costumi europei non erano ancora pronti a mostrare. Non c'è da stupirsi se i maschi moderni preferiscono l'invito esplicito della donna-bambina olandese a quello ambiguo dell'altra famosissima icona femminile (*La Gioconda*).



NOTA A PIÈ DI FOTO: non pensate che io voglia "sminuire" Vermeer e metterlo allo stesso livello di *Playboy* o che voglia "elevare" *Playboy* alle vette di Vermeer. Volevo dire qualcosa di molto semplice: *mutatis mutandis*, entrambi stuzzicano la stessa debolezza maschile.

² Catalogo della mostra alla *National Gallery of Art* di Washington nell'inverno 1996.

Courbet e Braque

È così piacevole leggere di ciò di cui si è profondamente ignoranti! Si aprono mondi in cui non ci si annoia, come in quelli che conosciamo. Ciò che sembrava costruito sulla roccia ha le fondamenta nell'argilla. Si respira come quando si esce da un bar eccessivamente caldo e fumoso, nel mese di gennaio.

Per esempio.

Ho sempre pensato che Cézanne fosse il padre più o meno pittorico del cubismo. Non ne vedevo altri: semplice come sono, ho sempre pensato che un padre fosse sufficiente. Devo aver appreso la paternità di Cézanne nella mia giovinezza, in qualche enciclopedia, o... sì, deve essere così... nel 1967, quando andai all'Esposizione Universale di Picasso, a Parigi, con gli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Milano che non smettevano di pontificare.

“Braque è tutta un'altra cosa”, è una frase che non ho mai dimenticato e che era stata pronunciata con grande sufficienza, da non so chi, davanti alle *Demoiselles d'Avignon*.

Non importa l'origine, per me Cézanne era il vero padre. Questa mattina ho scoperto un secondo padre: «Courbet è il padre dei nuovi pittori [i cubisti]», e non è un qualsiasi a dirlo, è Apollinaire³. Se lo dice Apollinaire...

John Berger, al contrario di Apollinaire, crede in due padri. Il modo in cui descrive ciò che caratterizza lo stile dell'altro padre, Courbet: “Nessun pittore prima di Courbet ha saputo porre un'enfasi così senza compromessi sulla densità e sul peso di ciò che stava dipingendo” e come contrappone “la forza di gravità” in Courbet alla “prospettiva verso l'orizzonte” di Poussin, è molto convincente. Il fatto che anche Courbet sia un padre mi apre orizzonti poussiniani, se mi è consentito esprimermi così: vedo, molto lontano, affacciarsi i disegni erotici di Picasso influenzati dalla densità dell'*Origine della vita*.

Se mi forzassero un po', potrei dire che *L'origine della vita* è la madre del vecchio Picasso erotomane.

Che non mi si venga a dire che il caso esiste. Se esiste, spesso si addormenta e lascia che la necessità ordini le cose a modo suo, in modo ben ordinato. Leggo alcune pagine sul cubismo, penso a una frase che uno studente molto colto dice su Braque, cerco un libro di scienze cognitive e mi ritrovo tra le mani un libro minuscolo: *Braque le Patron* di Jean Paulhan, pubblicato nel 1952. Caso? Non fatemi ridere! Il mio inconscio, strutturato come una macchina, mi ha fatto mettere le mani dove sapeva che avrei potuto mettere in fila le mie considerazioni, ahimè disordinate, sulle immagini.

Per tornare alla mostra parigina, a quel tempo non sapevo che esistesse un signor Braque che, come e con Picasso, “faceva cubismo”. Se l'avessi saputo e se avessi letto il libro di Paulhan in cui ci dice che la sua “spalla è quella di un boscaiolo”, avrei sicuramente reagito meglio all'affermazione di pessimo gusto davanti alle *Demoiselles*.

4Avrei reagito ancora meglio se avessi letto questa frase di Braque: “Bisogna uccidere poco a poco tutte le

³ Citato da John Berger in *The Success and Failure of Picasso*.

⁴ Frase che, spero, il “mio” studente abbia letto. Insieme a quest'altra, questa volta di Picasso su Braque: “La donna che mi ha amato di più”.

idee che abbiamo avuto”, o quest'altra: “Picasso, che pittore! È capace di prendere un quadro di Bonnat e di aggiungervi qualità”, o quest'altra ancora, a proposito di una mostra surrealista: “Questo sì che è eccellente. Mette in fregola la stampa”, o ancora “Il ritratto è pericoloso. Bisogna fingere di pensare al proprio modello. Ci si affretta. Si risponde prima ancora che la domanda sia stata posta. Abbiamo delle idee”. Oppure questa: “Come avrei potuto sbagliarmi? Non sapevo cosa volessi⁵”. E quest'altra, cosa significa? «Nella pittura, il quadro è un incidente».

Basta così.

Basta con le citazioni di Braque. E Paulhan in tutto questo? Come un gelato con scaglie di cioccolato, il libro si scioglie nella mente lasciando residui che non vorremmo scomparissero. Potrei citare decine di frasi di Paulhan, autonome come le scaglie che il gelato fa scivolare nel profondo delle idee.

Dopo questa lettura ho l'impressione di conoscere Braque come nessun altro pittore, vedo i suoi quadri cercare la loro fine a colpi di cornici, rilievi, abbandoni...

«Il pittore con loro [Braque e Picasso] aveva fatto una volta per tutte la sua scoperta. Da quel momento in poi taceva, abbandonandosi completamente al pregiudizio delle cose, e si poteva sentire fino al più timido sussurro del limone e dell'aragosta».

E per finire: «[La pittura moderna] ha certamente ragione a dipingere mucche verdi o cubi. Ma forse se ne accontenta un po' più del necessario. Con troppa insistenza. Con troppa, si direbbe, indiscrezione. [...] Ma Braque sa [...] che svelando il mistero, gli si toglie la sua virtù. Conosce un segreto, sarebbe poco. Ha il senso del segreto. [...] Insomma, l'uomo che ha inventato, dopo Cézanne, la pittura moderna, è anche colui che sa proteggerla dall'indiscrezione».

Picasso

«Mai prima d'ora...», più volte, almeno quattro o cinque, in *Réussite et échec de Picasso*, John Berger usa questa espressione, che sottolinea in modo più che evidente la considerazione che riserva a questo gigante inclassificabile eppure così unanimemente accettato, a questo genio a cui tutto sembra riuscire, a colui che, insieme a Braque, ha scatenato quella rivoluzione artistica che “ha cambiato la natura dei rapporti tra l'immagine dipinta e la realtà”. Mi chiedo quale strana difesa possa essersi insinuata nella mente dei critici che, al momento della pubblicazione nel 1963, parlarono di un libro “insolente, insensibile, dottrinario e perverso”, di un libro di “cattivo gusto”. L'unica spiegazione plausibile, a meno di considerare questi critici incompetenti, è quella di attribuire la colpa all'epoca che, bisogna ammetterlo, non era così tollerante come pretendeva di essere.

Parlare di fallimento di Picasso, quando, nonostante la sua età, è ben lungi dall'essere “finito”, può sembrare provocatorio o dogmatico, ma non è affatto così nel caso di Berger, che dimostra che il fallimento di Picasso esiste davvero e che parte di esso è dovuto al suo stesso genio e alla mancanza di

⁵ L'originale di Braque è diverso: “Solo colui che sa quello che vuole si sbaglia.”

generosità politica e critica dei suoi adoratori. Raramente ho visto il luogo comune "ha i difetti delle sue qualità" essere così perfettamente adeguato.

Il libro, con le sue ottantaquattro riproduzioni di opere di Picasso e una trentina di riproduzioni di altri pittori, è quanto di più lontano ci sia da un grido del cuore, da una polemica maliziosa o da una presa di posizione dogmatica. È un'avventura ragionata attraverso le opere di Picasso, un viaggio che oscilla tra il scientifico e l'artistico, senza mai essere semplicistico. Permette al lettore di apprezzare meglio Picasso, la sua epoca e la nostra. Per studiare quest'opera, mostruosa per la sua vastità ed eterogeneità, Berger sceglie due angolazioni che gli consentono di chiarirla, lodarla e criticarla senza cadere in una mistica riduttiva del genio, nella facilità dell'arte per l'arte o in una misera causalità sociale o economica. Questi due punti di vista sono: il bambino prodigio che era e le condizioni politiche ed economiche della Spagna alla fine del XIX secolo. Niente di complicato: che le capacità di un bambino e la società in cui vive influenzino il suo futuro non ha certo bisogno di essere dimostrato. Ciò che è originale è l'uso semplice e didattico di questi due elementi per penetrare il mistero dell'opera e coglierne la continuità che permette all'osservatore di andare oltre il semplice shock delle forme insolite. Lontano dal "mi piace" e dal "non mi piace" e lontano, allo stesso tempo, dai libri per addetti ai lavori che nascondono l'opera dietro uno schermo opaco di commenti.

Quando si sa che Picasso era un bambino prodigio, la sua affermazione “*nella pittura, la ricerca non significa nulla, l'importante è trovare*” smette di essere banale o provocatoria e si colloca a anni luce dalla posizione ingenua e interessata dell'artista “maledetto” che non ha ancora o penetrato nel santuario della ricerca sovvenzionata o nelle gallerie che danno un nome. È la constatazione di chi ha visto il mondo piegarsi, come per magia, sotto le sue mani, non appena il mondo ha cominciato a esistere, di chi non si è mai separato dal mondo — il che è ben lungi dal significare, come dicono i romantici incalliti e coloro che non temono le banalità, che “Picasso ha creato un mondo”.

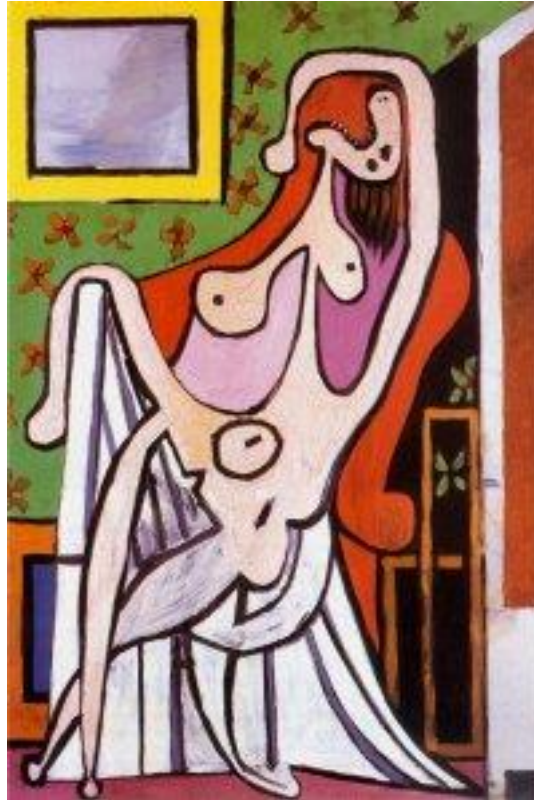
Quando Berger ci parla delle opere che considera più riuscite dopo il periodo cubista, come *Lo specchio* del 1932 (“*Io sono questa donna che dorme*”)



o della *Testa di donna che piange* del 1937 (“*Io sono colei che piange*”) o della *Figura* del 1939 («*Io sono questa donna che si volta per guardarmi*»), veniamo trasportati nella tensione amorosa e sessuale di un maestro che ha “*trovato il suo soggetto*” e non cede né al manierismo né al virtuosismo. Quando ci mostra che in *La corsa* del 1922,



in *Figura* del 1927 e in *Donna su una poltrona* del 1929,



Picasso “*non è riuscito a trovare (o a ricevere) il suo vero soggetto*” o quando confronta un quadro che giudica non riuscito *Donna nuda che si pettina* del 1940



con la perfezione di *L'aubade* del 1942,



Berger ci guida verso l'intelligenza dei quadri e ci permette di dare un nome a quello che era solo un disagio di fronte a una stranezza troppo controllata, troppo recitata. Affettata.

Nell'edizione del 1989, Berger ha aggiunto un capitolo intitolato "*Ultimo omaggio*" in cui parla del periodo successivo al 1963, delle opere della "vera" vecchiaia sulle quali lascia trasparire dei dubbi e che sembrano confermarci che il figlio prodigo non poteva invecchiare.

Quando, a quattordici anni, vediamo nostro padre cederci il posto, non c'è più alcuna evoluzione possibile.

E Picasso "non evolve" nonostante tutti i suoi cambiamenti di stile. Gira intorno a sé stesso, di un sé che, fortunatamente per l'arte, è tutt'altro che banale. È solo e il suo isolamento è totale. È sempre stato totale, tranne che durante i pochi anni cubisti.

La tensione sessuale e amorosa che gli ha permesso di realizzare alcuni capolavori all'epoca della sua passione per Marie-Thérèse Walter, non essendo più sopportata dalla carne, si trasforma in urla e imprecazioni e non acquisisce la maturità (mai parola fu più appropriata!) che acquisisce nella *Donna dal seno nudo* di Tintoretto, *La vecchia* di Giorgione e *La vanità del mondo* di Tiziano, i dipinti dei tre anziani a cui Berger paragona Picasso.

I paragrafi finali dell'edizione del 1989, anche se riguardano solo gli ultimi disegni, riassumono perfettamente il Picasso di Berger e il Berger che parla di Picasso.

Un vecchio infuriato contro la bellezza di ciò che non può più fare. Farsa. Furia. Dove può esprimersi la rabbia? [...] La rabbia si esprime andando direttamente indietro, verso il misterioso legame tra pigmento e carne e i segni che essi condividono.

È la rabbia della pittura come zona erogena senza limiti. Ma i segni condivisi, invece di indicare un desiderio reciproco, mettono in mostra il meccanismo sessuale. Crudelmente. Con rabbia. Bestemmiano. È dipingere imprecando contro il proprio potere e contro la propria madre. Dipingere insultando ciò che prima era celebrato

come sacro. Nessuno prima di lui aveva immaginato quanto la pittura potesse essere oscena riguardo alle sue origini, e allo stesso tempo lontana dal mostrare oscenità.

Come giudicare queste ultime opere? È troppo presto. Coloro che sostengono che siano l'apice dell'arte di Picasso sono assurdi come lo sono sempre stati gli agiografi che lo circondavano. Coloro che le rifiutano come ripetute invettive di un vecchio capiscono ben poco dell'amore o della disperazione.

È risaputo che gli spagnoli sono orgogliosi del loro modo di imprecare. Ammirano l'ingenuità dei loro giuramenti e sanno che imprecare può essere un attributo, persino una prova, di dignità.

Nessuno aveva mai imprecato nella pittura prima d'ora.

Goya

Da una storia dell'arte "normale" e popolare come quella di *Larousse*, che contiene circa 2000 illustrazioni e in cui ci sono appena tre riproduzioni di opere di Leonardo, non ci si può aspettare più di una o due riproduzioni di Goya. Ce n'è infatti solo una: una della serie "Pittura nera" de "La casa del sordo", quella che è la più scioccante per quanto riguarda il soggetto: *Saturno che divora uno dei suoi figli*. La scelta è stata senza dubbio fatta perché è molto rappresentativa della pittura popolare di Goya. Se il libro fosse stato un libro per specialisti su un tema come, che so, la sofferenza o il pessimismo, si sarebbe senza dubbio riprodotto *Il cane*, anch'esso dipinto sulle pareti della casa di campagna prima che Goya si esiliasse a Bordeaux nel 1823.

Per molte persone Goya, il vero, il sofferente, il misantropo, è quello della "pittura nera". E se né *Saturno* né *Il cane* fossero opere di Goya? Cambierebbe qualcosa per coloro che si interessano all'arte "normalmente", senza dedicarle ogni momento libero della loro vita, senza che l'arte sia la loro fonte di reddito? Certamente. Il loro sguardo è influenzato dall'"etichetta", dal marchio o dalla firma, se preferite. Il che è del tutto normale per persone normali: il marchio è un modo per placare il forte desiderio che ci spinge a chiedere "ma chi l'ha fatto?" Dove si trova l'uomo? Lo stesso desiderio che, di fronte alla sublimità della natura, ha spinto molti dei nostri antenati a inventare la firma dell'Onnipotente. La firma, lungi dall'oscurare la bellezza di un'opera, la colloca in una continuità umana. La rende calda di vita.

Da alcuni mesi diversi esperti di Goya si allineano alla posizione di Juan José Junquera, uno dei maggiori esperti di pittore spagnolo, professore di storia dell'arte all'Università Complutense di Madrid. Numerose prove storiche gli consentono di dimostrare che i "quadri neri" non possono essere opere di Goya. Per il professor Junquera è molto probabile che siano opere di un altro Goya: Javier Goya, figlio di Francisco Goya, il vero Goya. Juan José Junquera ha ragione? Non sarà domani che avremo la risposta e, nel frattempo, le opere della "casa del sordo" continuano a gettare la loro luce nera sui turisti che affollano il Prado. Continuano a generare entrate, dirette e indirette.

Prima di morire, Juan Miró fece un pellegrinaggio al Prado per ammirare, per l'ultima volta, le opere di Goya. Trascorse praticamente tutto il suo tempo davanti *al Cane*. Per Miró, Goya senza il Cane sarebbe ancora Goya? Ne dubito, ma non dubito che *il Cane*, senza Goya, rimanga *il Cane*.

Pipilotti Rist

L'arte è l'arte di deformare la realtà per comprenderla. Si possono scrivere decine di pagine su un piccolo evento, come ha fatto Proust da maestro, o sintetizzare migliaia di anni e di sentimenti, come sanno fare i grandi poeti. Ma con la tecnica moderna la deformazione è entrata, senza troppo clamore, spesso moltiplicando meccanicamente le opere, nella quotidianità. Il che, secondo alcuni, le ha fatto perdere la sua aura. Ma l'aura, se è scomparsa, forse non è scomparsa a causa della moltiplicazione meccanica, ma perché, quando guardiamo le "opere d'arte" basate sulla tecnica moderna (fotografia, cinema, video), abbiamo l'impressione che anche noi avremmo potuto realizzarle. Sarebbe quindi la moltiplicazione dei potenziali artisti piuttosto che quella delle opere ad eliminare l'aura? La risposta spetta alle lettrici: la mia è troppo giovane e vivace per essere messa sul mercato. Quel che è certo è che è difficile immaginarci autori della Pietà, ma è facile immaginarci creatori dei video di Pipilotti Rist. Certo, immaginare non significa che ne saremmo capaci, ma... Chi, ad esempio, non ha mai fotografato un'unghia, un occhio o un petalo e ne ha fatto un ingrandimento 50X60? Chi non ha visto migliaia di volte un'enorme goccia d'acqua staccarsi eternamente da un gigantesco capezzolo?

Mostra di Pipilotti Rist: amplificazione e miniaturizzazione o l'arte della deformazione spettacolare grazie alla tecnica.

Prima sala. Le stesse immagini di pochi metri quadrati proiettate sulle due pareti perpendicolari disegnano sulla linea di giunzione dei sessi femminili che respirano e vivono. Pornografia "vera", per le dimensioni e l'insistenza che è forse leggermente attenuata da un eccesso di estetismo (il che, in stile pasoliniano, potrebbe far dire che si tratta di pornografia per borghesi).

Seconda sala. Una donna cerca di uscire dal pavimento attraverso un buco di qualche centimetro. Dal panvulvisme della prima sala con sessi di diverse decine di centimetri al corpo di una donna in una prigione luminosa di pochi centimetri.

Terza sala. Un enorme corpo di donna, bianco calce, immerso in pochi centimetri d'acqua, scrutato nei minimi dettagli da sopra una cucina. I capelli viola lo rendono un fiore acquatico.

Quarta sala. Un piccolo televisore, due enormi poltrone del tutto inutilizzabili, un enorme telecomando e pareti tappezzate di immagini gigantesche. Video meno interessanti del contesto.

Quinta sala. Proiezioni sul pavimento e una piccola casa alla fine di un viale di un cimitero, la cui facciata è uno schermo che ci presenta Pipilotti Rist (immagino) prigioniera della quotidianità. Parole troppo conosciute; come per la quarta sala, un contesto e... una deformazione artistica.

Aurea mediocritas

Dopo la seconda sala della mostra di Vuillard, una parola ha dato una parvenza di struttura al mio sciame di idee: mediocre. Mediocre, non nel senso di ordinario, banale, insignificante o nullo, ma in quello di misurato, temperato, quello caro a Orazio, del giusto mezzo. Vuillard, così lontano dagli eccessi della pittura del suo tempo, oscillante tra un eccesso di ragione e un eccesso di immaginazione, è difficilmente

apprezzabile da ignoranti come me, troppo facilmente esaltati dall'umorismo di Picasso o sconvolti dalla sensualità di Gauguin. Non potevo quindi condividere la sottile soddisfazione della mia amica, i cui occhi erano molto più abituati dei miei al respiro dei quadri. Al mio ritorno, mi sono immerso nella mia enciclopedia di arte moderna, per trovare il posto ufficiale di Vuillard nella storia dell'arte e, soprattutto, per creargli un posto nella mia mente: uomo di troppe parole, quando le sensazioni non sono abbastanza forti, ho bisogno delle parole degli altri per dare spessore e luce alle idee e permettere così alle sensazioni di prendere corpo. Ed è nella *Mia* enciclopedia che ho trovato l'aneddoto così spesso citato che ha dato origine al famoso *Talisman* che tanto ammiravano i Nabis.

GAUGUIN: E questi alberi?

SÉRUSIER: Verdi.

GAUGUIN: Allora li faccia verdi. Vede, l'ombra è bluastra. Non temere quindi di dipingerla il più blu possibile. Per le altre foglie, usa il vermiglio.

Partendo da questi consigli così ben messi in pratica nel *Talisman* di Sérusier, era facile rifugiarsi negli eccessi del quadro per il quadro. Vuillard non esagerò: scelse di guardare indietro per guardare meglio di lato e creare personaggi che facevano da tappezzeria (nel vero senso della parola) e che la nostra epoca, a causa della sua profonda inclinazione per la decorazione, ama tanto.

Vita e arte

L'artista non ha il diritto di dire qualsiasi cosa perché è un artista, ma perché ogni essere umano ha il diritto di farlo. *Questo è tutto*. L'artista, in quanto tale, non parla, ma costruisce (un quadro, una scultura, un film, ecc.). Come può quindi il cittadino "normale" opporsi a una "costruzione artistica", a quest'opera che l'artista ha dato alla luce e che parla per lui, incurante, come un oggetto naturale, di ciò che dicono gli altri; che parla senza ascoltare e che dal suo "io sono qui" trae il diritto al rispetto come se fosse un essere umano, più che un essere umano? Non potendo costruire opere d'arte che si oppongano, il cittadino "normale" deve poter distruggere. Non ha scelta. Anche questa è politica. A meno che l'arte non sia sacra. Quando i talebani distrussero le famose statue, era difficile non ribellarsi, così come ci si sarebbe dovuti ribellare quando i comunardi saccheggiarono i musei parigini e i baghdadini i loro musei. Ma... Bisogna indignarsi ancora di più contro coloro che vedono rosso ogni volta che si distrugge un quadro, un libro o una statua, ma che trovano normale, "è sempre stato così", quando si distruggono esseri umani.

La *Gioconda* è più importante della vita dell'essere umano più umile⁶? Ecco una domanda che non dovrebbe farci girare a vuoto, soprattutto in un periodo in cui si possono fare copie perfette anche... anche di esseri viventi.

Ma si tratta di copie! Di kitsch all'americana! Di superbia da arrivisti!

⁶ Domanda che non è equivalente a quella che ossessiona ogni discorso sulla cultura e che Dostoevskij (credo) sintetizzò nell'opposizione tra gli stivali del contadino e un'opera di Shakespeare. Qui non si tratta di stivali, ma di vita: la morte di un contadino e la morte di «Re Lear». Ma Re Lear non può morire perché è passato in migliaia di libri, film, quadri, ecc.

E allora? E allora?

E allora?

Rinunciate per un momento ai vostri pensieri precotti⁷. Perché non pensare che la copia sia ancora più ricca di storia dell'originale? Che abbia racchiuso in sé la storia dell'originale e quella della tecnica – e quindi del lavoro umano – che ha permesso di realizzarla? Che è quindi molto più degna di rispetto dell'originale, il cui unico merito è quello di essere venuto prima? E che dire del fatto che l'occhio nudo non è in grado di distinguere la copia dall'originale e che solo strumenti molto sofisticati, come quelli che hanno permesso la copia, possono rilevare le differenze? L'occhio non è più in grado, o non sarà più in grado, non per una perdita di capacità percettive o cognitive, ma perché l'uomo avrà costruito macchine sempre più sofisticate.

- Con l'unico scopo di fare soldi!
- E allora? Anche se l'obiettivo fosse il denaro, se amiamo la *Gioconda* e possiamo avere una copia perfetta nel nostro bagno, perché no? In certi momenti, bisogna fregarsene dei loro obiettivi. E se difendere gli originali, nell'attuale organizzazione del mondo, significasse schierarsi completamente dalla parte dell'economia così com'è oggi?

Sarebbe solo l'ennesima dimostrazione che coloro che disprezzano la superficialità della società moderna, assetati di verità e profondità, ne sono i servitori più striscianti.

Trasformazione

Nell'ambito del ventesimo convegno-mostra *3P* (Poesia, Pittura, Fotografia) e *il parlare delle cose*, organizzato dall'Università di Bordeaux a Saint-Jean-Pied-de-Porc, il nostro amico Adolphe Demonc ha presentato 99 quadri che sintetizzano il suo lavoro di ricerca e creazione degli ultimi 15 anni. La critica ha completamente ignorato le opere di Demonchiane. Nonostante i nostri sforzi, abbiamo trovato solo una nota, scheletrica e cattiva, nell'edizione di Bayonne del *Sud-Ouest*: “*Punto negativo della mostra, i 99 quadri di un certo Adolphe Demonc, di cui solo le cornici hanno un certo interesse. Speriamo che l'anno prossimo gli organizzatori utilizzino in modo più oculato il denaro pubblico*”.

Fedele al principio del Trempet che proclama che «ogni membro difende le azioni, le idee e le posizioni assunte dal e degli altri membri anche quando non è d'accordo», cercherò di dimostrare che le opere di Demonc sono più interessanti di quanto pensino i giornalisti e gli accademici francesi.

“*LA POESIA DELLA FOTOGRAFIA, NATA DALL'ATTACCAMENTO MANIACALE AL DETTAGLIO, TRASFORMA IL MODO DI VEDERE I QUADRI IN UN MODO DI SENTIRE L'INCARNAZIONE DELL'IMMAGINE NEL COLORE*”, è ciò che Demonc ha fatto scrivere sopra la porta della sala della sua mostra. Ironico? Pedante? Pretenzioso? Enigmatico? Un po' tutto. Come sempre, nelle sue prese di posizione, è difficile capire dove finisce e dove inizia il gioco.

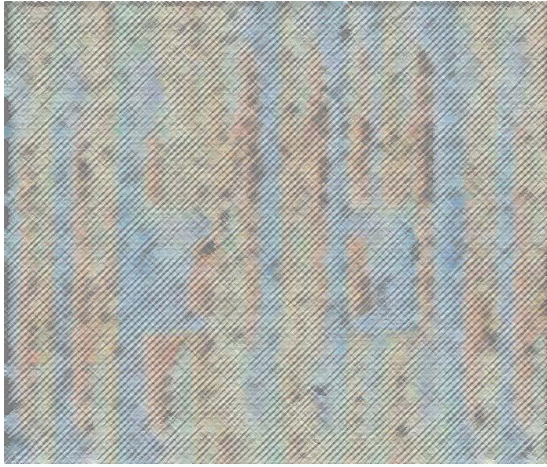
A causa della pesantezza delle immagini, in termini di bit, mi è impossibile inserire una copia di tutte le

⁷ Sarebbe interessante studiare perché praticamente tutti coloro che detestano il *fast food* sono maniaci del *fast-think*. È semplicemente perché bisogna sempre avere un *fast* nella propria vita?

opere. In modo arbitrario, ne ho scelte undici, che mi sembrano fornire un quadro abbastanza completo dell'approccio di Demonc.

Prima di mostrarvi le opere, precedute da un breve commento, devo aggiungere che, come nella mostra 3P, l'ordine in cui si guardano i quadri è fondamentale per trasformare, come cerca di fare Demonc, quello che spesso è un semplice processo estetizzante in un discorso sull'arte come lavoro di sovradeterminazione della realtà. Come lavoro del sogno. Le opere sono presentate in ordine temporale inverso rispetto alla loro esecuzione, con l'obiettivo di smascherare alcuni processi meccanici dell'arte astratta e non con l'obiettivo, infantile, di mettere a nudo il processo artistico. In questo sono un fedele seguace di Demonc, che crede che l'arte nuda sia una “impossibilità impossibile” e che una maschera cada solo quando la sua altra ne ha preso il posto.

* * *



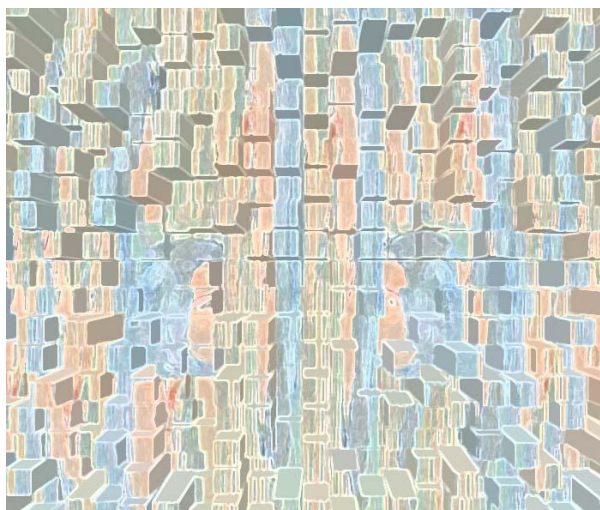
Mallarmé 87



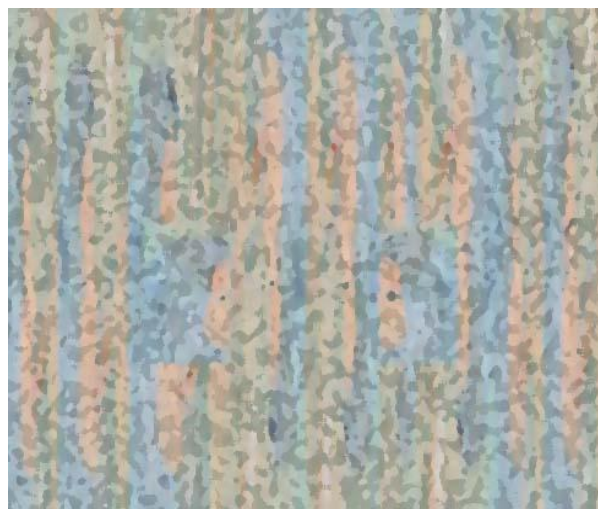
Mallarmé 74

Mallarmé87. Opera astratta, o non figurativa, come sarebbe più corretto dire, caratterizzata dall'opposizione di colori caldi e freddi che dà un'impressione di tensione irrisolta. Quasi incompiuta. Se si ha assolutamente bisogno di un riferimento, si può immaginare la campagna autunnale vista attraverso le grate di una villa, oppure si può pensare a motivi per un arazzo. O anche a uno strofinaccio da cucina.

Mallarmé74. Il lato strofinaccio chiaramente non c'è più e affiora una certa pretenziosità pittorica. I colori caldi e freddi non hanno più bisogno di una trama sottostante per farci percepire un'unità dialettica: si dilatano l'uno verso l'altro o l'uno sull'altro. Per chi è alla ricerca di riferimenti, quindi di utilità, ecco un buon motivo per realizzare gonne lunghe per le borghesi che frequentano le mostre.



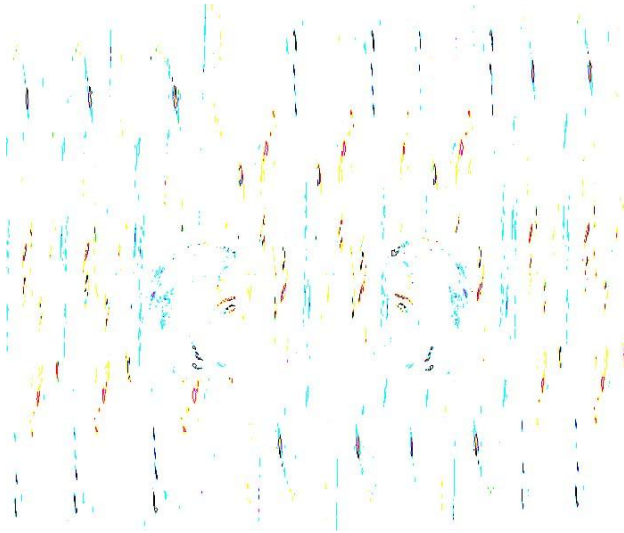
Mallarmé 61



Mallarmé 52

Mallarmé61. La terza dimensione acquista una presenza di corporeità quasi eccessiva. Un omaggio al cubismo e allo stesso tempo un omaggio alla città. Non è un caso che la parte più appiattita sia il centro città. Come sempre in *Demonc*, l'arte è inseparabile dalla politica. Quindi, a rischio di farmi sgridare per eccessiva correttezza politica, parlerò di “centro città piatto come una banconota”.

Mallarmé52. Un ritorno alla mancanza di rilievo dei primi *Mallarmé*, ma con una rottura della ripetitività verticale e la comparsa di due "macchie" al centro che rompono la simmetria. Una volta che le due "macchie" sono lì, ben visibili, e si torna ai quadri precedenti, si deve notare che erano già presenti anche se "invisibili". Perché appaiono solo ora? Probabilmente a causa del punto, del buco, nero, nella macchia di sinistra.



Mallarmé 43

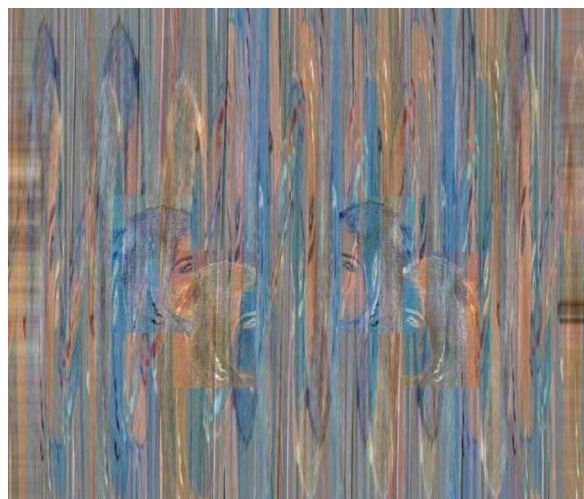


Mallarmé 37

Mallarmé43. e *Mallarmé37.* Il bianco e il nero. La purezza e la profondità. Il disegno che cerca di emergere dal bianco della tela, in *Mallarmé43*. Uno strato sporco, un velo che copre il disegno che sembra vivere sulla tela, in *Mallarmé37*. Un gioco di contrapposizioni che la nostra scelta mette in evidenza in modo quasi ostentato, ma che ha bisogno di dodici opere per realizzarsi nella mostra. Dodici opere, che corrispondono a un lavoro di circa un anno. Due quadri separati dalla luce di un anno.



Mallarmé 35



Mallarmé 22

Mallarmé35. Nella fluidità acquatica di questo quadro, le due macchie diventano due volti di donne che non si guardano. I motivi verticali iniziano a trasformarsi, da semplici colori opposti, in un tremolio di qualcosa di figurativo. Qualcosa di deformato, sotto il quale un'immagine sembra lanciare un appello.

Mallarmé22. I due volti hanno creato le loro immagini negative. Di morte? I colori più saturi ci mostrano del legno. Legno che, se ci concentriamo sui volti, diventa una tenda trasparente. Uno dei temi preferiti di Demonc: la fluidificazione dell'immagine operata dallo spostamento dell'occhio dello spettatore-attore. Dal legno opaco alla tenda trasparente. Dalla tenda trasparente al legno opaco...



Mallarmé 7

Mallarmé7. Qui siamo senza dubbio in un figurativo hemsleviano dove gli elementi verticali sono deformazioni dei volti delle ragazze. Ragazze che sono un'unica ragazza duplicata. Gli occhi della ragazza sono troppo presenti. Direi quasi inquietanti. Reali come lo è sempre l'occhio quando simula uno sguardo. Quando cerca un'intesa.



Mallarmé 2

Mallarmé2: Ecco l'originale da cui sono state operate le trasformazioni. *Nessun commento*, se non per dire che l'opposizione tra il blu dei capelli e il marrone della pelle della ragazza si è trasformata nei primi quadri (negli ultimi in ordine di esecuzione) nelle sbarre dietro le quali il portatore dell'arto è prigioniero nell'originale. Originale che non è l'originale.



Mallarmé1: Ecco il vero originale che, a dire il vero, non è nemmeno lui il vero originale: per non urtare la sensibilità degli animi più delicati, ho tagliato una parte della foto e l'ho trasformata in bianco e nero, il che dovrebbe renderla più artistica. Cosa dire di questa foto se non che si tratta di una classica foto porno alla *Penthouse*? Che l'espressione della ragazza è completamente artificiale? Che tutto è stereotipato? Che ogni densità di significato è stata annullata da una sorta di accademismo del porno?

Eppure c'è qualcos'altro da dire.

Che la foto, rispetto alla "pittura" di *Mallarmé2*, è più presente. Più inquietante. Più vicina alla vita del desiderio, al desiderio che non si imprigiona in categorie estetiche, morali, artistiche... Gli occhi, anche nella loro falsità, sono veri.

Nella foto di una persona viva, gli occhi non sono mai morti.

Non dandoci alcuna possibilità di accedere a ciò che accade all'interno del personaggio, hanno un peso ancora maggiore. Schiacciano la nostra falsa coscienza.

Per concludere: qual è il messaggio di *Demonc*?

Sarebbe troppo stupido cercare di dire, con ancora più parole, ciò che le poche immagini commentate hanno cercato di mostrare. Ma, per coloro che sono sempre alla ricerca di spiegazioni, eccone una, sotto forma di domande:

E che dire dell'originale dell'originale: cioè delle immagini nella testa di *Demonc* e nella vostra? E dell'originale dell'originale dell'originale: cioè dell'immagine in carne e luce che ha impresso la pellicola Kodak e i neuroni di *Demonc*?

Come conclusione.

Per chi si chiede perché le opere abbiano come titolo *Mallarmé*, ecco il mio scambio con Demonc che mostra molto chiaramente lo stile di quest'uomo inclassificabile.

“Perché le hai intitolate *Mallarmé*?

- Hai letto *L'après-midi d'un faune*?
- Sì. Il collegamento mi sembra un po' semplicistico.
- Non è quello che pensi. Non devi cercare molto lontano. Quante versioni della poesia conosci?
- Una.
- Scopri l'altra e capirai. E non sperare che ti aiuti più di così.”

We must fuck

Ci sono film che non bisogna vedere (e sono la maggioranza), altri che si possono vedere una volta e altri ancora che bisogna vedere almeno due volte, come l'ultimo Kubrick. La prima volta sono rimasto piuttosto deluso. Dicevo a destra e a manca che Kubrick aveva commesso un errore imperdonabile ambientandolo nella New York moderna e che il regista di *Barry Lyndon* avrebbe dovuto immergere quei corpi nella Vienna di cento anni fa. Oggi ne sono meno sicuro. Mi è piaciuto troppo. Mi è piaciuto al di là della perfezione delle immagini, dell'uso così efficace dei colori (la prima volta non avevo visto quei blu: pozzi di luce, freddezza e purezza), della padronanza della notte, la cui presenza addolcisce, umanizza e sporca le vicissitudini, della sottile confusione tra realtà e sogno che ne è il sale, di quel concentrato di New York che non permette di mollare, di quel rito in cui immagini e musica dicono ad alta voce l'inutilità della parola, di quelle scene di seduzione ingenua come ogni seduzione, di quel dialogo di *stone* che ribadisce l'impermeabilità dei sessi. *A faking fuck*. Al di là di tutto. Al di là di tutto, ho amato quei piedi che lottano con le mutandine nel sogno dell'uomo che risogna il sogno della donna, quei piedi e quelle gambe senza volto che hanno fretta di arrivare, quei volti senza gambe e senza culo che ci sono, quel cassetto dell'obitorio con un corpo splendido che non può essere morto. *È una finta*, le dirà in una discussione senza sbavature attorno al biliardo. Ho adorato la sua percezione della gelosia che conosce solo dettagli e *finzione*. *A fucking fake*. Ho amato questo film goethiano, questo film freudiano, questo film che dal reale e dal sogno fa un impasto per modellare le anime, questo film in cui il sesso distrugge, unisce, fa vivere o sopravvivere o tirare avanti o crepare. Mi è piaciuto questo finale inaspettato in cui lei ha l'ultima parola, la parola dopo la quale le parole riposano: “Abbiamo bisogno di una cosa, il prima possibile... *we must fuck*.”

Il sagrato

Se la libertà di espressione “totale” fosse limitata all'arte, gli artisti scomparirebbero in pochissimo tempo: è con le urla e i giochi infantili che, sul sagrato della chiesa-arte, si affilano i denti della libertà. Quando ci si trova dentro, è troppo tardi. Sempre troppo tardi, anche se si urla come se si fosse ancora fuori. La bellezza delle vetrate, la purezza dei suoni, l'oro delle icone, il peso della storia, la venerazione dei santi... tutto contribuisce a domare l'anima. Sotto la navata i suoni perdono ogni asperità e partecipano al grande

movimento della sinfonia dell'arte. Ci sono, è vero, gli indomabili, ma la loro rabbia iconoclasta è una rabbia impotente, preludio alla codardia della più pura sottomissione.

La cattedrale

I musei sono le cattedrali di coloro che hanno scambiato il culto di dulia con il culto del bello. Ho due esempi per gli scettici. 1) I Catoni che si ribellano contro i musei che “hanno solo tre quadri, ma in compenso hanno un enorme negozio, un grande ristorante e un caffè”. Come non pensare al figlio di Dio arrabbiato con i mercanti del tempio? 2) I nuovi musei (quello di Bilbao è un ottimo esempio) che sono molto più "artistici" di qualsiasi opera che ospitano. Si visita il museo di Bilbao come si visita la cattedrale di San Pietro, per ammirare la Cappella Sistina, le navate e gli altari e non per le reliquie.

Taci e fai l'artista

Léo Snaders, una ballerina americana, e il suo amico fotografo sono i protagonisti di un programma di ARTV che vuole essere un viaggio nel mondo della creazione. Entrambi sono senza dubbio dei bravi artisti. Ma che disastro quando aprono bocca! Impossibile non pensare alla splendida bionda che fa eccitare un esercito di vecchi bacucchi che, non appena lei apre bocca, ritrovano la realtà della loro impotenza, o al deputato dall'aria bonaria che urla le sue banalità come un Hitler di periferia e che ignora che una lingua è più articolata del raglio degli asini. Lei dice che con la sua danza scopre l'ordine nel caos; che vede l'immagine della divinità negli insetti; che lascia che la musica dell'acqua avvolga il suo corpo che non le appartiene più... che ogni istante della sua vita è una danza che loda la vita.

È stupida come le mie ciabatte

Anche il suo ragazzo è stupido, soprattutto quando crede di essere originale.

Sono senza dubbio dei bravi artisti, ma, accidenti, che stiano zitti!

A parte: è ovvio che credo che siano bravi artisti nel senso in cui lo intendono i nostri esperti d'arte, cioè cattivi artisti.

Pietà

Ernst H. Gombrich su Goya: “*Nei suoi ritratti dei potenti è privo di pietà*”. Perché è preso dalla pietà e dall'affetto per gli umili; perché è infuriato.

Rinascimento

Una madonna con Bambino, un quadro fuggito dalla Galleria degli Uffizi, si avvicina. «*Don't do thaaat!*», grida la madonna al bambino che non stacca la testa dal collo della mamma e che, con la sua mano inesperta, cerca di abbassarle la maglietta rossa, molto scollata. Il mio sguardo non segue la linea rossa che si abbassa; preferisce fissarsi sulle guance enormi e sugli occhi ridenti del figlio. Gli sorrido. Lui mi sorride e agita le mani. Ci capiamo. Da uomini.

Montréal: Habitat 67

Braque nella vita di tutti i giorni. Arte e tecnica al servizio della quotidianità. Architettura carnale e

pensiero. “Dio padre del Lotto e del caso, supremo distributore di giustizia, fammi ricco per comprare un cubo”.

È soprattutto teatro

Nel capitolo *Arte pericolosa*⁸ Arthur Danto affronta indirettamente il tema della correttezza politica parlando dell'accoglienza a Francoforte e a New York di un'opera antisemita di Fassbinder: *L'immondizia, la città e la morte*. Mentre nella città tedesca gli ebrei impedirono agli spettatori di assistere allo spettacolo, a New York “nessun gruppo di vigilanza intervenne, forse perché la realtà degli ebrei a New York permette loro davvero di sopportare molte cose”⁹. Chi ha ragione? Gli ebrei newyorkesi con la loro indifferenza (almeno pubblica) o gli ebrei impegnati di Francoforte? È chiaro che la domanda è puramente retorica o, se preferite, una questione da bar. Ma la pongo per impedire ai Pilato di nascondersi dietro una nuvola di sfumature e per costringerli a rivelare, attraverso le loro considerazioni sulla correttezza politica, la loro visione dell'arte e della politica.

Danto contestualizza non solo rispetto all'epoca (contestualizzazione a cui ci hanno abituato anche i critici più innamorati dell'arte pura), ma anche rispetto al luogo: gli ebrei di Francoforte affrontano una situazione politica diversa, hanno davanti a sé altri segni di oblio — e di rinascita — dei discorsi di morte e quindi non reagiscono come i loro cugini newyorkesi: non si è ebrei in astratto, qualunque cosa ne dicano gli integralisti, di tutte le razze. La posizione di Danto è chiara: l'arte non è uno scudo per proteggere coloro che non hanno il coraggio dell'azione politica diretta: “*La rappresentazione dell'antisemitismo è pericolosa quanto l'antisemitismo stesso, e forse anche di più, perché l'artista usa la sua libertà per rivolgersi agli oggetti del suo odio, mentre questi sono impegnati in una delle situazioni più civili che esistano, essendo membri di un pubblico teatrale*”.

L'arte può essere un'arma offensiva contro la quale abbiamo il diritto e forse anche il dovere di difenderci. Ciò è tutto a onore dell'arte: è solo considerando che alcune opere d'arte sono pericolose che l'artista non è ridotto al semplice ruolo di *intrattenitore*¹⁰. Platone, che aveva iniziato a riflettere sistematicamente sull'arte, aveva già capito che l'arte era pericolosa per la città e che bisognava *museificarla* se non si voleva che allontanasse gli uomini dal bene stabilito. Le dittature e gli integralismi, platonici *da manuale*, non esitano a ricorrere alla censura, perché sono molto più consapevoli dei poteri dell'arte rispetto alle società in cui “tutto” è permesso o, in termini più pessimistici, ma meno morali, tutto viene recuperato.

Censurare, quindi? Certamente no. Lo Stato non deve impedire a un regista di mettere in scena lo spettacolo di Fassbinder, ma la gente non deve fingere che lo spettacolo non sia pericoloso. Meglio ancora: chi crede che sia pericoloso deve intervenire e far uscire Fassbinder da una posizione facile e falsa come

⁸ Tutte le citazioni di Danto sono mie traduzioni a partire da *Après la fin de l'art*, Seuil, 1996

⁹ Danto continua scrivendo: “*qui nessuno ha prestato molta attenzione all'opera*”. È possibile che gli ebrei newyorkesi, in modo molto più efficace di quelli di Francoforte, abbiano utilizzato il loro quotidiano (*The New York Times*) per fare in modo che la gente non vi prestasse molta attenzione?

¹⁰ Essere pericolosi non è una condizione essenziale, così come *l'intrattenimento* non è di per sé negativo. Ciò che è negativo è rendere l'artista innocuo mettendolo dall'altra parte, insieme ai bambini e ai pazzi, agli irresponsabili.

quella che ha dato ai suoi critici: «È solo teatro». **Non è solo teatro, è soprattutto teatro.**

La posizione di Danto, pur coincidendo con quella della più comune correttezza politica, non si basa tuttavia, come quest'ultima, su considerazioni morali, ma su una visione dell'arte come parte dell'attività umana che, almeno a partire da Warhol, ha completamente abbandonato il fardello dell'estetica.

Tutto questo è molto bello, ma “*l'insegnante di liceo che si trovava tra il pubblico*” e che “*dichiara che non sarebbe in grado di spiegare questo intervento ai suoi studenti poiché "ho sempre detto loro che non si deve mai toccare l'arte, né impedirla"*”? Cosa dirle? Che l'arte non dovrebbe essere una nuova religione con i suoi dogmi, i suoi musei-chiese, i suoi papi e i suoi pastori. Sarebbe un inizio.

Opera

Perché il Wu-Tang Clan ha scelto Michael Caruso come manager? Perché è un trafficante, un manipolatore e un bandito pronto a tutto, come dice il *Village Voice*? E se avessero bisogno di Caruso solo per mostrare che l'hip-hop è la nuova forma di opera?

Ascoltare dell'opera: *Nigga Please* di Ol' Dirty Bastard (un cantante del Wu-Tang Clan), *Prose Combat* di MC Solaar e *Entre deux mondes* di Rocca. Due mondi, ma non quelli "del bene e del male" di cui parla Rocca: il mondo dei negri newyorkesi e quello dei cantanti francesi. (Sì, francesi!). Ol' Dirty Bastard vive di rabbia, sarcasmo, sesso, ribellione, intelligenza e musica. I Francesi sono un'amalgama di buoni sentimenti cosparsi di rabbia (falsa) e musicalmente anemici. Razza e cultura nera, lingua americana, capitalismo selvaggio danno un *fucking cocktails*; razza, cultura francese (o franco-araba), lingua francese, capitalismo dal volto umano danno una buona camomilla. La globalizzazione dell'hip-hop non è per domani, né per dopodomani, né per dopodomani. In un giornale del 2125: “Analisti sensibili avrebbero potuto vedere nell'opposizione tra il gangster hip-hop americano e l'hip-hop europeo un segno precursore della terza guerra mondiale che ha opposto l'Europa e l'America nella seconda metà del XXI secolo”.

Beaubourg

È lontano dall'arroganza del Guggenheim di Bilbao o dalla purezza di quello di New York. Lontano anche dal kitsch maestoso di alcuni edifici Disney. L'edificio è (era) troppo del suo tempo e, come in tutto ciò che è troppo del suo tempo, manca il soffio dell'arte. Un monumento agli intellettuali dove le buone idee sulla carta si trasformano in un bric-à-brac architettonico di estrema facilità, soprattutto se, invece di nascondersi nel quartiere di una città futuristica, è incastonato tra edifici levigati da una lunga storia di sangue e carestia. L'architetto ha saputo sfruttare l'immediatezza del contrasto per trasmettere le idee più banali degli anni Sessanta e mettere a nudo la verità che, ovviamente, non poteva che identificarsi con la struttura. Tra quattro o cinquecento anni, sarà la principale testimonianza parigina della mediocrità di un'epoca in cui un certo Pompidou si credeva uno dei Luigi (scegliete voi quale, ma vi prego, non scegliete Luigi VII^{mo}!).

Yellow ed Élite

“Sto allucinando. Vedo una vagina”, mi dice la mia amica indicando un manifesto pubblicitario di Yellow.

Io, che non oso più dire cose del genere per paura di essere tacciato di *vecchio perversito*, ero così contento e che ho urtato una signora anziana, molto distinta, che non si è trattenuta dal sussurrarmi un forte e volgare *fuck you*. Il manifesto, che aveva fatto allucinare l'amica, raffigurava due gambe leggermente divaricate, tagliate pochi centimetri sopra il ginocchio, con le punte dei piedi leggermente rivolte verso l'interno. L'ellisse disegnata dalle gambe mi aveva già fatto allucinare diverse volte (anche a causa dell'ombra proiettata da una delle gambe). Questo poster ha ravvivato per alcune settimane uno degli angoli più tristi del centro di Montréal: Président Kennedy e City Councillors. Spero che un giorno questo capolavoro dell'arte erotica (ma *erotico* non è un forse pleonismo quando si parla di arti visive?) sarà esposto accanto a una donna di Rembrandt o Picasso. Ora, al posto del quadro di Yellow c'è una brutta copia di Élite con due ragazze sorridenti che vogliono sembrare sensuali. L'angolo è ancora più triste.

L'ultimo ritratto di Francisco Goya¹¹

Goya appare "*vestito con una muta da sub*" in un cimitero di Madrid nel 1988 a una giovane attrice, a un ministro dell'agricoltura, a un medico, a un nano e ad alcuni altri personaggi che lo accompagneranno in un viaggio sofferente tra le rovine della storia accumulate dalla Rivoluzione francese. Il viaggio inizia nell'autunno del 1792, a casa della duchessa d'Alba che, per non finire come "*quei mollaccioni dei monarchi di Francia*", vuole donare tutte le sue proprietà; prosegue nella primavera del 1794, nel parco della stessa duchessa, dove Goya, innamorato e geloso, promette che dipingerà un nudo migliore di quello di Velázquez¹²; per arrivare in una locanda di campagna, sempre nel 1794, luogo di un appuntamento mancato, e tornare ancora nel parco dove, davanti a un Goya geloso e sordo, la duchessa chiede al nano di non lasciarla mai. Un "*rumore di aereo a reazione*" chiude il primo atto.

Il tour continua e, nel 1808, il nano e Goya "*con un cane... Sempre lo stesso, nella mia testa*" sono a Saragozza, al tempo della resistenza spagnola alle armate napoleoniche; nel 1811 siamo nella casa di Goya che ha già offerto i suoi "*servizi ai vincitori [che] pensano solo a una cosa: eternare la loro immagine*". Il viaggio dell'opera e della vita di Goya terminano nel 1828 a Bordeaux, dove il pittore, incapace di chiudere gli altri due occhi che ha "*dietro la testa*", non teme di passare per pazzo dichiarando "*Mi considero un Francisco Goya*" e "*si addormenta*". Prima di addormentarsi, rende un ultimo omaggio alla vita: Leandro chiede alla sua fidanzata, Pepa, di indossare un abito bianco per uscire e Goya mormora: "*che fortuna...*" (come nel prologo, siamo in un cimitero nel 1988). Oppure questo "*che fortuna...*" è un omaggio alla sua morte, un ultimo atto di speranza in risposta alla assicurazione di Pepa: "*stia tranquillo, don Francisco, lei è davvero morto*"? Probabilmente entrambe le cose.

La sensibilità di Berger per la sofferenza umana, la resistenza temprata nella carne del sesso, l'occhio del disegnatore mascherato da critico certo che Goya spogliasse *Maja* nella sua testa, la struttura complessa che frena la corsa del lettore, fanno de *L'ultimo ritratto di Francisco Goya* un'opera che farà anche venire

¹¹ John Berger, Nella Bielski, *L'ultimo ritratto di Francisco Goya*, Champ Vallon, 1989.

¹² *La toilette di Venere*.

voglia di tornare a Goya... ai seni impossibili della *Maja desnuda*... alla pudicizia del Colosso... all'uomo con i pantaloni arancioni fucilato il *Tre maggio*...



Difficile non concordare con Berger sul fatto che il braccio sinistro non possa essere stato dipinto partendo un modello. Quello che Berger non poteva vedere è che Maja sembra essere stata spogliata con *Photoshop* da un utente che ha avuto problemi con il braccio, ma che ha sfoggiato tutta la sua destrezza e la qualità del software cambiando la posizione della gamba sinistra.

Quindi, per riprendere le nostre divagazioni sui pittori precursori della tecnica: come Vermeer è un precursore della fotografia, e in particolare della fotografia di charme, Goya è un precursore dell'elaborazione fotografica tramite software.

Arthur Danto e micropensieri

In uno Stato in cui la Corte Suprema dà ragione all'editore di una rivista porno (*Hustler*) contro i puritani difensori della moralità, le opere artistiche *pornografiche* non dovrebbero, in teoria, avere nulla da temere. In teoria, perché è facile immaginare dove possono portare alcuni anni di busherie, anche se la *pornografia artistica* (o *l'arte pornografica*, se preferite) gode di una doppia protezione: quella della libertà di espressione e quella propria delle opere d'arte. Ma se *Hustler* non ha bisogno di sovvenzioni per sopravvivere, non è così per molti artisti e musei. Ecco, quindi, che la domanda "bisogna sovvenzionare gli artisti?" e quella che ne deriva se si dà una risposta positiva, "bisogna sovvenzionare le opere d'arte "immorali"?", diventano domande che possono girare su se stesse fino a scavare una tomba. La questione è tutt'altro che retorica: negli Stati Uniti, il punto di vista di Danto, il grido "niente sovvenzioni per gli artisti che distruggono i valori della nostra società" risuona sempre più spesso. Un grido povero di spirito, certo, ma comprensibile, direi addirittura necessario se si pensa che l'arte sia pericolosa. Un grido di paura. Un grido dei deboli.

Coloro che non capiscono che non si possa sopportare che lo Stato sovvenzioni una mostra fotografica in cui si mostra un braccio peloso infilato nel buco di un culo sono in malafede, dogmatici o stupidi. È ovvio che bisogna capirli, anche se è più facile capire chi trova oscena la politica militare di Bush. Ma comprendere non significa essere d'accordo: significa solo rinunciare ai propri ragionamenti precotti, cosa tutt'altro che facile quando si è abituati a riscaldarli nel forno a microonde dei pensieri.

Prendiamo, ad esempio, Mapplethorpe¹³ e supponiamo che le sue opere siano opere d'arte: come difendere la loro eventuale sovvenzione? Dicendo, come Richard Howard¹⁴, che «*Mapplethorpe ha estetizzato il fallo*» e facendo ridere coloro che riescono ancora a mettere l'artista davanti al critico? O credendo, come Danto, che i falli «*erano pali di carne, massicci, brutali e lugubri (...) Mapplethorpe aveva fallizzato l'estetica, trasformando tutto attraverso l'archetipo, carico di energia sessuale, del potere maschile*»? La difesa alla Howard, intrappolata nella rete estetica dell'arte, mina le fondamenta stesse dell'opera di Mapplethorpe riducendola a una bellezza priva di vita (vita che, in questo caso particolare, è il testamento di un moribondo¹⁵). La difesa alla Danto, considerando l'opera al di là della sua bellezza, la tratta come una

¹³ ROBERT MAPPLETHORPE (1946-1989), fotografo americano.

¹⁴ RICHARD HOWARD (1929), critico americano.

¹⁵ La mostra di cui parla Danto fu organizzata dal *Whitney Museum of American Art* nel 1988, pochi mesi prima della morte di Mapplethorpe.

carica esplosiva in grado di far saltare le vecchie difese per instaurare un altro frammento di senso — non migliore, non peggiore: un altro. Lo Stato non deve quindi limitarsi a finanziare ciò che “tranquillizza” i cittadini, ma anche ciò che può eventualmente spronarli contro la morale e la politica dominante. Se l'arte deve contribuire a migliorare la “qualità della vita”, uno Stato dantesco¹⁶ sarebbe uno Stato con una visione della “qualità della vita” più ampia della semplice *tranquillità*, ma questa visione ha come contropartita il fatto che i cittadini che non sono d'accordo dovrebbero poter opporsi a Mapplethorne con la stessa violenza psicologica, il che rischia di sollevare le obiezioni dei moralisti di sinistra. Esiste questo tipo di Stato? Certamente no. Può esistere? Probabilmente no.

Se si ponesse a Danto la seguente domanda: "Se il pugno invece di essere nel buco del culo di un uomo fosse in quello di una donna? Bisognerebbe ancora sovvenzionarlo?", si troverebbe in una bella situazione. Da un lato bisogna sovvenzionare l'arte in quanto tale e dall'altro l'arte «pericolosa» deve aspettarsi risposte «pericolose», ovvero risposte che potrebbero impedire all'artista di esprimersi: l'artista in quanto tale avrebbe quindi meno libertà di espressione rispetto al cittadino normale. Ciò che scrive sulla pornografia nel capitolo *L'arte pericolosa* (come ha scritto per gli ebrei che si oppongono all'opera di Fassbinder e come scriverebbe per i neri che contestano un film razzista) non potrebbe essere più chiaro: *“L'artista che si appropriava di immagini pornografiche attacca le donne mentre sono impegnate in una situazione che non potrebbe essere più civile, ovvero quella di membri del mondo dell'arte, fermo restando che le convenzioni legate al fatto che si tratta di arte impediscono loro in linea di principio di reagire quando vengono aggredite”*. Dopo una simile presa di posizione, può rispondere che la sovvenzione non deve dipendere dal contenuto? Solo se aggiunge che le persone possono arrogarsi il diritto di “far saltare” la mostra, il teatro o il cinema. Questa è, a mio avviso, l'unica posizione coerente con la sua visione dell'arte — un'arte che è finita, come non smette di sottolineare. Pur essendo l'unica posizione veramente coerente, se considero ciò che scrive a proposito delle critiche femministe a una mostra di David Salle¹⁷: *“È possibile che l'appropriazione della pornografia alla maniera di David Salle sia moralmente ancora più condannabile del suo utilizzo immediato, proprio perché in quest'ultimo caso serve a eccitare i maschi, mentre nel caso di Salle viene utilizzata per provocare l'indignazione e la rabbia delle donne”*, non sono più sicuro che la manterrebbe, almeno per quanto riguarda le donne. Questo “moralmente riprovevole” mi sembra molto più pericoloso del pericolo che mette in evidenza: pericoloso perché, prima o poi, ci fa scivolare verso “la maggioranza ha sempre ragione”, il che spalanca le porte del paradiso degli idioti. Si unirà ai moralisti di sinistra nel circolo dei pigri?

Creatività normale

“Sono convinto che la scienza possa prendere in considerazione l'integrazione del tema della creatività normale. Ma non credo che, in un prossimo futuro, sarà in grado di affrontare la vera creatività, l'opera di un grande artista o di un grande scienziato. (...) Mi riferisco solo al livello più basso di creatività. » È Noam

¹⁶ In questo caso, Danto e non Dante!

¹⁷ DAVID SALLE (1952), pittore, scultore e fotografo americano.

Chomsky che precisa la sua nozione di creatività in un dibattito con Foucault alla televisione olandese nel novembre 1971.

Nella sua visione della creatività, Chomsky è meno contestatore e originale che in politica o in linguistica. L'unica giustificazione per giudicare la creatività linguistica del bambino inferiore a quella di Einstein o Picasso è considerarla in relazione alla distanza dalla testa al suolo. Ma se la scarsa creatività non è dovuta alla statura degli esseri umani, allora è vero esattamente il contrario. Il grande artista non ha mai creato nulla. Il grande artista è un colino, una diga, una fontana, a seconda dei casi.

Amare

Le Monde, a proposito della pubblicità sui giornali di moda in cui i cani suggeriscono e le ragazze fingono, ottiene una chiara spiegazione da un tipo del CEAQ (Centre d'études de l'actuel et du quotidien): “Queste pubblicità sono indizi, piccoli eventi marginali che dicono in *maggiore* ciò che accade nel corpo sociale in *minore*” e una spiegazione ancora più chiara della direttrice della casa pubblicitaria: “È la lesbica chic”. Finalmente un progresso. Secondo Freud, la paranoia è causata da un'omosessualità repressa (*lo amo - paura del biasimo sociale — lo odio — non è abbastanza — lui mi odia*). Una nuova teoria, basata sulle belle immagini delle riviste femminili, è sicuramente già in fase di elaborazione in un istituto universitario: io mi amo, lei mi ama, noi ci amiamo. O la la!

Pubblicità

Quando si parla di pubblicità c'è sempre un disprezzo in filigrana. È il disprezzo che gli intellettuali hanno sempre avuto per l'arte quando non è gratuita e senza fini (come i loro pensieri). Il disprezzo impedisce loro, ad esempio, di vedere che oggi l'arte è la pubblicità. Non sanno considerare *Vogue* come un museo vivente: è un peccato. Michelangelo fa vendere Dio, Toscani i maglioni e Ungaro le scarpe. L'Eva di Michelangelo è muscolosa come uno dei ragazzi della sua bottega. Il cane di Ungaro mostra “l'armonia tra il genere umano e il genere animale”. L'arte è nel mondo, vive nel mondo, secondo alcuni è il mondo — il che è troppo?

Pelo e peli

Nella pubblicità di *Vogue* di questo mese i cani hanno ceduto il posto alle mucche. Tre foto di una ragazza dai seni imponenti come raramente se ne vedono nelle riviste di moda, lunghi capelli neri e un cappello bianco da cowboy. Cavalca nuda una mucca dal pelo bianco e nero. Nella prima foto, il cappello nasconde il viso e il triangolo di peli neri sembra continuare il manto della mucca, nella seconda il triangolo inferiore è quasi scomparso e quello del viso comincia ad apparire, nella terza i peli sono scomparsi, il viso completamente scoperto sorride con quel sorriso stupido che fa venire voglia di uscire dall'umanità, i capelli sono raccolti in due trecce e due braccialetti stringono i bicipiti rachitici. Cosa pubblicizza questa falsa sequenza intitolata “*all together but all different*”? Di Kana Beach. Che cos'è? Probabilmente uno scherzo, una semplice scusa per il fotografo. Non c'è nulla da vendere. Nient'altro che arte per l'arte. Arte per l'arte con il pelo sullo... sotto lo stomaco (della donna).

Niente dadi

A Broadway, un'opera che mette in scena i dialoghi tra Bohr e Heisenberg sulla meccanica quantistica. Mai visto prima: principio di indeterminazione, equazione di Schrödinger, funzioni di densità di probabilità, costante di Planck. Roba seria. Non il dio degradato di Einstein con i suoi dadi.

Kasimir

Vi piacerebbe chiamarvi Kasimir?

Son sicura di no,

a meno che... a meno come Mengounken

sforaste da Edène Ediaksit.

Colei che cavalca un giovane cavallo, nuvola bianca,

Che non lascia traccia

Sulla neve soffice e profonda tre dita.¹⁸

Kasimir così tepente così tenente,

così Kasiniente.

Tepente di fango, di tango, di rango.

Tenente la pancia, l'arancia, la guancia

ma non la lancia... no la lancia nooo

nooleptico Kasimir!

Prendete un Kasimir prima di toccarvi

o

mezz'ora dopo la morte, piccola

e

sarete tranquille come Achille

dopo mille camomille.

È risaputo, tra ostie e pasta, che: un Kasimir la sera, Vladimir legge tch... tch... tchou... tchou... tchou...

il treno, quel rivoluzionario di ferro. Marc Use *dixit*.

Kasimir come Beda il Venerabile è un mar mit oh man. Come il venerato vecchio Begandar. Un Kasimir deve essere un Evenk, per Mio pe. «*Credette di vedere dei sassi, ma si rivelarono essere delle mucche.*¹⁹ »

Anche Veronica.

Era una giornata di settembre straordinaria, pura come il sorriso di un bambino. Le marmotte diligenti fischiavano, ieratiche, i corvi volteggiavano, brandelli di ovatta senza troppa convinzione cercavano di velare il nostro amato astro. Sereno, un gregge di mucche ruminava dietro la Casa San Marco, nelle

¹⁸ *Il valoroso Sodani, Il valoroso Develtchen – Epopee orali degli Evenchi della Siberia*, Gallimard, collana L'alba dei popoli, 2000

¹⁹ *Ibid.*

tranquille Prealpi italiane che proteggono la valle dei miei nati prima.

“Guarda quelle mucche placide, amore mio.

— Dove sono, gattuccetto mio?

— Dietro lo chalet, tesoruccino.

— Vedo solo pietre, svelto mio rattino!”

Come il venerato vecchio Begandar, eppure Veronica non è siberiana. Né sibarita. Non è né Kasimir, né Quasi Miro, né Dégâts, né Pic a so.

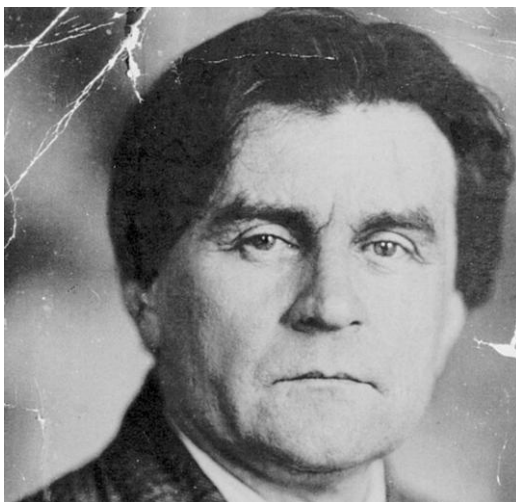
Kasimir!

Avrebbe potuto scambiare un bianco per un banco o un quadrato per un malato *«Ecco perché ciò che chiamiamo Realtà è l'infinito che non ha né peso, né misura, né tempo, né spazio, né assoluto, né relativo, e non è mai tracciato per diventare una forma»*. La Realtà è un chiarolavoro? Intessuta di filo bianco, batista bianca, su un tavolo bianco, seduto al trove, su una panca bianca del quartiere bianco, della casa di Bianca (e non la Casa Bianca), della città bianca. *«L'uomo chiama oggetto ogni apparenza; così l'oggetto non esiste nel dimostrabile e nell'indimostrabile»*.

Uomo bianco su donna bianca. Non abbastanza puro. Depilare! Depilare! Bianca colomba beccheggia senza pace tra le bianche cosce. Perfetto, per Dio. *«Studiare la realtà significa studiare ciò che non esiste, ciò che è incomprensibile, e ciò che è incomprensibile per l'uomo è ciò che non esiste; di conseguenza è l'inesistente che è oggetto di studio.* » Ti piacerebbe chiamarti Kasimir? Spero proprio di no. Ci stai stufando con il tuo Kasimir! State attenti, c'è un Kasimir in tutti voi e vi aspetta al parco. Casini...rrr, Casini...rrr. Senza battuta. Senza battuta? Senza battuta. Vi getterete nell'inappetenza senza battuta d'arrosto. A meno che Kasimir rivanga.

NOTE²⁰

Salvo diversa indicazione, le citazioni sono tratte da *Dieu n'est pas détrôné*, del supremo autistico Kazimir Malevitch, pubblicato nel 2002 da *L'âge d'homme*.



²⁰ Per chi non l'avesse indovinato.