

AUTODAFE' AUTODASE'

RENATO BARILLI

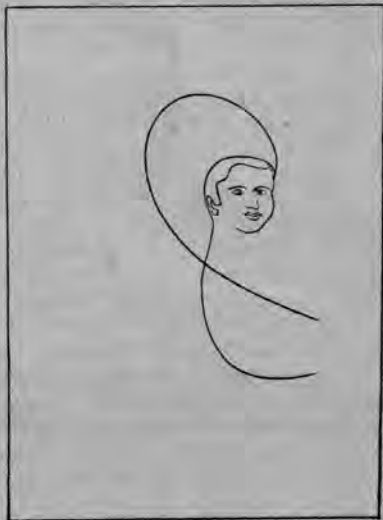
Lo scandalo del mongoloide messo in scena da Gino de Dominicis non è affatto uno scandalo morale, come si è tentato di far credere, bensì uno scandalo estetico, nel senso che la opinione pubblica si è trovata incapace di superare una nuova soglia imposta dalla ricerca attuale. Quella stessa opinione pubblica si era ormai abituata ad affrontare superfici dipinte o lavorate nei modi più vari, astratti, informali, gestuali ecc., purché di superfici si trattasse. Piero Manzoni forse non avrebbe fatto scandalo se avesse usato la sua merda come un mezzo colorante qualsiasi. Lo scandalo nasce quando si vada oltre un'abitudine trasmessa in noi fin da piccoli, che cioè l'arte sia appunto la lavorazione di una superficie o di un blocco di materia plastica. Ancora una volta si può constatare quanto feroce sia la reazione della gente quando venga toccata nelle abitudini psicologico-estetiche. La conservazione a livello conoscitivo non è meno forte di quella a livello pratico-politico, e l'avanguardia svolge quindi un compito utilissimo nel colpire nel primo senso, anche quando nel far questo sembri rinunciare a una scoperta patente di impegno politico. Il superamento della soglia bidimensionale, accolto spesso come un capriccio di cui si può ridere, suscita furiose reazioni (come si è potuto constatare) quando riguarda il corpo umano. Il corpo umano, usato dal vivo, è infatti, una specie di tabù; o diciamo anche che è il polo più lontano da quell'ideale di 'natura morta', fredda e speculare, in cui per i più ancora s'identifica l'opera d'arte. Si è disposti a concedere che del corpo vivente si occupino cinema e teatro, o in genere le arti dello spettacolo, ma perché in quei casi esiste una parete, uno stacco (il palcoscenico, lo schermo) a tenercene lontani; e quando il palcoscenico viene meno, come nel teatro d'avanguardia, anche in quel caso il panico si impadronisce del pubblico e dà luogo alle più feroci reazioni.

Naturalmente non si può far colpa al vasto pubblico di reazioni del tutto prevedibili e spiegabili appunto in base a quell'inerzia e spinta conservativa che sono proprie della psicologia umana. La colpa è di chi ha mangiato la foglia, o almeno dovrebbe averla mangiata, per doveri professionali. Ritornando al fatto del mongoloide, la colpa più grave di aver scatenato un inconsulto e improduttivo moto reazionario nel vasto pubblico è 1) di quegli artisti che in malafede hanno per primi sollevato il caso, imbrogliando le carte, mescolando le categorie dell'estetico e del morale, coprendo con l'alibi morale

la preoccupazione che il comportamento si diffonda, danneggiandoli nel loro mestiere di bravi compilatori di superfici; 2) dei giornalisti della stampa a grande tiratura, i quali dovrebbero spiegare al loro pubblico, mediare, risalire ai presupposti, e non stigmatizzare, promuovere insulse crociate. Essi dovrebbero sapere che ricerche come quella di de Dominicis sono oggi diffuse in tutto il mondo. Chi è stato ai **Documenta** di Kassel ha giustamente osservato che una ala come quella di de Dominicis, nel contesto di Kassel, si troverebbe in ottima compagnia, corroborata da molti altri documenti analoghi. Ma quei giornalisti (e quegli artisti) che hanno denunciato la sala di Venezia, sono stati zitti a proposito dell'equivalente macroscopico di Kassel, mancando così a un preciso dovere professionale. Del resto, l'aver minimizzato la portata quantitativa del 'comportamento', l'aver tentato di far credere che esso fosse solo un'emergenza sporadica e isolata, e quindi tanto più condannabile come un'aberrazione, rientrava in una strategia precisa: quella del ritorno all'ordine, della restaurazione culturale, che a sua volta si allea alla restaurazione politica del centrismo cui stiamo assistendo.

ALBERTO BOATTO ALLEGORIA CONTRO ALLEGORIA

Era prevedibile — da tre anni almeno — che uno degli sbocchi possibili del comportamento si trovasse nella direzione del linguaggio allegorico, nella concreta forma dei *tableaux vivants*. È questa, una metamorfosi inaspettata ma che compie sovente la astuzia ironica e paradossale del linguaggio. Ora l'allegoria, a differenza del simbolo, presuppone la scissione fra l'ordine delle idee e la loro traduzione materiale, un po' lo stesso intervallo che intercorre fra la nudità del corpo e l'abito che lo ricopre. In questo tipo di comunicazione, il segno, cessando d'essere indissolubilmente collegato al suo significato, cessa con ciò stesso di smussare i contrari (i contrasti). La forma con i tradizionali suoi attributi di bellezza, arresto contemplativo ed indefinita sospensione dei concetti, non si offre più come il terreno della mediazione per eccellenza, secondo l'illusione dell'estetica borghese. Alla fine la ferocia del mondo e la spietatezza spirituale delle idee hanno smascherato la presunta neutralità dell'arte, fino al punto da smantellarla. È chiaro anche che lo scontro che si presenta oggi diretto fra le opposte concezioni mondane, non ha nulla da spartire con la procura, il vescovo, Manzù, l'ex esattore Preti e l'« Osservatore »: si tratta invece di un combattimento brutale condotto tra avversari dichia-



AUTODAFE' AUTODASE'

RENATO BARILLI

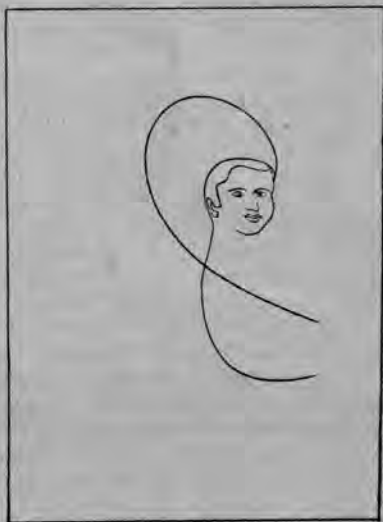
Lo scandalo del mongoloide messo in scena da Gino de Dominicis non è affatto uno scandalo morale, come si è tentato di far credere, bensì uno scandalo estetico, nel senso che la opinione pubblica si è trovata incapace di superare una nuova soglia imposta dalla ricerca attuale. Quella stessa opinione pubblica si era ormai abituata ad affrontare superfici dipinte o lavorate nei modi più vari, astratti, informali, gestuali ecc., purché di superfici si trattasse. Piero Manzoni forse non avrebbe fatto scandalo se avesse usato la sua merda come un mezzo colorante qualsiasi. Lo scandalo nasce quando si vada oltre un'abitudine trasmessa in noi fin da piccoli, che cioè l'arte sia appunto la lavorazione di una superficie o di un blocco di materia plastica. Ancora una volta si può constatare quanto feroce sia la reazione della gente quando venga toccata nelle abitudini psicologico-estetiche. La conservazione a livello conoscitivo non è meno forte di quella a livello pratico-politico, e l'avanguardia svolge quindi un compito utilissimo nel colpire nel primo senso, anche quando nel far questo sembri rinunciare a una scoperta patente di impegno politico. Il superamento della soglia bidimensionale, accolto spesso come un capriccio di cui si può ridere, suscita furiose reazioni (come si è potuto constatare) quando riguarda il corpo umano. Il corpo umano, usato dal vivo, è infatti, una specie di tabù; o diciamo anche che è il polo più lontano da quell'ideale di 'natura morta', fredda e speculare, in cui per i più ancora s'identifica l'opera d'arte. Si è disposti a concedere che del corpo vivente si occupino cinema e teatro, o in genere le arti dello spettacolo, ma perché in quei casi esiste una parete, uno stacco (il palcoscenico, lo schermo) a tenercene lontani; e quando il palcoscenico viene meno, come nel teatro d'avanguardia, anche in quel caso il panico si impadronisce del pubblico e dà luogo alle più feroci reazioni.

Naturalmente non si può far colpa al vasto pubblico di reazioni del tutto prevedibili e spiegabili appunto in base a quell'inerzia e spinta conservativa che sono proprie della psicologia umana. La colpa è di chi ha mangiato la foglia, o almeno dovrebbe averla mangiata, per doveri professionali. Ritornando al fatto del mongoloide, la colpa più grave di aver scatenato un inconsulto e improduttivo moto reazionario nel vasto pubblico è 1) di quegli artisti che in malafede hanno per primi sollevato il caso, imbrogliando le carte, mescolando le categorie dell'estetico e del morale, coprendo con l'alibi morale

la preoccupazione che il comportamento si diffonda, danneggiandoli nel loro mestiere di bravi compilatori di superfici; 2) dei giornalisti della stampa a grande tiratura, i quali dovrebbero spiegare al loro pubblico, mediare, risalire ai presupposti, e non stigmatizzare, promuovere insulse crociate. Essi dovrebbero sapere che ricerche come quella di de Dominicis sono oggi diffuse in tutto il mondo. Chi è stato ai **Documenta** di Kassel ha giustamente osservato che una ala come quella di de Dominicis, nel contesto di Kassel, si troverebbe in ottima compagnia, corroborata da molti altri documenti analoghi. Ma quei giornalisti (e quegli artisti) che hanno denunciato la sala di Venezia, sono stati zitti a proposito dell'equivalente macroscopico di Kassel, mancando così a un preciso dovere professionale. Del resto, l'aver minimizzato la portata quantitativa del 'comportamento', l'aver tentato di far credere che esso fosse solo un'emergenza sporadica e isolata, e quindi tanto più condannabile come un'aberrazione, rientrava in una strategia precisa: quella del ritorno all'ordine, della restaurazione culturale, che a sua volta si allea alla restaurazione politica del centrismo cui stiamo assistendo.

ALBERTO BOATTO ALLEGORIA CONTRO ALLEGORIA

Era prevedibile — da tre anni almeno — che uno degli sbocchi possibili del comportamento si trovasse nella direzione del linguaggio allegorico, nella concreta forma dei *tableaux vivants*. È questa, una metamorfosi inaspettata ma che compie sovente la astuzia ironica e paradossale del linguaggio. Ora l'allegoria, a differenza del simbolo, presuppone la scissione fra l'ordine delle idee e la loro traduzione materiale, un po' lo stesso intervallo che intercorre fra la nudità del corpo e l'abito che lo ricopre. In questo tipo di comunicazione, il segno, cessando d'essere indissolubilmente collegato al suo significato, cessa con ciò stesso di smussare i contrari (i contrasti). La forma con i tradizionali suoi attributi di bellezza, arresto contemplativo ed indefinita sospensione dei concetti, non si offre più come il terreno della mediazione per eccellenza, secondo l'illusione dell'estetica borghese. Alla fine la ferocia del mondo e la spietatezza *spirituale* delle idee hanno smascherato la presunta neutralità dell'arte, fino al punto da smantellarla. È chiaro anche che lo scontro che si presenta oggi diretto fra le opposte concezioni mondane, non ha nulla da spartire con la procura, il vescovo, Manzù, l'ex esattore Preti e l'« Osservatore »: si tratta invece di un combattimento brutale condotto tra avversari dichia-



rati ma leali. Dopo queste precisazioni, posso anche affermare di non condividere affatto l'universo allegorico di De Dominicis. All'immortalità io antepongo il presente, preferendo alla monotonia indefinitivamente orizzontale, l'istante, e quell'istante verticale ed estatico che io chiamo sì eternità ma che è un'eternità fugace. In questa prospettiva è inevitabile che la misura della mia crudeltà sorpassi quella di De Dominicis, che pure ha fatto scandalo. Al posto dell'*inconscio* e dell'*oggetto negativo* rappresentati dal subnormale, sono costretto da parte mia a fare intervenire una *figura attiva*, aggressiva ma *consapevole*: la morte, che è l'avversario puntuale dell'estasi e del presente. — Infine, linguisticamente, ritengo che nell'allegoria sia più efficace la centralità fulminata di una sola idea — in De Dominicis, ad esempio, il vecchio ed il giovane sospesi nel vuoto col senso immediatamente fisico della vertigine e della caduta — a qualsiasi addizione di idee o loro aggregato.

ACHILLE BONITO OLIVA APOLOGIA DI LAZLO TOTH

La strategia perseguita dall'arte poggia su quella che io definisco *l'ideologia del traditore*. L'ideologia del traditore, naturalmente, è già *l'ideologia tradita*, destituita della cifra sovrastrutturale di ogni teoria che si ponga come espressione di interessi di gruppo per acquistare la forza vergine della progettualità eversiva.

L'ideologia cioè è circoscritta o funzionale, strumento di contenuti sociali di parte o, etimologicamente, idea per un'azione storica. È in quest'ultimo senso che l'arte diventa ideologia e tradimento. Il traditore, per definizione, è distaccato dal gruppo (quindi dalla società) per guardarlo nella sua alienazione, teso verso una correzione del reale, e tuttavia impotente a compierla: escluso dal mondo e necessario al mondo, volto verso la praxis ma incapace di parteciparvi se non tramite il ricordo immobile del linguaggio.

Da questa soglia laterale e decentrata l'artista moderno propone una concezione tautologica dell'arte che si chiude appunto nel proprio linguaggio e si autoriferisce come ideologia del traditore cinico. Il dissenso dalla parzialità del mondo e la riflessione sulla totalità antropologica si pongono come discorso sul tempo e sulla morte.

De Dominicis presenta il segno nero dell'immortalità, attraverso la memoria storica del segno della croce (e la scritta 33 d.c. immortalità dell'anima), la svastica (e la scritta 1919 immortalità della razza), e il segno risultante dall'incrocio dei precedenti (con la scritta 1971 immortalità del corpo, che si pone come futuro). Qui esiste la mentalità apotropaica e ma-

gica dell'esorcizzare e risolvere il problema della morte attraverso un segno che corregge il proprio tiro, prende atto delle fasi storiche per disporre una modificazione biologica.

Nella misura in cui il segno non corrisponde al mondo, esso poggia sulla propria miticità e dunque sullo specifico della fantasia individuale che elabora per l'umanità la speranza dell'immortalità. Il segno non sbarrando la morte ma paralizzando anche il movimento. Perché se il corpo è sottoposto alla dissoluzione del tempo, questo vuol dire che ogni sua modificazione è un movimento verso il silenzio e la morte.

Dunque l'immortalità è raggiungibile soltanto con la sospensione e con l'immobilità. L'immortalità è il corpo che non invecchia, sospeso invece in una percezione istantanea della realtà.

Con De Dominicis riappare il tema dell'infelicità anche se trasferita nel sociale, la lotta contro la morte e la tensione verso l'immortalità diventa il tema dello scacco biologico da superare, in nome del potere e della supremazia intellettuale che l'uomo ha sul mondo e sulle leggi strutturali e apparenti che lo reggono. In questo caso la scienza viene considerata con un residuo illuministico per cui essa è già orientata nel suo svolgimento verso la soluzione finale: il superamento dell'infelicità come superamento dello scacco della morte.

I due segni tracciati a monte stanno a indicare gli errori della storia e nello stesso tempo la fissione di essi nella memoria collettiva. La valenza ideologica del segno è il recupero di un valore di progettualità sul mondo: la riduzione della morte a zona permanente di vita. La proposta della croce e della svastica significa l'assunzione di una nozione di ideologia che viene retrocessa da espressione di interessi di gruppo (le classi dominanti del medioevo cristiano e la borghesia nazista) a puro valore progettuale.

Qui il progetto ha il doppio livello di realtà specifica dell'immagine attraverso cui si presenta e di ipotesi aperta e applicabile nel futuro a tutta l'umanità.

De Dominicis ha spostato il linguaggio artistico dallo spazio della *representazione allegorica* (che tende sempre all'astrazione) a quello metonimico della *presentazione*, dove tutti gli elementi concorrono a definirsi concretamente nella propria funzione e presenza.

L'allegoria è sempre fuga e mistica del significato e quindi distanziamento dalla fisicità a favore di una teatralità che garantisce lo spettatore dell'esistenza rassicurante di due piani: la finzione dell'arte e la realtà della vita.

La soluzione dell'immortalità prospettata da De Dominicis mediante la

presentazione del mongoloide, tende invece ad indicare realmente un esercizio in atto d'immortalità: la mancanza di memoria storica del tempo, la percezione istante per istante del mondo. Il superamento della metafora e lo sconfinamento metonimico nello spazio reale annullano la garanzia della finzione ed investono direttamente su una parità di piani lo spettatore..

Il gesto di Duchamp che mette i baffi alla Gioconda (al di là del significato dell'androgina della Gioconda) non è apparso veramente scandaloso in quanto l'iconoclastia si è fermata sulla soglia della metafora: l'affronto non è avvenuto sull'originale ma su una copia che ha così ancora di più esaltato il feticismo dell'opera d'arte. Lazlo Toth che colpisce direttamente la Pietà di Michelangelo minaccia realmente il mito della contemplazione coatta a cui la società ci costringe. Compie un gesto *non artistico* in quanto varca la soglia gratificante del linguaggio e della fantasia, seppure ossessiva, a favore di un gesto (per questo ritenuto patologico della socialità) di *appropriazione* violenta della Pietà e quindi di *espropriazione* reale dell'opera mediante la sua violazione.

La storia dell'arte ci ha consegnato il gesto mitico di Michelangelo che colpisce il Mosè, ma il gesto non è catalogato come psicopatico perché non viola la proprietà privata dell'opera.

La coscienza infelice dell'artista di occupare lo spazio della metafora e del superfluo lo ha spinto in avanti verso gesti reali per superare la situazione di frustrazione e paralisi, come irrisolutezza di conflitti, che congela il lavoro artistico (e quello intellettuale) sotto la forma apparente della sublimazione.

Perché l'alienazione dell'epoca in cui viviamo non ci consente nessuna totalità, lasciandoci, come unico modo di mantenere il dissenso, nello stato dimezzato di sublimatori accaniti e di costruttori di metafore reali.

FILIBERTO MENNA ATTO UNICO PER DE DOMINICIS

Intorno alla *palla*, immobile nella unità di spazio e di tempo che precede il rimbalzo, ruotano pensieri inattuali. Lungo la curva della circonferenza vanno e vengono e sono fermi. Come la *freccia di Zenone*, la palla dimostra che il movimento è solo apparenza, appartiene al non essere. L'essere è immobile, eternamente presente a se stesso, *simile alla palla arrotondata di una sfera dal centro a ogni sua parte*.

Sul cimitero marino splende la fissità del mezzogiorno, *un mezzogiorno senza movimento*, e un poeta ripensa i pensieri di Zenone, la freccia che vola e non vola, *Achille immobile a grandi passi*, che rincorre la *tartaruga*.

Quando corriamo, stiamo veramente correndo? Forse ripetiamo soltanto l'illusione di Achille, vanamente profeso alla rincorsa della tartaruga, che intanto occupa frazioni di spazio dove nessuno potrà raggiungerla. La palla, la freccia, la tartaruga, Achille sono immobili, interi e indivisibili, come gli spazi che essi occupano e dove si attestano per sempre, sfuggendo alla successione e al tempo.

Inutilmente Achille ha calzato i pattini per vincere il tempo nel tempo e raggiungere il suo antagonista. È precipitato nella dimensione del non essere ora il suo scheletro giace a terra nella falsa immobilità della morte. Nella ritrovata assolutezza del presente, ogni cosa è se stessa, diventa fine e non mezzo. La metafora è morta. La mozzarella se ne va veramente in carrozza e i segni dello Zodiaco non sono più segni, ma sono ariete e toro, gemelli e cancro, leone e vergine, bilancia e scorpione, sagittario e capricorno, acquario e pesci.

Il sonno serve a eliminare la stanchezza e far rinascere il corpo quotidianamente; questo sonno però non riesce a eliminare questa stanchezza, forse la morte non è altro che il risultato della somma della stanchezza accumulata e che non siamo riusciti a eliminare dormendo. Probabilmente abbiamo bisogno di un 'sonno diverso' che quotidianamente ci liberi dall'altro tipo di stanchezza, quindi dalla vecchiaia e dalla morte.

L'uomo ha incessantemente sognato questo 'sonno diverso', in cui la vita quotidiana risulti finalmente capovolta, pur rimanendo eguale a se stessa, come un guanto rivoltato. Il problema (il problema politico) è di attuare qui questo capovolgimento radicale, senza 'spostarlo' nei miti delle escatologie religiose o nei dati anamnesticci delle età anteriori.

Se la repressione fosse vinta e l'uomo potesse godere della vita adatta alla sua specie, sparirebbe la regressiva fissazione sul passato; l'inquietta ricerca di novità sarebbe riassorbita dal desiderio di una piacevole ripetizione, e il desiderio di Divenire dal desiderio di Essere.

La psicanalisi dà una mano alla politica, ricordando che siamo dei corpi, che la repressione appartiene al corpo, che le sublimazioni ideologiche rischiano di perdere ogni contatto con gli esseri umani concreti. Occorre capire (veramente) la inscindibile relazione tra mezzi e fini, rendersi conto che non è possibile liberare l'uomo a sua insaputa.

L'uomo si appropria del suo essere onnilaterale in maniera onnilaterale, e quindi come uomo totale. Questa appropriazione sta in tutti i rapporti 'umani' che l'uomo ha con il mondo: vedere, udire, odorare, gustare, toccare, pensare intuire, sentire, volere, agire, amare; in breve, in tutti gli or-

gani che costituiscono la sua individualità.

EPILOGO

« Ebbene, mio ottimo amico, adesso lei possiede tutto quanto è necessario per comprendermi. Noi vediamo come, a misura che nel mondo organico la riflessione si ottenebra e indebolisce, la grazia vi emerge più radiosa e dominante. Ma, come l'intersezione di due linee da un dato di un punto, dopo aver attraversato l'infinito, si ritrova improvvisamente dall'altro lato, o come l'immagine dello specchio concavo, dopo essersi allontanata nell'infinito, riappare all'improvviso vicinissima a noi, così anche la grazia si ripresenta, quando la conoscenza è passata, per così dire, attraverso un infinito; di maniera che si manifesta nella sua forma più pura, in quel corpo umano che o non ha affatto coscienza o l'ha infinita, cioè nella marionetta o nel dio ».

« Sicché dovremmo mangiare di nuovo il frutto dell'albero della conoscenza per ritornare allo stato di innocenza? ».

« Eh sì. Questo è l'ultimo capitolo della storia del mondo ».

In ordine di apparizione: Una palla, Zenone (con la freccia), Parmenide, Valery, Achille e la tartaruga; Uno scheletro con pattini, Una mozzarella in carrozza. Lo Zodiaco. De Dominicis, Norman O. Brown, Marx Kleist.

G. E. SIMONETTI LA LEX MAJORIS PARTIS E I RAGIONEVOLI LIMITI DELLA PERMISSIVITÀ

« Al culmine del processo di razionalizzazione, la ragione è diventata irrazionale e stupida. Il tema del nostro tempo è quello della conservazione dell'io, mentre non v'è più nessuno io da conservare. » (Max Horkheimer, « Trionfo e decadenza dell'individuo ». Conferenza alla Columbia University, 1944).

A Venezia, gli astuti bambini che hanno riconosciuto sotto le vesti di Babbo Natale un commesso dei grandi magazzini, al posto di cogliere il rapporto che lega la merce culturale all'economia dei rapporti di produzione, hanno strillato allo scandalo.

Perché? In « *Josefine, la cantante, Ossia il popolo dei topi* » di Franz Kafka, lo scontro dell'artista con la realtà dell'universo nominale del vescovo Berkeley trova i suoi limiti oggettivi in uno *sprachspiel* altrettanto ipotetico quanto il gioco stesso del canto. Perché J., nonostante tutto, « crede sulla parola ciò che ogni epoca dice e immagina di se stessa ». Noi però non possiamo fermarci qui, alle soglie dell'ideologia dello spettacolo puro, du spectacle *de rien*, dobbiamo, invece presupporre l'esistenza di un disegno ideologico che va oltre i desideri del proletariato, come scrive Kafka, di una ideologia dominante « che ha ceduto per tutto il tempo a J. col continuo ardente desiderio di porre fine, un bel giorno, alla sua ar-

rendevolezza; abbia ceduto sovrumanamente colla ferma fede che l'arrendevolezza avrebbe trovato finalmente il suo giusto confine, che anzi essa abbia ceduto più del necessario per affrettare l'evento, per viziare J. e spingerla sempre a nuove pretese, ed allora essa recisamente, perché preparata da lungo tempo, abbia opposto il definitivo rifiuto. » Ma se J. avesse letto l'*ideologia tedesca* avrebbe evitato questa provocazione dell'*ideologia dominante*, avrebbe scoperto che « secondo la nostra concezione — perché noi siamo comunisti, io che parlo, ed è bene che i nostri avversari non lo dimentichino mai — tutte le collisioni della storia, della preistoria borghese, hanno la loro origine nella contraddizione fra forze produttive e la forma di relazioni », infatti la stessa cronaca italiana di questi ultimi mesi ne porta per intero i segni, e Venezia, con il suo sottosviluppo culturale, non è altro che il maldestro tentativo di una borghesia sciagurata di ridare credibilità al bruciato Reichstag della cultura. Ma torniamo a J. Alla sua fantasia paranoide corrisponde qualcosa nella realtà che essa deforma, l'enigma di quei che si sottrae non appena è apparsa. O con altre parole, « il latente sadismo di tutti indovina infallibilmente la latente debolezza di tutti », ma l'abisale solitudine della follia del fido maestro sostituito, del giovane artista, ha preso alla lettera questa tendenza alla 'collettivizzazione', soltanto che al posto di aderire al vivo delle cose, alla loro realtà, ne degrada il livello con gl'infelici tentativi di una insensata teoria cacofonica, e dà vita al *program*. J. non ha capito — con le parole di Adorno — che la realizzazione delle fantasie di persecuzione dipende dalla loro affinità con l'essenza sanguinosa. La violenza su cui si basa la civiltà significa persecuzione di tutti ad opera di tutti, e l'incauto artista, vittima della propria miseria prima ancora della miseria generale, strangolato dal suo stesso vomito, si reca pregiudizio solo in quanto attribuisce al prossimo ciò che è opera del tutto, nel disperato tentativo di rendere l'incommensurabilità commensurabile. Al contrario del gesto felice del proletario Laszlo Toth, figlio della storia prima ancora del suo destino, « J. si brucia — citiamo alla lettera — perché vorrebbe affermare immediatamente, per così dire con le mani, la follia oggettiva a cui assomiglia. » L'anconetano a Venezia, i suoi diretti mandanti, i suoi padroni, dovevano saperlo che « anche la più falsa e insensata rappresentazione di avvenimenti, la proiezione più folle, contiene lo sforzo inconsapevole della coscienza di conoscere la legge mortale mercé la quale si perpetua la vita della società. L'aberrazione non è, in realtà, che il cortocircuito dell'adattamento: la follia

manifesta dell'uno chiama erroneamente nell'altro *la follia del tutto con il suo vero nome*, e il paranoico — povera Josefina! — è la caricatura della vera vita, in quanto sceglie di adeguarsi personalmente alla falsa. » I simboli graffiati sul muro nei quali si distingue la proprietà del gesto « di fare intendere quello che non dice » — stamo parlando della beffarda iconografia disegnata nella sala veneziana dove le allusioni più pericolose sono proprio là dove mancano rispetto ad una storia passata alla quale non ci si può volgere senza orrore — anticipano, e già questa parola (luglio 1972) fa sorridere, « soggettivamente lo stato in cui la follia oggettiva e l'impotenza del singolo trapassano immediatamente l'una nell'altra: il fascismo, come dittatura di malati di persecuzione, realizza tutti i terrori delle vittime. Ecco perché si può decidere solo post-factum se un sospetto eccessivo sia paranoico o adeguato alla realtà » ed ecco perché anche gli artisti lacché dello stato di cose esistenti, non possono sottrarsi alla responsabilità oggettiva delle loro azioni di fronte alla storia. A questi 'ingenui', che non hanno mai visto manifestarsi davanti ai loro occhi altro che il significato aggressivo dei fantasmi dei loro desideri, ricordiamo come LA DISTANZA DAL NIENTE È UN LUSO CHE SOLTANTO LA MISERIA RENDE POSSIBILE.

TOMMASO TRINI SE I POETI MENTONO TROPPO

Come sia accaduto che per la cruna della Biennale abbia fatto irruzione l'orror vacui che ha colpito il pubblico di alghe, non so. Ma è accaduto, dapprima col favor delle tenebre di un brutto incidente e poi con l'omertà che ha lasciato tutto nel buio. Non si è badato troppo a questo insorgere di opinione. L'avanguardia che lamenta da sempre la sua latenza al mondo, subito si chiude a riccio se il mondo si lamenta della sua vacuità. E poi è così incostante, Dio mio: ieri amava tanto la vita dello spettatore, l'uscita nel suo mondo, il grande pubblico... Beh, è finita.

Continua invece l'erosione delle istituzioni, parallelamente ai tentativi di conversione delle idee. Kassel ha fatto vedere meglio davvero, come da slogan. Quali che siano i criteri che l'hanno ordinata, Documenta 5 è risultata la prima grande mostra che ha oggettivamente favorito la funzione di spettatore, il punto di vista del pubblico, invece di servire gli artisti e il loro protagonismo. Da una parte, lo ha saziato nella sua realtà di pubblico di alghe uso a subire indiscriminate ondate di novità, non già al modo pittoresco dell'artista che lo elegge stella marina per una sera;

d'altro canto, ha pareggiato l'eterna alienazione del pubblico con la temporanea alienazione dei singoli artisti, che si sono trovati a correre in corsia, invece di vedersi riservata la solita serra in cui selezionare l'ultimo innesto artistico. È stata una mostra che non ha inteso tacere scientemente su nulla. Che poi alcuni artisti abbiano ingoiato amaro, per amore del biglietto aereo; o peggio, abbiano rifiutato di partecipare perché mancavano i vetri della serra e la temperatura adatta; ecco qualcosa che ha fatto meditare Avery Brundage sulla bontà della sua difesa della purezza olimpica. Di fatto, i criteri prevaricatori di Szeemann hanno sortito effetti incoraggianti. Nel crogiuolo di Kassel è persino accaduto che il rigurgito dei superreazionari dell'iperrealismo sia stato contenuto proprio nella misura in cui è stato adeguato a curiosità sociologica da consegnare al consumo vorace.

Anche a Venezia, è vero, si è apprestata una recita a soggetto di cui gli artisti sembravano doversi limitare a essere i decoratori. Con la variante, però, che mentre la quadriennale tedesca ha fatto il censimento dell'intero mercato delle idee, la biennale ha fatto pacchetto azionario di una sola idea. Tema il comportamentismo, pena l'inattuabilità; e al comportamento di pochi ma scelti protagonisti si sono affidate le sorti dello spettacolo. Il caso ha voluto che De Dominicis, invitato decoratore, si sia rivelato regista. La conseguenza di questo comprensibile incidente è stata che deboli menti si sono date a gridare allo scandalo. Ovviamente, sempre per disguido nell'espletamento dei ruoli, non appena è dilagata la polemica nessuno è stato più responsabile di niente; il comportamento del delitto non c'era più, un po' autocensurato e un po' denunciato. Sono continuati i fumi laddove erano scoppiate le polveri e si erano svegliati i tabù di clan a lotta intestina: nel mondo dell'arte.

Ai miei occhi, l'unica realtà scandalosa è stata ancora una volta la incapacità di questa patria di porre chiaramente i problemi dell'arte e di comunicarli al vasto pubblico, a cui pur sempre una biennale è destinata. La diresti una patria impegnata a distruggere totem, ed invece persegue la sua brava legge di conservazione: che la tribù resti tribale. Si è potuto notare infatti che si è discussa la validità etica ed estetica della sala incriminata, ma non quella dell'istituzione veneziana e dell'arte in generale. Inoltre, c'era un filo diretto tra la discutibile impresa di un artista che affitta un mongoloide, una ragazzina e altre persone per esporle, e le supposte reazioni morali del pubblico: entrambe trattavano di un uomo in carne e ossa; ma al pubblico nulla

è stato dato da vedere, affinché fosse manipolato meglio dai gazzettieri. Le accuse di nazismo degli avversari e le sofisticate difese dei sostenitori dell'opera si sono scontrate ma non diversificate: entrambe hanno trattato di segni nell'astrattezza di principi che solo nasconde la violenza di interessi di mercato. Infine, le difese sofisticate hanno recuperato in un esoterismo dilagante una proposta artistica che tutto sommato era chiara, diretta e brutale come una dichiarazione di malattia.

Le discriminazioni all'interno del mondo dell'arte riproducono al fine di conservarla quella condizione repressiva della cultura borghese che è la divisione del linguaggio. Uno dei luoghi di tale divisione è la mostra d'arte. Comportamenti, tests behaviouristici, acconciature del corpo e simili non sono libertà creatrice ma asservimento dell'artista alla mostra d'arte. Faticosamente girano intorno a quella volontà di attivazione estetica del mondo che ieri era speranza e oggi è fallimento.

