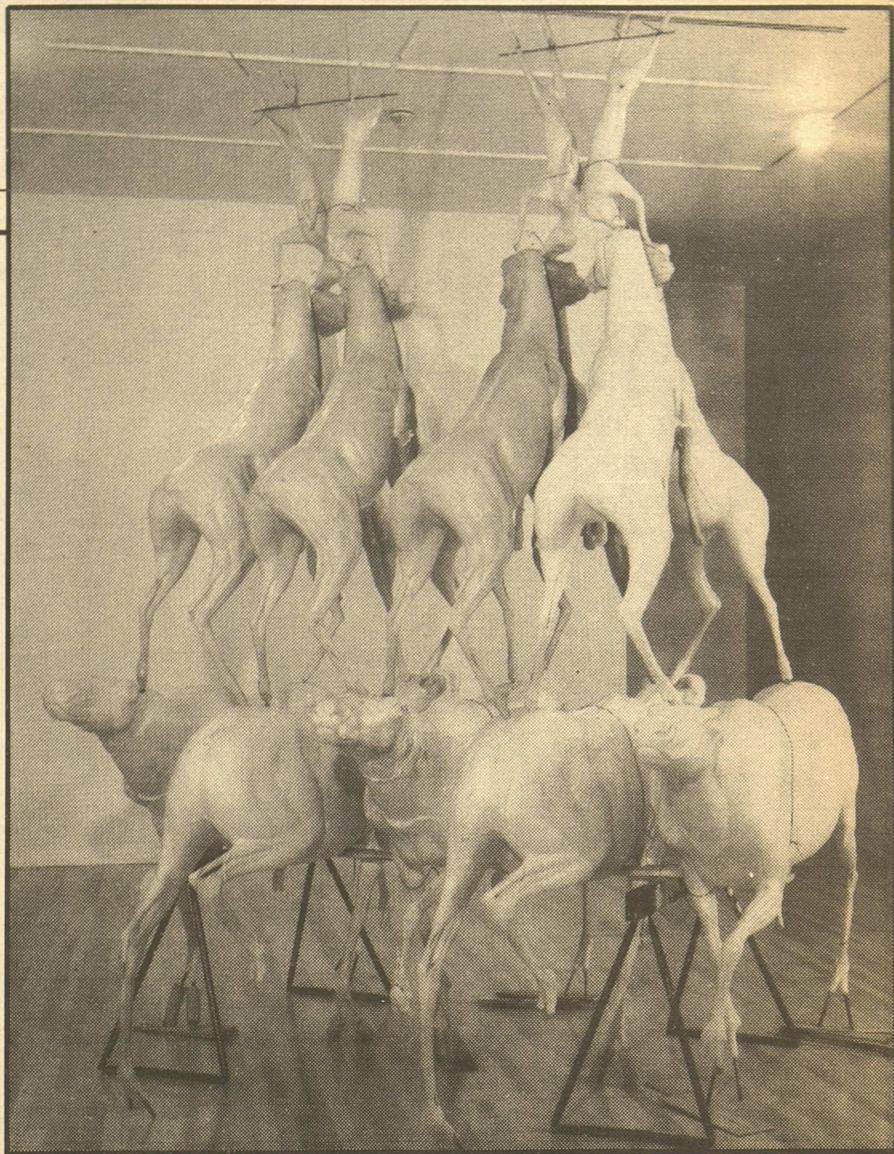
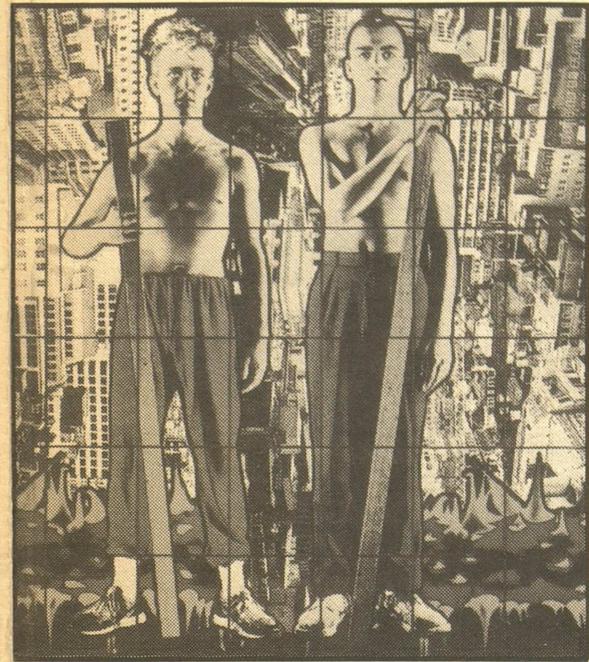


A fianco: Bruce Nauman: Piramide di animali; a destra: Gilbert & George: Militant (particolare)



Le tendenze artistiche degli anni Novanta in una imponente rassegna al Martin-Gropius-Bau di Berlino: un'operazione di marketing un po' discutibile



sorta di emblema della mancanza di vitalità; che le conferiscono quasi un asettico sentore di morte: di morte senza dramma, o, se si vuole, è proprio il caso di dirlo viste le intenzioni anticipatrici, di morte annunciata.

Se non fosse per alcune grandi presenze. Come già a Londra, alla mostra «New Spirit in Painting» Rosenthal e Joachimides avevano esposto accanto ai giovani alcune opere di grandi artisti di questo secolo, come Picasso, come Matta, come Balthus, che in qualche modo erano chiamati a far da padrini alle nuove tendenze degli anni Settanta e degli anni Ottanta; così anche accanto ai giovani di «Metropolis» vi sono alcune sale dedicate ad alcuni degli artisti maggiori della generazione precedente. E' proprio per la loro presenza che la mostra riserva anche delle vivificanti sorprese: grazie cioè a Kounellis, a Baselitz, a Gilbert & George, a Bruce Nauman, a Gerhard Richter.

Processo

di omologazione

Il mare è ancora una volta il tema di Kounellis: il mare, il viaggio, il porto. Un'onda impensabile di sensazioni antichissime e nuove e uno straordinario senso di rigore formale si sprigiona dal suo *Albatros*, un motopeschereccio bianco e azzurro scomposto in tre parti e installato in una sala come il relitto di un naufragio omerico. Baselitz sembra impegnato in nuove ricerche: ha riempito una intera parete con venti grandi tavole su due file una attaccata all'altra, dipinte e leggermente scalfite con una sgorbia. I colori delicati, primaverili, alleggeriti dalle lievi sgorbiature che scoprono il color chiaro del legno, rivelano un'ordinaria sensibilità cromatica. Gilbert & George presentano una delle loro opere di grandissimo formato e a violenti colori, che resta però alquanto spaesata così in cima allo scalone. Penso del resto che queste loro grandi e geniali composizioni guadagnino quando sono in serie, una accanto all'altra, come le vidi tempo fa nella loro massima mostra personale, allora in trasferta a Madrid.

Le nuove opere di Richter rivelano una esasperata sensibilità in quel sovrapporsi, coprirsi e scoprirsi di vari strati di colore che creano sulla piatta superficie del supporto attraverso un infinito stratificarsi di piani, l'illusione di un abisso profondo, insondabile. Un rapporto fra superficie e profondità verticale che mi ricorda le ninfee di Monet. La raffinata *Piramide di animali* di Bruce Nauman, nella sua eleganza sottile, nel senso quasi aereo di leggerezza, rievoca virtuosismi manieristici. Un modo di legare insieme memoria e stile.

L'arte di quest'ultimo decennio del secolo, sembra voler dire questa mostra, ha superato le vecchie contrapposizioni linguistiche, non è nemmeno sfiorata da quelle tensioni che accompagnavano le passate dicotomie ideologiche con le quali si misuravano quotidianamente gli artisti della generazione precedente. Muovendosi in un territorio privo di frontiere, si avvicina al nuovo millennio sull'onda di un processo di omologazione che legittimi tutti i codici espressivi ereditati. Nella neutralità e magari nell'ironia. Sono gran bei discorsi, non ne dubito. Ma resta pur sempre quella che è per me l'unica realtà. E cioè che, nel solo nome dell'arte, si possano distinguere le opere che ho citato dalle altre. E non per questioni di generazione, di anni Settanta, Ottanta o Novanta, ma per l'intramontabile, eterna ragione del «valore». Il «valore» che ogni vera opera d'arte che non sia un semplice «prodotto artistico» sa sempre comunicare nella sua individualità a chi ha la disposizione d'animo di accoglierne, quale esso sia, il messaggio.

BERLINO - Si dice e si ride che Berlino è una città molto stimolante, e nessuno può dubitare che lo sia davvero. Anche se è lecito pensare che oggi, a più di un anno dalla caduta del muro, lo sia forse un po' meno di ieri. È comunque la sede più appropriata per una mostra come «Metropolis» la quale, superate, a detta degli organizzatori, quelle definizioni nazionali (Germania, Italia, Stati Uniti) che tendevano a prevalere alla metà degli anni Settanta, vuole rivendicare alla grande città il privilegio di essere il «brodo di cultura» internazionale dell'arte contemporanea. Né potrebbe essere altrimenti, visto che quel ferreo «sistema dell'arte» che oggi comprende e lega indissolubilmente fra loro artista, critico, gallerista, collezionista, museo, mass-media e pubblico, e che, come ha osservato acutamente e realisticamente Achille Bonito Oliva, si pone nel suo insieme non scomponibile come l'unico alveo entro cui il «prodotto creativo» possa nascere, svilupparsi e affermarsi, non può avere come luogo d'elezione che la grande città. Il potere, si sa, per esercitare la sua forza ha bisogno di concentrare i suoi strumenti di comando in un centro unico.

E quindi una mostra sintomatica delle strategie del «sistema» questa «Metropolis» che si espande per i due piani di quell'affascinante e ampio edificio rinascimentale-fiorentino, ma così imperialmente berlinese, così alla Bode, che è il Martin-Gropius-Bau di Gropius il vecchio. Ed è anche, a suo modo, una grande mostra, messa insieme con quella straordinaria capacità organizzativa che è il grande merito di Norman Rosenthal. Il quale, dopo *A new Spirit in Painting* e dopo il grande successo di *Zeitgeist* (che fu una mostra memorabile) si è unito ancora una volta a Christos Joachimides e, come sempre, con intenzioni assai ambiziose. O, se si vuole essere più vicini al vero, manageriali.

Che cosa hanno voluto dirci, infatti, con «Metropolis» Rosenthal e Joachimides? Per attenerci alle loro parole, hanno voluto dirci «quello che si sentivano di dire sull'arte degli anni Novanta». Se vogliamo essere più espliciti, hanno voluto metterci davanti agli occhi in bell'ordine quelle che saranno le direttrici fondamentali dell'arte degli anni Novanta, ma basandosi sulla loro esperienza del «sistema», vale a dire seguendo gli indirizzi di uno degli elementi dominanti nella sopra descritta catena di montaggio, cioè i galleristi, diciamo pure i galleristi-guida di New York o di Colonia (le vere Metropolis), e quindi seguendo i suggerimenti del mercato.

Un lavoro utile e aggiornato

Gli anni Novanta: da quando si è cominciato a dividere l'arte contemporanea in decenni (e gli anni Sessanta sono stati il primo obiettivo) ci si è anche affrettati a farne subito, di quei decenni, la storia; a definirli. Prima ancora che finissero. E a me è sempre parso un sistema deviante, soprattutto irrispettoso dell'indipendenza dell'artista, del suo individuale cammino che, in fine, proprio per essere squisitamente individuale, è un cammino sempre solitario. Ma siccome nemmeno il critico più integrato nel «sistema» si sognerebbe mai, penso, di fare la storia degli anni Novanta nel millenovecentonovantuno, né di darne una definizione, è chiaro che il movente della mostra è diverso. Nasconde qualcosa di pratico, di realistico. «Metropolis» mi appare insomma come una grande operazione di marketing, o meglio come il risultato di un'operazione di marketing condotta dalle principali gallerie americane e europee che gravitano intorno a New York e a Colonia. Una mostra,

Il brodo metropolitano

di GIULIANO BRIGANTI

quindi, non troppo dissimile, nei suoi scopi, dalle sfilate parigine dei grandi stilisti che in pieno inverno lanciano la moda per la prossima estate. Come dire: ecco cosa si porterà negli anni Novanta.

È pur vero che fare il punto, in un mondo governato dal sistema industriale, sulla situazione attuale dell'arte come la vede e come la determina la presenza forte del mercato può essere anche utile, e in questo senso Rosenthal e Joachimides hanno fatto un lavoro utile perché pun-

tualmente aggiornato. Ma resta pur sempre legittimo dubitare che il quadro che ne risulta, oltre che essere attuale rappresenti anche il futuro: sia pure il breve futuro di questo ultimo decennio del nostro secolo le cui sorti, mi ostino a credere, sono affidate soltanto alle forze individuali dei veri artisti, a qualsiasi generazione essi appartengano. Da parte mia, che dal «sistema» sono del tutto fuori, se non altro per ragioni di età e di educazione, ma che non credo nemmeno di essere dentro a un vecchio schema idea-

listico per il solo fatto di essere convinto che l'arte e la cultura siano, in quanto tali, su un piano diverso da quello dell'economia e del mercato; da parte mia che credo ancora nell'indipendenza del critico, mi sono limitato a guardare e a distinguere secondo i miei sentimenti e la mia esperienza. E il risultato non è stato certo gratificante. Data l'impostazione della mostra è naturale che a «Metropolis» siano presenti molti giovani, alcuni dei quali, se non proprio tutti, sconosciuti non solo al pub-

blico ma anche alla maggior parte dei critici. Ragionando in astratto, la presenza di molti giovani può essere considerata un dato positivo in una mostra se non fosse che la loro scelta è dettata da quelle gallerie che ne hanno programmato i modi e le tendenze. C'è sempre bisogno di nuovi prodotti per alimentare il mercato e le gallerie si devono mostrare pronte a fornirli. Il guaio è che i giovani artisti, e intendo i giovani che siano veri artisti, non nascono come i funghi dopo la pioggia. E allora bisogna

inventarli.

Il sesso e il divertimento sono fra le richieste più insistenti della grande città? Ed ecco che si inventa Jeff Koons. I suoi stupidi bambolotti colorati confezionati in Val Gardena hanno a che fare, naturalmente, solo con il falso sesso e con la falsa allegria. Ma siccome è falso anche il sesso e l'allegria che la grande città pretende di consumare in quantità industriale, i conti tornano perfettamente. E potrei citare molti altri esempi che fanno di questa mostra, nel suo complesso, una

Sta per uscire «Bugie, fossili e farfalle»: anticipiamo le pagine sui miraggi marziani

Occhio al cielo

di GIORGIO CELLI

Arriva in libreria, in questi giorni, il libro di Giorgio Celli «Bugie, fossili e farfalle» (Il Mulino, pagg. 85, lire 15.000). Anticipiamo qui una parte del settimo capitolo, dedicato ai «miraggi marziani»

Mi sembra, giunto al momento di chiamare alla sbarra l'«eccesso di immaginazione» come fonte di errore scientifico, e l'«affaire» dei canali di Marte è certo il più adatto a mostrare i meccanismi di queste frodi inconsapevoli. Comincerò con una affermazione del tutto banale, e cioè che il cielo stellato abbia destato i primi interessi scientifici nell'uomo... Tuttavia, quando è divenuto chiaro a tutti che talune di queste «facile vagabonde» per il cielo erano dei pianeti, dei mondi paragonabili al nostro, lo specchio dei nostri sogni si è popolato di miraggi antropomorfi. Si è fantasticato che Marte, o Venere, fossero abitati da creature non dissimili da noi, e si è congetturato di viaggiare dalla Terra fino a queste nuove Americhe dello spazio, per «incontri ravvicinati del terzo tipo».

Uomini su altri mondi? Una opinione pericolosa, perché se Dio ha inviato sulla Terra il suo figliuolo prediletto per redimerci, lo stesso sarà accaduto per i nostri fratelli alieni? O forse loro non hanno mangiato la fatidica mela, e sono ancora negli Eden di mille, e più di mille, pianeti? Ahimè, si profilava l'ombra del ridicolo su questioni teologiche

di gran momento...

Veniamo ai fatti: nel 1877 un astronomo italiano di gran fama, Giovanni Virginio Schiaparelli, punta il suo telescopio su Marte, e scopre che sulla superficie del pianeta rosso esiste una fitta rete di canali. Sono enormi, e disposti con tale rigore geometrico da far supporre l'esistenza di un progetto intelligente. Un sogno, destinato a svanire con le prime luci dell'alba? Se è così, dev'essere di una emanazione dell'«inconscio collettivo», ammesso che ci sia, perché contemporaneamente due altri valenti astronomi, Burton e Dreyer, totalmente all'oscuro delle osservazioni dell'italiano, annunciano al mondo di aver osservato la stessa cosa.

La notizia fa epoca. Si grida che Giordano Bruno, e il bravo Fontenelle, avevano avuto ragione. C'isole delle creature che pensano al di là della sfera terrestre. Quei canali paralleli, o perpendicolari, attestano che lassù c'è un emulo di Euclide all'opera. Da quel momento tutti gli astronomi puntano i loro telescopi su Marte, e, meraviglia, vedono dei canali, tanti canali! Il loro nume-

ro si moltiplica prodigiosamente e, dopo qualche anno, un piccolo censimento accerta che sono ormai più di quattrocento. Inoltre, questa misteriosa rete idraulica comincia a vivere: alcuni canali si riempiono, altri si vuotano: lo si capisce perché cambiano di colore. Si suppone così che le variazioni cromatiche di queste vene liquide siano governate da qualcuno, e che le alluvioni e le secche dipendano, forse, da precisi calendari di irrigazione, o di navigazione.

Tutti, o quasi tutti, gli astronomi spergiurano sulla loro «realtà»; chi non ci crede guardi nel telescopio... e si converta. Christie, Perrotin, Proctor, Lowell, Douglas, e tanti altri ancora, moltiplicano le osservazioni, tracciano delle carte. Camillo Flammarion, amante com'è del miracoloso ovunque si trovi, è il più entusiasta, e stampa due libri in cui riporta la più grande mappa dei sogni in nostro possesso...

Ahimè, ben presto cominciano a venir fuori dalle nebbie dell'entusiasmo delle voci discordi. I soliti Tommasi guastafeste... A poco a poco, la verità viene a

galleggiare; non esistono, su Marte, dei canali veri e propri, solo un insieme di macchie più scure, che sono state collegate a seguito, come sostiene Charles André, di errori strumentali, e di miraggi suggeriti da una immaginazione «déréglée». Succede così che, come per incanto, i canali diminuiscono, e le macchie crescono, e con il tempo congegni ottici più raffinati, e degli astronomi presi dal disincanto, finiscono per cancellare quelle mappe illusorie, per consegnarle ai deliri di qualche disinformato e ostinato scrittore di fantascienza...

Ma nel caso dei canali di Marte si può tentare di rileggere la vicenda con qualche *souplesse* epistemologica in più, che la renda maggiormente trasparente. Mi sembra giusto pensare con Edmond Perrier, e con gli psicologi della Gestalt soprattutto, che, come la natura sembra a borrire il vuoto, così l'uomo non ama il disordine, e la discontinuità, e tende, dove può, a «formalizzare» la sua percezione visiva. Per esempio, da sempre abbiamo veduto nel cielo non dei punti di luce disposti a caso, ma

delle costellazioni, anche se le linee ideali che collegano, a quanto sembra irresistibilmente, le «vaghe stelle dell'Orsa» tra di loro non esistono se non nella nostra immaginazione.

L'occhio vede delle stelle, il cervello una costellazione, e mi si perdoni se banalizzo un bel po' il discorso per renderlo più digeribile. Per cui l'uomo, che ha inventato la geometria, ha sempre tentato, da Pitagora a Cézanne, di dar forma geometrica al mondo, e di scoprire ovunque delle strutture e delle simmetrie. La formalizzazione, l'informe lo sgomenta. Per questo, forse, l'arte moderna non è mai riuscita a diventare veramente popolare. Come potrebbe? Punta sulla macchia, sullo squilibrio, sul caso.

Ma la riprova sperimentale, se così si può chiamare, che si è fatta proprio questa esigenza di organizzare la percezione e trasformare delle macchie in una rete di canali, l'hanno conseguita, e certo genialmente, due astronomi «dissidenti», Maunder e Evans. Hanno deciso, un bel giorno, di mostrare una carta della superficie maculata del pianeta Marte a dei bambini delle elementari, chiedendo loro di «farne una copia». Meraviglia, i piccoli artisti si sono messi al lavoro di buona lena e, senza sapere nulla di astronomia, molti di loro hanno collegato certe macchie, producendo una mappa molto simile a quella originaria di Schiaparelli. Reinventando così i canali di Marte! Chiudiamo l'annosa «querelle» con un aforisma: si vede quel che si crede, o si crede, quindi si vede. A scelta.