

Da: *Musei per un nuovo millennio. Idee Progetti Edifici*, a cura di V. Magnago Lampugnani, A. Sachs, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 30 maggio - 26 agosto 2001), Prestel, Monaco-Londra-New York 2001, pp. 32-33.

## Gerhard Merz

Nel 1992 Edgar Morin afferma che la modernità sta esalando l'ultimo respiro e che la terra è ritornata a essere quel che è sempre stata, secondo l'originario significato della parola "pianeta": un astro errante.<sup>1</sup>

Saggi sulla storia sono intitolati *la fine della storia*. I principi del passato nei quali affondano le nostre radici sembrano venir meno. Là dove l'arte diventa oggetto di negoziazione, il suo principio dominante è *indoor-outdoor*. Oggetti riconosciuti come insignificanti nel mondo del quotidiano, una volta messi al sicuro dentro i musei riaprono discorsi per i quali niente è abbastanza buono, e all'improvviso eccola lì, la differenza tra motto di spirito e facezia. La negoziazione crea l'arte nel contesto del museo. Rudolf Carnap scrive sui finti problemi della filosofia, e la sua opinione sulla metafisica è decisa. Egli giunge alla convinzione che le tradizionali tesi metafisiche sono non solo inutili, ma addirittura prive di qualsiasi contenuto che produca senso e conoscenza, e così smaschera le proposizioni della metafisica come pseudo-proposizioni, che tuttavia nel mondo dell'arte per molti erano e tuttora sono di grandissima utilità. Giorgio Grassi parla della superstizione della modernità. E ha ragione. Nella ricezione, la realizzazione della modernità produce una catena infinita di fraintendimenti, alla fine della quale c'è "l'immagine non voluta". È facile concordare sul fatto che tra i compiti dell'arte rientri anche quello di promuovere la conoscenza e di argomentare addirittura in termini attuali, ma anche di opporsi a ciò che le persone credono di sapere al di fuori dell'arte. Altrimenti, come potrebbe l'arte arrogarsi il diritto di essere una possibile espressione sublime dell'agire umano? Altrimenti, come potrebbe l'artista osare rubare all'osservatore un secondo di vita per contemplare un'opera? Un artista maturo non conta sull'altruismo e sull'interpretazione accondiscendente di geroglifici privati. Solo per il gusto di farlo, si provi a tracciare una linea che divida gli artisti di questo secolo che pensano in termini astronomici e quelli che argomentano in termini astrologici. Il secolo appartiene all'occulto, all'assurdo, al guazzabuglio cosmico (T. S. Eliot). La vera tattica di un'arte che non voglia essere mistificante, che non voglia essere un sismografo dell'anima, che conosca la differenza tra *bricolage* e costruzione, di un'arte concepita in termini astronomici, porta alla disillusione, poiché non fa promesse, non è conciliante, non è consolatoria. Ad Reinhard l'ha detto senza mezzi termini: l'arte non è fatta per elevare i rapporti tra gli esseri umani. Ma ritorniamo alle cause: Cézanne. Attraverso la logica cromatica egli realizza uno schema parallelo alla natura e in maniera semplice e disarmante afferma che un quadro è in primo luogo un insieme fatto di tela e di colore, e nell'ultima lettera al figlio scrive: "rispetto a me tutti i miei compatrioti sono degli stronzi".<sup>2</sup> Ma non lo dice con presunzione, anzi: sempre perfettamente conscio della fragilità della sua vita d'artista, egli sa da che cosa ha preso commiato. Ma oggi eccola di nuovo, "l'immagine non voluta": in una mostra di Cézanne a Basilea vengono contati gli organi sessuali dei bagnanti, meticolosamente suddivisi tra maschile e femminile, e vengono ricercate e indagate le ossessioni e le eventuali patologie occulte. Scriveva Malevič nel

---

<sup>1</sup> Edgar Morin, *Einen neuen Anfang wagen. Überlegungen für das 21. Jahrhundert*, Hamburg, 1992, pp. 9 e ssg.

<sup>2</sup> Paul Cézanne, *Briefe*, a cura di John Rewald, Zürich, 1962.

1918: "ho dipinto l'icona nuda del mio tempo, quale simbolo della separazione da tutta la storia della cultura".<sup>3</sup> Un commiato che in tutta la sua tragicità spaventosa non venne compreso che da pochissimi. Un commiato dal mondo visibile, non solo dal diagramma della natura o dalla geometria. Oppure Kandinskij, nel quale tre punti diventano un viso, che fissato a lungo si rivela essere un cavallo o un cannone. Domina la non-oggettualità e non l'astrazione, non il naturalismo strisciante o il cuore che palpita in segreto. E la non oggettualità non si manifesta più attraverso la contemplazione, l'approfondimento. Da adesso chi contempla deve saperne quanto l'autore dell'opera, l'osservatore non viene edotto né consolato. Il quadrato nero non è arte compiuta, ma un frammento di un sapere più grande, di una realizzazione più grande. Fino a oggi il quadrato nero non è stato riconosciuto nel suo vuoto, il vuoto nel vero senso della parola, nella sua umiltà e povertà. Innumeri sono i tentativi di lenire lo spavento, di conciliare. Esso diventa oggetto di meditazione, scade a oggetto di devozione, tendenzialmente gli si cede.

Esso non serve solo a "illuminare": a fornirne la prova sono ataviche nostalgie e molto *kitsch* filosofico. Peraltro è facile, i mezzi della modernità permettono una sola volta di fare il percorso sulla lama del rasoio, di trovare una garanzia di senso al di sopra della sensibilità conosciuta in anticipo, al di sopra dell'atteggiamento da conoscitori, al di sopra del segreto, ed evitano di precipitare nel nulla infinito, Questi sensi a latere promuovono una "cieca contemplazione dell'arte", dalla quale Konrad Fiedler ci ha messo in guardia.<sup>4</sup> Con l'opera d'arte realizzata non si apre alcun discorso intelligente. L'attimo si percepisce solo per un attimo (Lyotard su Barnett Newman)<sup>5</sup> e solo se si è ben preparati, come un pilota che controlla coscienziosamente il proprio velivolo portando il motore al regime giusto. È il punto di non ritorno sulla pista di decollo, dopo il quale, qualunque cosa accada, non si torna più indietro: *flight*, comunica a quel punto il pilota alla torre di controllo, ed è il punto più critico del volo. È la rivelazione, il lampo, l'epifania: il sublime,. Preferisco chiamarlo così, usando il linguaggio di Barnett Newman anziché il mio. E adesso, dopo il lampo, si continua. Poiché non si sta parlando della retina esterrefatta e sconvolta. È un colloquio da pari a pari, e io non celebro solo quel che vedo, bensì quel che volutamente è stato omissso. Ma l'omissione, l'assenza, non va compresa con risentimento, non è mancanza di capacità artistica, non è design o peggio ancora buon gusto, ma è dettata dalla volontà di un'opera d'arte legittima e scaturisce dalla pressione provocata dai fatti. Poiché la non-oggettualità è una profondità cieca e vuota, diceva Malevič, e adesso ci ricordiamo di Edgar Morin che vede la nostra terra come astro errante, abbandonato da tutti gli dei. Al proposito, Gottfried Benn ritiene che gli dei comunque abbiano cose migliori da fare.<sup>6</sup> Ragion per cui accettiamo il fatto che la vita è libera e l'arte no: essa non si rivela in maniera intuitiva, ognuno le si può avvicinare a tentoni, attraverso la conoscenza o l'apprendimento. Oppure non se ne cura affatto e ha fiducia nel fatto che l'autore, l'artista, prosegua con precisione e sobrietà quella parte di lavoro che ha scelto per sé. Mi piace l'idea secondo la quale la grande arte è l'allontanamento minimo possibile dalla norma. La fiducia, e con ciò *l'ethos*, rappresenta una possibilità di gestire circostanze esterne al mestiere, a sua volta complesso, e ci protegge dalle pseudo-sicurezze e da una morale neofondamentalista: in breve, dai reazionari progressisti. I vari Spengler e Sedlmayr non vengono messi nella luce giusta, al contrario: questa è una modernità che non promette alcunché, fredda e agnostica, alla quale è estraneo tutto ciò che è regionalista, che non ha nulla da spartire con la vita e che nessuno ha finora colto; una modernità i

---

<sup>3</sup> Kasimir S. Malevič, *Suprematismus. Die gegenstandslose*, a cura di Werner Haftmann, Köln, 1989.

<sup>4</sup> Konrad Fiedler, *Vom Wesen der Kunst*, a cura di Hans Eckstein, München, 1942.

<sup>5</sup> Jean-François Lyotard, *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin 1986.

<sup>6</sup> Gottfried Benn, *Soll Dichtung das Leben bessern?*, in Id., *Gesammelte Werke*, vol 4. Wiesbaden, 1969.

cui primi artefatti, in comuni sale di museo, conducono alla lamentata "immagine non voluta". Il meraviglioso ultimo testo di Beckett si intitola *Stirring Still*.<sup>7</sup> Non è una minaccia, ma è così com'è. "Ogni artista sa quanto sia distante dal sentimento del lasciarsi andare il suo stato 'più naturale' cioè la libertà con cui egli ordina, stabilisce, dispone, dà forma, negli attimi dell'"ispirazione' - e quanto rigorosamente e sottilmente, proprio in questo momento, egli obbedisca a mille leggi diverse, che si burlano di ogni formulazione per concetti proprio sulla base della loro durezza e determinatezza. [...] L'essenziale 'in cielo e in terra' è, a quanto sembra, per dirlo ancora una volta, che si ubbidisca a lungo".<sup>8</sup>

Si dice che, su questo passo di *Al di là del bene e del male* di Nietzsche, Mies van der Rohe abbia riflettuto a lungo, e a lui dovremmo pensare quando ci troviamo davanti alla sua opera principale, la Neue Nationalgalerie di Berlino. Essa ci mostra tutto, ci mostra quanto la modernità sia sensibile alle interferenze. Questo edificio non diventerà mai una rovina, ripensiamo al famoso cammino sulla lama del rasoio, una vetrata infranta e inizia la caduta in un baratro infinito. Al suo interno, si è spesso lamentato, non si può esporre nulla. Ma l'arte non deve forse resistere a ciò che è risaputo al di fuori dell'arte stessa? Abbiamo fiducia in Mies van der Rohe e d'improvviso il compito si pone in altri termini. Forse egli ci consegna una specie di cartina tornasole, e spesso ho visto che quel test funziona svelando un'opera d'arte molto al di sotto del nostro possibile livello di pensiero e mostrandone il lato atavico. Per me stesso oso dire che quel che là non può venir realizzato non deve necessariamente esistere. C'è il museo immaginario e il tribunale degli artisti defunti, che ci permette di fare quel che facciamo, poiché noi abbiamo dato dignità d'arte a pochissime cose e solo dopo un lungo lavoro. Mies van der Rohe e molti altri sono dell'avviso che basterebbe dar seguito a ciò che è stato fatto bene, farlo in maniera più sofisticata, e aggiornarlo in continuazione.

---

<sup>7</sup> Samuel Beckett, *Stirring Still. Immer noch nicht mehr*, Frankfurt a/M., 1991.

<sup>8</sup> Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, in Id., *Werke in zwei Bänden*, München, 1978<sup>4</sup>, vol. II, p. 51.