

 in.folio.asterios

5

A Jean-Louis Prat

Il XX secolo, questo secolo impietoso

ALBERT CAMUS

Paul Virilio

La procedura silenzio

Traduzione di
Luisa Saraval

Asterios Editore

Trieste

Prima edizione: settembre 2000

© Asterios Editore SRL
via Pigafetta, 1 - 34148 Trieste
rel. 040-811286 - fax 040-825455
e-mail: asterios.editore@asterios.it

I diritti di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati.

Titolo originale:

La Procédure silence

© 2000, Éditions Galilée

Redazione:

Floriana Pagano

Stampato in Italia

ISBN 88-86969-39-2

Indice

Un'arte impietosa	13
La procedura silenzio	47

Un'arte impietosa

Questa volta non parleremo di devozione o di empietà, ma di compassione, del carattere pietoso o impietoso dell'“arte contemporanea”.

Non parleremo perciò né di arte profana, né di arte sacra, ma, forse, della profanazione delle forme e dei corpi nel corso del XX secolo. Infatti, quando oggi si accetta di dibattere sulla pertinenza o sulla nullità dell'arte contemporanea, si omette generalmente di porre la domanda: *Un'arte contemporanea, sì, ma contemporanea di che cosa?*

In una conversazione inedita con François Rouan, Jacqueline Lichtenstein dichiara:

“Nel momento in cui ho visitato il Museo di AUSCHWITZ, davanti a quelle vetrine, ho visto delle imma-

gini di arte contemporanea e l'ho trovato assolutamente terrificante. Davanti a quelle vetrine di valige, di prote-si o di giocattoli per bambini, non sono rimasta raggelata. Non sono rimasta prostrata. Non sono rimasta sconvolta come lo ero quando camminavo nel campo, no, *nel museo ho avuto improvvisamente l'impressione di essere in un museo di arte contemporanea*. Ho ripreso il treno dicendomi: 'Hanno vinto!'. Hanno vinto perché hanno prodotto delle forme di percezione che vanno totalmente nella continuità del modo di distruzione che è stato il loro"¹.

I nostri interrogativi partiranno quindi da lì: se il terrore nazista ha perso la guerra, non ha alla fine vinto la pace? Questa pace dell'"equilibrio del terrore", non soltanto fra l'Est e l'Ovest, ma anche tra le forme, tra le figure di un'estetica della sparizione che potrebbe illustrare la totalità di questa fine secolo.

Se "*umanizzarsi è universalizzarsi dall'interno*"², l'universalismo dello sterminio dei corpi come dell'ambiente, dopo AUSCHWITZ e fino a AERNOBYL, non è riuscito, invece, a *disumanizzarci dall'esterno*, sconvolgendo i nostri riferimenti etici ed estetici, la percezione stessa del nostro habitat?

Mentre all'alba della nostra modernità industriale, Baudelaire constatava: "*Sono la piaga e il coltello*", co-

¹ Entretien – Intervista di François Rouan a Jacqueline Lichtenstein e Gérard Wajcman, maggio 1997, in corso di stampa.

² Gabriel Ringlet, *L'évangile d'un libre-penseur: Dieu serait-il laïque?*, Albin Michel, Parigi 1998.

me non prevedere che all'indomani dell'ecatombe della Grande Guerra in cui Braque e Otto Dix si erano trovati a fronteggiarsi nel fango della Somme, l'arte moderna si sarebbe spostata dalla piaga al coltello (alla baionetta) con un Oscar Kokoschka, *“l'artista con il bisturi”*, in attesa, dopo l'espressionismo tedesco di *DER STURM*, dell'azionismo viennese di uno Schwarzkogler, nel corso del decennio del 1960...

Artista Maledetto o ARTE MALEDETTA? Che dire, nel frattempo, di un Richard Huelsenbeck, uno dei fondatori del dadaismo, che a Berlino, nel 1918, in una conferenza sulle nuove tendenze dell'arte, affermava: “Eravamo per la guerra. Il dadaismo ancor oggi è per la guerra. La vita deve fare male. *Non c'è abbastanza crudeltà*”³. Si conosce il seguito. Vent'anni dopo, il *“Teatro della crudeltà”* non sarà quello di un Antonin Artaud, ma quello di Kafka, il profeta di sciagure della metamorfosi dei campi, il sisma dell'umanesimo.

“La guerra come igiene del mondo” del manifesto futurista del 1909 era diventata perciò – questa volta trent'anni dopo – la stanza delle docce di AUSCHWITZ-BIRKENAU. Quanto al “surrealismo” di Breton che succede al dadaismo, esce anch'esso tutto armato dai fuochi di artificio della Grande Guerra in cui la realtà comune fu improvvisamente trasfigurata dalla magia degli esplosivi e dei gas asfissianti, a Ypres e a Verdun.

³ Cit. in Greil Marcus, *Lipstick Traces: a Secret History of the Twentieth Century*, Secker & Warburg, Londra 1990 (tr. it.: *Tracce di rossetto: percorsi segreti nella cultura del Novecento dal dada ai Sex Pistols*, Leonardo, Milano 1991).

Che cosa resta, quindi, dell'interdetto sentenzioso di un Adorno sull'*impossibilità di scrivere una poesia dopo AU-SCHWITZ?* Poco in realtà, perché tutto o quasi era iniziato all'alba di un secolo impietoso e costantemente catastrofico, dal *TITANIC* nel 1912, fino a *ÅERNOBYL* nel 1986, passando per i crimini contro l'umanità di HIROSHIMA e NAGASAKI, dove, nell'irradiazione nucleare, era scomparsa una delle tele della serie delle "Notti Stellate" di Van Gogh.

Forse qui si dovrebbe parlare di Paul Celan e del suo suicidio a Parigi nel 1970, lo stesso anno di quello di Rothko a New York... ma perché fermarsi così presto, in questa cronaca necrologica dell'arte in cui il tasso di suicidi è costante dopo quello dell'"uomo dall'orecchio mozzato", Vincent Van Gogh?

Sembra che la volontà di estinguere l'asfissiante cultura (borghese) sia consistita soprattutto nello sterminare se stessi proprio nel mercato (dell'arte), dando così delle idee, in mancanza di ideali culturali, ai grandi liquidatori del secolo!

"*Semplificatevi la vita: morite!*", decretava, non dimentichiamolo, Friederich Nietzsche. Questa semplificazione estremistica, in cui "l'ornamento è un crimine"⁴, ha accompagnato la storia del xx secolo, dall'assalto inutilmente ripetuto delle alture del Chemin des Dames* fino al genocidio cambogiano dei khmer rossi.

⁴ Titolo della celebre conferenza pronunciata nel 1908 a Vienna dall'architetto Adolph Loos.

* L'autore fa riferimento a una delle ultime battaglie (27 maggio-6 giugno

Come molti agitatori politici, propagandisti o demagoghi, gli artisti dell'avanguardia avevano capito da tempo quello che il TERRORISMO avrebbe ben presto volgarizzato: per trovare posto nella "storia rivoluzionaria" non c'è nulla di più facile che provocare una sommossa, un attentato al pudore, sotto pretesti artistici.

Nell'impossibilità di commettere un vero crimine uccidendo dei passanti innocenti con una bomba, l'impietoso autore contemporaneo di questo secolo se la prende con i simboli, con il senso stesso dell'arte "pietosa" che lui assimila all'"accademismo". Come per esempio Guy Debord, che nel 1952, a proposito del suo *Film senza immagini* in favore di Sade, dichiarava di voler uccidere il cinema "perché era più facile che uccidere un passante"⁵.

Proseguendo in questo tentativo, i SITUAZIONISTI non esitarono, un anno dopo, nel 1953, a insultare Charlie Chaplin, *attore compassionevole per eccellenza*, trattandolo da truffatore dei sentimenti, da maestro cantore della sofferenza e persino da *fascista larvato!*

Ma a tutto questo delirio verbale che sembra inconsapevole del proprio secolo, e tuttavia ammonisce il mondo intero in nome della libertà di espressione artistica, in un periodo storico in cui si insedia *l'equilibrio del terrore* e si aprono i laboratori di una scienza che si prepara a programmare la fine del mondo, in particolare con l'in-

1918) della prima guerra mondiale, in cui gli assalti tedeschi furono fermati e poi definitivamente respinti dai franco-inglesi con l'aiuto dell'armata americana (N.d.T.).

⁵ Cit. in Roland Jaccard, "La Bible du Blasphème", in: Le Monde, 29 gennaio 1999.

venzione, nel 1951, dell'arma termonucleare, corrisponde anche *l'autodissoluzione delle avanguardie*, la fine della grande illusione della modernità colta, come se all'origine di quest'ultima si trovasse meno *l'impressionismo* del *nichilismo* della catastrofica intelligenza russa del XIX secolo, di un Neàaev che decretava che bisognava scagliarsi "a tutto vapore nel fango"... Niente a che vedere, qui, con il quadro di Turner *Pioggia, vapore, velocità* che introduceva l'impressionismo di un Monet.

Inseparabile dallo stato suicida delle democrazie rappresentative, l'arte di questo secolo non ha cessato di anticipare pericolosamente – in tutti i casi di salutare da lontano – l'abominio della desolazione dei tempi moderni e del loro dittatore a ripetizione, che si trattasse di Hitler e di Mussolini il "futurista", di Stalin o di Mao Zedong.

Da qui la figura emblematica, non tanto di un Marcel Duchamp, ma piuttosto di uno Charlot, di un Bonnard, pittore compassionevole per eccellenza, con Claude Monet, il taumaturgo di un *Sole Levante* che non è quello dei laboratori di LOS ALAMOS.

"Mi raggela guardare questa pittura tedesca che rappresenta, naturalmente, la sensibilità attuale della Germania. Gli antichi hanno inventato, hanno rappresentato il mondo delle streghe, ma il mondo dell'Odio è un'invenzione moderna, l'invenzione della Germania mostrata sulle tele. Nei quadri gotici i demoni sono roba da bambini in confronto alle teste umane o meglio inu-

mane, di un'umanità avida di devastazioni. Teste furiose, assassine, demoniache e non alla maniera antica, ma nel modo moderno: scientifico, gas asfissianti, desidererebbero tagliare nella carne fresca i tedeschi di domani⁶, scriveva nel 1925, nelle sue memorie, il grande mercante di quadri René Gimpel che doveva sparire nel campo di NEUENGAMME, vent'anni dopo, il primo gennaio del 1945... Intimamente convinto del carattere fatale delle opere di Oskar Kokoschka, di Emil Nolde o dello scultore Lehbruck, René Gimpel ci dice anche che non c'è mai stata un'arte antica né un'arte moderna o contemporanea, ma che l'artista "antico" ci ha formato, mentre il "contemporaneo" forma la percezione della generazione seguente, al punto che nessuno è *"in anticipo sul suo tempo poiché è il suo tempo, giorno per giorno"*⁷.

Come non sottoscrivere questa constatazione di evidenza, quando si paragona la *PIETÀ DI AVIGNONE* del XV secolo alla *Pala di Isenheim* di Matthias Grünewald del XVI – opere pietose l'una e l'altra – in cui l'"espressionismo" tedesco del maestro del polittico illustra l'atrocità delle lotte e delle epidemie del suo tempo, alla maniera di uno Hieronymus Bosch.

Si potrebbe riprendere oggi questa constatazione sull'assenza di anticipazione a proposito di "affari" come quello del "sangue contaminato" e la non colpevolezza dei responsabili politici...

⁶ René Gimpel, *Journal d'un collectionneur, marchand de tableaux*, Calmann-Lévy, Parigi 1963, p. 292.

⁷ *Ibid.*, p. 291.

Senza risalire a Jacques Callot e neppure a Francisco Goya, all'epoca dei "disastri della guerra" napoleonica, ricordiamoci della risposta di Picasso a un tedesco che lo interrogava nel 1937 sulla sua opera principale: "*GUERNICA? È opera vostra, non sono io l'autore.*"

Se l'arte sedicente antica era ancora *dimostrativa* e, questo, fino al XIX secolo con l'impressionismo, l'arte del XX secolo è diventata invece *mostrativa*, nel senso che è contemporanea dell'*effetto di intorpidimento* delle società di massa sottomesse al condizionamento di opinione, alla propaganda dei MASS MEDIA e, questo, con una medesima *scalata agli estremi* del terrorismo o della guerra totale.

Infatti, in questa fine millennio, sotto i nostri occhi si compie quello che la tecnica astratta aveva cercato di iniziare: la fine dell'arte RAPPRESENTATIVA e la sostituzione di una controcultura, di un'arte PRESENTATIVA; situazione che prolunga il temibile declino della *democrazia rappresentativa* a vantaggio di quella di opinione, in attesa, domani, della *democrazia virtuale*, del sondaggio automatico di una "democrazia diretta" o, più precisamente, *presentativa* e multimediativa.

Insomma, l'arte "moderna" avrebbe saputo vedere quello che i mezzi di comunicazione e di telecomunicazione compiono ormai quotidianamente: l'ostentazione ripetitiva del corpo, della figura, con il rischio principale di una iperviolenza *sistemica* e il propagarsi di un'alta frequenza pornografica, senza alcuna misura con la sessualità: "*Bisogna spegnere la dismisura piuttosto che l'incendio*", pensava Eraclito.

Dismisura per dismisura, oggi l'assuefazione allo choc delle immagini e all'assenza di peso delle parole ha sconvolto la scena del mondo.

IMPIETOSA, l'arte contemporanea non è più impudica, ma ha l'impudenza dei profanatori e dei seviziatori, l'arroganza del boia.

La comprensione della RAPPRESENTAZIONE cede allora il passo allo stupore di una "presenza" non solo insolita, come al tempo del surrealismo, ma insultante per lo spirito.

Questo presuppone, d'altronde, che "l'immagine" sia sufficiente per dare all'arte il suo significato, il suo senso. Al limite, l'artista – come il giornalista – è di troppo nel faccia a faccia fra attore e spettatore.

"Tale concezione dell'informazione porta a un triste fascino per le immagini *girate in diretta* di avvenimenti palpitanti, di scene violente e di fatti di cronaca sanguinosi", scrive Ignacio Ramonet a proposito dell'impatto della televisione sulla stampa scritta; "la domanda incoraggia l'offerta di falsi documenti, di ricostruzioni, di manipolazioni e di 'fandonie' varie"⁸.

Ma, in definitiva, non avviene la stessa cosa oggi per l'arte? Si veda, ad esempio, la mostra "*Sensation*" di Londra, il NEW NEUROTIC REALISM del pubblicitario e collezionista Charles Saatchi.

Fusione/confusione del TABLOID e di un'arte sedicente d'avanguardia, mentre il conformismo dell'abiezione

⁸ Ignacio Ramonet, *La tyrannie de la communication*, Galilée, Parigi 1999 (tr. it.: *La tirannia della comunicazione*, Asterios Editore, Trieste 1999).

non è altro che un'abitudine che il XX secolo si è compiuto a generalizzare.

Qui, la brutalità dell'opera non mira più tanto a mettere in guardia quanto a distruggere, in attesa di mettere sotto tortura lo spettatore, l'uditore, cosa che non tarderà a succedere con l'artificio cibernetico, *il feed-back interattivo della realtà virtuale*.

Se l'autore contemporaneo è di troppo – si veda Picasso a proposito di *Guernica* – e se la frequenza dei suicidi non ha smesso di crescere negli ambienti culturali, al punto che fra poco nei musei bisognerà erigere un MURO DEI FEDERATI DELLA COMUNE DEI SUICIDI, domani allo stesso modo bisognerà eliminare, non ne dubitiamo, “l'amatore d'arte”!

Ascoltiamo adesso Rothko: “La figura, l'ho studiata. È contro voglia che mi sono accorto che non rispondeva ai miei bisogni. *Usare la rappresentazione umana voleva dire mutilarla*”.

Sgombro da qualsiasi accomodamento etico o sentimentale, il pittore vuole andare “*verso l'eliminazione di tutti gli ostacoli fra il pittore e l'idea, fra l'idea e lo spettatore*”.

È il trionfo radiografico della trasparenza, come in architettura, oggi, la radiazione del vero va di pari passo con lo sterminio degli intermediari, di tutto ciò che resiste ancora al puro e semplice svelamento.

Ma questa improvvisa SOVRAESPOSIZIONE dell'opera, come di quelli che la guardano, si accompagna a una violenza che non è più solo “simbolica” com'era ieri, ma pratica, poiché colpisce l'intenzionalità stessa del pitto-

re: “A quelli che pensano che i miei dipinti sono sereni, vorrei dire che *ho imprigionato la violenza più assoluta in ogni centimetro quadrato della loro superficie*”, confessa Mark Rothko prima di dimostrarlo rivolgendosi contro se stesso questo furore represso, in un giorno del febbraio 1970.

Quasi trent'anni dopo, come non presagire la concentrazione di odio accumulato in ogni metro quadrato delle “città incivili” di questa fine secolo? Andate a vedere la sera, negli scantinati o nei parcheggi sotterranei delle case popolari di periferia, quello di cui i RAVE PARTY clandestini e le BACK ROOM da bordello non sono altro, per così dire, che *l'espressione turistica!*

Dopo aver abbandonato “controvoglia” la figura col pretesto di non mutilarla, il pittore americano ha scelto, anche lui, di lasciare la vita, esercitando la più nichilista delle libertà di espressione: *quella dell'AUTODISTRUZIONE.*

Se Dio è morto nel XIX secolo, come dice Nietzsche, scommettiamo che la vittima del XX secolo potrebbe essere proprio il *creatore*, l'autore, questa eresia del materialismo storico del secolo delle macchine.

Ma prima di dire “*salute all'Artista!*”, non dimentichiamoci mai che le parole PATIMENTO e COMPATIMENTO sono consustanziali, cosa che sembra avessero omesso i membri della Santa Inquisizione... Non ripetiamo i loro misfatti, non diventiamo mai *i negazionisti dell'arte.*

Patire o compaire? Questione insieme etica ed estetica, come presagiva perfettamente Géricault che doveva realizzare, durante l'inverno del 1822, i suoi famosi "ritratti di folli", grazie al dottor Georget, il fondatore della psichiatria sociale. Ritratti che dovevano servire da materiale di dimostrazione per gli allievi e gli assistenti dell'alienista.

Spinto dalla sua passione per l'immediatezza, Géricault vuole *cogliere il momento*, la follia o la morte, in diretta. Come la stampa nascente, si interesserà ai fatti di cronaca, in particolare con il naufragio della *Medusa*, questo *TITANIC* della pittura...

L'arte di dipingere cerca già di superare ogni RAP-PRESENTAZIONE, per offrire *la presenza stessa dell'evento*, come farà la fotografia istantanea, il *FOTOFINISH*, o i primi cinegiornali dei fratelli Lumière, in attesa del *LIVE COVERAGE* della CNN.

Insomma, è proprio nel XIX secolo che nascerà l'INTERATTIVITÀ – con il telegrafo, ma soprattutto grazie all'elettricità clinica, alla posa di elettrodi sul viso delle cavie umane dell'"arte medica" di un Duchenne de Boulogne di cui la mostra del quai Malaquais mira niente meno che a "riabilitare" l'opera, mentre questo fotografo dell'ospedale della Salpêtrière era solo un "espressionista delle passioni", per il quale la fisionomia dei pazienti non era altro che un materiale da laboratorio per praticare "*l'anatomia vivente*".

Già nel XVIII secolo, alla vigilia della Rivoluzione francese, questa confusione fra *la percezione del sangue freddo* che permette al medico come al chirurgo di svelare

il male grazie alla rimozione dell'emozione, della pietà, aveva contaminato la rappresentazione artistica dei pittori e degli incisori "naturalistici".

Così, l'opera di Jacques d'Agoty, pittore anatomista alla ricerca dell'"invisibile verità dei corpi", oscilla fra il bulino dell'incisore e il bisturi dell'autopsia.

Ma il passo decisivo sarebbe stato varcato nel 1998 con l'esposizione "I mondi del corpo" a Mannheim, al Museo della tecnica e del lavoro, in cui quasi 800 mila visitatori si sono precipitati per contemplare circa 200 cadaveri umani, presentati da Günther von Hagens.

Questo anatomista tedesco ha infatti inventato un procedimento per conservare i morti e soprattutto per *scolpirli* plastificandoli, superando di gran lunga l'imbalsamazione delle mummie. Ritti come statue antiche, gli scorticati brandivano la loro pelle come un trofeo, oppure esibivano le loro viscere, imitando la *Venere di Milo con i cassetti* di Salvador Dalí⁹.

Come spiegazione, il dottor von Hagens riprendeva la parola d'ordine moderna: "*Si tratta di spezzare gli ultimi tabù*"...

Dopo questo manifesto terrorista di Mannheim, come con la mostra "*Sensation*" di Londra, si opera uno scivolamento: ancora un po' e si potranno trattare da artisti d'avanguardia non solo gli espressionisti tedeschi che invocavano l'assassinio, ma Ilse Koch, quella bionda romantica che, nel 1939, aveva fatto cadere la sua scelta

⁹ Paul Virilio, *La bombe informatique*, Galilée, Parigi 1998, pp. 61-63 (tr. it.: *La bomba informatica*, Cortina editore, Milano 2000).

su un vallone ombroso vicino a Weimar – là dove Goethe amava passeggiare e dove, giustamente, aveva immaginato il suo MEFISTOFELE, *lo spirito che nega tutto* –, cioè su Buchenwald.

Quella che sarebbe stata soprannominata “la Cagna di Buchenwald” aveva infatti delle aspirazioni estetiche molto simili a quelle del buon dottor von Hagens, poiché faceva scorticare dei detenuti tatuati, per confezionare con la loro pelle diversi oggetti di arte brutta, ma anche dei paralumi.

“*L’artista porta innanzi tutto il suo corpo*”, scriveva Paul Valéry. Nel corso degli anni 1960-1970, gli *azionisti viennesi* avrebbero seguito tale raccomandazione alla lettera, poiché sarà il loro stesso corpo che servirà da “supporto-superficie” alla loro arte.

Dopo le “messe” in cui Hermann Nitsch sacrificava degli animali in “un rituale sanguinolento e dissoluto”, l’esempio estremo dell’AUTODAFÉ dell’artista resterà probabilmente quello di Rudolf Schwarzkogler, che morì in seguito alla castrazione che si sarebbe inflitto, durante una delle sue performance-azione che si svolgevano senza spettatori, a porte chiuse, fra l’artista e una videocamera.

ARTE TERMINALE che per compiersi ha bisogno soltanto del faccia a faccia di un corpo torturato e di un apparecchio automatico.

Alla fine del XX secolo, con l’australiano Stelarc, adepto della “body-art”, queste arti visive di cui Schopenhauer scriveva che erano “*la sospensione del dolore di vivere*” dovevano diventare una precipitazione verso la sofferenza e

la morte, per degli individui che poco a poco hanno preso la sconsiderata abitudine di consegnare il loro corpo non tanto “alla scienza” quanto al voyerismo clinico, in attesa che un certo dottor Josef Mengele esercitasse le sperimentazioni che sappiamo, quando AUSCHWITZ-BIRKENAU è diventato, per un periodo di tempo, *il più grande laboratorio genetico del mondo*¹⁰.

“L'immediatezza è un'impostura”, dichiarava il pastore Dietrich Bonhoffer prima di sparire, nel 1945, nel campo di Flossenburg... L'arte come immediatezza affetta da amnesia è anch'essa un'impostura.

Se “*tutto è retto dal lampo*”¹¹, il *FOTOFINISH* impone alle diverse “rappresentazioni artistiche” l'istantaneità della sua violenza, e l'arte moderna come la guerra, il *BLITZKRIEG*, non è altro che un esibizionismo che impone il suo voyerismo terrorista – quello della *morte in diretta*.

Come illustrazione di questo approccio *dell'empietà dell'arte* nel XX secolo, osserviamo adesso fianco a fianco due tipi di iconografia funebre separati da quasi due millenni: i famosi RITRATTI DEL FAYYUM nell'alto Egitto e i *FOTOFINISH* del Memoriale di Tuol Seng a Phnom Penh, in cui l'angkar (il governo cambogiano) faceva *giustiziare a sangue freddo* migliaia di innocenti – prima le don-

¹⁰ Ernst Klee, *La médecine nazie et ses victimes*, Solin/Actes Sud, 1999, pp. 204 e 342.

¹¹ Eraclito.

ne e i bambini –, dopo averli fatti accuratamente fotografare¹².

All'alba della nostra storia, in Egitto, ci si sforzava di far uscire dall'anonimato la persona del defunto, al fine di identificare *l'essere in sé*. In Cambogia, al crepuscolo di un secolo impietoso, *si archivia l'identità fotografica del detenuto prima di giustiziarlo*.

Due tempi, tre movimenti: da una parte, nascita del *ritratto* nella sua umiltà, nella sua discrezione¹³. Dall'altra, utilizzazione sistematica del *fermo-immagine* come sentenza esecutiva: LA MORTE NEGLI OCCHI.

Due versioni di un'“arte” che Christian Boltanski ha cercato di illustrare a modo suo, per lottare contro l'oblio, contro la negazione: *questa estetica della sparizione* che ahimé dà ragione a quelli che rifiutano, ancor oggi, *l'empietà dell'arte*.

È meglio suscitare invidia che pietà, si dice... Questo adagio, dopo essere stato quello della pubblicità, non è diventato quello dell'arte? La voglia-invidia di consumare che cede il posto a quella di violare, o di uccidere?

Se fosse davvero così, l'accademismo dell'orrore avrebbe trionfato, dato che l'arte *profana* della modernità ha ceduto la sua supremazia all'arte *sacra* del conformismo,

¹² “Image et Politique”, convegno sotto la presidenza di Paul Virilio agli Incontri internazionali della fotografia, Arles 1997; Actes Sud/afaa, 1998.

¹³ Jean-Christophe Bailly, *L'apostrophe muette: essais sur les portraits du Fayoum*, Hazan, Parigi 1998 (tr. it.: *L'apostrofe muta. Saggi sui ritratti del Fayyum*, Quodlibet, Macerata 1998).

un “conformismo” che è sempre la culla del fascismo ordinario.

Come non indovinare, infatti, che sotto la maschera del *modernismo* si dissimula l'*accademismo* più classico: quello della ripetizione degli standard di opinione, dato che la duplicazione dei “cattivi sentimenti” riproduce pari pari quella dei “buoni sentimenti” dell'arte ufficiale di una volta.

Come non capire infine che l'empietà apparente dell'arte contemporanea non è altro che la figura invertita dell'*arte sacra*, il capovolgimento dell'interrogativo iniziale del creatore: *perché c'è qualcosa invece di niente?*

In definitiva, a imitazione dei mass media, che per far crescere l'indice di ascolto non veicolano quasi più nulla se non l'oscenità o il terrore, il nichilismo contemporaneo rivela il dramma di un'estetica della scomparsa che non riguarda più solo il dominio della rappresentazione (politica, artistica...), ma l'insieme della nostra visione del mondo.

Visioni di eccessi di tutti i generi, di dismisure pubblicitarie che assicurano un successo di scandalo senza il quale il potere di condizionamento delle apparenze cesserebbe subito.

Proprio a proposito della scomparsa, del declino, interroghiamoci sull'elusione dei pittori naif – di Vivin, di Bauchant, senza riparlare del Doganiere Rousseau e della sua opera principale, *La Guerra*, ispiratrice del quadro di Picasso, *Guernica*.

Perché questa dimenticanza freudiana? Questa discreta eliminazione di quelli che non aspiravano a *un'arte*

sapiente, accademica o d'avanguardia? Si deve credere che la tendenza dell'arte all'ingenuità sia bruscamente cessata, *di sicuro troppo pietosa*, come quella di Raoul Dufy, l'ingenuo libertino?...

Ancora un po' di tempo e si sopprimeranno i disegni dei bambini nelle scuole materne per sostituirli con esercizi di calligrafie digitali¹⁴.

Ma torniamo all'impostura dell'immediatezza dell'arte, alla PRESENTAZIONE di un'opera che pretende di imporsi all'evidenza di tutti, senza il tramite di una qualsiasi riflessione. Ascoltiamo Marshall McLuhan, il bucolico cantore del "villaggio globale": "*Per sapere quello che accade davvero nel presente, bisogna prima interrogare gli artisti, ne sanno molto di più dei sapienti e dei tecnocrati, perché vivono nel presente assoluto*".

Si ritrova qui l'interrogativo di un René Gimpel, ma deformato dall'ideologia mediatica del sociologo canadese. Infatti, che cos'è questo PRESENTE ASSOLUTO (la parola è di troppo!) se non il riaffiorare di un classicismo che aspirava già all'*eterno presente* dell'arte, al punto di volerla fissare in standard geometrici (come la sezione aurea), senza alcun rapporto con il carattere relativo ed effimero della percezione analogica degli eventi, e di cui *l'impressionismo*, alle soglie della modernità industriale, doveva cercare di liberarci.

Infatti, contrariamente alle apparenze, il TEMPO REALE – questo "presente" che s'impone a tutti nell'accelerazio-

¹⁴ Per quel che riguarda la curiosa denominazione del futuro "Museo delle arti originarie" del quai Branly a Parigi, si tratta di arte indigena o ingenua? Di un'arte sapiente o selvaggia?

ne della realtà quotidiana – non è altro che la ripetizione dello splendido isolamento accademico di un tempo.

Un accademismo massmediatico che tenta di fissare nell'inerzia dell'immediatezza ogni originalità e ogni poetica.

“*L'inerzia è una forma logora della disperazione*”, sosteneva Saint-Exupéry alla fine della sua vita¹⁵, spiegando in questo modo la volontà accanita non più di *salvare i fenomeni* come una volta, ma di perderli, di eluderli dietro l'artificio di una manipolazione dei segni e dei segnali di una tecnica *digitale* che ormai colpisce l'insieme delle discipline artistiche, dalla ripresa dell'immagine fino alla registrazione del suono, al punto che un musicista *compassionevole* come Bob Dylan può dire: “*Tutte le musiche che si sentono oggi non sono che elettricità!*”. Dietro il muro elettronico non si sente più respirare il cantante. Non si sente più battere un cuore. Andate in un bar qualsiasi ad ascoltare un gruppo di blues e sarete toccati, commossi. Poi, lo sentite su un CD e vi chiedete dov'è andato il suono che avevate sentito al bar”. La fine del carattere relativo e analogico delle riprese dell'immagine e del suono, a beneficio del carattere assoluto e numerologico del calcolatore (dopo il sintetizzatore), è quindi anche la perdita della poetica dell'effimero di cui *l'impressionismo* (pittorico, musicale...) aveva saputo ritrovare il sapore, prima che il *nichilismo* della tecnica contemporanea non lo eliminasse definitivamente.

¹⁵ Antoine de Saint-Exupéry, *Pilote de guerre*, Gallimard, coll. “Folio”, Parigi 1982, p. 85 (tr. it.: *Pilota di guerra*, Bompiani, Milano 1995).

“Viviamo in un mondo attraversato da una forza distruttrice illimitata”, dichiarava Jonathan Mann, il responsabile della lotta contro l’AIDS presso l’Organizzazione mondiale della sanità, prima di sparire, vittima dell’incidente del volo 111 della Swissair.

È impossibile infatti considerare l’arte di questo secolo senza valutare la minaccia di cui è l’illustrazione, una minaccia sorda ma visibile, persino accecante¹⁶. Dopo la *controcultura*, non siamo all’alba di una cultura, di un’arte *contronatura*?

È la stessa domanda che sembrava porre, nel corso dell’inverno 1999, un dibattito che si teneva all’Istituto Heinrich Heine di Parigi, con il titolo “L’abolizione del tema della natura nell’arte contemporanea”¹⁷.

Per quel che riguarda le scienze e la biologia contemporanea, il dubbio non è più permesso, poiché la genetica sta per diventare un’arte, un’arte *transgenica*, una cultura dell’embrione con scopi di pura performance, come si auguravano gli eugenisti dell’inizio del XX secolo. “Il giudizio morale, proprio come il giudizio religioso, appartiene all’ignoranza”, pretendeva Nietzsche, spalancando così le porte dei laboratori del terrore.

Mostrare o dimostrare, praticare la dimostrazione (estetica o etica) oppure praticare la purificazione di ogni “natura”, di ogni “cultura”, attraverso l’efficienza tecnica

¹⁶ Paul Virilio, *Études d’impact*, a proposito dell’arte di Peter Klasen, *Expressions Contemporaines*, 1999.

¹⁷ “Art, où est ta nature?”, convegno all’Istituto Heinrich Heine di Parigi, 8 marzo 1999.

del solo atto di mostrare, della presentazione ostensibile dell'orrore?

L'espressionismo di un MOSTRO nato dal travaglio di una scienza volontariamente privata di coscienza... come se la teratologia fosse diventata, grazie ai progressi della genetica, il SUMMUM della BIOLOGIA, dato che l'essere fuori dal comune è diventato la nuova forma del "genio", ma questa volta del GENIO GENETICO e non più letterario o artistico.

"Il mondo è malato. Molto più malato di quanto si creda, ed è quello che innanzi tutto bisognerebbe riconoscere *per averne pietà*. Non conta nulla condannare questo mondo, sarebbe meglio compatirlo. *Ha bisogno di pietà*. Solo la pietà potrebbe spezzare il suo orgoglio", scriveva nel 1939 Georges Bernanos... Sessant'anni dopo, il mondo è ancora più malato, ma la propaganda scienziata è infinitamente più efficiente e l'anestesia, generale. Quanto all'orgoglio, è diventato incommensurabile grazie alla globalizzazione, e *la pietà* oggi è morta com'era morta *la devozione* nel secolo della filo-follia nietzschiana.

"La funzione dell'etica è di ritardare il momento in cui le cose arrivano", si dice. Davanti all'accelerazione generalizzata dei fenomeni della nostra ipermodernità, questo freno della coscienza sembra molto debole.

Dopo gli *sport dell'estremo*, in cui il campione rischia la morte per tentare una performance inutile, il sapiente, adepto delle *scienze dell'estremo*, assume il rischio supremo di snaturare il vivente, dopo averne sconvolto l'ambiente di vita.

Grazie alla decrittazione della mappa del genoma umano, i genetisti si impegnano, con la clonazione, nella ricerca della *chimera*, dell'ibridazione dell'uomo e dell'animale. Come dunque non presagire fin da adesso che questi "estremisti scientifici", lungi dal minacciare solo l'unicità del genere umano manipolando l'embrione, intaccano anche l'insieme filosofico e fisiologico delle conoscenze che davano un tempo il senso alla stessa parola SCIENZA... minacciando perciò di farla sparire?

Arti dell'estremo, le pratiche transgeniche mirano nientemeno che ad avviare la BIOLOGIA sulla strada di un "espressionismo" in cui la teratologia non si accontenterebbe più di studiare le malformazioni, ma si addentrerebbe risolutamente nella strada della loro riproduzione chimérica.

Sull'esempio dei miti antichi, la scienza svanita ridiventerebbe il "teatro delle apparenze fantasmatiche" di chimere di tutte le specie, in cui la generazione di mostri tenterebbe di illustrare la potenza malefica del demiurgo, le sue capacità di oltrepassare la fisiologia dell'essere, sull'esempio di quello che avveniva già nell'espressionismo tedesco denunciato da Gimpel, ma, soprattutto, nell'orrore dei laboratori dei campi di sterminio. Opporsi oggi al negazionismo della Shoah non basta più, bisognerebbe anche impegnarsi nel rifiuto categorico del negazionismo dell'arte, di questa "arte brutta" che costituisce segretamente, grazie alla decrittazione progressiva del DNA, *l'ingegneria del vivente*, questa "eugenetica" che non dice più il suo nome, ma si prepara tuttavia a riprodurre l'abominio della desolazione, non più solo mettendo

a morte vittime innocenti, ma *mettendo in vita* il nuovo OMUNCOLO.

Nel 1997, Axel Kahn, membro del comitato francese di etica, scriveva a proposito della clonazione: “Non si tratta più di prove sull’uomo, ma piuttosto di una prova d’uomo. Che una vita creata in questo modo si trovi geneticamente programmata per soffrire in maniera anormale, è l’orrore assoluto”¹⁸.

Come non vedere qui il prolungamento funesto della sperimentazione nazista, sperimentazione destinata, prioritariamente, sia ai piloti della Luftwaffe che ai soldati della Wehrmacht, quei *superuomini* ingaggiati anima e corpo in una guerra totale?

D'altronde, all'epoca hitleriana, il professor Eugen Fisher, fondatore e direttore dell'“Istituto di antropologia, genetica umana ed eugenetica” (IEG) non dichiarava che, se la sperimentazione animale dominava ancora la ricerca, era solo “perché non possiamo ottenere che in maniera assolutamente limitata il materiale embrionale umano”¹⁹? E proseguiva: “Dopo la ricerca sui conigli, che resta per ora in primo piano, si passerà poi agli embrioni umani”²⁰. Alla fine del XX secolo, con la scorta di embrioni in soprannumero, è, ahimé, cosa fatta...

Ma ascoltiamo ancora il nostro genetista, che nel 1940 scriveva: “La ricerca sui gemelli costituisce il metodo

¹⁸ Axel Kahn, *Copies conformes*, Nil, Parigi 1998.

¹⁹ Ernst Klee, “Mengele. Un généticien à Auschwitz”, in *La médecine nazie et ses victimes*, op. cit.

²⁰ *Ibid.*

specifico dello studio nella genetica umana”²¹. Due anni più tardi, quando Adolf Hitler aveva nominato Eugen Fisher membro titolare del “Senato Scientifico” della Wehrmacht, è il professor Otmar von Verschuer – lo specialista della gemellarità – che gli succede a capo dell’IEG...

AUSCHWITZ-BIRKENAU diventa, da allora, un laboratorio di ricerca probabilmente unico al mondo, quello dell’“Istituto di antropologia, genetica umana ed eugenetica”. L’assistente del professor Verschuer si chiama Josef Mengele e si conosce il seguito²².

Solo due anni fa, nel 1998, il settimanale medico britannico *The Lancet* condannava le iniziative dell’Unione Europea e degli Stati Uniti che miravano a proibire totalmente la pratica della clonazione umana. Un anno fa, i suoi redattori sostenevano ancora che “la creazione di esseri umani” era diventata, qualsiasi cosa si facesse, inevitabile: “Val la pena di esaminare fin da adesso questa questione, prima che i titoli cubitali dei giornali calpestino l’individualità della prima persona nata in questa maniera”²³, scrivevano i redattori della pubblicazione londinese mentre affermavano che tutto sommato “un clone e il suo doppio non sono diversi da due veri gemelli”²⁴.

²¹ Ibid.

²² Attualmente in Germania stanno preparando un film ambiguo sulla carriera di Josef Mengele.

²³ J.-Y. Nau, “The Lancet’ prend position sur le clonage humain”, in: *Le Monde*, 15 gennaio 1999.

²⁴ Art. cit.

Ci si immagina il seguito di questa confusione fra PRO-CREAZIONE e CREAZIONE, dato che la pretesa demiurgica dell'eugenetica non ha più limiti. Siccome la *procreazione assistita dalla medicina* dell'embrione adesso porta alla *creazione geneticamente programmata* del doppio, lo scarto fra UMANO e TRANSUMANO cessa di esistere, come sostenevano un tempo i seguaci della New Age, e la celebre rivista britannica *The Lancet* può arrogarsi il diritto esorbitante di eliminare dal vocabolario il termine INUMANO!

Sir Francis Galton torna nel paese di Darwin, suo cugino: *la libertà di espressione estetica* non ha più limiti. Ormai, non solo tutto è "possibile", ma è "inevitabile"!

Grazie alla bomba genetica, la scienza biologica diventa un'arte di primo piano, ma è un'ARTE DELL'ESTREMO.

Ora si capisce meglio il titolo del dibattito all'Istituto Heinrich Heine: "L'abolizione del tema della natura nell'arte contemporanea", e l'innovazione recente, non solo di una CONTROCULTURA che rifiuta quella della borghesia, ma di un'arte apertamente CONTRO NATURA, quella di un'eugenetica trionfante sui pregiudizi e, questo, malgrado gli innumerevoli orrori di questo secolo che sta finendo.

Dopo aver *infranto i tabù* dell'asfissiante cultura borghese, bisogna adesso *infrangere l'essere*, l'unicità del genere umano, con la prossima deflagrazione di una bomba genetica che per la biologia sarebbe quello che la bomba atomica è stata per la fisica.

Non si fa letteratura con i buoni sentimenti, si dice. Probabilmente, ma fino a dove? Fino alla SNUFF LITERATURE, in cui il conformismo dell'abiezione rinnova l'accademismo dell'orrore, l'arte ufficiale del divertimento macabro... Oltre Atlantico, per esempio, il corpo umano torturato con oggetti aggressivi sembra diventato un'illustrazione pubblicitaria di moda, nota il *Wall Street Journal* del 4 maggio 2000.

Davanti a questo martellamento mediatico, l'amatore dell'arte non è già la vittima di quello che la psichiatria definisce *un discernimento alterato*? Prima tappa di una derealizzazione accelerata, dato che l'arte contemporanea accetta il rilancio dell'eccesso e quindi l'insignificanza, sull'esempio del carattere "eroico" dell'arte ufficiale di una volta, dato che l'oscenità supera ormai ogni limite, con gli SNUFF MOVIES e la morte in diretta...

Osserviamo adesso il teatro e la danza contemporanei, in particolare l'opera della coreografa Meg Stuart. Da quasi dieci anni, esaspera il suo gioco scenico: in *Disfigured Study* (1991), la pelle del ballerino cercava di contenere un corpo che si disgregava. Visione brutale, automutilazione riflessa, corpi devastati, altrettanti segni panici di uno spettacolo vivente in cui "l'intensità catastrofica distilla una serenità terrificante, sull'orlo dell'abisso", si poteva leggere sulla stampa, a proposito dell'ultima opera di Meg Stuart, *Appetite*, concepita con la specialista in arti plastiche Ann Hamilton.

Qui, tutto è danza, "corpi senza mani, gambe torte, identità fluttuante che esprime non si sa quale odio di sé"²⁵.

²⁵ Articolo di R. Boisseau, in: *Le Monde*, 6 marzo 1999.

Dopo lo SNUFF VIDEO, adesso è la SNUFF DANCE, la danza di morte dei carnai della modernità.

Non dispiaccia a Adorno, sia prima che dopo Auschwitz, lo spettacolo dell'abiezione è costante, ma è diventato politicamente scorretto contestarlo, e questo in nome della libertà di espressione, una libertà contemporanea di quella politica terroristica che era, secondo Joseph Goebbels, "l'arte di rendere possibile quello che sembrava impossibile"²⁶.

Malgrado l'attuale negazionismo, non ne dubitiamo più, la libertà di espressione ha almeno un limite, *quello dell'invito all'assassinio e alla tortura*. Ricordiamoci di quei *media dell'odio* nell'ex Jugoslavia di Miloæviç o ancora, in Africa, nella regione dei Grandi Laghi, di "Radio Mille Colline" che incitava i ruandesi al genocidio interetnico. Davanti a questi eventi "espressionisti", come non indovinare il seguito: *il prossimo avvento di un'arte ufficialmente terrorista*, che sprona al suicidio, all'automutilazione – che prolungherebbe l'entusiasmo attuale per le scarificazioni, per il piercing – o anche al delitto gratuito, avvento di una TANATOFILIA che resusciterebbe uno slogan fascista oggi dimenticato: *VIVA LA MUERTE!* Analizziamo ora il progetto della multinazionale Monsanto destinato alla sterilizzazione geneticamente programmata dei semi e designato con il nome significativo di "TERMINATOR": si tratta, anche qui, di bio-tecnologia o non si tratta invece di una *necro-tecnologia* destinata ad assicurare il monopolio di un'impresa?

²⁶ Cit. in Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

Tanatofilia, necrotecnologia e, fra breve, teratologia... L'ansia genetica è ancora una scienza, una nuova alchimia, o *un'arte dell'estremo*?

Per accertarsene, basta interessarsi alla Harvard Medical School dove Malcolm Logan e Clifford Tabin hanno creato una mutazione che la dice lunga sul carattere inevitabilmente espressionista dell'ingegneria genetica: "Dopo aver trovato un gene che sembrava avere un ruolo decisivo nella formazione della zampa dei polli, hanno osato inserirlo nel genoma di un virus che hanno in seguito inoculato nelle ali in formazione di un embrione di pollo".

Qualche settimana dopo, il successo TERATOLOGICO arrivò puntuale: "Le ali del pollo hanno subito delle trasformazioni sostanziali e assomigliano ormai a delle zampe. L'ala è piegata, in una posizione idonea alla marcia. Le dita hanno ruotato per facilitare l'appoggio al suolo, e la disposizione dei muscoli è radicalmente diversa, meglio adattata alle funzioni specifiche del camminare"²⁷.

Questo mostro tuttavia non è perfetto, perché la sua metamorfosi kafkiana è incompleta... "Il pollo a quattro zampe" non è che un fallito della sperimentazione, degno di figurare nel bestiario di uno Hieronymus Bosch! Dopo i "dottor Stranamore" della bomba atomica, è decisamente "Frankenstein": *il mostro è diventato l'orizzonte chimerico dello studio delle malformazioni*, in attesa, dopo la sperimentazione sull'animale, di quella sulla cavia umana.

²⁷ Libération, 16 marzo 1999.