

oggi possiamo ancora parlare di "opere"? – sia un evento, qualcosa che modifichi qualcos'altro: la percezione delle cose. Il problema allora diventa: tutto ciò che vediamo in una manifestazione artistica, in un museo d'arte contemporanea o in qualsiasi altro luogo dove vi si espone dell'"arte", è davvero un evento? Da questo punto di vista ormai non possiamo non ignorare quanto la parola *entertainment* sia diventata costitutiva della definizione "culturale" dell'arte. Perché, in effetti, tutto può essere "entertainment", anche un disastro o un assassinio o un tentativo di suicidio (come i suicidi sempre rinviati dell'artista spagnolo Nebreda). È in questa logica che vanno lette alcune tra le più clamorose – in quanto ultrapubblicizzate – pseudo trasgressioni dell'arte d'oggi. Detto drasticamente, l'arte o c'è o non c'è. Diversamente è intrattenimento culturale e passa allo "stato gassoso", come dice il filosofo francese Yves Michaud, secondo cui l'arte contemporanea si caratterizzerebbe per i "giochi di linguaggio" che la muovono, per una specie di pluralismo estetico generalizzato. Se intendiamo per opera qualsiasi "accadimento" nel mondo aleatorio dell'arte, allora credo che non ogni "opera" sia un evento. Perché non ogni accadimento – fenomeno artistico – è un evento temporale, ma spesso pubblicitario. Spesso musei, importanti gallerie private, manifestazioni artistiche non sono altro che ratificazioni ufficiali della contemporaneità in funzione del mercato di certi accadimenti artistici. D'altra parte hanno le loro buone ragioni: devono pur vendere qualcosa.

FG *Non mi è molto chiaro. Se ho capito bene a partire dall'evento tu stabilisci una profonda cesura fra arte e non arte. È così? Ma è ancora possibile determinare questo confine oggi? Non rischi di assecondare una posizione idealista e modernista dell'arte?*

MF È proprio perché oggi è impossibile stabilire cosa debba intendersi per arte che affronto il problema a partire dall'evento. Paradossalmente il concetto di un'arte senza definizione è diventato il punto centrale della proliferazione delle sue definizioni. Ve ne sono tante quante sono le opere. Perché alla fine si ricorre sempre a costrutti linguistici per definire gruppi di opere. Posthuman, postmoderna, postcoloniale, postproduction, New media, ecc. Al mercato occorre sempre un'identità come equivalente della diversificazione del prodotto. Perché le definizioni in fondo si rivolgono al cliente. Praticamente alle definizioni universalistiche si sono sostituite le definizioni pluralistiche, ma la definizione come tale resta. D'altra parte, le definizioni fanno risparmiare lavoro, e questo aspetto come già un secolo fa notò Max Weber è il tratto burocratico della società capitalistica. Ogni definizione è un atto burocratico. L'atto del definire lavora sotto sotto per l'intero, per una concezione apparentemente pluralistica, ma concretamente pluralistica, in termini di mercato, organica. Si tratta di capire quale arte si presta alla definizione e quale no. La questione è aperta.

ARTE AMBIENTALE: LA FATTORIA DI CELLE

A sedici anni dal primo catalogo di arte ambientale della Fattoria di Celle, questo prezioso volume, sostenuto dalla Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, frutto di un'importante ricerca d'archivio, documenta tutta la storia della collezione, e le diverse manifestazioni promosse dalla Fattoria. Il libro è molto più che un catalogo delle opere: ai saggi di G. Gori, A. Barzel, B. Corà, K. de Barañano, T. Sakai, si accompagnano le testimonianze iconografiche e testuali della nascita di ogni progetto. Così il libro permette al lettore di seguire la genesi degli interventi e di avvicinarsi con profondità alla poetica di ogni artista intervenuto a Celle, ripercorrendone, mentalmente, le fasi. Come ha scritto Barzel, nominato nel 1981 curatore del progetto di arte ambientale: "Accompagnare i progetti dal principio – dal

primo incontro dell'artista con il parco e con le sue molte facce fino alla loro realizzazione – ha fornito una straordinaria occasione per essere testimoni di un laboratorio mentale, un'intensa energia mentale, un ricamo – in divenire – di infiniti fili d'intuizione, conoscenza, gusto e memorie che sono materia stessa dell'opera d'arte". La collezione aperta al pubblico, eccezionale spaccato dell'arte contemporanea, presenta, tra gli altri, lavori di Buren, Burri, Castellani, Fabro, Karavan, Kosuth, LeWitt, Long, Mainolli, Massari, Morris, Oppenheim, Penone, Poirier. Seguendo il primo principio che ne informa il procedimento, ispirato da Carlo Belli, secondo cui "I diritti dell'arte iniziano dove terminano quelli della natura", ogni intervento, sia ambientale sia allestito nei luoghi chiusi della fattoria, instaura con la natura un dialogo particolare. Corà, che nel suo saggio distingue tra i concetti di ambiente, luogo e spazio, scrive: "Vedendo alcune opere ci si domanda perché sono state collocate in un certo modo, perché hanno una certa forma in relazione a un luogo e come questo luogo determini le opere e le opere determinino il luogo, in un rapporto inestricabile". Chiude il progetto dell'intervento permanente di Kiefer, in via di realizzazione: "Questo oscuro chiarore che cade dalle stelle". **Lucilla Meloni**



ARTE AMBIENTALE FATTORIA DI CELLE. COLLEZIONE GORI

Testi di Giuliano Gori, Arnon Barzel, Bruno Corà, Kosme de Barañano, Tadayasu Sakai
Gli Ori, 2008 – pp. 456

ARTE, MUSEO, MERCATO. LA RIFLESSIONE DI JEAN CLAIR

L'ipotesi di una vendita del marchio Louvre agli arabi manda Jean Clair su tutte le furie. Questo il pretesto da cui muove l'ultima sua fatica in ambito di critica, politica delle arti e museologia, *La crisi dei musei* del 2007, uscito in Italia nel 2008 per i tipi di Skira. Non ci sono vie di mezzo nell'aut aut per come lo pone il critico francese: o l'opera d'arte conserva un qualche valore simbolico oltre il mero supporto materiale, o si rende vile merce. Le collezioni nazionali incarnano lo spirito di un popolo, sono parte della coscienza civile, per questo sono raccolte e conservate nei musei, destinate, non alla circolazione dei prodotti di consumo, ma alla contemplazione. Etimologicamente esse sarebbero chiuse all'interno di un recinto sacro, appunto il *témenos*, sottratte ai profani, riservate se non proprio a

una specie di culto, almeno a una fruizione non troppo svagata e divertita. Proprio non deve passare l'idea di fare dei musei sorte di parchi divertimento o *resort* comprensivi di piscine, alberghi a sette stelle e cloni dei mostri sacri del patrimonio culturale umano, come intende fare la Abu Dhabi Investment Authority trascinando il Guggenheim e il suo ex-direttore, il compiacente Thomas Krens, il Louvre e magari Portofino nella lucrosa avventura dei soggiorni vacanze-cultura da mille e una notte.

Inutile ripetergli che l'aura è caduta dalle opere d'arte da un pezzo, e che sono pochi oggi a ostinarsi a reclamare all'arte una speciale garanzia d'ordine metalitico o religioso. Sensibile alle argomentazioni di provenienza materialistica, allora ne fa una questione di identità e memoria nazionale: la Francia, i suoi musei, la sua storia si buttano via concedendo per trent'anni l'usufrutto del venerando nome di Louvre, ormai ridotto alla stregua di una qualunque etichetta pubblicitaria, forse delle più costose, ma sempre negoziabile a piacere in favore del miglior offerente. Ma a rimpinzare le casse dei musei pubblici, carrozzoni dai costi insormontabili per solo elencare conservazione, presentazione, comunicazione, se non con soldi pubblici, o coi miseri proventi degli ingressi e della onnipresente didattica, come altro si fa? E dire che proprio Krens, con la sua gestione spregiudicata e fin troppo mercantile, ha fatto scappare il più importante sponsor privato dal CdA del Guggenheim. **Francesca Nicoli**



Jean Clair,
LA CRISI DEI MUSEI.
La globalizzazione della cultura
Skira, 2008 – pp. 120



IN LIBRERIA: I CLASSICI FIRMATI DORFLES

L'Editore Castelvocchi ha da poco rimesso in circolazione una raccolta di articoli di Gillo Dorfles per lo più apparsi sul "Corriere della Sera" nell'arco di quarant'anni, e in parte inediti, uscita col titolo di *Conformisti* già nel 1997. Si tratta di un progetto editoriale che include altri celebri titoli del decano dell'estetica contemporanea italiana, *Fatti e fattoidi*, *Il felliccio quotidiano*, *Dal significato alle scelte*, *Irritazioni*, tutti rimessi a lucido e restituiti al lettore goloso di sagaci osservazioni empiriche su fatti di costume, moda e design che caratterizzano il nostro presente. Non essendo un trattato ma una serie di riflessioni estemporanee su argomenti d'occasione, la lettura è agile e volendo si può scorrere il testo saltando a piacere da un capitolo all'altro. Quando non lo si confonda col *common sense* britannico, il conformismo è un vizio capitale di noi italiani? O toscano, emiliano, ligure, regionale insomma, secondo caratteri e tipologie un po' standardizzate che guidano il nostro immaginario e che sono così spesso confermate dai fatti? E quando l'anticonformismo diventa un vezzo tanto più popolare, non è forse anche più insopportabile del buon costume, delle cosiddette vecchie buone maniere? Sentirsi diversi, e volerlo apparire a tutti i costi, il mito dell'autenticità insomma, come ci ha messo in guardia Benjamin, è un felliccio da lasciar tramontare come l'aura che avvolgeva le opere d'arte circonfuse da un alone di mistero. Nelle odierne società di massa domina la serialità, il multiplo, il simulacro, e sono accantonati come concetti vetusti l'unico, o il monito romantico di essere se stessi. Ma più incisivo degli ideologi, Dorfles spulcia nelle abitudini dell'uomo medio forse proprio in cerca di forme più attuali e convincenti di pensare ciascuno con il proprio cervello. Il che non è mai una banalità.

Francesca Nicoli

Gillo Dorfles
CONFORMISTI. LA MORTE DELL'AUTENTICITÀ
Castelvocchi, 2008 – pp. 116