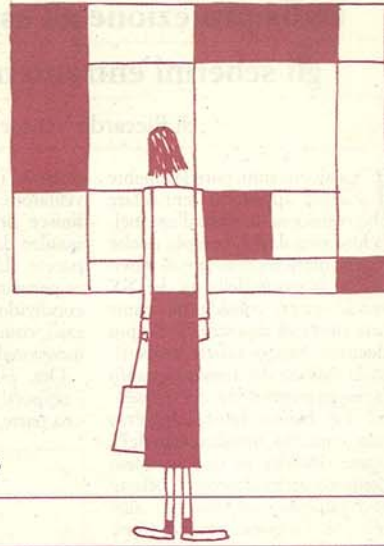


# L'INDICE

## SPECIALE

### ARTE

#### CONTEMPORANEA



## Salotto borghese, *white cube* o centro sociale?

di Alessandro Del Puppo

Quando nel 2008 Jeff Koons espone nei grandi appartamenti reali di Versailles le sue gigantesche e rutilanti sculture suscitò un pandemonio. Da un lato vi fu chi denunciò la barbara profanazione del sito storico, la bieca americanizzazione d'una cultura e d'una tradizione nazionale, la cinica svalutazione di un venerabile patrimonio simbolico a volgare *location* turistica.

Dall'altro lato vi furono invece coloro che plaudirono a quanto poteva apparire, con un po' di ritardo a dire il vero, come la definitiva infrazione dei confini tra colto e vernacolare, tra passato e presente, tra valori consolidati della storia e sgarbati icone della cronaca: opinando che, in fin dei conti, l'ultra kitsch di Koons si accordava senza troppe difficoltà al non meno sfrenato *rocaille* dinastico.

Per molto tempo l'estetica del modernismo aveva obbligato l'opera d'arte a perseguire la condizione di una purezza estrema. Essa implicava la presenza di uno spazio il più possibile neutro e assoluto, come salvaguardia dell'autenticità di un'inalterata esperienza percettiva, e dei valori puramente ottici e formali dell'immagine così dedotti.

L'arte "moderna" sembrava doversi produrre ed esibire grazie alla terapeutica separazione tra opera e mondo; un'esistenza confinata in uno spazio altrettanto astratto, irrelato da ogni segno perturbante del passato, unica garanzia possibile della qualità estetica del lavoro. Questa fu l'ideologia dello spazio espositivo inteso come *white cube*: una metafora resa proverbiale da un saggio di Brian O'Doherty.

Al museo tradizionalmente concepito come un salotto borghese (la similitudine per eccellenza degli allestimenti ottocenteschi) è dunque succeduta nel Novecento un'idea di spazio espositivo più affine alla sala operatoria, quando non all'obitorio. Mentre oggi, invece, molti luoghi devoti all'arte contemporanea tendono piuttosto ad assomigliare a un centro sociale.

Da tempo, insomma, si è capito che il museo e la galleria d'arte tradizionali non appaiono più i soli spazi deputati al conferimento di autorità. Al tempo stesso, i musei hanno preso a sperimentare allestimenti tematici e hanno

accettato l'infiltrazione del contemporaneo, come sintomo evidente e segno inevitabile di quel perturbamento "post-storico" che sembra aver infranto la tradizionale narrazione cronologica ed evolutiva, in favore di una pluralità di "discorsi" irriducibili a un'essenza.

Oggi, per certi versi, la situazione si è dunque rovesciata. Dal Metropolitan all'Ermitage, dal British al Louvre (e a Versailles), pare non esista museo grande o piccolo, a vocazione internazionale o a respiro locale, che non abbia varato un programma "contemporaneo", o ne abbia perlomeno subito la fascinazione.

Il problema non è certo quindi quello di "aprire" i musei più o meno tradizionali alle esperienze contemporanee; quanto, piuttosto, di provare a comprendere quali sono le migliori condizioni d'incontro. Per cercare di scongiurare, almeno, il rischio sempre insito in tale connubio. Quello, cioè, d'un matrimonio di convenienza: un passato che si piega paternalisticamente sul presente, proiettandovi un rassicurante alone di valori indiscussi; e un presente luccicante che sembrerebbe in grado di rendere più *à la page* (attrattiva, nel gergo dei dirigenti) le sale meno frequentate dei musei.

Di tutto questo esiste una casi-

stica persino troppo ampia, che sta alimentando studi specifici e istituendo nuove temibili discipline accademiche: alcuni casi. Nel 2004 il Louvre ordinò un'importante mostra su Primaticcio, culmine di un progetto di ricerca decennale. Venne dato incarico al pittore François Rouan di produrre una sequenza d'opere che avrebbero dovuto cadenzare l'inizio di ogni sezione. Al di là della pittura sempre di buon livello di Rouan, per il visitatore era assai difficile non pensare a questa presenza come qualcosa in più che una pausa ristoratrice entro l'arduo e rigoroso ordinamento filologico dell'esposizione. E perché mai l'arte contemporanea

dovrebbe avere un simile ruolo ancillare? Di recente, si è aperta a Montpellier una mostra antologica dedicata a Claude Vialat (uno dei fondatori del gruppo modernista francese *support-surface*), mostra distinta in due sezioni. La prima è un racconto cronologico, ordinato nelle sale del glorioso Musée Fabre fresche di una ristrutturazione minimalista. La seconda è una selezione di opere che l'autore stesso ha scelto per gli interni del magnifico Hôtel de Cabrières-Sabatier, a pochi passi di distanza. Non c'è paragone. Solo qui, nelle stanze di una sontuosa residenza borghese, il lavoro di Vialat può apparire in una luce inedita e davvero istruttiva: cioè come un grado ultimo della gloriosa tradizione decorativa del Grand Siècle.

Due casi invece davvero felici. Il primo è quello del museo Kolumba di Colonia, uno dei più belli d'Europa: la ristrutturazione ne ha fatto un capolavoro di equilibrio tra rarefazione modernista degli spazi e studiatissimo cortocircuito tra passato e presente. Una parete rivestita a foglia d'oro, opera di Kounellis (*Tragedia civile*, 1975), che fa da sfondo a una raccolta di pitture votive del Trecento. Una *Pentecoste* dipinta a Norimberga a metà del Quattrocento posta dinanzi a un'installazione sonora di Bernhard Leitner. Partiture di John Cage in dialogo, per la verità assai silenzioso, con non meno esoterici messali. Un fero di Richard Serra che spicca terribile accanto ai lacerti lapidei del cortile. Cose così: e tutto funziona. Avercene, di musei diocesani di tal fatta, in Italia.

Infine, la retrospettiva di Lucien Freud al Kunsthistorisches Museum di Vienna, pochi mesi fa. Operazione non facile, persino temeraria: però, non troppi quadri (qualche decina, molti di ampio formato), traguadati verso le sale con gli spettacolari allestimenti degli antichi maestri: Tiziano, Veronese, Tintoretto. Al suo massimo grado, ogni arte contemporanea è una misura di confronto col passato. Quel che conta non è soltanto il risultato, quanto il fatto stesso che tale sfida, a un certo punto, e non per tutti, sia pensabile e possibile. ■

alessandro.deluppo@uniud.it

## La bellezza è solitaria e nascosta

di Giulio Paolini

Prima di affrontare lo specifico argomento in questione credo occorra ricordare, ripetere ancora una volta che tutta l'arte è di per sé sempre contemporanea, a qualsiasi data o luogo appartengano le singole opere che delineano il corso della sua storia, passata, presente o futura. Sfido chiunque ad affermare il contrario, anche se devo ammettere di non essere in grado di dimostrare una tale (peraltro indimostrabile) verità.

Nessuna data, nessun luogo possono cioè considerarsi titolari del possesso esclusivo di un'opera che condivide con tutte le altre lo stesso certificato anagrafico. Resta tuttavia da appurare perché una tanto coerente e incorruttibile dinastia presenti aspetti così diversi da apparire a volte incompatibili tra loro. Se da sempre si è dovuto ricorrere a separare le varie sedi espositive in musei di arte antica, moderna o contemporanea, orientale, africana o primitiva, è stato per evitare lo sconcerto del senso comune nell'assistere alla coabitazione di opere, immagini, documenti e reperti così apparentemente privi di collegamenti e rapporti reciproci esposti in uno stesso luogo. L'accorgimento della divisione dei generi, certamente utile a fini pratici e organizzativi, non evita però la squalifica di mezzo volgare (nel senso di divulgativo) nel trattare una materia intrattabile, bisogna ammetterlo, come l'arte, effettivamente refrattaria a ogni codice stabile di valutazione o

giudizio. Tutto intero l'universo dell'arte appartiene dunque a un'unica, sublime costellazione: entra tutto insieme e a pieno titolo nel nostro campo visivo, senza attributi di carattere contingente. Nessuna inibizione quindi a mischiare le carte, senza rischio di pregiudicare le regole del

gioco: anzi, sembra questo il metodo più efficace da applicare, evitando tuttavia gli effetti più facili o scontati. Di fatto, le opere più attuali e sperimentali sono meglio accolte, per esempio, dalle nobili pareti del Castello di Rivoli che dalla "nuova" goffa e pretenziosa architettura del Maxxi di Roma. Qual è, quale potrebbe essere allora, il principio-guida per esporre, mettere in scena nel modo più ampio e inatteso le scelte tratte da un inventario inclassificabile e sconfinato come la storia dell'arte?

Nessuno, nessun principio credo e voglio sperare: la bellezza è solitaria, nascosta, non frequenta luoghi di intrattenimento, è estranea a plebisciti, referendum e sondaggi d'opinione. Operare una scelta non deve diventare adesione di tendenza o, peggio, risentire di un'ideologia, ma occorre sapersi affidare ogni volta a un che d'imponderabile, a una verità implicita (e non rivelata), a labili intuizioni e connessioni tutte certamente infondate ma ritenute essenziali alla "conservazione della specie" dell'arte, alla custodia e alla difesa della sua parola (o del suo silenzio).

