



Marco Fidolini

Pittore, incisore e saggista. E' nato nel 1945 a S.Giovanni Valdarno, dove vive e lavora

LA BIENNALE E LA TRASGRESSIONE OMOLOGATA

Hans Richter, tra i fondatori del movimento dadaista, scriveva nel 1964 introducendo la ricostruzione storica di quell'avventura che «Il Dada ha indotto a equivoci, li ha provocati e ha incoraggiato ogni genere di confusione: per principio, per disposizione momentanea, per fondamentale opposizione. Il Dada ha raccolto la confusione che ha seminato». Ed è sull'eredità di questa confusione, ormai depauperata dei significati originari, che le tendenze dell'arte contemporanea hanno trovato una loro stabile e dominante conformazione estetica – o antiestetica – che pare ormai irreversibile.

Le Biennali degli ultimi decenni e le grandi *kermesses* dell'arte contemporanea inverano, oggi più che mai, il teorema di Harold Rosenberg – anch'esso desunto dal Dadaismo – che l'arte debba correre il rischio «di non sembrare affatto arte». Sotto questo punto di vista la svolta dadaista ha condizionato, più delle astrazioni formali o di qualsiasi altra rivoluzione espressiva, i percorsi attuali dell'arte contemporanea sempre più accelerati nella rapida progressione degli automatismi del linguaggio, etichettati e aggiunti al casellario delle passività omologanti. Insieme a questa imperante concezione estetica ecco pronto l'inevitabile strumento dei fumosi garbugli linguistici di un nuovo *Iperuriano* a sorreggere e dilatare il significato del prodotto artistico. Se il processo antiartistico del Dadaismo e la sua indefinitezza espressiva, a volte finanche casuale, hanno annullato gli schemi estetico-formali sostituendo l'opera d'arte con l'oggetto modificato o semplicemente prelevato dal quotidiano – dirompente nell'affermazione arbitraria, irriverente e polemica – che fagocita indifferentemente una serie di riferimenti travasati dall'intero campionario delle avanguardie, si è instaurata nei sedicenti nuovi linguaggi un'ulteriore frattura sulla percezione concettuale-visiva dell'arte. La pittura è ormai un legaccio inservibile e la sua negazione squaderna anche l'ordine secolare degli strumenti e delle misure: in questa nuova dimensione tutto l'armamentario esegetico è inutilizzabile. Lo spiazzamento è totale, devastante, fino a dilatare all'infinito quello che Edgar Wind, nel suo *Arte e anarchia*, definiva già alla fine degli anni Sessanta un «museo senza pareti».

Ma se volessimo anche solo sbirciare l'esperienza storica dadaista e le sue provocazioni, forgiate nella fucina dell'*arte-antiarte*, troveremo fin dalla comparsa dell'arte povera e concettuale innumerevoli *prodotti* desunti o addirittura riproposti da quella cornucopia antiestetica ed esibiti con il sigillo avanguardista e che legittimano, nel contempo, quel postulato per cui l'arte nasce dall'arte.

Eppure il Dadaismo, al di là di ogni legittimazione nel quadro della pittura, soprattutto per una concezione che afferma l'arte come antiarte, assume un ruolo

fondamentale, depistante e nocivo, sulle prospettive delle tendenze artistiche contemporanee. Il frastuono dadaista, a differenza della grancassa dei futuristi – che teneva d'occhio i problemi formali per una nuova estetica del linguaggio – abolisce ogni relazione con l'opera d'arte in quanto tale. La negazione del *prodotto* estetico è di per sé un atto deliberatamente ostile nei confronti dell'arte: una negazione che ne autorizza la conseguente espulsione da ogni ambito artistico. Nel momento in cui il *ready-made* viene decontestualizzato, isolato, etichettato, si trasforma in opera d'arte senza alcun significato estetico o giudizio di merito, in una percezione visiva anestetica che apre comunque una tessitura di sollecitazioni concettuali difficilmente controllabili.

Sollecitazioni concettuali in cui l'arte contemporanea naviga, da tempo, con tracotanza dispiegando un ventaglio inesauribile di arditezze post-dadaiste che implicano inevitabilmente l'ascesa esponenziale del linguaggio della stupefazione. Uno sconfinato catalogo di *articoli* artistici che ostenta finanche i residui organici (d'artista, naturalmente) come le feci o i tamponi mestruali. Ma ciò che più sorprende in questo inseguimento spasmodico alla priorità della stupefazione non è tanto la supponente propulsione esegetica degli addetti ai lavori quanto il consenso planetario che le sedicenti avanguardie raccolgono in quelle processioni museali verso i templi più prestigiosi dell'arte contemporanea e che in passato schernivano ogni sconvolgimento formale. Altro discorso, ovviamente, per i curatori delle rassegne, i direttori degli spazi espositivi (nazionali ed internazionali) e gli artisti, sostenuti e protetti dalle sinergie della finanza, della politica e del megafono mediatico (ovunque omologhi e senza distinzione di parte) che accentrano da tempo gli interessi culturali ed economici dell'intero quadro artistico mondiale. Viene da chiedersi, semmai, per quali motivi l'attuale tendenza contraddica secoli di storia dell'arte in barba all'ossimoro di un'avanguardia sempre più comune e condivisa. Del resto anche le accademie d'arte, un tempo dileggiate per i loro ottusi e conformi linguaggi sono le nuove fucine artistiche già protese agli sperimentalismi più corrivi e arzigogolati come le installazioni, gli avanzati della discarica, le *performances*, la video arte, ecc. Tutto ciò in perfetta sintonia con le nuove mitologie della trasgressione omologata che hanno la capacità di anestetizzare, condizionare e conformare i nostri destini e sedare qualsiasi sussulto oltre i margini delle convenzioni e della mediocrazia. Ma questo invasivo strapotere artistico (e culturale, si fa per dire) nel suo ambizioso dissacrante urto polemico che sceglie, sottrae, ricompone e nobilita gli oggetti della cianfrusaglia o della spazzatura – lodevole per il riciclaggio almeno sul piano ecologico – o promuove ad opera d'arte qualsiasi banalità sottratta al quotidiano per consegnarla ai contenitori museali, in barba ad ogni simulato pluralismo, è davvero un modello apicale dell'arte? O soltanto uno sfregio apparente contro le regole artistiche e sociali il cui scopo principale è quello dell'arbitrio dinamico nella libertà assoluta della negazione dell'arte?

Interrogativi superati dai curatori delle gallerie d'arte contemporanea più prestigiose o dalle manifestazioni internazionali come la Biennale. Infatti il teorema concettuale – utilizzabile per qualsiasi progetto artistico – del demiurgo di turno dell'attuale rassegna veneziana, quale il semiotico Ralph Rugoff, è quello di «coinvolgere i visitatori in una serie di incontri che saranno essenzialmente ludici, perché è quando giochiamo che siamo più compiutamente "umani"» e di «sottolineare l'idea che il significato delle opere d'arte non risiede tanto negli oggetti quanto nelle conversazioni – prima fra l'artista e l'opera d'arte, poi fra l'opera d'arte e il pubblico, e poi fra pubblici diversi. In fin dei conti, la Biennale Arte 2019 aspira a questo ideale: ciò che più conta in una mostra non

è quello che viene esposto, ma come il pubblico possa poi servirsi dell'esperienza della mostra per guardare alla realtà quotidiana da punti di vista più ampi e con nuove energie».

Più o meno la pensava così, ma con opposte prospettive, anche Karel Teige quando, nella sua utopia di marxista eterodosso, aveva affrontato negli anni Trenta il problema sui valori dell'opera d'arte e la relativa variabilità storica della percezione nel rapporto mutevole arte-pubblico, affermando che «Solo uno spettatore passivo ed una società passiva possono accettare passivamente un'opera d'arte [ma è quello che accade da tempo]. Il pubblico attivo collabora all'opera poetica [come sostengono gli attuali demiurgocrati]».

E non si può ignorare il curatore del Padiglione Italia, Milan Farronato – l'ordinatore fashionista fiorucciano – che propone con la sua *Né altra né questa. La sfida al Labirinto* («Faccio il curatore come fossi un coreografo») e al quale va la nostra gratitudine per averci ricordato i percorsi labirintici di Borges e Calvino.

Ma infine, ciò che resta, sono i monumenti delle discariche di plastica, gli automi da vecchio luna park che mimano i mestieri, la mucca *Carolina* sui binari, la *performance* sul rettangolo di una spiaggia simulata, il relitto dei migranti, i bagliori caleidoscopici della video arte, gli stracci, le moto dimezzate, la pala robotica, il padiglione-clinica, ecc., tanto amati e ostentati dall'intelligenza critica e dall'ambigua ubiquità catodica di molti intellettuali.

E più o meno così accade da oltre quarant'anni. (Chi non ricorda l'ironia dell'episodio *Le vacanze intelligenti* di quel filmuccio del 1978 *Dove vai in vacanza?*). Ma se è sempre più vero che «Ogni opera pittorica o plastica è inutile», come dichiarava nel 1918 l'ideologo dadaista Tristan Tzara in un passo del *Manifesto Dada*, ci dovremo rassegnare a questa ed altre infinite *vanità del tutto*, ovunque tanto anelate, supinamente subite e diffuse nel nuovo millennio dalla travolgente inondazione della liquidità baumaniana.