

“Artivismo”: torna la stagione dell’impegno?

IRENE BALDRIGA

Nella *Salvezza del bello* (2015), Byung-chul Han assume il concetto di levigatezza come metafora della ossessiva ricerca di positività che permea la parte più fortunata del mondo: di questo senso di accondiscendenza materica (che invade ogni aspetto dei nostri consumi), il filosofo individua in Jeff Koons l'interprete più efficace. Nelle opere dell'artista «non c'è alcun disastro, alcuna lesione [...] tutto risulta arrotondato, liscio, levigato. [...] Non c'è nulla che vada interpretato, decifrado o pensato («l'arte del like»). L'effetto anestetizzante delle opere di Koons è lo stesso che viene prodotto da una varietà di esperienze e simbologie che nel loro insieme puntano a ridurre ogni possibile reazione, ogni attrito; una seduzione così attraente, così desiderabile da neutralizzare qualsiasi resistenza, anche potenziale. A questa dimensione si oppone una galassia di altri linguaggi e sensazioni: un mondo ruvido, critico, volutamente scomodo e antagonista, capace di aprire squarci di libero pensiero, spazi di dialogo e contraddizione. È la complessa realtà di un'arte politica, l'Artivismo, di cui ci parla Vincenzo Trione nel suo ultimo libro (*Artivismo. Arte, politica, impegno*, Einaudi, pagine 232, euro 13,00), una riflessione, a sua volta militante, che tenta di analizzare motivazioni e proposte dell'arte degli ultimi anni. L'iniziativa di Trione offre una lettura trasversale ma organica di una quantità di fenomeni molto diversi tra loro; in secondo luogo ne evidenzia con lucidità gli aspetti di contraddizione, di fragilità e di rischio. Il dato che maggiormente colpisce nella sua analisi è il carattere di urgenza, di vero e proprio bisogno, che ispira la gran parte delle opere esaminate: urgenza e bisogno che innanzitutto vanno a compensare il baratro di una politica istituzionale sempre più frammentaria, poco comprensibile nei suoi obiettivi, troppo distante dalla quotidianità dei cittadini come pure dal desiderio di slancio ideale che da sempre accompagna qualsiasi processo di miglioramento sociale. L'urgenza è il bisogno impellente di reagire, di levare la voce; è la libertà di indignarsi di fronte alle ingiustizie e alle violenze, agli abbandoni colpevoli, ai silenzi che avvolgono drammi solitari e collettivi. Gli artisti captano l'impotenza di cittadini storditi dal rumore dei talk show, macchine concepite per distrarre dalle vere questioni del presente. Trione ricorre a una parola significativa: la ecolalia, una ripetizione verbale martellante, che esprime in certi disturbi del comportamento un bisogno incontrollabile. Il critico la utilizza per definire l'insistenza di certi interventi espressivi, come le incursioni delle crew - armate di bombolette spray - nelle periferie dei centri urbani. Le ecolalie degli Artivisti rispondono al silenzio dell'indifferenza, ma anche al suono artificiale dei dibattiti televisivi. Esiste un'affinità tra le pulsioni manifestate da artisti, writer e performer con gli orientamenti di quei musei che scendono in campo, schierandosi contro le guerre, accogliendo narrazioni post-coloniali, favorendo momenti di dialogo tra le diversità. L'arte rivendica così il suo diritto di parola, alimentando il discorso pubblico, in nome di quel principio di responsabilità che ispira il più grande artista politico dei nostri tempi, Anselm Kiefer. C'è poi un confine sottile che sembra conciliare l'art system con l'impegno degli artivisti, che in parte si sottraggono al controllo di un assetto riconosciuto (il mercato dell'arte, le mostre...), ma in un qualche modo ne cercano il riconoscimento. Su questa linea di confine sarebbe il caso di lavorare, per riconquistare lo spazio dell'arte come luogo del confronto e della riflessione. Sono questi i luoghi dove oggi è possibile parlare di chi è dimenticato e abbandonato: dei conflitti ignorati, degli anziani nascosti, delle violenze tacite, delle battaglie perse e di quelle mai combattute. Tra le tante espressioni artistiche, Trione si sofferma sui protagonisti della street art, come Blu o lo stesso Banksy, capaci di lanciare messaggi potenti (pace, equità sociale, tolleranza) a platee vastissime. Ma soprattutto rileva la necessità di intercettare i fenomeni spontanei che a volte esplodono in luoghi strangolati dalla repressione: ci porta a Beirut e a Tripoli, ci portiamo ad aggiungere la Kabul di Shamsia Hassani con la denuncia delle violenze compiute dai talebani contro le donne. Trione tenta una genealogia dell'Artivismo (dadaismo e prime avanguardie) e immagina un museo impossibile di questa arte dell'impegno, dove giganteggiano Kiefer, Kadishman, Kentridge e Boltanski, e che potrebbe accogliere Marina Abramovich, il cui *Balkan Baroque* appare oggi drammaticamente attuale. Trione tenta una classificazione dell'Artivismo, prova a concettualizzarne gli intenti, senza tacere le criticità: la tendenza alla semplificazione del linguaggio, utile a raggiungere il pubblico ma anche a rischio di compromesso e banalizzazione, un pericolo così grande da indurre alcuni artisti ad abbracciare il silenzio come «scelta poetica» che intende dichiarare l'impossibilità di rappresentare l'indicibile.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

AGORA

cultura
religioni
scienza
tecnologia
tempo libero
spettacoli
sport

Colangeli: «Recitare è la mia legge fisica» 20

Cinema in lutto, morto Lino Capolicchio 20

Mourinho a caccia della Conference 21

Lipsia e le favole della Bundesliga 21

JEAN-PAUL HERNÁNDEZ

L'arte sacra cristiana inizia il mattino di Pasqua con la fede stessa. Perché il primo "monumento" dell'arte sacra cristiana è la tomba vuota. Se Le Corbusier ha potuto dire che "l'architettura inizia quando si mette una pietra sopra un'altra", noi possiamo dire che l'architettura cristiana inizia quando una pietra fu trovata rotolata in modo inconsueto. Nel capitolo 20 del Vangelo di Giovanni Maria di Magdala «vide che la pietra era stata tolta dal sepolcro» e senza altra verifica dice: «hanno tolto il Signore dal sepolcro» (Gv 20,2). Quasi che Maria intuisse ciò che è avvenuto a Cristo guardando ciò che è avvenuto alla pietra. Ecco l'essenza dell'arte sacra cristiana: pietre che fanno intuire ciò che è successo a Cristo, e che spingono alla Sua ricerca. Nell'originale di Gv 20, il verbo usato nelle due frasi è lo stesso (*aireo*, cioè "levare") e il parallelismo sintattico è evidente. Con questo gioco retorico l'autore affida alla materialità della pietra l'attimo sorgivo dell'esperienza cristiana. Inoltre in ebraico "pietra" e "figlio" sono due parole che si pronunciano quasi allo stesso modo e che nella Bibbia spesso si richiamano a vicenda. La "pietra tolta" è dunque "il figlio tolto". "Figlio" nel senso affettivo e protettivo con cui usiamo anche in italiano questa parola per un uomo che ci è caro. Per la Maddalena è l'"amato tolto", che lascia solo un vuoto, una porta aperta. Questo parallelismo di Gv 20 è talmente impattante nel testo greco, e il passaggio fra "pietra levata" e "Cristo levato" è talmente illogico e sorprendente che più di un amanuense ne è stato turbato già nei primissimi secoli della tradizione manoscritta. Troviamo in effetti in un autorevolissimo manoscritto come il Sinaiticus (IV secolo) l'aggiunta «dalla porta». C'era evidentemente bisogno di sciogliere l'ambiguità e di chiarire che la "pietra levata" era stata levata non «dal sepolcro» (come invece Cristo), ma ben «dalla porta del sepolcro», per garantire la differenza. Ma il testo più originale sembra quello che lascia la squisita ambiguità di una pietra «risorta». Diversi esegeti ci spiegano che il *Sitz im Leben* di queste narrazioni sul sepolcro vuoto era l'usanza nata nei primi anni della primitiva comunità cristiana di Gerusalemme di recarsi la mattina presto alla tomba di Cristo. Essa veniva probabilmente fatta visitare vuota e in essa si ascoltava liturgicamente l'annuncio della Risurrezione, proclamato da un celebrante, diventato "l'angelo" nei nostri racconti evangelici. L'arte sacra cristiana nasce dunque per il kerygma di Pasqua, anzi come parte integrante del kerygma di Pasqua. La complementarietà biblica

IDEA

L'arte cristiana nata da una tomba vuota



“Le donne al sepolcro”, mosaico, VI secolo. Ravenna, basilica di Sant'Apollinare Nuovo

I vangeli usano per il sepolcro il termine “*memeion*”: monumento e memoriale. Qui si recavano i cristiani nei primi anni ad ascoltare il racconto della Pasqua: un vuoto per un incontro

fra “segno” e “parola” arriva qua a un parossismo: la tomba vuota non “dimostra” la risurrezione, ma la “mostra”, permettendo alla Parola di “richeggiare” in essa. In greco: *kat-echein* (da cui “catechesi”). Il monumento della tomba vuota è la “catechesi” della prima comunità cristiana affinché la nuda Parola del kerygma possa diventare visibile e toccabile. Ma cosa si deve vedere e cosa si deve toccare in questa prima arte sacra cristiana? Non è un caso se la parola gre-

ca con cui quasi tutti i racconti della Risurrezione designano il sepolcro di Cristo è *memeion* che significa anche “monumento”. È un vocabolo molto vicino al termine “memoriale”, perché la radice è il verbo *mimnesco* (ricordare). In effetti dagli albori dell'immanizzazione un sepolcro permette di “ricordare” il defunto. In qualche modo di “mantenerlo vivo nella memoria”. Ogni sepolcro è una “rielaborazione del lutto” che cerca di “addomesticare” una assenza. Ma la valenza del “memoriale” nella cultura ebraica è molto più pregnante. Dire che Maria di Magdala si reca “al monumento” di Cristo è dire che essa si trasporta “attraverso la memoria” all'incontro stesso con Cristo. Ed è in effetti ciò che la narrazione evangelica ci presenta immediatamente dopo. Lei incontrerà “realmente” Gesù perché si è recata al Suo “memoriale”. Il passaggio è chiaro: “fare memoria” di Gesù diventa “incontrare Gesù”. Un Gesù poi inafferrabile (“*noli me tangere*”) ma sufficientemente fisico e vivente per capovolgere il

cuore della Maddalena e inviarla ad annunciare il Vangelo ai fratelli. Si noti che questo incontro “fisico” con il Vivente è possibile perché il “monumento” è vuoto. Il credente della prima comunità cristiana di Gerusalemme potrà nella sua vita fare un'esperienza reale di incontro con il Vivente, perché il “memoriale” che porta a questo incontro è vuoto. Il primo monumento dell'arte cristiana è dunque un “memoriale” estremamente originale. Non è una piattola rielaborazione del lutto che rappresenta il defunto nei tratti magari più belli e toccanti perché “ci piace ricordarlo così”. Ma è un vuoto per un incontro. È uno spazio che permette una circolarità fra la Parola ascoltata e i segni osservati. Segni che permettono di arrivare alla fede quando illuminati dalla Scrittura. «*Vi vide e credette*» si dice nel quarto Vangelo del discipolo amato al sepolcro (Gv 20,8). Ma subito dopo leggiamo: «Non avevano infatti ancora compreso la Scrittura» (Gv 20,9). In una sorta di *hysteron proteron* l'autore ci di-

Si può fare iniziare la storia dell'architettura cristiana con una pietra rotolata in modo inconsueto ma rivelativo: pietre che fanno intuire ciò che è successo a Cristo, e che spingono alla sua ricerca

ce che solo l'ascolto della Scrittura, cioè la Parola, permette ai “segni” (le bende lasciate nel sepolcro) di portare alla fede. L'arte sacra cristiana è dunque uno spazio dove i segni di morte diventano luogo d'incontro col Vivente. In questo senso possiamo dire che l'arte sacra cristiana è nella sua origine un'arte “incompleta”. Un'arte fatta per essere completata dalla Parola, dalla proclamazione dell'annuncio di Pasqua. Quando l'arte sacra cristiana vuole essere “completa” essa è semplice ricordo di un morto, nel maldestro tentativo umano di riveditorializzarlo. Quando l'arte sacra cristiana accetta di essere incompleta essa diventa parte di una proclamazione completa, dove i segni della morte diventano proclamazione della Vita.

Nei testi del Nuovo Testamento, questo primo monumento dell'arte cristiana è squisitamente collegato al primo monumento dell'arte biblica tout court, che è il *sancta sanctorum* del Tempio di Gerusalemme. Anch'esso fondamentalmente presenta, sopra l'arca dell'alleanza, “un vuoto fra due angeli”. I due angeli che ritroviamo nel Nuovo Testamento da una parte e l'altra del sepolcro. Questo vuoto è paradossalmente un luogo *rivelativo*, dove si sperimenta una trasfigurazione dello sguardo. L'assenza diventa la promessa per eccellenza di una *in-immaginabile* presenza. È questa promessa è la relazione che permette di guardare ogni vuoto della terra come “segno” del Vivente. L'arte diventa “arte sacra cristiana” quando permette questa trasfigurazione. L'arte sacra cristiana è nel fondo “una cornice sul mondo” ma “una cornice che parla”, come quei altri due angeli che il giorno dell'Ascensione chiedono agli apostoli di «non guardare in cielo» (At 1,11), e dunque (sottinteso) di guardare semplicemente la terra, per vedere in essa tornare il Cristo. La terra diventa allora *sancta sanctorum* e tomba vuota. Cioè “vuoto per un incontro”. Per la prima volta non manipolato. Cioè per la prima volta con colui che solo è Signore.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Un convegno a Napoli sul sacro contemporaneo

Anticipiamo una sintesi dell'intervento introduttivo del gesuita Jean-Paul Hernández al convegno “Quale arte sacra oggi?”, in programma domani e venerdì presso l'Aula Magna della Pontificia Facoltà Teologica dell'Italia Meridionale di Napoli. Promosso dalla Scuola di Alta Formazione di Arte e Teologia di Napoli, della quale Hernández è direttore, in collaborazione con la Fondazione Culturale San Fedele

di Milano e con il patrocinio della Fondazione Posillipo, il convegno ha la direzione scientifica di Giorgio Agnola e Andrea Dall'Asta e vede gli interventi tra gli altri di Giuliana Albano, Claudia Manenti, Secondo Bongiovanni SJ, Giorgio Bonaccorso Osb, Roberto Diodato, Bert Daelemans SJ, gli artisti Nicola de Maria, Ettore Frani, Giovanni Frangi, Bruna Esposito.

© RIPRODUZIONE RISERVATA