

## Post-vs-Proto-Romanticismo

*Oksana Mas al Rivellino*

Voglio iniziare la mia riflessione sull'opera di Oksana Mas con un lungo salto indietro nel tempo. Premetto che il pensiero, per dispiegarsi, non ha bisogno di nessuna legittimazione proveniente dall'oggetto esaminato, nella fattispecie di nessun elemento manifesto nell'opera dell'artista, di nessuna sua dichiarazione o programma artistico comunicato più o meno esplicitamente. Nel caso della Mas, il salto a ritroso è però suggerito e quindi legittimato da diversi suoi lavori. Il titolo della sua installazione presente alla Biennale di Venezia 2011, infatti, era *Post-vs-Proto-Renaissance*, titolo che proiettava indietro di oltre cinquecento anni e nello stesso tempo istituiva una tensione fra un prima e un dopo. Vedrò di parlare anche di questo, ma dapprima voglio concentrarmi sul mio balzo nel passato.

In un saggio dedicato a Velazquez, José Ortega y Gasset afferma che più di ogni altro l'artista iberico sancì una rottura con la pittura dell'epoca che lo aveva preceduto.<sup>1</sup> Secondo il filosofo, Velazquez comprese chiaramente che il filone della bellezza si era definitivamente esaurito, talché prese risolutamente la decisione di dedicarsi ad altro: "La bellezza è morta! Viva il resto!", ove questo resto per lui consisteva nel puro apparire delle cose e delle persone ritratte. Non l'idea o l'idealità andava pertanto dipinta, bensì la semplice visibilità del momento, dei singoli istanti, ossia la *serietà* e la *prosa* del mondo.

Le affermazioni di Ortega y Gasset ci risultano senz'altro plausibili ogni volta che veniamo a trovarci davanti a un capolavoro di Velazquez: ciò che vediamo è l'immagine di un istante, di cose e persone colte come in un momento qualsiasi della loro esistenza, e questo anche quando osserviamo personaggi eccellenti messi in posa per il ritratto, perché li vediamo raffigurati in un gesto, uno sguardo, assolutamente consueto, ordinario, privo di eccellenza, attinente appunto alla prosa della vita. L'autore del saggio non si limita però a queste considerazioni puntuali. Con riferimento al fare artistico in generale, ci dice che l'arte mira sempre a far scomparire, come per magia, la realtà – quella realtà la cui pesante incombenza affatica e disgusta gli uomini. All'apparenza questo enunciato è in contraddizione con l'asserito realismo dell'istante che caratterizzerebbe l'arte di Velazquez. Le cose però non stanno così, e Ortega y Gasset ce lo dice seguendo un percorso argomentativo che personalmente ritengo, se non proprio approssimativo, filosoficamente un po' difficoltoso.

Un noto filosofema hegeliano afferma che l'arte, proprio in ragione del suo porsi fuori della realtà, rinvia alla stessa in modo radicale. Proprio perché è fantasticheria, magia, imago e manipolazione, essa richiama i luoghi e gli eventi delle nostre esistenze, la pesantezza, le contraddizioni e l'insostenibilità del reale. Applicato all'arte di Velazquez, ciò significa che le sue raffigurazioni, in opere peraltro spesso incompiute, dell'istante e della prosa della quotidianità richiamano la realtà, ma non già di ciò in essa è presente, bensì costantemente assente come lo è ogni frazione di tempo che si dilegua nel momento stesso in cui si produce. Di quegli istanti o frammenti di realtà solo le tecniche fotografiche della nostra epoca danno l'illusione di una presenza; di fatto ogni fotografia è una costruzione-invenzione della realtà, e

---

<sup>1</sup> Cfr. José Ortega y Gasset, *Velazquez*, deutsche Version, Iris Verlag, Bern 1943.

ogni rappresentazione foto- o videografica mostra la potenza della tecnica nel plasmare e produrre quotidianamente il reale in cui oggi viviamo. In *Les mots et les choses*, Foucault analizza diffusamente il celebre dipinto di Velazquez intitolato *Las Meninas*, per mostrare come quella rappresentazione della pura visibilità corrisponda ai mutamenti intervenuti, nell'epoca che i francesi chiamano classica, del baricentro epistemologico del sapere e quindi del potere.

Alcune opere di Oksana Mas, che sembrano il negativo di una fotografia mentre invece sono dei dipinti, sono chiaramente segnate dalla potenza della tecnica di cui ho appena detto. Più che a queste voglio però dedicare la mia attenzione alle ruote, presentate con il titolo *Phanomenon Epidermism*. L'accostamento "cerchioni d'auto / epidermide" è decisamente stridente; l'effetto è accentuato quando i profili sono piedi che spuntano dal copertone. L'organico e il meccanico, ma anche la pelle, la carne e gli *status symbol* (le grandi marche d'auto come simbolo dell'opulenza occidentale). Potremmo concludere che tali opere vogliono proprio questo: suscitare sgomento, denunciare la mercificazione delle nostre vite contrapponendo il corpo come tempio dell'autenticità al consumismo e alle volontà macchiniche e triviali di potenza. Indubbiamente vi è anche un po' di questo, ma se fosse solo questo, in fondo, saremmo in presenza di un *déjà vu*, ossia alla variazione di un tema che l'arte negli ultimi cento anni ha proposto più volte. La specificità della variazione di Oksana Mas va ovviamente ricercata nella specificità della modalità di realizzazione. Solo questa può salvarla dalla caduta nel dozzinale e scontato, a cui peraltro essa, direi volutamente, si espone. Spuntano piedi dal pneumatico, e come detto ne formano il profilo; ma a ben vedere rispuntano, perché quei piedi sono in ogni ruota nella misura in cui ognuna sostituisce il camminare, l'andare a piedi (spesso scalzi), come mezza umanità continua ed è costretta a fare. Per noi che camminiamo poco, che facciamo parte di quella frazione minoritaria di umanità ipermotorizzata, camminare a piedi nudi è un raro momento di aderenza al mondo, una rara opportunità di sentire la nostra natura bipede. Convengo che questa è solo una pista interpretativa; essa rende però conto del primo sentire al cospetto della singola opera qui in esame, la quale, come spesso ma non sempre accade, chiede di passare ad altre.

Proseguo la mia riflessione con un altro salto indietro, questa volta un po' meno lungo. Per la composizione di parecchie opere Oksana Mas impiega uova di legno dipinte da una moltitudine di persone, fra cui anche detenuti delle prigioni del suo paese e membri di comunità di tossico-dipendenti. In questa creazione collettiva o compartecipata intravedo un motivo programmatico del Romanticismo. Nel 1798 Novalis scriveva che "un giorno forse si scriverà, si penserà e agirà in massa – comunità intere, perfino nazioni metteranno mano a un'unica opera"<sup>2</sup>. Nel saggio intitolato *La leggibilità del mondo*, da cui ho tratto la citazione, Blumenberg riferisce pure di un'altra proposta avanzata in quell'epoca: che ognuno scriva la propria Bibbia, il proprio libro del mondo.<sup>3</sup> A prescindere dagli aspetti problematici di tali proposte (per esempio quello derivante dal fatto che, ove tutti fossero intenti a scrivere, non vi sarebbero più lettori), mi sembra importante osservare come a partire dal Romanticismo idee e programmi analoghi siano stati sviluppati e promossi da movimenti vari, non solo artistici.

---

<sup>2</sup> Novalis, *Schriften*, vol. II, pag. 645.

<sup>3</sup> Cfr. Hans Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, trad. it, il Mulino, Bologna 1984, pag. 312.

Comune a tutti vi era la visione di un'umanità che si emancipa scrivendo, dipingendo, creando e poetando.

Il lavoro di Oksana Mas riprende l'utopia romantica, potrei anche dire che si pone in tensione con essa, che ne fa una materia con cui si realizza e dispiega. Vi è chi ha sostenuto che dopo il Romanticismo non v'è arte che non possa dirsi romantica, questo per la vocazione o disposizione che da quel tempo essa ha fatto propria a cambiare il mondo. Secondo quest'assunto, da allora ogni fare artistico che rinunci a tale obiettivo diviene falso, decade a mero orpello, decorazione e celebrazione del reale e dei poteri che lo reggono e governano. Che l'arte, per essere autentica, debba essere sovversiva, mi sembra tesi difficile da confutare; ma del pari l'arte non può rinunciare alla gioia e alla sua attitudine a infondere piacere. Può fare le due cose in modi assai diversi, per esempio, come scrive Adorno, per amore della pace e dell'utopia l'arte può abbattere ogni visione di un mondo pacificato, divenire nera e rifiutarsi a ogni piacere; in ogni caso deve confrontarsi con il suo doppio principio generativo: cambiare il mondo e suscitare godimento.

L'artista Mas catalizza migliaia di creatività individuali, le conduce a formare opere unitarie. Non so quanto sia appropriato, per descrivere e caratterizzare il suo procedimento, il riferimento al *Puntinismo*, il movimento pittorico sviluppatosi in Francia a fine Ottocento caratterizzato dalla scomposizione dei colori in piccoli punti; personalmente mi convince poco. Il filosofo potrebbe da parte sua richiamare l'atomismo, la corrente filosofica fondata da Leucippo e sviluppata da Democrito secondo cui ogni essere risulta dall'aggregazione degli atomi, i quali pur differendo per forma, grandezza e posizione sono qualitativamente uguali. Ma come il primo, anche questo riferimento ci aiuta poco a capire il lavoro dell'artista ucraina. Le teorie scientifiche sulla percezione visiva su cui si fondava il Puntinismo e la metafisica atomistica c'entrano poco o punto: l'arte non vuole dimostrare niente, caso mai vuole mostrare, e meglio ancora far spalancare gli occhi, catturarci nel suo mondo e mostrarcene un altro, anzi, tanti altri. Questo spiega perché è sovversiva: perché intacca la dittatura del reale, dell'unico reale in cui viviamo e in cui ci vien fatto credere di vivere, più o meno colposamente.

Le uova lignee sono dipinte da una moltitudine di persone e poi vanno a comporre e riprodurre capolavori dell'arte passata. L'artista ci dice che a ognuno dei suoi coautori chiede di dipingere un proprio peccato. Ma perché proprio su un uovo? Perché non su una tessera? Potremmo rispondere ricorrendo alla simbologia dell'uovo (inizio, vita, nascita, prolificità, perfezione e misura aurea dello spazio), ma è una pista che mi convince poco, non da ultimo perché conduce a quelle interpretazioni sostanzialistiche che in arte sono sempre da evitare, e questo a prescindere da quanto gli artisti ci dicono delle loro opere.

Prima di proseguire nel ragionamento sull'uovo, devo chiedere venia a Oksana Mas. Non mi persuade il suo discorso sul peccato, o più precisamente non mi convince la scelta di quel termine. Non di peccati parlerei, bensì di gioie e dolori; di desideri ambascie bontà progetti da una parte, e di delusioni fallimenti malvagità sofferenze dall'altra. Che poi gli uni e gli altri si trovino unificati o mescolati nel peccato, è una visione, una *Weltanschauung*, avente una sua plausibilità – ma a condizione che ciò valga anche per il contrario del peccato. Si potrebbe discutere a lungo sull'adeguatezza e utilizzabilità di questo concetto per dire delle catastrofi, delle brutalità, dei genocidi sistematici, degli orizzonti di terrore che segnano la realtà del presente, ma ciò esula da un discorso specifico sull'arte.

La scelta dell'uovo avrà anche un fondamento nella sua simbologia; di sicuro e grande rilievo mi sembra tuttavia la questione formale: ogni uovo è un'unità. Con uova dipinte possiamo comporre un'immagine, ma questa sarà sempre percorsa dalla tensione che ogni singolo uovo produce nei confronti degli altri. Ogni uovo è un mondo, una vita, a sé (come e più della sfera); ciò dipende certamente dal valore simbolico dello stesso, ma proprio qui sta il punto: per l'artista e per l'opera la simbologia è un mezzo, non un fine, un materiale che utilizza e "lavora", non un contenuto che vuole esprimere.

Dal momento che so di guardare un'opera dell'artista delle uova, sono partecipe delle tensioni di cui si compone e che la percorrono, anche quando la guardo da lontano. So pure che l'artista usa migliaia di individualità, ma del pari so che ognuna, che ogni dolore e ogni gioia, continua a sussistere e a opporre resistenza alla forza plasmante della compositrice e del capolavoro pittorico che riproduce. Nell'opera rivive l'utopia romantica della corallità artistica, o semplicemente l'anelito alla stessa, ma nello stesso tempo in essa in qualche modo prendono forma e un nome le sofferenze sorde e le gioie mute di una moltitudine che vive in solitario anonimato, cioè di ogni giorno e di ognuno.

Recentemente un noto critico d'arte italiano si è espresso polemicamente sull'arte contemporanea, che a suo dire sarebbe immersa in un presente bulimico e si occuperebbe soprattutto del proprio *brand* (il che, mi sento di aggiungere, vale anche per molta architettura). Tuttavia, vi sarebbero artisti che continuano a dialogare con il passato: questi sarebbero l'arte del futuro.

Come spesso accade, si tratta di capirsi sui termini. Cosa dobbiamo intendere con "dialogare con la storia", cosa con "arte del futuro"? Il dialogo ha luogo fra due interlocutori che sono contemporaneamente presenti. Nel caso della storia, e più precisamente dell'arte del passato, una tale presenza non è semplicemente data, una volta per tutte, bensì va continuamente rinnovata e ricostruita. La sentenza di Adorno secondo cui il presente è costitutivo del passato, è da intendere nel senso che in ogni nostra rappresentazione, interpretazione o ricostruzione della storia agisce il nostro presente. Ogni nostro rapporto con quanto è stato parla o dovrebbe parlare di come e di dove siamo noi; quanto meno lo fa, tanto più quel rapporto è falso e falsante. Ciò vale anche in ambito artistico: l'arte passata non è una giacenza a cui l'artista può semplicemente attingere per trovare ispirazione o per ricavarne modelli; essa è comunque sempre attiva in ogni fare artistico, e il lavoro o un lavoro dell'artista consiste nel far emergere questo "agire" più o meno sotterraneo e, appunto, nel lavorarvi sopra.

Posso esemplificare quanto appena detto con il titolo che raggruppava le opere di Oksana Mas esposte alla Biennale dello scorso anno: *Post- vs. Proto-Renaissance*. Esso pone in tensione due epoche artistiche; se lo scomponiamo otteniamo però tre elementi: l'arte rinascimentale, quella che l'ha preceduta e quella che l'ha seguita. È una sorta di regola dell'organizzazione del pensiero che lo schema 1/2/3 includa/escluda un quarto elemento o principio.<sup>4</sup> Nel caso in esame, è il presente o meglio l'azione presente, l'utopia, la corallità e la lavorazione artistica che sopra ho sommariamente descritte, il nostro qui e ora di spettatori.

Anche riguardo al futuro dell'arte mi sembra opportuno spendere qualche parola. Oltre un secolo di avanguardie e post-avanguardie ha fatto attecchire l'idea di un'arte sperimentale

---

<sup>4</sup> Cfr. a questo riguardo. R. Brandt, *D'Artagnan o il quarto escluso*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1998.

che preparerebbe quella a venire. È una visione economicistica, di crescita o di progresso (artistico) lineare, la quale trae alimento anche da taluni proclami delle avanguardie del Novecento. Per sua natura l'arte però non può essere una pratica sperimentale sul modello della sperimentazione di un farmaco o di un congegno tecnico in vista del loro affinamento. Ogni singola opera d'arte è definitiva e non prepara assolutamente niente, e questo anche quando essa si presenta come provvisoria e transeunte.

In ambito artistico, ogni discorso prospettico deve fare i conti con il tema della morte dell'arte. Per Hegel il suo destino, in quanto ponte intuitivo verso la conoscenza assoluta, è di morire. Non è necessario elencare i problemi che il sistema hegeliano presenta; basta porre attenzione all'orizzonte di terrore e libertà, di distruzione, catastrofi e incidenti tecnici originati comunque anche dal sapere e dalla razionalità dispiegati su scala planetaria per rendersi conto di quanto lungo debba essere quel ponte, o meglio del carattere illusorio e ideologico di ogni visione di completamento dello stesso. Se è vero che l'arte è un essere di sensazione, e che in quanto tale reca la morte nel cuore, è anche vero che ogni suo definitivo superamento e traghetamento verso la razionalità della conoscenza può aver luogo solo al prezzo di una violenza che dapprima è invisibile, ma poi si manifesta e dilaga.

Oksana Mas, visibilizzando quelli che lei chiama peccati, utilizzandoli e componendoli in un'opera corale, conferisce forma e quindi in qualche modo traghetta verso la conoscenza migliaia di violenze e sofferenze individuali, nondimeno crea un'opera, un oggetto di tensione, in cui ognuna continua a persistere per sé. Storie di ordinaria (in)visibilità che fanno riapparire l'immagine di capolavori dell'arte passata; potrei dire: la bellezza e l'idealità canoniche veicolate dalla serietà e dalla prosa del mondo, nel baluginare di un'utopia.

*Raffaele Scolari*