

Il destino delle opere d'arte. Coincidenza insignificante, inconscio collettivo od autosuggestione soggettiva? Qualche azzardo sul gusto delle nazioni e sulla nazionalità del gusto

*Posto che le nazioni tutte cominciarono
da un culto di una qualche divinità...
(G. B. Vico, Principj di una scienza nuova
intorno alla natura delle nazioni, Napoli, 1725)*

Le nazioni esistono? Sono mai esistite? Se sì – e nella misura in cui lo sono o lo sono state – anche quale causa ed effetto di un loro particolare, non importa se contraddittorio o rizomatoso ed altalenante, *gusto*.

Kant: “Si potrebbe definire il gusto come la facoltà di giudicare ciò che, in una rappresentazione data, rende il nostro sentimento *universalmente comunicabile* senza mediazione di concetto” (*Critica della facoltà di giudizio* [1790], §41, trad. Einaudi, 1999, p. 132).

Il punto non è di stabilire se l'opera X sia conservata nella nazione (o città o luogo o comunità) Y quale causa o quale effetto del gusto e dei gusti della nazione Y; ma che, di fatto, l'opera X contribuisca ad identificare quel gusto e quei gusti, contribuendo con ciò a dare un'identità a quella nazione o città o luogo o comunità o Differenza.

Prenderemo 3 pittori, a caso; e per ognuno di essi, almeno 3 fra le nazioni dove attualmente sono conservate le sue opere. Ove possibile, tratteggeremo, in un tentativo di imparzialità, le caratteristiche o le identità nazionali – e insomma i gusti delle nazioni – a partire dal paragrafo “Simboli di massa delle nazioni” che apre il cap. “Massa e storia” del poderoso volume di Elias Canetti, *Massa e potere* (1960, trad. F. Jesi, Adelphi, 1981, pp. 201-13).

Scrivendo Canetti: “È vano parlare di nazioni se non ci si sofferma sulle loro differenze. Esse suscitano tra di loro lunghe guerre. Un gruppo molto numeroso di coloro che appartengono a ciascuna nazione partecipa attivamente a tali guerre. È spesso sufficiente parlarne, dire perché si combatte. Ma nessuno sa *come* si combatte. Essi dicono d'aver un nome in proposito, come francesi, tedeschi, inglesi, giapponesi. Ma cosa vogliono dire queste parole negli uomini che le usano per se stessi? In che cosa si *crede* di essere diversi quando si comincia a combattere come francesi, tedeschi, inglesi, giapponesi? Qui non importa affatto in che cosa si sia davvero diversi. Un'indagine sugli usi e i costumi, sul governo, sulla letteratura, potrebbe sembrare esauriente, e tuttavia trascurare del tutto quel determinato elemento nazionale che scaturisce come fede in tempo di guerra. Le nazioni devono dunque essere considerate qui come se fossero *religioni*”.

A differenza di Canetti, declineremo la religiosità sottoforma di *gusto*. Ed in questo senso, assentiremo alla considerazione per cui, in una nazione (o città o luogo o comunità o Differenza), “la maggiore unità con cui ci si sente in rapporto è sempre una *massa* o un *simbolo di massa*”. Il gusto, è il simbolo di massa che prenderemo in considerazione.

Il nostro discorso, potrà avere un qualche valore suppletivo anche tenendo conto del tipo di globalizzazione che stiamo vivendo; la quale, fra l'altro, sta – com'è noto – forzatamente divaricando la tradizionale (dall'Ottocento in poi) gemellarità fra concetto di “nazione” e concetto di “stato”.

1. ANDREA DEL SARTO (Firenze, 1486–1530)

Lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* (1513), conservato in Germania, a Dresda – come il *Sacrificio d'Isacco* del 1527 – presenta una rigidità, anche coloristica, che non è impaccio ma “la rigidità e il parallelismo degli alberi ritti, la loro densità e il loro numero” all'interno di una foresta; foresta che, secondo Canetti, coincide inconsciamente “agli occhi dei tedeschi” con “l'esercito”, il loro “simbolo di massa”; esercito, a sua volta, “simbolo della regola”. Tematicamente, che cosa può simboleggiare maggiormente il rispetto della regola – maggiormente del sacrificio di Isacco? *Sacrificio d'Isacco* e *Sposalizio mistico di Santa Caterina* che – pur distanti oltre un decennio – sono accomunati da una “rigidità” soprattutto coloristica, dicevamo, ossia espressa tramite il colore: con gli incarnati di Gesù nello *Sposalizio* e d'Isacco e dell'angelo nel *Sacrificio*, pressoché cadaverici (*rigor mortis*). I cieli risultano poi cupi, anche quando azzurri, come nello *Sposalizio*, dove – in una situazione che dovrebbe essere di giubilo – il colore o è dato in maniera troppo pesante o si porta con sé una pigmentazione greve greve.

Secondo Canetti, il “simbolo di massa” dei francesi sarebbe la Rivoluzione; con una contraddittorietà di sentimento, però, data dalla sovrapposizione fra la gioia per il 14 luglio e il dolore di sentirsi doppiati dal '17 russo. Nella *Carità* del Louvre (1518) un bambino, ride e gioca gioioso, un altro dorme con pesantezza; anzi, più che dormire per davvero, compie il gesto di dormire; a contraddire – anche spazialmente – il primo putto. La Virtù, irretita da questa contraddittorietà, resta sospesa trovando conforto solo nella propria eleganza.

Nella *Madonna col Bambino* di Madrid (1522), la Vergine compie davvero un gesto – lo diciamo non esponendoci al rischio di una sovra-interpretazione, perché non stiamo interpretando il quadro ma il luogo culturale, lo spaziotempo, dove si trova – ampio e plateale, coreografico, tra l'estetico ed il concentrato, da *torero*. “Egli non deve mostrare alcuna paura: il dominio di se stesso è tutto per lui. Ogni suo movimento è visto e giudicato da migliaia di spettatori” – scrive Canetti a proposito di quello che ritiene il simbolo di massa della nazione spagnola. Ma nel dipinto di Andrea Del Sarto possiamo addirittura arrivare a vedere nel bambin Gesù il toro. “L'animale selvaggio sottomesso, lo schiavo degli uomini, si erge ancora una volta contro di essi” – è quello che fa, rischiando di squilibrare la messa in scena, il Bambino. “Ma l'eroe primordiale muove a soggiogarlo. Egli lotta dinanzi all'intera umanità; ed è così certo dell'impresa che può presentare ai suoi spettatori in ogni particolare l'uccisione del mostro”. Inutile ricordare le connotazioni antropologiche dell'approssimare divinità e mostruosità; connotazioni che sono anche etimologiche; il termine “mostro” derivando dal lat. *monstrum* ‘segno divino, prodigio’, dal tema di *monēre* ‘avvisare, ammonire’. La città, la comunità, la nazione, può trovare il proprio

equilibrio e senso, solo nel rapporto fra Madonna e Bambino, torero e toro, Apollo e Dioniso, chioserebbe Nietzsche.

2. GIORGIO DE CHIRICO (Volo [Tessaglia, Grecia], 1888 – Roma, 1978)

Gli italiani, per Canetti, hanno avuto fortuna nel naufragio del “falso simbolo di massa nazionale” – la Roma imperiale – che voleva loro imporre il fascismo. Romano – d’epoca imperiale – era però anche Seneca. E l’*Autoritratto nudo* dipinto da De Chirico durante la dittatura (1942), conservato ora alla Galleria nazionale d’arte moderna e contemporanea di Roma, è un Seneca smaliziato di melanconia ed immalinconito di malizia. La stessa Galleria, conserva l’*Autoritratto nello studio* (1934); con una erma classica ben in vista. I *Mobili in una stanza* (1927), alla Aranciera di Villa Borghese, non possono poi fare a meno di una colonna da foro e di un tempio pagano. De Chirico era un fascista, si dirà. Ed in effetti, nel 1933, prese la tessera del PNF (requisito fondamentale per il concorso a pubblici uffici). Ma a Parigi accoglieva gli antifascisti nel suo studio; ed ebbe due mogli ebrae. Inoltre, Mussolini, come Roberto Longhi, considerava la sua arte esterofila, decadente e rammollitrice. Probabilmente il simbolo di massa nazionale costituito dalla Roma imperiale, non era – o non è – per gli italiani così “falso”. Ed i fascisti non se lo inventarono di sana pianta ma lo scelsero proprio perché, anche prima di loro, aveva una sua valenza.

Due opere tedesche – nel senso che sono conservate a Düsseldorf – di De Chirico, confermano la corrispondenza fra la loro estetica e la *Weltanschauung* che abbiamo visto da Canetti attribuire ai suoi connazionali (almeno nel senso che condividono – con il Nobel per la letteratura 1981, nato in Bulgaria e morto in Svizzera – la lingua). *La grande torre* e *La statua silenziosa* (1913), non richiamano – nemmeno la seconda, considerando le linee abnormi della statua – la classicità romana. Semmai “la rigidità e la linea retta degli alberi” – “simbolo della regola”. Con tutta, di nuovo, la melanconia – senza speranza – che ciò comporta e che dai tedeschi stessi (a differenza dell’italiano De Chirico) può non essere avvertita: compenetrati come sono, o sarebbero, dal loro ideale. Ma leggiamo ancora Canetti; queste righe valgono da descrizione – o scioglimento allegorico – per i due quadri di De Chirico. “La foresta di una zona delimitata ha un suo ritmo evidente. Lo sguardo si smarrisce, lungo i tronchi, in una lontananza sempre uguale. Il singolo albero è più grande del singolo uomo” – si notino gli uomini minuscoli di De Chirico, sormontati dalla foresta architettonica (certo valevole anche da kafkiano “castello”) – “e cresce sempre più di statura. La sua fermezza è virtù molto simile a quella del guerriero”. Fermezza, immobilità – assolute, nelle tele dechirichiane. Che se di certo non volevano celebrare le “virtù del guerriero”, nondimeno potrebbero ad una tale funzione, in una qualche maniera, essere piegate. Notabile, del resto, che la *Serenata* di Berlino (1909), si svolga proprio in una foresta. Allucinata quanto nelle *Veglie* o *Notturmi di Bonaventura* (1804, att. Klingemann).

Infine l’America. Canetti – degli Stati Uniti – stranamente non ne parla. Ma gli occhiali alla John Lennon (dagli anni Settanta, di fatto, cittadino americano) della

Serenità del saggio del MoMA (1914), il treno le navi i cannoni le ciminiere della coeva, coloratissima, *Conquista del filosofo* di Chicago (città del lago, della Boeing Company, della Motorola e insomma delle interconnessioni forzate ed ottimiste, senza troppo pensiero), la frutta esotica, un po' accaldata, del sempre coevo *Sogno trasformato* di Saint Louis, ben valgono da (parziale) spiegazione dell'America. A ritmo di rock 'n' roll.

3. LUCIAN FREUD (Berlino, 1922 – Londra, 2011)

Per Canetti, “l'inglese si vede *comandante* con un gruppetto di uomini su una nave, *tutt'intorno e sotto di lui il mare*. Egli è quasi solo, isolato come comandante dal resto degli uomini”. Nell'*Interno a Paddington* (1951) di Liverpool, abbiamo un “comandante” (pugno stretto, sguardo fisso, busto eretto, sigaretta al posto della pipa, occhiali al posto del cannocchiale). Il “mare” è la pianta accanto e la città lì fuori. Il “mare” è quello dell'esistenza metropolitana e comandare si comanda – per quello che ci si riesce – alla propria vita in essa. Continua Canetti: “il mare dev'essere *dominato*, questo concetto è decisivo”. Dominio – magari della perversità o sia pure dell'autodistruzione e sia pure soltanto per il tempo necessario a farsi ritrarre – esprime o è considerabile esprimere la *Testa d'uomo* di Manchester (1963); dove inutile dire che a Manchester il “mare” sarà (o sarà stato) quello della vita dell'operaio nell'industria. La *Ragazza con cane bianco* (1952) della Tate, sembra scampata ad un naufragio; la *Ragazza con rose* (1947) del British Council, guardare atterrita – se le rose sono le belle speranze... – i flutti lontani (non sfugga un certo maschilismo, anche questo forse inglese, che porta Freud a rappresentare tramite figure femminili i momenti di maggiore criticità nel rapporto essenziale ed inevitabile col “mare”). Canetti: “Per quanto riguarda il carattere del mare, si può ora pensare a quante e a quanto appassionate variazioni sia sottoposto. Nelle sue metamorfosi presenta più variazioni di tutte le masse animali con cui gli uomini abbiano avuto a che fare; e quanto sono innocui e stabili, se si confrontano col mare, i boschi del cacciatore, i campi del contadino”.

Il rifacimento di Cézanne del 2000, conduce l'exasperazione esistenziale ad uno stato certo definibile come aborigeno (la nudità, i legni, la promiscuità). Ed in Australia il quadro, difatti, è conservato.

La *Camera d'albergo* (1954) che si trova in Canada denota, nell'uomo (ombra di giornata corta), un'eleganza somatica già non più europea epperò sicuramente nordica, di un nord urbano. Lo sguardo irretito – enormi e duri occhi: banchise, quanto la pelle polare – della donna, sono riscattati dal biondo fulvo, vitale assestantemente, dei capelli e dal verde inteso, boschivo, del vestiario. Gli stabili che occupano per intero il vano della finestra: igloo.

La *Donna con narciso* del MoMA (1945), sarebbe potuta comparire sulla copertina di un album dei Velvet Underground: non è Stati Uniti, ma direttamente New York. Quanto la *Ragazza con foglie* (1947), tra Greenwich Village e Central Park.

Conclusioni: conclusioni non ce ne sono. Le cose sembrano andare così e basta. Si invita solo a continuare il gioco delle corrispondenze con tutti gli artisti e i luoghi di conservazione delle loro opere che vi possano capitare sott'occhio.

Tommaso Franci – Siena
mezzo secolo prima – Philip Dick
Do Androids Dream Of Electric Sheep?