

Stock di falsi Leonardo e Manet per i musei dei paesi africani

ROMA Caravaggio, Raffaello, Canaletto, Modigliani, Van Gogh, Monet. Però falsi. La ammireranno nei musei pubblici cittadini di Costa d'Avorio, Lagos e Nigeria. Le ambasciate dei tre paesi (secondo l'Adnkronos) hanno commissionato a Daniele Donati, mercante del "falso doc" - il falso cioè che si dichiara tale - stock di imitazioni dei capolavori. Da esporre nelle gallerie in mancanza degli originali.

La riscoperta del «dono» Oggi convegno a Salerno

Che ruolo riveste «il dono», cellula primitiva di ogni rapporto umano, nella vita sociale, affettiva e simbolica? È il tema di un convegno indetto dall'Università di Salerno e dall'Istituto per gli studi Filosofici. A Salerno e Napoli, ci saranno tra gli altri studiosi come Calicci, Agamben, Paolo Fabbrì, Cacciari, Maria Paola Fimiani.

«No, la crisi non è colpa dei tedeschi»

AGNES HELLER

George Soros, il plurimiliardario, investitore internazionale e filantropo americano, verso la fine di settembre presso l'Istituto Aspen in Germania ha fornito una brillante lettura delle cause di quella che egli definisce la «disintegrazione europea». Il suo è un parere che merita particolare attenzione. Mentre i geni della finanza del diciannovesimo secolo (i Rothschild a Parigi e Londra, i Bleichroeder a Berlino che, a dispetto dei meriti e di una «nobiltà» faticosamente guadagnata, rimanevano pur sempre degli ebrei, a malapena tollerati dalla «buona società») rimasero sostanzialmente estranei alle culture nelle quali avevano accumulato le loro fortune, Soros, ebreo di origine ungherese, si è formato nell'epoca dell'emancipazione e in presenza di una coscienza individuale e collettiva emersa nel dopoloocausto. Di conseguenza si sente in patria tanto negli Stati Uniti quanto in Europa, una Europa che auspica forte e unita. Non ha alcun complesso di inferiorità. Sul piano dei valori l'impegno di George Soros, che una volta ebbe a definirsi un «filosofo mancato», nei confronti di quella che (ispirandosi a Karl Popper, guida intellettuale dei suoi anni giovanili) definisce «società aperta», è un impegno particolarmente convinto. Per questa ragione per decenni ha appoggiato la dissidenza in tutto l'Est europeo tramite la rete delle sue fondazioni nelle quali ha investito centinaia di milioni di dollari. Soros deve il suo enorme successo alle sue straordinarie capacità speculative, sempre che non si dimentichi che la parola «speculatore» (che Soros usa con sottile autoironia) ha un duplice significato, il secondo dei quali ha riferito ormai in fase di accelerazione, ha avuto inizio quando il «quasi-equilibrio» dell'economia europea è stato sostituito dallo «squilibrio dinamico». E questo cambiamento di direzione ha una data precisa: la caduta del muro di Berlino e i primi passi della riunificazione della Germania.



Soros sbaglia, i costi dell'unificazione erano inevitabili. Averla fatta prima del golpe in Russia è stato providenziale



Dall'alto, Agnes Heller e il finanziere ungherese Soros

alto livello dei governi e della Comunità europea pronti a scambiare per complotti le tendenze finanziarie. Soros indica senza esitazioni quello che ritiene l'unico rimedio: dal momento che la situazione europea è di squilibrio dinamico, l'obiettivo della moneta unica invece di essere differito nel tempo o raggiunto gradualmente va accelerato. Ovviamente si tratta di una ipotesi che molti avversano duramente. Nella posizione della Bundesbank convergono due funzioni contrapposte e inconciliabili: quella di guardiano della forza del marco e quella di massima autorità della moneta cardine dello Sme. Osserva saggiamente Soros che la Bundesbank ha sciaguratamente trascurato il segnale di allarme lanciato da Keynes all'epoca dell'accordo di Bretton Woods in merito all'esigenza di simmetria tra forti e deboli. Se la sua proposta venisse accettata, Soros ritiene «che il resto dell'Europa si riprenderebbe, in un primo momento a spese della Germania, la quale però, dal canto suo, finirebbe per trarre vantaggio dalla ripresa».

Manca in questa brillante diagnosi la dimensione politica. Questo vuoto potrebbe essere il pretesto per un attacco indiscriminato alla Germania, secondo una precisa propensione del resto d'Europa. Per dirla in parole semplici: tra la fine del 1989 e l'inizio del 1990, Kohl non poteva che comportarsi come si è comportato. Mentre il glorioso 1989 volgeva al termine era chiaro a tutti gli osservatori attenti che il potere di Gorbaciov sull'apparato del partito e sull'esercito era puramente nominale. Per i burocrati di partito era un perdente, se non addirittura un traditore che aveva perduto quanto Stalin aveva conquistato e Breznev consolidato: l'Europa orientale e, in particolare modo, il premio più importante della guerra vittoriosa, cioè a dire una parte della Germania. (A Budapest all'inizio del 1991 ho avuto occasione di parlare con un diplomatico sovietico il quale mi ha detto senza mezzi termini: non avremmo mai creduto che le cose sarebbero arrivate a questo punto). Gorbaciov veniva tollerato come figura rappresentativa, la cui direttive venivano apertamente disattese, solamente perché i burocrati di partito ritenevano che fosse l'uomo adatto ad estorcere all'Occidente ingenti somme di denaro e perché la pensava come loro riguardo al mantenimento dell'Unione. Ma al di là delle intenzioni, la voglia di colpo di Stato cresceva ed era ormai solo questione di tempo. (E nessuno avrebbe potuto prevedere il dilettantismo dei copiatori eredi di Lenin e Trotsky).

Cosa avrebbe potuto fare in questa situazione un cancelliere tedesco? In caso di riuscita del colpo di Stato la riunificazione, cui la storia aveva aperto la strada in maniera imprevedibile e providenziale, sarebbe stata ancora una volta rinviata alle calendare greche. E sebbene l'opinione pubblica tedesca fosse al riguardo spaccata, non di meno non avrebbe perdonato al cancelliere di aver perso l'autobus. Ma, cosa ancor più importante, il successo di un colpo di Stato neostalinista, unitamente al problema delle masse di tedeschi dell'Est (al cui massacro da parte dell'Armata Rossa nessun governo tedesco avrebbe potuto assistere impassibile), costituivano la ricetta perfetta di una situazione pre-terza guerra mondiale, ancor più della crisi di Berlino o della crisi dei missili a Cuba. Il governo tedesco doveva agire in maniera risoluta e radicale. Un processo di riunificazione rapido e profondo che facesse apparire l'unità della Germania come un «fatto compiuto» rappresentava la migliore garanzia rispetto al pericolo mortale che incombeva sul cuore dell'Europa. In questo senso il costo della riunificazione tedesca va visto come il prezzo da pagare per il crollo del regime sovietico, per la fine della guerra fredda e persino per la fine vera, a lungo ritardata, della seconda guerra mondiale. Per questo la Germania non può essere il solo capro espiatorio dell'attuale, difficile situazione dell'Europa.

Al contempo l'Europa non può pagare tutto il prezzo di una questione che è prevalentemente tedesca. Non saprei dire se la proposta di Soros consistente nell'accelerare l'introduzione di una moneta unica sia fattibile (e se sia utile come egli sostiene). So però che è giusto ciò cui Soros allude, il suo fare riferimento a Keynes e all'esigenza di simmetria tra forti e deboli, pur se si è costretti a pagare temporaneamente il prezzo pagato dalla Germania. Dobbiamo aiutare i tedeschi a pagare il costo della riunificazione della Germania.

Traduzione prof. Carlo Antonio Biscotto



Los Angeles, al Moca in una memorabile mostra rivive il genio del musicista e pittore morto un anno fa. Curata da lui stesso, propone opere sue e di autori da lui amati. Da Thoreau a Rauschenberg, in un museo rotante secondo le leggi dell'I Ching

John Cage in una immagine di qualche anno fa. Sotto: il profilo notturno dei grattacieli di Los Angeles

A casa di John Cage

LOS ANGELES. Il Museo d'Arte Contemporanea, in sigla chiamato Moca, marrone come una tazza di caffè fra i grattacieli della città bassa, distanti quanto basta uno dall'altro per non cancellare la sagoma delle montagne, si distingue da molti anni per le mostre che fanno scandalo. Una che ci riguardava è stata la prima grande retrospettiva di Mario Merz, quando ancora nessun museo italiano si era deciso a muovere un passo altrettanto doveroso e opportuno. L'anno scorso le polemiche hanno infierito su Heller Skeller, arte a Los Angeles negli anni 90. Orrore e debolezza della nostra società erano messi in mostra senza veli; denunciati e derisi dagli artisti, accolti con malagrazia dal pubblico.

Quest'anno è il turno di Rolywholyover A Circus. John Cage è ancora con noi. La mostra è memorabile, una rivoluzione: pensata e seguita da John Cage (in seguito a una proposta del Moca) fino al giorno della morte, circa un anno fa. La curatrice Julie Lazar e lo staff del Museo l'hanno allestita con humour, con rigore e con distacco, come Cage avrebbe voluto. Ma la novità principale è che durante la visita si dimentica il «museo», quel posto dove si entra con la mente e lo spirito preparati a subire il genio, la grandezza, la superiorità tecnica e intellettuale di artisti consacrati dall'istituzione.

Per metterci in questa mostra, John Cage ha trasformato l'idea stessa del museo, dell'oggetto da museo, della gente che lo fa e di quella che lo guarda. John Cage, chi era costui? È stato un musicista, un poeta, un sorriso aperto, una voce chiara, il nemico di qualunque abitudine e convenzione, il filosofo del silenzio, dello streamsbecoming, che è il corso del divenire segnato dal caso.

«Ebbene - diceva alla curatrice - l'equivalente visivo del silenzio è il niente da vedere. Questa sarà la nostra mostra».

È questa è la recensione di Rolywholyover, interrotta più volte da frasi scritte o dette da Cage. Il quale è nato a Los Angeles, e qui rivive. L'ambiente è suddiviso in tre spazi, tre sezioni distinte. La prima è una stanza di soggiorno con quadri e oggetti alle pareti, qualche scultura, due lunghi tavoli

di legno rosso della California, con sedie, e due grandi cassetiere. Qualche albero, pietre per terra. C'è una bella luce che piove dall'alto. Le scacchiere sono pronte sui tavoli; ci si siede, si gioca. I testi di Cage accompagnano il visitatore.

«Mio padre era un inventore. Mi diceva che, se qualcuno afferma che «non si può», questa è l'indicazione della cosa da fare. Diceva anche che la mamma ha sempre ragione, anche quando ha torto».

ROSANNA ALBERTINI

da John Cage, secondo la logica dell'I Ching, che decide ogni giorno della mostra se e dove esporre ogni singola opera fra le 158 selezionate. Decide a che ora un quadro scompare e un altro cambia posto. La coreografia della stanza si modifica di ora in ora, le opere danzano intorno al pubblico fra le mani in guanti bianchi del personale del museo. «È la prima volta - dice John Bowsler trasportando una scala - che viviamo nella mostra assieme al pubblico, molta gente ci chiede chiarimenti, e poi lavoriamo, ma senza correre mai, il programma regola i tempi in modo generoso». Due computer sono a disposizione per giocare con suoni e parole. Si può comporre, ascoltare, scegliere una conferenza o un concerto, se il programma lo consente. Il passaggio meccanico dalla scelta all'effetto è frustrato il più delle volte. «Per oggi, il pezzo richiesto non è disponibile». La macchina diventa ineluttabile come il vento o la pioggia.

«Sto cercando di consultare le mie abitudini visive, e di contrariarle, in cerca di una maggiore freschezza, come se quello che sto facendo non mi fosse familiare».

Si è liberi soltanto di ascoltare il silenzio, lo spazio di tempo che sembra vuoto perché non siamo abituati a prestare attenzione. John Cage lottava contro le abitudini ossessive, in arte come nella vita. Non si sentiva diverso dal resto dell'umanità, sapeva benissimo che vivere ogni cambiamento in maniera cosciente è una delle cose più difficili e dolorose. Per questo utilizzava sistematicamente l'I Ching, il primo fra i libri sacri della cultura cinese, per anti-

chità e importanza storica. I cinesi lo interrogano da migliaia di anni per sentirsi capaci di plasmarne il proprio destino personale, in armonia con il ciclo naturale delle cose, quale che sia il disordine o l'oppressione politica circostante. Nella nostra civiltà, John Cage lo interrogava per darsi la forza di vivere il progresso della sua arte come una crescita interiore, e realizzare un compito estremo di libertà creativa, che non si lascia incidere dalle spinte perverse di tanti poteri.

«L'arte, invece che un oggetto fatto da una persona, è un processo messo in moto da un gruppo di gente».

Ricominciamo dalla prima stanza: c'è chi apre i cassetti, tira fuori libri, cataloghi, spartiti musicali; chi alza gli occhi per scoprire gli oggetti intorno. Sono disparati: un cielo azzurro di Ed Ruscha quasi al limite del soffitto, una cravatta dipinta da Salvador Dalí, un limino giapponese del '43 molto quieto di neve che fiocca, una scatola francese del 1820 per guardare una immagine piatta in tre dimensioni, una maschera africana, il cranio di un elefantino, il busto usato da Ingrid Bergman in Cactus Flower, un paesaggio di Constable. Gli oggetti - per Cage vanno chiamati così, perché sono dati di fatto, non simboli - sono in tutto 22, scelti fra le migliaia offerti da 130 musei nel raggio di 30 miglia dal Moca. Nessuna relazione di senso fra queste 22 cose. Siamo tagliati fuori dalla possibilità di collegarle. Eppure il disordine è armonioso, come la musica di Cage.

«Dopo due anni di studi musicali con Arnold

Schoenberg fu chiaro per entrambi che non sentivo l'armonia. L'armonia, per Schoenberg, non era colore, era strutturale. Era il mezzo per distinguere una parte della composizione dall'altra. Così Schoenberg disse che non sarei mai stato capace di scrivere musica».

Colpo di genio, il nocciolo di mandorla offerto dal Museum of Jurassic Technology. 11 millimetri per 33. È infilato in uno spillo: la legenda lo descrive come una rara scultura microscopica con paesaggio fiammingo in primo piano, una ventina di animali sullo sfondo e nel mezzo la crocifissione con Longinus che trasporta le costole di Cristo. La legenda sta all'osso scolorito come la leggenda alla fantasia. John Cage deve aver riso a pieni polmoni.

I quadri della galleria grande non soltanto ruotano, sono anche solo numerati. Per sapere il nome dell'autore si consulta un mazzo di fogli. Ma è meglio accettare la sfida: se si guarda con attenzione, si riconosce l'autore senza consultare l'elenco. Se l'autore è un artista che non conosciamo, tant'è, sarà l'opera a rendere il nome interessante.

«Non potevo accettare l'idea accademica che la comunicazione era lo scopo della musica. Giacché mi accorgevo che, ogni volta che scrivevo intenzionalmente qualcosa di triste, la gente e i critici tendevano a ridere».

In effetti non c'è niente da vedere. C'è da guardare, dal buio, come ciechi che tornano alla vista, invece che scivolare visivamente sulle cose. In questa sala, la coerenza intellettuale di Cage è palpabile. Bianco, nero, grigio e altre tinte sbiancate sono i colori dominanti. Le strutture grafiche tendono all'espansione multipla. In quasi tutte è assente il potere del centro.

«Per conto mio, sarei pienamente appagato dai quadri neri, purché dipinti

da Rauschenberg. Ma, col passare del tempo, vedo che cambio; dopotutto il colore non è male».

Nella grande freccia di Ellsworth Kelly, blu e verde, c'ha l'impressione che uno spicchio curvo di cielo spinga la terra verso l'alto. Tuttavia la convergenza è perfetta. Il cielo sposa la terra, come nel famoso quadro di Max Ernst, che aspetta pochi passi più lontano. Un «combine» di Rauschenberg: il vuoto della tela è un silenzio terribile. Il comico di legno, con intagli a ricciolo vecchio stile, è addentata da una fascia di molle rugginose, e dal telaio di due piccole ruote nella parte alta. La tela bianca non è scomparsa; è strizzata in mezzo al buco che sta al posto del quadro non diversamente da una tendina del treno. Una sonera morde l'angolo in basso a sinistra, una scala mopta sul lato destro. La cornice-finestra che si affaccia sul presente è un ostacolo verticale che finisce. La cornice non pianura.

«Dove comincia la bellezza, e dove finisce? Il punto in cui finisce è quello in cui comincia l'artista».

Non piange nemmeno l'altra cornice dorata, quella sottile intorno al disegno di De Kooning cancellato da Rauschenberg. Fantasma di un disegno peggio che perduto, distrutto. Anche l'arte muore, perché solo gli umani? I giochi del caso sono divertenti: sapeva il computer che avrebbe sistemato un accanto all'altro cinque opere tagliate in verticale da un fascio di luce?

«L'arte moderna non ha bisogno di tecnica. Siccome non ha a che fare con la pittura, la tecnica riguarda piuttosto chi sta guardando e chi ha dipinto. Persone. La tecnica è come sono?».

Non resta che scoprire come siamo noi, in questa mostra. Ringraziando chi l'ha pensata e chi l'ha fatta. È un dono.

