

L'arte dentro e oltre la storia

Antidestino. Quattro esempi dell'arte italiana 1965-1983 di Gabriele Guercio.

di [Irene Calabrò](#) – 31 Ottobre 2022



In *Passés cités par JLG* (2015), quinto volume del suo *L'œil de l'histoire*, Georges Didi-Huberman descrive la poetica-politica di Jean-Luc Godard in quanto pratica sofisticata. Lo spirito inquieto di quel Godard "tennistista", «filosofo e storico del tempo presente» (Didi-Huberman 2015, p. 179) che, pur di contraddire i filosofi e gli storici di professione, utilizza tutti gli argomenti possibili, anche se gli stessi argomenti sono in contraddizione tra loro, è caratteristico anche di *Le Musée imaginaire* (1957), primo volume dell'opera *Les voix du silence* (1951), del suo maestro segreto, André Malraux. In effetti, nelle sue *Histoire(s) du cinéma*, Godard realizza un museo immaginario che evoca quello di Malraux (*ivi*, p. 140), attraverso cui, paradossalmente, tenta di costruire una storia del cinema come "antidestino".

A Godard, peraltro, nonostante una tendenza eternizzante di stampo malrauxiano, Didi-Huberman riconosce anche un debito nei confronti di Brecht. Senza entrare nello specifico della questione, ci basti qui ricordare che, secondo Didi-Huberman (come mostra durante il ciclo di conferenze tenute nel 2013 presso l'auditorium del Louvre, poi in Didi-Huberman 2013), in *Le Musée imaginaire*, ossia nell'«unificazione» - anche se

proteiforme – delle riproduzioni delle opere d’arte, di diverse epoche e create in diverse parti del mondo, Malraux fa a meno dell’orrore e della barbarie, che sono stati in primo piano nel suo lavoro di romanziere; come se l’arte, nella sua eternità, si fosse riconciliata con la storia. **Tenendo al riparo l’arte dalle barbarie e dalla vita storica, ma anche rifiutando qualsiasi teleologia o idea di progresso, Malraux sembra aver risacralizzato e purificato l’arte stessa, creando una storia universale** (un *album* e non un *atlas*, secondo Didi-Huberman), scevra da impurità temporali, che procede unicamente per associazione, immobilizzando il divenire storico, **e realizzando, agli occhi del filosofo e storico dell’arte francese, un’anti-politica (della storia) dell’arte.**

E tuttavia, l’operazione malrauxiana e, più in generale, le nozioni con cui caratterizza le opere prese in esame in quell’operazione, sembrano ancora in grado di rivelare la loro carica politica; in particolare se esse interagiscono con altrettante operazioni artistiche che tendono a sfuggire alla cattura da parte di qualsiasi discorso storico-politico sull’arte.

Ebbene, è proprio questa la missione che intraprende Gabriele Guercio nel suo *Antidestino. Quattro esempi dell’arte italiana 1965-1983* (Cronopio, 2022). Il [testo](#) è composto da quattro saggi (più un’illuminante appendice), scritti e rimaneggiati in diverse occasioni, che discutono l’operato di quattro artisti italiani molto divergenti tra loro «in termini di poetica, modalità espressiva, visione della realtà e della storia: Michelangelo Pistoletto, Giovanni Anselmo, Francesco Matarrese e Gino De Dominicis» (Guercio 2022, p. 164). Raccogliendo i saggi e, così facendo, l’operato degli artisti, Guercio sceglie il termine malrauxiano “antidestino”, prelevato proprio da *Les voix du silence*, per compendiare in un concetto efficace le questioni che accomunerebbero i quattro artisti.

Nonostante gli artisti non abbiano mai dichiarato di aderire a quella nozione, né siano mai forse entrati in contatto con le idee di Malraux sulla storia dell’arte (a eccezione forse di De Dominicis, *ivi*, p. 199), **l’antidestino si presta a divenire il collante di operazioni artistiche fuori da ogni cardine.**

Nell’ottica di Guercio, queste opere sono potenzialmente antidestinali nella misura in cui in esse ritorna:

La convinzione che le opere d’arte possano mettere in discussione lo *status quo* (artistico, storico-artistico, culturale o storico che sia), introducendo nel mondo dei *desiderata*, progetti e prospettive inedite.

Ciò le fa apparire sottratte e inintelligibili rispetto a qualsivoglia ordine discorsivo, dominante o no, di cui non siano esse stesse le propulsive artefici. Nella loro stanziale finitezza, le opere evidenziano così l'infinito: l'implicita possibilità di un'eccedenza che le esime da qualsivoglia relazione con il noto e l'acquisito (*ivi*, p. 194).

Differenti sono le nozioni che aleggiano intorno al concetto di antideestino, che nelle opere analizzate assume fatalmente forme diverse. **Le nozioni di a-temporalità e a-dimensionalità**, ad esempio, che caratterizzano specificamente le opere di De Dominicis, **sono tese a mostrare che l'opera d'arte è antidestinale nella misura in cui tenta di sfuggire a qualsiasi discorso prestabilito sulla storia, sul tempo e sul luogo**, ossia sulla fisionomia di uno stato di fatto che l'insorgenza dell'opera mette costantemente in discussione.

La nozione di antideestino è altresì messa in risonanza da Guercio con quelle di "stanzialità sottratta" (con cui riprende una riflessione già avviata in Guercio, 2021) e **"infinito"**, che, secondo sfumature differenti, sembrano caratterizzare i quattro artisti considerati "periferici" o "acentrici" rispetto alle pratiche artistiche, al periodo e al luogo in cui realizzano le loro opere. Benché tutti quei termini, come anche la nozione di antideestino, non possano non riferirsi alla condizione storico-artistica, sociale, culturale, politica, economica, in cui operano gli artisti nel ventennio preso in esame, dove «lo spettro di una deprimente de-differenziazione» va a costituire «parte del destino che attende l'attività artistica nel Bel Paese», e in cui si rispecchia il trionfo del neoliberalismo (Guercio 2022, pp. 166-167), **il fondamentale e delicato punto che rende peculiare il testo di Guercio è la radicalità**, soprattutto in termini metodologici, **della sua lettura "unitaria" delle opere degli artisti in chiave antidestinale**.

È innegabile che gli artisti prendano posizione rispetto allo scenario italiano dell'epoca – in particolare Matarrese, che, inviando alla gallerista Lia Rumma il suo *Telegramma di rifiuto* (1978), in cui, in merito alla sua mostra presso l'Antiquaria Romana conferma il suo «rifiuto del lavoro astratto in arte» e annuncia di condurre vita appartata «a Bari per conseguente ricerca post-arte ovvero su ciò che viene dopo l'arte» (*ivi*, p. 97), «trapianta nel mondo dell'arte le tesi dell'operaismo» (*ivi*, p. 100). Ciononostante, secondo Guercio l'adozione di metodologie tipiche di una storia sociale dell'arte, che l'esame di opere speculari o in tensione con le condizioni sociali, politiche, economiche di quel ventennio turbolento potrebbe facilmente giustificare, non può forse dare «giustizia al carattere antidestinale dell'arte» (*ivi*, p. 174). **La storicizzazione**, infatti, **può attenuare la carica antidestinale dei fenomeni artistici di cui si interessa**, inserendoli

in una «struttura di rapporti sì dinamici ma ormai espliciti quasi si trattasse, o si fosse trattato, di un destino inevitabile di quel frangente storico» (*ivi*, p. 175).

L'antidestino, invece, **indica una nascita strutturale all'opera d'arte che si impone come un evento che evoca «il nuovo nella sua a-dimensionalità»** (*ivi*, p. 176), di cui né le categorie di arte, né di estetica, né di politica, possono dare pienamente contezza. Fondamentale è, allora, partire e ritornare sempre sul concetto malrauxiano di antidestino, avversativo nei confronti del corso storico.

Senza ricondurlo agli stati di fatto precedenti o coevi all'emergenza di una o più opere bensì verificando se la loro comparsa costituisca di per sé una confutazione dell'inevitabilità di un determinato corso temporale, artistico, storico o storico-artistico che sia. Se Malraux può esserci da guida nella comprensione dei fenomeni artistici è esattamente perché invita a pensare come, che si parli della trascendenza dell'arte religiosa o dell'immanenza dell'arte moderna e formalizzata, quel che conti riguarda l'occorrenza di una cesura che non separa mai totalmente le opere dalla storia ma assicura loro un'autonomia ponendole perennemente dentro e oltre quel dominio (*ivi*, p. 175).

L'autonomia dell'attività artistica che porta in auge Malraux, allontanandola dalla necessità di corrispondenza con un referente; **l'assoluta eccentricità e acentricità dell'operare artistico**, in cui vi riconosce una nascita che, ogni volta, **sembra volersi imporre anche come punto d'insorgenza nel processo antropogenetico, e, contemporaneamente, come creazione di un luogo**, «anzitutto esperienziale e cognitivo» (*ivi*, p. 190), sono elementi che Guercio invita a riconoscere nelle opere d'arte prese in esame, che sono in grado di mettere in questione lo stato di cose così come lo conosciamo per *desiderare* altrimenti.

Riferimenti bibliografici

G. Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du "Musée Imaginaire"*, Hazan/Musée du Louvre, Paris 2013.

G. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire*, 5, Les Éditions de Minuit, Paris 2015.

G. Guercio, *La vita segreta degli esseri stanziali*, "Doppizero", 19 dicembre 2021.

Gabriele Guercio, *Antidestino. Quattro esempi dell'arte italiana 1965-1983*,
Cronopio, Napoli 2022.