A cura di
Danila Bertasio

ARTE O SPETTACOLO?

Fruitori, utenti, attori

FrancoAngeli

Indice

Presentazione, di *Danila Bertasio* pag. 9

Nel mare di Internet alla ricerca dell'arte, di *Danila Bertasio* » 15
Premessa » 15
1. L'arte fra informazione e conoscenza: il ruolo delle Istituzioni Pubbliche » 18
2. Anatomia dei siti » 20
3. All'inizio del viaggio » 27
4. Quale spazio per l'arte? » 40
5. Lo sguardo 'corto' degli Enti Locali » 41
Conclusioni » 45
Riferimenti bibliografici » 47

Biennali e mondializzazione, di *Maurizio Bortolotti* » 49

Visitatoreattore, di *Sarah Cosulich Canarutto* » 58

Il tramonto della forma, di *Renato Calligaro* » 63
Riferimenti bibliografici » 75

Fenomenologia e senso delle arti NewTech, di *Mario Costa* » 77
Riferimenti bibliografici » 84

Contingenza neuro-culturale e in-esperibilità della rete, di *Vincenzo Cuomo* » 85
1. La mano e la visione » 85
2. Schema corporeo e in-esperibilità della rete » 89

Arte o impresa? Strategie comunicative tra pubblico e privato, di *Linda Kaiser* » 96
Premessa. Arte "e" Impresa. Arte "o" Impresa? » 96

1. Il caso Riva pag. 97
2. Strategie comunicative fra pubblico e privato » 98
3. Riva e l'arte » 104
4. Riva e l'appartenenza » 105
5. Riva, la comunicazione di un modello d'impresa e la multimedialità » 108
6. Arte, impresa, spettacolo » 109

Dilemmi fittizi e veri ruoli: produzione e ascolto nella musica (d'arte?) tra modernità e postmodernità, di *Stefano A.E. Leoni* » 111
Fonti online » 120

La comunicazione come spettacolo, di *Giuseppe O. Longo* » 122
Premessa » 122
1. Oggetto e soggetto » 122
2. Gli oggetti reali » 125
3. Comunicazione e spettacolo » 126
4. Comunicazione e tecnologia » 128
5. Scienza e spettacolo » 131

Arte o comunicazione d'arte?, di *Lella Mazzoli* » 133
Riferimenti bibliografici » 140

Critica d'arte e natura dell'ambiguità (geniale) dell'artista, di *Antonio Picariello* » 141
1. La guerra insegna arte » 143

Usabilità e stress dei musei nel Bel Paese. Il "turismo culturale" è un vaso della fortuna o il coperchio della crisi?, di *Bruno Sanguanini* » 158
Introduzione » 158
1. Usabilità e beni culturali » 159
2. Turismo di massa e crisi dei musei » 161
3. Patrimonio culturale e opinion makers » 163
4. Siti d'arte e inchiesta sociale » 164
5. Una giornata in direzione » 166
6. Direttore e custodi » 169
7. La guida e il gruppo » 172
8. Custodi e visitatori » 176
9. Turisti e museo » 178
10. Accessibilità e usabilità a rischio » 180
11. Formazione, organizzazione e usabilità » 183
12. Sintesi » 184
Riferimenti bibliografici » 185

Conservazione delle produzioni umane oggi: l'Artistico, l'Architettonico e l'Ambientale come "Bene Culturale" in un incommensurabile mercato, di *Giuseppe Siano* pag. 187

Il sistema dell'arte: nascita, trasfigurazione, apoteosi e imbalsamazione, di *Raimondo Strassoldo* » 201
1. Nascita: la Santa Alleanza tra l'Arte e la Nazione » 202
2. Trasfigurazione: la rivoluzione avanguardista » 204
3. Apoteosi: l'americanizzazione » 207
4. L'imbalsamazione: l'arte nella post-modernità » 211
Conclusione: tendenze » 215

Produzione e fruizione artistica: chiavi interpretative, di *Mariselda Tessarolo* » 217
Premessa » 217
1. Primo modello: tradizione/continuità » 221
2. Secondo modello: affettivo/consolatorio » 222
3. Terzo modello: avanguardia/rischio » 223
Note conclusive » 225
Riferimenti bibliografici » 226

"Ricerca estetica" e politiche culturali, di *Renato Troncon* » 228
1. Le politiche culturali » 228
2. La "ricerca estetica" » 229
3. Limiti dell'idea di performance » 231
4. "Ricerca estetica" come "sperimentazione" » 232
5. Il concetto di cultura come "ambiente" » 234
6. Un esempio di performance che sperimenta: la festa » 237
Conclusioni » 238

Utilità dell'inutile. Esperienze comunicative dell'arte, di *Laura Verdi* » 239
1. L'arte dopo l'Arte » 239
2. Al bivio tra alienazione e comunicazione: la spettacolarizzazione » 240
3. *Amplificatio* e spettacolarizzazione etica » 242
Riferimenti bibliografici » 246
Fonti online » 247

Gli autori » 249

Il sistema dell'arte: nascita, trasfigurazione, apoteosi e imbalsamazione

di *Raimondo Strassoldo*

In queste note intendiamo tentare alcune brevi risposte a quattro interrogativi.

1. Come è potuto avvenire che tra la seconda metà del Settecento e la prima metà dell'Ottocento le arti, fino allora considerate essenzialmente come modesti mestieri, finalizzati a decorare gli ambienti di vita delle classi agiate e a celebrare i valori centrali e i poteri dominanti, fossero improvvisamente considerate le più alte e nobili espressioni dello spirito umano, gli artisti esaltati come profeti e guide dell'umanità, e pretendessero totale libertà da ogni vincolo, costituendosi in sistema autonomo?

2. Come è potuto avvenire che tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento in alcune capitali europee (Parigi, Monaco, Berlino, Vienna) le arti operassero la "rivoluzione avanguardista", negando tutta la multimillenaria tradizione artistica precedente, cercando forme espressive radicalmente nuove, assegnandosi il compito di sovvertire l'intera società, e soprattutto di distruggere l'ordine borghese?

3. Come è potuto avvenire che tra gli anni '30 e '50 del Novecento questi aspiranti rivoluzionari divenissero i beniamini del grande capitale americano, e poi anche strumenti della sua politica imperiale?

4. Come è possibile che il sistema dell'arte contemporanea continui a prosperare, in termini di eventi (mostre, biennali, ecc.) e di strutture (musei, gallerie, scuole, editoria, ecc.) malgrado abbia da tempo perso ogni velleità rivoluzionaria, e continui ad essere circondato dall'indifferenza del grande pubblico?

Non è certo la prima volta che ci si pone questi interrogativi, e le questioni indubbiamente sono molto complesse. In queste note cercheremo di mettere a fuoco qualche ipotesi interpretativa che ci sembra un po' trascurata dalla letteratura.

1. Nascita: la Santa Alleanza tra l'Arte e la Nazione

La straordinaria elevazione di status delle arti, tra l'*ancien regime* e la modernità, è stata normalmente interpretata in senso storicistico-evoluzionistico: le arti, partendo dalle condizioni umili e servili di un tempo, si sono gradualmente emancipate dai vincoli e hanno raggiunto quella pienezza di libertà e quell'altezza di status che era insito nella loro essenza, ovvero, niccianamente, sono potute "divenire quello che erano". Per dirlo ancora in altre parole, che le arti siano divenute quel che sono nella modernità è stato inevitabile, giusto e normale; aberranti, ingiuste e transitorie erano le loro condizioni servili precedenti.

Questa visione non può certamente soddisfare lo storico non storicista, né lo scienziato sociale. C'è stato, in passato, qualche tentativo di spiegare il fenomeno in termini più analiticamente causali; ad esempio, evidenziando il ruolo del mercato come forza liberatrice delle arti. Nell'*ancien regime* gli artisti lavoravano quasi esclusivamente su committenza, di solito principesca, aristocratica ed ecclesiastica; e quindi erano al servizio dei loro patroni. Nel corso del Settecento il rafforzarsi, specie in Francia ed Inghilterra, della borghesia media e grande comporta l'aumento degli amatori d'arte e la formazione del mercato dell'arte. Gli artisti cominciano a lavorare per il mercato, il pubblico anonimo, ciò che accresce elementi di insicurezza, ma migliora la propria auto-immagine professionale (autonomia, imprenditorialità), e soprattutto la propria libertà operativa. L'autonomia stimola anche l'elaborazione di "ideologie professionali", di dottrine auto-incensanti. L'artista, che il mercato ha reso libero, preso dall'entusiasmo si immagina al vertice dell'intero sistema socio-culturale.

Questa teoria appare insoddisfacente, perché il nesso tra il mercato e la libertà operativa da un lato, e l'autoesaltazione appare molto debole; e soprattutto non spiega come mai il resto della società abbia accettato questa autoimmagine professionale.

Più recentemente (L. Ferry) si è messo in luce il nesso tra emancipazione dell'arte e la filosofia politica settecentesca. Uno dei grandi problemi del pensiero borghese di quel secolo, ormai avviato alla realizzazione della liberaldemocrazia, è la riconciliazione tra la diversità delle opinioni individuali e la formazione della volontà generale, del consenso comunitario. Questa problematica è stata ampiamente sperimentata, nel corso del secolo, nel campo neutro e innocuo dell'estetica; il mondo dell'arte è divenuto il laboratorio sperimentale della liberaldemocrazia. Così si spiega il grande spazio occupato dalle discussioni sull'estetica nel pensiero settecentesco (e la stessa nascita del concetto e del nome), e il taglio dato alla discussione da Hume e da Kant. L'arte viene considerata il paradigma di ogni eguaglianza e libertà.

Anche questa spiegazione appare importante ma insufficiente. A nostro avviso, il fattore di gran lunga più importante è quello che fa capo al nesso tra la formazione del sistema dell'arte e quella degli stati nazionali. La situazione può essere schematizzata nel modo seguente.

Con l'indebolimento del pensiero religioso e metafisico, sotto i colpi del razionalismo illuminista, si crea un vuoto di valori che viene riempito da "religioni" laiche alternative; o, per dirla in altro modo, le funzioni integrative, sia sul piano soggettivo che societario, fino allora esercitate dalla religione, vengono redistribuite in altri complessi valoriali e istituzionali. Uno di questi è la nazione, o meglio lo stato-nazione. La stessa Rivoluzione Francese segna, oltre che l'avvento al potere della borghesia, l'avvento del culto della Patria/Stato, nuovo Dio (o Moloch) in terra; e da allora in poi il nazionalismo diventa la più forte religione laica (ideologia) della modernità; il protagonista assoluto della storia europea dell'Ottocento e mondiale del Novecento.

Un altro di questi complessi è l'arte. Nel pensiero idealistico-romantico, sviluppatosi soprattutto nei paesi germanici, l'arte viene elevata, come detto all'inizio, allo status di più nobile e pura espressione delle spirito umano, organo supremo e unico della filosofia, sintesi di spirito e materia, soggetto e mondo, particolare e universale, e così via. Ma queste sarebbero rimaste idee stravaganti, proprie di una ristretta cerchia di giovani intellettuali stritolati tra esaltazione e frustrazione, se non fossero collimate con le esigenze del nazionalismo. I movimenti e gli stati nazionali avevano bisogno di costruire l'identità nazionale, e a questo scopo esaltarono le conquiste artistiche (oltre che le glorie militari, le scoperte scientifiche, e simili) della loro storia. Gli artisti del passato furono allineati accanto ai santi, ai martiri, agli eroi e ad altri grandi personaggi, a costituire il patrimonio, l'orgoglio, il genio della nazione. Ma c'era anche la necessità di disporre nel presente di figure autorevoli e carismatiche, di guide spirituali, di profeti e sacerdoti del nazionalismo, attorno cui mobilitare le masse; e soprattutto gli artisti della parola si prestavano benissimo alla bisogna. Poeti, letterati, romanzieri furono proiettati nelle posizioni centrali e apicali nei movimenti nazionali di tutta Europa. E c'era anche, più brutalmente, da diffondere nelle masse i valori e le idee della nazione, cioè di fare propaganda; e a questo scopo si prestavano benissimo anche i pittori, gli scultori, gli architetti. Le sale dei palazzi pubblici si riempirono di grandi pitture di storia patria, le piazze e i parchi di monumenti patriottici, le città di imponenti palazzi del potere. Gran parte dell'arte ottocentesca, in tutti i suoi media, è finalizzata, in un modo o nell'altro, alla celebrazione della Patria e all'educazione nazionale-nazionalistica. In cambio di questa funzione integratrice, educativa e propagandistica, la Nazione garantisce all'arte i massimi onori, uno status quasi sacrale, e piena libertà; e la sostiene in molti modi (accademie, insegnamenti, premi, esposizioni, ecc.). A fronte della Santa Alleanza tra il Trono e l'Altare, proprio dell'*ancien regime*, nella modernità borghese si costituisce la Santa Alleanza tra la Nazione e l'Arte.

2. Trasfigurazione: la rivoluzione avanguardista

Sulle circostanze della rivoluzione avanguardista si è scritto moltissimo; possiamo anche affermare che è già stato scritto tutto, e quindi in questa sede non ci rimane che tentare una sintesi. La rivoluzione avanguardistica è un caso tipico di "surdeterminazione", cioè di un gran numero di cause convergenti su un unico effetto. È impossibile condensarle in un unico macro-fattore, e anche stimare il peso, e quindi l'importanza, di ognuno dei singoli fattori.

a) *Contro-cultura romantica, scissione tra le due culture.* Nel corso dell'Ottocento la cultura europea tende a scindersi in un settore tecnico-scientifico-industriale, ottimista, fiducioso nel progresso, teso alla produzione e alla prosperità materiale; e un settore letterario-poetico-umanistico-artistico, in cui il predominio del primo induce sempre più gravi preoccupazioni per le sorti dello spirito, dei sentimenti, dei valori profondi, dell'uomo, della società, della natura. Nella cultura umanistica si diffondono sentimenti di pessimismo, alienazione, angoscia, che si esprimono di volta in volta nel rifiuto e nell'isolamento ("arte per arte", estetismo, elitismo, parnassismo ecc.); spesso anche nell'attacco satirico, ironico, beffardo (come negli "Incoerenti" parigini degli anni 1880); più raramente, nell'impegno socio-politico o addirittura nella ribellione.

b) *Conflittualità politico-ideologica.* Per tutto il secolo, il contraltare della cultura romantica è la "borghesia", concetto molto ampio e indefinito contro cui si concentrano le critiche da ogni direzione. Alcune hanno una lunga storia, e provengono dal repertorio religioso-cristiano, di sospetto per le attività che hanno troppo a che fare con il denaro e la ricchezza; o da quello aristocratico, di disprezzo per le attività produttive. Altre sono più recenti, hanno carattere estetizzante, e derivano dall'avversione e dal disprezzo per i modi di vita dei nuovi ricchi. Altre sono egualmente recenti, ma a carattere socio-politico. Sono state elaborate nella fucina della rivoluzione francese, quando le istanze egualitarie, sviluppate unilateralmente, hanno portato alla nascita di dottrine comuniste, socialiste e anarchiche. In tutte le sue varie articolazioni, il movimento socialista vede comunque nella borghesia il nemico da abbattere. Alla fine dell'Ottocento, la contrapposizione tra le diverse forze politico-sociali – i reazionari e conservatori da un lato, i social-comunisti, radicali, anarchici dall'altro, con in mezzo le varie forze moderate, liberali e democratiche – è molto violenta. A questo si aggiungono i conflitti tra le diverse potenze nazionali e imperiali. Sotto la superficie brillante e opulenta, la Belle Epoque è gonfia di drammatiche tensioni, di cui tutti si aspettano l'eruzione esplosiva e catastrofica. Guerra e/o rivoluzione sono sentite come imminenti, inevitabili e, per molti, desiderabili.

c) *L'emergere in superficie della cultura sadiana.* Buona parte della più raffinata intellighentzia europea dell'Ottocento è al corrente, seppure in maniera clandestina e inconfessata, delle idee del Marchese de Sade, il "filosofo della libertà" del soggetto (anticipazione del Superuomo) da ogni regola umana, naturale e divina; l'apologeta del piacere attraverso la sofferenza altrui; il cantore della torture, dell'assassinio e di ogni sorta di distruzione; l'anti-teologo dell'odio cosmico; il più gigantesco degli Anticristi. Alcuni atteggiamenti e pensieri degli intellettuali più rappresentativi della modernità, da Baudelaire a Rimbaud a Nietzsche, e in particolare l'odio per il reale (identificato con l'ordine borghese) si possono spiegare solo in termini di influenze sadiane. Il suo pensiero è "sdoganato" in termini scientifici alla fine dell'Ottocento dalla psicologia (psicopatologia, psicanalisi). Il clima violento e apocalittico di fine Ottocento, come quello di un secolo prima, è propizio alla sua diffusione. Le avanguardie artistiche ne sono imbevute. Guillaume Apollinaire, il più influente promotore delle avanguardie parigine di inizio secolo, è un entusiasta cultore e diffusore del pensiero sadiano.

d) *Esaurimento della tradizione artistica.* Nel corso dell'Ottocento, molte arti – in particolare la pittura "accademica", ma anche, ad es., la musica sinfonica – sembrano aver ormai esplorato a fondo ogni possibile traiettoria di sviluppo; esaurito ogni potenzialità, raggiunto livelli di perfezione tecnica non superabili. Agli artisti si pone il dilemma se rassegnarsi alla ripetizione dei modelli, come hanno fatto altre civiltà, o cercare strade radicalmente nuove, o addirittura ricominciare da capo – dai modi espressivi dei bambini, dei primitivi, dei pazzi – la storia della pittura. In alcuni capitali dell'arte europee, dove si concentrano artisti di ogni provenienza, alcuni di loro fanno tale scelta. Altri (come Duchamp e i dadaisti) prendono atto dell'esaurimento della tradizione artistica e la estendono all'arte intera, dedicando ad attività anartistiche e/o anti-artistiche.

e) *La concorrenza di altre fonti di cultura visuale: fotografia, riviste, cinema, pubblicità.* Per secoli, la pittura, con le sue varie tecniche (affreschi, mosaici, quadri, incisioni ecc.) è stata l'unica fonte di immagini stabilizzate su supporti. Nel corso dell'Ottocento si diffondono in enorme quantità immagini prodotte e riprodotte tecnicamente: litografie, stampe di vario tipo, e soprattutto fotografie; e la combinazione di tutto ciò, cioè le fotografie stampate in quantità illimitata, nei giornali e riviste illustrate. Ciò ha una serie articolata e molto importante di impatti sulla pittura; ad esempio, ne surroga la funzione documentaria (riproduzione della realtà) e la rende disponibile a funzioni del tutto nuove e diverse.

Un forte impatto sulla pittura è esercitato anche dal cinema, che con le sue immagini in movimento, in pochi anni dalla sua invenzione (1895) ha già riempito le sale, attirato l'entusiasmo delle masse e divenuto una grossa industria. Il cinema toglie alla pittura molte altre funzioni, come la celebrazione

dei sentimenti umani e dei valori sociali elementari (amore, eroismo, bellezza, avventura, ecc.), la costruzione dell'identità e del consenso, eccetera.

Un'altra fonte di cultura visuale è la pubblicità, che, pur avendo forti connessioni con la pittura, è però regolata da principi operativi e finalità diverse (destinazione al pubblico più vasto, enfasi sull'impatto visivo immediato, piacevolezza e seduzione, ecc.). Le immagini pubblicitarie riempiono le strade urbane, le pagine dei giornali, e luoghi del consumo, con le confezioni dei prodotti. A questa invasione di immagini il mondo dell'arte reagisce in diversi modi: collaborazione, appropriazione, prestiti, ma anche rifiuto. Si sviluppano in esso principi operativi totalmente in contrasto con quelli della pubblicità (incomprensibilità, elitismo, repulsività, ecc.).

f) *Senso della decadenza e del nuovo inizio.* In contrasto con l'ideologia positivistico-scientistica dominante, fiduciosa nel progresso, la controcultura romantica di fine Ottocento crede che l'intero ciclo millenario della società occidentale stia per chiudersi, che si viva un'epoca di decadenza; e che un nuovo ciclo stia per iniziare. In questa idea confluiscono anche sottoculture occultistiche, teosofiche, antroposofiche, variamente spiritistiche e spiritualistiche, e anche sataniste, molto diffuse in quei decenni. Ma vi contribuiscono anche, dall'altro lato il succedersi sempre più accelerato di grandi invenzioni tecniche e scoperte scientifiche, che sembrano fornire all'uomo poteri e possibilità di vita prima inimmaginabili, e dischiudere visioni del mondo del tutto nuove. Ambedue queste correnti penetrano anche nel mondo dell'arte. Come è noto, il cubismo si appella alle matematiche non-euclidee e alla fisica non-newtoniana, il futurismo alla rivoluzione tecnologica, l'astrattismo allo scienze occulte, e così via.

La risultante di tutti questi fattori è la rivoluzione delle avanguardie: un modo di fare arte che rigetta per principio la tradizione, e pone innovazione e originalità al vertice dei suoi valori. Invece che la celebrazione del potere, si assegna la missione di attaccarlo, demonizzando la "borghesia". Non cerca l'adesione del grande pubblico, ma tende a irriderlo, irritarlo, provocarlo, scandalizzarlo, e si chiude in ristrette cerchie di iniziati. Rifiuta ogni concezione classica di bellezza, come armonia, simmetria, proporzione, eleganza, ecc., e dedica tutto il suo ingegno a produrre forme sempre più "brutte". Rifiuta ogni forma di piacere sensuale, salvo quello che viene dall'esperienza del dolore, della morte, della dissoluzione della carne. Rigetta ogni regola di mestiere, professionale, sociale, morale, e si gloria invece della loro trasgressione. Detesta la natura, e ancor più l'idea di imitarla, e si assegna la missione di creare, sulla tela, mondi del tutto soggettivi e fantastici (in qualche caso immaginandosi di prendere il posto della natura o del Creatore). Minimizza l'importanza dell'oggetto (il contenuto, la storia, la narrazione) massimizzando invece le ricerche sulla forma; e pretende addirittura di inventare e insegnare modi nuovi, ignoti alla natura, di vedere il mondo.

Per quanto riguarda il suo rapporto con la società, l'avanguardia oscilla tra il puro rifiuto, isolamento e disimpegno, e le velleità di palingenesi o sovversione rivoluzionaria attraverso l'arte. Sull'impegno rivoluzionario (o velleità sovversive) delle avanguardie è stata costruita, negli anni '30-'50, una leggenda che ormai è diventata storia. Secondo gli ideologi dell'avanguardia – come i marxisti-idealisti Adorno e Horkheimer in Germania, i comunisti Breton e Aragon in Francia, i trotzkisty Read, Greenberg, Rosenberg e Shapiro nel mondo anglosassone – le avanguardie artistiche sono per principio "di sinistra", "democratiche" e "progressiste"; cioè, tese all'eguaglianza, all'emancipazione delle masse, e così via. Si tratta di un mito costruito a posteriori, nell'ambito della strategia complessiva del movimento comunista di egemonia sul ceto artistico-intellettuale. In realtà, le avanguardie "storiche" per lo più non avevano alcuna precisa visione politica, ma solo vaghi umori antiborghesi, disagi, "ribellioni senza causa"; se politicizzate, lo erano in modo difficilmente classificabile in "destra o sinistra". Autoritarismo e anarchismo, tendenze totalitarie o libertarie, decadentismo o progressismo, nero o rosso, erano molto commisti; come sempre fanno gli opposti estremismi. È noto il caso del Futurismo, confluito nel fascismo; meno noto è che ancora nei primi anni '20 esso fosse molto apprezzato dai vertici del bolscevismo. Dell'Espressionismo si esaltano i contatti con il movimento comunista rivoluzionario; meno noto è che molti suoi membri, anche di punta, come Munch e Nolde avessero aderito al nazismo, e che Göbbels volesse fare dell'Espressionismo lo stile ufficiale del regime. Così si tace che il gruppo di astrattisti della Bauhaus avesse tentato per diversi anni di venire a patti con il nazismo, offrendogli i suoi servizi di progettazione. Dopotutto, non era il nazismo il partito nazionale dei *lavoratori* tedeschi? Il movimento surrealista, che si poneva lo scopo di distruggere l'ordine borghese, e che Breton era riuscito a far confluire nel Comintern, cioè nell'organizzazione moscovita tesa alla rivoluzione mondiale, vi era stata presto scacciata da Lukacs, con l'accusa di "individualismo piccolo-borghese" e di "sensazionalismo".

Tuttavia la leggenda è divenuta storia, perché effettivamente, a partire dagli anni '30 e fino agli anni '80, tutte (o quasi) le avanguardie hanno assunto posizioni di sinistra; più o meno sincere e sentite, o velleitarie e retoriche, o solamente ipocrite e opportunistiche.

3. Apoteosi: l'americanizzazione

L'arte di avanguardia è nata in alcune capitali europee, ma si è presto trasferita a New York, dove è stata accolta, coccolata, istituzionalizzata; e da lì è stata rilanciata nel resto del mondo, divenendo l'arte ufficiale del capitalismo (società moderna, democrazia, mondo libero, borghesia, Occidente, imperiali-

sità cristiana, poteva non avere molto fascino per i rifugiati di origine ebraica. Questo spiegherebbe perché quasi tutti i primi collezionisti di arte d'avanguardia, cioè totalmente sovversiva rispetto alla tradizione europea, fossero ebrei (e di regola ebrei-tedeschi): i fratelli Leo, Michael e Gertrude Stein, Alfred Stiegltz, Walter Arensberg, Catherine Dreier, Solomon e Peggy Guggenheim.

d) *Il ruolo delle donne*. Un altro fattore di difficile valutazione è quello femminile. Non c'è dubbio che i primi e più famosi promotori dell'arte d'avanguardia negli Usa fossero donne. Oltre quelle sopra menzionate, in quanto ebree, ve ne sono molte altre, di appartenenza WASP. Di solito anche dietro ai promotori maschi v'era la spinta delle loro mogli, amanti o figlie. Questa inclinazione delle donne per l'arte, o gli artisti, d'avanguardia può essere spiegata a molti livelli. Uno è la tradizione tipicamente americana secondo cui, mentre i mariti si dedicano agi affari, le loro signore si impegnano molto nelle attività sociali, culturali, religiose, filantropiche; e non c'è dubbio che, almeno agli inizi, tra le motivazioni del patrocinio dell'avanguardia vi fosse quella di aiutare questi artisti, tipicamente giovani e poveri (oltre che ribelli e anche un po' maledetti, ciò che stimola alla loro redenzione). Ma se ne possono pensare altre. Fatto sta che la prima grande collezione di arte d'avanguardia (oltre 700 pezzi) è quella della Dreier, poi donata all'Università di Yale; il primo museo al mondo, il MoMA, è stato fondato da un comitato delle signore più in vista di Manhattan, a cominciare dalla patriarca del clan Rockefeller; il museo Solomon R. Guggenheim è di fatto la creatura esclusiva della sua musa, Hilla Rebay; e il caso di Peggy Guggenheim è troppo noto.

e) *Il trotzkysmo e l'alleanza Usa-Urss*. Negli anni Trenta si diffonde in gran parte dell'intellighentzia occidentale l'impressione che il capitalismo sia ormai al collasso; mentre nell'Unione Sovietica il comunismo sembra sulla via di realizzare veramente il paradiso in terra. In alcuni paesi si diffonde la versione trotzkysta, movimentista e internazionalista, del marxismo-leninismo. Così anche tra le élites giovanili-intellettuali americane, e negli ambienti del New Deal roseeveltiano. Che le avanguardie artistiche si professassero di sinistra (radicali, anarchiche trotzkiste ecc.) rientrava quindi in un clima più generale. L'avvicinamento tra le democrazie occidentali e il campo comunista ebbe una importante manifestazione anche nella comune partecipazione alla guerra di Spagna contro Franco, sostenuto invece dal fascismo e dal nazismo; e fu infine suggellato dai quattro anni di alleanza nella guerra mondiale. I capitalisti americani accettarono che il mondo dell'arte d'avanguardia si professasse di sinistra e comunista, come una delle tante stranezze degli artisti; anche perché era un mondo molto piccolo, elitario, isolato dalle masse, e quindi ininfluente. Ben diverso era l'atteggiamento verso settori quali i media o il cinema.

f) *L'immigrazione in America dell'avanguardia europea.* Negli anni '30, con l'avvento del nazismo, quasi tutti gli artisti d'avanguardia dell'Europa Centrale trovarono rifugio e ottima accoglienza negli Usa, si insediarono nelle università e nelle accademie d'arte, ed esercitarono un'influenza determinante in tutte le istituzioni di educazione artistica. Con l'invasione tedesca della Francia, anche gran parte dell'avanguardia parigina si trasferì a New York.

g) *L'avanguardia come arte ufficiale del capitalismo americano.* Tra gli anni '40 e '50 l'arte d'avanguardia fu accettata sempre più ampiamente come l'arte tipica e propria della società moderna; il collezionismo si diffuse nell'alta società, le mostre si moltiplicarono, il mondo della pubblicità cominciò a trarne spunti, i media ne trattavano, tra il perplesso e il divertito, ma non indignato. Soprattutto l'astrattismo, nelle sue diverse declinazioni, divenne l'arte ufficiale del grande capitale; e si sono avanzate ipotesi su questa affinità, facendo riferimento alla tradizione iconofobica dell'etica protestante. Gli spazi di rappresentanza delle *corporations* si illuminarono degli schizzi e sprazzi di colore degli astrattisti. La famiglia Rockefeller, tra le più ricche e potenti del paese, si distinse per il suo mecenatismo, e negli anni '60 si adoperò per convincere tutto il *Big Business* dei numerosi vantaggi che il patrocinio dell'arte contemporanea portava anche agli affari, oltre che alla cultura e alla politica. Nelson Rockefeller, Governatore dello stato di New York, costituì un fondo statale a tale scopo, e poco dopo anche il presidente Johnson seguì, costituendo, per la prima volta nella storia americana, il Fondo Nazionale (federale) per le Arti. Grazie ai grandi collezionisti, agli sponsor e alle sovvenzioni pubbliche, il denaro ormai circolava a fiumi nel mondo dell'avanguardia, e le quotazioni andarono alle stelle. Quadri che qualche decennio prima si compravano per poche centinaia di dollari ora ne valevano milioni.

h) *Affinità ideologica tra capitalismo e avanguardia.* A prima vista, la convergenza fra il tradizionale odio "antiborghese" e le velleità rivoluzionarie dell'avanguardia artistica, e i valori e interessi del grande capitale, è incomprensibile. Ad un'analisi più approfondita, invece, esse rivelano un'affinità di fondo. Uno dei valori centrali del mondo dell'arte, da due secoli in qua, è la libertà: l'arte è per definizione il luogo della più completa libertà. Ora, questo è anche il valore fondante della società capitalistico-borghese, sia sul piano economico (libero mercato, libertà d'impresa, ecc.) che politico (democrazia liberale). L'arte è il luogo in cui la società borghese sperimenta, come in laboratorio protetto, gli effetti della più totale libertà. Secondo qualcuno, è anche il luogo in cui essa lascia che si sfoghino, in modo confinato e innocuo, le aspirazioni alla libertà totale; e in questo modo le svuota e nega.

L'altro valore centrale del mondo dell'avanguardia è l'originalità, la creatività, l'innovazione. Ogni tradizione va rigettata. L'artista deve inventare con-

f) *L'immigrazione in America dell'avanguardia europea.* Negli anni '30, con l'avvento del nazismo, quasi tutti gli artisti d'avanguardia dell'Europa Centrale trovarono rifugio e ottima accoglienza negli Usa, si insediarono nelle università e nelle accademie d'arte, ed esercitarono un'influenza determinante in tutte le istituzioni di educazione artistica. Con l'invasione tedesca della Francia, anche gran parte dell'avanguardia parigina si trasferì a New York.

g) *L'avanguardia come arte ufficiale del capitalismo americano.* Tra gli anni '40 e '50 l'arte d'avanguardia fu accettata sempre più ampiamente come l'arte tipica e propria della società moderna; il collezionismo si diffuse nell'alta società, le mostre si moltiplicarono, il mondo della pubblicità cominciò a trarne spunti, i media ne trattavano, tra il perplesso e il divertito, ma non indignato. Soprattutto l'astrattismo, nelle sue diverse declinazioni, divenne l'arte ufficiale del grande capitale; e si sono avanzate ipotesi su questa affinità, facendo riferimento alla tradizione iconofobica dell'etica protestante. Gli spazi di rappresentanza delle *corporations* si illuminarono degli schizzi e sprazzi di colore degli astrattisti. La famiglia Rockefeller, tra le più ricche e potenti del paese, si distinse per il suo mecenatismo, e negli anni '60 si adoperò per convincere tutto il *Big Business* dei numerosi vantaggi che il patrocinio dell'arte contemporanea portava anche agli affari, oltre che alla cultura e alla politica. Nelson Rockefeller, Governatore dello stato di New York, costituì un fondo statale a tale scopo, e poco dopo anche il presidente Johnson seguì, costituendo, per la prima volta nella storia americana, il Fondo Nazionale (federale) per le Arti. Grazie ai grandi collezionisti, agli sponsor e alle sovvenzioni pubbliche, il denaro ormai circolava a fiumi nel mondo dell'avanguardia, e le quotazioni andarono alle stelle. Quadri che qualche decennio prima si compravano per poche centinaia di dollari ora ne valevano milioni.

h) *Affinità ideologica tra capitalismo e avanguardia.* A prima vista, la convergenza fra il tradizionale odio "antiborghese" e le velleità rivoluzionarie dell'avanguardia artistica, e i valori e interessi del grande capitale, è incomprensibile. Ad un'analisi più approfondita, invece, esse rivelano un'affinità di fondo. Uno dei valori centrali del mondo dell'arte, da due secoli in qua, è la libertà: l'arte è per definizione il luogo della più completa libertà. Ora, questo è anche il valore fondante della società capitalistico-borghese, sia sul piano economico (libero mercato, libertà d'impresa, ecc.) che politico (democrazia liberale). L'arte è il luogo in cui la società borghese sperimenta, come in laboratorio protetto, gli effetti della più totale libertà. Secondo qualcuno, è anche il luogo in cui essa lascia che si sfoghino, in modo confinato e innocuo, le aspirazioni alla libertà totale; e in questo modo le svuota e nega.

L'altro valore centrale del mondo dell'avanguardia è l'originalità, la creatività, l'innovazione. Ogni tradizione va rigettata. L'artista deve inventare con-

tinuamente qualcosa di nuovo. Ora, anche questo è un valore centrale anche della società capitalista, come hanno detto in modo memorabile Marx-Engels (nel capitalismo, "tutto quello che è solido si volatilizza") e Schumpeter (l'anima del capitalismo è la "distruzione creativa"). Il nuovo è ciò che rende possibile l'accelerazione senza fine dei consumi, e quindi della produzione; è il motore della moda e l'arma vincente della concorrenza. Malgrado tutti i contrasti, il capitalismo ha simpatizzato con l'avanguardia, l'ha adottata e alimentata riccamente, perché vede in essa operare, allo stato puro ed estremo, il principio dell'innovazione senza fine, del mutamento come fine in sé.

i) *L'arte d'avanguardia come instrumentum imperii.* Gli Usa erano usciti dalla guerra più ricchi e potenti di prima, e inevitabilmente New York divenne, oltre che la sede delle Nazioni Unite, anche il centro del mercato dell'arte. Qui affluirono artisti e mercanti da tutto il paese e anche dal resto del mondo; i suoi musei, mostre, gallerie, case d'asta divennero sempre più numerosi, ricchi, splendidi, e con raggio d'azione sempre più vasto. Da allora, qui vengono ad adorare l'arte contemporanea i "turisti culturali", e qui vengono ad aggiornarsi e imparare gli studiosi da tutto il mondo.

Ma gli Usa avevano ereditato dalla guerra anche l'onere di guidare il Mondo Libero nella resistenza contro l'espansionismo comunista, e a questo scopo ricorsero anche all'arma psicologico-culturale, alla propaganda. Negli anni Cinquanta e Sessanta l'arte d'avanguardia (specie astratta), fu promossa in giro per il mondo come simbolo insieme dell'America e della modernità: a cura delle fondazioni e iniziative private (musei, università, ecc.) ma con il discreto incoraggiamento della CIA e del suo braccio culturale, l'USIS. Ma oltre che della modernità, quell'arte veniva propagandata anche come simbolo della libertà. Non si nascondeva infatti che in gran parte del mondo americano dell'arte moderna si professasse idee di sinistra; ma si coglieva il destro per evidenziare come in America vigesse piena libertà di espressione. L'arte astratta veniva anche usata come contraltare al "realismo socialista", imposto dal regime comunista agli artisti oltrecortina. Si deve riconoscere che la strategia ha avuto largo successo; il dissenso, nei paesi comunisti, comincia a manifestarsi negli anni '60 in primo luogo come richiesta di libertà di espressione artistica.

4. L'imbalsamazione: l'arte nella post-modernità

a) *L'istituzionalizzazione dell'avanguardia*

Nella seconda metà del Novecento, la rivoluzione avanguardista è ormai pienamente istituzionalizzata in tutto il mondo: praticata da decine o forse centinaia di migliaia di artisti, acclamata dalle élites intellettuali (high brow) e anche, più o meno sinceramente, dalla mezza-cultura (middle brow), accol-

ta nei musei e nei palazzi del potere economico e politico, trattata nei libri di testo, oggetto di un'imponente industria editoriale, insegnata nelle scuole di ogni ordine e grado, eccetera. L'avanguardia "storica" fu canonizzata, i suoi principali rappresentanti oggetto di idolatria, le loro opere commerciate a suon di diversi milioni di dollari.

b) *Il sussulto concettualista*

L'avanguardia mantiene ancora per qualche decennio, dopo la guerra, le sue velleità, o, forse, la sua retorica rivoluzionaria. L'ultimo sussulto fu l'epoca del concettualismo (circa 1965-1980), quando proprio la completa integrazione dell'arte nel sistema borghese-capitalista e la sua vistosa commercializzazione, portarono alla loro negazione da parte di alcuni artisti. Essi cercarono nuovi modi, sempre più estremi, di irritare e scandalizzare il borghese (ad es. gli azionisti viennesi); altri si diedero a escogitare forme d'arte che non potessero essere né commercializzate, né vendute, né privatizzate, né usate come decorazione domestica: installazioni, performances, happenings, land-art, body-art, video-art ecc.

Tutto ciò fu reso possibile anche perché molti artisti non avevano più bisogno di vendere opere per sostenersi; vivevano di posti da insegnante, di borse di studio, di sovvenzioni di vario tipo, di premi, del patrocinio di qualche stravagante amatore, di mestieri diversi, dei redditi del coniuge o dei genitori, di sussidi di disoccupazione. Dopo Rimbaud e Vang Gogh, l'artista d'avanguardia, arrabbiato, scapigliato, isolato, magari anche un po' bacato e folle, era divenuto un tipo umano socialmente accettato. Dopo la mostra nazi del 1937, mostrarsi un po' degenerati era un titolo di merito, una garanzia di qualità artistica. La cosa andò avanti una quindicina d'anni, finché si perse definitivamente la speranza di cambiare (sovvertire) la società attraverso l'arte, e anche la speranza che la rivoluzione potesse venire da altri quadranti. Con la fine della fede nella rivoluzione, anche le neo-avanguardie e il concettualismo persero ogni ragion d'essere.

c) *La formazione del sistema dell'arte contemporanea*

Intanto però si era consolidato un sistema dell'arte composto dal mercato (gallerie, case d'asta), dai grandi collezionisti (da distinguersi in amatori e speculatori), dalle pubbliche istituzioni (musei, mostre), dai produttori di "nuvole teoriche" (filosofi, critici e storici) senza le quali l'arte moderna non può esistere, dai patrocinatori istituzionali privati e pubblici (aziende), dalle imprese specializzate in organizzazione (curazia) di eventi, dall'industria editoriale specializzata, dagli esperti, dalle pubbliche amministrazioni. E anche dagli artisti, in posizione sempre più marginale, di fornitori di materia prima, o di forza lavoro, che le altre componenti selezionano, valorizzano, e compravendono. Ognuno di questi attori ha la sua quota di azioni nel sistema

(Modern Art, Inc.). Sostanzialmente fuori dal sistema, in un ruolo passivo, di mera comparsa manipolata, sta il piccolo pubblico dell'arte; e del tutto fuori sta il grande pubblico, i cui gusti non vanno oltre Van Gogh.

Ognuna di queste componenti ha interesse a sostenere le altre, in una rete di circuiti di *feed back*, o di mutuo aiuto (sinergie, o circoli viziosi, ecc.), perché ognuna ha interesse che il sistema nel suo complesso continui a funzionare e crescere, succhiando risorse dall'ambiente (la massa dei collezionisti e dei visitatori, ma soprattutto dei contribuenti). La quotazione dell'artista dipende dal prestigio del museo in cui ha le sue opere o dalla galleria che lo promuove, ma il prestigio del museo o della galleria dipende dalla fama degli artisti che ospita o tratta. Le opinioni del critico sono tanto più autorevoli quanto più prestigiosa è l'istituzione per cui opera, e viceversa. La quotazione di un'opera dipende dal prestigio del collezionista che l'ha posseduta, ma il prestigio del collezionista dipende da quello delle opere che possiede; e così via, in tutte le combinazioni; secondo i ben noti meccanismi tipici dei sistemi autopoietici e autoreferenziali.

Uno degli elementi cruciali di interesse comune è che le quotazioni degli autori e delle opere si mantengano o crescano, perché in esse sono investiti capitali a volte strabilianti. Nessun direttore di museo può ammettere che gli si rimproveri di avere speso troppo per una crosta, nessun autore di un ispirato saggio esegetico può ammettere che il suo oggetto sia artisticamente inconsistente, nessun collezionista vuole che i capitali investiti si deprezzino, nessun pubblico amministratore può ammettere che la mostra finanziata sia un flop, sia inutile o dannosa, o che il museo di cui è così orgoglioso sia pieno di banalità o di orrori. Tutto si può scrivere nel sistema dell'arte, meno che mettere in dubbio il valore artistico di un'opera ormai quotata, perché ciò tocca interessi molto concretamente, di moneta e di prestigio.

Per questo il sistema risponde duramente alle critiche dall'esterno, ovvero le rigetta a priori, in quanto dettate da a) ignoranza, incultura; b) pregiudizi conservatori, reazionari, o addirittura nazifascisti. A volte, la ripulsa delle critiche dall'esterno assume toni intimidatori, se non terroristici. Il pubblico esterno è messo in condizioni di inferiorità, di indegnità, di senso di colpa per la propria ignoranza. In generale, l'atteggiamento generale del grande pubblico è di ritirata ("sarà bello, ma non sono all'altezza di capire") e di indifferenza.

Nel sistema dell'arte, l'unica opinione che conta è quella delle autorità competenti. Il mondo dell'arte è uno degli ultimi ridotti dell'autoritarismo, della sacralità, del mistero, della superstizione, dell'idolatria e del feticismo, che si possa trovare nella società contemporanea. Non per nulla esso rifiuta in modo adamantino di aprirsi all'analisi scientifica, cioè sociologica; perché, per principio, la sociologia smaschera e demistifica. Il sistema dell'arte non sente mai il bisogno che si indaghi sul proprio funzionamento; le ricerche che

si riescono a fare sono sempre su iniziativa esterna; di solito riescono a toccare solo aspetti marginali (ad es., il pubblico delle mostre e dei musei). Delle eventuali ricerche promosse dall'interno del sistema non si sa nulla. Se esistono, non sono rese pubbliche. Il sistema si interessa molto di sociologia, da qualche decennio, come di ogni altra disciplina alla moda che gli capiti a tiro; ma non della sociologia dell'arte.

Gli attori centrali del sistema – i guardiani, i decisori, le autorità – sono gli esperti, i detentori delle informazioni e della parole. È una categoria eterogenea, che comprende i galleristi più importanti, gli scrittori di cose d'arte (critici, storici, teorici) i funzionari (direttori, curatori, consulenti ecc.) delle maggiori istituzioni museali, delle mostre dei centri d'arte, delle pubbliche amministrazioni che si occupano di arte; i curatori free-lance. A questi ruoli si accede essenzialmente per cooptazione; come, in genere, in ogni corporazione.

Il sistema è fortemente gerarchizzato a livello internazionale, e dal punto di vista funzionale; anche se, grazie alle moderne tecnologie della comunicazione e del trasporto, non è più così centralizzato sul piano spaziale. Esso anzi sta assumendo sempre più l'aspetto di una rete globale, su cui circolano incessantemente gli esperti e le informazioni (e anche i grandi collezionisti, gli speculatori e gli artisti).

d) *Il sistema in stallo (surplace)*

Il sistema dell'arte contemporaneo non crede più nella rivoluzione né quindi nel progresso; non si muove quindi in una direzione precisa. In esso continuano ad operare i principi dell'innovazione e della trasgressione, che lo costringono a produrre continuamente qualcosa di nuovo, e a cercare nuove regole da violare. Il sistema dell'arte produce continue innovazioni, come una coazione a ripetere, una prassi, un'abitudine (la tradizione dell'innovazione), come nella moda; e le produce in tutte le direzioni. Nel sistema dell'arte contemporanea si può fare di tutto, c'è posto per tutti, tutto è tollerato e trova qualcuno che lo apprezzi; non vi sono criteri condivisi di giudizio estetico, al di fuori del "nuovo" "originale" "interessante" "di qualità", che alla fine, si riducono al mutismo indiscutibile del sì, no, mi piace-non mi piace". Non v'è critica negativa, anche perché non c'è pensiero forte. La critica negativa si manifesta solo con il silenzio, l'esclusione dal sistema. Ora, tutto questo significa, come dice Belting, fine della storia dell'arte, cioè del mutamento direzionale. Il sistema si agita molto, ma senza più andare da nessuna parte. O, come dice Luhmann, il sistema non ha futuro; vive in un caotico, insignificante presente.

e) *L'espansione quantitativa*

Lo stallo dei contenuti culturali e morali non impedisce che il sistema cresca in quantità: di produttori, di compratori, di visitatori, di gallerie, di musei,

di mostre, di pubblicazioni, di insegnamenti, e così via. Questa enfiagione è dovuta in parte a fattori generali: crescita economica, soprattutto nelle fasce di reddito più alte, che sono quelle che alimentano il sistema; aumento del livello di scolarizzazione; aumento del tempo libero e della mobilità. Il sistema dell'arte contemporaneo cresce come crescono tutti i settori del terziario, dei servizi, dei consumi culturali, dello spettacolo, del tempo libero, del turismo; e probabilmente cresce molto meno degli altri.

Il fattore specifico di crescita del sistema è che l'arte moderna è considerata, dai politici, un simbolo di modernità. Ogni paese stato che voglia celebrare il suo arrivo nel club dei paesi sviluppati; ogni città vecchia e declinante che voglia rinfrescare la propria immagine, presentandosi come giovane e dinamica; ogni città economicamente prospera e dinamica che voglia presentarsi anche come un centro di cultura; ogni piccolo centro che voglia darsi arie di grande città; ogni periferia che voglia diventare centro; tutti costruiscono un museo, centro o galleria di arte contemporanea. La presenza di una attrezzatura del genere è di rigore, per ogni città che voglia attirare attività economiche di alto livello, perché si suppone che le fasce ad alto reddito, nei settori trainanti del terziario – gli snob, gli yuppies – siano interessate all'arte contemporanea. Ma è di rigore soprattutto per ogni città che voglia attirare turisti, perché l'offerta turistica è ritenuta non completa se non comprende, oltre a tante altre attrazioni, anche un museo di arte contemporanea. L'arte contemporanea è divenuta un elemento essenziale del marketing urbano. La principale funzione dell'arte contemporanea è di giustificare la costruzione di grandi e talvolta splendidi musei di se stessa.

Conclusione: tendenze

Vi sono, tuttavia, due forze che sembrano spingere il sistema in qualche direzione. La prima è il principio di trasgressione. Esso opera sia nei rapporti tra arte e società esterna, che all'interno del sistema dell'arte. Una delle caratteristiche dell'arte post-moderna è che le trasgressioni si concentrano spesso su regole proprie, interne, del sistema dell'arte; ad es. la regola dell'originalità (si copiano apertamente opere altrui), dell'autorialità (si firmano come proprie opere altrui, o di altri come proprie), della permanenza, della proprietà, e così via. Il gioco sta nel violare la regola, prima che la violazione stessa diventi a sua volta regola ("il gioco della mano calda" descritto da Natalie Heinich); ovvero un gioco a chi è più svelto a individuare una regola e violarla, prima che la regola sia considerata ormai vecchia, superata. Questo porterebbe nella direzione della scomparsa di ogni regola nel sistema; ma il sistema persiste, perché continua a riservare a sé la decisione inappellabile su

che cosa considerare arte e che cosa no. Il gioco ha quindi un margine di rischio per il giocatore: quello di essere dichiarato *out*.

Le trasgressioni che si rivolgono contro le norme e i valori della società esterna vanno anch'esse nella direzione della loro dissoluzione, e in effetti l'arte d'avanguardia ha avuto un ruolo importante nell'indebolimento di molte regole sociali tradizionali, ad es. in campo sessuale o dei comportamenti intimi. Le trasgressioni provocano un indebolimento delle regole, fino alla scomparsa. Negli ultimi decenni l'arte ha esplorato i limiti di questo processo, mettendo in scena ogni forma di quelle che un tempo si chiamavano "perversioni", fino alla pedofilia, teratofilia (Chapman), necrofilia, coprofilia, cannibalismo, e compagnia bella. Finora le reazioni della società sono state di due tipi. Una è il confinamento: all'interno delle gallerie d'arte e dei musei si può mettere in mostra qualsiasi cosa; chi vi entra deve essere pronto a tutto. La seconda è la reazione censoria, soprattutto quando sono in ballo fondi pubblici. A partire dagli anni '80 si sono moltiplicate le reazioni del pubblico contro mostre, organizzate con fondi pubblici, dal contenuto considerato osceno o in altro modo offensivo del comune sentire; e anche le pubbliche autorità (ad es. in America) hanno cominciato a tenerne conto. Forse si è avviato un processo di limitazione della libertà assoluta dell'arte in vario modo "pubblica".

L'altra direzione in cui sembra muoversi il sistema dell'arte è quello della sua integrazione con il vasto e potentissimo mondo dei media, del consumo, dell'industria culturale e della tecnologia. Il processo ha avuto un avvio clamoroso con la Pop Art, e oggi sembra procedere alla grande, sulle ali dell'invasione delle tecnologie digitali nell'arte come in tutti gli ambiti della vita umana. Il settore "elettronico" dell'arte contemporanea (video-art, computer art, media-art, software art) sta sviluppandosi rapidamente. Quel che non è chiaro se il sistema dell'arte saprà integrare in sé questi nuovi sviluppi, mantenendo la propria autonomia, identità e confini; o se sarà addirittura in grado di influenzare lo sviluppo del mondo mediatico-digitale; o se si dissolverà in esso.

Personalmente, non mi rammaricherei troppo se si verificasse quest'ultima ipotesi. Il presente sistema dell'arte non mi sembra abbia molti titoli per pretendere di sopravvivere. Il che equivale ad auspicare che la "vera" arte – e lasciamo a ognuno definirla – possa tornare a fiorire, in qualche forma.

Che fare perché questo possa accadere è questione che dobbiamo rimandare ad altra sede.