au to no mie

QUADERNI DI AUTONOMIA

INDICE

EDITORIALE	L'anno dell'autonomia: - L'appello per l'autonomia e il rilancio del Friuli - Per la costituente del Friuli <i>di Gianfranco D'Aronco</i> - Documento conclusivo dell'Assemblea costituente per l'autonomia e il rilancio del Friuli	pagina 4 pagina 7 pagina 9
LIVIO BEARZI	Il nuovo Statuto di autonomia della Catalogna	pagina 10
DANIELE LIVON	Università di Udine: motore di integrazione e di sviluppo del Friuli	pagina 24
FERRUCCIO CLAVORA	Elementi per un programma autonomista	pagina 30
RAIMONDO STRASSOLDO	Autonomia nell'arte contemporanea in Friuli?	pagina 46
PAGJINIS DI AUTONOMIE	Per una Koinè friulana <i>a cura di William Cisilino</i>	pagina 58
IL PUINT	Illy si ricandida a due condizioni, anzi una <i>di Ubaldo Muzzatti</i>	pagina 61
LE INTERVISTE DI MARIA VITTORINA CEVOLIN	Contributi regionali lontani dagli imprenditori friulani	pagina 65
I LIBRIS DI AUTONOMIE	Gli statuti della città di Cividale <i>a cura di Roberto Iacovissi</i>	pagina 69

Autonomia nell'arte contemporanea in Friuli?

di RAIMONDO STRASSOLDO

1. LA REGOLA DEL CENTRO

È possibile applicare i principi dell'autonomia e dell'identità nel mondo dell'arte, ad esempio in Friuli? Per rispondere a questo interrogativo dobbiamo partire da tre assunti generali.

Il primo è che l'arte è un settore (aspetto, componente) della cultura, la quale è un aspetto della società. Per capire l'arte bisogna capire, in primo luogo, come è fatta e come funziona la società. Tuttavia si deve ammettere che finora gli scienziati sociali non si sono occupati molto dell'arte; e soprattutto che gli esponenti del mondo dell'arte hanno ignorato e respinto l'analisi social-scientifica, considerata come inapplicabile e indegna alla natura creativa, misteriosa e spirituale dell'arte.

Il secondo è che in Occidente, negli ultimi due secoli, l'arte si è costituita come un (sotto-) sistema sociale, relativamente autonomo dagli altri. Per capire meglio l'arte si può ricorrere al paradigma sistemico, ovvero l'approccio struttural-funzionale-sistemico; con tutto quel implica, in tema di concetti, teorie, metodi, ma che non possiamo sviluppare qui.

Il terzo principio, stabilito con forza ad es. da E. Shils e da N. Luhmann una quarantina di anni fa, è che ogni società è strutturata nella polarità centro-periferia. In ogni società vi sono luoghi dove stanno i poteri, le autorità e il prestigio, dove si prendono decisioni, dove si producono i valori; luoghi da cui essi si diffondono nel resto del tessuto sociale; luoghi a cui da ogni parte si guarda con attenzione, accettazione, sottomissione, venerazione. Nelle società caratterizzate dal mutamento, i centri generano e diffondono le innovazioni.

Questi centri possono anche solo ideali, simbolici, funzionali; ma inevitabilmente essi si proiettano anche sui concreti territori. Le società sono costituite da soggetti (persone, attori, agenti, operatori ecc.) che hanno corpi, i quali hanno sedi nello spazio. Inevitabilmente, le società si strutturano in poli centrali (capitali) e in aree periferiche. Ovviamente, essi mutano nel tempo: i centri tendono a coagularsi, succedersi, spostarsi. Ogni società è in competizione con altre, e quindi v'è competizione anche tra i centri. Inoltre si deve tener presente che le società si strutturano in

gerarchie di centri: sotto ai centri apicali esiste una molteplicità di altri centri minori, in diversi ranghi. Sotto le capitali mondiali, imperiali, statonazionali, si trovano i centri regionali, provinciali, locali. La centralità è una categoria concettuale generale, universale, che opera a tutti i livelli. Ad ogni livello, il centro implica logicamente il suo contrario, la periferia (margine).

2. IL CENTRO DELL'ARTE CONTEMPORANEA: L'AMERICA

Così anche nel mondo dell'arte. Nei luoghi dove si concentrano i poteri e le ricchezze tendono a concentrarsi anche gli artisti. Lì si producono opere, forme, idee estetiche, che si presentano come i migliori, i più alti, validi, prestigiosi; che sono accettati e si diffondono, recepiti e imitati nel resto del corpo sociale. Nel Rinascimento, il centro dell'arte è stato l'Italia (e, in essa, una molteplicità di centri urbani: Firenze, Venezia, Roma, Milano ecc.). Per circa tre secoli, dal 1650 in poi, il centro dell'arte europea è stata la Francia, super-potenza demografica, economica, politica, militare, organizzativa, culturale dominante nel continente; e, più precisione, Parigi. Verso il 1950 il centro dell'arte si è trasferita a New York. Il sistema dell'arte occidentale ha stabilito il proprio quartier generale a Manhattan, accanto a Wall Street e

all'Onu. Lì si trovano i musei più numerosi, grandi, vecchi, ricchi, dove è ospitata la maggior parte del patrimonio artistico del Novecento. In America si trovano i maggiori mercanti, galleristi, speculatori, e collezionisti; qui essi realizzano, nelle loro complesse interazioni, i valori culturali ed economici di riferimento per tutto il sistema dell'arte mondiale. I valori estetici (ammirazione) e quelli monetari (prezzi) tendono a coincidere. Il sistema dell'arte coincide, essenzialmente, con il mercato dell'arte, anche se gli "umanisti" (estetologi, teorici, commentatori, ecc.) per convenzione tacciono sugli aspetti commerciali dell'arte. Di fatto, Le quotazioni degli artisti "mondiali", dipendono dalle operazioni trattate in USA e dalle opere esposte nei musei di New York. In America vanno gli artisti di tutto il mondo per farsi conoscere e apprezzati; per ottenere fama e successo. In America si sono sviluppate le scienze economiche-operative che riguardano l'amministrazione, la gestione, la promozione dell'arte contemporanea. Perfino nella produzione dei discorsi tradizionali in tema di arte - storia, filosofia, critica, "expertise", ecc-, l'America ha conquistato una posizione di supremazia. L'America è divenuta la super-potenza nel settore dell'arte contemporanea, come lo è (stata, finora) nell'economia, nella politica, nelle scienze, nella tecnologia, nella ricchezza, e

in tutte le altre industrie culturali (cinema, fumetti, editoria, pubblicità, televisione, tele-info-comunicazione ecc.) L'arte contemporanea è, essenzialmente, una "americanata".

Ovviamente, queste affermazioni *tranchant* dovrebbero essere accompagnate da molte precisioni e sfumature sull'infinita complessità del reale. Ad esempio, nel mondo dell'arte non sono scomparsi i contributi e l'importanza di altri paesi e centri. Secondo molti indicatori statistici, dopo gli USA figurano la Germania e il Regno Unito, ma anche l'Italia e la Svizzera (la Francia è scaduta al quinto o sesto posto). Qualcuno anche sostiene che la supremazia dell'USA è ormai in declino, a causa della crescita di altri continenti e quindi di una tendenza verso una genuina mondializzazione del sistema dell'arte, come di altri aspetti della società. Tuttavia possiamo continuare a sostenere che, nel "senso comune" e nella pratica corrente, l'arte contemporanea ha il suo centro a New York (e a Chicago e Los Angeles, ma anche le sue succursali a Londra e lungo l'asse renano, da Düsseldorf a Zurigo).

E' difficile stabilire in che misura la supremazia artistica sia stata il risultato di intenzionali strategie complessive, perseguite dai dirigenti americani, o di processi spontanei, a cui abbiano concorso gli europei, animati da sentimenti di ammirazione, rice-

zione, imitazione, conformità. Storicamente, di fatto, comunque non c'è dubbio che le avanguardie artistiche europee, nella prima metà del XX secolo, sono state scoperte, valorizzate, istituzionalizzate, dai miliardari americani (gli Stein, gli Arensberg, la Dreier, i Rockefeller, i Guggenheim, i Whitney; ecc.). Negli anni '30 gran parte degli avanguardisti mitteleuropei si sono trasferiti negli USA, per sfuggire alle repressioni hitleriane. Con l'occupazione tedesca si sono trasferiti a New York anche gran parte degli avanguardisti parigini. E' anche indubbio che, dagli anni 50 in poi, gran parte delle innovazioni e invenzioni nel campo dell'arte dell'avanguardia (l'astrattismo espressionista, il fluxus, il pop-art, le numerosissime espressioni del concettualismo, il minimalismo, l'iperrealismo, la land-art e le infinite altre proposte di questo ultimo mezzo secolo) sono state emanate dagli USA, e rapidamente diffuse e accettate nel resto del mondo.

Come mai l'arte d'avanguardia sia stata adottata, finanziata, adulata, istituzionalizzata, esportata dal capitalismo americano, e in parte strumentalizzata anche dai poteri politici, è una storia assai curiosa. In sintesi, si può affermare che, malgrado la sua retorica rivoluzionaria-antiborghese, in realtà l'avanguardia esprimeva in forma estrema i valori fondamentali della società capitalista, come il progresso (modernità, futurismo, ecc.):

la libertà individuale (fin all'anarchismo) e l'innovazione (l'originalità, la creatività, ecc.). Fin dall'inizio, la società capitalista (liberal-democratica- occidentale) ha tollerato tranquillamente la retorica di sinistra dominante nel mondo dell'arte, fiduciosa nella sua innocuità (la teoria della "tolleranza repressiva" di Marcuse). Gli artisti d'avanguardia e i loro teorici rivoluzionari non hanno mai realmente minacciato l'ordine borghese; anzi, ne era una prova della tolleranza, della libertà, del pluralismo di pensiero. In più, il sovversivismo, la trasgressione, lo scandalo, la provocazione dell'arte era considerata come stuzzicante, divertente. L'alta borghesia – i *radical chic* – ostenta l'ammirazione per l'arte contemporanea un po' per distinguersi dalle altre fasce sociali – i piccoli borghesi, le masse popolari - e si rappresenta come liberale, aperto, moderno, autoironico. In tutto l'Occidente, le élites di potere – i poteri forti - hanno consegnato tranquillamente agli intellettuali di sinistra la gestione delle istituzioni dell'arte contemporanea.

3. L'IDEOLOGIA PROGRESSISTA DELL'ARTE E L'ARTE POST-MODERNA

Facendo un passo indietro, sembra opportuno ricordare che la concezione moderna /contemporanea dell'arte (l'invenzione dell'arte, ha scritto qualcuno) nasce in concomitante con la

filosofia settecentesca del progressismo (e poi lo storicismo e l'evoluzionismo), secondo cui l'umanità procede lungo una linea ascendente, verso un'unica, sempre più alta civilizzazione, che col tempo coinvolge e innalza tutti i popoli e culture del mondo (universalismo, cosmopolitismo). In questo quadro si inserisce, nei primi decenni dell'Ottocento, una peculiare e straordinaria concezione idealistico-romantica, secondo cui grazie alla loro genialità, cioè alle loro superiori sensibilità, intelligenza, intuito, fantasia, gli artisti marciano all'*avanguardia* dell'umanità, nel ruolo di esploratori, guide, profeti. Poco più tardi questa concezione è stata accolta anche nell'ideologia socialista. L'idea dell'arte come avanguardia nasce nell'ambiente socialista di Parigi, verso il 1850, e matura verso la fine del secolo, sempre in quell'ambiente, e di lì si diffonde nel resto di Europa. Da allora, per quasi un altro secolo, l'arte viene ampiamente considerata come una forza progressista, e perfino rivoluzionaria. Suo compito è produrre sempre idee e forme nuove, e implica quindi il rifiuto del vecchio (il passato, la tradizione, l'ordine, l'"accademia"). In questa ottica, chi non accetta l'arte più avanzata è bollato come in ritardo, margine, stagnazione. Quanti non capiscono e accettano le continue innovazioni artistiche emananti dai grandi centri sono disprezzati come conservatori, reazionari, e

quantomeno ignoranti, provinciali, locali.

Questa ideologia dell'arte è sostanzialmente svanita negli ultimi decenni: verso la fine degli anni '70, con il fallimento delle illusioni rivoluzionarie e della realtà comunista (il "socialismo reale", l'impero sovietico), si è annunciato l'avvento della società post-moderna. Nell'arte si è annunciata l'arte post- o trans-avanguardia, e/o l'arte post-moderna.

Non possiamo qui delineare l'insieme dei caratteri tipici dell'arte e della società postmoderna, che sono questioni assai complicate e magmatiche. Merita qui evidenziare l'idea che nella post-modernità si rinuncia alla pretesa di stare nell'unica verità, nel giusto, nella ragione, nel valore; si indebolisce la propria identità e il proprio pensiero; si tollera ogni valore altrui, ogni diversità; si esalta il pluri- e multi- e inter-culturalismo; il centro si frammenta e dissolve (il carattere "liquido" della post-modernità).

In questa ottica si osserva il fenomeno noto come il "glocalismo" (globalismo/localismo): di fronte all'invasione globalizzante, ("omologante") emergono reazioni e differenziazioni locali; si valorizzano i costumi, le preferenze, le forme diverse e alternative, rispetto a quella emananti dai grandi centri mondiali. Ogni entità socio-culturale (gruppo, comunità, città, regione, paese, nazione ecc.) può rivendicare la propria identità e

autonomia anche nel campo dell'arte. Il concetto di "provinciale" e "locale" si libera dai connotati spregiativi, finora dominanti nel pensiero artistico. Non è necessario considerare superiore, più moderno e avanzato, ciò che viene proposto nei grandi centri (ieri Parigi, oggi l'America). Ogni comunità può sviluppare, con fierezza e in libertà e autonomia, le tendenze artistiche radicate nel proprio ambiente.

4. IL PERDURANTE CENTRALISMO DEL SISTEMA GLOBALE DELL'ARTE CONTEMPORANEA

Il fenomeno non è del tutto nuovo. Sin dal fine dell'Ottocento, l'arte d'avanguardia si è nutrita di idee e forme desunte da tradizioni artistiche "altre", "alternative": locali regionali, etniche, indigene, primitive, tribali, non-occidentali, terzomondiali. Il sistema dell'arte si è aperto, e ha conferito la qualifica di "opera d'arte" a categorie di "oggetti di cultura materiale" sempre più ampie. Negli ultimi decenni queste tendenze si sono accelerate e rafforzate. Ad esempio, al MoMa e al Pompidou si sono dedicate mostre all'arte tribale. All'esposizione XI di Kassel, del 2002, si è affidato l'incarico di direttore a un esperto nigeriano (Okwui Enzewor), e ampi spazi si sono dedicati agli artisti africani. Nella politica governativa americana in campo artistico (NEA), si

sono promosse tendenze artistiche “comunitarie”, locali, a scopi sociali, assistenziali, educative, popolari, interattive e partecipative. Il sistema mondiale d’arte favorisce la fioritura di iniziative d’arte (esposizioni, musei, fiere, centri di formazione ecc.) in molti paesi già periferici.

Tuttavia si può sostenere che queste tendenze, mentre arricchiscono e complessificano il sistema globale dell’arte, non scalfiscono le sue strutture centrali.

Nell’ultimo mezzo secolo, o poco più (dagli anni ’20) il sistema dell’arte si è costituito grazie a enormi investimenti, di vari tipi (professionali, culturali, capitali, istituzionali, ecc.), che gli conferiscono una grande stabilità (ultra-stabilità, omeostasi, inerzia, conservazione). Non è facile esporre in modo semplice questo fenomeno, perché tutti gli elementi/componenti del sistema sono strettamente collegati tra loro, e spesso perfino fusi. Per incominciare, ad esempio, possiamo ricordare che si sono costruite poderose e ponderose tradizioni intellettuali, ad opera di storici, teorici, filosofi, critici, letterati, dove si sono stabiliti (“storicizzati”) i valori estetico-artistici. Quali sono le opere d’arte e quali artisti sono importanti (validi, interessanti, significativi, ecc.) ; come devono essere percepiti, interpretati, ammirati, apprezzati; quali siano le relazioni e le influenze tra di essi; come siano definiti e classificati, e

così via. Tutto il pensiero e le emozioni riguardo l’arte sono fissate in un’enorme quantità e varietà di pubblicazioni, dalle enciclopedie ai libri accademici alle riviste specializzate ai periodici generali, e canonizzati da una gerarchia di scrittori, dai maestri più famosi, citati e venerati, a quelli debuttanti desiderosi di carriera. Si ammette qualche diverbio su problemi marginali, ma ben pochi hanno il coraggio di attaccare la montagna di idee, ormai sedimentata nelle biblioteche e cristallizzate nella cultura ufficiale (il senso comune, l’ideologia). In sintesi, si sono investiti grandi capitali culturali e intellettuali, ormai imperturbabili dalle critiche .

Ovviamente, si sono investiti anche enormi capitali finanziari. I collezionisti privati, personali e istituzionali (aziende, banche, fondazioni ecc.), gli acquirenti pubblici (statuali e parastatali), i musei e simili hanno cruciale interesse alla difesa del valore economico del patrimonio, ma anche della bontà delle loro scelte, e quindi del loro prestigio. Difficilmente chi possiede costosissime opere può accettare critiche estetiche che portino a perdite di valore economico. Nel sistema dell’arte opera un potente meccanismo oggettivo di difesa degli investimenti effettuati e di conservazione dei valori (che, come si è già evidenziato, sono insieme estetici ed economici). I funzionari, consulenti, direttori, non possono ammettere

di aver commessi errori nelle acquisizioni, cioè pagato troppo per opere di valore estetico non adeguato; non possono “perdere la faccia”, e rischiare anche accuse di distrazione di fondi pubblici. Peraltro, a loro protezione, di regola queste operazioni sono coperte dalla riservatezza.

In terzo luogo si è investito anche in competenza professionale, nell'*expertise*, nell'autorevolezza di quella variegata categoria intermedia tra quelle sopra citate: la categoria dei mercanti, galleristi, mediatori, curatori, consulenti, gestori delle case d'asta e delle finanziarie d'arte, che scrivono poco, ma manovrano molto nella dinamica tra i valori estetici e quelli economici. Anche qui si costituiscono strutture gerarchiche di potere e di influenza, e quindi di interessi economici. Lo status in questo ambiente richiede certamente un notevole investimento di doti personali, come l'intelligenza, l'informazione, la comunicazione, l'intuizione, l'attivismo, la socialità, l'ambizione. Questo mondo è certamente più opaco e più fluido di quello ricordato sopra; ma esso mostra anch'essa una qualità strutturale. Vi sono i massimi galleristi, mercanti, curatori ecc. in grado di manipolare decisamente la dinamica del sistema, e altri che lottano alla base per essere accettati e riconosciuti dai primi. Anche qui vi sono meccanismi di difesa degli interessi professionali costituiti, e quindi della conservazio-

ne del sistema gerarchico, autoritario e centralizzato.

Il succo di tutto ciò è che è pressoché impossibile demolire dall'esterno i valori estetici già stabiliti nel sistema. Questo sistema funziona secondo le proprie regole, mantiene i propri equilibri. Come tanti altri, anche il sistema sociale dell'arte è omeostatico, autopoietico e autoreferenziale. Conserva quindi anche i propri valori, la propria ideologia (auto-descrizione). Tra questi, l'idea che vi sia un'arte “avanzata”, importante, superiore, che si produce nella gerarchia dei principali centri mondiali); e questa arte deve essere esibita in giro nelle periferie, riconosciuta, ammirata, imparata, magari imitata.

6. A CHE COSA SERVE LA “GRANDE” ARTE CONTEMPORANEA?

Un tempo l'arte svolgeva molte funzioni sociali: decorare gli oggetti, rendere piacevoli gli ambienti, dare prestigio, solennizzare le feste, propagandare valori e idee (religiose, politiche, ecc.), commuovere, educare, dare piacere, fornire bellezza, rappresentare la realtà naturale, fissare la storia o la fantasia, dare forme alla cultura, e così via. L'arte, oltre che bella, era anche utile, ed era intrinseca in ogni momento della vita sociale. Soprattutto dell'*élite*, ma anche dell'intero popolo, quanto meno nella vita religiosa. Nella modernità (l'Ot-

tocento) qualcuno ha teorizzato l'assoluta libertà da vincoli e strumentazione sociali; l'"arte per l'arte", mossa solo da spinte endogene e rivolta a cerchie intime; ma si è sviluppata soprattutto l'idea che l'arte dovesse servire alle esigenze della società, in particolare al suo progresso. Nella prima parte del Novecento gli ideologi dell'avanguardia hanno teorizzato che l'arte dovesse lanciarsi contro l'ordine sociale, i suoi valori, regole, tradizioni; compresi i valori e le regole dell'arte (ad es. la bellezza, il piacere, il naturalismo, la maestria tecnica, ecc., compreso il concetto tradizionale dell'arte). L'arte d'avanguardia doveva rappresentare il suoi orrori e brutture, diffondere il senso di ribellione contro l'ordine borghese, e lavorare per la rivoluzione. Dagli anni del '70, l'arte ha perso ogni velleità in questo senso. Non ha più una prospettiva socio-politica precisa. Non ha valori sociali positivi e complessivi per cui impegnarsi. I criteri operativi e di giudizio in questo mondo sono l'originalità, la fantasia, la trasgressione, la capacità di stupire e meravigliare, l'ironia, la tolleranza, l'eclettismo, le contaminazioni, l'innovazione, la creatività; il tutto a fine e se stessa, al proprio interesse. Ma chiediamoci: che cosa si impara, dalla visita di certe gallerie e mostre attuali "d'avanguardia", se non, al meglio, un'effimera sorpresa, una superficiale sensazione? Che cosa altro se ne rica-

va se non l'informazione della sua esistenza? Quanto si cresce mentalmente e moralmente, grazie a quelle esperienze? Quanto esse contribuiscono al miglioramento della vita sociale? Al più, le grandi mostre di arte contemporanea procurano le sensazioni analoghe a quelle provate nei luna-park. Sui significati delle opere, degli autori, delle tendenze scrivono abbondantemente gli "esperti" - i teorici, i filosofi, gli ideologi, i critici, i curatori, i promotori; quelli che hanno vitali interessi nel sistema dell'arte contemporanea. Pura retorica e propaganda. Sugli effetti psico-socio-culturali dell'arte non esistono quasi ricerche scientifiche, perché a nessuno interessa; né alla grande maggioranza che se ne sta fuori, e ancora meno alla minuscola minoranza che sta dentro al sistema.

E tuttavia il sistema dell'arte cresce a livello mondiale, come numeri di iniziative, esposizioni, mostre, gallerie, musei, centri di formazione e promozione, artisti, pubblicazioni, operatori, movimenti di flussi di denaro e di visitatori. Ma molto meno di quanto si riscontra in molti settori del tempo libero, del turismo, di altre attività creative. La causa principale della crescita del sistema è la convinzione/convenzione, tra i politici e gli amministratori, che l'arte contemporanea sia il segno/ simbolo della (post-) modernità: innovazione, creatività, innovazione, vivacità, gioventù,

futurismo, apertura, tolleranza. In Occidente, le vecchie città industriali (es. Torino) vogliono “rifarsi il look” e lanciarsi come centri culturali; le decrepite grandi città piene di acciaccchi (es. Napoli) si agghindano come birichine; le città di provincia vogliono darsi l'aria di capitali; le città minori sperano di trovare un posto nelle mappe planetarie delle attività artistiche. Tutto questo è finalizzato al miglioramento della propria immagine, verso sé stessa (miglioramento dell'identità, orgoglio, prestigio, morale) e verso gli altri (visitatori e potenziali nuovi residenti) e quindi alla crescita. L'arte contemporanea è divenuta una degli *assets*, di risorse, nel ventaglio del *marketing* urbano. Nel resto del mondo, la diffusione del sistema dell'arte è considerata come simbolo dell' approdo al Primo Mondo, allo sviluppo, alla modernità.

7. L'AUTONOMIA ARTISTICA IN UN CASO COME IL FRIULI

In tutte le regioni periferiche (ad esempio in Friuli) si può riscontrare una dialettica tra le propaggini del sistema globale dell'arte e la fioritura di vita artistica radicate nella cultura locale. Da un lato, i soggetti dell'arte – artisti, mercanti, acquirenti – sono influenzati dal Grande Sistema, dai centri nazionali e sovranazionali; dall'altro essi si nutrono di valori, culture, idee, gusti, tipiche dell'ambiente

locale. Gli atteggiamenti verso l'uno o l'altro fonte possono essere diversi. Per gli “universalisti” (“globalisti”, “cosmopoliti”), gli umori locali possono essere criticati come sintomi di arretratezza, conservatismo, ritardo, provincialismo, ignoranza, diffidenza, chiusura, ecc. Per i localisti, le intrusioni da fuori possono essere sofferti come sintomo di colonizzazione, di omologazione, di perdita di identità, di crisi dei valori tipici e della culture storiche.

Per gli artisti friulani che vogliono perseguire la celebrità e relativo successo economico, è necessario inserirsi nel sistema nazionale e poi in quello americano (come Afro e Mirko); ma molti preferiscono le semplici (e magari moralmente più profonde) soddisfazioni del radicamento locale. Chi ha ragione, chi vale di più?

E' ovvio che in questa dialettica non si possono assumere posizioni stabili. Ovviamente, è auspicabile che gli operatori dell'arte siano informati di quello che si fa nel resto del mondo. Non è bene aver pregiudizi contro l'arte “aliena”, ma neanche l'idea che quel che si fa nei grandi centri nazionali e mondiali sia, per principio meglio di quel che si fa qui in Friuli (senso di inferiorità, “bovarismo”, “sotanism”). Le opere d'arte vanno giudicate con occhio, cuore e mente sgombre dalle pressioni culturali delle Autorità Competenti. Ed è

anche bene che i soggetti dell'arte valorizzino quanto di buono la storia, la cultura, la società offre la propria terra. Essi devono essere liberi e capaci di orientarsi all'esterno o all'interno, in giudiziosi equilibri tra essi. Quel che si deve invece criticare è la tentazione dei governanti locali ad impegnarsi in modo unilaterale, in una o altra direzione. In particolare pare che negli ultimi anni i governanti del Friuli Venezia Giulia si siano assunti il ruolo di educare il popolo alle forme di arte contemporanea emanata dai centri mondiali (ed. es le mostre di Kandinski, prese a nolo dalla Guggenheim, quelle importate a caro prezzo da Chicago, Colonia e altrove). Come è noto, nel sistema globale dell'arte v'è ormai un intenso traffico di mostre "chiavi in mano", gestite da agenti e ditte specialiste, a fini sia pubblicitari che lucrativi. Perché mai i soldi pubblici, pagati dall'intera popolazione, devono agevolare una minoranza (una minuscola percentuale dell'intera cittadinanza) per vedere quelle cose? Quali sono i benefici culturali, morali, sociali, economici di quelle visite? Perché mai i governanti presumono di educare, illuminare, aggiornare la cittadinanza friulana circa quello che si fa negli Stati Uniti e nei minori centri mondiali? Considerando anche che i pochi appassionati possono facilmente volare a godersi quelle cose sul posto, a buon mercato, o guardarseli su libri e internet.

Molto più comprensibile è che le amministrazioni locali si impegnino nel promuovere l'arte che nasce dalla loro terra, che riflette la cultura locale. Ma anche qui deve usare prudenza e giudizio, per evitare ovvi rischi, come il favoritismo/clientelismo, l'assistenzialismo, il condizionamento ideologico, la distorsione del mercato, ecc.

In questa regione si è vista, nell'ultimo mezzo secolo, una serie di interessanti iniziative collettive, ma per fortuna ben pochi interventi propriamente pubblico-politici. In Friuli l'arte è stata saggiamente lasciata all'iniziativa privata e al mercato. Una delle principali iniziative di questo tipo è il Centro Friulano di Arti Plastiche, che si è distinto anche per l'attivismo sul livello interregionale/internazionale (Interarte).

Negli ultimissimi tempi l'assessorato regionale ha mostrato qualche iniziativa sul fronte dell'arte locale, forse anche come reazione alle critiche sollevate a proposito di quelle a favore dell'arte americano-globale. Alle mostre di Villa Manin si è fatto qualche posto, comunque secondario, ai prodotti degli artisti regionali.

Ad un incontro (12.11. 2006) allo Spazio per l'Arte Contemporanea (SPAC), a Villa Florio di Buttrio, il consulente della Regione, Francesco Bonami, ha accolto positivamente l'idea di una iniziativa di coordinamento e comunicazione tra i tutti gli artisti

regionali, sostenuta finanziariamente dalla Regione. In apparenza, un'idea sintonizzata con la dottrina autonomista anche nel campo dell'arte. Ma è suonato anche un campanello di allarme, perché alcuni dei protagonisti dell'incontro hanno sostenuto che il coordinamento non deve comprendere chicchessia. L'ammissione deve essere condizionata dal giudizio di merito, ovviamente espresso da esperti. Secondo la giornalista-conduttrice dell'incontro, che aveva posto il problema del finanziamento della rete, in cui la meritocrazia si deve coniugare con il rendere a tutti l'accessibile l'arte contemporanea, Bonami, Del Puppo, e Bruciati, sia pure con sfumature diverse, hanno concordato sull'importanza degli investimenti pubblici in materia, dove la Regione non dovrebbe emanare finanziamenti a pioggia, ma dare mandato ai direttori artistici di valutare le iniziative, istituendo un filtro tra politica e cultura" ("La Vita cattolica", 18.11.2006, p. 13). Una bella auto-affermazione che, nel sistema dell'arte, le decisioni centrali (il "gate-keeping") spetta agli esperti. I lavoratori (gli artisti), i clienti (il pubblico, il mercato), i rappresentanti del popolo (i politici), stiano fuori dalla cabina di regia.

Ora, i personaggi menzionati sono certamente "esperti" patentati, anche se di diverso rango e appartenenza. Ma essi sono indubbiamente anche agenti del sistema globale dell'arte;

soprattutto Bonami, che ben prima di essere consulente dell'Assessore Antonaz, è stato uno dei sottocurator di uno dei grandi musei d'arte contemporanea, quello di Chicago, ed è stato direttore di una delle ultime edizioni della Biennale di Venezia. E' difficile pensare che personaggi di questo tipo possano favorire l'autonomia dell'arte del Friuli dalla invasione (colonizzazione, omologazione, globalizzazione) dell'arte americana.

Può sorprendere che a queste manovre sovrintenda il Partito di Rifondazione Comunista, cui il governo regionale ha delegato questa materia. Ma in realtà questo caso si inquadra in una vecchia storia, come abbiamo accennato più sopra.

Ciò significa che, anche a livello locale e periferico, le persone che mirano ad essere riconosciute come esperti (e quindi giudici della qualità, del merito di opere e produttori) devono innanzitutto dimostrarsi come persone ben informate e aggiornate sull'arte "centrale" e "alta". Solo così possono essere riconosciute dalle autorità superiori, e essere accettate dalla comunità locale anche se ciò limita lo sviluppo dell'autonomia artistica locale.

Come favorire l'autonomia artistica locale? A mio avviso, la condizione principale è lo sviluppo di forme d'arte facilmente comprensibile dalla gente normale; quella che non ha bisogno di interpretazioni e spiegazioni da parte di imperscrutabili auto-

The frontier is the place of confrontation between the system and its environment; the frontier is areal and mobile, advancing or retreating; and it can be territorial, functional or simply symbolic. While the term boundary has had peculiar fortune with systems thinkers, the term frontier has had wider currency among geographers, historians, economists and philosophers, with predictably different outcomes. Geographers make a basic distinction between the areal and dynamic nature of the frontier and the static and linear quality of the boundary; and political scientists expound theories about the evolution from the former to the latter (Kristof 1959). Historians are much more fascinated by the term frontier: Turner, Toynbee and Lattimore are probably the best-known authors who emphasize the role of frontiers in shaping the character of entire civilizations. While Turner (1893) refers mostly to America and Lattimore (1962) to Central Asia, Toynbee (1954) sees in the "sliding of power from the centers to the peripheries" one of the most general "laws" of history (or evolution). Many other cases readily come to mind: the Roman Empire, Czarist Russia, Prussia, etc. have had, at one time or another, the character of a frontier civilization; and some powerful states and empires have developed from the outer "marks" of preceding ones (Truyol Y Serra 1957).

"Frontier-building" factors in history have been studied by Franz et al. (1969). According to early political observers (Grimm, de Tocqueville, Marx), the imperial destiny of the U.S. and the USSR was determined by their position as "frontiers" with respect to the European "core."

Economists use the term frontier in a quite different, though related, sense — to indicate outlying regions potentially rich in resources and undergoing a process of rapid development. The reference to the peculiar American experience is unmistakable. In this particular sense, frontier is the opposite of periphery (Friedman and Alonso 1969).

3. If the boundary refers back to the *system*, *periphery* evokes the concept of *center* or *core*. In other words, while the boundary marks the differentiation between the system and its environment, the periphery indicates differentiations within the system. In particular, it refers to differences leading to potential contrast and conflict (Wallerstein 1974). Like frontier and border, it is an areal concept. It has gained wide popularity through the work of political economists (in the fuller senses of the word) such as Myrdal, Prebisch, Furtado and Frank, but also through regional planners such as Friedman and sociologists such as Shils and Galtung. Some of the broader "grand theories" of global scope today are based on the dialectics of center and periphery. As noted, Toynbee's "second general law of history" is couched in