

I fattori sociali che intervengono nella dinamica dell'arte sono da tempo oggetto di crescente attenzione da parte degli storici e dei critici. Meno consistente è invece l'impegno dei sociologi nell'analisi dei fenomeni artistici. La sociologia dell'arte ha radici lontane ed alcuni rami vigorosi, ma è scarsamente istituzionalizzata e mancavano finora, soprattutto in Italia, adeguati testi introduttivi. In questo volume, destinato anche a chi non possiede una specifica preparazione sociologica, la materia è trattata combinando l'approccio storico-evolutivo con quello sistematico e tenendo presenti anche gli aspetti biologici e sociologici dell'estetica. Particolare cura è stata dedicata alla struttura logica del discorso e alla chiarezza dello stile.

Raimondo Strassoldo (Roma 1942) è ordinario di Sociologia dell'Arte all'Università di Udine. In precedenza ha insegnato nelle Università di Trento, Trieste, Milano e Palermo. È autore di numerosi libri e studi in diversi campi della sociologia, tra cui la sociologia urbana e dell'ambiente.

Raimondo Strassoldo

# Forma e funzione

INTRODUZIONE ALLA SOCIOLOGIA DELL'ARTE

Raimondo Strassoldo

Forma e funzione

ISBN 88-86756-46-1

  
FORUM

  
FORUM

## TESTI E SAGGI

1

Questa collana si propone la divulgazione di quei testi che, nei diversi campi disciplinari, hanno raggiunto una organicità tale da costituire un utile strumento didattico a livello universitario e un'occasione di approfondimento e confronto per quanti si occupano degli argomenti di volta in volta trattati; in essa vengono inoltre presentati saggi e monografie che pur nella specificità dei temi affrontati si distinguono comunque per la completezza dello studio.

Raimondo Strassoldo

Forma e  
funzione

INTRODUZIONE ALLA  
SOCIOLOGIA DELL'ARTE

© Forum  
Editrice Universitaria Udinese S.r.l.  
Via Palladio, 8  
33100 Udine  
Tel. 0432 26001  
[www.forumeditrice.it](http://www.forumeditrice.it)

Udine, 2001 (seconda edizione, prima ristampa)

ISBN 88-86756-46-1



FORUM

# INDICE

INTRODUZIONE .....	pag.	15
--------------------	------	----

## I ARTE E NATURA: LA FORMA, LA BELLEZZA E IL PIACERE

1. <i>Introduzione</i> .....	pag.	21
2. <i>Avvertenze terminologiche preliminari:</i> <i>forma, bellezza, estetica, piacere.</i> .....	"	22
3. <i>La spiegazione religiosa</i> .....	"	24
4. <i>La visione scettica</i> .....	"	25
5. <i>La fisica della forma: dal caos al cosmo</i> .....	"	25
6. <i>Biologia della bellezza: l'evoluzione delle forme viventi</i> .....	"	27
7. <i>La selezione sessuale e l'estetica come fattore evolutivo</i> .....	"	30
8. <i>Gli universali estetici</i> .....	"	33
8.1 <i>Difficoltà della materia; avvertenze preliminari</i> .....	"	33
8.2 <i>Una tassonomia</i> .....	"	35
8.2.1 <i>Aspetti dell'ambiente naturale esterno</i> .....	"	35
8.2.2 <i>Suoni</i> .....	"	38
8.2.3 <i>Sapori ed odori</i> .....	"	39
8.2.4 <i>Il corpo umano</i> .....	"	40
9. <i>Conclusione</i> .....	"	44

## II ARTE, COMUNICAZIONE E CULTURA

1. <i>Introduzione</i> .....	pag.	47
2. <i>La comunicazione tra gli organismi viventi</i> .....	"	49
3. <i>Il linguaggio</i> .....	"	51
4. <i>Altre modalità (sistemi, codici, linguaggi) di comunicazione simbolica</i> .....	"	53
5. <i>La cultura</i> .....	"	54
6. <i>Arte e comunicazione: il "linguaggio dell'arte"</i> .....	"	56
7. <i>La nascita delle arti</i> .....	"	57
7.1 <i>La decorazione e la nascita della pittura</i> .....	"	58
7.2 <i>Il passatempo e la nascita della poesia, della lirica e della musica</i> .....	"	59



7.3 Il culto e la nascita della scultura .....	pag. 61
7.4 La festa e la nascita delle arti dello spettacolo .....	" 63
8. L'evoluzione della comunicazione, della cultura e delle arti .....	" 64
9. Evoluzione tecnologica e artistica .....	" 66
10. Differenziazione e ricombinazione delle arti .....	" 67
10.1 Arti visuali .....	" 67
10.2 Musica .....	" 68
10.3 Arti della parola: poesia, letteratura, retorica .....	" 68
10.4 Arti dello spettacolo .....	" 69
11. L'omogeneità delle forme artistiche: l'"unità dello stile" .....	" 69

### III LA NATURA DELL'ARTE: SOCIOLOGIA DELL'ESTETICA

1. Introduzione .....	pag. 71
2. Breve storia dell'estetica .....	" 72
2.1 La "preistoria" .....	" 72
2.2 La storia: l'estetica soggettivista-romantica .....	" 74
2.2.1 La scomparsa dell'oggettivismo religioso e metafisico .....	" 74
2.2.2 La rivoluzione romantica .....	" 75
2.2.3 La nascita dell'estetica .....	" 77
2.2.4 Kant .....	" 77
2.2.5 Le estetiche post-kantiane .....	" 78
2.2.6 Croce e le estetiche neo-kantiane .....	" 79
2.2.7 Le estetiche vitaliste e Nietzsche .....	" 81
3. Sociologia dell'estetica .....	" 83
3.1 I precursori .....	" 83
3.2 I condizionamenti sociali dell'estetica .....	" 84
3.2.1 L'ascetismo dell'estetica moderna .....	" 84
3.2.2 L'arte come legittimazione: il lusso e la virtù .....	" 85
3.2.3 L'arte come distinzione .....	" 86
3.3 L'estetica volgare .....	" 87
3.4 La dialettica ascetismo-estetismo .....	" 88
4. La natura dell'arte: concezioni correnti .....	" 88
4.1 La debacle degli "umanisti" .....	" 88
4.2 La natura sociale dell'arte .....	" 89
4.3 La natura dell'arte: altri criteri .....	" 91
4.3.1 Unicità, autenticità .....	" 91
4.3.2 L'originalità .....	" 92
4.3.3 La creatività .....	" 94

### IV STORIA SOCIALE DELL'ARTE: CENNI

1. Introduzione .....	pag. 95
2. Lo stile .....	" 97
2.1 Definizione .....	" 97
2.2 La struttura degli stili e le teorie del mutamento .....	" 100
3. Teoremi di storia sociale dell'arte .....	" 102
4. Periodi e stili artistici: notazioni storico-sociali .....	" 105
4.1 Paleolitico e neolitico .....	" 106
4.2 Arte egizia .....	" 106
4.3 Arte cretese .....	" 106
4.4 Arte greca .....	" 107
4.5 Arte tardo-antica, paleocristiana e bizantina .....	" 108
4.6 Arte medioevale .....	" 109
4.7 Il Quattrocento .....	" 111
4.8 Il Classicismo .....	" 112
4.9 Il Manierismo .....	" 113
4.10 Il Barocco .....	" 113
4.11 Il Rococò .....	" 114
4.12 Il Neoclassico .....	" 115

### V ARTE E CULTURA NELLA SOCIETÀ PALEO-INDUSTRIALE

1. Introduzione .....	pag. 117
2. I tratti fondamentali della società industriale .....	" 118
2.1 Lo stato nazionale e l'istruzione obbligatoria .....	" 118
2.2 L'urbanizzazione e la massificazione .....	" 119
2.3 La borghesia .....	" 120
2.4 L'industria e la questione sociale .....	" 120
3. La dinamica della cultura nella società industriale .....	" 121
3.1 La frammentazione della cultura .....	" 122
3.2 La cultura d'élite: la divaricazione tra le "due culture" .....	" 123
4. La cultura popolare: valorizzazione, recupero e trasformazione .....	" 124
4.1 Concetto di cultura e arte popolare .....	" 124
4.2 Rapporti tra cultura d'élite e cultura popolare .....	" 125
4.3 Caratteri dell'arte popolare .....	" 126
4.4 La valorizzazione romantica dell'arte popolare .....	" 127
4.5 La folklorizzazione .....	" 127
4.6 Il destino della cultura popolare contadina .....	" 128
4.7 Il mancato sviluppo di una cultura popolare urbana/operaria .....	" 128

5. <i>La cultura di massa (commerciale)</i> . . . . .	pag. 129
5.1 <i>L'emergenza delle masse</i> . . . . .	" 129
5.2 <i>L'esplosione della carta stampata</i> . . . . .	" 130
5.3 <i>L'industrializzazione delle arti figurative</i> . . . . .	" 132
5.4 <i>La diffusione della musica</i> . . . . .	" 133
5.5 <i>Conclusione: lo scadimento della qualità nella cultura di massa</i> . . . . .	" 134
6. <i>La controcultura romantica</i> . . . . .	" 134
6.1 <i>Le radici del Romanticismo</i> . . . . .	" 135
6.2 <i>La protesta romantica: ragioni ed oggetti</i> . . . . .	" 137
6.3 <i>Varietà di romanticismi</i> . . . . .	" 138
6.3.1 <i>Romanticismo naturalistico-arcadico</i> . . . . .	" 138
6.3.2 <i>Romanticismo nazionalistico, conservatore e liberale</i> . . . . .	" 139
6.3.3 <i>Romanticismo ribelle ed estetizzante</i> . . . . .	" 139
6.3.4 <i>Romanticismo realista, democratico, populista, socialista</i> . . . . .	" 140
6.3.5 <i>Romanticismo individualistico, elitario, aristocratico, superomista, decadentista</i> . . . . .	" 141
7. <i>Progressi tecnici e rivoluzioni artistiche nella società paleo-industriale</i> . . . . .	" 143
7.1 <i>La fotografia e la pittura</i> . . . . .	" 143
7.2 <i>Nuovi materiali e architettura</i> . . . . .	" 145
8. <i>La moda</i> . . . . .	" 146
8.1 <i>La moda come meccanismo di distinzione e di identità di classe</i> . . . . .	" 146
8.2 <i>Cause strutturali</i> . . . . .	" 147
8.3 <i>Ragioni ideologiche</i> . . . . .	" 148
8.4 <i>Moda e arte</i> . . . . .	" 148
8.5 <i>Mode artistiche</i> . . . . .	" 149
8.6 <i>La moda come arte</i> . . . . .	" 149
9. <i>Spettacolo e politica</i> . . . . .	" 150

## VI ARTE E CULTURA NELLA SOCIETÀ INDUSTRIALE AVANZATA

1. <i>Introduzione</i> . . . . .	pag. 151
2. <i>Le specificità della società culturale avanzata</i> . . . . .	" 152
3. <i>I principali fattori della grande trasformazione</i> . . . . .	" 155
3.1 <i>I fattori tecnologici</i> . . . . .	" 155
3.2 <i>I fattori politico-economici</i> . . . . .	" 156
4. <i>Il male del secolo: l'industrializzazione della guerra e della tirannia</i> . . . . .	" 156
5. <i>La dinamica della cultura</i> . . . . .	" 157
5.1 <i>I mezzi tecnici</i> . . . . .	" 158
5.1.1 <i>La stampa</i> . . . . .	" 158
5.1.2 <i>Cinema e mezzi di comunicazione elettronici</i> . . . . .	" 158
5.2 <i>Le strutture istituzionali</i> . . . . .	" 160

5.3 <i>Caratteri generali della cultura nella società industriale avanzata</i> . . . . .	" 161
5.3.1 <i>Frammentazione, multiculturalismo</i> . . . . .	" 162
5.3.2 <i>Omogeneizzazione, globalizzazione</i> . . . . .	" 162
5.3.3 <i>Secolarizzazione</i> . . . . .	" 162
5.3.4 <i>Ideologizzazione e de-ideologizzazione</i> . . . . .	" 163
5.3.5 <i>Erotizzazione</i> . . . . .	" 163
5.3.6 <i>Progressismo e conservazionismo</i> . . . . .	" 164
5.3.7 <i>Altre tendenze</i> . . . . .	" 164
6. <i>"I livelli" della cultura</i> . . . . .	" 165
6.1 <i>La cultura di massa: la commercializzazione e il consumismo</i> . . . . .	" 167
6.2 <i>La mezzacultura: scuola e industria culturale</i> . . . . .	" 168
6.3 <i>La cultura superiore e le politiche culturali</i> . . . . .	" 169
6.4 <i>Gli intellettuali</i> . . . . .	" 171
6.5 <i>L'"avanguardia"</i> . . . . .	" 172
7. <i>Le arti nella società industriale avanzata</i> . . . . .	" 174
7.1 <i>Continuità e innovazione nelle arti</i> . . . . .	" 174
7.2 <i>La decima musa: il cinema</i> . . . . .	" 176
7.3 <i>L'architettura</i> . . . . .	" 178
7.3.1 <i>Il Liberty</i> . . . . .	" 178
7.3.2 <i>Il razionalismo</i> . . . . .	" 178
7.3.3 <i>Il post-moderno</i> . . . . .	" 179
7.3.4 <i>Il design</i> . . . . .	" 180

## VII IL SISTEMA DELL'ARTE: SOGGETTI, STRUTTURE, PROCESSI E FUNZIONI

1. <i>Introduzione</i> . . . . .	pag. 183
2. <i>I soggetti</i> . . . . .	" 184
2.1 <i>Gli artisti (i produttori)</i> . . . . .	" 185
2.1.1 <i>Origini</i> . . . . .	" 185
2.1.2 <i>Distinzione tra la "nobiltà" delle arti letterarie e la "banalità" delle arti visive</i> . . . . .	" 185
2.1.3 <i>La dignità del lavoro manuale nel Medioevo cristiano</i> . . . . .	" 186
2.1.4 <i>L'ascesa sociale degli artisti nel Rinascimento</i> . . . . .	" 187
2.1.5 <i>L'ascesa della borghesia</i> . . . . .	" 188
2.1.6 <i>La concorrenza tra i centri di potere in Italia</i> . . . . .	" 188
2.1.7 <i>L'alleanza con gli umanisti platonizzanti</i> . . . . .	" 189
2.1.8 <i>Il genio artistico</i> . . . . .	" 190
2.1.9 <i>L'artista come proletario e come funzionario</i> . . . . .	" 193
2.1.10 <i>L'artista come genio alienato: la concezione romantica dell'arte e degli artisti</i> . . . . .	" 194

2.1.11 L'artista oggi	pag. 195
2.2 I committenti	" 196
2.3 I mecenati	" 197
2.4 I critici	" 198
2.5 Agenti, mercanti, organizzatori	" 201
2.6 Gli sponsor	" 202
2.7 Il pubblico	" 202
3. Le strutture	" 205
3.1 Arti, cantieri e botteghe	" 205
3.2 Corti e accademie	" 206
3.3 Scuole d'arte e l'insegnamento dell'arte nelle scuole	" 207
3.4 Musei	" 208
3.4.1 Origini	" 208
3.4.2 Concentrazione e sradicamento	" 208
3.4.3 Depredazione	" 208
3.4.4 Ambientazione e restituzione	" 209
3.4.5 Il caso americano	" 209
3.4.6 I musei nella società di massa	" 210
3.4.7 Museologia e museotecnica	" 210
3.4.8 Il museo come centro di vita artistico-culturale	" 211
3.5 Stato ed enti pubblici	" 211
3.5.1 Ragioni etico-politiche ed economiche dell'intervento statale nell'arte	" 211
3.5.2 Totalitarismo, liberismo, assistenzialismo	" 211
3.5.3 La diffusione territoriale delle politiche artistico-culturali	" 212
3.6 Il mercato	" 213
3.6.1 Definizione e cenni storici	" 213
3.6.2 L'economia (politica) dell'arte	" 214
3.6.3 Sovvenzione dell'arte e giustizia sociale	" 215
4. I processi	" 216
4.1 Differenziazione	" 216
4.2 Evoluzione, sviluppo, rivoluzione	" 216
4.3 Progresso	" 217
4.4 Creazione e produzione	" 218
4.5 Tradizione e innovazione	" 218
4.6 Diffusione o irradiazione	" 219
4.7 Successione	" 219
4.8 Legittimazione	" 219
4.9 Istituzionalizzazione	" 220
4.10 Autonomizzazione	" 220

4.11 Professionalizzazione	pag. 221
4.12 Interazione tra società/economia e cultura (struttura e sovrastruttura)	" 221
4.13 Processi interni alla sfera dell'arte	" 222
4.14 Processi socio-culturali esterni alla sfera dell'arte	" 222
5. Le funzioni	" 222
5.1 Funzioni decorative (ornamentali)	" 224
5.2 Funzioni imitative (mimetiche)	" 224
5.3 Funzioni di evasione	" 225
5.4 Funzioni espressive	" 225
5.5 Funzioni catartiche	" 225
5.6 Funzioni di comunicazione	" 226
5.7 Funzioni politiche	" 226
5.8 Funzioni trasgressive e innovative	" 227
5.9 Funzioni religiose	" 228
5.10 Funzioni identificative e distintive	" 229
5.11 Funzioni economiche	" 230

#### VIII CONCLUSIONE: PRESENTE E FUTURO DELL'ARTE

1. Introduzione: difficoltà del problema	pag. 233
2. I caratteri fondamentali della società post-moderna	" 234
2.1. Caratteri strutturali	" 234
2.2. Il fattore tecnologico	" 235
2.3. Il mix di razionalità strumentale e irrazionalità sostanziale	" 235
2.4. La dissoluzione dei confini	" 236
3. Arte e cultura nella società post-moderna	" 237
3.1. La contaminazione	" 238
3.2. La demistificazione dell'arte	" 238
3.3. La socializzazione dell'arte	" 239
3.4. La convergenza tra produzione e consumo di arte	" 239
3.5. L'estetizzazione della società	" 241
3.6. Lo sviluppo dell'arte elettronica	" 241
3.7. Conclusione	" 243

## APPENDICI

## 1 LA NATURA NELL'ARTE: IL CORPO

1. Introduzione .....	pag. 247
2. Il corpo prima dei Greci .....	" 248
3. La passione greca per il corpo maschile .....	" 249
4. Religione, naturalismo e astrazione .....	" 251
5. La prima parabola del nudo greco .....	" 252
6. Mille anni di eclissi del nudo .....	" 253
7. Il Rinascimento del nudo: fattori .....	" 254
8. La conciliazione del nudo con la cultura cristiana .....	" 255
9. Michelangelo e la mistica del nudo .....	" 255
10. La rinascita di Venere nel Veneto .....	" 256
11. Varietà di nudi in Europa, 1500-1900 .....	" 257
11.1 Il nudo nordico .....	" 258
11.2 Il nudo chic .....	" 258
11.3 Il nudo barocco: Rubens .....	" 259
11.4 Il nudo rococò .....	" 260
11.5 Il nudo neoclassico e accademico .....	" 261
11.6 Le esplosioni finali del nudo: Renoir e Rodin .....	" 263
12. I generi del nudo: la tipologia di K. Clark .....	" 264
12.1 Apollo .....	" 265
12.2 Venere .....	" 266
12.3 Energia .....	" 268
12.4 Pathos .....	" 269
12.5 Estasi .....	" 270
13. Il massacro del nudo nel Novecento .....	" 272
13.1 Da Degas a Freud .....	" 272
13.2 Ipotesi esplicative: la reazione alla degenerazione .....	" 273
13.3 Il riflesso e denuncia dell'orrore del secolo .....	" 273
13.4 L'esaurimento della tradizione e la necessità di innovazione .....	" 274
13.5 L'istituzionalizzazione del sadismo .....	" 274
13.6 L'avvento del nudo di massa .....	" 275

14. Nudo, erotismo, pornografia .....	pag. 275
14.1 Definizioni .....	" 275
14.2 Cenni storici .....	" 277
14.3 Il pansessualismo della società contemporanea: cause ed effetti .....	" 280

## 2 LA NATURA NELL'ARTE: IL PAESAGGIO

1. Introduzione .....	pag. 283
2. L'approccio ecologico-evoluzionista: la teoria del "prospetto-rifugio" .....	" 284
3. Il paesaggio nell'arte orientale .....	" 285
4. Il paesaggio nell'arte antica e medievale .....	" 286
5. Il paesaggio nell'arte occidentale: origini .....	" 287
6. Le vedute e gli sfondi .....	" 288
7. Il paesaggio nordico .....	" 289
7.1 Il sentimento della natura nelle culture nordiche .....	" 290
7.2 Il sacro terrore della natura: l'estetica del sublime e l'Horror .....	" 290
8. Peter Brueghel .....	" 291
9. L'industria olandese dei paesaggi .....	" 291
10. Il paesaggio italiano: classico, eroico e ideale. Il Lorena e Poussin .....	" 293
11. La realizzazione del paesaggio ideale: il giardino inglese .....	" 294
12. Watteau .....	" 296
13. Il paesaggio realistico-romantico: Constable .....	" 296
14. Le rivoluzioni anticipate dei solitari nordici: Turner, Martin e Friedrich .....	" 297
15. I paesaggisti romantici americani e i parchi naturali-nazionali .....	" 297
16. Il paesaggio accademico ottocentesco .....	" 298
17. Varietà di scuole paesaggistiche realistico-romantiche nell'Ottocento .....	" 298
18. La rivoluzione impressionista .....	" 299
19. Van Gogh .....	" 301
20. Le avanguardie del Novecento e la fine del paesaggio occidentale .....	" 302
21. La land art .....	" 303

## 3 LA PARABOLA DELL'AVANGUARDIA

1. Introduzione .....	pag. 305
2. Caratteri generali .....	" 307
3. I primi cinquant'anni, 1895-1945 .....	" 309
3.1 Cubismo, astrattismo, informale .....	" 309
3.2 Primitivismo, "Naïf" .....	" 310

3.3	<i>Espressionismo</i>	pag. 311
3.4	<i>Futurismo</i>	" 311
3.5	<i>Dadaismo</i>	" 312
3.6	<i>Surrealismo</i>	" 313
4.	<i>I secondi cinquant'anni, 1945-1995</i>	" 313
4.1	<i>Introduzione</i>	" 313
4.2	<i>Glossarietto delle scuole d'avanguardia</i>	" 314
5.	<i>Istituzionalizzazione dell'avanguardia</i>	" 317
6.	<i>Valutazioni critiche dell'avanguardia</i>	" 318
7.	<i>Conclusione</i>	" 320

#### 4 LA SOCIOLOGIA DELL'ARTE: CENNI STORICI E BIBLIOGRAFICI

1.	<i>Introduzione</i>	pag. 323
2.	<i>La sociologia della letteratura</i>	" 324
3.	<i>La sociologia del teatro</i>	" 326
4.	<i>Sociologia dell'architettura, dell'urbanistica e del paesaggio</i>	" 327
5.	<i>Sociologia della musica</i>	" 329
6.	<i>La sociologia dell'arte in generale</i>	" 330
a)	<i>Opere generali</i>	" 333
b)	<i>Processi culturali e arte</i>	" 333
c)	<i>Arte e politica</i>	" 334
d)	<i>Arte ed economia</i>	" 334
e)	<i>Artisti</i>	" 335
f)	<i>Pubblico</i>	" 335
g)	<i>Varie</i>	" 335

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE ..... pag. 337

## INTRODUZIONE

1. *Importanza dell'arte nella società contemporanea* - Di arte si parla molto. Fin dai primi anni, scolari e studenti sono esposti a esperienze di creazione e fruizione artistica: disegno, pittura, poesia, prosa letteraria, musica, canto, teatro, danza. Dopo la scuola dell'obbligo ci si può iscrivere in istituti di vario tipo e ordine, università compresa, specializzati in materie artistiche. Nel mondo delle professioni, numerose sono le categorie cui si riconosce o che pretendono la qualifica di artistiche: romanzieri, grafici pubblicitari, architetti, ballerine, professori d'orchestra, attori, decoratori di ceramiche, acrobati da circo, registi, intagliatori di legno, e così via. La conservazione, valorizzazione, produzione, distribuzione di beni e servizi artistici costituisce un settore sempre più rilevante della politica e dell'amministrazione pubblica ad ogni livello, dalle organizzazioni internazionali ai più modesti comunelli. Intere città, regioni e nazioni hanno nel patrimonio artistico, del passato o del presente, una importante fonte di reddito. Ovunque, nei paesi avanzati, attorno all'arte ruotano rilevanti interessi economici, professionali e politici.

2. *L'elusiva essenza dell'arte* - Eppure, come spesso accade per le cose troppo comuni e ubiquitarie, è molto difficile definire il concetto di arte. La gente "normale" di solito non se ne fa pensiero, accettando passivamente le definizioni "operative", "ostentative" e "pratiche" correnti nella società, cioè le definizioni sociali: arte è quel che fanno gli artisti, quel che si fa nelle istituzioni dedicate all'arte, quel che esperti ed autorità qualificano come arte. Gli specialisti - gli artisti medesimi, ma soprattutto i filosofi - dopo duemilacinquecento anni di discussioni non sembrano essersi messi d'accordo su una definizione più rigorosa; ne circolano a centinaia. Alcuni di essi, e non tra i minori, hanno recentemente concluso che non esiste e non può esistere un concetto generale, universale, oggettivo di arte; al massimo si può giun-

gere ad una serie di definizioni pratiche, relative alle singole arti. Da un paio di secoli ogni tanto qualcuno dichiara anche, con solennità, che questa o quell'arte, o l'arte tutta intera, sono morte.

3. *Scarso sviluppo della sociologia dell'arte: ragioni* - Malgrado la sua evidente diffusione, il fenomeno arte non ha finora molto interessato i sociologi. Nessuno dei "padri fondatori" della disciplina, salvo Georg Simmel, ha prestato a questa sfera della cultura un'attenzione paragonabile a quella riservata ad altre - ad esempio la religione. I saggi "classici" di "sociologia dell'arte" si possono contare sulle dita; e si tratta per lo più di studi speculativi, impressionisti, frutto più di interessi personali un po' dilettanteschi che di impegno professionale e sistematico. In qualche caso si tratta più di studi di storia o di critica di qualche singola arte, piuttosto che di vera e propria sociologia. Negli ultimi cinquant'anni l'enorme espansione della sociologia ha comportato anche un certo aumento del numero di studiosi operanti in questo campo, come in ogni altro. Tuttavia, esso rimane marginale. Una ricerca di qualche anno fa indica che solo lo 0,5% della produzione sociologica può essere classificata come sociologia dell'arte. E non si ha l'impressione che la quota sia molto aumentata in tempi più recenti.

Sulle ragioni di questa disattenzione si possono avanzare diverse ipotesi. La prima è che, nella società moderna, l'arte non esibisce quei caratteri problematici che inducono la società (ovvero i detentori del potere) a chiedere lumi ai sociologi, e quindi a stimolare concretamente, con commesse di ricerca, il loro impegno in questo campo. L'arte non è sentita (definita) come un problema sociale, alla stregua ad esempio, del "disagio giovanile", delle relazioni industriali, della stratificazione, dell'assistenza sanitaria, o delle decine di altri campi che i sociologi sono chiamati a coltivare. Sulle ragioni di questo atteggiamento si possono formulare altre ipotesi-corollario. La prima è che l'arte, malgrado la sua nota ubiquità, sia considerata appartenere alla sfera del marginale, del superfluo, del "lusso", degli strati più elevati e quindi evanescenti della "sovrastruttura". La seconda è che non si ritenga che gli eventuali problemi della sfera artistica siano suscettibili di comprensione e spiegazione, e quindi soluzione, mediante gli strumenti della sociologia; cioè che i fenomeni artistici siano per loro natura inaccessibili all'indagine sociologica. Questo sembra essere un atteggiamento molto diffuso tra gli operatori dell'arte. Come vedremo, esso discende essenzialmente dalla concezione romantica, e ancora dominante, della creazione artistica come atto sacro e misterioso, e dell'artista come genio.

La seconda ipotesi generale - e complementare - è che lo scarso attivismo sia dovuto non tanto alla carenza di domanda sociale, di pressione esterna, ma alla carenza di interesse culturale da parte dei sociologi stessi. Da generazioni ormai, il percorso formativo dei sociologi è orientato prevalentemente alle scienze e ai problemi "strutturali" della società, ai fenomeni dell'economia, della politica, dell'organizzazione e simili. Il loro armamentario metodologico privilegia la raccolta ed elaborazione quantitativa, gli strumenti matematici e statistici. Dal punto di vista

professionale il sociologo pende, molto spesso, più dal lato della cultura tecnico-scientifica che da quella umanistico-letteraria-artistica.

Vi può essere qualche ipotesi più sottile. Anche quando coltiva interessi personali nel mondo dell'arte, il sociologo può essere distolto dal trasferirvi le sue attività professionali perchè condivide la concezione dominante, a proposito dell'essenziale estraneità dei fenomeni artistici da quelli sociali, e/o perchè si rende conto che applicare i suoi strumenti analitici all'arte significa sottoporre anch'essa a qual processo di razionalizzazione, de-mitizzazione, de-mistificazione, de-feticizzazione, smascheramento, cui sono stati assoggettati ormai tutti gli altri settori della cultura e della società. Il sociologo più o meno coscientemente avverte che i tentativi in questa direzione di solito suscitano reazioni molto negative da parte dei soggetti operanti nel mondo dell'arte, e da quanti sono abituati a studiarlo secondo i canoni umanistici-idealistic-romantici; e provocano denunce di "insensibilità culturale" "sociologismo volgare", "determinismo", "meccanicismo", "materialismo" e simili.

4. *La qualità artistica e altri contenuti della sociologia dell'arte* - Per questi motivi, la sociologia si astiene di solito dall'affrontare i problemi centrali di questo settore della materia: che cosa sia "essenzialmente" l'arte, al di là della sua definizione sociale; quali siano le determinanti sociali del gusto e della creazione artistica; come si formi la categoria del "bello"; quali siano le funzioni sociali essenziali dell'arte; quali i suoi rapporti con gli altri settori della cultura e della società, e così via. Il sociologo si accontenta di solito di studiare aspetti più esterni, "a monte" e "a valle": l'origine sociale degli artisti, il loro status, le istituzioni e organizzazioni in cui operano, e quelle che mediano i rapporti tra l'artista e la società (i committenti, i mercanti, gli agenti, il mercato, le pubbliche amministrazioni); e infine le caratteristiche sociali e culturali del pubblico dell'arte (lettori, spettatori, frequentatori di musei), ecc.

5. *Diffusione dell'approccio sociologico nella storia e critica d'arte* - La debolezza del contributo propriamente sociologico alla comprensione del mondo dell'arte è in parte compensata dal fatto che alcuni dei concetti e dei metodi più tipici della sociologia sono ormai da tempo entrati nella cultura generale delle società contemporanee, e quindi sono largamente usati anche dai cultori di altre discipline che si occupano dell'arte. In particolare la storia dell'arte da tempo è anche, in modo più o meno sistematico, storia *sociale* dell'arte; in quanto non si limita ad analizzare e ricostruire solo le vicende che riguardano le opere e le forme dell'arte, o le personalità degli artisti, ma anche gli aspetti sopra citati (ambiente e condizioni storico-sociali, committenza, organizzazione, ricezione, pubblico, rapporti con economia e potere, ecc.). Anche i manuali scolastici di questa disciplina mostrano generalmente un'ampia apertura a questi aspetti. Come è stato detto molto tempo fa (Worringer 1911), ormai l'inquadramento sociologico è un momento fondamentale ed inevitabile di qualsiasi analisi scientifica del mondo dell'uomo; i concetti sociologici sono divenuti quasi categorie a priori del pensiero del nostro secolo.

6. *Sociologia dell'arte e marxismo* - In parte, il merito di ciò deve essere attribuito a quella particolare teoria sociologica che è stata il marxismo. Per qualche generazione il marxismo ha avuto ampia diffusione tra gli intellettuali, e specie tra quelli che si interessavano di letteratura e arte. La maggior parte dei sociologi dell'arte, grosso modo tra il 1920 e il 1980, sono stati di matrice o orientamento marxista. Per diverso tempo, *sociologia dell'arte* o *approccio sociologico* all'analisi dei fenomeni artistici sono stati sinonimi di approccio marxista. Questo ha facilitato la diffusione di tale approccio negli ambienti dell'"intelligenza" umanistica, per definizione largamente "di sinistra"; ma ha naturalmente suscitato la simmetrica ostilità degli studiosi di altro orientamento ideologico. In molti e importanti casi, l'approccio sociologico allo studio dei fenomeni artistici è stato duramente contrastato in quanto pregiudizialmente considerato marxista. Oggi si può serenamente affermare che l'approccio marxista, per quanto abbia dato contributi molto importanti alla comprensione dei fenomeni artistici (come in altri campi), è solo una componente, tra molte altre, della sociologia dell'arte.

7. *Arte in generale e arti visive* - Uno dei problemi più spinosi, per chi voglia fornire un'interpretazione sociologica quanto più possibile organica e completa dell'arte, è quello di tener conto simultaneamente dell'enorme multiformità dei fenomeni artistici. È stato autorevolmente affermato che è praticamente impossibile formulare proposizioni generali valide per tutte le arti. Musica, ceramica, balletto, scultura, pittura, teatro, cinema, design, poesia, architettura, romanzo, ricamo e così via - hanno caratteri, struttura, funzioni, qualità così diverse che è impossibile comprenderle adeguatamente in un discorso unitario. Come si è accennato, vi è anche chi nega in via teorico-filosofica l'esistenza dell'arte in generale, e ammette solo le singole arti. In molti casi (titoli di libri di testo e di corsi d'insegnamento), si preferisce la dizione "delle arti" al plurale. Nel presente lavoro, pur tentando di tener presenti anche le altre arti, il riferimento primario sarà alle arti visive. Ciò dipende essenzialmente da ragioni di inclinazione e competenza personale; ma è anche in accordo con gli usi prevalenti in alcune culture linguistico-nazionali, dove per *art* e *Kunst* si intende appunto soprattutto quelle visuali; tenendo a parte ad esempio la letteratura.

8. *Natura anfibia della sociologia dell'arte* - La sociologia dell'arte, nell'ordinamento universitario italiano, è una di quelle discipline "anfibe", cioè che sono assegnate a due gruppi disciplinari molto diversi; nella fattispecie, da un lato alla sociologia dei processi culturali, insieme alla sociologia delle comunicazioni e simili; e dall'altro, alle discipline estetiche. Ciò rispecchia la situazione sopra accennata. Da un lato si prende atto del fatto che la sociologia dell'arte, come praticata dai sociologi, ha le caratteristiche tipiche delle altre branche specialistiche della sociologia, e quindi il radicamento nel corpo principale della disciplina, l'uso delle categorie concettuali, dei metodi e delle tecniche d'indagine tipiche della disciplina, l'orientamento all'analisi di problemi attuali, in vista di fini pratici; dall'altro, che concetti e approcci

sociologici sono ampiamente utilizzati anche da filosofi, storici e critici dell'arte. Ma investe anche la coscienza che lo studio sociologico dei fenomeni artistici non può evitare di affrontare il problema centrale - che cosa è il bello, che cosa è l'arte - allo stesso modo che lo studio storico e filosofico di tali problemi non può ormai esimersi di tener conto del contesto sociale (politico, economico, strutturale, ecc.) in cui essi si pongono.

9. *Questo libro: tre obiettivi programmatici* - Questo lavoro si propone tre obiettivi, tutti ambiziosi. Il primo è di sviluppare una sociologia dell'arte che tenga conto dei contributi delle altre discipline tipiche della materia: l'estetica e la storia (sociale) dell'arte; ma anche (seppur molto più limitatamente) di quelle scienze naturali che possono illuminare problemi come il rapporto tra forme fisiche e fisiologia dei sensi, l'origine del *senso estetico* e del piacere e così via; quella che già da tempo si è prospettata come *fisiologia dell'arte*, e che oggi si è arricchita di molti altri contributi disciplinari (fisica, antropologia, ecc.). Ovviamente si tratta di questioni molto lontane dalla competenza del sociologo, e che qui saranno richiamate, con cautela, solo come indicazioni di possibili futuri approfondimenti.

Il secondo obiettivo è di combinare un approccio "teorico-sistematico-classificatorio" con uno storico-evolutivo. Così nel primo capitolo ci si riferisce prevalentemente all'infanzia della specie umana, nel secondo alle culture e civiltà storiche, nel terzo al pensiero estetico moderno, e soprattutto sette-ottocentesco, nel quarto si compie una rapida carellata sulla storia dell'arte occidentale fino all'inizio dell'800, nel quinto e nel sesto si descrivono gli sviluppi dell'arte e della cultura nella società industriale. In ognuno dei capitoli ci si sofferma sui fenomeni socio-artistici che sembrano più tipici del periodo. Solo nel settimo capitolo si adotta un approccio squisitamente sociologico; ma anche qui c'è un elemento temporale, perchè si mettono in rilievo specialmente gli aspetti e problemi tipici della contemporaneità.

Il terzo obiettivo è di esporre tutto ciò - nientedimeno che i rapporti tra arte e società dalle origini ai nostri giorni, limitatamente però all'Occidente - in forma insieme sintetica e piana. Questo è un libro pensato e scritto per un pubblico particolare, quello degli studenti di discipline artistiche; i quali spesso sono carenti di fondamenti storici, e quasi sempre del tutto privi di quelli sociologici. La decisione di scriverlo è venuta dalla assoluta mancanza, sul mercato, di manuali adatti alla bisogna. Quelli disponibili hanno tre caratteristiche negative. La prima è che sono, in modo fin fastidioso, tutti "provincialmente" interni alla cultura anglo-americana; che, almeno in questo campo, forse non ha moltissimo da insegnare alla vecchia Europa. La seconda è che dedicano uno spazio sproporzionato alle questioni preliminari, (epistemologiche, filosofiche, metodologiche, ideologiche), e alla storia e critica della disciplina, lasciandone ben poco all'esposizione delle sue acquisizioni sostantive; insomma, gran affilare di coltelli, e pochissima carne tagliata. La terza è che sono evidentemente destinati a studenti di sociologia che vorrebbero applicare le loro competenze alla realtà artistica; e non, come è qui il caso, a studenti di arte

che si aspettano dalla sociologia un contributo alla miglior comprensione dell'oggetto centrale dei loro studi.

Normalmente lavori generalissimi come il presente si scrivono alla fine di un congruo periodo di approfondimento specialistico e di sperimentazione didattica. Se ho dovuto farlo all'inizio, è stato per causa di forza maggiore, e non per incoscienza o presunzione.

10. *Ringraziamenti e dedica* - È ovvio che ogni libro deve moltissimo agli autori di tutti gli altri libri che sono stati utilizzati nella sua genesi. I debiti intellettuali più evidenti ed immediati sono riconosciuti nella "Bibliografia essenziale" che conclude l'opera. Ma se dovessi citare il testo che più di ogni altro ha formato il mio pensiero su società e arte, fin dalla prima lettura nei lontani anni '60, non avrei dubbi a indicare la *Storia sociale dell'arte e della letteratura* (1951) di Arnold Hauser. Malgrado le critiche spesso ingiuste e violente suscitate al suo apparire, e alcune innegabili rigidità ideologiche, specie nelle parti iniziali, quel libro rimane ancora il testo di riferimento fondamentale in materia, come risulta dalle bibliografie dei corsi di sociologia dell'arte in molti paesi del mondo, e dalla continuità del suo successo editoriale. Se non fosse per la sua sterminata mole, le ampie parti dedicate alla letteratura, e la vistosa carenza di approfondimento delle problematiche socio-artistiche del XX secolo, sarei stato felice di adottarlo come testo istituzionale nei miei corsi. Al maestro Arnold Hauser - rappresentante tipico di quella gloriosa schiatta di geniali ungheresi di origine ebraica e di cultura tedesca, operanti nel mondo anglosassone, che mi è particolarmente cara - dedico grato questo mio lavoro.

## I

## ARTE E NATURA:

## LA FORMA, LA BELLEZZA E IL PIACERE

## 1. INTRODUZIONE

Le foglie d'autunno, le aurore e i tramonti, i ruscelli scroscianti, gli alberi, i fiori, le livree e il canto degli uccelli, la luce solare e le nuvole, i monti, l'iridescenza dell'arcobaleno e degli insetti, il luccicare delle bacche e dei cristalli, il corpo e i movimenti degli animali e dell'uomo, e infiniti altri fenomeni della natura presentano forme, colori, suoni, odori e altre qualità che provocano sensazioni piacevoli, attraggono e affasciano. Gran parte delle culture umane attribuiscono alla natura qualche valore estetico; cioè, ritengono che il mondo abbia, tra le altre qualità, anche quella della bellezza. E, per buona parte della sua storia, la cultura occidentale ha attribuito all'arte, e specie alla pittura e alla scultura, il compito di imitare, riprodurre, rappresentare la bellezza della natura.

In certi periodi - grosso modo tra il 300 e il 1200 d.C. - alle arti figurative si sono assegnati altri compiti primari, come quello di comunicare storie e valori, celebrare, educare; e a partire dalla fine del XIX secolo gli artisti si sono assunti compiti ancora diversi, come quello di creare forme del tutto sganciate dalla realtà naturale. Ma per circa 15 secoli (dal 500 a.C. al 300 d.C., e dal 1200 al 1900) la tendenza dominante nella pittura e nella scultura occidentale è stata qualche forma di imitazione o riproduzione della natura. E ancor oggi la tendenza spontanea dell'uomo "della strada" è di apprezzare le opere d'arte in funzione del loro *naturalismo* o *verismo* o *realismo* o *illusionismo*: cioè, la capacità di trarre in inganno lo spettatore, facendogli sentire di essere realmente di fronte ad un oggetto o spettacolo naturale.

Contro questa identificazione "ingenua" o "volgare" del bello artistico col bello naturale, del piacere estetico con quello fisico, i filosofi hanno a più riprese e a lungo combattuto; soprattutto a partire dal Settecento, quando l'estetica divenne una bran-



ca centrale della filosofia e in qualche caso ambì a risucchiare in sé l'intera filosofia.

Alcuni filosofi hanno negato ogni affinità tra bello naturale e bello artistico (o estetico in senso stretto) e si son spinti fino a riservare la qualità della bellezza alle sole creazioni dello spirito umano. È solo l'uomo che indebitamente proietta sulla natura false illusioni di bellezza. La natura in sé è meccanica, ripetitiva, brutta e brutta, noiosa, irrilevante (Hegel). Altri hanno elaborato complesse argomentazioni per tener ben separate da un lato le sensazioni di diletto estetico, provocate dalla contemplazione delle opere d'arte, dall'altra, di diversi tipi di piaceri sensuali, fisiologici ed organici, stimolati dall'osservazione di oggetti o spettacoli naturali; da un lato, quel che si prova ammirando un cesto di frutta succulenta o un bel corpo nudo dipinti e dall'altro quel che si prova di fronte alla cosa vera.

L'estetica filosofica in generale ha rigettato con sdegno i ricorrenti tentativi di elaborare teorie psicologiche o biologiche o "vitalistiche" dell'arte, teorie cioè fondate sui metodi e criteri delle scienze naturali, e intente a scoprire le basi fisiologiche delle sensazioni estetiche. Sulle ragioni e forme di questa avversione torneremo nel capitolo dedicato alla *sociologia dell'estetica*. Qui ci sforzeremo di presentare alcuni filoni di ricerca che mettono in luce le possibili connessioni tra bellezza naturale e bellezza artistica, tra piacere fisico e piacere estetico. La materia non è propriamente di competenza della sociologia; ma non sembra possibile parlare del valore e delle funzioni sociali dell'arte, dell'arte come componente dei sistemi socio-culturali, senza esaminare i suoi eventuali fondamenti nella natura umana e nella natura in generale.

## 2. AVVERTENZE TERMINOLOGICHE PRELIMINARI: FORMA, BELLEZZA, ESTETICA, PIACERE

I problemi affrontati nelle pagine che seguono sono discussi da millenni, e ogni parola usata in questa materia è carica di significati spesso molto stratificati e diversificati, con implicazioni talvolta molto ampie; spesso si tratta di fenomeni così generali da rendere difficili definizioni concettuali verbali precise, che non siano mere tautologie o sinonimie. Una trattazione sistematica dei termini, concetti e significati adoperati nelle pagine che seguono risulterebbe oltremodo complessa e noiosa. Ci limitiamo ad alcune notazioni sparse.

Il bello è ciò che piace, dice la saggezza popolare. La lingua italiana, come qualche altra, ha due parole generali distinte per indicare ciò che piace: il bello e il buono. Il primo si riferisce prevalentemente agli stimoli (configurazioni) visivi (visuali, ottici), ma anche a quelli sonori. Belli sono i quadri, i tramonti, le musiche. Il secondo si riferisce prevalentemente a quelli olfattivi e gustativi (un buon pasto, un buon profumo); ma ha assunto anche un importante significato morale (*buona azione*). Il piacere che deriva dalle sensazioni tattili non dispone, almeno in italiano, di un aggettivo generale. Diverse riflessioni filosofiche potrebbero svi-

lupparsi da queste osservazioni (esiste una filosofia e anche una psico-sociologia dei sensi). Esse però rimarrebbero limitate alle peculiarità della cultura italiana, perchè in altre lingue le relazioni semantiche potrebbero essere molto diverse. Nella cultura greca antica, bellezza e bontà (morale) erano considerate coincidenti (*kalokagathos* = bello e buono). In molte culture, vista e udito sono considerati i sensi "nobili" e "alti", forse perchè sembrano permettere configurazioni molto complesse, o perchè sono sensi "della distanza", cioè che non esigono il contatto fisico; gusto, olfatto e tatto, per vari motivi sono considerati meno nobili. Nella tradizione occidentale, arte ed estetica hanno tradizionalmente a che fare soprattutto con i fenomeni visuali e acustici; con qualche eccezione per la scultura e la danza, che hanno anche implicazioni tattili e *cinestetiche*. Ma la creazione di stimoli gustativi e olfattivi non sembra essere riuscita a passare dal rango dell'artigianato o industria a quella di arte "alta". Solo figuratamente, e ironicamente, i cuochi e i profumieri sono talvolta definiti artisti. Anche questo fenomeno potrebbe prestarsi a qualche considerazione.

Per quanto riguarda il termine estetico, esso ha due significati fondamentali molto diversi, anche se con qualche connessione. In un primo significato, l'estetica è il fenomeno (e lo studio del medesimo) della sensazione, dello stimolo sensoriale, della percezione. In un secondo significato, l'estetica è quella parte della filosofia che si occupa della bellezza e dell'arte. In questo capitolo, si parlerà soprattutto dell'estetica nel primo significato.

Il concetto di piacere è uno dei più generali e primari dell'esistenza, ed è di solito definito in modo tautologico o sinonimico (diletto, soddisfazione, gradimento, gratificazione, voluttà, ecc.). La sensazione di piacere sembra connessa, a livello fisiologico, con la produzione e diffusione nel cervello di particolari sostanze chimiche, come la serotonina. Il piacere sembra connesso anche a specifiche aree del cervello (sistema limbico). In un ottica comportamentale, si può definire come piacere quella reazione del sistema nervoso che spinge l'organismo a prolungare, intensificare o ripetere l'esperienza che la provoca; e/o che lo spinge a muoversi verso la fonte degli stimoli da cui è provocata (attrazione), fino talvolta al contatto e all'ingestione (possesso). Tuttavia esiste anche un'antica nozione negativa di piacere, come assenza di dolore; o addirittura come assenza di qualsiasi stimolazione, sensibilità e coscienza (*atarassia, nirvana*). In questo senso, si può parlare del piacere dell'annullamento e della morte (istinto di morte). Ma in modo biologico-evolutivo, il piacere può essere definito come un sistema di segnali che inducono l'organismo ad assumere comportamenti vantaggiosi per la sopravvivenza dell'individuo e/o della specie; esattamente come il dolore è un sistema di segnali che spingono a terminare ed evitare certe esperienze, e a regire ad esse allontanandosene. Mentre esiste una branca della medicina specializzata nello studio del dolore (algologia), non sembra esistere una per il piacere. Una spiegazione può essere che l'intera medicina, in quanto finalizzata alla promozione della salute e del benessere fisico, è orientata al piacere. Ma un'altra ragione sembra essere che nella maggior parte dei sistemi etici

il piacere è considerato come una specie di forza gravitazionale che agisce in tutti i processi vitali (la "carne") e tende a trascinare l'uomo verso il "basso", moralmente parlando. Gran parte delle religioni e delle filosofie si propongono invece l'elevazione morale, cioè lo sforzo antigravitazionale verso l'alto, lo spirito, e quindi tendono alla minimizzazione, rifiuto o condanna del piacere. Vi possono essere fondate ragioni di questo diffuso atteggiamento filosofico-religioso verso il piacere. Essenzialmente, esse sembrano aver a che fare con due ordini di problemi. Il primo è che normalmente le sensazioni di piacere hanno carattere assuefativo, cioè tendono ad ottundersi con l'abitudine; il loro mantenimento richiede di solito una progressiva intensificazione dei livelli di stimolazione, e ciò ha diverse implicazioni negative. Il secondo ha a che fare con il valore dell'autocontrollo, della liberazione della coscienza dai determinismi biologici, dell'autonomia della volontà. L'anima dell'edonista, si afferma, è schiava dei suoi sensi e della sua carne. Le etiche *edonistiche*, cioè che ammettono o esaltano il piacere sensuale, sono in complesso più rare, nella storia delle maggiori civiltà. In quella occidentale, un certo edonismo sta alla base della società industriale e della scienza economica (dove il termine piacere è però sostituito da altri, come "soddisfazione", "utilità", "bisogno", "preferenza", "ofelimità", "desiderio", ecc.).

Come ogni altro termine fondamentale, anche quello di piacere ha assunto poi, per traslazione, molti altri significati; e ha indicato, ad esempio, dilette puramente intellettuali, gratificazioni morali, ecc.

### 3. LA SPIEGAZIONE RELIGIOSA

La bellezza nella natura e della natura è divenuta un problema da quando è venuta meno la spiegazione religiosa del mondo. In questa, la bellezza della natura è considerata semplicemente frutto della volontà del Creatore, o una sua emanazione o riflesso. In molti sistemi teologici, la bellezza della natura è una delle tante prove dell'esistenza di Dio e indizio delle sue qualità. È prova anche della bontà e generosità di Dio, che ha voluto circondare la sua creatura prediletta, l'uomo, di cose belle e piacevoli, oltre che utili. Apprezzando la bellezza della natura si glorifica la divinità. Questo è il sentimento che anima il "Cantico delle creature" di San Francesco e gran parte delle estetiche fondate su una visione religiosa del mondo. In alcune estetiche romantiche, la bellezza è essa stessa un principio metafisico, mistico, misterioso, sacro, divino, che anima il mondo. In molte filosofie a sfondo mistico-religioso, la bellezza è una delle proprietà di Dio, insieme con la bontà, la verità, la potenza, la sapienza, l'eternità, e così via. Alcune religioni danno tanta importanza a questi caratteri della divinità da far venir meno ogni apprezzamento per la bellezza del mondo; questo è solo una "valle di lacrime", un esilio, un tormentoso passaggio ad una vita oltremondana infinitamente migliore. Il mondo è solo un "velo" che nasconde e deforma la vera realtà, quella divina; fonte di errore, sviamento, traviamento;

mento; opera del demonio. Ma in generale la visione religiosa fornisce una serie di spiegazioni semplici e persuasive dell'origine della bellezza.

Queste non bastano più alle culture secolarizzate, razionalistiche, che assumono il metodo scientifico come unica modalità accettabile di indagine sui problemi dell'esistenza. Il problema della natura e delle origini della bellezza del mondo è stato uno dei primi ad essere affrontati dal pensiero razionalistico e scientifico; ma, a tutt'oggi, con esiti ancora incerti. In queste pagine cercheremo di sintetizzare alcune delle teorie e degli approcci scientifici alla problematica.

### 4. LA VISIONE SCETTICA

Una delle prime soluzioni proposte è di considerare la bellezza del mondo una semplice "illusione ottica", una proiezione di categorie soggettive e culturali, il risultato di un complesso processo di selezione tra le sensazioni ed esperienze. Il mondo e la natura in sé non sono né belli né brutti; sono semplicemente flussi di forze e materie, informazioni e sensazioni, che si agitano, in modo insieme casuale e necessario, e che talvolta danno l'illusione di combinarsi in forme dotate di qualche momentanea stabilità. Si ricorda che le immagini visive, i suoni, gli odori e ogni altra sensazione sono costruzioni mentali, determinate dalla particolare struttura dei nostri organi di senso; animali dotati di apparati diversi vivono in mondi del tutto diversi dai nostri. Si fa presente che i criteri e i valori estetici, le preferenze e i gusti sono estremamente variabili, tra i singoli individui e le diverse culture. Si fa presente ancora che in natura, accanto a molti fenomeni generalmente considerati belli, attraenti, dilettevoli, ve ne sono molti altri orridi, repellenti, dolorosi; ed è difficile dire che i primi prevalgano sui secondi. Infine, si fa presente che quel che noi percepiamo come "mondo" o "natura" è solo un segmento molto limitato del reale, che possiamo conoscere mediante l'intelletto e gli strumenti scientifici. Esiste il mondo dell'infinitamente grande, il macrocosmo dell'astrofisica, delle galassie e dei molteplici universi; esiste il mondo dell'infinitamente piccolo, dei microorganismi, delle cellule, molecole, atomi, e particelle subatomiche; ed esiste anche il mondo delle ondulazioni, di cui quelle visibili sono solo una piccola banda. Sulla presenza, in questi mondi, di qualcosa definibile come bellezza, non v'è consenso tra gli scienziati. Essi tendono a rigettare come metafisiche e romantiche tali questioni.

### 5. LA FISICA DELLA FORMA: DAL CAOS AL COSMO

È noto però che una delle motivazioni più antiche e profonde, seppure generalmente non esplicitate, della ricerca scientifica è proprio la speranza di ridurre la realtà in "formule", cioè piccole forme. Matematici e fisici sono spesso animati da motivazioni e criteri eminentemente estetizzanti (B. Russell). Una delle qualità più

apprezzate nelle teorie e formule scientifiche è l'“eleganza”.

Il problema della bellezza coincide con quello della forma (lat. *forma* = bellezza), cioè dell'ordine, regolarità, simmetria, armonia, proporzione; dell'emergenza del cosmo (gr. *kosmos* = ornamento, ordine, bellezza) dal caos. Caos e cosmo sono due aspetti antitetici dei fenomeni naturali. Il primo è spesso pensato come lo stato originario della materia e dell'energia; è quello a cui esse ritornano quando l'ordine crolla, come nei fenomeni di degrado, corruzione, collasso, distruzione.

Caos e cosmo, disordine ed ordine, irregolarità e regolarità, asimmetrie e simmetrie, forma e mancanza di forma sono qualità oggettive, misurabili, e quindi assoggettabili all'indagine scientifica. Fin dai suoi primordi, il pensiero scientifico ha indagato sull'origine dell'ordine delle cose, e ha immaginato che esso derivi dalla forma dei loro costituenti elementari. Tutte le cose visibili sarebbero costituite da combinazioni (aggregazioni) di particelle invisibili, elementari, semplici, omogenee: gli “atomi”. Essi avrebbero forme regolari, geometriche, simmetriche, si combinerebbero secondo leggi dinamiche anch'esse semplici, secondo rapporti matematici. Il cosmo – cioè la forma, l'ordine, la bellezza delle cose visibili – sarebbe il risultato delle analoghe caratteristiche delle loro costituenti invisibili e delle leggi che regolano la loro combinazione.

La scienza moderna ha sostanzialmente confermato, utilizzando strumenti d'indagine sempre più potenti e sofisticati, queste antichissime semplici intuizioni. La ricerca sulle particelle elementari ha bensì rivelato livelli sempre più profondi e minuti di realtà; da cent'anni si sa che gli atomi non sono affatto elementi semplici, ma universi complessi in cui protoni ed elettroni vorticano incessantemente; e che questi, a loro volta, sono costituiti da sistemi ancora più piccoli, in un sistema di scatole cinesi di cui non si vede ancora l'ultima. Ma ad ogni livello si riscontra l'esistenza di strutture ordinate, rispondenti a leggi fisse di movimento. L'ordine della fisica sta alla base dell'ordine della chimica, e questa alla base delle macrostrutture visibili all'uomo – le “cose”.

Le leggi fisico-chimiche spiegano gran parte delle regolarità e delle forme che si riscontrano nella natura inanimata. La forma delle montagne dipende dall'interazione tra le rocce e gli agenti atmosferici, secondo le grandi leggi della fisica (es. gravità, pressione, ecc.) e della chimica; l'acqua scioglie e il gelo sminuzza le rocce, i cui frammenti precipitano a valle. I cristalli crescono seguendo dei regolari “piani di sviluppo” insiti nella forma delle molecole delle sostanze di cui sono costituiti. Allo stesso modo le nuvole si formano, modificano e scompaiono secondo precise leggi fisico-chimiche legate alle caratteristiche delle molecole d'acqua e dell'aria.

Tutto questo è ormai noto da molto tempo, ed è parte integrante della visione scientifica del mondo. Ma la ricerca fisico-chimica si è concentrata sui fondamenti ultimi, ovvero sui principi primi della forma; quelli, appunto, operanti a livello di atomi e molecole. In tempi più recenti la fisica e la matematica hanno indagato anche sull'origine delle forme che si riscontrano a livello macro, cioè dei fenomeni fisici che cadono sotto i nostri occhi. Il mondo fisico visibile è pieno delle forme

regolari più diverse e complesse, la cui spiegazione non si può derivare direttamente dalle leggi che regolano gli atomi. Perché, quando colpiamo col martello certe pietre, esse si spaccano secondo superfici (forme) caratteristiche e prevedibili? Perché, quando una goccia cade su una superficie d'acqua in un bicchiere, dà origine a una serie di forme – altre goccioline, schizzi, cerchi concentrici ondulanti, ecc. – anch'essi tipici e determinati? A questo genere di interrogativi si dedica un recente filone della fisica, che indaga la nascita dell'“ordine dal disordine”, le “strutture dissipative”, la “morfogenesi”, ecc. (Prigogine, Thom).

Infine, si deve ricordare che anche l'astrofisica – la scienza dell'universo – è sempre animata, dalle sue origini nella notte dei tempi fino alle sue espressioni più attuali ed avanzate, da una ricerca appassionata di armonia, ordine, forma e bellezza. E che alcuni dei più prestigiosi rappresentanti della scienza che studia insieme il microcosmo e il macrocosmo, le particelle elementari e le origini e destini dell'universo – la fisica teorica – confessano che queste sono le motivazioni e i fini ultimi, insieme estetici e mistici, delle loro fatiche. Anche a questi livelli, l'uomo si rivela un essere che tende incessantemente alla ricerca dell'ordine, della forma, della figura, dell'eleganza, della bellezza.

## 6. BIOLOGIA DELLA BELLEZZA: L'EVOLUZIONE DELLE FORME VIVENTI

Le forme dei sistemi viventi – le piante e gli animali – pongono un'altro genere di problemi, e richiedono un altro tipo di spiegazioni. Esse non possono essere derivate in modo meccanicistico, “lineare”, dalle forme dei loro elementi costitutivi. Le molecole organiche sono spesso di dimensioni relativamente grandissime, in quanto costituite da un gran numero – anche milioni – di atomi; sono spesso “informi” o “amorphe”, in quanto plastiche, e si combinano in strutture – cellule, tessuti – di livelli di complessità ancora molto più elevati. Per spiegare la forma del mondo biologico – organelli, cellule, tessuti, organi, organismi, biocenosi (comunità di organismi) – è necessario ricorrere ad un principio esplicativo del tutto diverso da quello atomistico-meccanicistico. Si tratta di un principio che non sembra essere stato intuito dagli antichi, e che è una gloriosa conquista degli ultimi due secoli: quello dell'evoluzione.

Secondo la teoria dell'evoluzione, le forme biologiche non sono state create ab initio, ma sono il risultato di lunghissimi processi di interazione tra le popolazioni e l'ambiente. Il mondo organico è caratterizzato dal ciclo vitale, cioè nascita-crescita-morte; e quindi dal principio della riproduzione. Nei processi riproduttivi possono avvenire degli “errori”, dei mutamenti; i figli possono avere caratteri innovativi rispetto ai genitori. Questi caratteri possono essere vantaggiosi o svantaggiosi, rispetto alla necessità di procurarsi il cibo, difendersi dai predatori, generare ulteriore prole. È il confronto (competizione, lotta, adattamento ecc.) con l'ambiente a decidere se quei caratteri sono vantaggiosi (positivi) o meno; nel primo caso, essi

permettono o aumentano le capacità riproduttive dell'organismo, e il carattere si trasmette e si fissa nei discendenti. In estrema sintesi, la teoria dell'evoluzione si basa sui due principi, del caso e della necessità: i caratteri innovativi sono generati casualmente negli organismi (mutanti); essi poi sono oggetto di selezione da parte delle forze esterne, ambientali, e se risultano vantaggiosi, vengono replicati nella prole. Mediante questo duplice meccanismo il mondo dei viventi è soggetto a continua trasformazione. Le forme "genotipiche", quelle cioè tipiche di ogni specie, preesistono nei geni (DNA) degli animali e delle piante, mutano continuamente. Ciò non è stato scoperto prima dell'Ottocento, perché i ritmi con cui avvengono questi mutamenti sono molto più lenti di quelli dell'esistenza umana, o anche di quelli storici.

L'enorme diversità delle forme dei viventi è in relazione alla grande diversità di strategie di sopravvivenza ed adattamento. Le forze, i principi e le leggi biologiche che modellano le forme dei viventi non sono solo diverse, ma anche contraddittorie. Uno dei principi generali della vita sta proprio nell'equilibrio tra forze contrapposte. Semplicità e complessità, piccolezza e grandezza, durezza e flessibilità, compattezza e articolazione, velocità e forza, mimetismo ed esibizione, dieta specializzata e onnivora, attacco e fuga, aggressività e pavidità, specializzazione funzionale e "generalismo" ("opportunismo", adattabilità), riproduzione agamica e sessuale, semplicità o complessità nella riproduzione, dispersione o concentrazione della riproduzione, solitudine e socialità, schemi innati/fissi e appresi/mutevoli di comportamento, sono tutti caratteri opposti ma che possono di volta in volta fornire diversi vantaggi evolutivi; tant'è vero che vi sono specie specializzate in ognuno, o in diverse combinazioni, di essi.

Un'altra serie di forze modellatrici della forma dei viventi è costituita dall'ambiente fisico in cui vivono: acqua, aria, terra. Il modo in cui ci si nutre e ci si muove in questi "media" è molto diverso, e ciò ha ovvie conseguenze sull'anatomia degli organismi.

Una delle caratteristiche più generali delle forme viventi, soprattutto "superiori", e una di quelle che stanno alla base dell'apparenza di ordine e bellezza fornita dalla natura, è la simmetria. Anch'essa sembra connessa essenzialmente all'azione di forze ambientali, piuttosto che molecolari. Gli organismi fissi o flottanti possono anche farne a meno; ma generalmente anch'essi esibiscono forme simmetriche, spesso radiali. Il loro corpo, le strutture, le articolazioni, sono organizzate a partire da un centro generatore, secondo un certo numero di assi o raggi. Così avviene per gli anemoni di mare o le stelle marine, ma anche per quasi tutte le piante superiori. Il modo in cui i fili d'erba nascono dal cespo, le foglie germogliano dai fusti, e i rami sul tronco degli alberi, seguono in genere schemi di simmetria radiali. Essi sembrano discendere da principi fisico-matematici di occupazione dello spazio tridimensionale.

Gli organismi dotati di motilità invece in genere sono caratterizzati dalla simmetria bilaterale: molti loro organi, soprattutto esterni, sono disposti a paia, ad eguale distanza da un asse centrale. Questo modello discende essenzialmente dalle necessità della locomozione, in quanto per muoversi nell'ambiente (acqua, terra o

aria) in modo direzionale, cioè secondo una direzione retta, è generalmente necessario far forza in modo bilanciato con gli arti ai lati del corpo. La struttura dell'apparato locomotore influenza poi l'intero corpo.

La locomozione è responsabile anche di un'altra caratteristica formale molto generale degli animali, cioè l'asimmetria avanti-dietro, o testa-coda. Alcuni degli organi più importanti, come quelli di percezione degli stimoli ambientali, quelli di attacco e difesa, e quello di ingestione (bocca), sono collocati nella parte del corpo più "avanzata" nell'ambiente, che diventa quindi, nel suo insieme, la più importante: il capo o testa. Il resto del corpo si struttura in funzione di questa. Nelle piante, immobili e con due diversi apparati nutritivi, quello radicale e quello fogliare, l'asimmetria si presenta secondo uno schema diverso, ma pur sempre dotato di regolarità (radici-tronco-rami).

Queste asimmetrie possono essere considerate manifestazione di un'altro principio generale della natura, quello della gerarchia e/o delle proporzioni. Quando un sistema per funzionare deve estrarre fluidi dall'ambiente e farli circolare al proprio interno, ovvero quando un sistema serve a raccogliere, concentrare e di nuovo disperdere fluidi, esso tende ad assumere una struttura gerarchica: piccoli canali confluiscono in canali più grandi, questi in canali più grandi ancora, e così via. Questo è lo schema che regola il deflusso delle acque meteoriche sulla terra, la circolazione della linfa nelle piante e del sangue. Ma esso regola anche il flusso delle forze negli apparati muscolari, delle resistenze in quelli ossei, e delle informazioni in quelli nervosi. Tutto ciò imprime alle strutture biologiche quegli elementi di ordine formale che danno la sensazione di "armonia" e "proporzione".

La gran parte delle forme degli organismi possono essere spiegate in termini ecologico-evolutivi, cioè come il prodotto della mutazione genetica casuale e delle pressioni selettive dell'ambiente; o, in termini ancora diversi, e generalissimi, come adattamenti all'ambiente.

Ciò appare chiarissimo quando si consideri l'estrema diversità di principi organizzativi che operano all'interno e sulla superficie degli organismi. All'interno gli organi hanno forme e localizzazioni che rispondono ai criteri essenzialmente funzionali, di massima e più efficiente occupazione dello spazio disponibile e sono molto simili, per grandi categorie di organismi. Gli animali superiori, all'interno, appaiono come semplici sacchi di organi, e in genere la loro vista non stimola sensazioni piacevoli. All'esterno, gli organismi sono invece dotati di superfici, forme, squame, piume, peli ed altre strutture altamente differenziate, complesse, variegata, ricche. La forma e il colore degli zoccoli, delle gambe, della copertura cutanea, degli accessori (corni, coda), degli organi sensoriali, sono tutti in ovvia corrispondenza (secondo i numerosi criteri menzionati più sopra: mimetismo ed esibizione, termoregolazione, mobilità, ecc.) con l'ambiente. La struttura generale dell'ambiente, sia fisico-chimico che biologico, si riflette in modo evidente sulla struttura, soprattutto esterna, degli organismi che in esso vivono. Ciò avviene attraverso meccanismi numerosi e complessi, in parte ancora da precisare; ma il principio generale sembra

indiscutibile. L'ordine dell'ecosistema, ovvero della biosfera, si rispecchia in modo biunivoco nella forma dei fenotipi (specie). Anche dal punto di vista biologico, come in quello fisico, il macrocosmo si riflette nel microcosmo, e viceversa. Gli antichi lo avevano intuito da tempo.

Non tutte le forme della natura sono spiegabili con i principi dell'adattamento funzionale dell'organismo all'ambiente. Perché, in uno stesso ambiente, nella stessa nicchia ecologica, si siano evolute piante dalle foglie di forme diverse, anche se di poco; perché le foglie d'autunno assumano colorazioni così variegata, e spesso così spettacolari; perché uccelli e insetti con abitudini così simili, in uno stesso ambiente, abbiano forme e colori diversi, può essere spiegabile in termini meccanicistici, ma in termini funzionali rimane un mistero. L'altra possibile spiegazione è che ciò sia dovuto al puro caso, o ad un principio di pura fantasia giocosa nella natura, o nel suo Creatore.

## 7. LA SELEZIONE SESSUALE E L'ESTETICA COME FATTORE EVOLUTIVO

La maggior parte delle forme viventi che noi osserviamo ci trasmettono una sensazione di piacere e bellezza. È vero, vi sono anche forme e fenomeni naturali che ci repellono, spaventano, inorridiscono. Molti di questi sono collegati ai processi di decadimento, corruzione, imputridimento, eliminazione dei prodotti del metabolismo, e quindi alla morte piuttosto che alla vita. Ma vi sono anche forme vegetali e animali collegati a questi processi, come muffe, larve, vermi ed altri animali sarcofagi e necrofagi, che ci disgustano. E ci sono altri animali ancora, come insetti e serpenti, che per diverse ragioni hanno acquistato presso gli uomini cattiva fama. In generale comunque si può affermare che la contemplazione dei fenomeni della natura e delle forme della vita evocano sentimenti positivi, e questo perché anche la specie umana si è evoluta in seno alla natura, e la vita dell'uomo dipende dal buon funzionamento dell'insieme dell'ecosistema. La natura è un grande deposito di risorse viventi e non viventi da cui dipende il benessere dell'uomo.

Anche le forme puramente funzionali hanno la loro bellezza, come hanno evidenziato i teorici del funzionalismo nel design; anzi, la corrispondenza tra forma e funzione è una delle fonti di maggior soddisfazione estetica, perché evoca con immediatezza i flussi di movimento ed energia di cui è fatta la vita.

Tuttavia in natura vi sono anche forme la cui funzione non appare con immediatezza; ovvero, forme che hanno soprattutto una funzione molto specifica, quella di attrarre l'attenzione degli organismi necessari alla riproduzione. Così le forme, i colori e il profumo dei fiori, certi piumaggi degli uccelli e le livree di molti altri animali, le corna ed altri accessori di certi mammiferi. La riproduzione sessuale implica attrazione, avvicinamento e incontro di organismi diversi; e la natura ha inventato un ampio repertorio di meccanismi a questo fine. La vistosità dei fiori serve a richiamare gli insetti e gli altri animali pronubi, che servono cioè alla fecondazione

(impollinazione). La forma, colorazione, e contenuti nutritivi (spesso zuccherini) dei frutti serve a stimolare la gola degli animali, che mangiandoli ne diffondono poi i semi. I colori vivaci e la foggia fantasiosa delle piume di molti uccelli servono a suscitare l'ammirazione dei partner. Le corna dei maschi di molti mammiferi servono soprattutto allo stesso scopo, e secondariamente a ingaggiare lotte con i rivali nell'accoppiamento.

Accanto alla selezione ambientale, a scopo eminentemente funzionale e di sopravvivenza dell'organismo, si è quindi instaurato, nel corso dell'evoluzione, un secondo meccanismo di morfogenesi: la selezione sessuale. Nei maschi, o nelle femmine, di una specie, emerge un criterio di selezione del partner basato su qualche determinata caratteristica di forma, colore o altro. Gli individui meglio dotati di tale caratteristica vengono preferiti come partner sessuali, e tale caratteristica quindi si riproduce, si diffonde e spesso si amplifica.

Le ragioni per cui la natura, ad un certo punto dell'evoluzione, alcune centinaia di milioni di anni fa, ha "inventato" il meccanismo della riproduzione sessuale, rimangono misteriose; le forme viventi evolute fino a quel momento avrebbero potuto benissimo continuare a farlo – e lo hanno fatto davvero – anche senza il complicato meccanismo dell'accoppiamento. Secondo qualche recente studio, esso non sarebbe necessario a nessuno degli scopi e funzioni che gli vengono tradizionalmente attribuiti (Margulis-Dorion).

Quel che è certo però è che attraverso questa complicazione la natura ha avviato una rete di relazioni tra i vari organismi, delle stesse specie e anche di specie diverse, che hanno enormemente arricchito la biosfera. Questo soprattutto, secondo alcuni, in termini di bellezza.

Sotto la pressione della competizione, fiori, frutta e animali si sono differenziati ed evoluti in reciproca relazione, creando quell'insieme integrato, armonico, ricco di equilibri tra forze vitali, che chiamiamo ecosistema, e la cui bellezza formale complessiva, e quella delle sue singole componenti, non è che l'aspetto esteriore, formale, della complessità strutturale-funzionale interna.

Un aspetto fondamentale dell'integrazione sistemica tra le componenti dell'ecosistema è rappresentato dalla relativa omogeneità dei meccanismi percettivi tra le diverse specie animali. I colori vistosi, che attraggono le api, attraggono allo stesso modo anche gli uccelli e i mammiferi; la stessa frutta piace alle formiche, ai bruchi, agli uccelli e alle scimmie. Simmetricamente, ciò che ripugna, ciò che è velenoso per una specie animale lo è spesso anche per molte altre. Le rane velenose del Sudamerica, il cui solo contatto epidermico è mortale per ogni altro organismo, hanno la bontà di segnalare questa loro estrema pericolosità con una livrea dai colori straordinariamente vivaci, violenti, quasi fosforescenti, per essere ben viste anche nell'oscurità della foresta tropicale. Quei colori provocano l'evitamento da parte di tutti gli animali. La fitta rete di relazioni nella comunità biologica (*biocenosi*) comporta una larga fascia di coincidenza nel modo in cui tutti gli animali percepiscono l'ambiente, sia per quanto riguarda i colori che gli odori, i sapori, i suoni e ogni altra

dimensione della realtà. Le strutture degli organi di senso possono essere molto diverse tra i diversi regni animali, ma gli effetti funzionali sono simili. Vi sono certamente importanti differenze, dovute a molte ragioni, tra cui le specializzazioni funzionali, le particolari nicchie occupate, eccetera. Ma il fatto di vivere in uno stesso ambiente, e di competere per le stesse risorse, fa sì che vi sia anche un'ampio grado di coincidenza tra le "visioni del mondo" e i "gusti" delle diverse specie. Il mondo, come lo vediamo e valutiamo (anche esteticamente), non è la proiezione dei nostri sensi e della nostra mente soggettiva, non è un sogno solipsitico, o un'illusione. È il prodotto in qualche modo oggettivo della convivenza, per tempi evolutivi lunghissimi, tra le diverse componenti dell'ecosistema.

Una delle particolarità della selezione sessuale è che spesso si mette in conflitto con altri principi dell'evoluzione. In qualche caso vengono selezionati e amplificati caratteri disfunzionali alla sopravvivenza dell'individuo e quindi, alla lunga, della specie. Uno dei casi più noti è quello dell'alce irlandese, il cui palco (le corna) divenne tanto grande da rendere sempre più difficili i suoi movimenti, e quindi da renderlo sempre più vulnerabile ai predatori. Lo stesso sarebbe indubbiamente avvenuto del pavone, se la bellezza della sua immensa coda non avesse indotto l'uomo a proteggerlo in cattività. In generale, negli animali superiori, sono i maschi ad essere vittime del gigantismo dei caratteri sessuali secondari. Di solito le femmine, che hanno compiti più complessi nella riproduzione della specie (cova, allevamento della prole), hanno forme e colori più funzionali, mimetici, e "umili"; perchè così si confondono meglio nell'ambiente, e sfuggono ai nemici.

Nei primati, la selezione sessuale è stata probabilmente una forza importante nell'evoluzione dei maschi verso forme generalmente di maggiore dimensione rispetto a quelle delle femmine. E non è improbabile che la differenziazione della specie umana dagli altri primati, e il processo evolutivo che ci ha portato dalla nostra progenitrice scimmiesca alle forme femminili attuali – da Lucy a Valeria Marini – siano stati guidati anch'essi, in buona misura, dalle preferenze estetico-sessuali dei nostri progenitori maschi.

Con la selezione sessuale la natura ha immesso tra le forze evolutive una componente svincolata dalle necessità di sopravvivenza individuale, di lotta per l'esistenza, di assorbimento delle risorse necessarie nell'immediato, e di difesa dagli attacchi dei nemici; una componente di libera scelta, di fantasia, di pura estetica.

Il sesso si conferma così, anche sulla base della biologia ecologico-evoluzionistica moderna, una fonte primaria, e del tutto peculiare, della bellezza della natura. La scoperta della sessualità nel regno vegetale, e la definizione dei fiori come gli organi sessuali delle piante, destò gran turbamento nel Settecento; e così le filosofie vitalistiche e le psicologie pansessualiste (Freud) nel secolo successivo. Ma che l'amore (libido, istinto riproduttivo, ecc.) fosse una delle forze fondamentali in tutta la natura era da sempre senso comune. La sapienza antica aveva da tempo definito Venere insieme come dea della bellezza, della passione erotica, e della fruttificazione.

## 8. GLI UNIVERSALI ESTETICI

### 8.1 Difficoltà della materia; avvertenze preliminari

Si è visto che l'esistenza dei fiori e dei frutti, con le loro caratteristiche morfologiche, cromatiche, olfattive, gustative, ecc. indica che il piacere provocato da certe sensazioni è in qualche modo comune a specie animali molto diverse. Il fatto che molti animali abbiano abitudini alimentari simili a quelle dell'uomo costituisce un'ulteriore indizio dell'ampia diffusione, in natura, di certi "gusti". Tanto più si è indotti a pensare che esistano "universali estetici" propri dell'intera specie umana.

I filosofi che enfatizzano il ruolo dello spirito, della cultura, delle idee, del soggetto, della storia, tendono a minimizzare il ruolo della natura umana, della base biologica, dei meccanismi fisiologici. Essi evidenziano la grande variabilità, nel tempo e nello spazio, dei gusti, delle preferenze, dei valori, delle immagini mentali, degli "idealtipi" estetici. Contro ogni pretesa di stabilire dei criteri assoluti e generali, essi sottolineano la relatività di quei fenomeni rispetto agli individui, gruppi, culture, tempi, ecc. Le biblioteche di antropologia sono piene di descrizioni delle più differenti, curiose, fantastiche preferenze umane nel campo dell'alimentazione, della profumazione, dell'abbigliamento, della decorazione di oggetti e corpi, dell'architettura, degli animali, dei paesaggi, e dell'anatomia umana. Gli storici dell'arte e della cultura fanno lo stesso riguardo alle maggiori civiltà.

Tuttavia è anche possibile sostenere che, al di sotto di questa reale variabilità, esista una serie di preferenze estetiche così diffuse nell'umanità da poter essere definite come radicate nella natura umana: spontanee, innate, naturali, e quindi universali. Secondo questa tesi, la variabilità delle preferenze è dovuta o a peculiarità individuali o, in misura più rilevante, alla pressione di forze ambientali. Queste, a loro volta, possono essere distinte in due grandi categorie: quelle che provengono dall'ambiente fisico-geografico e quelle che provengono dall'ambiente socio-culturale. È abbastanza ovvio che un esquimese presenti gusti, criteri di giudizio, valutazioni estetiche, ecc. diverse da quelli di un pigmeo della foresta equatoriale. Clima, morfologia, del territorio, risorse alimentari e così via modellano in modo diverso le modalità con cui l'organismo si rapporta al suo mondo fisico. Ma anche il mondo socio-culturale – le abitudini, le tradizioni, le strutture, le istituzioni, le ideologie, i valori – costituiscono un ambiente che influenza, condiziona, costringe, determina i gusti e le preferenze dei suoi membri; talvolta in misura forse anche più cogente di quanto faccia l'ambiente fisico. Contadini e padroni possono convivere in una stessa campagna, ma il modo con cui le due categorie la vedono e valutano può essere molto diverso, perchè essi appartengono a mondi culturali distanti. Eco-turisti e cacciatori indigeni, ingegneri e poeti hanno atteggiamenti diversi rispetto alle risorse naturali. In uno stesso ambiente e società, i gusti possono poi mutare anche nel tempo; la differenziazione dei gusti, stili, desideri, maniere, mode, ecc. è uno degli aspetti più evidenti del mutamento socio-culturale.

Tutto ciò concesso, si può affermare l'esistenza di un'ampia serie di "universali estetici", cioè di aspetti, oggetti e fenomeni naturali che vengono giudicati in modo positivo, che attraggono, che danno piacere, che evocano la categoria della bellezza.

Come si è visto, il piacere può essere definito come un sistema di segnalazione che la "cosa" che piace ha una relazione positiva con il benessere e la sopravvivenza dell'uomo. La relazione può essere di causa ed effetto, o di semplice correlazione. Ad esempio, certe forme del paesaggio, il cielo stellato, i colori delle albe e dei tramonti ecc. non sembrano avere alcun effetto specifico sulla vita umana; ma essi hanno accompagnato l'esistenza della specie per centinaia di migliaia, o forse milioni di anni, e quella dell'individuo per tutto il suo tempo; essi sono quindi ammirati in quanto compagni costanti della vita. La relazione può costituirsi con il benessere e la sopravvivenza dell'individuo, della sua comunità socio-culturale, e/o della specie. Gli universali estetici possono quindi riferirsi anche a fenomeni che sono stati vantaggiosi per l'uomo nel più lontano passato, e permangono fissati nella sua natura (nel DNA, negli archetipi psicologici, o altro) anche se non svolgono più alcun ruolo positivo, o addirittura se sono divenuti negativi. Il batticuore e le scariche di adrenalina causate da improvvisi rumori notturni possono essere state essenziali alla sopravvivenza dei nostri progenitori che dormivano tra i cespugli della savana, ma sono svantaggiose per il cliente d'una stanza d'albergo affacciata su una strada di grande traffico; il grasso animale era un cibo molto benefico per un antico cacciatore in continuo movimento, ma non lo è, dicono i dietologi, per il professionista intellettuale e sedentario. A noi molte cose piacciono perché esse hanno accompagnato e favorito la vita dei nostri lontani progenitori, anche se non svolgono più queste funzioni nelle nostre condizioni di vita. Questo aiuta a spiegare perché oggi, secondo la saggezza popolare, quel che provoca piacere in genere fa male, e viceversa.

La materia è molto ampia e vaga, e difficile da costringere nelle regole della ricerca scientifica. Vi si può accostare da almeno quattro prospettive diverse:

- 1) gli studi sulla diffusione di certi caratteri – in questo caso, le preferenze estetiche – tra le diverse culture note a storici ed antropologi. È universale ciò che può essere individuato in un grandissimo numero di casi;
- 2) lo studio delle preferenze estetiche di soggetti che si suppongono meno influenzati da specifiche culture, meno socializzati, più "spontanei" ed "ingenui", come i bambini; o appartenenti a culture molto semplici, primitive, "più vicine allo stato di natura";
- 3) gli studi di *paleoantropologia*, sui comportamenti e caratteri dei nostri più antichi antenati, quali si possono desumere dalle tracce che hanno lasciato; e di "primatologia", sui comportamenti e caratteri delle specie animali più affini alla nostra (i primati, cioè le grandi scimmie);
- 4) gli studi a carattere medico, biologico, fisio-psicologico, ecc., che cercano di individuare le strutture e i processi biochimici e neurologici sottesi alle percezioni, sensazioni, atteggiamenti, ecc. A questa categoria appartengono gli studi sulla fisiologia della percezione visiva, che stanno anche alla base della

psicologia *gestaltica*, e che hanno avuto grande diffusione nell'estetica delle arti figurative; e quelli sulla fisiologia delle percezioni acustiche, così importanti per capire l'estetica della musica.

Ma i progressi scientifici in questo campo sono piuttosto modesti, specie se rapportati alla gran massa di analisi, discussioni e teorie che vi si sono aggrovigliate attorno nel corso di oltre due millenni di riflessione speculativa. Perché si tratta, in sostanza, del grandioso tema "che cos'è la natura umana", il tema dell'*antropologia filosofica*, della "teoria dei bisogni umani".

## 8.2 Una tassonomia

Ciò premesso, possiamo avventurarci – con molta cautela, consci dell'estrema delicatezza del tema – in una elencazione dei fenomeni del mondo esterno (ambiente) che generalmente suscitano sensazioni di gradimento, piacere, ecc., e quindi possono essere considerati tra le "cose belle della vita", ovvero manifestazioni di ciò che l'uomo generalmente definisce come la bellezza della natura. Non c'è da meravigliarsi se quella qui presentata richiama alla memoria molte altre elencazioni, proposte da filosofi e poeti; valga, ancora una volta il riferimento al *Cantrico delle Creature*.

### 8.2.1 Aspetti dell'ambiente naturale esterno

1) *Sole, luce, aria* - Il loro ruolo primario nei processi vitali, non solo umani, deve essere stato evidente fin dagli albori del pensiero. Gran parte delle religioni comprendono l'adorazione della divinità solare; e il culto del sole mobilita, oggi, centinaia di milioni di turisti ogni anno. La mancanza di luce provoca generalmente disagio e paura. L'aria è anche clima, temperatura, calore; ma è anche atmosfera, cioè assume caratteri quasi visibili e qualitativi.

L'atteggiamento positivo verso un fenomeno non esclude l'apprezzamento di quelli opposti; ad ogni azione corrisponde una reazione, ad ogni tesi un'antitesi altrettanto valida. Così, accanto alla luce e al calore degli spazi aperti al sole, l'uomo apprezza anche la giusta temperatura e la penombra degli ambienti coperti e protetti. In questo caso si evoca probabilmente un'altra fonte primaria della vita, cioè l'utero materno.

2) *Cielo stellato e luna* - Anche lo spettacolo notturno sembra avere sempre esercitato un grande fascino sull'uomo, in parte, per effetto di contrasto con quello diurno, ma anche per le peculiarità dei suoi elementi (il contrasto di nero e argento, la variabilità della luna, ecc.). In particolare la volta stellata, con gli infiniti puntini di luce palpitanti, in cui è possibile leggere ogni sorta di configurazioni, stimola indubbiamente, in modo quasi meccanico, l'immaginazione.

3) *Colori* - Esiste una certa variabilità individuale e culturale nelle preferenze per i colori, ma in generale tutti i colori, sia singolarmente sia in combinazione, suscitano sentimenti di piacere. Alcune associazioni sembrano molto dirette e universali



– esempio il giallo con il sole e la luce, il rosso con il fuoco, il calore e il sangue, il verde con la vegetazione, l'azzurro con l'aria e l'acqua, ecc. La teoria e la psicologia dei colori sono scienze ormai ben sviluppate. L'importanza dei colori nell'evoluzione della vita organica è già stata menzionata: cfr. il caso dei fiori e della frutta, i cui colori servono ad attirare organismi impollinatori e disseminatori. Il giallo e il rosso indicano generalmente la maturità dei frutti.

Anche in questo caso, l'apprezzamento per la vivacità dei colori genera anche quello per la loro assenza. Il grigio, il bianco, il nero, sono associati a sentimenti positivi di purezza, calma, riposo, eternità, ecc.

4) *Brillantezza* - L'apprezzamento per gli oggetti e le superfici luccicanti sembra uno dei più universali nella specie umana, e presente anche in altre (cfr. le gazze ladre). Non è facile individuare le funzioni evolutive di questo fenomeno; la brillantezza è propria dell'acqua, dei cristalli, e di certe superfici vegetali (ceree). Essa sembra associata anche a valori tattili, come la levigatezza. Anche qui, le caratteristiche opposte – l'opacità, l'aspetto vellutato, la scabrosità, ecc. – non mancano di apprezzamenti positivi. La brillantezza è uno dei caratteri più universalmente apprezzati negli oggetti d'ornamento personale. L'industria dei gioielli è una delle più antiche dell'umanità, e tuttora molto importante nella vita quotidiana e nell'economia.

5) *Acqua* - Anche l'associazione dell'acqua, come quella del sole, con i processi primari della vita è una scoperta antica quanto l'uomo. L'acqua è necessaria alla vita dell'uomo, a quella delle piante di cui egli si nutre, alla sua pulizia personale, e a molti altri processi essenziali. Non c'è dubbio che la natura umana contenga una forte attrazione per l'acqua, in tutte le sue forme e aspetti. Come il sole, essa è tanto un oggetto primario delle antiche religioni quanto il mezzo e la meta di innumerevoli attività ludiche e ricreative attuali (giochi e sport acquatici). Numerosi studi ed esperienze confermano che la sua presenza è decisiva per la definizione della qualità (scenica, estetica) degli ambienti, artificiali e naturali. Fontane, cascate, bacini, ecc. sono i punti focali dei giardini, dall'Eden in giù.

6) *Fuoco* - Il fascino del fuoco è un po' meno generale, e un po' più ambiguo di quello del sole. Secondo certe teorie paleoantropologiche, la scoperta dell'uso del fuoco è stata decisiva nell'evoluzione fisica e culturale dell'uomo. La cottura dei cibi ha trasformato la sua anatomia, il riscaldamento degli ambienti abitativi ha permesso la colonizzazione di ambienti freddi, gli incendi di foreste e praterie hanno aumentato l'efficienza della caccia e raccolta, e così via. Il fuoco è il centro della vita dell'orda umana primitiva; la fiamma ha un effetto ottico ipnotico e rilassante. L'esperienza quotidiana mostra senza ombra di dubbio che i bambini sono affascinati dal fuoco, e la passione per esso può radicalizzarsi in mania (*piromania*). Il fuoco è divenuto il simbolo della vita domestica (*focatico, focolare*); e ancor oggi, i falò all'aperto, i caminetti nei salotti e tavernette, la cottura alla fiamma e alla brace (*barbecue*, ecc.) sono molto diffusi. Si è anche ipotizzato che il fascino del fuoco sia uno dei fattori principali della universale passione per il fumo: pipe e sigarette sarebbero una sorta di focolari portatili in miniatura (Tiger).

7) *Piante e animali* - Sull'effetto di piacere suscitato dall'osservazione della maggior parte delle forme di vita organica, e sulle sue basi ecologico-evolutive, si è già detto nelle pagine precedenti. Qui si può aggiungere che a questo effetto convergono probabilmente sia un oscuro sentimento di comunanza strutturale che lega l'uomo alle altre forme di vita (i processi vitali dell'uomo sono simili a quelli delle altre creature), sia la frequente utilità che esse hanno per la vita umana, in quanto cibo e risorsa per molte necessità, sia infine la semplice familiarità, cioè il fatto che piante e animali hanno da sempre accompagnato l'esistenza umana. V'è anche una tendenza diffusa, e forse universale, ad attribuire a piante e animali caratteri (sentimenti, ecc.) propri dell'uomo (antropomorfismo). L'interesse innato dei bambini per ogni tipo di vita animale, dalla formica all'elefante, è anch'esso fuor di dubbio; e così la popolarità delle favole e miti ad essi relativi. Certe forme animali e vegetali sembrano essersi fissate nella psiche umana come archetipi simbolici di varie qualità e sentimenti. La passione per certe piante e animali può diventare anch'essa mania, e ha alimentato, ed alimenta ancor oggi, vasti settori della vita sociale, culturale ed economica (giardinaggio, ippica, cinofilia, ecc.).

Una categoria di forme viventi che evocano sentimenti particolarmente positivi è quella dei piccoli degli animali superiori. In generale, per motivi fisiologici (facilitazione della fuoruscita dal corpo materno) i neonati di tutti gli animali hanno forme rotondeggianti, con testa e occhi grossi, naso o becco piccoli, ecc. Essi sono anche spesso coperti da una lanugine soffice. Tali caratteri stimolano fortemente i sentimenti parentali (materni e paterni), e questo sembra un fenomeno largamente inter-specifico. Gli animali che maggiormente ispirano tali sentimenti nell'uomo hanno in genere queste forme. L'orso Panda, che ha queste caratteristiche, è divenuto il simbolo universale dell'amore per gli animali. Notoriamente, l'animale di pezza più amato dai bambini è l'orsacchiotto.

8) *Paesaggi* - Certe configurazioni di elementi naturali – morfologia del terreno, vegetazione, corpi idrici, ecc. – sembrano suscitare sentimenti positivi in gran parte degli uomini. Si è sostenuto che l'ambiente in cui si è evoluta la nostra specie è la savana africana, caratterizzata da ampie pianure erbose, spesso appena ondulate, con rilievi sullo sfondo, gruppi di alberi e macchie, e qualche rado corso d'acqua. Per molti aspetti simile è il paesaggio della civiltà agro-pastorale, in cui si è svolta per qualche migliaio di anni la nostra civiltà. L'apprezzamento per questo tipo di paesaggio sembra molto generale e profondo, almeno nella cultura occidentale; tanto da stare alla base dell'intera pittura di paesaggio, per almeno tre secoli (XVI-XVIII) (Appleton). Questa è la forma anche di quel tipo di parco-giardino che si è diffuso nell'intero Occidente negli ultimi tre secoli, cioè il parco romantico o "all'inglese". Tuttavia, in fatto di paesaggio, i gusti sono molto diversificati: la familiarità, il senso di appartenenza, il radicamento, l'istinto del territorio fanno sì che ogni comunità umana tenda ad attribuire valore positivo al paesaggio in cui svolge normalmente la sua vita, e si trovi in qualche misura a disagio negli altri. L'apprezzamento del paesaggio è anche molto variabile nel tempo; i casi più citati sono quelli dell'alta mon-



tagna e delle coste basse (spiagge, lagune), oggi altamente valutate ma un tempo rifuggite come squallide e inospitali. È anche probabile che l'apprezzamento del paesaggio nella sua interezza richieda una forma mentis particolare, non universalmente diffusa. Molti soggetti, forse la maggior parte, tendono a focalizzare la percezione su singoli elementi, aspetti o settori di esso, quelli più pertinenti alla vita quotidiana, più utili o in altro modo rilevanti. La percezione dell'ambiente è normalmente molto selettiva.

9) *Forme regolari* - In natura prevalgono le forme curvilinee irregolari; quelle regolari, ben delineate, ripetitive, a linee rette o perfettamente circolari, "geometriche" sono relativamente più rare (es. i cristalli, i tronchi di certi alberi, i ciottoli ben levigati dalle acque, ecc.). L'uomo sembra avere una certa passione per questo tipo di forme, forse stimolato proprio dalla loro rarità. O forse, come pensa la psicologia della *Gestalt*, esse corrispondono a strutture fisiologiche degli organi di percezione visiva.

10) *Energia* - La vita è essenzialmente flusso d'energia, movimento, forza, e questi fenomeni esercitano un indubbio fascino sull'uomo. Le grandi manifestazioni energetiche della natura - le eruzioni vulcaniche, le tempeste d'aria e di mare, i tuoni e fulmini, le piene fluviali, il galoppo di mandrie di grandi erbivori - provocano quella particolare mistura di piacere e paura che è stata chiamata "il sublime", e poi, in certe manifestazioni, "l'orrido" (Dal lat. *horreo*, mi si drizzano i peli). Anche le forme naturali materiali e statiche, di grandi dimensioni, che evocano con immediatezza le immense forze naturali che le hanno poste in essere, richiamano simili sentimenti; ad esempio le cime montane, i ghiacciai, le caverne, ecc. L'immagine dell'energia (velocità, forza) è anche fortemente e plasticamente evocata dalle forme di singole specie di animali superiori, come il cavallo, il leone e l'elefante, che per queste ragioni hanno occupato un posto importante nella fantasia umana. La destrezza, l'armonia dei movimenti, la velocità, ed altre manifestazioni energetiche sono ampiamente apprezzate anche nel corpo umano stesso. Esse sono l'oggetto della millenaria passione per i giochi atletici, le gare, l'acrobazia, la lotta, lo sport, l'addestramento militare. La visione di grandi masse umane ben ordinate e organizzate, splendenti di corazze, pennacchi e bandiere, che si muovono all'unisono contro il nemico e verso la vittoria, è uno degli spettacoli che esercitano maggior fascino sulla psiche umana; i Greci usavano per esso lo stesso nome della bellezza e dell'ordine universale, cioè "cosmo". La passione per l'espressione dell'energia attraverso i movimenti del corpo umano sta anche alla base del fascino della danza.

### 8.2.2 Suoni

I suoni naturali che stimolano universali sentimenti di piacere nell'uomo sembrano ridursi a tre categorie. La prima è quella dei battiti ritmici. Essi evocano il suono del cuore della madre, che riempie la vita del feto nei mesi passati nell'utero, e, in modo meno pervasivo ma importante, nel periodo di allattamento. Il ritmo è anche un aspetto importante di altri momenti della vita, come quello del cammino e della

marcia, di certe attività lavorative, e del coito. Per tutte queste ragioni, esso è divenuto una componente fondamentale della musica. La seconda categoria di suoni è quella, continua ma variata, della melodia, emessa da molte specie di uccelli, e di cui è capace anche la voce umana. La terza categoria comprende il rumore proprio di alcuni fenomeni della natura inanimata, come il fruscio delle fronde e lo scroscio e il gorgoglio dell'acqua. Questi suoni evocano fatti generalmente positivi - si è vista l'importanza fondamentale dell'acqua nella vita - e quindi partecipano di tali qualità. Ad esempio è noto che il "rumor bianco" dell'acqua ha effetti rilassanti ed ipnotici. Tuttavia, la fonte più importante di suoni gradevoli è l'uomo stesso, con l'antichissima invenzione della musica.

### 8.2.3 Sapori ed odori

Con l'olfatto e l'odorato si passa dalle sensazioni che, in lingua italiana, si definiscono come "belle/brutte", a quelle "buone/cattive". Ma non sembra che a queste differenze linguistiche si possano attribuire significati sostanziali.

Molto più ampia che nel caso precedente è la gamma di sensazioni positive che l'uomo ricava dalle sostanze che ingerisce e che annusa. Come si è accennato, al di là della grande varietà di fonti alimentari utilizzate, di origine vegetale, animale o minerale, e delle modalità di preparazione dei cibi, il nutrimento umano si basa su una limitata varietà di sostanze-base: i grassi, gli amidi, le proteine, gli zuccheri, e gli stimolanti. Limitata è anche la gamma dei sapori-base: dolce, salato, amaro, acido. Ogni cultura ha le sue specifiche preferenze nelle loro combinazioni, ma ogni essere umano può abbastanza rapidamente adattarsi ad ogni dieta. Nelle condizioni di vita naturali il sapore dei cibi è una guida abbastanza sicura della loro utilità all'organismo; quelli che fan bene piacciono, e viceversa. Tuttavia, come già accennato, l'utilità dei cibi è in relazione con l'ambiente e il modo di vita. La fisiologia del gusto, nell'uomo, si è sviluppata nei lunghi periodi in cui egli conduceva vita da cacciatore e raccoglitore, e in cui la durata media della vita era breve (trent'anni). Gli appetiti naturali, innati, verso il cibo possono non essere più funzionali nelle società moderne, in cui lo stile di vita è totalmente diverso, e la durata della vita tende agli ottant'anni. La gola è una delle principali fonti di piacere dell'uomo, specie nella prima e nella terza età (quando altre gioie non sono ancora o non sono più facilmente accessibili). L'importanza del gusto è evidenziata dal fatto che, in molte lingue, dai termini e concetti relativi al gusto derivano quelli applicati ad altri ordini di sensazioni e di giudizi estetici (visuali, sonori, ecc.) (Bourdieu).

Una categoria particolare di sostanze, solo in parte assimilabile ai cibi in quanto assunte per via orale, è quella degli stimolanti e stupefacenti: alcool, caffeina, teobromina, droghe varie. Più che il gusto, esse stimolano in modo spesso molto piacevole altri apparati fisiologici. Molte di esse si riscontrano, in quantità limitate e discontinue, anche in natura, e molte sono in uso da tempi immemorabili. L'organismo umano non sembra, in questi casi, possedere meccanismi di regolazione automatica efficienti; il piacere derivato da stimolanti e stupefacenti può com-

portare gravi danni all'organismo e alla psiche dell'individuo, e anche dei suoi discendenti. La diffusione sregolata di queste sostanze in alcune società ha avuto e può avere effetti devastanti.

Gli organi dell'olfatto son fisiologicamente molto connessi a quelli del gusto, e il piacere dei cibi deriva altrettanto dal loro odore che dal sapore (come ben sa chi mangia col raffreddore). Tuttavia l'olfatto ha anche una serie di caratteri e funzioni del tutto proprie. Nella specie umana l'olfatto è un senso molto meno efficiente di quanto sia in altre specie animali, e nell'uomo contemporaneo probabilmente ha un ruolo molto minore che in quello primitivo. Anche nell'uomo, tuttavia, l'olfatto è un importante strumento di esplorazione e controllo dell'ambiente (a differenza del gusto, che opera soltanto per contatto). L'aria è sempre carica di odori, che provengono sia da fenomeni inanimati (l'odore delle piogge, della nebbia, del fumo, ecc.) sia da piante e animali. La qualità olfattiva dell'aria è una componente importante della qualità complessiva dell'ambiente. L'immagine mentale di un ambiente o paesaggio è incompleta se ne mancano gli odori. L'olfatto ha una peculiare forza evocativa di ricordi anche lontani e sepolti; forse più intensa che ogni altro senso. L'olfatto è anche un senso eminentemente sociale: l'attrazione o repulsione verso una persona o gruppo sono strettamente correlate, ma in modo biunivoco e complesso, al loro odore. L'odore dei prodotti dell'evacuazione e della putrefazione è generalmente sentito come repellente, il che ha chiaramente la funzione di evitare la contaminazione delle sostanze della vita con quelle della morte. L'attrazione per questi odori, nella specie umana, è un fatto raro e patologico. Ma per molti altri odori la situazione è più complessa. Gli odori corporei (sudore, ecc.) possono essere apprezzati in alcune circostanze e culture, e rifuggiti in altre. La maggior parte degli odori dei vegetali (fiori, foglie, frutta) sono sentiti come grati; quelli degli animali, invece, il contrario. L'uso di profumi per rendere più gradevoli la persona e l'ambiente è antico quanto la civiltà; e sembra avere un carattere ampiamente interculturale, nel senso che la gran parte dell'umanità risponde in modo analogo ai profumi. Nella società moderna, come è noto, quella dei profumi e degli odori (essenze) è un settore industriale di tutto rispetto.

### 8.2.4 Il corpo umano

*a) Il corpo individuale* - Uno degli oggetti naturali che più stimola l'interesse e il piacere degli uomini è il corpo umano, proprio ed altrui. Ciò è in evidente relazione con l'imperativo della sopravvivenza come individuo e come specie.

Per il soggetto, il proprio corpo è insieme mezzo e fine del piacere; l'individuo tende a difendere e curare il proprio corpo, a mantenerlo in efficienza. Di solito tende anche a farlo apparire bello, ad evidenziarlo, esibirlo ed ornarlo. In molti climi e culture è necessario coprirlo per difenderlo dalle intemperie, e quindi queste necessità si trasferiscono in parte sui vestiti, o si realizzano mediante i vestiti.

La riproduzione richiede l'attrazione e la congiunzione tra il corpo maschile e quello femminile. L'interesse e il piacere provocati dalla percezione del corpo

umano – visiva, ma anche tattile e olfattiva – ha un'evidente base sessuale. Tuttavia il corpo è strumento, oggetto ed espressione anche di relazioni sociali primarie di altro tipo – la socialità, l'allevamento della prole, l'aggressione, la produzione, il potere, ecc. – e quindi assume una quantità di altri significati. Interessa e piace anche per motivi non puramente e immediatamente sessuali.

Il piacere provocato dall'immagine *visuale* del corpo umano – come, forse, della maggior parte degli altri fenomeni della natura – sembra più intenso e diffuso tra i maschi che tra le femmine. Ciò sembra legato alle diversità di ruoli e funzioni assunte dai due sessi nel corso dell'evoluzione della specie. Il maschio, cacciatore nomade, sembra aver sviluppato maggiormente le facoltà visuali e spaziali; inoltre, si è appropriato di un ruolo più attivo nella selezione della femmina con cui riprodursi. Per la femmina, più stanziale e passiva nella scelta del partner, i caratteri visivi, formali del maschio sembrano invece generalmente meno importanti di certi caratteri funzionali (capacità di essere un buon produttore, protettore, ecc.).

La diversità di atteggiamenti dei maschi e delle femmine verso il corpo di altri maschi e femmine è riscontrabile in molte culture, ma in modalità e gradazioni molto diverse. La letteratura storica e antropologica abbonda di descrizioni sulla diversità di gusti in fatto di figura umana; tuttavia, altre osservazioni suggeriscono che alcuni elementi degli schemi corporei sono universalmente apprezzati. Così le spalle quadrate, il torace ampio, i fianchi stretti, la muscolarità per gli uomini; e la vita stretta, i fianchi larghi, la rotondità, la morbidezza per le donne. In generale si apprezza anche la maggior forza e altezza nei primi, e dimensioni minori nelle seconde. Come dimostra la storia delle arti figurative, vi sono state importanti variazioni negli ideali di bellezza maschile e femminile; ma entro limiti abbastanza ristretti. E come dimostra la cultura contemporanea, certi modelli corporei esercitano un'attrazione ormai universale. Tuttavia, si assiste oggi anche a tendenze all'attutimento o addirittura inversione delle preferenze tradizionali: le femmine mostrano maggior interesse alle forme del corpo maschile, o tendono a plasmare il proprio corpo secondo modelli maschili (androginia, muscolarità, ecc.).

Alcuni caratteri sessuali primari (organi sessuali propriamente detti) e secondari (forme del corpo, distribuzione dei peli, ecc.) sono divenuti esteticamente attraenti in forza della loro associazione col piacere sessuale. Così è sostenibile che la bellezza generalmente attribuita alle forme rotonde (circoli, sfere, cupole, ecc.) rispecchia quelle che si apprezza nelle natiche, nei fianchi e nelle mammelle femminili; e che il fascino di colonne, obelischi, campanili sta nel loro richiamo alla forma del pene maschile eretto. Su queste associazioni ha anche troppo insistito una certa interpretazione pansessualista dell'arte (figurativa), derivata dalla vulgata freudiana; ma sembra ragionevole ammettere che la tesi abbia qualche fondamento.

Le forme del corpo umano mutano notevolmente nel corso del ciclo vitale. Come si è visto, le forme infantili stimolano forti sentimenti di attrazione, normalmente a carattere parentale (protezione, cura, educazione, investimenti emotivi per il futuro, ecc.); ma talvolta anche a carattere sessuale. Questo fenomeno patologico

sembra connesso al carattere *neotenic* della specie umana. La specie umana sembra essersi evoluta mantenendo anche in età adulta i caratteri che negli altri primati sono tipicamente giovanili, e questo carattere sembra ancora più evidente nelle donne. Si è creata così una certa convergenza tra caratteri sessuali adulti, specie femminili, e caratteri giovanili. È anche da ricordare che la maturità sessuale (pubertà), nella specie umana, si verifica diversi anni prima della completa maturità organica (12-14 vs. 18-21 anni). Per queste e altre ragioni, le forme giovanili sono generalmente considerate particolarmente belle.

Un'altra particolarità delle specie umane è la durata della vita molto al di là delle pure esigenze biologiche (riproduzione), e quindi l'esistenza di corpi umani anche molto vecchi. Nelle condizioni naturali, il diventar vecchi era piuttosto eccezionale. Nelle società civili diventa più comune, ed è ormai generale in quella occidentale contemporanea. Invecchiando, il corpo umano è soggetto ad una serie di modificazioni che in genere sono considerate negativamente; esso cessa di essere fonte di attrazione sessuale (salvo casi patologici) e di piacere estetico. Però alcuni tratti tipici della vecchiaia, specie dei maschi, hanno assunto qualche valenza in quanto associati con l'autorità e la saggezza, ecc.; ad es. il cranio calvo, la canizie, ecc.

L'attrazione per i corpi del proprio sesso (omosessualità) è un fenomeno che si riscontra eccezionalmente anche tra gli animali superiori specie tra individui adulti e giovani. Tra i primati essa sembra avere funzioni essenzialmente rituali: manifestazioni di rapporti gerarchici superiorità-inferiorità, ovvero potere-subordinazione. Tra gli umani l'omosessualità, specie maschile, è stata istituzionalizzata in alcune culture (come l'antica Grecia, l'Occidente post-moderno). Essa sembra collegata alla scissione tra le funzioni riproduttive e quelle non-riproduttive, cioè genericamente sociali, della sessualità, proprie dei primati in generale e degli umani in particolare; e a molti altri fattori tipici delle singole culture. In conclusione, sembra chiaro quanto meno che non esistono inibizioni biologiche assolute all'omosessualità.

Molte culture, e forse la maggior parte di quelle "alte" (grandi civiltà) hanno severamente represso e regolato l'istinto sessuale e l'attrazione per il corpo umano, in quanto forza biologica così potente da minacciare continuamente l'ordinato svolgersi delle relazioni e della vita sociale. In alcuni casi, esse si sono spinte fino alla condanna di qualsiasi piacere associato al corpo umano, all'obbligo della sua completa e continua copertura, all'esaltazione della verginità e mortificazione della "carne", ecc. In tutte le società, tuttavia, la forza attrattiva del corpo ha fatto valere, in un modo o nell'altro, le sue incomprimibili ragioni.

*b) Il corpo sociale* - L'uomo è un animale sociale; l'esistenza dell'individuo non è possibile né pensabile al di fuori del gruppo. Egli nasce e si sviluppa in seno alla famiglia e alla comunità; anche il suo sviluppo fisico è legato alle relazioni sociali. Gli altri esseri umani sono, per ogni soggetto, una componente fondamentale del suo ambiente, che è insieme fisico-biologico e socio-culturale. I gruppi primari - i genitori, la famiglia estesa, i pari, la comunità - sono un super-organismo altrettanto reale, coerente, concreto delle altre "cose" della natura. I legami

tra individuo e gruppo si manifestano anche come sensazioni fisiologiche di piacere. Sentire (vedere, ascoltare, toccare) la propria famiglia unita in armonia, magari in una situazione di convivialità (la "festa") è certamente una delle gratificazioni e soddisfazioni più profonde della vita. Lo stesso si può dire a riguardo della comunità più ampia: sia quella tradizionale, del villaggio, che le altre comunità "funzionali" (amici, colleghi, "pari", "squadra" ecc.). Fondamenti biologici e aspetti fisiologici hanno senza dubbio anche le sensazioni che si traggono dal partecipare a, o semplicemente osservare, una ampia collettività di esseri umani: la folla, l'assemblea, la processione, la parata. Si è già visto, sotto la rubrica "energia", il fascino esercitato dalle collettività organizzate militarmente. Eccitazione, esilarazione, esaltazione, entusiasmo, e simili sensazioni sono comunissime in tali situazioni, e sono senza dubbio per lo più esperienze profondamente piacevoli. Esse possono portare anche al travolgimento dei freni inibitori e del senso della realtà, con conseguenze negative di vario tipo.

*c) La violenza sul corpo* - Un tipo peculiare di piacere è quello che deriva dall'inflizione di sofferenza e morte ad altri esseri viventi; e in particolare agli esseri umani. Non c'è dubbio che l'uomo non abbia alcun freno biologico ad ammazzare il prossimo; e sembra evidente che provi spesso un certo gusto a farlo. Non si spiegherebbe altrimenti l'immensa quantità di violenze, torture, guerre, stermini collettivi, e di assassini a minor scala, che hanno accompagnato tutta la storia della specie, dalla sua origine nelle savane africane, qualche milione di anni fa, fino ai nostri giorni; e non si spiegherebbero oggi, l'immensa popolarità delle scene di violenza e morte nelle arti e nello spettacolo. Questo tipo di piacere, che ha trovato nel Marchese de Sade il suo ideologo e il suo nome, sembra potersi biologicamente spiegare come combinazione di tre delle fonti di piacere sopra menzionate: l'energia, il gusto e il sesso. Come si è visto, l'energia può facilmente trascendere in violenza e aggressione. Il gusto è l'organo che guida l'alimentazione; uccidere le prede, squartarle, addentarne le carni e succhiarne il sangue è senza dubbio un'esperienza sommarmente piacevole, per ogni specie carnivora e cacciatrice. Anche la maggior parte dei primati, i cugini più vicini all'uomo, catturano, fanno a pezzi e divorano altri animali, scimmie comprese. Non son poche le specie animali che praticano il cannibalismo. E non c'è dubbio che la specie umana sia tra queste; lo dicono molti indizi paleoantropologici e lo dimostrano gli studi storici e antropologici. La maggior parte delle culture primitive, e anche qualcuna avanzata (quella Azteca) sono state antropofaghe. Infine, anche il piacere sessuale è legato ai primi due. Filogeneticamente, l'unione sessuale nasce come fagocitazione, come ingestione di una cellula da parte di un'altra. Immagini archetipiche di questo genere ricorrono sia nelle culture che nelle fantasie individuali, nonché nelle pratiche erotiche (bacio, "mangiami tutto"). Certe stimolazioni provocano insieme dolore e piacere, e anche certe espressioni fisiognomiche dei due sentimenti sono molto simili. Fisiologicamente, i meccanismi dell'aggressività sono assai affini, e addirittura in parte coincidenti, con quelli della sessualità (testosterone, ecc.). Le ragioni evolutive

di questo fatto sono abbastanza evidenti, soprattutto per quanto riguarda i maschi: per accoppiarsi, bisogna solitamente prima sconfiggere in battaglia i concorrenti.

Dalla connessione tra energia, violenza, amore e senso di comunità sembra derivare il particolare fascino che in ogni cultura irradia dalla figura dell'eroe vittorioso, del trionfatore; cioè di colui che affronta con coraggio e supera le massime prove di forza, anche mortale, contro il male (il nemico), per difendere e promuovere il bene (la propria comunità).

Violenza, alimentazione, sessualità sono forze biologiche che trovano varie forme di regolazione separata nelle diverse culture. L'antropofagia è stata duramente repressa in tutte le culture superiori (con la citata eccezione azteca), e ciò può essere considerato come uno dei loro prerequisiti. In ogni cultura, la violenza verso i membri è strettamente regolata, anche se talvolta quella contro chi viene definito "nemico" può essere fortemente favorita (guerra). Come si è visto, molte società reprimono severamente anche il sesso. Non sembra esservi alcuna società superiore che abbia favorito la libera manifestazione di quel tipo di piacere che nasce dalla combinazione di violenza ed erotismo. Il sadismo è stato finora confinato nelle devianze e perversioni proibite, nei crimini; e si è potuto esprimere solo in modo subliminale o mascherato (ad es. nelle raffigurazione di scene di guerra, o di supplizi di martiri). Per la prima volta, pare, la società post-moderna sembra averlo istituzionalizzato; e accetta le sua esaltazione da parte di artisti, letterati e filosofi. Tale istituzionalizzazione rimane finora per lo più a livello dell'immaginario e dei comportamenti privati, tra adulti consenzienti; ma la via è senza dubbio aperta a ulteriori espansioni.

## 9. CONCLUSIONE

Il piacere sensuale (estetico nel significato originale del termine) costituisce solo la materia prima, o meglio l'energia libera, del processo di produzione del comportamento umano. L'evoluzione della specie umana si è svolta nell'ambito di gruppi sociali organizzati, e funzionanti sulla base di modelli culturali. Una delle prime esigenze e funzioni della vita socio-culturale è la regolazione degli istinti, delle passioni, dei sentimenti, dei desideri, dei piaceri. Non vi potrebbe essere vita sociale se ognuno seguisse meccanicamente le spinte (pulsioni) delle proprie energie vitali, se facesse sempre quel che piace ai suoi sensi. Ogni società si fonda su qualche grado di controllo, repressione, deviazione, rielaborazione, sublimazione degli istinti. Tutte le culture e civiltà – almeno quelle storicamente conosciute – si fondano su sistemi etico-religiosi che propongono e impongono *valori*, cioè criteri di giudizio e di comportamento che non necessariamente coincidono con le pulsioni biologiche, con i bisogni naturali, ma al contrario spesso le contrastano. In cambio di questa repressione, i sistemi etici (socio-culturali) offrono un'ampia gamma di piaceri di altro tipo. Essi possono essere grossolanamente distinti in materiali e morali. I primi sono i van-

taggi della vita in società organizzate, ampie, sicure, prospere, potenti; i secondi la soddisfazione di obbedire al Signore e all'Autorità, di essere in regola con la coscienza, di vincere le tentazioni della carne e saper controllare i propri istinti, di essere approvati, rispettati ed ammirati dagli altri, di osservare i comandamenti, di praticare le virtù, di realizzare il bene, di assicurarsi la benevolenza di Dio e una vita migliore in futuro, e così via. Come si è già suggerito, la cultura (i sistemi socio-culturali ed etici) ha una forza cogente superiore a quella della natura (gli istinti e i sensi).

Per l'uomo pre-moderno, il mondo dello spirito, dei valori, della morale, è altrettanto reale e naturale di quello delle pietre, delle piante o degli animali. Quando, nell'estetica classica, si attribuisce all'arte il compito di imitare, rappresentare o riprodurre la realtà e la natura, ci si riferisce anche, e forse soprattutto, alla realtà umana, sociale, morale, meta-fisica, divina.

L'arte, come vedremo meglio nel capitolo seguente, è una componente del sistema socio-culturale, e quindi assume forme e contenuti che sono determinati da tale sistema, più che da quello organico e biologico. La bellezza (e la bontà) che l'uomo percepisce nella natura sono solo la materia prima, ovvero un magazzino di possibilità, da cui i sistemi socio-culturali selezionano, secondo propri peculiari criteri, ciò che può o deve essere oggetto di rielaborazione artistica. Come si è visto, in genere solo un piccola parte del potenziale complessivo di bellezza (e bontà) naturale ha avuto l'onore di essere sublimato in ciò che ogni cultura definisce come arte. Gran parte dell'arte è rappresentazione o promozione di valori culturali, piuttosto che di piaceri naturali.

Tuttavia qualche tipo di bellezza e piacere sensuale costituisce una componente comune a tutti i fenomeni artistici, ed è la componente più importante di molti di essi. Questo, ad esempio, è il caso di alcuni dei generi e soggetti classici della pittura: il corpo umano, nudo o seminudo; la composizione di fiori, frutta, cibi; gli animali; e soprattutto il paesaggio. Allo scopo di illustrare l'intreccio di piaceri e valori, di natura e cultura, propri di ogni espressione artistica, in appendice proponiamo un'analisi, con un'ottica sociologica, della storia del nudo e del paesaggio nell'arte.

## ARTE, COMUNICAZIONE E CULTURA

### 1. INTRODUZIONE

È molto difficile parlare dell'uomo, della sua natura, delle sue sensazioni e piaceri, della bellezza che egli vede nel mondo, senza introdurre anche il concetto di cultura. Non esiste l'uomo puramente naturale, antecedente la società e la cultura; perchè l'uomo, come lo conosciamo, con i suoi caratteri anatomici e psichici, è il prodotto di una lunghissima storia evolutiva, in cui i fattori puramente biologici si sono strettamente e indissolubilmente intrecciati con i fattori socio-culturali (*co-evoluzione*). Noi abbiamo certe caratteristiche somatiche e psichiche perchè i nostri lontani antenati si sono procurati il cibo in certi modi e in determinati ambienti, hanno costituito gruppi sociali di un certo tipo, hanno imparato a comunicare tra loro in determinati modi, e così via. La natura dell'uomo è di essere un animale sociale e culturale (o simbolico). Società e cultura costituiscono la seconda natura dell'uomo. E poichè esse assumono forme molto variabili, la natura dell'uomo è anch'essa varia.

La cultura comprende numerosi aspetti ed elementi. È un fenomeno così vasto e generale che per molto tempo non è stato neanche concepito e denominato; cultura, nei significati attuali, è un concetto molto moderno. Vi sono centinaia di definizioni del termine cultura; ognuna mette in luce uno o alcuni aspetti di questo complessissimo fenomeno. Una delle definizioni più tradizionali è quella che oppone la cultura alla natura. Nel mondo dell'uomo è culturale tutto ciò che non è naturale; tutto ciò che non si trasmette per via genetica (ereditarietà, istinti, ecc.) ma che deve essere appreso e trasmesso mediante l'esperienza e l'educazione. Un altro modo per definire la cultura è quindi in termini di comunicazione: cultura sono tutti i contenuti della nostra mente (idee, informazioni, valori, modelli, regole, ecc.) che vi sono pervenuti per via comunicativa; cioè, che ci sono stati comunicati dall'esterno,

e soprattutto da altri soggetti. Un tempo, per indicare quei fenomeni, si usavano piuttosto concetti come spirito, anima, costumi, sapienza, civiltà, religione e così via.

Uno di questi concetti è quello di arte. Arte, a sua volta, è un concetto oggi ricchissimo di significati. Un tempo significava essenzialmente abilità, capacità di realizzare cose prima non esistenti. Artefice è il costruttore, il realizzatore di artefatti; dapprima sul piano della materia, e poi, per traslato, su quello delle cose immateriali. Nel primo caso si ha la figura tipica dell'*artigiano*; nel secondo, quella dei vari intellettuali, professionisti, strateghi. Un piano intermedio tra i due è quello del linguaggio, che è allo stesso tempo materiale (il suono della voce) e immateriale (il significato). Le persone particolarmente abili e specializzate nel realizzare e produrre strutture di qualsiasi genere sono anche chiamate tecnici. In origine, arte e tecnica erano sinonimi.

Arte è produzione di beni e valori non esistenti in natura; è una parte, o un aspetto della cultura, e una modalità della comunicazione.

I rapporti tra arte, cultura, comunicazione sono molto complessi e controversi, perchè ognuno dei tre termini è, a sua volta, molto complesso e controverso. Per quanto riguarda il primo, oggetto centrale di questo lavoro, si deve notare che le concezioni e definizioni dell'arte sono enormemente mutate, nel corso dei secoli, anche nella sola civiltà occidentale. Dopo duemilacinquecento anni di discussioni, alcuni dei più acuti studiosi contemporanei hanno gettato la spugna, e ammesso che non esiste una definizione universalmente accettabile di arte o di qualità artistica; e che, quanto meno, bisogna rassegnarsi a parlare di una molteplicità di arti. E in effetti che cosa possono avere in comune la musica e la ceramica, l'architettura e la danza, la poesia e l'oreficeria, se non che stimolano qualche specie di piacere nell'uomo?

Qualunque altra cosa sia l'arte, essa è certamente una forma (tipo, modalità) di comunicazione. In qualche caso, l'artista può creare solo per se stesso; ma si può qui ammettere una forma di dissociazione tra il sè che produce e il sè che gode del prodotto. Nelle culture fortemente religiose è normale che gli artisti indirizzino le loro opere ad un soggetto invisibile, la divinità. È noto che nell'antichità e nel Medioevo gli artisti dedicavano grande cura anche alla decorazione delle parti dei templi che non potevano essere visti da alcuno, perchè anche in quegli angoli penetrava l'occhio di Dio.

Anche quando il prodotto serve essenzialmente ad usi pratici, utilitari, esso assume un particolare carattere comunicativo quando il suo costruttore gli imprime caratteri di bellezza formale; cioè vuole che, oltre che utile, sia anche bello, che comunichi sensazioni di piacere estetico.

La comunicazione avviene attraverso diversi media, che agiscono sui diversi sensi di cui è dotato l'uomo. Nella tradizione occidentale, sono assunte al rango di arti "belle" o "alte" quelle che si rivolgono alla vista (pittura, scultura, architettura, scrittura) e all'udito (musica, parola), o a loro combinazioni (teatro, opera); in più una pratica mista, che attinge al piano della vista, dell'udito e della cinestetica: la danza. Sono generalmente rimaste fuori dal novero della arti alte e belle gli artefatti e le

forme di comunicazione che operano sul piano del gusto e dell'olfatto. Il caso del tatto è intermedio, in quanto si ammette il suo ruolo, ma solo metaforico, nel campo delle arti figurative. Questa categorizzazione presenta indubbiamente degli aspetti curiosi. Se poi è vero che non esiste l'arte in generale, ma solo le singole arti, distinte soprattutto in base al loro medium specifico, ne consegue che lo studio (sociologico o altro) delle arti non può non basarsi che sullo studio del più generale fenomeno della comunicazione (oltre che su quello della fisiologia della bellezza e del piacere estetico che abbiamo visto nel capitolo precedente). Poiché la comunicazione è un fenomeno universale nella biosfera, anche in questo caso inizieremo con qualche cenno sulla comunicazione animale.

La forma più complessa ed elaborata di comunicazione è quella linguistica, e quindi una certa parte del capitolo sarà dedicata al tema dei vari codici di comunicazione linguistica e all'arte come linguaggio. L'ultima parte del capitolo accennerà ai "contesti", le circostanze, le condizioni primigenie in cui sono emersi quei particolari fenomeni comunicativi che, nella nostra cultura, sono generalmente chiamati arte; ed alcune modalità ed effetti della loro evoluzione. In particolare si menzioneranno i fenomeni di differenziazione, ibridazione e omogeneizzazione.

## 2. LA COMUNICAZIONE TRA GLI ORGANISMI VIVENTI

Comunicazione significa mettere in comune; significa esternare, esprimere ciò che è dentro la propria coscienza (mente, cuore, cervello, ego, soggettività) e fare in modo che tali contenuti entrino nella coscienza di altri; significa *informare* gli altri dei propri sentimenti, visioni, conoscenze, progetti, memorie, e così via. La differenza tra informazione e comunicazione è che, nel secondo caso, chi emette l'informazione non se ne priva, non la perde; mediante appropriati messaggi ne emette una copia, la ri-produce, ri-crea negli altri, ma mantiene l'originale in sè. Mediante la comunicazione, i contenuti mentali di più soggetti divengono simili, comuni.

In senso generale, la comunicazione non riguarda solo i contenuti della coscienza, ma qualsiasi componente di qualsiasi sistema. Si comunicano anche cose, flussi, materie, energie. La comunicazione è un fenomeno universale non solo nella vita sociale, ma della vita in sè. Il meccanismo elementare della vita, la riproduzione delle cellule mediante il DNA e l'RNA, è precisamente un fenomeno di comunicazione: la spirale del DNA si divide lungo il proprio asse, e ciascuna metà poi ricostruisce la metà mancante, in modo che da un originale si ottiene una copia, e poi da una cellula-madre una cellula-figlia.

Tutti i viventi comunicano, se non altro mediante la riproduzione gamica (sessuale). Per potersi riprodurre, due organismi di sesso diverso devono potersi scambiare il materiale genetico (ovuli, sperma). Le piante lo fanno grazie al vento, all'ausilio di animali "pronubi" o impollinatori, o altri sistemi. Gli animali in genere lo fanno cercandosi, incontrandosi, e accoppiandosi. Per potersi incontrare devono poter

rispettivamente segnalare e percepire la reciproca presenza. Quando la segnalazione dell'uno si incontra con la percezione dell'altro si è stabilita una comunicazione.

La maggior parte degli animali superiori non vive in totale isolamento, incontrando i propri simili solo al momento della riproduzione (per quanto questo sia un modo di vita abbastanza diffuso). Di regola, gli animali vivono in gruppi e popolazioni, più o meno numerose. Le ragioni della diffusa socialità degli animali sono molteplici: difesa, attacco, massimizzazione delle scelte del partner e quindi dello scambio del materiale genetico, mutuo aiuto, specializzazione funzionale, e così via. La vita di gruppo esige e promuove la comunicazione tra gli individui. Socialità e comunicazione, società e cultura sono quasi-sinonimi.

Gli animali hanno sviluppato una gran quantità di sistemi per comunicare a distanza. Essi possono essere distinti, per iniziare, a seconda del tipo di medium (canale, supporto) su cui viaggiano i messaggi (segni, forme). Ad ogni tipo di medium corrispondono, generalmente, specifici apparati per la percezione. A questa stregua, le comunicazioni (o informazioni) possono essere distinte a seconda che si basino su 1) onde elettromagnetiche, percepite dagli organi della vista; 2) ondulazioni a bassa frequenza dell'atmosfera e di altri mezzi, percepite dagli organi dell'udito; 3) movimenti non necessariamente ondulatori di vari media, percepiti dagli organi di tatto e cinestesi; 4) flussi (per lo più nell'aria) di molecole di sostanze chimiche, percepite dagli organi dell'olfatto e del gusto. Accanto a queste categorie principali di sistemi di comunicazione, ve ne possono essere altre; ad esempio basati sull'emissione di radiazioni termiche, sul magnetismo, e così via.

Poiché ogni organismo per vivere deve interagire con un ambiente molto più complesso di quanto siano gli altri organismi della propria specie, esso normalmente è dotato di capacità di percepire segnali molto più numerose e complesse delle capacità di emetterne. In altre parole, gli apparati della percezione sono solitamente molto più sviluppati di quelli della comunicazione. In genere, gli organi di senso sono le strutture di gran lunga più potenti e complesse della natura, e occupano uno spazio relativamente enorme nei sistemi nervosi centrali. In confronto, gli organi per l'emissione di messaggi sono rudimentali. Si pensi alla differenza tra la nostra capacità di gesticolare e le capacità del nostro occhio.

Le capacità percettive e comunicative variano moltissimo a seconda delle specie, famiglie, generi, animali. Essi possono percepire *bande* delle ondulazioni, intensità di movimenti, o quantità e tipi di molecole che sfuggono ai sensi umani: raggi ultravioletti e infrarossi, forse anche hertziani e radio; ultrasuoni e infrasuoni (*ultra* e *infra* sono riferiti alle capacità dei sensi umani). Alcuni animali sono specializzati nelle percezioni visive, altri uditive, o chimiche, o altre; e possono godere di livelli di acuità molto superiori a quelli umani. L'udito della volpe del deserto, la vista diurna del condor, o quella notturna del gatto, e l'olfatto di certe farfalle sono di qualche ordine di grandezza superiori a quelli umani. Alcuni animali hanno sviluppato sistemi di emissione e percezione integrati molto avanzati e sconosciuti agli altri animali, come il *sonar* ("radar" a ultrasuoni) dei pipistrelli. E vi possono essere siste-

mi di comunicazioni animali basati su sistemi elettromagnetici ancora sconosciuti.

L'emissione dei segnali può basarsi su apparati fissi o modulabili. L'organismo comunica con la sua forma, il colore, i gesti, i movimenti, la posizione e infine con i rumori e gli odori emessi da varie parti del corpo. Anche in questo campo si osservano nel mondo animale le specializzazioni e le capacità più diverse. Basti ricordare la capacità di molti animali di variare la propria forma, per sembrare più grandi e minacciosi, o più piccoli e innocui; quella di cambiare a piacimento il proprio colore, sviluppatissima ad esempio nei camaleonti e nelle seppie; le elaborate gesticolazioni e danze rituali di moltissime specie; e l'importanza dei feromoni in moltissime altre. Ogni specie vive in un proprio "ambiente" percettivo, informativo e comunicazionale tipico della propria specie, e diverso da quello di altre.

Negli animali, il repertorio di comportamenti comunicativi è più o meno ampio, ma in grandissima prevalenza prefissato geneticamente, e quindi universale a tutta la specie (salvo margini di variazioni locali e individuali) e stabili nel tempo. Ogni animale può emettere solo un certo repertorio di segni (segnali), e questi hanno lo stesso significato (cioè provocano gli stessi effetti, reazioni) per tutti gli organismi della stessa specie.

### 3. IL LINGUAGGIO

L'apparato comunicazionale naturale dell'uomo non sembra discostarsi molto da quello di molte altre specie superiori. Come le grandi scimmie, è dotato di una buona vista. Ma a differenza di queste, ha saputo sviluppare un sistema di comunicazione sonora che non ha riscontri, per complessità, in nessun'altra specie animale (salvo, forse, qualche cetaceo): il linguaggio. Inoltre, ha saputo dotarsi di sistemi di comunicazione basati su oggetti esterni al proprio corpo, e quindi creare "linguaggi" diversi da quello orale/verbale.

Anche l'uomo ha un ampio repertorio di comportamenti espressivi (comunicazionali) prefissato geneticamente, e quindi stabile, universale, in gran parte "automatico", irriflesso, involontario: quello connesso alle emozioni profonde ed elementari (paura, felicità, gioia, dolore, ecc.). Gran parte della mimica del volto, dei gesti delle mani e delle braccia, dell'atteggiamento di tutto il corpo, certe vocalizzazioni (riso, pianto, grida, ecc.) hanno lo stesso significato per tutti i membri della specie umana. Lo studio di questi comportamenti comunicativi naturali e non verbali è oggetto di una scienza particolare, l'*etologia umana*, molto sviluppata in tempi recenti. Ma le sue origini sono antichissime, e contributi fondamentali sono stati dati dallo stesso Darwin.

La capacità umana di apprendere e usare il linguaggio è fissata geneticamente ("istintiva", "innata"); ma i significati che si possono comunicare attraverso il linguaggio sono liberi o, meglio, determinati dal sistema culturale di appartenenza. Ogni gruppo umano si dota di un proprio linguaggio (lingua), cioè di un sistema



di comunicazione vocale a "doppia articolazione": ogni breve sequenza di suoni (parola) ha un proprio significato, comune a tutto il gruppo (lessico); ma ogni individuo può, seguendo certe regole comuni (grammatica, sintassi), combinare le parole (i significati elementari) a propria volontà, per costruire un discorso proprio, individuale, variabile. Con il linguaggio ogni individuo è in grado di comunicare sequenze di significati lunghi e complessi a piacere.

I linguaggi, come ogni sistema di comunicazione simbolica, possono essere creati da un unico soggetto; in generale però essi si sviluppano spontaneamente, "auto-poieticamente", attraverso l'interazione ripetuta entro una collettività. Le singole proposte di simbolizzazione emesse in modo più o meno riflesso e casuale da un soggetto vengono provate, imitate, ripetute, selezionate, fin che si stabilizzano nell'uso comune. Esse poi si combinano e sviluppano automaticamente.

Secondo la maggior parte degli studiosi, lo sviluppo del linguaggio è strettamente connesso, in modo interattivo, allo sviluppo della caccia di gruppo e della complessità sociale. La caccia di gruppo è stata il modo di vita caratteristico delle specie ominidi per qualche milione di anni. Essa richiede attività di comunicazione intensa e complessa. L'interazione sociale in una società complessa richiede un linguaggio di adeguata complessità per definire le situazioni, stabilire i ruoli, ecc. Secondo qualche ipotesi più recente, avanzata dalla "scienza femminista", il linguaggio si sarebbe invece sviluppato soprattutto tra i gruppi di donne "rimaste al campo", e avrebbe avuto lo scopo precipuo di controllare simbolicamente le relazioni riproduttive all'interno del gruppo. Comunque sia, l'uso del linguaggio provoca la nascita del pensiero, che in buona parte (non tutta) è linguaggio interiore, muto. Il vantaggio che il possesso del linguaggio ha conferito alla specie ominidi è dimostrato dalla crescita rapidissima ("esplosiva" rispetto ai tempi dell'evoluzione) del volume del cervello e delle parti di esso dedicate al linguaggio e alle funzioni mentali superiori (pensiero).

Ogni gruppo umano, isolato per tempi abbastanza lunghi, tende a dotarsi di una propria lingua particolare, per l'effetto dell'accumulazione delle varianti casuali e individuali. Spesso le lingue più "primitive" hanno strutture per certi aspetti più complesse di quelle più evolute. Peraltro nelle società meno evolute, il repertorio lessicale non supera, in genere, le poche centinaia o migliaia di parole.

Ogni lingua è soggetta a due forze contrastanti: quelle che portano al suo mutamento, per effetto dell'accumulo delle variazioni ed "errori" individuali, e quelle che premono per la sua fissazione e stabilizzazione, e che assumono la forma di regole sociali. In ogni società, la lingua è un'istituzione oggetto di un gran numero di attenzioni e attività dirette alla sua conservazione.

Le regole che presiedono alla costruzione del discorso (regole grammaticali e sintattiche) mostrano una enorme varianza, tra le diverse lingue. Quasi nessuno degli elementi e delle regole che sembrano del tutto logiche e fondamentali in una lingua o gruppo di lingue (ad esempio quelle indo-europee) si ritrova in tutti gli altri sistemi linguistici. Tuttavia si ipotizza che esista nella mente umana una "grammatica

profonda", ereditaria, genetica, che sottende ad ogni lingua. Ciò spiegherebbe la capacità di ogni bambino di imparare senza alcuno sforzo, in modo non meramente mimetico o mnemonico ma immediatamente attivo e creativo, qualsiasi lingua.

L'importanza della lingua nello stabilire relazioni sociali, nel far circolare informazioni, nel definire situazioni, nel costruire significati, miti, religioni, nel codificare le regole, ecc., è tale che, secondo alcuni autori, l'intera struttura sociale può essere definita come un fenomeno essenzialmente linguistico; la società è tutta un gioco linguistico; la sociologia può essere in larga misura sostituita dalla linguistica e dalle altre discipline della comunicazione (semiologia, ecc.). Si deve però ricordare, *a contrario*, che la società è costituita, oltre che da una rete di menti che si alimentano di comunicazioni e informazioni, anche di popolazioni di organismi, che devono alimentarsi di materia ed energia; e questo aspetto non può essere tutto ricondotto alla comunicazione.

#### 4. ALTRE MODALITÀ (SISTEMI, CODICI, LINGUAGGI) DI COMUNICAZIONE SIMBOLICA

Simbolo è qualsiasi fenomeno sensibile (cosa, evento) cui sia stato attribuito convenzionalmente, da due o più soggetti, un determinato significato. Esso si contrappone a segno, dove il significato è universale; ma la distinzione non è rigida. In virtù della molteplicità delle lingue, si può dire che ogni fonema (suono), parola, accento, tono è un simbolo. Tuttavia l'uomo ha saputo sviluppare anche sistemi di comunicazione simbolica diversi dalla lingua:

- a) *Le modificazioni permanenti del corpo*: scarnificazioni, perforazioni, tatuaggi, mutilazioni, deformazioni di crani, denti, labbra, orecchie, piedi, unghie. Esse sono quasi universali tra le popolazioni primitive; in quella occidentale erano limitate a certe subculture. In questo momento (1994) stanno avendo un rilancio, a partire dalla California, fonte di ogni innovazione culturale di questo secolo.
- b) *La mimica (della faccia), la gesticolazione (gestualità) (delle mani, braccia e, in minore misura, gambe) e la "cinesica" (movimenti e posizioni dell'intero corpo)* - Come abbiamo ricordato, vi sono comunicazioni di questo tipo che hanno carattere universale; ma molte altre sono tipiche e uniche di certi gruppi, popoli, e culture. Gli stessi gesti possono avere significati diversi ed opposti, da una cultura all'altra. Ciò tra l'altro può provocare gravi equivoci ed incomprensioni, nell'incontro tra individui di diverse "culture gestuali".
- c) *La prossemica*, ovvero l'organizzazione a scopo comunicativo-simbolico delle relazioni spaziali (vicinanza-distanza, attrazione-repulsione, ecc.) tra le persone.
- d) *Relazioni spaziali*: oltre alla distanza e vicinanza, vi sono i rapporti di alto e basso, dentro e fuori, destra e sinistra, avanti e dietro, e così via. Ognuna di esse può assumere significati diversi, da cultura a cultura.



- e) *Abbigliamento e ornamenti*: copricapi, bastoni, collane, mantelli, insegne, colorazioni (non permanenti) del corpo, ecc. Presso tutti i popoli si trovano sistemi simbolici di questo tipo; spesso molto vistosi, elaborati, e di fondamentale importanza nella vita di relazione. Spesso sono anche molto rigidamente formalizzati, come il sistema delle insegne e distintivi militari.
- f) *Il sistema degli oggetti esterni* (non indossati): le suppellettili domestiche, gli attrezzi d'uso, i mobili, ecc., sono spesso usati come simboli di status;
- g) *Le forme architettoniche ed urbanistiche*: dimensione e forma degli edifici, disposizione di elementi architettonici (archi, colonne, cupole, decorazioni); composizione dei singoli edifici nello spazio urbano e nel territorio: tutto ciò è di solito investito di chiari intenti di comunicazione simbolica, anche molto complessa.
- h) *Le manifestazioni collettive: riti, cerimonie, processioni, sfilare, feste, ecc.* In questi casi, i significati simbolici sono veicolati da combinazioni complesse, che spesso coinvolgono relazioni prossemiche, forme architettoniche ed urbanistiche, abbigliamento; ma anche da oggetti specifici (bandiere, festoni, archi trionfali), dall'uso delle stesse masse di corpi umani come simboli; e in più l'organizzazione di tutto questo secondo sequenze temporali.
- i) *La scrittura* è una modalità di comunicazione simbolica di fondamentale importanza nello sviluppo delle civiltà superiori. Si può tranquillamente affermare che esse non si sarebbero formate, e cesserebbero immediatamente di funzionare, senza la scrittura. Oltre alle scritture vere e proprie, cioè disegnate con segni grafici visibili su un supporto permanente, vi sono anche scritture di tipo diverso, come il Braille, i linguaggi formali dei sordomuti (in quanto strutturati su base alfanumerica), che possono essere considerati "scritture sull'aria" e quelle usate nei sistemi elettronici.

## 5. LA CULTURA

La cultura è l'insieme dei significati che 1) circolano nei sistemi di comunicazione simbolica, 2) sono fissati in sistemi di simboli materiali, 3) sono presenti – in misura più o meno parziale – nelle menti dei membri di una società, e cioè sono più o meno comuni ad una collettività di soggetti, e 4) sono trasmessi di generazione in generazione. La cultura è l'insieme dei segni, simboli, significati, sensi, idee, miti, valori, norme, che dirigono (regolano, determinano, modellano, istruiscono) i comportamenti sociali.

Qualche traccia di cultura si riscontra anche in alcune specie animali là dove – come si è accennato – esistono variazioni locali e individuali, apprese e trasmesse, nei sistemi di comunicazione. Ma l'uomo si distingue nettamente da ogni altra specie animale per l'enorme sviluppo e importanza del suo patrimonio di cultura. Tra le varie qualifiche data a questa specie, una delle più adeguate è quella di "animale culturale e simbolico".

La cultura è "autopoietica", cioè è capace di "crearsi da sé"; e ciò perché essa, avendo una base materiale molto "leggera" (il cervello, i sistemi materiali di simboli) non è soggetta a limitazioni energetico-materiali. La capacità del cervello umano di apprendere, memorizzare, rielaborare, ricombinare, creare informazione e mondi simbolici è praticamente illimitata. I linguaggi diventano sempre più ricchi di suoni, parole, regole grammaticali e sintattiche, significati. Le regole sociali possono complicarsi ed estendersi senza limiti; soprattutto grazie alla registrazione scritta. I miti religiosi, possono crescere ed arricchirsi, man mano che passano di bocca in bocca. E così via, per ogni sistema simbolico e aspetto della cultura.

La crescita quantitativa e qualitativa della cultura (numero degli elementi, complessità, possibilità di combinazioni) si è spinta, nelle società avanzate, a livelli tali che nessun individuo è in grado di contenerla interamente nella propria mente e padroneggiarla. Ne nascono fenomeni che Simmel ha definito come "la tragedia della cultura", come la frammentazione dell'unità culturale, la specializzazione, l'emergenza delle sottoculture, e l'oggettivazione della cultura in sistemi materiali esterni.

La grande maggioranza dei comportamenti umani socialmente significativi è controllata dalla cultura. Solo una piccola parte di essi sembra determinata direttamente dalla natura (dagli "istinti", dai "riflessi", dai "geni"): come si è visto, certa mimica e gestualità universale (riso, pianto, e altre espressioni di sentimenti; comportamenti imitativi, come lo sbadiglio e la reazione di fuga da panico; e forse quelli riguardanti la sessualità e la riproduzione.

Tuttavia anche i comportamenti relativi ai bisogni (pulsioni, motivazioni) di base (alimentazione, sessualità, gioco, sicurezza, aggressione, ecc.) sono modellati culturalmente (socialmente). Anche se ha molta fame, l'uomo può rifiutare cibi non approvati dalla sua cultura e religione. Anche se provato da forte tensione sessuale, l'uomo può essere inibito da regole riguardanti l'incesto e i tempi, modi e luoghi per l'accoppiamento. La ricerca di spiegazioni biologistiche o genetiche del comportamento umano sono importanti, in quanto possono mettere in luce gli "universali", le "invarianti", la base naturale comune a tutta la specie; ma anche secondo i più entusiasti fautori di questo approccio, la biologia non potrebbe spiegare più del 15% della varianza del comportamento umano (si tratta di una stima del tutto impressionistica). Per la grandissima maggioranza, comportamenti ed azioni sono governate dalle regole, valori, categorie della cultura di appartenenza.

La specializzazione della specie umana nello sviluppo della cultura sembra dimostrare che essa abbia un valore riproduttivo; in altre parole, che la funzione fondamentale della cultura sia quella di aumentare le *chances* di crescita e diffusione della specie. Ciò avviene essenzialmente attraverso l'aumento della capacità di estrarre risorse dall'ambiente (adattamento all'ambiente e dominio su di esso). A sua volta, ciò dipende dalla capacità di coordinare le attività individuali verso scopi collettivi (organizzazione sociale) e di costruire attrezzi e strumenti per massimizzare l'estrazione di energie dall'ambiente e ottimizzare il rendimento energetico delle attività umane (lavoro). Le culture possono essere ordinate (classificate) lungo una linea

evolutiva rappresentata dal loro contenuto energetico, che è strettamente correlato alla loro capacità di crescita demografica e diffusione spaziale. Secondo alcuni autori (A. Weber), tuttavia, queste caratteristiche sono piuttosto proprie delle *civiltà*; le culture in senso proprio non possono essere ridotte a tali parametri material-energetico-biologici. Tuttavia tale parametro rimane decisivo, perchè le culture più efficienti sul piano energetico sono quelle che, nel corso dell'evoluzione e della storia, sono potute diventare più grandi e potenti, e quindi hanno potuto emarginare, assorbire o addirittura distruggere le altre. L'efficienza energetica conferisce un fondamentale vantaggio evolutivo e riproduttivo.

Come già si è accennato, per molto tempo (centinaia di migliaia di anni, forse milioni) nelle specie ominidi e poi umane l'evoluzione biologica e quella culturale sono procedute in stretto rapporto reciproco (co-evoluzione). Ma ad un certo punto il ruolo dell'evoluzione culturale ha superato decisamente quello dei mutamenti biologici, e da allora la specie umana ha pressochè cessato di evolvere su tale piano. Da diverse migliaia di anni, ad evolvere sono solo le culture.

## 6. ARTE E COMUNICAZIONE: IL "LINGUAGGIO DELL'ARTE"

Gli studiosi della comunicazione, dell'informazione, del linguaggio, dei sistemi segnici e simbolici (*i semiologi*) si sono a lungo sforzati di individuare le caratteristiche oggettive, proprie e specifiche della comunicazione artistica, ovvero del *linguaggio dell'arte*. Secondo J. Dewey il "linguaggio artistico" si differenzia dalla lingua parlata per la sua maggiore universalità: in generale, le espressioni artistiche sono più facilmente comunicabili anche ad appartenenti a culture diverse. Arnold Hauser al contrario mette in rilievo che l'arte è solo uno dei tanti idiomi; più che un linguaggio universale è un dialetto. Charles Morris suggerisce la necessità di elaborare una *semiotica estetica*, cioè una branca della semiotica che si occupi dei linguaggi artistici, ne permetta l'analisi e la valutazione critica. In particolare egli tenta di inquadrarla nella teoria dei segni iconici, e definisce come segno estetico quello che ha solo "*designata* e non *denotata*". Roman Jakobson elenca la *funzione artistica e poetica* al sesto ed ultimo (più alto) posto tra le funzioni del linguaggio (le altre sono la funzione referenziale, fatica, conativa o imperativa, metalinguistica, ed emotiva). Umberto Eco, dopo aver postulato una netta distinzione tra lo studio dei testi che sono anche opere d'arte (teoria dei codici) e lo studio della produzione e fruizione estetica, che appartiene al campo della "pragmatica" della comunicazione, individua la specificità della comunicazione estetica in due aspetti fondamentali. Il primo è quello dell'ambiguità e riflessività del messaggio estetico: il suo porsi in instabile equilibrio tra la definitezza della forma e la sua apertura, tra la massima ambiguità e la completa dissoluzione della forma. Il secondo è quello dello "scarto dalla norma", la novità, l'originalità, l'imprevedibilità, la "bassa ridondanza"; sia sul piano dell'espressione (elaborazione di un codice formalmente nuovo) che dei contenuti.

Abraham Moles distingue tra l'informazione semantica, fondamentale utilitaristica e pragmatica, e l'informazione estetica, «antiutilitaria, inintenzionale, preparatoria a stati d'animo, intraducibile in altri canali». Max Bense e altri hanno tentato di definire le forme e i messaggi artistici nei termini della teoria matematico/statistica dell'informazione, della teoria fisica della simmetria, della teoria dell'entropia, della complessità, dell'ordine e simili.

Gli sforzi in questa direzione hanno avuto il loro culmine negli anni 1955-75, sia da parte dei linguisti e degli studiosi *strutturalisti* dei testi letterari, sia da parte di semiologi più interessati ai problemi delle arti visive. Un filone che ha stimolato molte ricerche è stato quello della semiologia dell'architettura. Tuttavia i risultati di questi sforzi sembrano essere stati molto scarsi. La maggior parte degli studiosi ha abbandonato il campo; qualcuno ha dichiarato, con molta franchezza, il totale fallimento dell'impresa. L'arte, in sé e in generale, non è analizzabile e definibile con gli strumenti formali delle scienze della comunicazione e dell'informazione; *non è un particolare linguaggio*. Vi possono essere solo i *contenuti* artistici dei diversi, specifici linguaggi (codici, sistemi, ecc.).

## 7. LA NASCITA DELLE ARTI

Come si è ricordato a suo tempo, comunemente di arte si parla in connessione al sentimento (categoria) del bello: sono artistici quei fenomeni, creati dall'uomo, che provocano una particolare sensazione di piacere, godimento, attrazione, definita estetica. Sulle caratteristiche di questa sensazione (sentimento, ecc.), e sulle sue differenze da altre categorie di piacere i filosofi dell'estetica hanno riflettuto per secoli. In ogni caso arte e bellezza si misurano solo dagli effetti che hanno sul *soggetto* che *riceve* la comunicazione; l'arte è un fenomeno soggettivo. Più recentemente (nella seconda metà dell'Ottocento) si è sottolineato che, più che gli effetti sul recettore della comunicazione artistica, sono importanti le intenzioni *soggettive* dell'*emittente*, del creatore: arte è tutto ciò che viene prodotto con e da volontà artistica (*Kunstwollen*), a prescindere dai suoi effetti. Ma anche qui, quali siano i contenuti specifici, è difficile dire. Le distinzioni tra funzioni utilitarie e funzioni estetiche, tra piacere (bello) sensuale e piacere (bello) estetico, tra forma e contenuto, tra "intuizione lirica" e altre forme di conoscenza, e ogni altra concettualizzazione introdotta in questo campo, non reggono alla critica. Come si è già accennato, la tentazione di rinunciare ai tentativi di cogliere l'essenza universale dell'arte è molto diffusa.

Un modo per sfuggire a queste difficoltà è di esaminare come sono nate, storicamente ed empiricamente, quelle attività che sono correntemente definite arti. A questo ci dedicheremo nelle pagine seguenti.

Le pratiche artistiche emergono da alcune matrici o contesti (situazioni, circostanze) socio-culturali tipici. Il più generale è quello della festa e della religione. Ma si deve ricordare che le comunità primitive, in cui sono nate le arti, sono caratteriz-

zate da una forte unità, omogeneità e "fusione" di ogni aspetto della cultura; festa, religione, divertimento, lavoro, guerra, educazione, sono strettamente intrecciate, indifferenziate, inscindibili. Solo a fini analitici ed espositivi, e per sottolineare il ruolo *prevalente* dell'uno o dell'altro aspetto della cultura, distingueremo i contesti della "decorazione", del "passatempo", del "culto" e della "festa".

### 7.1 La decorazione e la nascita della pittura

Un primo contesto riguarda la comunicazione visuale, ed è quello della decorazione o ornamentazione. Come abbiamo visto, in tutto il mondo della vita certe forme e colori esercitano un'attrazione per certi organismi. Gli animali assumono certe forme e colori per attirare altri animali. Anche l'uomo mostra indubbiamente questa sensibilità. In tutte le culture conosciute (salvo rare e dubbie eccezioni) esiste la tendenza a decorare il corpo, gli oggetti, le abitazioni, l'habitat. Gli ornamenti possono essere costituiti da pezzi ed oggetti tratti dall'ambiente naturale, e più o meno modificati nella forma (fiori, fibre, pelli, piume, sassi, ecc.) o da colori o altri segni applicati sugli oggetti da decorare: colori, intagli, e così via.

Molti di questi segni decorativi appaiono di tipo "geometrico", cioè costituiti da segmenti di linee rette, da angoli netti, da motivi ripetuti "meccanicamente" e serialmente, e così via. La teoria dell'"astrazione", formulata dapprima da Riegl e resa poi famosa da Worringer, ha attribuito significati molto profondi alla tendenza umana ad imprimere qua e là, sul proprio corpo e sulle cose che lo circondano, segni di questo tipo. Essa esprimerebbe il rifiuto della natura organica circostante, vissuta come minacciosa, troppo confusa, complessa e "stressante", e il rifugio nel mondo preorganico, il mondo stabile ed eterno dei minerali, dei cristalli. Ma questo rifugio nel minerale, nel cristallino, nel geometrico, nell'astratto diventa in realtà il rifugio nello specificamente umano; mediante queste forme, l'uomo impone sugli oggetti il proprio marchio, li rende antropici e artificiali, li strappa e distingue dal resto della natura, crea un mondo tutto proprio. In questo senso, si sostiene, l'arte non deriva affatto dall'imitazione della natura o "sentimento" di essa (empatia), ma precisamente dalla sua negazione mediante l'astrazione. Le prime manifestazioni artistiche (delle arti visive) non sono le mimetiche pitture rupestri, ma le rudimentali decorazioni geometriche sui vasi e, possiamo aggiungere qui, gli intagli sui manici degli attrezzi e sui pali delle capanne, i tatuaggi sulla pelle, i ricami sui capi d'abbigliamento, e così via. La teoria ha suscitato grande entusiasmo alla sua apparizione (1911), perchè sembrava fornire un formidabile appoggio alla "rivoluzione cubista" e certamente dà un contributo notevole alla comprensione del fenomeno artistico; ma non può essere considerata totalizzante, e anche il suo autore stesso, nel resto della sua carriera, non le ha più dato grande importanza. Il fatto è che vi sono anche ragioni più tecnico-materiali, legate cioè agli strumenti e ai mezzi della realizzazione, che contribuiscono a spiegare la diffusione, già nelle culture primitive, dei motivi geometrici. Quando si taglia o incide o comunque segna con strumenti rudi-

mentali, è più facile ottenere segmenti "geometricamente" retti che "organicamente" curvilinei. Anche la ripetitività "meccanica" dei motivi ornamentali si può spiegare chiaramente in termini pratici, di facile "automatismo materiale" dell'operazione. Si è anche notato che nell'uomo c'è una tendenza del tutto innata, irriflessa, a produrre segni geometrici e ripetitivi; come capita ad esempio a chi giocherella con la matita su un foglio, mentre è concentrato in una conversazione. Il richiamo al "mondo cristallino" è suggestivo, ma assai improbabile.

Va inoltre ricordato che secondo studi recenti (M. Gimbutas), le forme geometriche dell'arte primitiva sono in realtà il risultato di progressiva stilizzazione di più antiche forme naturalistiche, organiche, aventi precisi significati rituali (es. i cerchi sono occhi, o uova, o semi, o seni, o altro; le serpentine sono onde dell'acqua, o serpenti, ecc.; i triangoli e i segni a V sono il pube femminile; e così via).

Tuttavia sembra importante e feconda l'idea che nell'evoluzione delle arti visive uno dei processi fondamentali sia la successiva trasformazione degli schemi geometrici elementari in forme sempre più complesse e sempre più somiglianti a quelle naturali; e quindi che uno dei processi fondamentali sia l'evoluzione dall'astrazione alla mimesi, dallo schema all'illusione, dal segno puramente simbolico all'icona sempre più naturalistica.

### 7.2 Il passatempo e la nascita della poesia, della lirica e della musica

Un secondo contesto di nascita delle arti è il passatempo, il divertimento. L'uomo primitivo ha, per diverse ragioni, molto tempo libero. La decorazione di oggetti, sopra esaminata, è in qualche misura un modo di passare il tempo. Si pensi al pastore che, mentre sorveglia la mandria, o al cacciatore che, mente aspetta la preda, intaglia a motivi geometrici il suo bastone. Ma il pastore può anche passare il tempo tentando di imitare il canto degli uccelli, e il cacciatore può farlo per attirarli. Nelle lunghe serate attorno al fuoco, il gruppo può passare il tempo inventando racconti favolosi, secondo diverse modalità di espressione vocale. Se prevale il racconto piano, ne nascerà la mitologia, la letteratura, la storia. Se l'espressione acquista cadenze ritmate, e si fa melodia, ne nascerà la poesia e il canto, individuale e/o corale. Il canto non si limita a rendere più gradevole il racconto, rivestendolo di sonorità. La sua funzione essenziale è quella di rendere più facile la sua memorizzazione. "Metro", ritmo, melodie, sono strutture acustiche di "ridondanza" che facilitano la fissazione e il richiamo alla memoria delle parole; come sa chiunque deve imparare a memoria una poesia, o ricordare le parole mancanti di una canzone di cui ha presente il motivo. La semplice trasmissione orale di discorsi "piani" è estremamente inaffidabile, a causa delle limitazioni della memoria. Ad ogni passaggio, l'aggregato di informazioni muta notevolmente. La trasformazione del linguaggio in canto e musica è uno dei meccanismi fondamentali di accumulazione della cultura, perchè solo in questo modo — prima della scrittura — i patrimoni culturali (miti, leggende, religioni, leggi, storia, esempi morali, ecc.) possono crescere di dimensione, arricchirsi, complessificarsi, tra-

smettersi. Non a torto si è da tempo intuito che la forma primordiale della cultura e del pensiero è la poesia; che fu in origine, sempre, canto accompagnato da qualche strumento. Come è chiaro anche dai nomi che, nella tradizione occidentali, si dà a tutto ciò che riguarda la poesia: lirica, ballata, sonetto, piede, ecc.

Uno dei modi più spontanei e piacevoli di passare il tempo è semplicemente quello di far musica, o comunque rumore. Il comportamento infantile (pre-televivo) sembra suggerirlo. Prima della diffusione dei mezzi di riproduzione meccanica della musica (fonografo, ecc.), ovunque si formasse un gruppo umano ozioso, ne nasceva qualche forma di musica. Un esempio di grande rilievo è stata la Grande Guerra, definita anche la "Guerra cantante" per la grande esplosione di canti corali più o meno spontanei. La fisiologia dell'udito sembra predisporre l'uomo a trarre grande piacere da certi tipi di suoni. Numerosi esperimenti sembrano confermare che questa capacità si estende anche ad altre specie. Ogni tanto si legge, ad esempio, che le bovine esposte alla musica (classica!) stanno meglio, son più allegre e producono più latte.

La musica nasce anche da altri contesti, ben diversi dal passatempo; quelli del lavoro e della guerra. Canto e musica sono un metodo semplice, efficace e antichissimo per ottenere la sincronizzazione dei movimenti di squadre di lavoratori. Il canto ha numerose altre funzioni nel contesto del lavoro: distrae dalla fatica, allevia la noia del lavoro, rafforza lo "spirito di corpo" o di squadra, e altro (ad esempio, ostacola la tendenza dei raccoglitori di derrate alimentari a metterselo in bocca).

Anche nelle pratiche belliche canto e musica sono essenziali. Come nel caso precedente, aiutano a sincronizzare i movimenti e rafforzano il senso di unità della collettività (spirito di corpo). In più, servono a indurre entusiasmo ed esaltazione da un lato, e incutere terrore dall'altro. Le grida di guerra e il clangore delle armi sono una delle principali fonti primitive del canto e della musica.

Ma una delle qualità, ovvero funzioni, più generali attribuite alla musica è quella di indurre sentimenti di armonia e di pace. Ne sono testimonianza – citiamo a caso – il mito di Orfeo, la storia di David e Saul, e i gesuiti del film *Mission*, che convertirono al cristianesimo gli indi Guarani affascinandoli con flauti e violini.

L'importanza della musica nella cultura occidentale è evidenziata da alcuni complessi mitologici dell'antica Grecia. Si è menzionato quello di Orfeo, il semidio in grado di ammansire con il suo canto e la sua musica gli animali feroci, di indurre sentimenti di universale felicità, di far muovere e commuovere anche le pietre, di realizzare l'Età dell'Oro. Ma ve ne sono molti altri. Accenniamo qui, a mo' di esempio, quelli connessi ad Apollo e a Pitagora.

Apollo, Dio del Sole, dio primigenio, è anche dio della musica e quindi di tutte le altre arti. Egli è anche l'inventore dello strumento musicale per eccellenza, la lira; la quale è, a sua volta, un simbolo di enorme potenza. La lira è costituita da due parti: un guscio di tartaruga, come cassa di risonanza, e le corna di bue, come arco di tensione delle corde. Sia la tartaruga che il bue sono animali simbolici di fondamentale importanza nella mitologia indo-europea. La tartaruga è l'animale primi-

genio, quello che sta alla base (il Tartaro) dell'intero cosmo, che regge sul proprio guscio l'intero universo. Il bue è uno degli animali più sacri del mondo indo-europeo; le sue corna sono simbolo della luna, massima tra le divinità celesti, alla pari col sole. Nel mito di Apollo e della lira si esprime la centralità della musica e delle arti nella civiltà.

Quella di Pitagora non è propriamente un mito, ma una teoria scientifico-religiosa. Secondo Pitagora, la struttura dell'universo è costituita da rapporti aritmetici, e l'aritmetica coincide "materialmente" con il ritmo, la melodia, l'armonia, la musica. Ogni corpo muovendosi produce armonie, e l'universo tutto ne è pervaso; impercettibili all'orecchio, ma perfettamente godibili dall'intelletto degli iniziati. Attorno a Pitagora si formò una vera e propria setta religiosa, a carattere esoterico, che ha avuto un'influenza enorme in tutto il pensiero occidentale; a cominciare da Platone. Fu la sua connessione con la matematica ad elevare nel Medioevo la musica tra le *arti maggiori*, degne dell'insegnamento universitario. Come si è visto, ancora in tempi molto recenti le estetiche idealistiche hanno attribuito alla musica la dignità della più alta, spirituale, pura e perfetta di tutte le arti.

Non occorre molto per far musica; bastano la voce umana e le nude mani. Ma il ricorso a strumenti elementari per sottolineare il ritmo – oggetti che rimbombano come i timpani, o tintinnano come strigili, o schioccano come nacchere, ecc. – è abbastanza immediato. Per le melodie le cose sono un po' più difficili; ma quasi tutte le culture conosciute, anche le più semplici, hanno elaborato a questo scopo strumenti musicali di qualche complessità.

### 7.3 Il culto e la nascita della scultura

Un terzo contesto di nascita della comunicazione artistica è il culto. Per molti motivi che non possiamo richiamare in questa sede, la religione è una realtà dominante nella società primitiva. Spesso le forze soprannaturali assumono, nella visione religiosa primitiva, aspetti teriomorfi o antropomorfi, cioè di animali, mostri o persone; e spesso gli uomini sono indotti a plasmare o scolpire idoli che le riproducono. La natura degli idoli o feticci, cioè il loro rapporto con la divinità personificata, è abbastanza varia e complessa; a volte si pretende che l'idolo stesso *sia* la divinità, altre che ne sia solo un segno o simbolo o intermediario. Spesso l'idolo è solo l'antenato, il mitico progenitore comune di tutto il gruppo. In ogni caso la tendenza a plasmare con elementi vegetali, legno, argilla, pietra o altri materiali delle figure terio- o antropomorfe che rappresentano forze divine o comunque entità oggetto di culto, è molto diffusa, forse universale in tutte le società primitive. Nelle figure di culto ci si sforza fin dall'inizio di rappresentare in modo realistico la divinità; non è la bellezza che conta, ma il loro realismo e la loro potenza (Gombrich 28). Questo, fra l'altro, ha fatto sì che alcuni storici dell'arte negassero agli idoli primitivi il carattere di opere d'arte, in quanto in essi l'intenzione estetica era troppo subordinata alle pratiche (Worringer). Una seconda conseguenza del realismo magico è che feticci,

idoli, amuleti, ecc. sono generalmente tri-dimensionali; cioè sono quello che oggi chiamiamo sculture, anche se non sempre derivano dal processo tecnico dello scolpire; talvolta sono realizzati mediante l'aggregazione di parti (legno, pietre, piume, frascie, conchiglie ecc.) in un tutto, non mediante il levare parti da un unico blocco. Alcuni di tali idoli possono avere dimensioni molto piccole, per poter essere agevolmente portati appesi al collo, o nelle tasche e bisacce; se ne sono trovati di antichissimi, risalenti fino a 20.000 anni a.C. Gran parte degli idoli più antichi ritraggono divinità femminili ("veneri paleolitiche", "donne-uccello", la "grande dea madre"), corroborando l'idea della centralità della donna nelle culture pre-indoeuropee.

In altri casi, gli idoli assumono dimensioni sempre più ragguardevoli. Le ragioni della tendenza al gigantismo sono abbastanza ovvie. Da un lato le dimensioni simboleggiano l'importanza attribuita al dio, la grandezza dell'impegno delle comunità nella sua adorazione; dall'altro, vi possono essere ragioni più propriamente socio-politiche, legate alla "megalomania" dei centri del potere, alla competizione tra gruppi e classi, all'interno di una comunità e tra di esse; vi sono poi ragioni di controllo sociale. Le storie delle piramidi, in molte grandi civiltà, e dei *moai* dell'isola di Pasqua sembrano abbastanza tipiche di un processo più generale.

Attorno agli idoli fissati sul terreno si costruiscono recinti sacri, terroie ed edifici. Per onorare adeguatamente le divinità sia le statue che gli edifici che le contengono diventano sempre più grandi, ornate, preziose, belle. La scultura e l'architettura nascono indubbiamente come espressioni di culto religioso.

Una delle principali funzioni della religione è di ottenere l'intervento delle divinità nella soluzione dei problemi pratici dell'esistenza: benefici, favori, protezione. Questo aspetto utilitario è spesso indicato col nome di magia. Funzione soprattutto magica e propiziatrice sembrano avere le splendide rappresentazioni di animali e cacciatori scoperte tra Ottocento e Novecento nelle grotte della Francia meridionale e della Spagna settentrionale, e risalenti a 20-30.000 anni a.C. Con queste figure i cacciatori "catturavano simbolicamente" le loro prede, e forse impetravano il loro perdono per la necessità di ucciderle; come hanno fatto, ancora in tempi recenti, altre culture cacciatrici. Sull' "arte cavernicola" si è svolta una curiosa discussione tra gli storici dell'arte. I fautori (Riegl, Worringer) della teoria dell'origine decorativa e astratta delle arti visive hanno escluso le figurazioni rupestri dalla storia dell'arte, sia in considerazione dell'immenso iato temporale tra esse e le prime manifestazioni "veramente artistiche", da cui ha inizio la continuità dell'arte storica occidentale, sia affermando che, avendo una funzione prettamente magica, e quindi utilitaria, non avevano quei caratteri di "disinteresse" che definiscono l'arte e il "bello estetico". Questo sembra un tipico esempio di come le teorie preconcepite, i dogmi, possano accecare anche le menti più acute. Dopo quelle discussioni, esemplari di arte rupestre altamente figurativa e naturalistica si sono trovati un po' in tutto il mondo, e risalenti a tutte le epoche; talché l'argomentazione dello iato temporale è crollata. Anche l'esclusione dall'arte di ciò che ha una funzione pragmatica sembra insostenibile. Non rimane quindi che ammettere che, fin dall'inizio, le arti visive hanno

avuto sia un'aspetto astratto-geometrico che uno figurativo-naturalistico, e che la funzione decorativa convive di solito con quella pratico-utilitaria.

La credenza nella potenza magico-religiosa delle immagini non è del tutto scomparsa neanche nelle società evolute. Su di essa le religioni si sono scontrate in modo talvolta anche molto violento. Gli Ebrei fondarono la loro religione monoteista sul rifiuto delle immagini della divinità e di ogni altra forma di idolatria. La società bizantina fu sconvolta dalla lotta tra i distruttori di immagini, gli iconoclasti, e gli "iconoduli". E così la cristianità occidentale, sette secoli più tardi (riforma protestante). La venerazione di statue e immagini "miracolose" è ancora comune nel cattolicesimo. Le pratiche superstiziose legate a feticci e pupazzi non sono mai del tutto scomparse nella cultura popolare. Ed E. Gombrich ha ricordato che l'aura magica delle immagini non è del tutto scomparsa anche negli ambienti sociali più secolarizzati e razionalistici. Ben pochi si sentirebbero di trafiggere con uno spillone il volto della persona amata in una fotografia, senza sentirsi in grave disagio (p.20).

#### 7.4 La festa e la nascita delle arti dello spettacolo

Come si è avvertito, nelle culture primitive "decorazione", "passatempo" e "religione" si confondono; e anche il fenomeno cui qui si fa riferimento, la festa, è un tutt'uno con i precedenti. La festa è un'istituzione socio-culturale fondamentale, che svolge un'infinità di funzioni: demarcare e organizzare lo scorrere del tempo, onorare le divinità, rinforzare i vincoli sociali, passare il tempo, bruciare surplus di risorse, favorire gli incontri e gli scambi, e così via. Per quanto riguarda le arti, la festa è un'occasione per decorare corpi e luoghi; per esibire forme di eccezionale vistosità, suggestione, fascino; è quindi un'occasione di sviluppo delle arti visuali. Ancora in tempi recenti, uno dei campi di lavoro dei pittori era la predisposizione di gonfaloni, scenografie e apparecchi vari per le feste.

La festa è occasione per cerimonie religiose e civili, in cui si pronunciano orazioni, preghiere, canti; è quindi matrice di sviluppo delle arti della parola e della musica.

La festa comprende generalmente anche qualche pratica alimentare. È l'occasione in cui si offrono alla divinità cibi consacrati, in cui si sacrificano animali, in cui si distribuiscono ritualmente pietanze speciali. Nella festa si gratifica il gusto. Essa è l'occasione in cui anche la preparazione del cibo assume quei caratteri di cura, elaborazione, fantasia, abilità, finalità comunicative ed edonistiche, significati culturali, che l'avvicina all'arte (in questo caso, arte culinaria o gastronomia).

La festa comprende di solito anche qualche forma di danza, sia di natura culturale (le danze sacre di molti popoli primitivi; ma anche, ad es. degli ebrei) che "laica". Il movimento ritmico del corpo, accompagnato da canti e musica, è una manifestazione profonda di piacere organico. Esso tende a produrre stati di "alterazione della coscienza", predispone al recepimento di idee, al rafforzamento di valori, all'allentamento dei controlli e delle inibizioni razionali, alla perdita dell'identità individuale; a quei fenomeni noti come estasi ed entusiasmo.

Molte religioni primitive, specie nelle società a base agro-pastorale, comprendono il culto della fecondità, cioè della produttività biologica, della pienezza organica, della sessualità. In tali religioni le danze assumono spesso anche l'aspetto di una simulazione o anticipazione dell'accoppiamento; le feste, con il loro contorno di gratificazione sensuale totale, assumono natura orgiastica.

Nelle feste spesso si rappresentano simbolicamente, mediante l'intera gamma dei mezzi e dei codici della comunicazione (abbigliamento, gesti, canti, musica, orazioni, movimento dei corpi, accessori scenici, ecc.) le idee, i valori, i miti fondamentali della società. Esse sono un momento fondamentale della manifestazione, elaborazione e trasmissione dell'intero patrimonio culturale del gruppo.

Quando nella festa si crea una distinzione tra coloro che partecipano alla rappresentazione, che agiscono in essa, e che magari si specializzano professionalmente in queste attività, e coloro che si limitano ad assistervi, a guardarla, nascono le arti dello spettacolo. Se ciò che si rappresenta mira ad impressionare, educare ed edificare il pubblico, mediante la narrazione di "storie morali" di delitti, castighi e miracoli, si parla di tragedia; quando prevalgono valori sensuali e finalità ludiche e satiriche, si ha la commedia. In ambedue i casi la matrice originaria è però quella della festa e della religione.

#### 8. L'EVOLUZIONE DELLA COMUNICAZIONE, DELLA CULTURA E DELLE ARTI

Per almeno un milione di anni l'uomo è vissuto da cacciatore-raccoglitore, in quella forma di società che è generalmente chiamata *primitiva* e *tribale*, che è giunta fino a tempi recenti, in qualche migliaio di esemplari, e che ancora sopravvive in qualche zona marginale dell'ecumene (tundra siberiana, foreste equatoriali). Ma a partire circa dal 10.000 a.C., nel Medio Oriente, ha cominciato a formarsi una nuova modalità di vita, basata sulla coltivazione dei cereali. A partire da circa il 5.000 a.C. comincia a formarsi un tipo ancora diverso di società, caratterizzato da insediamenti fissi di relativamente grandi dimensioni, le *città*. Questo nuovo tipo di società è quindi anche talvolta chiamato *civiltà*; o civiltà a base agraria, in riconoscimento del fatto che lo sviluppo delle città presuppone lo sviluppo e lo sfruttamento dell'agricoltura.

Nelle civiltà, dall'originaria unità comunitaria della società e della cultura, si passa a sempre più articolate e profonde differenze. I cittadini si differenziano dai contadini, le classi dominanti da quelle dominate. Nelle città si formano categorie professionali dedite alle produzioni e mestieri più vari. Si formano i grandi sottosistemi sociali, specializzati nell'uso di diverse "risorse" e "tecniche" del potere. Sulla gestione delle risorse e tecniche della violenza (forza armata) si basa il *sottosistema politico*, su quelle della produzione il *sottosistema economico*, su quelle dello "spirito" il *sottosistema religioso-culturale*. Ognuno di questi sottosistemi fa capo a categorie sociali, gruppi, classi e istituzioni specializzati. I rapporti tra essi si fanno sempre più complessi e vari. Modalità frequenti di tali rapporti sono la competizione e il con-

flitto. Generalmente uno di essi – qualunque dei tre – riesce a stabilirsi come dominante e strumentalizzare gli altri ai propri interessi. La storia delle civiltà è stata caratterizzata, per almeno cinquemila anni, non solo dai conflitti tra le diverse civiltà, e tra i sistemi socio-politico-culturali (stati, società, regni, popoli, nazioni ecc.) all'interno di ognuna di esse; ma anche dai conflitti tra i diversi gruppi, classi, categorie, sottosistemi all'interno di ogni sistema politico.

Lo sviluppo delle tecniche della comunicazione e delle arti è strettamente legato all'evoluzione complessiva delle civiltà; e ne è anzi uno degli aspetti più significativi. Alle arti sono assegnate due funzioni fondamentali. La prima è quella di comunicare, cioè far conoscere, celebrare, "propagandare" le idee e i valori fondamentali che reggono il sistema, che sono insieme religiosi e politici. Il potere mondano tende sempre – prima dell'età contemporanea – a presentarsi come "unto dal Signore", come rappresentante in terra della potenza e dell'autorità divina. I re tendono ad assumere anche il ruolo di gran sacerdoti, e viceversa. Questi valori vengono irradiati mediante le architetture, le raffigurazioni pittoriche e plastiche, le cerimonie, le rappresentazioni, i canti, gli scritti, l'istruzione formale, e così via. La seconda funzione è quella di rendere sempre più piacevole la vita delle classi superiori. In realtà, una delle ragioni per cui esse tendono a "stili di vita" sempre più comodi e sfarzosi è anche politico-propagandistica. L'esibizione di lusso e spreco, la distruzione intenzionale di risorse primarie, è un modo per affermare la propria superiorità e potenza, e quindi impressionare e intimidire il prossimo. Il *consumo ostentativo* ha precise e importantissime funzioni sociali. Tuttavia in quella universale tendenza c'è indubbiamente anche qualche elemento fisiologico, edonistico, di ricerca del piacere. Le classi superiori si circondano di abitazioni di grandi dimensioni, decorate di fregi, pitture e sculture, arredate con oggetti di fattura sempre più elaborata; si abbigliano con vesti e tessuti sempre più morbidi, lucenti, colorati, complessi; e si adornano di copricapi, collane, spille, anelli, bracciali, bastoni, armi realizzate in metalli e pietre preziose. Esse mantengono musicisti, cantanti, poeti, annalisti e sapienti di vario tipo, per allietare le loro giornate e serate, per raccontare le gesta dei loro illustri antenati, e per educare le nuove generazioni.

Nella maggior parte delle civiltà, politica e religione mantengono la propria unità anche per periodi molto lunghi; sicché non è possibile distinguere templi da palazzi, re da sacerdoti, cerimonie e arti civili da quelle religiose. In altre, i due sottosistemi si differenziano in qualche misura, e instaurano relazioni più o meno concorrenziali. In ogni caso la religione diventa un'istituzione spesso molto complessa, con una gerarchia di sacerdoti altamente specializzati nei loro compiti, e con visioni del mondo (mitologie, teologie) sempre più complicate ed elaborate. Questi caratteri si manifestano nell'architettura dei templi, nelle fattezze delle statue e delle decorazioni, nelle forme delle cerimonie, dei riti e delle feste. Spesso si sente il bisogno di fissare la complessità su supporti durevoli e possibilmente eterni; ne nascono la "sacra scrittura" (*jero-glifi*), le religioni del libro, la letteratura, la poesia, il teatro. Per millenni, la cultura superiore e le arti hanno mantenuto caratteri di sacralità.

Il sottosistema politico, e la società civile nel suo insieme, si dedicano piuttosto allo sviluppo dell'aspetto utilitario della cultura, cioè delle tecniche nel senso moderno della parola. Il settore di maggior spinta all'invenzione e all'applicazione della tecnica è senza dubbio quello militare. La costruzione di mura, fortezze, castelli richiede lo sviluppo di tecniche elaborate, che danno impulso alle arti e scienze dell'architettura. La richiesta di armi e macchine da guerra è alla base dello sviluppo della metallurgia, della meccanica, dell'ingegneria. Anche l'addomesticamento degli animali ha una forte motivazione militare. L'esercito è l'ambito in cui si sviluppano le tecniche dell'organizzazione formale di grandi masse di uomini: addestramento, indottrinamento, istruzione tecnica, e così via. Soprattutto è l'ambito in cui si sviluppano i sistemi di comunicazione: distintivi, gradi, uniformi, insegne, bandiere, staffette, fuochi di segnalazione, posta, strade, ecc. Come si è già accennato, un ruolo particolare nella vita militare è svolto dalla musica. Oltre alle funzioni puramente utilitarie, di segnalazione a distanza (trombe, ecc.), ai canti e alla musica sono assegnate funzioni di alleviamento della fatica delle marce, di rafforzamento dello spirito di corpo, di induzione di entusiasmo guerriero e di intimidazione del nemico.

Anche gli altri sottosistemi sociali contribuiscono allo sviluppo delle tecniche. In particolare quello economico-produttivo, con la spinta a invenzioni che aumentino la produttività del lavoro; e quello culturale, mediante l'applicazione pratica di scoperte propriamente scientifiche, cioè teoriche. Ma in complesso si tratta di tratta di contributi secondari, rispetto a quelli che vengono dall'ambiente politico-militare.

Per gran parte della storia delle civiltà, non esiste una distinzione rilevante tra tecnica ed arte, tra artigiano ed artista; come testimoniato anche dalla terminologia vigente in questo campo, in gran parte delle lingue "civili". L'arte non ha neppure una posizione particolarmente elevata nel sistema culturale. A parte le sue funzioni meramente decorative, l'arte non è che l'insieme di tecniche, cioè di mezzi, strumenti e forme attraverso cui le idee e i valori centrali della società (o dominanti) vengono elaborati, espressi, incarnati, manifestati, irradiati e impressi.

## 9. EVOLUZIONE TECNOLOGICA E ARTISTICA

L'evoluzione delle arti è quindi strettamente connessa, in ogni civiltà, da un lato con quella delle tecniche materiali, e dall'altro con quella della società nel suo insieme, cioè della cultura, della politica e dell'economia. In più, nel processo evolutivo intervengono anche fattori intrinseci alle arti stesse: le tradizioni e convenzioni formali, i modelli o schemi operativi, gli stili.

Il rapporto tra progresso tecnico ed evoluzione artistica è duplice. Da un lato le arti possono risentire, in vario modo, degli effetti di invenzioni avvenute in altri ambiti tecnici. Nuove procedure tecniche possono permettere la realizzazione di forme artistiche prima inimmaginabili o impossibili. Ad esempio, con l'invenzione della metallurgia a scopi militari ed economici è possibile costruire strumenti musi-

cali metallici, e ottenere suoni più squillanti di quelli degli strumenti di legno o corno; e plasmare statue di bronzo, che permettono rappresentazioni di movimenti più dinamiche di quelle possibili con la pietra. Con la scrittura, inventata a fini amministrativi, commerciali e celebrativi, si possono sviluppare le arti letterarie. Con la ghisa e l'acciaio, inventati per costruire macchine, si rivoluziona l'architettura, rendendo possibili "palazzi di cristallo" e "grattacieli".

Da un secondo lato, l'invenzione tecnologica può avvenire proprio nell'ambito della pratica artistica, come risultato di sforzi di scienza e fantasia per superare problemi estetici e formali. Così l'arco è senza dubbio una conquista "interna" dell'arte architettonica, l'evoluzione degli strumenti musicali è in gran parte dovuta ad esigenze e idee dei musicisti, la pittura ad olio e la prospettiva sono nate dalla ricerca scientifica compiuta dai pittori, e gli inventori della fotografia avevano ben chiare fin dall'inizio le sue applicazioni artistiche. Per gran parte della storia della cultura, ricerca scientifica e ricerca artistica erano fuse in modo indifferenziato nelle stesse persone, insieme tecnici, artigiani e artisti.

## 10. DIFFERENZIAZIONE E RICOMBINAZIONE DELLE ARTI

L'evoluzione dell'arte è sottoposta, in linea generale, agli stessi meccanismi fondamentali che caratterizzano ogni processo evolutivo socio-culturale. I due meccanismi fondamentali sono quello della specializzazione e differenziazione funzionale, che genera le differenze; e quello della ricombinazione delle differenze in unità omogenee, ma ad un più alto livello di complessità. Nel primo caso, da poche forme artistiche originariamente unitarie deriva una molteplicità di forme sempre più specializzate e diversificate le une dalle altre; nel secondo, tra queste molteplici forme artistiche così differenziate si stabiliscono nuove modalità di associazione e fusione, e ne nascono nuove forme d'arte sintetiche e unitarie. Ciò vale per tutti i generi, forme, tipi, modalità dell'arte. Le arti figurative, letterarie, musicali, dello spettacolo sono incessantemente animate, in tutta la loro storia, dalla dialettica differenziazione-ricombinazione. Questa capacità di distinguersi e riunirsi è una delle ragioni per cui si può, malgrado tutto, ancora parlare dell'arte come fenomeno unitario.

### 10.1 Arti visuali

La pittura si suddivide in vari generi, secondo il tipo di sostanza colorante usata e tecnica di preparazione (affresco, tempera, encausto, olio e così via); secondo i vari supporti (muro, legno, tela, carta, terracotta ecc.); secondo i soggetti (figure umane, animali, "natura morta", paesaggi, ecc.); secondo la destinazione (pittura sacra, profana, decorativa, ecc.). Analogamente la scultura e l'architettura si differenziano a seconda della materia (argilla, pietra, metallo, avorio, legno, ecc.) ed altri. Dalla combinazione di pittura, scultura e architettura nascono le forme ibride, come i



tempietti- monumento, i "colossi" abitabili, la plastica incorporata negli elementi strutturali, le statue colorate e i quadri in rilievo (basso o alto), e così via. In realtà, la coloritura delle statue non è una tecnica ibrida tra pittura e scultura, ma piuttosto la maniera originale, universale di far statue. Come è noto, anche le statue greche di marmo, la cui candida purezza è parte non secondaria del fascino esercitato nel nostro millennio, erano originariamente dipinte; e anche quelle di bronzo avevano molti elementi colorati. Colorati erano anche i templi; e non solo nell'antica Grecia. Anche la plastica delle cattedrali gotiche era normalmente dipinta. Tuttavia non v'è dubbio sulla natura ibrida di generi quali il bassorilievo e l'altorilievo, che combinano pittura e scultura.

### 10.2 Musica

La musica si differenzia a seconda delle tecniche di produzione del suono – (percussione, fiato, corda, e altro); della struttura e dimensioni del gruppo di suonatori, del tipo e delle funzioni della musica. Ogni civiltà ha sviluppato strumenti, forme e generi di musica particolari. Per gran parte della sua storia la musica ha avuto un carattere prevalente di accompagnamento e supporto di attività collettive: e si specializza in musica militare, sacra, da intrattenimento, da sottofondo, da ballo e così via. Solo dalla fine del '700 diventa arte del tutto autonoma, da ascoltare in apposite manifestazioni (concerti), e caricata di proprie funzioni espressive e perfino ideologiche. Secondo Hegel e molti altri, essa è la più "alta" di tutte le arti, per la sua immaterialità; e da altri ancora è considerata la forma d'arte più tipica di un'intera epoca, quella del romanticismo ottocentesco (Hauser 1956/2: 230). La musica ha guidato alcuni dei principali tentativi di "opera d'arte totale", multimediale e multisensoriale, come quelli di Wagner.

### 10.3 Arti della parola: poesia, letteratura, retorica

Le arti della parola prendono due strade diverse. La prima è quella del canto, che le assimila alla musica. Il canto, individuale e corale, è spesso accompagnato da musiche, o è esso stesso pura musica, suono. Ma l'elemento verbale (le parole) in esso può assumere ruoli più autonomi e importanti, e si sviluppano quindi le varie forme di poesia. La poesia, nata come canto, ha mantenuto questa natura fino al Rinascimento. A quest'epoca, il prevalere degli interessi propriamente linguistico-letterari e l'invenzione della stampa (le due cose sono strettamente connesse), hanno introdotto la poesia semplicemente scritta e letta, che è divenuta, negli ultimi secoli in Occidente, la forma tipica ed esclusiva di poesia "alta". Tuttavia la tradizione originale non si è persa; essa è sopravvissuta a livello popolare (i vari generi di canzoni popolari), e a livello "alto" in certe parti di opere, operette, *Lied*, eccetera. Attraverso queste si è raccordata con la moderna industria culturale di massa. La vera erede dell'antica "lirica" è la moderna "canzonetta popolare".

La poesia si evolve in diversi generi, distinti per forma, tecnica, contenuto, funzioni, e così via. Dalla confluenza della poesia con altri usi della parola e della scrittura nascono la prosa poetica e letteraria, la novella e il romanzo; ma anche la storiografia, le relazioni di viaggio, i saggi teologici e filosofici, e così via. Molta "saggistica", dei più diversi contenuti, assume caratteri "letterari", cioè artistici. In molte civiltà è stato considerato arte somma anche l'uso solo verbale del linguaggio, cioè la retorica o arte oratoria.

### 10.4 Arti dello spettacolo

Dalla festa si evolvono le varie arti dello spettacolo. Come si è visto, la differenza tra festa e spettacolo è, essenzialmente, che nella prima v'è coincidenza tra spettatori ed attori: i partecipanti sono spettacolo a se stessi. Questa identità non va del tutto perduta: sempre il pubblico, con le sue reazioni, la sua partecipazione, la sua stessa presenza visuale, è parte dello spettacolo. La festa si evolve, come si è visto, in teatro, con i suoi vari generi: farsa, commedia, tragedia. Ma anche in circo, con le arti dei pagliacci, imparentate con la farsa; degli acrobati, derivate dalla danza; dei giocolieri e illusionisti; dei domatori di animali. Questa forma di spettacolo, come tutti sanno, nell'antica Roma si sviluppò in forme macroscopiche e cruenti, e sopravvive ancora nelle *corride*.

La combinazione delle varie forme di spettacolo con la musica è molto frequente. Di più, si sviluppano anche combinazioni a tre, con le arti visive. La costruzione di fondali dipinti, di scenografie, e la stessa disposizione degli attori sulla scena, i loro movimenti e i loro abbigliamenti, mirano a suscitare ammirazione e piacere visuale, oltre a quello legato alla musica e alla "storia" (il contenuto dell'azione). Il *melodramma*, la tragedia o commedia cantata e suonata, spesso anche con parti di danza, e svolta in un contesto scenico altamente decorato, mirano a costituire "opere d'arte totali", che coinvolgono insieme vista, udito e intelletto. Un precedente in questa direzione, ma non socialmente definito come arte, erano peraltro le cerimonie religiose. Come l'opera, la grande Messa della tradizione cattolica, che raggiunge il suo apice in età barocca, è uno spettacolo totale: la scenografia fissa costituita dalla chiesa, le sue parti mobili (gonfaloni, baldacchini, ecc.), i paramenti e i movimenti degli officianti, la musica dell'organo, i cori e canti, le nuvole e l'aroma dell'incenso, tutto è studiato per indurre sentimenti di entusiasmo estetico, oltre che di partecipazione estatica.

## 11. L'OMOGENEITÀ DELLE FORME ARTISTICHE: L'"UNITÀ DELLO STILE"

La filosofia estetica e la storia dell'arte degli ultimi due secoli hanno compiuto molti sforzi per elaborare un concetto unitario di arte, e per cogliere, analizzare e spiegare il fenomeno dell'"unità dello stile" proprio di ogni epoca e di ogni formazione sociale. In vista dell'enorme varietà dei generi artistici, più volte richiamata e illu-



strata anche nei paragrafi precedenti, questo sembra un esercizio abbastanza audace. E tuttavia l'idea non è senza fondamento. In ogni epoca e formazione sociale, molte arti presentano indubbe "arie di famiglia", elementi di omogeneità. Le ragioni di questo fenomeno sono numerose. Ne possiamo individuare almeno quattro:

- La prima è che tra i diversi generi artistici vi sono effettivamente rapporti di parentela, di derivazione storica, come abbiamo sopra ricordato. Le differenziazioni successive non cancellano del tutto l'unità originaria.
- La seconda è che tra i diversi generi "puri" vi sono sempre forme intermedie, spesso dovute a combinazioni e sintesi tra diversi generi. Questi fungono da elementi di collegamento tra le diverse arti, e contribuiscono a fonderle e integrarle in unità;
- La terza è che spesso sono gli stessi soggetti – gli artisti – a coltivare e produrre diverse forme d'arte, e quindi tendono a unificarle con la propria visione del mondo, le proprie inclinazioni psicologiche, le proprie preferenze estetiche e tecniche. L'emergenza di "comunità di artisti", intellettuali e uomini di cultura tende a imprimere alla loro produzione artistica una certa comunità di forme. Gli esempi sono numerosi, dall'Atene di Pericle alla Firenze dei Medici, alla Roma barocca, alla Parigi ottocentesca, alla Vienna fin de Siècle. Si è anche osservato che la stessa idea dell'arte come un fenomeno unitario nasce "sia pure indirettamente" dall'emergenza e ascesa sociale di comunità di artisti, e dal coinvolgimento delle classi superiori nella vita artistica (Hauser 1956/2: 417).
- La quarta è che, in ogni epoca e formazione sociale, le diverse forme d'arte sono espressioni di un sistema culturale e sociale dotato, per definizione, di qualche livello di unità e omogeneità. L'arte è uno dei "sottosistemi" o settori o sfere della cultura, insieme con la religione, la scienza, la filosofia, l'ideologia, e così via. Tra tutti questi sottosistemi vi sono rapporti di scambio, influenze reciproche, circolazione di elementi, che tendono a omogeneizzarli o a mantenere qualche elemento dell'unità originaria. Infine, la cultura è un sottosistema del sistema sociale complessivo, e mantiene stretti rapporti con esso. Gran parte della sociologia dell'arte e della storia sociale dell'arte riguardano la natura di questi rapporti.

## III

## LA NATURA DELL'ARTE: SOCIOLOGIA DELL'ESTETICA

### 1. INTRODUZIONE

Normalmente i sociologi che si occupano di fenomeni artistici evitano di affrontare il problema della "natura" o "essenza" dell'arte. Essi tendono ad accettare la definizione sociale di arte. Peraltro, come si è visto, anche gli storici e i critici d'arte degli ultimi decenni tendono a dichiarare ormai impossibile il raggiungimento di una "verità", di un consenso comune su questo tema. La difficoltà di definire l'arte "alta" comporta anche, logicamente, l'incertezza dei suoi confini con altri tipi di arte, più o meno "bassi": l'artigianato, l'arte commerciale, e così via (Zolberg 1994: 45).

L'approccio "sociologicistico" è certamente prudente e anche utile, nel suo pragmatismo; ma insoddisfacente dal punto di vista intellettuale, e tende al relativismo e al nichilismo. Alla domanda "che cos'è l'arte?" chi insegna o studia una materia ad essa intitolata (che sia storia, critica, psicologia, sociologia o altro) non può sfuggire; e la risposta social-definizionista "arte è qualsiasi cosa la gente pensa che sia arte" sembra più un motto di spirito, una beffa, che una risposta. E l'altra possibile risposta, derivata dalla prima, che consiste nell'elencazione di tutti i fenomeni empirici variamente definiti come arte dalla società, non è meno insoddisfacente.

Ad occuparsi della "natura" ed "essenza" delle cose, sono per mestiere, i filosofi (teologi compresi). In duemilacinquecento anni, i filosofi hanno accumulato una gran quantità di idee e di scritti su questo tema; e soprattutto sulla poesia (comprensiva di prosa e teatro), con la pittura al secondo posto, e le altre arti a distanza. Questa preferenza è facilmente spiegabile con l'identità dello strumento; sia la filosofia che la poesia si basano sull'uso della parola e soprattutto del libro. Essa va tenuta presente nell'interpretare e applicare la letteratura filosofica sull'arte.

Nelle pagine che seguono esporremo dapprima una breve storia dell'estetica, sof-

fermandoci in particolare sull'epoca d'oro della disciplina, quella tra la metà del Settecento e l'inizio del Novecento. Nella parte finale svolgeremo alcune riflessioni sulle dimensioni sociali dell'estetica, ovvero sull'influenza che le condizioni storico-sociali del loro tempo hanno esercitato sulle teorie estetiche; e addirittura, sulla scorta di P. Bourdieu e L. Ferry, proveremo a suggerire qualche ipotesi sulle funzioni sociali dell'estetica.

## 2. BREVE STORIA DELL'ESTETICA

### 2.1 La "preistoria"

L'estetica, come settore della filosofia dedicato specificamente e in modo sistematico alla riflessione sull'arte e sul bello, nasce formalmente e, secondo alcuni (Croce, Ferry), sostanzialmente solo nel XVIII secolo. Nei due millenni precedenti con questo termine si indicava qualcosa di molto diverso, cioè la teoria della "conoscenza sensibile", una specie di proto-psicologia della percezione. Per questo periodo si può parlare solo di preistoria, in quanto i contributi filosofici sull'arte e sul bello, per quanto importanti, sono frammentari e riguardano aspetti parziali. Così Platone ha affrontato il problema dei rapporti tra il bello e gli altri valori fondamentali, il buono, il giusto, il vero; e ha postulato, come è tipico del pensiero greco e classico, la loro convergenza o unità. Il bello è, essenzialmente, *armonia*, cioè misura e proporzione. Platone si è posto il problema del rapporto tra l'approccio poetico (artistico) e quello filosofico-razionale-logico alla conoscenza della realtà, prendendo nettamente posizione, ovviamente, a favore del secondo. Egli vedeva nei poeti, nelle loro fantasie e finzioni, una fonte di perturbazione della visione razionale del mondo, un pericolo per il perseguimento della verità; e proponeva la loro esclusione dalla "società perfetta". Invece per quanto riguarda le arti visive egli vedeva di malocchio la tendenza, ai suoi tempi ancora nuova e molto vivace, alla rappresentazione realistica delle cose, gli esperimenti con la prospettiva e il chiaroscuro, la raffigurazione del movimento e così via. Qui l'obiezione era che già le cose visibili sono un riflesso, una proiezione della loro vera realtà, che ha natura ideale ed è conoscibile solo intellettualmente. La pittura presenta riflessi di secondo grado, imitazioni di imitazioni, e quindi svia anch'essa dalla ricerca della verità. Il tentativo di imitare la realtà fino all'illusionismo, ha per Platone qualcosa del gioco di prestigio e della stregoneria. Esplicitamente egli loda l'immutabilità nei millenni, il tradizionalismo e convenzionalismo dell'arte egizia, che meglio evoca l'eternità delle idee, in contrapposizione alla illusoria mutevolezza dei fenomeni. Egli giudica comunque la vista e l'udito sensi più "nobili" degli altri. In generale, l'atteggiamento di Platone verso l'arte sembra rigorosamente razionalistico, poco simpatetico nei confronti del bello sensibile, e piuttosto conservatore, cioè ostile alle innovazioni artistiche dei suoi tempi.

Le riflessioni di Aristotele in tema di arte riguardano soprattutto la poesia e i suoi rapporti con la logica e la storia, cioè la prosa; chiarendo che non è la forma metrica che costituisce l'essenza della prima. Molto note sono le sue tesi sulla funzione *catartica*, cioè purificatrice e rasserenatrice, della poesia, e in particolare della tragedia.

In età antica fiorirono anche riflessioni sulla natura del piacere indotto dalle opere d'arte, e sulle funzioni di questo piacere nel rinforzare la comunicazione; e quindi sulle loro potenzialità educative (arte come via alla verità e alla morale).

Il bello occupa un posto molto importante nella riflessione neo-platonica di Plotino, che lo considera uno degli attributi essenziali della Divinità; il bello della natura ne è un'emanazione; il "bello esterno", visibile, delle cose, è un riflesso di quello interno. A differenza di Platone, Plotino attribuisce una posizione molto elevata all'artista, in quanto capace, con il suo genio, di ricreare la bellezza che nel mondo appare frammentata e turbata. L'artista partecipa della potenza divina, è in qualche modo creatore egli stesso (*demiurgo*, cioè artefice). Il bello però non ha valore in se stesso, ma solo in quanto strumento di conoscenza intellettiva.

La riflessione filosofica e teologica sul bello e sull'arte riprende nel nostro millennio con Giovanni Duns Scoto, secondo cui la conoscenza "intuitiva", propria dell'arte era una forma di "conoscenza confusa", che però apriva la strada alle forme più elevate.

Il Rinascimento, come è noto, riprende le teorie platoniche sulla natura ideale della "vera realtà", ma soprattutto quelle neo-platoniche, o plotiniane, sulla bellezza del mondo, naturale e artificiale, come emanazione della bellezza divina, ovvero dello spirito, o del mondo delle idee; e sul ruolo creatore e divino dell'artista. L'arte deve guardare in alto, e deve lavorare per chi può permetterle di realizzare la sua missione, che sono le persone di rango più elevato. Si sviluppa la teoria dell'"ingegno", come facoltà peculiare dell'artista; dell'espressività, come capacità dell'opera di comunicare quello a cui è destinata; del "verisimile" e della "verità poetica", come coerenza dell'opera con se stessa e con il mondo ideale di appartenenza, e non necessariamente con quello empirico, materiale. La bellezza è, di nuovo, definita in termini di forma, simmetria, equilibrio, regolarità, armonia, proporzione, unità; e "perfezione", definita come quello stato finale del processo creativo in cui all'opera non si possa aggiungere né togliere nulla senza diminuirne la qualità. Nel Rinascimento come conseguenza dello sviluppo della critica d'arte ad opera degli umanisti (Hauser 1956/1: 416), emerge anche la teoria della natura unitaria dell'arte, al di là delle singole tecniche e mezzi con cui si esprime (le arti).

Nel Seicento si ha lo sviluppo delle teorie rinascimentali e l'approfondimento dei concetti di immaginazione, fantasia, inventiva, dell'artista. Tutti conoscono la famosa definizione della poesia come finalizzata a suscitare la "meraviglia" del lettore; e questa è certo una caratteristica di gran parte della poetica del barocco (non tutta). In questo secolo infatti raggiunge le sue espressioni più mature l'estetica "classica" o "classicista", secondo cui l'arte è essenzialmente bellezza, e la bellezza è imitazione della natura; ma non delle forme contingenti e sensibili, bensì di ciò che

la ragione rivela essere l'essenza della natura. L'arte è rappresentazione della verità essenziale, ideale (Ferry 1991: 52).

Ricompare anche, con Cartesio e Malebranche, un razionalismo scientifico rigoroso, poco benevolo nei confronti della poesia e delle arti, e delle concezioni filosofiche "metafisiche" che le sostengono. La riflessione estetica si concentra quindi sul problema del "gusto", cioè della capacità dei soggetti di giudicare della qualità delle opere d'arte, e di goderne. Il problema è quello di individuare eventuali fondamenti razionali, o universali, del gusto, per salvare l'arte dal mero soggettivismo.

La problematica del gusto occupa gran parte del dibattito estetico del Settecento. Alle versioni più rigorosamente sensiste e materialiste, che attribuiscono al gusto e quindi all'arte un fondamento meramente soggettivo, si affiancano le versioni, come quella di Hume, che da premesse sensiste giungono a conclusioni oggettiviste e universaliste. Il gusto artistico è ritenuto patrimonio comune di tutta l'umanità, e quindi i valori artistici sono universali, perchè comuni e universali sono le strutture sensorie e fisiologiche che ne stanno alla base.

Il Settecento è anche il secolo in cui matura la risposta "platonica e irrazionalista" di Shaftesbury, il quale recupera in chiave laica ed edonista l'idea della bellezza come riflesso della divinità, della coincidenza tra la bellezza e gli altri valori morali (*kalokagathia*, morale estetizzante) e l'idea che la vita debba essere considerata come un'opera d'arte, cui si lavora guidati dal "senso morale". Il pensiero di Shaftesbury avrà grande influenza sull'estetica romantica (Hauser 1956/2: 128), ma prima ancora sulle teorie "metafisiche" che Leibniz oppone al razionalismo cartesiano e al materialismo della scienza dei suoi tempi. Oltre alle idee "chiare e distinte" di Cartesio vi sono anche le idee "chiare ma confuse" che Leibniz trova tipiche della conoscenza e dell'esperienza artistica. Come per Duns Scoto, per Leibniz l'arte è una forma di conoscenza inferiore, ma valida. Dalle premesse di Leibniz il suo allievo Baumgartner sviluppa la sua grande opera, in latino, di 600 pagine, che per la prima volta reca la parola "estetica" (*Aesthetica*, 1750) nel titolo, e che è considerata il vero capostipite dell'estetica come branca autonoma della filosofia. Ma in questo secolo appaiono anche altri contributi originali, anche se meno noti all'epoca, come quello di G.B. Vico, che si dedica soprattutto all'indagine sull'origine comune della poesia e del linguaggio ai primordi della storia umana, e sull'evoluzione delle concezioni e dei gusti in tema di arte e di bello.

## 2.2 La storia: l'estetica soggettivista-romantica

### 2.2.1 La scomparsa dell'oggettivismo religioso e metafisico

Fino alla seconda metà del Settecento le considerazioni sul bello e sull'arte occupano un posto relativamente marginale in filosofia; molte di tali riflessioni sono sviluppate da "tecnici", da retori e critici, piuttosto che da filosofi. Da quella data, l'estetica diviene una parte essenziale, e in alcuni casi preponderante, della filosofia.

Ciò è dovuto ad un mutamento radicale dell'intera prospettiva filosofica. Fino a quell'epoca – fino alla *rivoluzione copernicana* di Cartesio – il pensiero occidentale, fondato su Platone e sul cristianesimo, si basava sull'idea che, al di là (al di sotto, al di sopra, dentro) della realtà visibile, mondana, esistesse una realtà ben superiore, più importante e potente, una realtà invisibile, metafisica, da cui tutto originava, a cui tutto tornava: Dio. Sia nella forma più o meno personalizzata della religione cristiana, che in quelle più impersonali delle varie filosofie laiche, la realtà divina costituiva l'alfa e l'omega di ogni riflessione, il criterio di ogni attribuzione di valore, la garanzia di ogni realtà. Con Cartesio l'esistenza di qualsiasi realtà al di fuori del pensiero umano viene posta in "dubbio metodico", e la ragione umana diviene l'unico metodo certo di conoscenza. Un altro passo e la ragione giungerà alla negazione radicale di tutto quanto non possa essere percepito, cioè presentato dai sensi alla coscienza soggettiva; alla negazione, quindi, di ogni realtà meta-fisica. A questo punto, i problemi centrali della filosofia sono quelli che riguardano il modo di essere (funzionare, operare) del soggetto umano: coscienza, essere, pensiero, mente, spirito. Tutta la filosofia diventa soggettiva, diviene pensiero che non riflette più sulla realtà ultima, sui rapporti tra uomo e Dio (trascendenza), ma sui rapporti tra i diversi aspetti del proprio essere, sui rapporti tra un soggetto e l'altro, e tra la coscienza e il mondo sensibile (immanenza). Nella prospettiva trascendente, la forma di conoscenza di gran lunga più importante era quella intellettuale-razionale-logica, in quanto unico strumento di indagine sulla metafisica e sulla divinità; le forme di conoscenza basate sui sensi, come quella estetico-artistica, erano marginali. Nella prospettiva nuova, esse acquistano un ruolo centrale.

### 2.2.2 La rivoluzione romantica

Questi sviluppi sul piano strettamente filosofico si sposano con un'evoluzione socio-culturale e politica che porta all'emergenza di quel fenomeno fondamentale, nella storia dell'Occidente, che è il Romanticismo. Come vedremo meglio più avanti, il Romanticismo può essere considerato una categoria dell'anima, che emerge più volte nel corso della storia della società occidentale; la versione nata nel Settecento, e in cui per molti versi siamo ancora immersi, ne è stata senz'altro la più macroscopica, ma non l'unica. Il romanticismo è un fenomeno dalle facce numerose, e anche profondamente contrastanti. Forse, la sua definizione più generale è quella di reazione alla caduta delle certezze tradizionali, ovvero al vuoto abissale creatosi nell'anima umana con la scomparsa della fede nella trascendenza, religiosa o filosofica; e insieme di una reazione all'insostenibilità di una visione del mondo puramente razionalistica e scientifica. In altre parole, il romanticismo è la ricerca, con i modi emozionali e al limite mistici propri della religione, di un sostituto immanente alla religione; è la ricerca angosciata di religioni alternative a quelle tradizionali. Tra queste possiamo ricordare:

- 1) la religione della natura, già anticipata da varie versioni di panteismo primitivo, rinascimentale e illuministico; e, come ramo di questa,

- 2) la religione dei sentimenti, considerati come manifestazione spontanea delle forze della natura all'interno dell'anima umana;
- 3) la religione del soggetto, come unica realtà, come spirito assoluto; da cui derivano anche la religione del genio artistico, come creatore di un mondo di bellezza; e dell'eroe, come dominatore della storia;
- 4) la religione del popolo, della nazione, intesi come soggetto collettivo; e la sua derivazione, la religione marxista della classe, come protagonista della storia.

Al romanticismo appartiene anche il tentativo di far rivivere, ma da posizioni ormai non più ingenua e convinte, la religione tradizionale; da cui l'esaltazione del medioevo cristiano, come età di armonia, pienezza e integrità dello spirito. All'altro estremo, aspetti romantici ha anche l'esaltazione quasi mistica della scienza, nelle varie "teologie materialistiche" che troveranno numerosi profeti, sacerdoti e catechisti soprattutto nella seconda metà dell'800. In una posizione intermedia tra il romanticismo soggettivistico, idealistico, sentimentale ed entusiasta della prima fase, e quello materialistico e cinico della seconda (*decadentismo*), stanno le diverse teorie del mondo come "volontà" (Schopenhauer), come volontà di potenza (Nietzsche), energia e slancio vitale (Bergson).

Le fonti intellettuali esplicite e riconosciute del romanticismo settecentesco sono la poetica epico-popolare inglese, il *romanzo* sentimentale inglese e tedesco (da cui il nome di tutto il movimento), la poetica dell'"agitazione" (*Sturm und Drang*, letteralmente "tempesta e pulsione") tedesca, e soprattutto Rousseau. Rousseau è una delle figure chiave della storia culturale dell'Occidente soprattutto perchè fa da mediatore tra il razionalismo illuminista e il naturalismo-sentimentalismo romantico; e perchè conferisce agli umori del secolo, serpeggianti in varie parti d'Europa, una forma compiuta e, cosa non indifferente, in lingua francese, che è la lingua dell'élite colte di tutta Europa. Con Rousseau, tutta la cultura europea si fa romantica. La diffusione dei giardini all'inglese ne è uno dei sintomi e simboli più evidenti. Rousseau stesso aveva passato gli ultimi anni in uno di questi. La sua tomba in un'isoletta artificiale in un lago, tra alti pioppi cipressini, diventa meta di pellegrinaggi quasi religiosi da parte di romantici di tutta Europa.

Le basi sociali del romanticismo – cioè le categorie sociali che, per le loro condizioni esistenziali, sono più sensibili e aperte alla nuova cultura – sono essenzialmente gli intellettuali della piccola e media borghesia, i giovani e le donne; ovviamente, delle classi medie e superiori. I giovani intellettuali borghesi, in Francia ma soprattutto in Germania, vivono in condizioni di frustrazione per la loro marginalità dalla vita politica e sociale, dominata da strutture tradizionali di tipo assolutistico. Se in Francia questa frustrazione sboccherà nella grande rivoluzione – per risorgere incomparabilmente più acuta e violenta nei decenni post-rivoluzionari e post-napoleonici –, in Germania non si avrà neppure questa catarsi, e lo "Sturm und Drang" non potrà che rivolgersi all'esaltazione compensativa delle sfere dello spirito sottratte all'oppressione politica – il mondo della fantasia, dei sentimenti, della natura, della poesia e dell'arte. La mancata o solo superficiale precedente ricezione

del razionalismo illuministico conferisce alla "ribellione virtuale" dei romantici tedeschi un carattere particolarmente passionale, misticheggiante, violento. Il giovane romantico si immagina signore assoluto, dominatore, creatore e Dio in questi mondi, proprio perchè è niente o quasi nella realtà socio-politica. Si interessa morbosamente di se stesso perchè non gli è dato di impegnarsi operosamente nella realtà umana esterna. Discorsi analoghi si devono fare per quanto riguarda le donne. L'importanza della componente femminile nella nascita ed espansione del movimento romantico è stata ampiamente notata. Femminile è gran parte del pubblico dei romanzi sentimentali; femmine sono molte autrici ed esponenti importanti del movimento; donna (madame de Staël) è stata una delle sue prime studiose e teorizzatrici; e tipicamente femminili sono state definite alcune delle sue caratteristiche del movimento (sentimentalismo, irrazionalismo, mutevolezza degli affetti, intensità delle passioni, interesse per le "confessioni", ecc.).

### 2.2.3 La nascita dell'estetica

Tornando sul piano della riflessione filosofica settecentesca, si ricorderà che uno dei suoi problemi di fondo è come evitare di cadere nel solipsismo, nel relativismo totale, nell'anarchia individualistica; di spiegare cioè come sia possibile che, a partire dagli infiniti soggetti separati, emerga un mondo umano inter-soggettivo, oggettivo, coerente, unitario, ordinato. Questo problema si pone allo stato puro nel campo estetico: come è possibile che dalle infinite, relative, diverse preferenze estetiche emergano dei valori artistici comuni, condivisi, "assoluti"?

### 2.2.4 Kant

La figura che torreggia sul ponte tra la "vecchia" filosofia, spaccata tra le tendenze metafisiche ("dogmatiche") e quelle empiriste-scientifiche-razionaliste, e la nuova filosofia, che pretende di superarle nello spiritualismo soggettivistico, è Immanuel Kant. Egli è stato paragonato a Cesare e Napoleone, per il ruolo di transizione tra due mondi, e la sua opera a quella della rivoluzione francese, per la distruzione radicale della metafisica.

Non è il caso qui di tentare di riassumere i tratti generali del kantismo. Ci limiteremo a richiamare alcune sue idee sulla bellezza e l'arte. Per la prima volta nella storia del pensiero, Kant attribuisce alla bellezza un'esistenza e un valore autonomo, svincolato da ogni rapporto con la divinità (essenze eterne); anche se talvolta, per prudenza, non manca di richiamare l'antica idea che la bellezza sia ciò che richiama in noi l'idea di Dio. In molti altri casi esprime idee tradizionali, in contraddizione con i tratti fondamentali del suo sistema. Per Kant la bellezza risiede in una certa riconciliazione, contingente e imprevedibile, della natura con lo spirito; e tale riconciliazione deve provenire dalla natura stessa (e anche da quella forza naturale che è il genio), e non dall'intervento cosciente e razionale dell'uomo (Ferry 1991: 60, 1991: 157, 1991: 161). La bellezza estetica è fonte di piacere, insieme particolare e universale; è la contemplazione immediata, non elaborata intellettualmente, del-

l'oggetto; contemplazione disinteressata, senza finalità o scopo. Kant è sensibile alla bellezza della natura, anche nelle sue forme più minute, come le ali degli insetti. Proprio nella sua indipendenza dallo spirito umano sta il fascino esercitato dalla bellezza naturale. La bellezza naturale è il modello della bellezza artistica, ma tra le due si stabilisce un rapporto reciproco: l'arte è bella quando ha le apparenze della natura; e la natura è bella quando ha le apparenze dell'arte. Come si è accennato sopra, per Kant il genio artistico è una forza della natura; la natura opera attraverso di lui; egli sa evocare "l'idea cosmologica", dell'infinito e dell'universo ordinato. Il genio è inconsapevole della reale portata della sua opera; essa ha immediatamente senso per gli altri come un oggetto naturale" (Ferry 1991: 162). Ma il genio non imita la natura, nè si limita a tradurre in forma piacevole la realtà creata da Dio, la verità divina; egli crea, inventa nuove bellezze. Infine, Kant si occupa di altri temi tipici del dibattito estetico del suo tempo, quali l'assolutezza o relatività del gusto, la regolarità o irregolarità del genio, la bellezza pura o "aderente", la poetica del sublime e del comico, i limiti delle arti e i loro reciproci rapporti, e così via.

### 2.2.5 Le estetiche post-kantiane

Con Hegel la "filosofia dello spirito" perde ogni residuo delle tradizioni precedenti, e si inserisce in modo ancora più completo in un sistema filosofico totalizzante. Anche in questo caso, non tenteremo ovviamente di riassumere il suo sistema. Basti ricordare che egli attribuisce all'arte il rango di una delle tre forme fondamentali della conoscenza, accanto alla religione e alla filosofia; ma logicamente e storicamente precedente ad esse, e quindi inferiore. Le arti si ordinano a seconda della loro spiritualità o materialità/sensibilità/spazialità: le più alte sono la poesia e la musica, la più bassa è l'architettura, in quanto la più materiale ed utilitaria. Il contenuto dell'arte è l'idea; la sua forma è la «strutturazione sensibile ed immaginosa dell'idea» (Ferry 1991: 165). L'estetica è l'alienazione dell'idea nella materia sensibile. La bellezza esiste solo nelle opere d'arte; la bellezza che l'uomo vede nella natura è solo un'illusione, una proiezione, un'estrapolazione da quella artistica. Hegel ha parole molto dure sulla mancanza di contenuto estetico, sulla "noia" ingenerata dalla "eterna ripetitività", la monotonia dei fenomeni naturali. Si spinge fino ad affermare che anche il «minimo pensiero che passa per la mente di chicchessia si colloca al di sopra di ogni produzione naturale, poichè in tal pensiero spiritualità e libertà sono sempre presenti» (Ferry 1991: 156). Tuttavia, in altri passi egli accenna ad una dottrina delle bellezze naturali che riecheggia il neo-platonismo (Croce 1958: 117). Uno degli aspetti più noti della teoria di Hegel è quella della "morte dell'arte". Tale idea sembra connessa alla sua contrarietà a certe espressioni artistiche del Romanticismo estremo del suo tempo; ma innanzitutto ha il significato di affermazione della superiorità dell'atteggiamento filosofico-razionale su quello artistico. Con l'avvento della filosofia vera e assoluta, cioè la sua, non c'è più bisogno nè posto per quella forma primitiva, imperfetta e confusa di conoscenza che è l'arte.

La filosofia post-kantiana prende diverse strade. In alcune di esse si assiste all'apoteosi romantica dell'arte. Emergono le teorie dell'arte come libero gioco della fantasia, svincolato da ogni legame con la necessità, la realtà, l'utilità, la morale. Schelling rovescia la gerarchia hegeliana sulle forme dell'arte, e attribuisce a questa il rango di forma suprema non solo di conoscenza, ma di vita; dedicarsi totalmente all'arte è quanto di più nobile ed alto possa fare l'uomo.

Schopenhauer riprende i temi classici, dei rapporti tra bellezza sensibile e bellezza in qualche modo più reale, al di là del "velo di Maia" della percezione o della rappresentazione. Egli approfondisce la distinzione tra piacere estetico e piacere sensuale, e individua il fondamento del primo nella eclissi della coscienza di sé, e cioè della volontà soggettiva, nella contemplazione dell'opera d'arte. Questa idea di Schopenhauer deve molto alla teoria orientale del *nirvana*. Il soggetto è essenzialmente desiderio, tensione, volontà di fare e soddisfare; il che provoca anche fatica e angoscia. Nella contemplazione dell'opera d'arte il soggetto "si perde", esce da se stesso, si separa dalla volontà e dalla coscienza, e si immerge, scioglie, assorbe nell'opera d'arte; si fa "puro specchio" dell'immagine contemplata. Questa "alienazione" da se stesso, negazione di sé, è lo stato più perfetto di felicità.

### 2.2.6 Croce e le estetiche neo-kantiane

L'estetica spiritualista-idealista-soggettivista si sviluppa, in varie versioni, per tutto l'Ottocento; ed ha una forte ripresa alla fine del secolo in reazione ai tentativi di fondare estetiche "scientifiche", "positiviste", "materialiste", "psicologistiche". Una delle riprese più importanti, e non solo in Italia, è stata quella di Benedetto Croce. Croce definisce l'estetica come uno dei tre momenti fondamentali della vita dello spirito (del soggetto), alla pari con la *logica* (filosofia, razionalità) e la *pratica* (agire utilitario, economico, morale, politico, ecc.). L'arte è essenzialmente "intuizione", cioè conoscenza immediata (non-logica, non-concettuale, non-teorica) di un'immagine (rappresentazione, forma), il cui contenuto è il sentimento. Sono artistiche quelle immagini che rappresentano in modo perfetto, unitario, coerente, compatto, il sentimento del loro creatore; e lo riproducono quindi in chi le contempla. L'arte supera la distinzione tra realtà e irrealtà; è un nuovo livello di realtà. Essa è indipendente sia dalla pratica che dalla logica; non ha fini utilitari né è, di per sé, soggetta ai condizionamenti etici; e non ha funzioni conoscitive. I suoi rapporti con la morale e la ragione sono rapporti di mutua autonomia, ma anche di condizionamento nell'unità dello spirito. L'arte, se è tale, filtra le passioni e le purifica, portandole ad un più elevato livello espressivo; la vera arte non può mai essere immorale od oscena. L'intuizione artistica è sempre  *lirica*, cioè tende all'espressione-comunicazione del sentimento; di cui la lirica, cioè la musica, è espressione più piena. L'intuizione è unità di forma e contenuto, ed è quindi sempre simbolica. L'intuizione è anche "idealità", in quanto affermazione (non concettuale) di "universale nel particolare"; l'opera d'arte è un oggetto particolare che richiama ed esprime l'universale. Ogni opera d'arte, se tale, è unica e incomparabile; un'opera di piccola e semplice strut-

tura materiale può valere artisticamente quanto una complessa e grande. La classificazione delle opere d'arte, a seconda dei generi (cioè classi di stato d'animo) o arti (classi di mezzi espositivi), tipi, ecc., ha scopi puramente utilitari, empirici, didattici, espositivi; nella sua essenza, l'arte è una sola. In quanto intuizione immediata, l'arte è accessibile a tutti; non è possibile sbagliare il giudizio sulla qualità artistica di un'opera. I critici possono in vario modo aiutare, accompagnare, approfondire la comprensione di un'opera d'arte; ma non possono mai né creare né distruggere l'intrinseca qualità artistica. La vera critica d'arte deve comprendere una molteplicità di riferimenti; deve essere insieme gusto, filosofia estetica e filosofia storica; ovvero, deve essere filosofia tout court. Infine, anche per Croce la bellezza naturale è di rango inferiore a quella artistica, in quanto è un prodotto, una proiezione di quella artistica. Sono gli artisti a stabilire i punti di vista, i criteri, le forme di apprezzamento della bellezza naturale. «La natura è stupida di fronte all'arte; è muta, se l'uomo non la fa parlare».

Un'espressione sintetica e memorabile della concezione crociana di arte può essere la seguente: «ciò che ci piace e si cerca nell'arte, ciò che ci fa rimbalzare il cuore e ci rapisce d'ammirazione, è la vita, il movimento, la commozione, il calore, il sentimento dell'artista; questo soltanto ci dà il sentimento supremo per distinguere l'opera d'arte vera da quella falsa. Ad un artista non si chiede che ci istruisca su fatti reali e su pensieri, o che faccia stupire per la ricchezza della sua immaginazione; ma che abbia una personalità, al contatto della quale l'animo dell'uditore o dello spettatore possa riscaldarsi. Una personalità quale che sia, essendo escluso, in quel caso, il significato morale» (cit. in Sanguanini 1994: 291).

L'estetica crociana, come si è accennato, ha dominato la vita culturale italiana per oltre mezzo secolo, ed ha avuto qualche risonanza anche all'estero, come l'espressione più compiuta, nel Novecento, dell'estetica idealista-spiritualista. Come in Hegel, essa riesce perfettamente comprensibile quando si tenga presente che quando parlano di filosofia, di spirito, di soggetto, questi autori intendono essenzialmente se stessi. Tutti i criteri di definizione della qualità artistica si fondano sul giudizio di questo soggetto. Si tratta quindi di un'estetica estremamente soggettiva e autoritaria, malgrado i deboli e insostenibili appelli all'universalità del riconoscimento della qualità artistica. Neanche nel caso dei geni più celebrati il consenso è universale. Soprattutto, sono infiniti i casi in cui il giudizio sulla qualità artistica di un'opera è incerto e vario. Nella generalità dei casi, quindi, l'estetica idealistico-spiritualista non fa altro che attribuire la competenza ad esprimere tale giudizio ad un'autorità sovrana – il “soggetto trascendentale” – che è poi l'autore stesso del sistema.

L'estetica crociana ha subito molti attacchi, ed oggi è generalmente abbandonata. Tra i suoi primi e radicali critici è stato il filosofo pragmatista americano J. Dewey, che però a sua volta, quando deve definire l'arte, si esprime in modo non molto lontano da Croce: «l'opera d'arte sorge quando si vuole dare espressione ad una qualità estetica, manifestatasi in un'esperienza... quando le emozioni, invece di restare interiori, diventano mezzi espressivi verso l'esterno. Ma contrariamente all'e-

spressione normale delle emozioni, l'espressione (con mezzi non concettuali) attraverso l'opera d'arte produce un surplus: l'emozione estetica, diversa e aggiunta rispetto all'emozione originaria» (cit. in Calabrese 1985: 62). Una delle differenze rispetto a Croce è che, per Dewey, l'esperienza estetica può sorgere anche in riferimento a oggetti ed esperienze che non sono state prodotte con intenzioni estetiche; e quindi anche rispetto a fenomeni naturali.

Nel nostro secolo vi sono stati anche altri tentativi di fondare, o tenere in piedi, estetiche “neo-kantiane”, cioè che cercano di conciliare soggettivismo e oggettività, relativismo e absolutezza, intuizione immediata e argomentazione razionale. La più nota è la “teoria delle forme simboliche” di E. Cassirer. L'arte è essenzialmente produzione (oggettivazione) di forme simboliche, ovvero insiemi di elementi dotati di una propria logica, struttura, coerenza, e plessi di significato, che sono “utensili del pensiero” razionalmente conoscibili. La teoria delle forme simboliche, applicata da Cassirer soprattutto all'analisi della mitologia e di altri aspetti della cultura, è stata sviluppata in riferimento alla pittura da E. Panowsky (*La prospettiva come forma simbolica*). H. Focillon riprende il concetto e sviluppa le teorie in direzioni quasi-biologiche o metafisiche, attribuendo alle forme una “vitalità”, una autonomia, una dinamica, una storia evolutiva complessa (“La vita delle forme”), come se fossero organismi viventi. A Cassirer fa capo anche, in qualche misura, l'approccio strutturalista (il concetto di struttura è molto simile a quello di forma). Nel secondo dopoguerra Suzanne Langer, ispirandosi a Cassirer, con *Sentimento e forma*, compie uno degli ultimi tentativi di costruire una teoria filosofico-estetica sistematica e di ampio respiro. Tra i suoi concetti centrali, vi sono quello di “azione simbolica” esercitata dalle opere d'arte, e la definizione di arte come “creazione di forme simboliche del sentimento umano”, ovvero comunicazione attraverso simboli non-discorsivi, invisibili, non rappresentativi ma “presentativi”. Simili concetti sono posti a fondamento di altre teorie estetiche (ad es. la teoria dell’“astanza” di C. Brandi). La Langer espone anche una tipologia delle arti, il cui criterio ordinatore è la particolare “forma di illusione primaria” cioè di “immagine illusoria”, o uno specifico processo simbolico (Calabrese 1985: 18-19). La musica è produzione di “tempo virtuale, né cronologico né psicologico; ma pura sequenza di suoni. Nella pittura, l'illusione primaria è lo “spazio virtuale”; nella scultura, lo spazio virtuale è “cinetico”, perchè l'osservatore deve muoversi attorno alla statua; l'architettura è produzione di un “spazio etnico”, cioè riferito alla pienezza di bisogni e funzioni socio-culturali di un particolare gruppo di utilizzatori; la danza è “gesto virtuale”; la poesia è illusione della vita, nella modalità del passato virtuale; mentre il teatro è l'illusione della vita nel modo del futuro virtuale. O. Calabrese riscontra nel pensiero della Langer aspetti, oltre che idealistici, anche vitalistici (pp.18-19).

### 2.2.7 Le estetiche vitaliste e Nietzsche

Un carattere comune di tutte le estetiche filosofiche, sia quelle della “preistoria” che della “storia”, è la preoccupazione di distinguere nettamente la bellezza e il piacere

artistico da un lato, e la bellezza e il piacere meramente sensuali dall'altro. Sia un'emanazione di una realtà divina esterna, o sgorgi dalla potenza divina del soggetto creatore, il godimento artistico riguarda sempre le facoltà più elevate – la ragione, lo spirito – e non l'organismo, il corpo, i sensi. A questo postulato idealistico si oppongono, da sempre, le teorie edonistiche dell'arte, che, come abbiamo accennato, risalgono all'antica Grecia, sono state riprese nel Rinascimento e sviluppate sul piano filosofico nel Settecento. Nell'Ottocento si hanno anche tentativi da parte di scienziati positivi – medici, biologi, psicologi, fisici – di esplorare l'aspetto "fisiologico" delle sensazioni artistiche, i fenomeni nervosi causati dagli stimoli estetici, e così via. Queste indagini di "estetica materialista" (positivista, scientifica, fisiologica, ecc.) sono state già menzionate, come ragione della ripresa dell'estetica idealistica di fine secolo; e da questa furono bollate come rozze e infantili, come "soffocamento" di ogni concetto di arte. Tuttavia esse furono anche esaltate da uno dei filosofi più significativi del secondo Ottocento, il Nietzsche. In chiave di provocazione anti-idealistica, egli auspicava lo sviluppo a fondo della "fisiologia dell'arte" o "estetica fisiologica". Contro Aristotele e Schopenhauer, sottolineava che effetto e funzione dell'arte non è di rasserenare, calmare, purificare, sedare, perdersi, ma al contrario è quella di stimolare ed eccitare le passioni; l'arte è un tonico, non un sedativo. L'energia che si manifesta nell'arte è la stessa che anima gli altri processi organici. Esiste un bilancio dell'energia; quella che l'artista consuma nella creazione artistica non è disponibile per altre funzioni. Di qui la comune osservazione che gli artisti siano personalità piuttosto carenti in altri aspetti della vita. Da un altro verso, la creazione artistica è il risultato degli ostacoli che l'energia trova nell'esprimersi in altre forme; l'artista è spesso un represso, un deviato, una personalità morbosa e patologica. Queste idee, come è ovvio, sono molto vicine a quelle di Freud, con cui infatti Nietzsche aveva relazioni. Nietzsche però concorda con l'estetica romantica nell'attribuire all'arte e all'artista una funzione centrale nella cultura e nello spirito, perchè ormai non sono possibili altre forme di conoscenza e di vita. Ormai tutto è morto: Dio, la religione, la ragione filosofica, e anche le pretese della scienza di svelare tutti i misteri del mondo. Rimane solo la nuda espressione dell'energia vitale, la "volontà di potenza" che è la realtà ultima di tutta la natura, e anche di quella "grande bestia" che è l'uomo. L'arte, in quanto forma di pensiero e di vita che da tempo si è svincolata dalla razionalità, dalla realtà e anche dalla morale, è l'espressione più diretta e autentica di quelle energie vitali e volontà. L'intera filosofia deve tramutarsi in estetica, anche nella forma espositiva; le opere filosofiche devono essere composte come opere d'arte (da cui, ad es., lo stile "per aforismi" dei lavori di Nietzsche). L'artista ha il compito, come ogni altro uomo, di "essere se stesso" fino in fondo, di liberarsi da ogni vincolo esterno, di andare oltre le apparenze, ed esplorare livelli di realtà nascosti agli uomini comuni; e di imporre da dominatore le sue visioni, grandiose e coerenti, su una realtà caotica e frantumata. Si tratta, come è evidente, di una forma radicale di Romanticismo, che differisce da quello di primo Ottocento soprattutto per il suo estremo materialismo, cinismo e pessimismo.

Dopo Nietzsche, alla morte di Dio non può che seguire la morte dell'uomo. Con Nietzsche siamo ormai pienamente nella problematica della contemporaneità.

### 3. SOCIOLOGIA DELL'ESTETICA

#### 3.1 I precursori

Anche la filosofia dell'arte (estetica), come ogni altra espressione del pensiero e della cultura, può essere analizzata secondo i concetti e i metodi della sociologia. I filosofi sono persone che nascono e si formano in un certo ambiente sociale, operano in gruppi e istituzioni sociali, elaborano le loro idee anche in riferimento ai problemi politici e sociali del luogo e del tempo in cui si trovano a vivere; tutto ciò non può non avere qualche influenza sulle loro idee. La "sociologia della conoscenza" è quella branca della sociologia che si occupa dei "condizionamenti sociali" del pensiero. In passato vi sono state versioni "forti" di tale disciplina, in cui si pretendeva di individuare "determinismi", cioè rapporti quasi meccanicistici di causa ed effetto dalla società (ambiente sociale, "struttura") alle idee (cultura, "sovrastuttura"). Oggi prevalgono versioni "deboli", in cui ci si limita a ipotizzare più vaghe interrelazioni o, appunto, influenze.

Non sono molti i sociologi che si sono avventurati a studiare le basi sociali della filosofia dell'arte. Georg Simmel, il più filosofo ed esteta dei padri fondatori della disciplina, ha scritto ampiamente sull'arte, ed ha avuto un ruolo importante in certi sviluppi della teoria e della scienza dell'arte in questo secolo (ad es. sul pensiero di Worringer). Egli ha scritto pagine memorabili sull'estetica nel significato originario della parola, cioè come teoria della percezione sensoriale (la "sociologia dei sensi"); e sulla percezione del paesaggio e della natura in generale. Ha anche scritto un delizioso saggio sull'"estetica sociologica", che riguarda essenzialmente le curiose conseguenze del trasferire nella visione della società, ovvero nelle ideologie, quelle tendenze all'ordine, simmetria, regolarità, proporzione, centratura, nettezza di confini, unità che sono caratteristiche del mondo dell'arte, ovvero dell'estetica "classica". La pretesa di trasformare il mondo magmatico, fluido, confuso, disordinato, sfilacciato, contraddittorio e conflittuale della società, secondo quei principi – cioè di trasformare la società in un'opera d'arte – è, secondo Simmel, tipica di ogni visione gerarchica, militaristica, centralista e dispotica, quali sono state quella giacobina e quella socialista.

Alla corrente positivista, tanto vituperata dagli idealisti, appartiene l'"estetica sociologica" di cui scrive M. Lalo. Si tratta del tentativo di scoprire le basi sociali, ovvero i correlati strutturali delle preferenze artistiche e dei concetti estetici dei vari gruppi sociali.

Ben pochi sociologi, invece, sembra abbiano tentato di sviluppare una "sociologia dell'estetica" nel senso più stretto, cioè una sistematica analisi delle implicazioni sociali del pensiero dei filosofi dell'estetica; per quanto ci consta, il solo Pierre



Bourdieu ha sviluppato delle riflessioni importanti su questo tema. Gran parte delle idee espresse nelle pagine seguenti derivano da questo autore, senza dubbio il più importante tra i sociologi dell'arte contemporanei.

### 3.2 I condizionamenti sociali dell'estetica

#### 3.2.1 L'ascetismo dell'estetica moderna

Il punto di partenza per una riflessione sociologica sull'estetica è l'ingiunzione, più volte notata, e comune a tutte le riflessioni filosofiche sul bello, il gusto e l'arte, a distinguere il piacere propriamente estetico da quello "comune", sensuale, naturale. Un esempio a caso, tratto da una delle più recenti e celebri filosofie dell'arte: «la grande arte non è affatto un piacere immediato dei sensi, ma richiede preparazione ed educazione» (S. Langer, cit. in Bourdieu 1983: 33). Di fronte all'opera d'arte, l'intenditore deve riuscire a godere delle pure forme, astraendosi da ogni contenuto sensibile, reprimendo ogni stimolo organico, prendendo la maggior "distanza critica" dall'oggetto, concentrando in esso solo le sue facoltà puramente intellettuali. Il godimento estetico deve essere ascetico. Come si è già notato, una delle "razionalizzazioni" (giustificazioni, spiegazioni esplicite) di questa tendenza è che solo in questo modo l'osservatore ottiene quello stato di totale libertà, anche dai propri istinti (determinismi biologici), che gli permette di giudicare con serenità, criticare con equilibrio. Un'altra è che lo scopo dell'arte deve essere precisamente quello di superare ogni bisogno e anche coscienza soggettiva, e far pervenire a quello stato di perfetta felicità che è la negazione del sé, o nirvana.

Nella maggior parte delle teorie estetiche moderne, anche i caratteri dell'opera d'arte devono essere la sobrietà, la semplicità, l'economicità; quel che si chiama "eleganza", il massimo effetto con il minimo sforzo. La perfezione artistica, come si è visto, matura nel momento in cui si sente che all'opera non si può più aggiungere né togliere alcun elemento. Il sovraccarico d'ornamenti, il fasto, la ridondanza, la ricercatezza, la pretenziosità, sono di solito giudicati negativamente. L'ascetismo non deve caratterizzare solo l'intenditore, ma anche l'opera d'arte.

Non è sempre stato così, e non è ovunque così. Nell'antichità classica si considerava del tutto normale che le opere d'arte suscitassero piacere sensuale. Le più famose statue di Afrodite erano spesso oggetto di assalti lubrici, e di Apelle si apprezzava la capacità di dipingere uva che attirava l'appetito dei passerai. Nel Rinascimento, i principi si facevano decorare i palazzi con pitture esplicitamente eccitanti. Ma già allora inizia la tendenza all'ascetismo: «a partire dal momento in cui l'arte prende coscienza di sé (ad esempio con Leon Battista Alberti), si definisce mediante una negazione, una rinuncia, un rifiuto, che costituiscono la radice stessa della raffinatezza; una distanza rispetto al semplice piacere dei sensi» (Bourdieu 1983: 231) E questo autore ricorda anche l'osservazione di Ortega y Gasset: «L'arte moderna porta alle estreme conseguenze un'intenzione iscritta nell'arte a partire dal Rinascimento: il rifiuto sistematico di ciò che è ordinariamente umano: passioni,

sentimenti, emozioni degli uomini ordinari, nella loro esistenza ordinaria; ciò che è comune, generico, facile, immediatamente accessibile; piacere sensibile, desiderio sensuale, interesse per il contenuto» (cit. in Bourdieu 1983: 33).

In Occidente, l'estetica ascetica si sviluppa, e diviene dominante, in concomitanza con il trionfo della borghesia, cioè il periodo 1750-1850. È fin troppo facile ipotizzare qualche rapporto di causalità tra il "puritanesimo" tipico dello "spirito del capitalismo" e le estetiche di Kant, Schelling e Schopenhauer. La rivoluzione borghese comprende anche il rifiuto della lascivia e corruzione imputate all'*ancien régime*; essa si richiama con forza alle virtù dell'antica Repubblica romana. La restaurazione post-napoleonica comporta, a sua volta, il ritorno ad un cristianesimo severo, rigoroso e repressivo.

L'arte è un aspetto della cultura, e se la cultura nel suo insieme è caratterizzata da orientamenti religiosi ed ideologici che predicano l'ascetismo, anche la filosofia dell'arte tenderà a partecipare di questo carattere. Abbiamo già ricordato che tutte le maggiori religioni hanno carattere ascetico. E si sono anche ricordate alcune ragioni di questo fenomeno. La prima è la necessità di costruire dei contrappesi alla naturale inclinazione degli organismi umani a massimizzare il piacere. Lasciata senza freni e senza regole, questa inclinazione porta alla dissoluzione della società e anche degli individui stessi, per una serie di meccanismi che non si possono approfondire in questa sede. La seconda è che, nella maggior parte delle società storiche, le risorse disponibili sono enormemente inferiori ai desideri della gran massa della popolazione; ovvero, in altre parole, la gran massa della popolazione conduce una vita di fatica e miseria. Solo una piccola élite può soddisfare i suoi piaceri e concedersi lussi. L'ascetismo delle religioni serve allora a trasformare la necessità in virtù, a valorizzare la povertà, e a consolare i poveri delle loro miserie promettendo loro ricompense ultraterrene.

#### 3.2.2 L'arte come legittimazione: il lusso e la virtù

L'ascetismo estetico non si limita a rispecchiare quello religioso e ideologico dominante. Esso ha anche funzioni sociali sue proprie. La prima è la legittimazione dei privilegi socio-culturali.

In molte società, e per qualche aspetto, l'arte è un fatto comunitario, collettivo, pubblico: i templi, i fori, le cattedrali. Ma in altre società, e per altri aspetti, l'arte è uno dei privilegi delle élites. In questo secondo caso essa contribuisce alla loro legittimazione mediante la creazione di un mondo di lusso, sfarzo, bellezza, eleganza, raffinatezza, buon gusto. Le classi dominanti spiegano e giustificano la loro superiorità in quanto portatrici e protettrici dei valori culturali più elevati. L'esempio più noto è quello dei signori degli stati italiani del Rinascimento.

Ma i valori puramente estetico-sensuali sopra elencati non sempre sono sufficienti a legittimare la superiorità delle élites. All'arte sono allora attribuiti valori più specificamente morali: arte come strumento di educazione, di elevazione, di crescita intellettuale ed etica; arte come produttrice di grandi modelli di virtù. In questo



caso, la conoscenza storico-critica del patrimonio artistico del passato, la capacità di godere esteticamente delle opere d'arte attuali, e circondarsene con gusto; la facoltà di patrocinare il lavoro di grandi artisti, e magari di cimentarsi direttamente, con eleganza, in qualche arte; ancora, la capacità di estrarre dall'arte elementi di riflessione filosofica, di insegnamento; queste sono tutte facoltà che fanno delle élites politiche anche delle vere aristocrazie culturali, cioè dotate di conoscenze, valori, maniere, sentimenti più elevati e nobili; e perciò giustificano la loro posizione di dominio sociale e politico. «In quanto piacere ascetico, piacere vano, che racchiude in se stesso la rinuncia al piacere, il piacere (estetico) puro sembra fatto apposta per diventare il simbolo della superiorità morale, e per fare dell'opera d'arte una prova della superiorità etica; della capacità di sublimare che definisce l'uomo veramente umano»; e stabilisce il monopolio borghese dell'umanità, aggiunge ancora Bourdieu (1983: 489). E ancora: «il mondo prodotto dalla "creazione" artistica... adempie ad una funzione di legittimazione sociale; la negazione del godimento inferiore (popolare, animale, naturale) racchiude l'affermazione del carattere sublime di coloro che sanno fruire dei piaceri sublimati, raffinati, distinti, disinteressati, gratuiti, liberi» (Bourdieu 1983: 490).

### 3.2.3 L'arte come distinzione

La funzione legittimante dell'arte è, allo stesso tempo, una funzione *distintiva*. Nel momento in cui proclama la superiorità di coloro che sanno pienamente e giustamente apprezzarla, essa sottolinea la loro distinzione dal volgo incolto e ignorante. La maggior parte delle definizioni del gusto (buon gusto), sono in realtà delle definizioni negative, in riferimento al cattivo gusto del volgo. Le teorie del gusto sono in realtà teorie del *disgusto*, cioè la formulazione delle cose che non devono piacere, che devono essere rigettate come volgari. Se una cosa piace a troppi, se incontra il gusto popolare, la si deve sospettare di non avere qualità propriamente artistiche. Artistico è solo ciò che è difficile, ostico, che richiede faticosa preparazione, che induce qualche misura di sottile sofferenza; ripagata dalla coscienza che, attraverso questo martirio, ci si distingue dalle masse e ci si qualifica come appartenenti all'élite culturale.

Coloro che detengono veramente il potere sociale, e che sono sicuri della propria posizione, non hanno tanta necessità di distinguersi mediante l'esibizione di cultura artistica. La vecchia nobiltà feudale, che fondava sul sangue, la volontà divina, o la spada la propria superiorità, poteva anche permettersi il lusso supremo di mostrarsi rozza e ignorante. L'esigenza della distinzione è particolarmente sentita nelle società sottoposte a processi di rapido mutamento e mobilità sociale; ed è sentita soprattutto dalle classi medie, che aspirano a salire nella scala sociale ed essere ammesse all'élite, e si sforzano di rimarcare la loro distinzione dalle classi popolari. L'acquisizione di "capitale culturale", e di cultura artistica in particolare, è una delle più efficaci strategie di ascesa e distinzione sociale. Con lo studio, l'impegno, e magari il genio, anche il piccolo borghese può salire ai vertici del mondo artistico-culturale. Non è quindi un caso se l'esaltazione romantica dell'arte come valore

supremo della vita, e l'elaborazione di teorie dell'arte che ne enfatizzano i contenuti etici ed ascetici, sono correlate all'ascesa della borghesia e all'avvento della società "aperta" e mobile.

### 3.3 L'estetica volgare

La funzione legittimante dell'arte può essere colta *a contrario*, osservando gli atteggiamenti delle masse popolari nei riguardi dell'arte elitaria. Come si è accennato, vi sono stati tempi e luoghi in cui l'intero popolo poteva apprezzare le manifestazioni supreme dell'arte; in cui non v'era separazione tra arte e gusti dell'élite e arte e gusti popolari; in cui i modelli formali generati in seno alle élites venivano spontaneamente ed entusiasticamente imitati dal resto della società. Questa anzi sembra essere stata — almeno secondo una certa interpretazione, non priva di illusioni romantiche — la condizione dei momenti più felici dell'arte e della società, nell'antichità classica, nel medioevo e nel primo Rinascimento. Nella società moderna, questa separazione è evidente e crescente.

Di fronte all'arte elitaria, l'atteggiamento popolare può configurarsi in diversi modi. Uno è quello dell'*imitazione* meccanica e passiva, come avviene spesso nella cosiddetta "arte popolare"; un'altro è quello del *rispetto* con distacco, che deriva dalla coscienza della propria inadeguatezza e inferiorità ("sarà bello, ma a me non piace, non lo capisco, non fa per me"). In questo caso, si accetta la definizione sociale, "ufficiale" e perciò "oggettiva" del bello, ma senza un'adesione intima e convinta del soggetto.

In generale, il genuino gusto popolare corrisponde esattamente a quanto viene condannato come "volgare" dall'estetica idealistica: preferenza per le rappresentazioni realistiche su quelle stilizzate; valutazione del contenuto (soggetto rappresentato) invece che della forma; uso di criteri valutativi di natura etica ed utilitaria invece che estetica; incapacità di sentire un piacere "puramente estetico" distinto da quello sensuale; apprezzamento per l'espressione enfatica dei sentimenti, per i colori vivaci, e in generale per tutto quanto richiama l'"estetica biologica".

Tuttavia v'è un altro genere di reazioni popolari alla cultura superiore, che sono molto significative dello stato di tensione latente tra le classi. Esse sono forse più proprie della società tradizionale che di quella contemporanea, perché allora la separazione culturale tra élites e popolo era più completa. Tali reazioni erano osservabili soprattutto nei momenti di sospensione dell'ordine sociale, di rovesciamento delle regole, come la festa e in particolare l'antichissima istituzione del carnevale. In questi momenti, il popolo rappresenta i valori, gli stili, le maniere, e quindi anche gli oggetti, secondo cui vivono le classi superiori; ma in forma rovesciata, burlesca, caricata, beffarda, farsesca. In opposizione alla raffinatezza dell'eloquio signorile, il popolo allora si lancia in linguaggi maccheronici, sguaiati, blasfemi, scatologici; in opposizione al severo ascetismo e idealismo affettato dai padroni, il popolo si lancia nell'esaltazione della ghiottoneria e dell'oscenità. Questa estetica volgare è stata tal-

volta ripresa, in modo più o meno partecipato o satirico, da artisti molto colti, come il Ruzante, Rabelais o Peter Brueghel.

Forse è esagerato interpretare questi caratteri della "cultura" e dell'"estetica" popolare come manifestazione della coscienza che la cultura e l'arte "colta" sono uno dei tanti strumenti mediante cui le classi superiori esercitano il loro dominio. Ma certamente v'è in esse una componente di liberazione della tensione e di protesta contro l'ineguaglianza e l'ingiustizia.

Qualche lontana eco di questo atteggiamento si può scorgere anche in certi fenomeni contemporanei. Chi non ricorda l'omerica, spontanea risata liberatoria che salì da tutta l'Italia popolare quando i tre ragazzi di Livorno architettarono lo scherzo delle false teste di Modigliani, traendo in inganno gran parte dei pontefici massimi della critica d'arte italiana?

### 3.4 La dialettica ascetismo-estetismo

Una delle caratteristiche più generali della cultura occidentale è l'intreccio dialettico tra due orientamenti di base, ambedue molto profondi ma essenzialmente antitetici: quello antropocentrico, mondano, insieme razionalista e sensualista, proprio della cultura greca e "pagana", e quello spiritualista, ascetico, oltremondano proprio della cultura giudaico-cristiana. Queste due anime dell'Occidente non hanno mai cessato di confrontarsi e anche di scontrarsi, almeno a partire dal XIII secolo; e a questa dialettica si devono, in larga misura, sia l'accentuato dinamismo della cultura occidentale, sia la sua diversità interna, e sia, forse, l'altezza suprema dei risultati raggiunti nel campo delle lettere e delle arti. La necessità di conciliare in qualche modo le istanze dello spirito e di Dio, quali imposte dalla religione rivelata, e quelle della carne, della natura e dei sensi; lo sforzo di rappresentare insieme, in forme possibilmente unitarie, i massimi valori e i massimi piaceri, stanno senza dubbio alla base dei più grandiosi capolavori dell'Occidente (P. Sorokin).

## 4. LA NATURA DELL'ARTE: CONCEZIONI CORRENTI

### 4.1 La debacle degli "umanisti"

Come si è più volte accennato, negli anni più recenti regna una grande incertezza sulla natura dell'arte. Eminentissimi autori hanno affermato che «nessuno oggi può dire che cosa sia, o, quel che più conta, che cosa non sia l'arte» (Rosenberg). Sempre più, anche gli "addetti ai lavori" (critici, filosofi, storici, gli artisti stessi) «esitano ad avanzare giudizi estetici» (Zolberg 1994: 233). Alcuni dei più diffusi testi liceali di storia dell'arte si diffondono per centinaia di pagine sui fenomeni artistici, senza mai dare una definizione di arte (cfr. ad es. quello diretto da Bertelli, Briganti, Giuliano,

per la Mondadori-Electra). Si pubblicano libri che contengono centinaia di definizioni diverse, ma tutte egualmente irrilevanti, di questo concetto; e libri che promettono fin dal titolo di dare *La definizione dell'arte* (U. Eco 1984), mancando clamorosamente di parola. Uno dei più recenti sforzi per definire il fenomeno è quello di O. Calabrese, ma con esiti a nostro giudizio non esaltanti: l'arte è «una qualità intrinseca a certe opere prodotte dall'intelligenza umana... che manifesti un effetto estetico, che spinga ad un giudizio di valore sulle singole opere o loro raggruppamento o loro autori, e che dipenda da specifiche tecniche o modalità di produzione» (Calabrese 1985: 3). Autori che hanno dedicato una vita allo studio dell'arte, anche con un taglio scientifico-sociologico, finiscono con l'ammettere che «è quasi impossibile affermare qualcosa sull'arte, di cui non si possa affermare anche il contrario: l'opera d'arte è forma e contenuto, confessione e inganno, gioco e messaggio. L'arte è naturale ed innaturale, funzionale ed inutile, personale e impersonale» (Hauser 1969: 299). Altrove, nei suoi scritti, lo stesso autore si prova a dare qualche definizione in positivo, ma sempre parziale e spesso contraddittoria. Così ora «l'arte in genere può definirsi come l'appagamento del rimpianto per un io diverso e un'esistenza utopistica», che riecheggia la tesi di Schopenhauer (Hauser 1969: 281); ora «l'arte è un mezzo per prendere possesso delle cose del mondo, sia con la violenza che con l'amore» (Hauser 1969: 98).

Alcuni dei più celebri studiosi d'arte contemporanei propongono ancora, talvolta, definizioni di sapore classico: «siamo soliti parlare di arte ogni volta che ci troviamo di fronte a qualcosa di così superlativo da dimenticare quasi di chiederne la funzione, tanto ne ammiriamo la tecnica» (Gombrich 1984: 586). Egli identifica una delle sue fonti nella tendenza istintiva a disporre le cose in modo da raggiungere un equilibrio, una coerenza (Gombrich 1993); cioè nel senso estetico, che è senso dell'ordine, dell'armonia (ibid.: 16). Ma anche Gombrich deve ammettere che «Non c'è una cosa chiamata arte. Vi sono soltanto gli artisti. L'arte con l'A maiuscola è oggi un feticcio o spauracchio» (ibid.: 582). E per E. Panowsky «oggetto artistico è qualsiasi cosa venga contemplata con intento estetico; l'arte sta nell'occhio di chi guarda».

### 4.2 La natura sociale dell'arte

Con queste due ultime definizioni, proposte da eminenti storici e critici dell'arte, l'arte si presenta come un fenomeno squisitamente sociale, e quindi sociologico. Che non è una prospettiva affatto nuova. Essa sta alla base delle riflessioni filosofiche sull'arte "nell'età della democrazia", cioè nel Settecento illuminista quando il problema era la conciliazione della soggettività dei gusti individuali con l'oggettività dei valori artistici. Non deve sorprendere quindi che una definizione radicalmente sociologica di arte sia formulata già dal Mengs: «l'arte è ciò che piace ai più».

Vi sono almeno due aspetti principali delle definizioni sociologiche di arte. Il primo riguarda essenzialmente i soggetti individuali e istituzionali che producono e

usano gli oggetti artistici: 1) l'arte è ciò che viene prodotto da particolari categorie di persone, socialmente riconosciute (definite, etichettate) come artisti; 2) «l'arte è ciò di cui trattano le istituzioni a ciò socialmente destinate; l'oggetto d'arte è qualsiasi artefatto davanti al quale bisogna recitare un particolare ruolo sociale, quello di intenditore di cose d'arte» (M. Peckham). Così, esistono i ruoli sociali del visitatore del museo, dello spettatore di spettacoli artistici, e così via, altrettanto strettamente codificati quanto il ruolo sociale dell'artista e dell'operatore artistico in generale.

Una definizione sociologica, che si sforza di essere comprensiva, di arti (maggiori o belle) è quella proposta dalla Zolberg: esse sono le manifestazioni della cultura «caratterizzate da plauso ufficiale, accettazione nei musei, prezzi elevati, scarsità e unicità delle opere, attraenti solo un pubblico limitato ed esclusivo, disinteresse (economico) del creatore, complessità del contenuto o di composizione» (Zolberg 1994: 45).

La seconda concezione è più sofisticata, e riguarda le funzioni dell'oggetto artistico nel sistema culturale. L'opera d'arte non è solo l'oggetto materiale, ma tutto ciò che, nel corso del tempo, è stato socialmente costruito attorno ad esso, le associazioni da esso evocate; la memoria dei mecenati, committenti e proprietari importanti, i fatti storici connessi all'opera, i contesti in cui essa si è trovata. In questo senso, l'arte è un fenomeno squisitamente sociale perché l'oggetto artistico incorpora e concentra sentimenti, eventi, passioni, di tutte le generazioni che lo hanno vissuto. Bourdieu parla del «principio di pertinenza, socialmente costituito e acquisito: i riferimenti comparativi ad altre opere d'arte, la collocazione dell'opera in un universo, in una classe; il cogliimento di modi tipici, di somiglianze e differenze, il riferimento a modelli e campioni» (Bourdieu 1983: 49). «La contemplazione artistica (deve) comportare una componente di erudizione» (ibid. 1983: 31). «Nella normale routine del culto dell'opera d'arte, il gioco dei riferimenti dotti o mondani ha solo la funzione di far entrare l'opera d'arte nel circolo chiuso dell'interlegittimazione [...] Questo gioco di dotte analogie e allusioni, che rimandano indefinitamente ad altre analogie che, come le contrapposizioni fondamentali dei sistemi mitici e rituali, devono poi giustificarsi esplicitando il fondamento dei rapporti che stabiliscono, tesse intorno alle opere una serrata trama di esperienze fittizie, che si rinviando e si confermano vicendevolmente; il che produce l'incantesimo della contemplazione artistica. Sta qui la radice di quell'"idolatria" (delle opere d'arte) di cui parla Proust» (Bourdieu 1983: 51). Molti altri, come A. Malraux, hanno da tempo avvertito che l'opera d'arte è costituita anche dalla sua storia, dalla sedimentazione su di essa di esperienze e di significati che generazioni di osservatori o ascoltatori hanno provato ed espresso. Un oggetto d'arte privato di questo sedimento non riesce a comunicare, rimane monco e muto. Per questo i musei, dove gli oggetti sradicati dal loro ambiente originale sono esposti, sono solo dei cimiteri dell'arte (Hauser 1969: 200); per questo si insiste da gran parte degli autori (ad es. la Langer) che il godimento dell'arte, lungi dall'essere spontaneo, richiede un'adeguata preparazione culturale; cioè il riferimento alla storia, alla cultura e alla società.

#### 4.3 La natura dell'arte: altri criteri

##### 4.3.1 Unicità, autenticità

L'estetica romantica ha creduto talvolta di cogliere l'essenza dell'arte nell'unicità ovvero originalità, sia del soggetto creatore che della sua opera; ponendo in questo modo una possibile antitesi tra soggetto ed opera individualmente da un lato, e la società (collettività) e la produzione seriale dall'altro. Paradossalmente però, come si è visto, la stessa estetica romantica ha talvolta anche negato il ruolo del soggetto creatore, ed esaltato quello delle forze spontanee della società (il popolo, la collettività), come fonti primigenie della creazione artistica.

In ogni caso, non sembra un criterio onnicomprensivo e generale. Vi sono moltissime epoche, stili e culture artistiche in cui unicità ed originalità non sono state particolarmente apprezzate, e dove invece lo era la fedele aderenza ai modelli dati, cioè l'imitazione e la ripetizione; e in cui l'individualità dell'artista e l'unicità dell'opera non aveva alcuna rilevanza. Come afferma lo Hauser, «l'unicità è un tratto essenziale ed insostituibile della creazione artistica soltanto quando essa appartiene a priori alla concezione dell'artista» (Hauser 1969: 272); e della sua epoca/cultura, aggiungiamo noi.

Il problema dell'unicità dell'opera d'arte si pone in modo diverso nelle singole arti, ed è anzi uno dei criteri di diversificazione delle arti; e si ricollega a quello dell'autenticità, cioè la qualità che deriva a un'opera dall'essere stata prodotta insieme dalla mano e dalla mente dell'artista. Si tratta di problemi con forti componenti sociologiche, in quanto hanno a che fare con l'organizzazione del lavoro artistico (il processo della produzione artistica), che è sempre un'organizzazione sociale. Esso è stato reso famoso da un (sopravalutato) saggio di W. Benjamin, non a caso considerato uno dei testi ormai classici di sociologia dell'arte. Egli denomina "aura" il carattere dell'oggetto artistico unico, originale, che reca impressi i segni fisici della mano del suo creatore, e quindi ce lo fa sentire vicino, presente; ma che ha attraversato la storia, si è modificato fisicamente a contatto con eventi storici, si è caricato di memorie, e ha assunto valori socio-culturali tali da farcelo sentire inaccessibile, lontano, come un oggetto di culto. Secondo Benjamin, l'aspetto positivo delle arti "tecnicamente riproducibili", come la stampa, la fotografia, e soprattutto il cinema, è quello di aver sostituito il feticismo aristocratico dell'"aura" con la diffusione democratica del possesso immediato, anche se distratto.

L'unicità è più facile da definire nel caso della pittura, grazie al contatto fisico tra artista e quadro, mediante il pennello; ma anche qui si pone il problema degli "aiuti", della "bottega", delle "repliche", delle "serie" e delle "copie" (Zolberg 1994: 23). Nel caso degli "aiuti" la mano dell'artista è prevalente, ma non esclusiva; nel caso della "bottega" prevale la mano dei collaboratori; l'influenza dell'artista è a livello di concezione e guida della mano altrui. Nel caso delle repliche, la mano può essere interamente dell'artista, ma manca l'originalità (unicità) della concezione e del soggetto, che ripete, con qualche variante marginale, quello di precedenti opere

dello stesso artista. Nel caso delle serie, una pluralità di quadri simili è concepita simultaneamente; ogni quadro è parte di un insieme, una collettività di opere simili. Nel caso delle copie manca sia la mano (a meno che non si tratti di una autocopie) sia l'originalità del soggetto sia, spesso, la volontà e/o conoscenza dell'artista. Il problema è concettualmente più difficile nel caso delle stampe, dove non esiste un "originale", a meno che non si voglia considerare tale quel che è invece una semplice fase del procedimento tecnico di produzione, cioè la "lastra". «La copia di un dipinto non ha alcun valore artistico, perchè le manca l'aura... La copia di una stampa sì, perchè il procedimento tecnico di riproduzione non attribuisce valore diverso a una copia rispetto all'altra» (Hauser 1969: 272). La copia è più difficile nella scultura, che spesso è un procedimento complesso, cui concorrono diverse professionalità e ruoli (Zolberg 1994: 91).

Il problema dell'originalità/unicità dell'opera d'arte (e quindi, per converso, della sua copia o "riproduzione") è particolarmente complesso nel campo delle arti dello spettacolo e della musica. A differenza che nel caso della pittura e scultura, qui non v'è un oggetto materiale concreto, frutto della mano dell'artista; ma, di solito, un evento complesso, intrinsecamente collettivo e sociale. Il testo del dramma (copione) o lo spartito della sinfonia contiene solo la potenzialità dell'opera d'arte; la sua attuazione dipende dal concorso di altri artisti (attori, musicisti, registi, direttori, scenografi, ecc.), di personale di supporto, di spazi, strumenti e apparati, e di un pubblico. L'opera di spettacolo o musica esiste solo in quanto rappresentata da una serie di artisti diversi dal suo creatore, e vista ed udita da qualche pubblico.

Ma ogni rappresentazione è diversa dalle altre, perchè ognuna delle professionalità artistiche coinvolte tende ad interpretarla a modo proprio (e quanto più esse condividono il criterio romantico dell'unicità ed originalità, tanto più diverse saranno le interpretazioni). In una cultura profondamente imbevuta di letteratura, il copione o soggetto o testo potranno avere una propria valenza artistica autonoma, e il loro autore un posizione preminente; ma la musica vive esclusivamente nell'esecuzione (salvo che per i pochissimi che possono trarre godimento dalla lettura degli spartiti), e quindi nella collettività. Nessuna esecuzione è meno "unica" "originale" e "autentica" di ogni altra.

La natura sociale/collettiva dell'"oggetto artistico" è ancora più evidente nella forma d'arte caratteristica del XX secolo, il cinema. Ma si è sostenuto che anche quella che è comunemente considerata la più individuale, soggettiva, intima delle forme d'arte – la scrittura – ha carattere sociale: «anche gli scrittori devono essere istruiti, hanno bisogno di materiale, sono avvantaggiati da conoscenze e convenzioni e tradizioni letterarie», vivono spesso in comunità di artisti, sono orientati dagli editori e dal pubblico, e così via (Wolf 1983: 50).

#### 4.3.2 L'originalità

Secondo A. Hauser, «se si dovesse scegliere un criterio generalmente valido per l'arte, (questo potrebbe essere) l'originalità» (Hauser 1969: 299). Ma anch'esso è discu-

tibile. È senza dubbio un aspetto importante e diffuso, ma non esclusivo. Lo si ritrova già nell'antichità: pittori e scultori erano lodati in proporzione alla loro capacità di "inventare" nuove tecniche espressive, di porsi e superare nuovi problemi (Gombrich 1965: 174). Però qui l'originalità/novità non è affatto lodata in sé stessa; ma solo come momento di evoluzione, di progresso, in una direzione prestabilita, verso un fine ben preciso, cioè la rappresentazione della realtà naturale. La ricerca cosciente di originalità, l'esaltazione della propria diversità soggettiva, in funzione di pubblicità e concorrenza, comincia già nel Quattrocento ed è un tratto caratteristico del manierismo (Hauser 1955: 356). La sua enfaticizzazione nella dottrina romantica ha portato ai noti eccessi. La sua funzione è indiscutibile: «la funzione estetica – ci hanno insegnato i miglior estetologi di tutti i tempi –, può essere considerata come un addestramento sistematico al nuovo, come un salutare esercizio ginnico (per) sciogliere l'adipe della routine.. La ricerca del nuovo appare indispensabile alla funzione estetica.. (perchè) ci allena a coltivare, magari a freddo e in astratto, quella tendenza alla produzione del nuovo che risulta essere esigenza indispensabile alla nostra... vita culturale» (R. Barilli, "Op. Cit.", gennaio 1976, *Difficoltà di un approccio semiotico alla culturaologia*). E Dorfles, nella sua nota rassegna delle "ultime tendenze dell'arte d'oggi" esclude dalla sua attenzione «tutti coloro che non hanno saputo trovare una nuova forma espressiva... La distinzione è tra arte autenticamente attuale, e arte di derivazione del passato e inattuale» (Dorfles 1993: 15).

I principali problemi connessi all'enfasi sull'originalità/novità come carattere essenziale dell'arte sono almeno due. Il primo è che esso tende logicamente a far passare in secondo piano altri criteri, come quello del contenuto. Non importa che cosa sia, di per sé, quel che l'artista esprime; l'importante è che non sia già stato espresso da altri. Con il marchio dell'originalità si può così "far passare" qualsiasi contenuto, anche il più moralmente o politicamente ripugnante. Il secondo è che esso rende impossibile la stabilizzazione di qualsiasi regola, convenzione, tradizione, stile. Al limite, ogni artista deve essere originale, rispetto ad ogni altro, e, ancor di più, ogni singola opera di uno stesso artista deve essere originale rispetto alle altre (capacità di auto-innovazione, auto rinnovamento continuo). Inevitabilmente, questo criterio rende impossibile qualsiasi visione complessiva dell'arte, qualsiasi ordine, classificazione, analisi razionale, comprensione; condanna l'arte alla totale irrazionalità. Come ha osservato acutamente Gombrich, la retorica dell'originalità rende impossibile, in linea di principio, organizzare un museo o un libro di storia dell'arte per le scuole (Gombrich 1993: 582), e quindi diffondere e trasmettere la conoscenza dell'arte. E di fatto è ciò che avviene nei libri di storia dell'arte, quando devono trattare gli ultimi decenni; è generale la rinuncia a dare qualsiasi ordine, a formulare qualsiasi analisi complessiva razionale; il caos è totale. Impressione analoga danno le gallerie d'arte moderna. Ma questo sarebbe ancora niente. La conseguenza più grave dell'assolutizzazione del criterio dell'originalità comporta la condanna all'accelerazione sempre più frenetica dell'innovazione e mutamento dell'arte, al suo "imballarsi" che, come è noto, porta inevitabilmente al blocco violento o all'e-

splosione del sistema; che è esattamente quello che molti hanno osservato avvenire verso gli anni '70 di questo secolo.

### 4.3.3 La creatività

Il mistero dell'arte può essere esplorato anche con gli strumenti e l'approccio della psicologia. Lo è stato, per secoli, dalla psicologia filosofica; in epoca positivista si sono studiati, come si è visto, con metodo sperimentale i correlati fisiologici delle sensazioni estetiche. Verso la fine dell'800 il tema è stato molto caro agli "psicologi del profondo" e del subconscio, e in particolare agli psicanalisti. Per qualche decennio, questo approccio sembrò spalancare molte prospettive, ed ebbe gran voga. Come è noto, esso recepiva in sostanza molte delle teorie tardo-romantiche sul genio come forza della natura, come espressione di eccessive energie inconscie, in gran parte legate alla sfera sessuale (libido); come anormale, malato mentale e vittima. Ma anche Freud ammetteva che la psicologia non poteva svelare il mistero della qualità e dell'esperienza artistica. Anche ammesso che tutti i geni artistici siano psicotici, certamente non tutti gli psicotici sono geni artistici.

In tempi più recenti, il genio artistico è stato considerato una sottospecie particolare di un carattere più generale, la creatività. La creatività è una qualità psicologica di difficile definizione, che ha a che fare con l'energia, l'intelligenza, l'aggressività, l'ambizione, con la capacità di porsi nuovi problemi, di trovare nuove soluzioni a vecchi problemi, di combinare mentalmente in modo innovativo elementi dati, di simulare rapidamente il risultato di complessi corsi d'azione, di perseguire razionalmente e coerentemente scopi dati, di sintetizzare forme nuove a partire da elementi (informazioni) dati, e così via. Essa si può trovare in qualsiasi categoria di persone: nei padri di famiglia, negli operatori economici, nei politici, negli strateghi, negli scienziati. Si può pensare che un tempo una quota maggiore dell'attuale di personalità creative scegliesse, per esprimersi, le vie dell'arte; perchè erano minori le alternative. Oggi si ha l'impressione che le personalità più creative - i geni - si dedichino in maggior percentuale ad attività diverse dall'arte, o almeno dalle arti tradizionali; che vi siano più geni creatori ad esempio tra gli imprenditori e gli scienziati che tra gli artisti. La psicologia della creatività si è molto sviluppata, soprattutto nel settore della psicologia dell'età evolutiva e dell'educazione, e nella formazione dei managers. Uno dei risultati più interessanti di questi studi è che la creatività non può essere ridotta al "lampo di genio", all'intuizione istantanea; essa è un processo complesso che implica vari settori funzionali della psiche - la memoria, il ragionamento logico, la motivazione, e così via. Ciò significa che la creatività può non essere solo una qualità mentale innata e misteriosa (il "genio"), ma un procedimento che si può affinare con la pratica, l'esperienza, l'apprendimento; e che è quindi in qualche modo condizionato dall'ambiente sociale in cui si è cresciuti e si opera. Essa stessa può essere considerata un processo intrinsecamente sociale, in quanto interazione tra le diverse componenti della psiche (Hauser). Dagli studi sulla creatività possono venire molti lumi per comprendere anche il "mistero dell'arte".

## IV

### STORIA SOCIALE DELL'ARTE: CENNI

#### 1. INTRODUZIONE

Nel corso dell'Ottocento si impose alla cultura occidentale la nozione che il modo migliore o unico di conoscere un fenomeno fosse il ricostruire la sua evoluzione storica. Era una nozione piuttosto nuova. In molte culture primitive la nozione di mutamento storico non esiste; il mondo è visto come un "eterno presente", vario nei dettagli contingenti ma stabile e immoto nei suoi tratti essenziali. Il passato è irrilevante, o non esiste se non come luogo dei miti. In altre culture domina la nozione di un "eterno ritorno", di un movimento ciclico ripetitivo, dove le epoche e gli eventi si susseguono in serie sempre eguali, come il volgersi delle ore del giorno o la sequenza delle stagioni nell'anno. In quest'ottica non è tanto importante conoscere la storia dei fenomeni, quanto i principi essenziali, eterni, che li regolano. Il variare nel tempo dei fenomeni ha qualche importanza, come nel caso del succedersi dei re e delle dinastie, o il ramificarsi delle genealogie; e la loro registrazione assume il carattere di cronaca, di annali, piuttosto che di storia in senso moderno-occidentale.

L'idea ottocentesca della storia come modalità principe della conoscenza ha, a sua volta, una lunga storia, che non è il caso di ripercorrere qui. Da un punto di vista filosofico, essa si afferma con Vico e poi con lo *storicismo romantico*, di cui Hegel è il rappresentante più maturo. In estrema sintesi, l'idea è che la società/cultura/spirito umano muta continuamente, e anche radicalmente, nel tempo; che tale mutamento non è meccanico né predeterminabile, però ha una logica, una direzione, un *sensu* intellegibile; ma che tale senso non è, come credevano i razionalisti, quello semplicistico, del progresso lineare e unidirezionale. La storia si svolge secondo proprie leggi, che sono razionalmente conoscibili. Per comprendere a fondo la

realtà ad un certo momento, è necessario conoscere il suo passato, ovvero i modi in cui si è venuta formando.

Un'altra radice dello storicismo è la contemporanea scoperta della storicità della natura, o evoluzione naturale. Per millenni si era pensato che la natura fosse il risultato di un atto creativo puntuale; ma negli ultimi secoli si andavano accumulando gli indizi che il mondo fisico, come appare oggi, è il risultato di grandi mutamenti, succedutisi per milioni e, poi si scoperse, miliardi di anni. Nei primi decenni dell'Ottocento era sempre più chiaro che anche le specie animali e vegetali non erano fisse, ma soggette a evoluzione. Durante tutto l'Ottocento, storicismo filosofico e evolucionismo naturalistico si rinforzarono a vicenda.

Nel campo dell'arte, la nozione più comune in ogni società diversa dalla contemporanea era che esiste un solo modo (stile) giusto, normale, doveroso, di fare le cose, e cioè il proprio; e che ogni altro modo/stile, proprio di generazioni passate o di altri popoli, è sbagliato, ridicolo, barbaro, irrilevante, e da rigettare. Ma v'è anche una visione diversa, che possiamo assimilare alle teorie "della decadenza", secondo cui lo stato perfetto, puro (età dell'oro, paradiso terrestre, ecc.) si trova all'inizio della storia; la quale è essenzialmente un processo di allontanamento dalla perfezione, di corruzione, degenerazione, o appunto decadenza. In Occidente, in due distinti periodi per complessivi mille anni (200 a.C - 300 d.C., e 1300 - 1800 d.C.) fu dominante l'idea che l'arte avesse raggiunto le sue espressioni più perfette nella Grecia classica (secc. VI-III a. C.), e che gli artisti non avessero altro da fare che imitare quei modelli ideali ed eterni. Nel secondo di quei due periodi si impose anche la coscienza di una lunga eclissi delle arti nell'età "di mezzo", e della loro rinascenza all'incirca con Giotto e Petrarca, da cui avevano ricominciato un lungo cammino lineare verso la riconquista della perfezione greca. Il progresso dell'arte era segnato da conquiste, operate da una serie di artisti di genio, ognuna delle quali era un passo verso la più compiuta realizzazione dello scopo dell'arte (figurativa), l'imitazione della natura, o rappresentazione del reale. In questo cammino potevano esserci delle variazioni locali, delle corruzioni o smarrimenti, delle riprovevoli deviazioni, ma tutto ciò poteva e doveva essere trascurato. Ciò che importava, per chi volesse conoscere l'arte, erano solo i modelli dei grandi, antichi e moderni, e i precetti tecnici dei sapienti. In altre parole, la conoscenza dell'arte aveva un carattere normativo e "astratto", ideale, a-temporale.

Con lo storicismo ottocentesco si impose l'idea che anche l'arte – forse addirittura più di ogni altro fenomeno umano – fosse soggetta a vicende evolutive, ad un succedersi ordinato di epoche ben determinate; che la storia dell'arte non fosse un semplice progresso lineare verso un'unica meta, ma uno svolgersi ordinato e significativo di "stili", ognuno dei quali aveva un proprio autonomo valore; e che il solo modo razionalmente corretto di comprendere l'arte era individuare i caratteri tipici degli stili, e collocare opere ed artisti in tali contesti.

Mentre nei secoli precedenti, a partire dal Vasari, la storia dell'arte consisteva essenzialmente nella giustapposizione delle biografie dei singoli artisti,

nell'Ottocento si puntò alla redazione di "storie dell'arte senza nome", dove i protagonisti fossero non gli artisti ma gli stili. La prima storia dell'arte in senso moderno è considerata quella di J. Winckelmann, peraltro ancora legata all'idea della validità eterna ed universale di un solo stile, quello greco classico. Nell'Ottocento, e soprattutto nella seconda metà, e soprattutto a Vienna, una serie di studiosi di altissimo livello gareggiò nella elaborazione di teorie della storia dell'arte. Sostanzialmente si confrontarono due scuole: una che rifletteva lo spirito positivista e materialista, tipico del secolo, l'altra ad orientamento più idealista e formalista, più vicino allo spirito romantico e alla cultura umanistica. La prima, rappresentata dall'architetto G. Semper (l'autore di alcuni dei più importanti palazzi viennesi dell'epoca, come l'Opera e il Teatro) enfatizzava l'importanza, nell'evoluzione degli stili e forme dell'arte, dei fattori tecnici. La scoperta di nuovi materiali, di nuove tecniche di lavorazione e l'emergere di nuove esigenze funzionali, determinavano in misura decisiva lo svolgersi della storia dell'arte. «La forma artistica deriva dal problema pratico e dalle sue soluzioni tecniche», ovvero da tre fattori: l'intento utilitario, la materia prima, la tecnica (Worringer 1975: 31). La seconda è rappresentata da alcuni grandi storici dell'arte, che per due o tre generazioni fecero di Vienna il centro mondiale di studi sul tema. Tra essi sono da ricordare soprattutto A. Riegl, T. Lipps, M. Dvorak. Ma il nome più noto in questo campo è forse quello dello svizzero H. Wölfflin. Essi si sono confrontati soprattutto sui concetti di stile, sulla determinazione dei suoi elementi, e sulla formulazione delle leggi di mutamento, trasformazione e successione degli stili.

## 2. LO STILE

### 2.1 Definizione

Stile è il concetto fondamentale della storia dell'arte; quel che il "periodo" o "epoca" è per la storiografia, "società" per la sociologia, organismo per la biologia, ecc. Il termine significa maniera, modo di fare caratteristico, e viene dalle scienze letterarie (*stilus*, lat. = strumento con cui si scrive). Stile appartiene ad una famiglia piuttosto vasta di concetti "olistici", cioè riferiti a insiemi complessi, ma in qualche modo coerenti, stabili, unitari, di una molteplicità di elementi; e non riducibili alla semplice somma delle componenti. Si tratta di una famiglia caratteristica della scienza post-positivista. Suoi analoghi sono "forma", "tipo" ("idealtipo"), ma anche "organismo", "holon", "sistema", "struttura" ed altri. «Uno stile è una struttura che non si può ottenere dalle qualità dei suoi portatori né mediante addizione né mediante astrazione» (Hauser 1969: 173 ss.). Con stile si intende 1) «la coincidenza di un gran numero di tratti artisticamente determinanti nelle opere di una cultura determinata nel tempo e nello spazio», 2) la diffusione di questo insieme in uno spazio e per un tempo sufficientemente ampi, 3) la particolare chiarezza del linguaggio formale

comune, 4) la sicurezza quasi istintiva nell'uso dei mezzi espressivi disponibili". Lo stile è un concetto di genere, «un concetto dinamico di relazione», il cui contenuto varia continuamente, e si costituisce quasi di nuovo in ogni opera; è il risultato di tante realizzazioni particolari, coscienti e miranti ad uno scopo; «tuttavia esso stesso non si realizza coscientemente secondo un piano... e non è chiaro nella coscienza degli artisti» (Hauser 1969: 175). Secondo Wölfflin, lo stile si impone sugli individui, li domina. Egli ha una visione quasi organicistica-evoluzionistica dello stile, analoga a quella vigente in altre scienze del suo tempo (biologia e sociologia). Stile è un concetto indispensabile per organizzare i dati della storia dell'arte, ma non va mitizzato o reificato. Non è un'idea platonica, ma uno strumento di indagine e classificazione. «Di un unitario stile di un'epoca non si dovrebbe parlare mai» (Hauser 1955/2: 464). In qualsiasi periodo, l'arte si differenzia in singoli artisti, scuole, comunità, generazioni diverse. E in qualsiasi stile si trovano opere in ritardo o in anticipo, cioè collegate ancora allo stile precedente o che precorrono il seguente; contraddizioni e controtendenze, transizioni e ibridazioni locali, opere stilisticamente marginali o "caricate".

L'individuazione dello stile di un'epoca si poggia non solo e non tanto sull'analisi dei tratti comuni alle opere ed agli artisti "di punta", più grandi, quanto a quelle minori. I primi infatti tendono ad imprimere più forti caratteri personali; i secondi rispecchiano di solito con maggior rispetto i gusti e le convenzioni dell'epoca. Lo stile corrisponde piuttosto alla "media" che ai "picchi" di prodotti artistici di un'epoca.

L'uso generalizzato del termine in arte risale al '600, riferito ai singoli artisti. In realtà prima della fine del '700 non esisteva neppure la nozione di stile, in quanto fino allora in ogni tempo non si conosceva o vedeva che un solo modo giusto, razionale, accettabile e accertato, di fare le cose. Gli "stili" differenti erano semplicemente ignorati e rifiutati. Prima dell'800, gli artisti indossavano lo stile della propria epoca come un'uniforme, con naturalezza, inconsciamente, automaticamente (Gombrich 1984: 489). Lo stile era come la lingua parlata, un codice indiscusso. Solo allo scorcio del '700 si cominciò a prospettare e realizzare opere "a proprio gusto", in modi diversi. Un ruolo non marginale in questo ebbe la "scoperta" e l'apprezzamento dell'arte di altre civiltà non-europee, e in particolare di quella cinese.

La compresenza di stili diversi, nell'Ottocento, è dovuta a due ragioni principali, tra loro correlate. La prima è lo storicismo romantico. Nella loro ricerca di forme di civiltà migliori della presente, i romantici dapprima si accesero di rinnovato entusiasmo per l'arte greco-romana, non più attraverso la mediazione rinascimentale, ma tornando direttamente alla fonte, alle rovine della Grecia e a quelle, appena scavate, di Pompei. Lo stile "neoclassico" è il primo revival romantico. La spedizione di Napoleone in Egitto rilanciò l'entusiasmo per la cultura dell'antico Egitto, e ne nacque lo "stile Impero". Segui (ma con larghi anticipi in Inghilterra, dove anzi la tradizione non si era mai del tutto interrotta) il Revival Gotico, come espressione delle nostalgie per il Medioevo comunale e cristiano. E poi, via via, tutti gli altri. Così

l'arte dell'Ottocento si distingue dalle precedenti proprio per la molteplicità e compresenza di stili diversi. Il processo si manifestò appieno soprattutto in architettura. La rapidissima crescita delle città (esplosione urbana) del secolo rovesciò sugli architetti il compito di progettare un enorme quantità di edifici, senza lasciar loro il tempo materiale di sviluppare uno stile unitario dell'epoca. Si affermò la pratica di affidare agli ingegneri la progettazione delle strutture portanti e funzionali, e agli architetti il rivestimento esterno, le facciate, l'"Ornato". Queste potevano essere realizzate in uno qualsiasi degli stili storicamente apparsi in Occidente, dall'Egizio e Babilonese (consigliati soprattutto per i cimiteri) in poi. Si formò quindi l'esigenza di redigere dei repertori e cataloghi degli stili storici tipici; di qui l'interesse per la formulazione e codificazione degli stili come "tipi ideali".

Il secondo fattore, strettamente correlato al primo, è quello dei musei. In queste istituzioni, proprie della società democratica nata dalla Rivoluzione francese, si raccoglievano opere d'arte (figurativa) di tutti i tempi, organizzate normalmente per epoche e scuole. Nei musei, come nei repertori, gli studiosi ed operatori potevano esaminare "sinotticamente" i vari stili, ed ispirarvisi a piacimento.

La periodizzazione della storia dell'arte e la codificazione degli stili operata nell'800 è sostanzialmente quella ancora vigente: antichità egizia, orientale, cretese, greca, ellenistica, romana; stile tardo-romano, paleocristiano, bizantino, romanico, gotico, rinascimentale o "classicista", barocco, neoclassico. Verso la fine del secolo, o più tardi, a questa serie furono aggiunti lo stile carolingio, il manierismo e il rococò; e poi, naturalmente, gli stili nuovi, nati nell'Ottocento stesso: l'accademismo, il romanticismo, il realismo, l'impressionismo, il simbolismo e così via. È interessante notare che molti dei nomi assunti dagli stili avevano in origine carattere spregiativo: così "gotico" voleva dir barbaro, rozzo; "manierista" significa affettato, ricercato, non-spontaneo; "barocco" era l'aggettivo usato dagli spagnoli per indicare le perle deformi, bitorzolute; "rococò" è termine derisorio, derivato dall'uso delle decorazioni a "rocailles", cioè a finta grotta marina (con conchiglie, coralli, ecc.). Anche "impressionista" ha connotati originariamente negativi. Il fenomeno si spiega agevolmente con quanto detto sopra: dell'esistenza di uno stile ci si accorge o quando esso viene superato e rifiutato, o quando esso appare per la prima volta, e quindi suscita la reazione negativa dei conservatori. Quando lo stile viene accettato, il termine resta, perdendo però la connotazione negativa.

Il termine stile, allargato dalle arti letterarie a quelle figurative, ha finito ad essere esteso a tutte le manifestazioni artistiche di un'epoca. Wölfflin però, ad esempio, insisteva che la sua definizione e tipologia degli stili si applicava solo alle arti figurative. Abbiamo già ricordato alla fine del capitolo II alcune ragioni che giustificano l'estensione. Nelle pagine che seguono, tuttavia, l'universo di riferimento rimane essenzialmente quello delle arti figurative. Comprendervi anche la letteratura, lo spettacolo e la musica – cosa fattibilissima, come ha dimostrato lo Hauser – comporterebbe una complicazione del discorso inaccettabile nel quadro del presente lavoro.



## 2.2 La struttura degli stili e le teorie del mutamento

Dopo aver individuato per via più o meno intuitiva, e a grandi linee, i principali stili e la loro sequenza storica, si pose il problema di precisare i concetti generali per descriverli e analizzarli, e spiegare quindi anche le loro differenze, trasformazioni e transizioni. Quali sono i principi, i caratteri di fondo di ogni stile, e come e perchè uno stile nasce, cresce, muore ed è sostituito da un altro? O, detto in altri termini, quali sono le leggi della statica e della dinamica delle forme artistiche?

Una prima linea di risposta è data dall'individuazione di forme generali della cultura e dello spirito, che si presentano come "dicotomie", antinomie, coppie polari (o come altro le si vuole chiamare). La prima di queste coppie è probabilmente "antico-moderno"; seguì "classico-romantico"; Nietzsche propose "apollineo-dionisiaco". Antinomie più specifiche dei fenomeni artistici sono "regolare-irregolare", "concentrato-differenziato", "centrato-additivo" "centrifugo-centripeto", "geometrico-organico", "successivo-simultaneo", "realistico-astratto", "realismo-idealismo", "oggettivismo-soggettivismo", "astrazione-empatia", "stilizzazione-naturalismo", "geometrismo-espressionismo", "subordinazione-coordinazione", ecc. H. Wölfflin raccolse e sintetizzò un'ampia tradizione di analisi, quando teorizzò che ogni stile (delle arti figurative) risulta da una specifica combinazione di caratteri fondamentali, analizzabili mediante una serie di coppie concettuali: 1) visione lineare-visione pittorica; 2) visione superficiale-visione profonda; 3) forma chiusa-forma aperta; 4) molteplicità-unità; 5) chiarezza-incertezza. Ad esempio il barocco è caratterizzato da pittoricità, profondità, apertura della forma, unità, incertezza. Concentrando in una formula ancora più sintetica la sua teoria, Wölfflin affermò che la polarità fondamentale della storia dell'arte è quella tra "classico e barocco", cioè tra rigore e libertà, tra semplice e complicato, tra forma chiusa e forma aperta. Questa polarità fondamentale appare più volte nella storia dell'arte; ad esempio nel contrasto tra il classicismo greco e l'arte imperiale romana, nel tardo-gotico e anche al tempo dell'impressionismo (Hauser 463). A. Riegl semplificò il paradigma, affermando che i "modi di vedere" o "visioni" tipici di ogni epoca/stile (e razza) sono basati su tre dimensioni: 1) tattile-ottico, 2) plastico-coloristico, 3) planimetrico- spaziale. È celebre la sua applicazione di questo schema all'analisi dei mutamenti di "visione" tra l'arte greco-romana classica e quella tardo-antica.

Il mutamento o trasformazione degli stili, ovvero la transizione e successione tra essi, è il problema sul quale si sono scontrati due approcci, e dal quale è nata l'esigenza di sviluppare una storia *sociale* dell'arte. Da un lato infatti si sostiene che gli stili mutano per esigenze e dinamiche essenzialmente interne al mondo dell'arte e della cultura; esigenze e fattori di tipo formale, figurativo, estetico. Questa concezione risente dell'ideologia romantica dell'"arte per l'arte" e della centralità dell'artista, e quindi della sua psicologia; ma anche delle filosofie più o meno idealiste-spiritualiste-culturaliste, che assegnano alle forme (idee) culturali quasi una vita propria. Secondo questa concezione, ogni nuova forma artistica può nascere solo da

altre forme; e le forme invecchiano e muoiono perchè gli artisti ad un certo punto non ne sono più soddisfatti; esse sembrano vecchie, noiose, non stimolanti. Le potenzialità di sviluppo in certe direzioni sembrano esaurirsi. Uno stile mostra sintomi di affaticamento, saturazione, monotonia, ripetitività meccanica. La ricerca e la sperimentazione artistica stessa porta alla scoperta e riscoperta di nuove soluzioni, di nuove forme, convenzioni e tradizioni. Di conseguenza l'indagine sulle cause del mutamento e successione stilistica può rimanere tutta interna al mondo delle forme, delle manifestazioni artistiche; è questione strettamente di storia dell'arte. Al limite, non occorre saper niente sulla biografia dell'artista, sulla storia della singola opera, sulle condizioni e ambienti in cui essa è apparsa, sulla sua collocazione e sulle sue funzioni. Basta analizzare i suoi caratteri formali, e paragonarli con quelli di altre opere, per ricostruire la sequenza tra esse e quindi capire il mutamento ("puro-visibilismo"). Il "puro" storico dell'arte dovrebbe limitarsi a descrivere, analizzare, paragonare, classificare le opere d'arte, come l'entomologo fa con le farfalle. Principale esponente di questa scuola può essere considerato il Wölfflin; le sue concezioni sono parallele a quelle che, nello stesso periodo, caratterizzavano la riflessione storico-filosofica e sociologica (approccio idealistico-fenomenologico). Nella generazione più vicina a noi questa concezione, arricchita dai contributi di alcune discipline scientifiche (soprattutto psicologia della forma, teoria dell'informazione e simili), ha il suo massimo esponente in E. Gombrich.

L'altra scuola sostiene invece che il mutamento degli stili dipende in misura decisiva dal mutamento delle condizioni storiche generali, cioè dalle vicende politiche, economiche, sociali, culturali, tecnologiche dell'epoca; dipende in particolare dal variare delle esigenze funzionali, cui le opere d'arte devono rispondere; dalle caratteristiche socio-economiche e politiche, e quindi dalle ideologie, valori e preferenze dei committenti; e infine dai gusti del pubblico. Lo storico dell'arte non può prescindere da questi fattori. La storia dell'arte - come ogni altra storia, dedicata a specifici settori della cultura, politica, economia, deve essere storia *sociale* dell'arte. Dove per sociale si intende l'insieme di tutti i fattori "strutturali" e "sovrastrutturali" che operano nella storia: ambiente fisico, tecnologia, economia, politica, diritto, cultura, e così via, e che solo la sociologia è in grado (o presume di esserlo) di trattare nella loro completezza e nelle loro interrelazioni.

Lo sviluppo della storia sociale dell'arte (e della sociologia dell'arte) è in gran parte legato alla diffusione del marxismo nella cultura europea, particolarmente tra il 1920 e il 1970, in quanto il marxismo può essere considerato una versione particolarmente "forte" (cioè coerente, chiusa, ed aggressiva) di sociologia. Gli attacchi che alla "storia sociale dell'arte" mossero i sostenitori dell'approccio "formalista" (culturalista, idealista, ecc.) erano quindi motivati anche da incompatibilità politico-ideologiche. In particolare A. Hauser fu colpito da critiche ferocissime da parte di autorità come E. Gombrich e L. Francastel. Le accuse erano quelle che si possono muovere al marxismo volgare: determinismo economico, ipostatizzazione delle classi, ecc. E tuttavia esse sembrano in gran parte ingiuste, ingenerose, e infondate.



Come si vedrà in seguito, Hauser è tutt'altro che un ideologo volgar-marxista (se non in qualche pagina iniziale) e non si vedono nella sua opera neanche molte ragioni per considerarlo più marxista di quanto non sia la media della cultura (storica e sociologica) occidentale. In altre parole, parti della sociologia marxista appartengono ormai al patrimonio comune della sociologia (e della cultura) occidentale. Il marxismo di Hauser si mantiene entro limiti ben condivisibili.

### 3. TEOREMI DI STORIA SOCIALE DELL'ARTE

Nella divisione del lavoro scientifico, alla storia si assegna il compito di descrivere la successione degli eventi, mentre alla scienza (in questo caso, sociologia) quello di spiegarli, interpretarli, trovare le cause e individuare gli effetti, e quindi formulare le teorie. In realtà, è impossibile distinguere nettamente le due attività: non si può descrivere i fatti (*idiografia*) senza utilizzare concetti, e quindi teorie; nè si può elaborare leggi e teorie (*nomotesi*) senza disporre di descrizioni di fatti empirici. Così anche il lavoro degli storici è guidato da teorie, e sfocia in teorie. Nel caso della storia sociale, esse assumono, ovviamente, la forma di teorie sociologiche. Gli stessi autori possono essere considerati, a seconda del punto di vista, storici o sociologi. L'esempio più evidente è, ancora una volta, Arnold Hauser che, dopo aver steso la *Storia sociale dell'arte* (1951), ne estrasse la *Filosofia della storia dell'arte* (1958) (tradotta in italiano come *Teorie dell'arte*) e infine scrisse la *Sociologia dell'arte* (1974).

Qui di seguito esponiamo, a titolo puramente esemplificativo, una serie di teoremi tratti in prevalenza da questo autore. La scelta dipende essenzialmente dal nostro giudizio sulla loro importanza, non necessariamente dalla nostra condivisione. Molti altri sono già stati utilizzati ed esposti nei capitoli precedenti e molti di più lo saranno in quelli seguenti.

- a) *Condizionamento sociale delle forme artistiche* - Le forme artistiche sono espressione non solo delle esperienze visuali o acustiche, ma anche delle visioni del mondo, socialmente condizionate, degli artisti e committenti. L'individuo e la società, il mondo interno e l'ambiente, l'originalità e la tradizione, si intrecciano in modo complesso nella realizzazione di un'opera d'arte (Hauser 1969: 168).
- b) *Limiti del condizionamento sociale* - Il condizionamento sociale ha carattere negativo: non costringe l'artista a scegliere una strada, tra le molte possibili che ha davanti; ma gliene preclude alcune (Hauser 1969: 110), «Non bisogna intendere il funzionamento della causalità sociale in termini semplicistici». I rapporti sociali non si traducono direttamente in principi e forme artistiche (Hauser 1955/1: 376). «Istituire suggestivi rapporti tra i vari stili artistici e le forme sociali di volta in volta contemporanee è facile; ma questi rapporti poggiano su metafore, che sono "trappole fatali" per la verità (Hauser 1955/1: 40).

- c) *Rapporti tra arte e struttura sociale* - «La storia sociale dell'arte non cerca mai di raffigurare l'arte come una manifestazione completamente omogenea e diretta di una società... L'arte può esprimere la struttura di una data società sia in modo positivo che negativo, può concordare con essa o respingerla; promuovere in essa certi fenomeni ed opporsi ad altri; servire come mezzo di propaganda o di difesa o come valvola di sicurezza... La dipendenza sociale può mascherarsi nelle forme più diverse» (Hauser 1969: 221). «Non sempre scrittori ed artisti sono profeti; l'arte ora arranca dietro ai tempi, ora li precede» (Hauser 1955/2: 162). «L'arte presenterà tanti indirizzi stilistici contemporanei quanti sono i portatori di cultura»; è espressione di determinati ceti, gruppi, interessi, classi, ecc., e non della società nel suo insieme. In una società eterogenea, complessa, l'arte non può essere semplice ed omogenea (Hauser 1969: 221).
- I rapporti tra forme artistiche e strutture sociali sono più diretti negli stadi più primitivi dell'evoluzione socio-culturale. Nelle culture successive, più evolute, possono sopravvivere le forme artistiche provenienti da epoche precedenti; le forme precedenti si mescolano in modo spesso indistinguibile con quelle proprie delle epoche seguenti. «Quanto più evoluta è l'epoca, tanto più complicata è la rete di rapporti, e meno evidente il sostrato sociale a cui (le forme sociali) si appoggiano» (Hauser 1955/1: 44). «Non appena in un'arte il processo di trasformazione della materia in forma si è compiuto, la forma può essere ripresa da altri e impiegata come una pura tecnica, staccata dal sostrato ideologico in cui è nata» (Hauser 1955/2: 480).
- d) *Naturalismo e borghesia* - Le classi borghesi tendono a preferire forme d'arte naturalistiche e realistiche; l'aristocrazia l'arte solenne, stilizzata, arcaizzante. «Tutta la storia dell'arte classica si configura come l'alternò predominio dei due stili» (Hauser 1955/1: 115).
- e) *Interazione tra forma e tecniche* - Secondo i "materialisti", come Semper, le forme artistiche e il loro mutamento derivano essenzialmente dal problema pratico da risolvere, e dai mezzi che la tecnica offre per la sua soluzione. Secondo i "formalisti" o "culturalisti", come Riegl, il fattore primario è la visione, l'idea, o la "volontà artistica"; la soluzione tecnica è derivata. Secondo Hauser, "in nessuna fase della genesi di un'opera d'arte la volontà artistica e la tecnica sono date indipendentemente l'una dall'altra; ma risultano sempre compenstrate". Tra tecnica e forma, tra "possibilità tecnica" e "volontà artistica" v'è sempre interazione.
- f) *Problemi e soluzioni* - Nella storia dell'arte, come in quella della cultura in generale, non esistono problemi senza soluzioni. Ad ogni momento ci si pone solo quei problemi formali di cui si intravede, più o meno confusamente, la soluzione tecnica; e viceversa, ogni mezzo tecnico apre la possibilità di affrontare problemi prima non posti. I rapporti tra i due elementi non sono meccanici e lineari, ma dialettici. «Tutta la storia dell'arte si può rappresentare

come un continuo rinnovarsi, ampliarsi e perfezionarsi dei mezzi tecnici dell'espressione; il suo normale sviluppo può definirsi come un processo di piena utilizzazione e dominio di essi, come un armonico equilibrio di volere e potere, tra i mezzi e l'intento artistico», (Hauser, 1955/2: 346), tra il *Kunst-können* di Semper e il *Kunst-wollen* di Riegl.

- g) *Tecnica e arte: la curva della fioritura* - Normalmente, i massimi capolavori vengono prodotti nei periodi iniziali della scoperta di una nuova tecnica, stile o maniera; perchè la nuova scoperta infonde una carica di soddisfazione ed entusiasmo (Clark 1985: 141). Seguono lunghi periodi di progressi solo incrementali (Gimpel 1970: 193), e subentrano anche poi processi di routinizzazione, ripetizione meccanica, astrazione, stilizzazione, virtuosismo, manierismo, ecc..
- h) *Forme artistiche e valori socio-politici* - Il rapporto tra forme artistiche, modi espressivi, stili da un lato, e forme sociali, strutture socio-politiche, valori culturali, ideologie, ecc. dall'altro è indeterminato, fluido, ambiguo. Le stesse forme artistiche possono esprimere una diversità di contenuti sociali, e viceversa.
- Ad esempio, nello stile romanico, sarebbe facile istituire un parallelo tra la subordinazione del particolare decorativo all'unità del tutto, da un lato, e lo spirito unitario e autoritario (totalitario) delle forme politiche del tempo, dall'altro; ma non è una spiegazione sufficiente (Hauser 1955/1: 213). «L'arte classicheggiante è sì incline all'atteggiamento conservatore... e autoritario», ma è affine anche al gusto della borghesia razionalista, moderata, disciplinata; non è in sé né aristocratica né borghese» (Hauser 1955/2: 143). Al tempo della rivoluzione francese, il classicismo, che fino allora era stato espressione di una società gerarchizzata, centralizzata, assolutistica, dispotica, fu sistematicamente usato (nella sua varietà di neo-classicismo) come strumento propagandistico delle istanze democratiche, repubblicane, e rivoluzionarie. Progressismo in arte e progresso socio-politico non viaggiano in parallelo. In particolare, non v'è relazione necessaria tra fioritura delle arti e libertà: «arte splendida è stata prodotta dalle peggiori tirannie». Anzi, le esigenze di legittimazione e di consenso spingono spesso i regimi tirannici a promuovere le arti; così nell'antica Grecia e nell'Italia rinascimentale.
- i) *Qualità artistica e fini politici* - Non è vero che qualità artistica e finalità politiche dell'arte (ideologia) siano incompatibili. David diede il meglio di sé nelle sue opere di propaganda e di servizio; fallisce in quelle più personali (Hauser 1955/2: 161). Lo stesso si può dire del cinema sovietico degli anni '20; e anche di qualche espressione del cinema nazista (es. *Il trionfo della volontà*).
- l) *Surdeterminazione dell'opera d'arte* Ogni opera d'arte risulta da due ordini di fattori: da un lato, dalle intenzioni (consce o meno) dell'artista e del committente; dall'altro, dall'insieme di convenzioni, tradizioni, schemi, modi di fare, in cui essi sono immersi (Hauser 1969: 70).

- m) *Continuità e interruzioni nella storia dell'arte* - La storia dell'arte, come ogni altra, è un tessuto complesso, in cui si riscontrano elementi di continuità ma anche interruzioni, inversioni e ripetizioni. Nel campo dell'arte, si sono verificati anche casi di interruzioni ed estinzioni anche macroscopici di tradizioni artistiche, presso intere nazioni e intere civiltà.
- Presso alcune civiltà, le forme artistiche si sono mantenute inalterate o quasi per migliaia di anni (Egitto, Cina). In Occidente, sia greco-ellenistico che europeo-cristiano, si è sempre avuta una vivace tendenza al mutamento e alla varietà degli stili (Gombrich 1984: 170).
- n) *Valori dell'artista e significato dell'opera* - Le idee filosofiche, politiche e sociali (ideologia) personali dell'artista sono in relazione molto libera con gli effetti delle sue opere, cioè con il loro significato e la loro funzione, rispetto alla cultura, società e politica del suo tempo. Artisti personalmente conservatori possono realizzare opere che hanno un significato ed effetti progressisti. Un caso celebre, perchè citato da Engels, è quello di Balzac, personalmente conservatore, ma i cui romanzi hanno messo spietatamente in luce i vizi della società borghese, e quindi avrebbero contribuito, di fatto, a costruire le condizioni per il suo superamento. Ma lo stesso si può dire di Molière. Così sostiene, a lungo, anche Marcuse: anche l'arte dell'aristocrazia può avere funzioni ed effetti positivi (progressisti e democratici), in quanto esalti valori la cui realizzazione presuppone il superamento della stessa struttura sociale ineguale che permette l'esistenza di quell'arte. Per T. Adorno non è necessario che l'artista dalle idee politicamente progressiste le tematizzi esplicitamente nel contenuto delle sue opere; basta che queste siano artisticamente valide, cioè innovative, perchè «nella liberazione della forma cioè la fusione estetica di tutto il particolare, rappresenta, nell'opera, il sistema delle relazioni sociali».
- o) *Particolarismo di ogni teorema di storia sociale dell'arte* - «Non c'è niente che possa essere enunciato come legge universalmente valida della storia dell'arte» (Hauser 1969: 223).

#### 4. PERIODI E STILI ARTISTICI: NOTAZIONI STORICO-SOCIALI

Nei capitoli precedenti abbiamo già largamente utilizzato i risultati degli studi di storia sociale dell'arte. E anche nei capitoli seguenti, dedicati ad una analisi più esplicitamente sociologica di alcuni aspetti e problemi dell'arte contemporanea, ci gioveremo ampiamente di quegli studi. Allo scopo di raccordare la visione prevalentemente rivolta al passato, dei capitoli precedenti, e quella più attualistica, dei prossimi, riteniamo opportuno, nel resto di questo capitolo, esporre alcune osservazioni sociologiche (in senso lato), sui principali stili e periodi in cui è convenzionalmente articolata la storia dell'arte. Anche in questo caso, gran parte del materiale è tratto dallo Hauser.

#### 4.1 Paleolitico e neolitico

Il naturalismo delle pitture delle caverne «è connesso a forme di vita anarchico-individualiste, con una certa mancanza di tradizioni e convenzioni fisse, e una visione del mondo tutta profana... Il geometrismo, con una tendenza all'organizzazione unitaria, con istituzioni durevoli, e con una visione del mondo orientata verso l'aldilà» (Hauser 1955/1: 38). Tra le popolazioni che oggi vivono ancora nelle condizioni paleolitiche, come i Boscimani, si osserva ancora la prevalenza del naturalismo; mentre anche attualmente i primitivi dediti all'agricoltura tendono al geometrismo.

Il naturalismo è legato alle necessità di vita del cacciatore, che deve essere dotato di acuto senso di osservazione; mentre il geometrismo è legato alla ripetitività del lavoro agricolo, e allo sviluppo del pensiero razionale e calcolatore, e quindi astratto. Alla fine del paleolitico sono già chiaramente emerse le tre funzioni fondamentali della rappresentazione artistica, l'imitativa, l'informativa e la decorativa. Nel neolitico già si distinguono chiaramente l'arte sacra da quella profana. La prima è la più importante, riguarda le sepolture, il culto degli idoli, l'esecuzione di danze sacre, ed è di competenza soprattutto dei maschi. La seconda è domestica, riguarda le suppellettili, ed è opera soprattutto delle donne. L'arte geometrico-ornamentale rimane dominante per tempi più lunghi di qualsiasi altro stile conosciuto: ca. 5000 anni (Hauser 1955/2: 36).

#### 4.2 Arte egizia

L'arte egiziana è, attraverso la Grecia, la fonte prima di tutta l'arte occidentale. Uno dei suoi caratteri è la fissità; nella cultura egizia non si apprezzava l'originalità e il mutamento. Gli artisti (artigiani) dovevano soprattutto applicare nel modo più perfetto le regole e convenzioni vigenti. Dovevano rappresentare «ciò che sapevano» – cioè i modelli mentali, le idee, i concetti – e non «ciò che vedevano». Ciò vale soprattutto quando dovevano rappresentare dei, sacerdoti, re e in generale persone d'alto rango. Nella rappresentazione di prigionieri, persone del popolo, schiavi, e animali, e nelle opere destinate al popolo, potevano essere più naturalisti (veristi) (Gombrich 1965: 138).

Il dominio dello stile universalmente noto come tipicamente egizio conobbe un tentativo di rovesciamento ad opera del faraone-rivoluzionario, Amenofi IV, («Eknaton», «Akenaton») nel quadro del suo più ampio tentativo di innovazione radicale di tutta la cultura egizia, a partire dalla religione (imposizione del monoteismo solare). Egli tentò di imporre anche il naturalismo nell'arte, ma come è noto, alla sua morte tutta la cultura egizia tornò all'antico.

#### 4.3 Arte cretese

L'arte cretese si differenzia nettamente dall'egizia per il suo naturalismo. È anche un'arte molto laica e tipicamente cortigiana; e ha alcuni caratteri del «rococò», con

il gusto del raffinato, scherzoso, elegante e delicato. Spesso scade nella facilità e compiacimento.

#### 4.4 Arte greca

La poesia epica greca, che a lungo tempo fu celebrata come tipica espressione dell'anima popolare greca, è invece una delle forme d'arte più tipicamente aristocratiche. Essa si sviluppa nelle corti, ed è nient'altro che la celebrazione delle virtù aristocratiche e delle gesta dei mitici capostipiti di dinastie e fondatori di città. Così anche gran parte di ogni altra forma di poesia, fino al V secolo. Tra le espressioni più antiche della poesia e della letteratura greca, solo quella di Esiodo riflette valori ed esigenze più popolari (Hauser 1955/1: 186).

La concezione moderna dell'arte, come sfera culturale del tutto distinta ed autonoma dalle altre, a cominciare da quella religiosa, e dotata di un proprio criterio di valore (la bellezza), nasce in Ionia nel VII secolo, in concomitanza e in correlazione con la nascita della scienza, della filosofia e della razionalità. Questo «miracolo greco» è dovuto probabilmente ai fenomeni di contatto più o meno pacifico tra la cultura greca e quelle di diversa matrice, avvenuto durante il processo di colonizzazione e di espansione commerciale. Le statue di ragazzi e ragazze (i *kouroi* e le *korai*) avevano probabilmente funzioni cultuali, ma chiaramente non avevano più carattere sacro; non pretendevano di essere esse stesse oggetto di culto religioso. Quello che ormai interessava era la loro bellezza. Così anche le statue di atleti, e quelle che decoravano i santuari. Le commesse per opere d'arte non vengono più esclusivamente dalle caste sacerdotali o dalle corti principesche, ma dalle città e dai privati. Gradualmente ma rapidamente, la statuaria greca si staccò dalla fissità, geometricità e monumentalità dei modelli egizi, e s'indirizzò verso la rappresentazione, attraverso il corpo, del movimento e dei sentimenti. Il culto della bellezza promosse il fenomeno delle copie; le statue più belle e famose venivano fatte copiare infinite volte, e le copie collocate fuori dal loro contesto originario. In epoca ellenistico-romana si formò un'industria, un mercato dell'arte e delle copie, e una categoria di amatori e collezionisti privati di oggetti d'arte. L'impressione di freddezza, vacuità ecc. che molti hanno dell'arte greca è in gran parte dovuta al fatto che noi la conosciamo quasi esclusivamente attraverso tarde copie marmoree, di seconda e terza mano, di originali in bronzo. Un grande impulso all'arte fu l'esigenza dei «tiranni», e in generale dei governi successivi all'epoca monarchico-aristocratica, di legittimare il proprio potere. Di solito i tiranni greci provengono dalle fila della borghesia commerciale. Essi «debbono far dimenticare l'illegittimità del loro governo con la magnificenza esteriore». Quasi tutti i poeti ed artisti greci operano al loro servizio. Gli artisti cominciarono ad essere conosciuti, ammirati e celebrati; i poeti e pittori più degli scultori. Sulle piazze si discuteva animatamente di arte (Gombrich 1984: 82). Fino al IV secolo, le sculture rappresentavano tipi ideali, non le fattezze reali dei singoli. Solo a partire da quell'epoca si iniziò a realizzare ritratti.

Il fascino che l'arte greca ha esercitato su tutte le civiltà posteriori mette in questione la tesi dei rapporti diretti tra "sovrastruttura" culturale e "struttura" sociale. Già Marx si era posto "il problema dei greci", e tutti i sociologi dell'arte successivi l'hanno ripreso. Tra le soluzioni: 1) le condizioni sociali attuali non sono poi così diverse da quelle di allora; 2) l'arte greca rappresenta l'"infanzia felice", e quindi l'essenza dell'umanità; 3) ogni forma di arte è sì tipica di una formazione sociale, ma può essere riscoperta e goduta anche da altre; 4) l'arte è una sfera della cultura in grado di trascendere le proprie origini sociali e di entrare in comunicazione anche con chi appartiene ad altre società e culture (Wolf 1983: 107).

#### 4.5 Arte tardo-antica, paleocristiana e bizantina

La plastica dell'arco di Costantino riflette «l'animo di una società iperurbanizzata, cosmopolita, dilacerata dalle contraddizioni economiche, tormentata da presagi di rovina, disposta a sperare ormai solo in un aiuto ultraterreno, catastrofica, pessimista, che dà più valore ai contenuti spirituali che alle raffinatezze formali» (Hauser 1955/1: 154). Alcuni caratteri dell'arte tardo-antica – la rappresentazione "continua", o "cinematografica" e lo stile impressionistico – ricordano corrispondenti caratteri di quella paleolitica; ambedue preparano il terreno per l'avvento di stili geometrici. «Dopo l'editto di Milano e il trionfo del cristianesimo, l'arte paleocristiana riacquista piacere per la forma; è il primo dei Rinascimenti che nel Medioevo si susseguono quasi ininterrotti, e da allora diventano un tema ricorrente della storia dell'arte» (Hauser 1955/1: 155). Tuttavia la Cristianità rimase a lungo contraria alle statue, che ricordavano gli aborriti idoli dei pagani, e preferì la pittura e il mosaico, a scopi chiaramente comunicativi e didattici. Le decorazioni delle chiese dovevano rappresentare, come raccomandava papa Gregorio Magno, la "bibbia dei poveri".

L'arte bizantina ha carattere totalmente aulico, cioè di corte; l'unico paragone possibile con l'età moderna è con Versailles. Essa riflette in questo il carattere della società bizantina, fortemente statalista, burocratizzata, centralizzata; e la sua economia, dominata dai monopoli pubblici. L'arte Bizantina rappresenta i valori dell'autorità assoluta, della grandiosità sovrumana, dell'inaccessibilità mistica; tutti i suoi caratteri formali, a cominciare dalla frontalità e piattezza, convergono a questo fine (Hauser 1955/1: 157). Le lotte civili a proposito del culto delle immagini sono essenzialmente uno scontro tra il potere imperiale e quello sacerdotale, e specialmente dei monaci dei santuari. Lo sviluppo, grandezza, ricchezza, potenza dei santuari era una sfida al potere dello Stato. Essa si basava sul culto delle immagini ritenute miracolose. L'iconoclastia era diretta essenzialmente contro questo tipo di immagini. Essa però ha radici anche in un atteggiamento generale della cultura mediorientale, espresso da secoli nella tradizione ebraica e ripresa poi da quella araba e islamica, di condanna per ogni rappresentazione della figura umana, in quanto immagine di Dio. Per effetto dell'iconoclastia, in tutto il mondo bizantino e poi islamico si estinse la statuaria. Nel mondo islamico si estinse anche quasi ogni raffi-

gurazione della figura umana (salvo che come illustrazione di libri); la creatività artistica si riversò nei motivi ornamentali (*arabeschi*). Il movimento iconoclastico non trionfò completamente né durevolmente. La venerazione delle icone sacre riprese. La loro produzione era soggetta a regole molto severe, che conferiscono loro i tratti caratteristici (ieraticità, ecc.).

#### 4.6 Arte medioevale

Nel Medioevo si deve distinguere una molteplicità di periodi e stili artistici, corrispondenti a formazioni sociali molto diverse, dominate rispettivamente dal feudalesimo rurale, dalla cavalleria cortese, e dalla borghesia cittadina. L'"arte barbarica" è un fenomeno regressivo, un ritorno al livello dell'età del ferro, cattivo artigianato. La tendenza alla decorazione astratta e geometrica è tipica di tutte le manifestazioni artistiche primitive (Worringer). La passione per i ghirigori di linee trova l'acme nell'arte irlandese, perché quest'isola non era mai stata romanizzata, e non fu mai esposta all'arte classica. Nell'arte dell'antica Irlanda si nota un forte contrasto tra il geometrismo barbarico delle arti figurative e certe poesie dai toni idillici e naturalistici. Ciò prova che non necessariamente le diverse arti, in un certo luogo e tempo, corrispondono ad un'unico stile. Vi possono essere differenze dovute a ragioni tecnologiche, storico-politiche o di classe (Hauser 1955/1: 171 ss.).

Carlomagno, "in seguito ai suoi contatti con Roma, promuove il recupero dell'arte classica. Il "Rinascimento carolingio" è il primo vero Rinascimento, perché denota la presa di coscienza della frattura e della perdita avvenuta rispetto all'antichità classica. La corte di Aquisgrana diventa il prototipo delle corti principesche europee; in essa si crea la "casa delle Muse", officina ed accademia artistica. Nell'arte carolingia si recupera la tridimensionalità, si rivaluta la figura, si adottano stili più liberi e impressionistici. Gli oggetti d'arte prodotti sono in genere di piccole dimensioni, perché debbono essere facilmente trasportabili; la corte è molto nomade (Hauser 1955/1: 184). Carlomagno fece trascrivere i canti epici germanici. Ciò significa che già ai suoi tempi essi non erano più molto vivi nella vita quotidiana. Tuttavia, la redazione carolingia è andata perduta.

Dopo l'età carolingia, l'arte e la cultura si ritirano totalmente nei conventi. Nei conventi il lavoro diviene un'attività onorata, e si organizza secondo principi di razionalità. Le regole delle corporazioni artigiane medievali, e quindi anche di quelle dedite alla produzione artistica, derivano da quelle conventuali.

L'arte romanica segna un ritorno ad un formalismo arcaizzante, tipico di tutte le società aristocratiche. Le cattedrali romaniche sono "fortezze di Dio", monumenti rivolti solo alla divinità, e non alle esigenze di culto e di formazione religiosa del popolo. La religiosità che esprimono è indeterminata (Hauser 1955/1: 210, 212). Le decorazioni plastiche romaniche risentono ancora del decorativismo primitivo e barbarico.

Una delle caratteristiche della civiltà cortese è l'invenzione dell'"amore romantico" (de Rougemont), che può essere considerato sia una laicizzazione dell'amore

mistico per la divinità, sia un riflesso dei vincoli d'onore che legano ogni vassallo al suo signore (Hauser 1955/1: 236-7). Esso è anche correlato al ruolo importante raggiunto, in tale civiltà, dalle donne. Alcune di esse raggiungono posizioni di grande potere ed influenza. Col tempo, la poesia trovadorica evolve verso forme sempre più difficili, enigmatiche, oscure, sia nella forma che nel contenuto. Tendenze di questo tipo sono sempre sintomo di una volontà di aristocratica esclusione dei ceti inferiori; di distinzione. I poeti assumono ruoli sempre più ufficiali nelle corti; diventano funzionari, *ministeriales*, da cui il nome italiano di menestrelli. In contrasto con le tendenze aristocratiche, raffinate ed eterree della poesia trovadorica si sviluppa quella dei *clerici vagantes*, degli studenti, laici e religiosi, che si spostano tra le diverse sedi di insegnamento; e che sviluppano una poesia erotica dai toni brutalmente materialisti e spesso sprezzanti verso le donne (Hauser 1955/2: 252).

Nel Medioevo non solo le corti e gli studenti, ma anche gli artigiani sono mobili, sia singolarmente che in gruppo (squadre, compagnie). Ciò favorisce l'omogeneità dello stile su ampi spazi dell'Europa occidentale.

La fioritura delle cattedrali "gotiche" nel basso medioevo è uno dei fenomeni artistici più affascinanti della storia. La cattedrale gotica è basata su principi strutturali e formali del tutto originali nella storia dell'umanità. Le controversie sulle origini e sulla dinamica del fenomeno sono ancora intense. Si discute se alcuni principi siano stati importati in Europa dall'Oriente, grazie ai crociati; se nel fenomeno delle cattedrali prevalgano le componenti ambientali (crisi dell'approvvigionamento di pietre e legname necessari per le massicce costruzioni romaniche) quelle tecnologiche e strutturali (invenzione della volta a crociera, delle vetrate colorate di grandi dimensioni, ecc.) quelle culturali (filosofia e teologia scolastica) quelle formali (verticalità), quelle economiche (sviluppo dell'agricoltura e dei commerci), quelle politico-sociali (sviluppo della borghesia cittadina e dell'autogoverno comunale). Certamente, tutti gli elementi del sistema si assemblarono in tempi molto rapidi. Una volta messo a punto nell'Île de France verso il 1200, il modello in due secoli si diffuse in tutta l'Europa occidentale, dall'Inghilterra alla Boemia, e dalla Danimarca a Palermo. La cattedrale gotica esprime non solo la centralità della religione in questi tempi, ma anche la ricchezza e potenza delle città e della borghesia. Spesso esse erano così grandi che la loro capienza era molto superiore a quella dell'intera popolazione urbana. Esse erano "contenitori multiuso": oltre che funzioni religiose, al loro interno si svolgevano assemblee politiche, e anche fiere, mercati e spettacoli vari. I cantieri delle cattedrali spesso duravano molti anni, decenni e anche secoli; erano una componente stabile della vita cittadina. La costruzione delle cattedrali richiedeva un'organizzazione complessa e altamente razionale di contribuenti, committenti, amministratori (*fabbricieri*), direttori tecnici, direttori artistici, imprese appaltanti, botteghe, squadre di operai esecutivi, e così via. Per questo aspetto, la cattedrale gotica può essere assimilata alla cinematografia moderna. Molte di queste figure godevano di grande prestigio. Il contenuto tecnico di molte di queste professionalità era molto elevato, e protetto con cura. In questo ambiente

si svilupparono anche le sapienze occulte, tramandate solo per via orale, e le società segrete ("massonerie" da *maçon*, muratore; "logge").

Lo stile gotico raccoglie l'eredità della linearità barbarica; ma con esso ricomincia anche una rinascita del naturalismo, realismo e sensualità, (quasi) totalmente indipendenti da quelli classici. Inizia anche la tridimensionalità della scultura e, più tardi, della pittura. Nelle sue fasi più tarde, lo stile gotico si caratterizza per la produzione di oggetti di piccole dimensioni e di crescente raffinatezza; ciò sembra da collegarsi con lo sviluppo delle botteghe artigiane stabili, nelle città, e con la domanda da parte della borghesia. Sia le botteghe che le abitazioni borghesi sono di piccole dimensioni (Hauser 1955/1: 275)

#### 4.7 Il Quattrocento

L'idea che nel Quattrocento nascesse un'epoca radicalmente nuova rispetto al passato, caratterizzata da individualismo, sensualismo, umanesimo, negazione della religiosità medievale, esaltazione della natura e della gioia di vivere, riscoperta della classicità, e così via, è un mito culturale che nasce con Voltaire e viene a piena maturità con Burkhardt, alla fine dell'Ottocento; un mito nutrito di umori laicisti-liberali (anticlericali), romantici, e poi nietzschiani. In realtà, nel Quattrocento continuano a svilupparsi molte tendenze artistiche già ben presenti nel gotico; non avviene nessuna innovazione rivoluzionaria (Hauser 1955/1: 298) salvo la prospettiva a Firenze e la pittura ad olio nelle Fiandre. Il naturalismo era già ben avviato con il tardogotico, in connessione con la crescita della borghesia; il suo sviluppo continua in maniera lineare. Nel Quattrocento il naturalismo più volte cambia strada, in corrispondenza con gli sviluppi della società borghese, che dalla semplicità delle origini assurge via via ad aristocrazia del denaro. Il pubblico che apprezzava la monumentale semplicità di Masaccio e Donatello giovane è diverso da quello che amava il naturalismo "ridondante", raffinato e decorativo di Benozzo Gozzoli o, ancora, quello finemente psicologico di Botticelli, o quello "scientifico" del Pollaiuolo.

Il ricorso ai modelli classici, allo studio e imitazione della statuaria greco-romana, aveva già avuto qualche precedente in età gotica; e comunque, esso si inquadra in una più generale rivalutazione della cultura classica, ben avviata già nel Trecento (Petrarca). L'ascesa sociale dell'artista, da anonimo artigiano a "genio" celebrato, era anch'essa già cominciata da molto tempo; Giotto era già stato noto e famoso in tutta Europa. E così l'organizzazione delle arti, dalla "squadra" seminomade alla corporazione alla bottega urbana, era uno sviluppo in corso da tempo. Le basi sociali e politiche della nuova cultura sono essenzialmente le stesse che in età gotica; anche se il potere borghese, in alcune città italiane, passa da forme oligarchiche a "tiranniche", cioè alla signoria di una singola famiglia. Due delle ragioni tipicamente italiane della fioritura delle arti sono l'esigenza di legittimazione del nuovo potere signorile, e la concorrenza tra le diverse signorie. Il "Quattrocento" perciò è un fenomeno tipicamente italiano (Hauser 1955/1: 301); nel resto d'Europa continua a svilupparsi l'in-

ternazionalismo tardogotico. Gli italiani ebbero una più viva coscienza della rottura con la tradizione, perchè in realtà erano rimasti un po' arretrati rispetto allo sviluppo che la plastica e la pittura "tardogotica" avevano avuto nei paesi d'Olttralpe (Gombrich 1984: 208). Essi poterono poi più pienamente e facilmente degli altri europei ricorrere ai modelli classici, ancora presenti a Roma. Ma questo interesse è piuttosto una conseguenza che una causa del Rinascimento. La vera novità del Quattrocento è un'intensificazione dello spirito di ricerca, di sperimentazione, di avventura.

La diffusione di una visione filosofica del mondo diversa da quella cristiana, con il recupero del neo-platonismo (Marsilio Ficino, Lorenzo il Magnifico) aveva in origine una motivazione politica: il neoplatonismo favoriva il "ritiro dalle cose del mondo", il disinteresse delle élites culturali per la politica; lasciava quindi la gestione del potere al signore e a suoi funzionari (Hauser 1955/1: 331). Un ruolo importante, in tutte le espressioni culturali ed artistiche del Quattrocento e del secolo successivo, fu svolto dal ceto degli umanisti. Tipicamente essi erano al servizio delle grandi casate borghesi, come precettori e segretari; e poi nelle corti, con varie funzioni. Dallo studio della letteratura classica essi trassero elementi per la costruzione di visioni del mondo sempre più lontane dal cristianesimo, e le adoperarono a maggior gloria dei loro datori di lavoro. La differenza tra il primo e il secondo Quattrocento, tra Masaccio e Botticelli, si può interpretare come differenza tra i gusti della generazione dei "grandi fondatori" delle dinastie borghesi, i solidi e semplici grandi mercanti, e la generazione dei loro figli e nipoti, ormai culturalmente molto sofisticati, e dediti ai piaceri della vita più che all'accumulazione delle ricchezze (Hauser 1955/1: 319, 323). In generale, le grandi famiglie cominciano a dedicarsi più all'uso delle ricchezze che alla loro produzione (Hauser 1955/1: 327). L'età di Lorenzo il Magnifico è stata considerata uno dei culmini dell'arte occidentale, alla pari di quella di Pericle, di Augusto, e di Luigi XIV; ma forse il ruolo personale di Lorenzo va ridimensionato. Suo padre Cosimo aveva un gusto artistico più sicuro (Hauser 1955/1: 331).

Questa età è anche celebrata perchè l'arte avrebbe goduto di ampio apprezzamento popolare; ma anche questo sembra un mito. In realtà, già nel Quattrocento cominciò a crearsi una distanza tra gusto popolare e arte d'élite, che sarebbe diventato un abisso sempre più largo nei secoli successivi (Hauser 1955/1: 336, 372).

#### 4.8 Il Classicismo

Nel primo Cinquecento nelle arti figurative si impongono quei caratteri di semplicità, equilibrio, centralità, monumentalismo, grandiosità, che saranno definiti *classici* o *classicisti*. «La quintessenza della forma classica è la disciplina, il limite, il principio dell'accentramento e dell'integrazione» della sobrietà e del ritegno (Hauser 1955/1: 376, 478). L'essenza del classico è la concentrazione del fenomeno attorno ad un punto fisso centrale... il carattere raccolto» (Simmel 1976: 76/43). «A partire dal Cinquecento un'opera di pittura e scultura è per noi un'immagine sintetica della

realtà, colta da un unico punto di vista... È la forma suscitata dalla tensione tra un vasto mondo e il soggetto che vi si contrappone, come principio d'unità» (Hauser 1955/1: 380). Questo stile riflette gli ideali di una società conservatrice, assolutista, basata sull'esaltazione delle virtù eroiche, cioè aristocratiche; sulla stabilità e durata, contro l'irrequietezza delle classi inferiori; sull'impassibilità, contro l'emotività popolare e borghese; e sulla dominanza del centro, che tutto governa, coordina e subordina a sé.

Nel Cinquecento giunge a compimento l'ascesa sociale dell'artista, con il riconoscimento della figura del "Genio", con status quasi divino; il suo passaggio dalla categoria degli artigiani a quella delle élites colte; e la sua liberazione dai vincoli corporativi. Sorge una nuova istituzione di inquadramento degli artisti, l'Accademia.

#### 4.9 Il Manierismo

Il manierismo è lo stile che esprime le contraddizioni della cultura europea, tra lo spirito paganeggiante rinascimentale e il rilancio dello spirito religioso, acceso dal contrasto tra riforma protestante e controriforma cattolica. La svolta manieristica sarebbe incomprendibile se non si tenesse conto 1) della formazione di una nuova aristocrazia, legata al consolidamento degli Stati centralizzati; 2) la crisi economica e sociale del secondo Cinquecento; 3) il sorgere dell'assolutismo. Il manierismo è anche il primo stile, nella storia dell'arte occidentale, che esprime una cosciente ribellione di una nuova generazione di artisti contro una tradizione sentita come schiacciante; in questo caso, la tradizione del Rinascimento "classico" (primi due decenni del Cinquecento), con le figure torreggianti di Leonardo, Michelangelo, e Raffaello. Le sue basi sono più formali che sociali. Per questo è considerato il primo movimento artistico dai caratteri propriamente moderni. La ribellione si esprime con l'intenzionale rottura degli schemi compositivi, spaziali e coloristici del classicismo. È uno stile interamente colto, non-popolare, raffinato, sofisticato. Per questo ha avuto grande successo nelle corti di tutta Europa, di cui diviene – nelle sue varie versioni – lo stile preferito. Esso è destinato al privato godimento delle élites ormai stabilizzate nel loro potere e che non hanno bisogno di acquisire consenso popolare. Mentre il Rinascimento è uno stile prettamente italiano, il Manierismo divenne, come il Gotico, uno stile pan-europeo, "internazionale". Ciò, peraltro, grazie all'immenso prestigio acquisito in tutta Europa dalla cultura italiana rinascimentale. Il manierismo cadde presto in sfavore, e fu condannato come semplice decadenza e bizzaria. Fu riscoperto e valorizzato solo quando in esso si riscoprirono alcuni caratteri tipici dell'arte del nostro secolo: il tormento, l'elitismo, la intenzionale sgradevolezza e "antipatia", la ricerca dell'effetto e dello scandalo (Hauser 1955/2: 385).

#### 4.10 Il Barocco

Solo da tempi relativamente recenti con questo termine si intende tutta l'arte del '600. Precedentemente esso era riservato solo alla sue espressioni sentite come biz-

zarre, eccessive, caricate, capricciose, irrazionali. Prezzo di questa estensione è che sotto questo nome rientrano manifestazioni piuttosto diverse; il Barocco nordico e urbano è molto diverso da quello ecclesiastico romano, e ancora da quello "classicista" e aulico del Grand Siècle francese. Il Barocco "romano" è espressione della necessità del cattolicesimo di celebrare la propria ritrovata grandezza e sicurezza, dopo la minaccia mortale dello scisma protestante; e di marcare la differenza rispetto al tetro rigorismo protestante, esaltando il valore anche della vita terrena: le opere, ma anche i sensi. Il Barocco romano affascina i fedeli con chiese dall'aspetto trionfale, ricche, fastose, turgide di slanci ed energie vitali. Tra la fine del '500 e i primi decenni del '600 Roma è tutta un cantiere, cui vengono a ispirarsi artisti da tutta Europa; e i maestri del Barocco romano vengono chiamati in tutta l'Europa cattolica – e in particolare in Austria, Baviera, Polonia – a erigere chiese, conventi e palazzi. Il Barocco romano è uno stile internazionale e, attraverso la colonizzazione spagnola e portoghese, mette radici anche in Asia e si diffonde in America Latina.

Le caratteristiche forme del Barocco – il predominio della linea curva e aperta, il movimento, la sua particolare spazialità –, si possono spiegare anche con la nuova concezione scientifica dello spazio cosmico, che ormai, da Keplero in poi, è dimostrato essere a-centrico e infinito. È il passaggio dalla nozione tradizionale del cosmo fisico, come costituito da sfere concentriche limitate dalla realtà metafisica, ad una nuova concezione dello spazio cosmico come omogeneo e illimitato, che spiega la rivoluzionaria spazialità barocca (Hauser 1955/2: 466).

Il Barocco "francese", che domina la seconda metà del Seicento, è invece espressione dell'assolutismo monarchico di Luigi XIV, e assume caratteri di razionalità, equilibrio, centralità, simmetria, molto simili a quelli del classicismo italiano; che, come si è visto, era anch'esso espressione di una visione assolutista, conservatrice e centralistica. Anche il Barocco francese ebbe grande diffusione, soprattutto nell'arte e nell'architettura di corte; ogni re e principe d'Europa volle avere le sua Versailles e i suoi Pantheon. Come si è visto, la categoria del Barocco è stata assunta, da Wölfflin e da altri, come categoria universale dell'arte di tutti i tempi, quando è espressione di società evolute e di potere assoluto.

#### 4.11 Il Rococò

Il Barocco era stato, in Francia, l'arte del Re; il Rococò, è l'arte dell'aristocrazia e della borghesia. Al gusto del grandioso, dell'eroico, succede il gusto del leggiadro e dell'intimo, della finezza ed eleganza. Con il Rococò l'arte diventa più umana ed accessibile, meno pretenziosa. Non è più destinata a semidei e superuomini, ma a comuni mortali; a creature deboli, sensuali, avidi di piaceri. Essa non esprime più la grandezza e la potenza, ma la bellezza e le seduzioni della vita; non vuole più imporsi e soggiogare, ma attrarre e dilettrare. La cultura edonistica del Rococò sta tra la solennità barocca e la sensibilità romantica (Hauser 1955/2: 48). Il genio pittorico, che tutto l'apparato accademico e il potere di Luigi XIV non erano riusciti a

suscitare, «nasce invece con la Reggenza, bancarottiera, sventata, frivola, indisciplinata e irreligiosa». «Il Rococò è una forma estrema di "art pour l'art" ... supera qualunque alessandrinismo... Qui "l'art pour l'art" è in certa misura più schietta e spontanea che nell'800, perchè non è semplicemente un programma e un atteggiamento polemico, ma il naturale orientamento di una società... Il Rococò è l'ultima fase di una cultura mondana dove il principio della bellezza domina assoluto, l'ultimo stile in cui "bello" e "artistico" sono ancora sinonimi». «Il Rococò è l'ultimo stile universale dell'Occidente... è patrimonio comune di tutti gli artisti di talento» dell'epoca (Hauser 1955/2: 49).

#### 4.12 Il Neoclassico

«Il Neo-classicismo esprime la voglia di semplicità e schiettezza, dopo gli eccessi rococò; una saturazione della sensualità viziosa, della varietà e sfumature di colori, dell'irruente pienezza e fuga travolgente di impressioni; (esprime) un nuovo ideale di vita, anti-edonistico, severo... Si comincia a considerare degenerato, abietto e morboso il Rococò». Il Neo-classicismo nasce almeno trent'anni prima della rivoluzione francese, con forme ancora ibride ("Rococò classicheggiante"); e fornisce alle idee democratiche e repubblicane della borghesia progressista uno stile in cui esprimerle. Il nuovo culto dell'antico, proprio come l'entusiasmo, quasi contemporaneo, per il medioevo, è una manifestazione essenzialmente romantica (Hauser 1955/2: 153). «Il vero portato stilistico della Rivoluzione francese non è il (Neo)classicismo, bensì il Romanticismo; non l'arte di cui si servi, ma quella cui preparò il terreno» (Hauser 1955/2: 161).



## ARTE E CULTURA

### NELLA SOCIETÀ PALEO-INDUSTRIALE

#### 1. INTRODUZIONE

La società in cui viviamo noi oggi, alle soglie del Duemila, è sostanzialmente quella che ha cominciato a formarsi nella seconda metà del Settecento, e che è generalmente definita dai sociologi società industriale. Certo, molti suoi caratteri risalgono ben più addietro, e precisamente a circa l'XI secolo, quando in Europa rinacque l'economia monetaria, commerciale e manifatturiera, rifiorirono le città, e si formò la borghesia. Altri caratteri risalgono ad ulteriori mille anni più addietro, alla nascita della religione che ha potentemente modellato la nostra cultura; non per nulla contiamo gli anni a partire dalla nascita di Cristo. Altri tratti culturali risalgono ancora più addietro, alla nascita della cultura greca. Come si è detto altrove, la storia è una corda di fibre molto intrecciate, alcune più corte e altre più lunghe. C'è tuttavia un notevole consenso sul fatto che a partire dagli ultimi anni del '700 si può parlare di "storia contemporanea", e che la formazione sociale cui apparteniamo è quella che è emersa in quei decenni. Forse, solo in questi ultimi anni sta emergendo una formazione sociale molto diversa (società post-industriale, post-moderna o dell'informazione).

Tradizionalmente, gli storici fanno riferimento alla Rivoluzione francese, che segna l'avvento di due fenomeni politici importantissimi, come la democrazia liberale (o liberal-democrazia) e lo stato nazionale. Ma è ormai universale la coscienza di un'altra rivoluzione, allora quasi non percepita, ma che ha caratterizzato in modo sempre più incisivo e totale la società contemporanea: la rivoluzione industriale. Essa ha provocato, nel giro brevissimo di uno o due secoli (a seconda di come si fissano gli anni di partenza e di arrivo), una serie di enormi conseguenze: il passaggio del 90% della popolazione dall'economia agricola a quella industriale e "terziaria"; il passaggio della maggioranza della popolazione dalla campagna alla città; il rad-



doppio o quadruplicamento o più della popolazione europea; l'esplosione delle città, tanto più veloce quanto più grandi; la meccanizzazione della vita quotidiana, cioè l'aumento enorme della presenza di macchine e di processi energetici; la "rivoluzione mobiletica", cioè l'intensificazione inaudita della circolazione di merci, persone e cose, su mezzi meccanici e poi elettronici; la meccanizzazione e industrializzazione anche della guerra; l'aumento del livello generale di benessere materiale (consumi materiali e servizi) a livelli assolutamente impensabili prima; la moltiplicazione, anch'essa, enorme, di mestieri, professioni, categorie e gruppi sociali (differenziazione sociale).

Secondo alcuni, tutti i caratteri della società contemporanea erano già insiti negli sviluppi tardo-settecenteschi; per cui si può parlare di società industriale come un tutto unitario, da allora ai nostri giorni. Altri mettono in luce che in essa vi sono stati mutamenti interni molto importanti, tanto che è meglio distinguere una prima fase, la "società paleo-industriale", che copre grosso modo l'Ottocento, fino alla prima guerra mondiale, e la "società industriale avanzata", che è quella del Novecento.

Tra le cose che possono essere considerate in maniera unitaria, dalla seconda metà del Settecento ai nostri giorni, c'è anche l'arte. È ovvio che tra i quadri di David e quelli Rothko c'è un abisso, e che sarà interessante studiare le cause e modalità delle transizioni che hanno portato dall'uno all'altro stile di pittura. Ma tra essi vi sono anche molte cose che li uniscono. La trama di fibre che li unisce è costituita, essenzialmente, dalla concezione romantica dell'arte e dell'artista. Di questi fenomeni abbiamo più volte trattato, in altri contesti (storia e sociologia dell'estetica). Qui dobbiamo riprenderli ancora una volta, in maniera più sistematica, inquadrando il fenomeno nel più generale contesto della società industriale.

## 2. I TRATTI FONDAMENTALI DELLA SOCIETÀ INDUSTRIALE

### 2.1 Lo stato nazionale e l'istruzione obbligatoria

In Europa si erano venuti lentamente formando, nel corso dei secoli, tre principali Stati a carattere nazionale-moderno: Francia, Spagna, Inghilterra. Il resto era politicamente organizzato nelle forme più svariate, dalle città-stato oligarchiche ai principati feudali agli imperi multinazionali. A partire dalla Rivoluzione francese, e su suo impulso diretto (per imitazione) o indiretto (per reazione), il modello dello stato-nazionale si impone come l'unico adeguato alla società moderna. Un po' in tutta Europa sorgono movimenti nazionalisti, cioè intesi a dotare ogni nazione di un proprio Stato, e far coincidere ogni Stato con una nazione. Nel corso di poche generazioni, tutta l'Europa, e il mondo, adotta questo modello. La formazione di una molteplicità di Stati nazionali ha una serie di conseguenze molto importanti sul piano culturale. Una di queste è il rafforzamento, formazione o invenzione delle culture nazionali, ovvero la statuizione della nazione come soggetto fondamentale della

storia e della cultura. Gli Stati promuovono la riscoperta e valorizzazione delle peculiarità delle culture nazionali, istituendo cattedre e istituti universitari, musei etnologici, iniziative folkloristiche, scuole di artigianato, e così via. Ma soprattutto promuovono istituzioni finalizzate alla costruzione della storia, lingua, letteratura, arti nazionali, cioè alla nazionalizzazione della storia e della cultura. A questa funzione provvedono essenzialmente le accademie e le università.

Un'altra conseguenza è la concorrenza tra gli Stati nazionali sul piano della cultura "alta". Si creano musei per le arti figurative, accademie d'arte e di musica, enti pubblici per il teatro e l'opera, premi letterari e così via. Anche in questo campo, è la Francia a fornire il modello a tutta Europa.

Una conseguenza di enorme portata sul piano della cultura fu l'istruzione obbligatoria. Tutti gli Stati si attribuiscono il diritto-dovere di istituire sistemi scolastici pubblici e costringere i cittadini ad istruirsi. Prima di allora l'istruzione era un fatto del tutto privato, e riservata a ristrette élites. Solo nei paesi protestanti l'alfabetizzazione era un obbligo religioso, per poter leggere i libri sacri. Per lo Stato nazionale moderno è un obbligo civile, per due ragioni principali. La prima è economica: l'economia industriale moderna richiede livelli di istruzione, professionale e non, sempre più elevati. La seconda, forse più importante, è etico-politica: lo Stato nazionale democratico ha bisogno di cittadini "patriottici", che si identifichino psicologicamente con la nazione, la amino, si sentano solidali e impegnati a suo favore. Compito della scuola, come di altre istituzioni sociali, è quello di formare buoni cittadini, leali, impegnati e disciplinati. A scuola si insegna la lingua nazionale, la letteratura nazionale, la storia nazionale, la geografia nazionale, e così via. Col tempo, l'obbligo scolastico viene esteso a fasce d'età sempre più ampie, e il sistema scolastico si articola in direzioni e specializzazioni sempre più diversificate e complesse.

L'istruzione obbligatoria e pubblica amplia enormemente il "mercato" e il "pubblico" della cultura. Si forma una sempre più ampia categoria di professionisti della cultura: maestri e professori di ogni ordine e grado, dalla scuola materna all'università. E si forma anche un sempre più ampio pubblico di persone in grado di leggere e scrivere, e interessate alla storia, alla letteratura, all'arte. Ormai ogni manifestazione artistica-culturale, per quanto particolare, è in grado di trovarsi un suo pubblico.

### 2.2 L'urbanizzazione e la massificazione

Uno degli aspetti più spettacolari, e ancora in parte inspiegabili, dell'era industriale è il rapido aumento della popolazione. Gran parte di questo aumento va ad ingrossare le città. L'urbanizzazione è un fenomeno complesso: essa comprende l'aumento, talvolta enorme, delle dimensioni delle città esistenti; l'aumento del numero delle città, cioè la moltiplicazione degli insediamenti che, da rurali, diventano urbani; e infine la diffusione anche nelle campagne dei modi di vita e di pensiero tipici della città. La vita in ambiente urbano ha caratteri molto diversi da quella rurale. La

città è caratterizzata dall'eterogeneità delle professioni, sottocomunità, gruppi, e quindi degli stili di vita e dei valori; dalla densità della popolazione, e quindi delle interazioni, intenzionali e casuali; dal mutamento e dall'instabilità; dalla "sovra-stimolazione nervosa"; dai rapporti di tipo "secondario", strumentale; dalla presenza costante delle "folle" e delle "masse", che paradossalmente si accompagnano al senso di isolamento, solitudine e "alienazione" del singolo. La rapida crescita della popolazione urbana, per lo più proveniente dalla campagna, fa della città un mondo di individui sradicati. Stenta qui a ricrearsi quella formazione sociale che per molti versi può essere considerata connaturata all'uomo, cioè la comunità; al suo posto qui domina la massa, cioè il grande aggregato fortuito, "meccanico", di individui privi di rapporti significativi tra loro: il pubblico, la folla, il mercato.

La città, e soprattutto la grande città, è un ambiente per molti versi sgradevole e pericoloso, anche se offre spettacoli interessanti di ogni tipo, e grandi opportunità di incontri, di divertimento, di successo. Molti dei caratteri della cultura e dell'arte della società industriale derivano dall'esperienza urbana.

### 2.3 La borghesia

Borghese significa, originariamente, abitante del borgo, in quanto distinto dal villano, abitante del villaggio. In Europa la crescita della borghesia, cioè della classe sociale dedita al commercio, alla manifattura, alla finanza, è un fenomeno che risale al XI secolo, e da allora è proseguito ininterrottamente, anche se con alterne vicende di rallentamenti ed accelerazioni. In Francia la borghesia aveva in mano gran parte dell'economia e dello Stato già prima della Rivoluzione; questa non ha fatto altro che scrollare d'un colpo una crosta feudale ormai fradicia. I primi decenni dell'Ottocento segnano il completo trionfo politico della borghesia, in gran parte d'Europa. Essa si amplia anche numericamente, in relazione al crescere dell'economia industriale e commerciale, e anche dell'intervento dello Stato nella società (borghesia di servizio, di Stato, pubblica). La crescita della borghesia è una componente importante della crescita urbana; la grande città ottocentesca si caratterizza, oltre che per le sue squalide periferie industriali ed operaie, anche per i suoi fastosi quartieri centrali, abitati dalla borghesia. La mentalità borghese è caratterizzata da individualismo, utilitarismo, orientamento al lavoro e al successo professionale, razionalismo; per gran parte della sua storia, anche dal rigorismo morale (puritanesimo). Nell'Ottocento è anche caratterizzata da fede nel progresso, dall'ottimismo rispetto al futuro, dalla fiducia nelle capacità della scienza e della tecnica di risolvere ogni problema.

### 2.4 L'industria e la questione sociale

Anche l'industria non è un fenomeno del tutto nuovo. L'uso delle macchine, di fonti energetiche non muscolari (acqua, vento), la concentrazione delle attività produttive in grandi stabilimenti (fabbriche), la produzione in serie, l'organizzazione

razionale del lavoro, erano tutte cose già note e praticate da secoli. Quel che avvenne nella seconda metà del '700 fu l'incontro tra una cultura borghese molto orientata all'utilità, al profitto, al successo, al calcolo razionale, con una scoperta tecnologica (quasi) del tutto nuova, cioè la caldaia a vapore, mediante cui è possibile trarre energia motrice dal fuoco, ovvero dal legno, dal carbone, e poi dal petrolio. Con il motore termico, l'uomo aumenta quasi senza limiti la sua potenza materiale, e quindi la sua capacità di dominare e sfruttare la natura. Con i motori diventa possibile scavare miniere sempre più estese e profonde, trasportare i materiali in ogni parte del mondo, trasformarli a piacimento. Nei primi decenni l'industria avanza abbastanza lentamente, in modo sussultorio, concentrata in poche regioni d'Europa e d'America; ma già nei primi decenni dell'Ottocento nei distretti industriali essa mostra effetti macroscopici, e di solito sgradevoli, sul paesaggio. Ancora più problematici sono gli effetti umani e sociali dell'industria: crescenti masse di lavoratori affluiscono dalle campagne nelle fabbriche, dove lavorano per lunghe ore, ammassati a centinaia e migliaia, in ambienti per lo più rumorosi, polverosi, fumosi, umidi, pericolosi; a compiere gesti per lo più ripetitivi, meccanici, e spesso faticosi; per un salario che basta appena per sopravvivere, e sotto gli ordini di una gerarchia di fabbrica e un "padrone" di solito rigoroso, severo, e talvolta spietato. Le condizioni di vita nella fabbrica e nei quartieri operai sono spesso spaventose, e vengono sopportate solo perchè non vi sono alternative, se non la morte per inedia (o l'emigrazione). Nasce la "questione operaia" o "questione sociale", e nascono i movimenti socialisti e comunisti.

## 3. LA DINAMICA DELLA CULTURA NELLA SOCIETÀ INDUSTRIALE

Uno degli assunti generali della sociologia è che tra le diverse sfere del sistema sociale – economia, politica, cultura, organizzazione sociale in senso stretto, ma anche tecnologia e così via – esistano delle relazioni più o meno strette e significative; e che vi sia qualche tendenza all'equilibrio, armonia, corrispondenza, rispecchiamento tra di esse. Tuttavia questo non è sempre vero, o, per meglio dire, i rapporti tra le "strutture sociali" e le "sovrastrutture culturali" possono essere articolati, complessi e contraddittori. Già alcune società pre-industriali, per esempio, avevano mostrato rimarchevoli capacità di accettazione del pluralismo culturale e religioso. Nell'Europa post-medievale, il passaggio dall'uniformità culturale-religiosa fondata sull'universalismo cattolico-romano al pluralismo è avvenuto nel corso di alcuni secoli di lotte spesso molto sanguinose, alla fine delle quali – circa il 1650 – si è sancita la legittimità dell'esistenza di una pluralità di Stati, più o meno nazionali, indipendenti e sovrani, e di una pluralità di confessioni religiose cristiane. Si sono così poste le basi della coesistenza pacifica e della tolleranza tra culture diverse; ma anche del relativismo, dello scetticismo, del razionalismo, della liberazione della cultura dalle imposizioni del potere politico. Al contrario, a partire dal '6-700, per la prima volta nella

storia umana, la cultura, nelle sue espressioni più alte (filosofia, scienza, letteratura) si assume sempre più sistematicamente il ruolo di critica (smascheramento, demistificazione) del potere. La Rivoluzione francese dimostrò quale diffusione e forza avesse acquistato, in meno di due secoli, la contro-cultura illuministica nei confronti di quella tradizionale e fino allora dominante (cristiano-autoritaria).

### 3.1 La frammentazione della cultura

La società industriale eredita così, in Europa, non solo una situazione di "scollamento" tra i grandi settori del sistema sociale - politica, economia, cultura - ovvero di relativa autonomia tra di essi; ma anche di notevole pluralismo e libertà nel settore culturale. Le principali dimensioni di questo pluralismo sono le seguenti:

- a) *Nazionale* - Il cosmopolitismo, tipico della mentalità razionalistica del secolo precedente, non scompare. Perdurano per tutto l'Ottocento importanti correnti culturali favorevoli al superamento delle diversità nazionali, al rafforzamento di uno spirito di unità su orizzonti sempre più ampi. Tra queste, ad esempio, il liberismo economico, il socialismo, lo scientismo. Ma prevalgono, come già visto, le spinte romantiche e stataliste alla valorizzazione e rafforzamento delle diverse culture nazionali.
- b) *Religioso* - L'Europa era divisa da mille anni tra la due varietà della religione cristiano-cattolica, quella bizantina a Oriente e quella romana a Occidente. Da sempre erano insediate ovunque, in misura più o meno notevole, comunità ebraiche, escluse dalla vita politica e tenute ai margini di quella sociale, ma molto importanti nella sfera economica. A partire dal XVI secolo dal cattolicesimo romano si staccano le numerose confessioni protestanti, cui aderiscono vasti territori settentrionali. A partire dal '700 si diffondono nelle élites culturali idee razionalistiche che rifiutano ogni religione tradizionale, e proclamano il deismo, panteismo o ateismo. Si avvia il processo di secolarizzazione, cioè di perdita/rifiuto della fede religiosa e di emarginazione della Chiesa dalla vita politico-sociale.
- c) *Ideologico* - Nella società tradizionale dominava la concezione monarchica del sistema politico; quella repubblicana era limitata a poche entità di dimensioni relativamente piccole, anche se importanti (Venezia, Svizzera, paesi Bassi). Nell'Ottocento il ventaglio di concezioni alternative su come organizzare politicamente la società si allarga di molto. Si scontrano dottrine liberali e reazionarie, democratiche e conservatrici, repubblicane e monarchiche, socialiste e nazionaliste, centraliste e federaliste, stataliste ed anarchiche, nelle più varie combinazioni.
- d) *Sociale* - In passato la cultura era essenzialmente unitaria, concentrata in un'unica élite, e di qui diffusa, con un forte gradiente quantitativo e qualitativo, nelle masse popolari, cioè contadine. Nella società industriale invece si crea una distinzione tra la cultura d'élite, quella popolare-contadina e quella

"di massa" industriale-urbana. Su questa tipologia ci soffermeremo nelle prossime pagine.

Tutte queste diversità culturali di base si riflettono in vario modo anche nelle sfere culturali più "alte", le filosofie, la letteratura, le arti; e queste, a loro volta, contribuiscono ad alimentare le diversità ideologiche, religiose e nazionali.

### 3.2 La cultura d'élite: la divaricazione tra le "due culture"

È molto difficile individuare una "contraddizione principale" nella cultura della società industriale, che riassume e sintetizza in modo significativo tutte le altre. Per molto tempo ci si è illusi che l'asse principale fosse quello conservazione-progresso (destra e sinistra); ma vi sono molti fenomeni macroscopici della cultura ottocentesca che si pongono "di traverso" rispetto a quell'asse, esibendo aspetti sia reazionari che progressisti.

Senza pretendere la centralità, si può comunque sostenere che uno dei caratteri principali della cultura nella società industriale è la divaricazione tra quelle che sono state chiamate le "due culture" per eccellenza. La prima è quella scientifica, tecnica, naturalistica, pragmatista, utilitarista e "positivista", erede del razionalismo settecentesco.

La seconda è quella umanistica, letteraria, filosofica ed artistica.

In parte questa divaricazione è un portato inevitabile della stessa crescita quantitativa della cultura, in quanto somma di conoscenze e informazioni. Nelle società precedenti era ancora possibile, per singoli soggetti particolarmente dotati, aspirare alla sapienza universale, all'acquisizione della totalità delle conoscenze disponibili. L'intero patrimonio tecnico-scientifico, filosofico-religioso, storico e letterario poteva essere contenuto forse in qualche centinaio o migliaio di volumi. Con l'invenzione della stampa e la crescita della società in generale, questo patrimonio cresce a dismisura. La cultura inevitabilmente si frammenta, e gli uomini di cultura devono specializzarsi nei diversi campi e settori. Ancora nel '700 si poteva acquisire una cultura *sufficiente* insieme in storia quanto in chimica, in matematica e letteratura, in fisica ed economia. Nel corso dell'Ottocento ciò diventa sempre più difficile.

Ma non è solo questione "meccanica", di quantità delle informazioni. Nel corso del secolo le due culture si radicano in basi sociali e assumono orientamenti di valore sempre più diversi.

La cultura tecnico-scientifica è espressione dei ceti produttivi, delle forze economiche, e fornisce loro sia gli strumenti concettuali e pratici per l'innovazione e lo sviluppo (invenzioni, scoperte, ecc.) sia le dottrine legittimatrici e propagandistiche (scientismo, progressismo, positivismo, ecc.). L'Ottocento è anche il secolo dell'entusiasmo quasi religioso, da parte di vasti e influenti settori della società, per il progresso scientifico-tecnico-industriale; è il secolo dei fondatori di vere e proprie religioni del progresso industriale, come il sansimonismo (dal suo capostipite, il "socialista utopista" conte di Saint Simon), e della fortuna degli scrittori di "fanta-scienza"

come Bellamy e Verne. Ma anche la maggior parte degli studiosi di economia, sia liberali che socialisti, erano orientati in questo senso. Questa era la cultura dominante, incarnata nelle istituzioni politiche dei paesi più avanzati.

La cultura umanistica ha la sua base sociale privilegiata in settori più ristretti della società. In primo luogo, tra i professionisti della cultura stessa, tra gli insegnanti, gli intellettuali di professione, letterati e poeti. In secondo luogo, tra la gioventù studiosa; e anche oziosa, ma comunque appartenente alle classi medio-superiori. In terzo luogo, tra le signore della borghesia, che costituiscono una categoria sempre numerosa, fornita di sempre maggiori competenze culturali e tempo libero da dedicare alla lettura.

La cultura umanistica è anche una "sovrastuttura culturale" superficiale di parte delle élites, un'ornamento della loro forza e un completamento del loro status, ma con rapporti non necessariamente significativi rispetto agli orientamenti di base.

In altre parole, anche i ceti produttivi e i detentori del potere riconoscono l'importanza della cultura umanistica, pretendono di coltivarla e possederla e se ne servono all'occasione, per decorare i loro ambienti di vita e i loro discorsi; ma senza permettere che essa li distolga dai loro obiettivi e valori di fondo.

#### 4. LA CULTURA POPOLARE: VALORIZZAZIONE, RECUPERO E TRASFORMAZIONE

##### 4.1 Concetto di cultura e arte popolare

Come in tutti i fenomeni umani, non c'è una distinzione assoluta tra cultura e arte d'élite, o alta, e cultura e arte popolare. Vi sono sempre fenomeni intermedi, come vi sono persone e gruppi sociali intermedi tra élite e popolo. Nel campo della pittura, ad esempio, lo sforzo della Chiesa cattolica al tempo della Controriforma per rilanciare il suo messaggio nelle masse ha favorito la produzione di raffigurazioni intenzionalmente popolari, caratterizzate cioè da semplicità di composizione, evidenza espressiva, sentimentalismo intenso – le classiche figure di santi, con i loro indicatori iconologici ben chiari, e con le mani giunte e gli occhi pateticamente voltati al cielo, che riempivano chiese, sacrestie e anche case dell'epoca. E d'altro canto, il desiderio di comunità e famiglie popolari di possedere immagini religiose ha sempre dato lavoro ad "artisti di paese", di scarsa cultura generale e professionalità, intenti alla semplice e inadeguata imitazione dei modelli colti, spesso ampiamente mediata. Accanto a quella popolare si può parlare poi di arte provinciale, quando sia committenti che destinatari appartengono sì all'élite, ma a quella di città lontane dai centri creativi dell'alta cultura – le corti, le metropoli –, e dove quindi i modelli giungono ritardati, attutiti e diluiti; e gli artisti appartengono sì a pieno titolo alla categoria professionale, ma non ai primi posti per qualità e fama. L'arte provinciale pretende di imitare i modelli metropolitani, senza riuscire per carenza di cultura e professionalità; è pretenziosa nelle intenzioni ma modesta nei risultati (Hauser 1969: 239).

L'arte popolare non è arte primitiva o comunitaria. Essa si definisce solo in opposizione all'arte di élite; è "arte di classe", e può esistere solo in società profondamente divise. Nella società tradizionale la differenza tra élite possidente, colta, dedita alle professioni "liberali", e le masse popolari asservite, analfabete e contadine era abbastanza forte da imporre una netta distinzione, anche culturale, tra i due mondi.

Fino ai tempi più recenti si restringeva il concetto di cultura a quella posseduta dalle élites; come testimoniato dall'uso ancora corrente della parola cultura. Solo con l'avvento del romanticismo e delle scienze antropologiche ed etnologiche si è esteso tale concetto alle espressioni delle masse popolari e dei primitivi.

La cultura popolare, nelle società pre-industriali, è essenzialmente contadina; perchè i contadini costituiscono l'80-90% della società, e perchè le classi popolari urbane (operai, domestici, mendicanti ecc.) non hanno la possibilità di dotarsi di una propria cultura, neanche minimale, diversa da quella dei ceti dominanti tra i quali vivono.

L'arte popolare si è conservata nel tempo meno bene di quella d'élite, perchè in gran parte orale, o impressa su supporti deperibili, o perchè non considerata particolarmente importante e degna di conservazione dal popolo stesso. Ben poco di ciò che esisteva prima dell'epoca in cui essa è stata oggetto di attenzione e raccolta, cioè dalla seconda metà del '700, si è salvato; e quel che si è conservato non è sempre definibile con sicurezza come popolare (Hauser 1969: 248). «La maggior parte dei canti popolari ancora cantati, pressochè l'intero patrimonio formale decorativo (tessuti, ricami, merletti, piatti e boccali, mobili ecc.)» e altre figurazioni culturali non risalgono a epoche anteriori al XVIII secolo, quando si è cominciato a raccoglierle e conservarle (Hauser 1969: 270).

##### 4.2 Rapporti tra cultura d'élite e cultura popolare

In molti casi, tra popolo ed élites vi sono differenze di origine etnica; in questi casi vi sono anche effettive diversità di forme e contenuto culturale, che affondano nella storia. Normalmente però tali differenze originarie non sussistono, o sono state del tutto cancellate.

In altre circostanze, l'élite può provare interesse per certe espressioni della cultura popolare, e trarne elementi da integrare nella propria; spesso, a scopo di puro divertimento e burla. Così è avvenuto per certi usi di abbigliamento, certi balli campagnoli, o l'uso del linguaggio dialettale o maccheronico, la poesia bernesca, satirica o oscena, eccetera. Abbiamo già visto altrove quali sono i caratteri tipici dell'"estetica popolare". Tuttavia motivi dell'arte popolare sono stati accolti con dignità, ed effetti pregevoli, anche nelle arti superiori; a cominciare dalla musica di Haydn.

Il processo di gran lunga prevalente, nei rapporti tra cultura d'élite e cultura popolare, è quello di *imitazione* o *filtraggio*, dal primo al secondo; o, come si dice anche, di "decadimento". In linea generale, la cultura popolare è un riflesso più o

meno pallido, semplificato, distorto e attardato (qualcuno ha anche stimato il ritardo medio: 100 anni) (Hauser 1969: 24) di quella dominante. Ciò è stato dimostrato con particolare coerenza nel campo della poesia e del canto: i cosiddetti canti e poesie popolari, in tutta Europa, derivano tutti dalla poesia trovadorica, e la tradizione di tipo esopico, cioè le storie moralistiche di animali, diffuse in tutte le culture popolari europee, derivano tutte dal *Roman de Renart* (Hauser 1969: 265, 283).

### 4.3 Caratteri dell'arte popolare

Gli studi sulla cultura e arte popolare hanno messo in luce alcuni suoi caratteri generali:

- a) *impersonalità* - L'arte popolare è per lo più anonima; la cultura e l'estetica popolare non danno grande importanza, o al contrario condannano, l'originalità. E non esiste una delle forze che più costringono all'originalità, cioè la concorrenza. L'anonimità è uno dei caratteri dell'arte popolare che più hanno affascinato i romantici, in contrasto dialettico con il proprio esasperato individualismo.
- b) *autoproduzione* - Di solito creatore e fruitore dell'oggetto coincidono. Non esiste la figura dell'artista popolare professionista; al massimo esiste qualche differenziazione nelle capacità e talenti. Non esiste commercio e scambio di prodotti culturali.
- c) *utilitarismo*. Gran parte dei prodotti culturali popolari hanno, originariamente e prevalentemente, funzioni utilitarie. L'aspetto artistico interviene per lo più solo come decorazione.
- d) *incoscienza* - Il popolo non distingue nettamente tra funzioni pratiche ed aspetto estetico (le "funzioni seconde" di U. Eco) degli oggetti culturali. Il popolo non aspira coscientemente a un'arte propria, perchè gli manca il concetto stesso di arte come qualcosa di separato dalle pratiche della vita quotidiana (Hauser 1969: 240).
- e) *antinaturalismo* - Il contadino lotta quotidianamente, con grande fatica per strappare alla natura una misera sussistenza; difficilmente può indirizzarle sentimenti di affetto o ammirazione estetica. Si è parlato di «abolizione della vita organica» nell'arte contadina; e di prevalenza indiscussa delle forme geometriche, schematizzate, astratte. Pure la rappresentazione "naturalistica" di situazioni, rapporti ed eventi sociali è rara nell'arte popolare, che preferisce anche qui le forme stilizzate (Hauser 1969: 249).
- f) *incoerenza stilistica* - L'arte popolare, in quanto imitativa, può giustapporre tratti derivati da fonti e quindi stili diversi. In quanto non governata da principi estetici, le manca anche il principio dell'unità stilistica.
- g) *incoerenza nel tempo* - Per gli stessi motivi, l'arte popolare non si evolve organicamente nel tempo, ma semplicemente *cambia*. Essa tende alla fluidità e al mutamento anche a causa dell'isolamento dei produttori e fruitori, e alla labi-

lità dei supporti. Soprattutto canti e poesie, affidati alla sola tradizione orale, tendono ad alterarsi continuamente (varianti) (Hauser 1969: 248).

### 4.4 La valorizzazione romantica dell'arte popolare

Per la prima volta nella storia civile, tra il '700 e l'800 vi fu in Europa un ondata di grande e sistematico interesse, da parte delle élites culturali, per la cultura popolare. Le sue motivazioni sono da trovare nel naturalismo, nel nazionalismo e nel populismo tipici del romanticismo. Una delle idee centrali dell'estetica romantica è che le espressioni più alte e profonde dell'arte non sono frutto di sforzi individuali e intenzionali, ma sgorgano spontaneamente dall'anima collettiva dei popoli. Questa idea è chiaramente connessa all'esaltazione romantica della natura, in contrapposizione all'esaltazione razionalistico-illuministica della civiltà; ma anche, per contrasto dialettico, all'esaltazione romantica della soggettività individuale. Il romanticismo è anche una delle fonti del nazionalismo; e il nazionalismo, come si è già accennato, promuove la valorizzazione dei "caratteri nazionali" e della cultura nazionale, che si ritrovano nella forma più piena e autentica nelle classi popolari, nelle campagne incontaminate. Infine, si ha la sensazione che il patrimonio di cultura popolare sia minacciato dall'espansione della società urbano-industriale-moderna, con la sua cultura stampata e commerciale, l'obbligo scolastico, la mobilità, la produzione in serie e a buon mercato. Le differenze socio-economiche e culturali tra il mondo urbano e quello rurale non sono mai state così forti come nell'Ottocento, perchè la campagna è largamente esclusa, o fortemente attardata, rispetto ai processi di industrializzazione; ma sono in fase di avvio anche forze chiaramente intese alla riduzione di questo *gap* o *lag*. I contadini iniziano ad emanciparsi, ad organizzarsi, ad acquistare maggiore dignità, a diventare proprietari, a godere di qualche diritto politico; e ad acquisire anche, grazie all'istruzione obbligatoria, la capacità di accedere alla cultura scritta.

Vi sono le condizioni per una crescita della cultura contadina. Da un lato quindi le differenze tra città e campagna, tra cultura alta e cultura contadina saltano agli occhi come non mai; dall'altro si teme che queste differenze possano troppo rapidamente essere poi cancellate. Si procede quindi con urgenza ed entusiasmo alla registrazione di fiabe e saghe, filastrocche e canti, musiche e oggetti di ogni sorta che rechino l'impronta della volontà artistica; e poi alla raccolta della documentazione di ogni aspetto della "cultura materiale" della "civiltà contadina". Nascono discipline scientifiche come l'etnologia e il folklore, si istituiscono cattedre e musei ed enti per la difesa, diffusione e valorizzazione dei costumi tradizionali.

### 4.5 La folklorizzazione

Una delle conseguenze inaspettate, e in parte perverse, di questa attività è il congelamento, e talvolta la deviazione, dell'evoluzione della cultura popolare. Una volta trascritta, registrata, codificata, museificata, ridotta ad oggetto di studio e insegna-

mento, essa viene fissata in modelli formalizzati allo stadio in cui si trovava in quel momento. Gran parte di quello che oggi passa per "folklore" o "cultura (costume) tradizionale" risale al '7-800; perchè è in questo periodo che esso è stato "fotografato". Si è così spesso perso il senso dei processi di mutamento della cultura popolare, e delle loro fonti.

Inoltre, la codificazione dei modelli della cultura popolare diventa il punto di partenza per successive rielaborazioni. La cultura popolare non imita più spontaneamente quella d'élite. Ora imita e rielabora i modelli sette-ottocenteschi, sotto la guida cosciente della cultura d'élite (le autorità locali, gli esperti di folklore, i maestri di scuola e di canto, i preti, i direttori dei musei, i dirigenti degli enti di promozione turistica).

#### 4.6 Il destino della cultura popolare contadina

A partire dal '700, la cultura popolare ha fornito a quella "alta" motivi d'ispirazione e materia prima, sia nel campo delle arti figurative ed applicate, sia nella musica. In qualche caso essa è stata inventata o reinventata, a scopi artistici o ideologici (Hobsbawm e Ranger).

Il suo ruolo e la sua collocazione nella scala dei valori culturali sono difficilmente valutabili in linea generale; le opinioni in questo campo sono molto varie. Come si è già accennato, la cultura popolare è essenzialmente cultura contadina, elaborata nelle condizioni di relativo isolamento proprie delle comunità rurali. Per questo, il suo destino non può non seguire quello del mondo rurale; e cioè, la scomparsa.

#### 4.7 Il mancato sviluppo di una cultura popolare urbana/operaia

Le classi popolari urbane, poste a stretto contatto con le élites, non sembrano aver mai prodotto beni culturali propri, originali, autonomi, al di là delle "sub-culture professionali", proprie dei singoli mestieri. Forse qualche eccezione si trova nel campo della musica. Una è quella dei "canti di lavoro e di protesta" degli operai, per quanto anche qui di solito si possono trovare radici "colte". La seconda è quella del Jazz; la cui radici però sono complesse, da un lato nelle culture etniche africane, e dall'altro nella musica colta europea, spesso mediata da certe musiche religiose popolarizzate. Nessuno dei due però mostra, secondo Hauser, quei caratteri di impersonalità, ingenuità e senso della tradizione che caratterizza la cultura contadina (1969: 271). Per alcuni aspetti, le condizioni di vita della classe operaia in epoca paleo-industriale (concentrazione in grandi agglomerati, "ghettizzazione" o relativo isolamento dei quartieri operai, ecc.) avrebbero potuto favorire l'emergenza di una originale cultura popolare urbano-industriale. Ciò non sembra essere avvenuto in modo apprezzabile, a causa della velocità con cui si è diffusa, in tali ambienti, la cultura commerciale, industriale, di massa.

## 5. LA CULTURA DI MASSA (COMMERCIALE)

### 5.1 L'emergenza delle masse

Nella società pre-industriale le masse non esistevano, se non in casi eccezionali e temporanei (es. rivolte contadine). Normalmente, la società era organizzata in comunità, cioè in gruppi sociali caratterizzati da dimensione relativamente piccola, conoscenza personale, legami più o meno solidaristici, organizzazione socio-politica, senso di identificazione collettiva, e così via. Ciò valeva sia per le élites, che tendevano a formare, in ogni società, un numero limitato di comunità, e concentrarsi nelle città; sia per il popolo contadino, organizzato invece in un gran numero di comunità, sparse nella campagne e relativamente isolate tra loro.

Le masse nascono con la società "contemporanea" (come dicono gli storici) o "industriale" o "moderna" come dicono i sociologi; cioè con la società organizzata in grandi stati-nazionali, a regime liberal-democratico, urbanizzata, e ad economia industriale.

Con la diffusione delle dottrine liberal-democratiche, nella seconda metà del Settecento, l'opinione pubblica diventa uno dei soggetti centrali della sfera politica, e la lotta politica diventa in gran parte lotta per la persuasione e cattura dell'opinione pubblica. La Rivoluzione francese e le guerre della Francia rivoluzionaria contro il resto d'Europa vedono una gigantesca opera di mobilitazione dell'opinione pubblica, mediante la stampa ed altri mezzi (feste, spettacoli, cortei, dimostrazioni, ecc.).

Nel corso dell'Ottocento, in seguito alla crescita dell'intervento dello stato nella vita civile, dell'espansione della partecipazione democratica ai processi politici, e della crescita dell'economia, le masse diventano un soggetto legittimo della storia e della politica, in una molteplicità di ruoli:

- 1) nel ruolo di opinione pubblica, di elettorato, di "gente" anonima che discute, di popolo che partecipa a comizi e assemblee, di folla che scende in piazza e magari innalza le barricate, di classe operaia che scende in sciopero;
- 2) nel ruolo di cittadini-utenti cui fornire servizi pubblici, a cominciare da quello scolastico e, nelle città, quello di trasporto;
- 3) nel ruolo di soldati, oggetto della "leva di massa", della coscrizione obbligatoria. Questa ha ragioni essenzialmente militari, in quanto rende possibile l'allestimento di eserciti molto più numerosi di quanto si usasse in precedenza; ma anche politiche, in quanto l'esercito svolge anche funzioni di integrazione ed educazione patriottica (esercito come "scuola della nazione");
- 4) nel ruolo di acquirenti, di clientela, di mercato, di "domanda" di beni e servizi. Per gran parte dell'Ottocento, l'espansione economica si traduce in gran parte in crescita della popolazione e del capitale (investimenti in infrastrutture e strutture produttive); ma una parte va anche in consumi finali. La borghesia, come s'è visto, cresce fortemente in numero e ricchezza; ma anche la classe operaia e quelle popolari in genere costituiscono un mercato global-

mente non irrilevante. Per soddisfare questi mercati le industrie avviano processi di "produzione di massa", o in "grande serie"; e anche la distribuzione comincia ad organizzarsi per un pubblico di massa (*grandi magazzini*).

Tra i beni e servizi che gli imprenditori trovano vantaggioso produrre e vendere vi sono anche quelli a contenuto culturale e artistico. Nasce l'industria culturale. Essa presuppone la diffusione dell'idea che l'arte non serva (solo) a istruire, edificare, elevare, concentrare lo spirito, diffondere valori, approfondire concetti, come pretende con severità l'estetica filosofica; ma anche a rendere più piacevole la vita, a passare il tempo, a dilettare e a divertire; come ha sempre creduto la sapienza spontanea e popolare. Queste ultime diventano le funzioni preminenti, o addirittura uniche, dell'industria culturale.

La cultura di massa è quella in cui un solo produttore produce (riproduce) un grande o grandissimo numero di oggetti eguali, per un ampio e anonimo mercato. «L'arte popolare è ingenua, rozza, maldestra e arretrata; l'arte di massa è abile e tecnicamente molto sviluppata, ma volgare, facile; instabile, ma incapace di mutamenti profondi» (Hauser 1969: 284). «L'arte popolare è gioco e decorazione; l'arte di massa è trattenimento o perditempo» (Hauser 1969: 229). Ciò che le accomuna è l'impersonalità, la scarsa importanza dell'individuo creatore (ibid.).

Nelle città in rapida espansione vi sono ogni anno centinaia di migliaia di case borghesi da arredare e decorare, anche con soprammobili, quadri, stampe, statue, oltre che con oggetti più utilitari. Anche nelle molto più numerose case operaie e proletarie si aspira a qualche quadretto o stampina sulle pareti, a qualche figurina di gesso o stagno sulla credenza. Vi sono nelle città crescenti folle di oziosi e comunque di persone in cerca di modi per impiegare il tempo libero, di "intrattenersi" e "divertirsi". I "consumi culturali" si ampliano in quantità e si differenziano per qualità e genere; quelli "di massa" occupano spazi sempre più rilevanti. La loro produzione diventa un settore dell'economia industriale come ogni altro; operante secondo la logica delle economie di scala, della produzione in serie, della concentrazione, dell'abbassamento dei costi, della massimizzazione dei profitti. Le caratteristiche dell'arte di massa derivano essenzialmente dal dominio di un'unico scopo — il profitto dei produttori — e di un'unico mezzo: la stimolazione dei sentimenti, emozioni e istinti più fondamentali, e quindi comuni, "ordinari", del pubblico.

## 5.2 L'esplosione della carta stampata

La cultura di massa nasce propriamente con la stampa e la conseguente possibilità di riprodurre meccanicamente e diffondere uno stesso messaggio in un gran numero di copie. Le sue prime espressioni furono ovviamente di tipo religioso (immagini sacre, fogli di preghiera) o utilitario (*lunari*, calendari); e sono anche precedenti all'invenzione dei caratteri mobili di Gutenberg. Con le guerre di religione e civili del Cinque e Seicento ebbero larga diffusione anche opuscoli e manifestini di propaganda bellica. Alla fine del Seicento cominciarono ad essere stampati e ven-

duti nelle principali città fogli di notizie di pubblico interesse, a uscita più o meno regolare (periodici). Nasce la "pubblica opinione", l'opinione delle élites che si forma nei salotti, ma anche del popolo anonimo; che si forma nelle piazze, nelle strade, nelle osterie e nei caffè, a commento delle notizie apprese dai giornali, spesso oggetto di pubblica lettura.

Tuttavia non è da dimenticare che già da secoli, e cioè dalla metà del XIV secolo, la stampa era stata impiegata in misura largamente prevalente, per diffondere la cultura d'élite. Recenti studi sistematici hanno messo in luce gli enormi effetti che il riversamento del pensiero in libri a stampa ha avuto sulla natura stessa delle scienze, della filosofia, e della letteratura; e gli effetti del libro sull'intero sistema socio-culturale (Eisenstein: 1995). Ma non bisogna neppure dimenticare l'enorme differenza, in quantità e contenuto, tra quanto si stampava allora e quanto si è cominciato a stampare dalla seconda metà del '700. Allora, il possesso di una biblioteca era un lusso riservato a ristrettissime élites colte. I generi di libri che vi si trovavano erano limitati: libri di "edificazione" morale, cioè di preghiere, di teologia, di filosofia; storia, cronaca, annalistica, genealogie; trattati scientifici (matematica, geometria, diritto, fisica, medicina, ecc.); manualistica pratica (economia domestica, agricoltura, arte della guerra). La letteratura comprendeva soprattutto i classici; quella moderna era quantitativamente limitata. Quel che manca cospicuamente da questa elencazione è la letteratura d'"evasione". Questa è essenzialmente un'invenzione tardo-settecentesca, che avrà un'espansione enorme, cataclismica, nell'Ottocento.

Il vero inizio della cultura letteraria di massa, in quanto distinta dalla semplice propaganda religiosa o ideologico-politica, è da individuare nella diffusione, a partire dall'Inghilterra del Settecento, del romanzo avventuroso e sentimentale, e poi anche "criminale", del terrore ed erotico (e spesso tutte queste cose insieme), destinato ad un pubblico borghese ormai numeroso e dotato delle risorse di denaro e di tempo libero da dedicare alla lettura non più come "edificazione", ma come passatempo, intrattenimento, evasione, diletto. Come si è già notato, un segmento non irrilevante dei consumatori di questo materiale era quello femminile. La formazione di questo mercato avviò, a partire dai primi anni dell'Ottocento, un processo incessante di progresso tecnico nell'arte tipografica. Libri e giornali potevano essere "tirati" in quantità sempre più elevate, con sempre maggior rapidità, e con qualità sempre migliore, soprattutto per quanto riguarda le illustrazioni. Un contributo iniziale cruciale a questo proposito fu dato dall'invenzione tedesca della litografia, e quindi dalla possibilità di stampare illustrazioni multicolori. In pochi decenni l'"arte della stampa" si trasformò in grande industria editoriale, in grado di soddisfare un altrettanto grande mercato, in continua crescita. Si è stimato che nel corso dell'Ottocento, mentre la popolazione europea è all'incirca raddoppiata, la produzione di materiale a stampa è aumentata di 50 o forse 100 volte. Gli effetti dei progressi della tecnologia tipografica sulla cultura sono stati paragonati, per importanza, a quelli del treno sui trasporti e sull'economia in genere. Pur tenendo conto che le dimensioni del mercato sono ancora ben lontane da quelle attuali (le tirature dei



“best sellers” ottocenteschi si misurano sulle decine di migliaia, e non sui milioni attuali; il pubblico è pur sempre ancora una minoranza borghese medio-alta) gli interessi economici ruotanti attorno a questa industria diventarono enormi. Venne a formarsi un consistente ceto professionale dedito alla scrittura per il pubblico: giornalisti, saggisti, critici, autori di romanzi d'appendice. Emersero vere e proprie officine e industrie letterarie: alcuni autori impiegavano numerosi collaboratori, per far ricerche, inventare “sceneggiature”, scrivere parti. A. Dumas, ad un certo punto, ne vantava 73 (Hauser 1955/2: 249). Spinti dalla prospettiva di profitti illimitati e da una feroce concorrenza, i periodici e i quotidiani fecero a gara per pubblicare storie che facessero appello nel modo più diretto ai sentimenti più elementari: l'aspirazione al benessere, al potere, all'avventura, all'eroismo; il fascino della vendetta; l'inclinazione alla commozone; la curiosità per l'esotismo; e, *last but not least*, i più “bassi istinti”. La stampa “popolare”, si riempì di storie di sentimenti, sesso, soldi, e sangue, sia nelle pagine di cronaca (nera, gialla, rosa) sia in quelle “letterarie” (*Fuiletons*, appendici, libri). Alcuni editori divennero dei potentati economici e anche politici. Il fenomeno culminò verso la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Famoso il caso di W.R. Hearst (*Citizen Kane*). La letteratura d'evazione si istituzionalizzò nei suoi principali filoni: poliziesco, sentimentale, horror, avventuroso, comico, e così via, che imperano ancor oggi.

### 5.3 L'industrializzazione delle arti figurative

Anche le arti visive furono coinvolte nella crescita enorme della domanda di oggetti culturali ed artistici; a cominciare dall'architettura. Si è già vista altrove una delle risposte dell'architettura a questa espansione, e cioè la creazione di “repertori di stili storici”, a cui attingere con libertà sulla base di alcuni principi ampiamente diffusi (ad es. stile rinascimentale per i ministeri, barocco per i teatri d'opera, gotico per chiese e municipi, ecc.). Per quanto riguarda l'edilizia abitativa, a quella grande-borghese si applicò generalmente il criterio storicistico, che permetteva effetti di grande fasto; per quella piccolo-borghese e popolare prevalsero criteri di funzionalità ed economicità, con richiami solo occasionali e simbolici a qualche stile storico. Spesso, con vistosi effetti di *kitsch*. Per quasi tutto il secolo, e soprattutto nei sobborghi delle grandi città, l'edilizia minore era prodotta con le tecniche tradizionali, ma progettata “in serie”, secondo gli standards minimi (dimensioni, altezza, superfici, rapporti volumi-aperture, ecc.) di solito imposti dalla municipalità; e in questo senso, risponde al concetto di “edilizia industrializzata” e di massa. Di pari passo con l'espansione edilizia cresceva la domanda di oggetti con cui decorare facciate ed interni. Il numero dei pittori crebbe rapidamente, ben al di là di quanto poteva essere sfornato dalle apposite istituzioni (accademie, ecc.); con il conseguente scadimento di qualità, e con altri fenomeni che esamineremo in seguito. Soprattutto si produssero su larga scala “stampe” da incorniciare, tratte da riproduzioni di antichi maestri o preparate ad hoc, secondo tipologie sempre più standardizzate (ad es, le ubiquita-

rie “scene di caccia a cavallo” inglesi). Lo stesso accadde per la scultura; la richiesta di “oggetti d'arte”, soprammobili, orologi, statue e statuette decorative generò la loro manifattura su scala industriale, nelle materie più diverse (compresi i citati stagno e gesso), secondo i gusti ora trionfali e neobarocchi della grande borghesia, ora semplificati delle classi meno abbienti; e secondo tipologie sempre più standardizzate, e qualità più scadente. Le epoche in cui questi fenomeni maturarono (il “Secondo impero” in Francia, l'epoca “Vittoriana” in Inghilterra, lo stile *Biedermeier* in Europa centrale, sono in genere ricordati come l'era del trionfo dell'eclettismo e del “cattivo gusto”, uno dei punti più bassi della cultura materiale occidentale). Ma forse anche qui alcune critiche tradizionali andrebbero rivisitate.

### 5.4 La diffusione della musica

Qualcosa di simile accadde anche per la musica. Verso la fine del Settecento essa si era svincolata dalle funzioni di “sottofondo” e di “accompagnamento” che aveva finora sempre avuto, sia nei confronti delle cerimonie religiose (musica sacra), che degli spettacoli teatrali (melodramma) che, infine, della vita sociale (musica da banchetto, marziale, da ballo ecc.). Verso la fine del Settecento la musica era assunta ad arte autonoma; nella concezione idealistico-romantica era stata anzi elevata alla dignità di più alta e perfetta delle arti, grazie alla sua assoluta artificialità e immaterialità (spiritualità). In questi decenni essa aveva trovato alcuni dei suoi massimi geni, e pubblici numerosi ed entusiasti. La musica era divenuta l'arte più tipica, più caratteristica del secolo romantico. Ma la richiesta di eventi musicali si ampliava, nelle città, anche a strati meno colti, e si generarono quindi forme musicali sempre più facili e popolari. L'opera ottocentesca stessa, con le sue trame, scene, ambientazioni, costumi, sonorità, melodie, effetti speciali di gusto spesso troppo facile, è stata accusata di aver contribuito al decadimento della musica, alla sua vulgarizzazione (Hauser 1955/2: 332). Gli edifici ad essa dedicati assumono spesso forme di grandiosità e fastosità da *nouveaux-riches* (Sedlmayr). Da essa derivò l'ancor più facile e volgare operetta (Hauser 1969: 290). Dalle melodie più colte discesero le canzonette popolari. In molti ambienti urbani si scatenarono vere e proprie manie per la musica da ballo; il caso più famoso è quello di Vienna. Nel caso della musica, per tutto l'Ottocento non si può parlare di industrializzazione, in quanto solo alla fine del secolo furono inventate le tecniche per registrare e riprodurre la musica su supporti materiali (cilindri, dischi), e quindi produrli su scala industriale. Fino ad allora, i progressi tecnici si erano limitati a migliorare la qualità degli strumenti e all'invenzione di nuovi. Tra questi forse la più importante è la fisarmonica, che ha permesso la produzione di suoni di notevole complessità anche in mani non esperte e con uno strumento a buon mercato, incentivando quindi la diffusione della musica a livelli anche molto popolari. Anche il concetto di massificazione è difficilmente applicabile, in quanto l'ascolto di una fonte musicale “umana” richiede sempre un certa organizzazione sociale (quanto meno, la regola del silen-



zio da parte del pubblico), e può coinvolgere solo un numero relativamente limitato di persone (qualche centinaio o poche migliaia). Tuttavia non c'è dubbio che in alcuni ambienti urbani l'ascolto (e, più limitatamente, produzione) della musica divenne un passatempo tanto diffuso, anche negli strati popolari, che il concerto non è del tutto incongruo.

### 5.5 Conclusione: lo scadimento della qualità nella cultura di massa

In generale, il rapido aumento quantitativo nella domanda di beni e servizi culturali comportò inevitabilmente lo scadimento qualitativo dell'offerta. I gusti delle nuove classi medie urbane non sempre erano all'altezza di quelli delle precedenti élites aristocratiche e patrizie; e si cominciavano ad affacciare al mercato dei beni culturali anche le classi più popolari, piccolo-borghesi e alto-operaie. Anche le capacità tecniche e artistiche dei produttori di cultura, rapidamente cresciuti di numero, non sempre erano all'altezza degli standard vigenti in epoche meno sottoposte alla pressione del mercato. I beni e servizi artistico-culturali di ogni genere, prodotti su scala sempre più vasta, inevitabilmente inclinarono alla facilità degli effetti, alla ripetizione e alla ridondanza, alle tinte forti, al sentimentalismo e al sensazionalismo, e a tutto quanto si usa etichettare come "cattivo gusto", "volgarità" e *kirsch*.

## 6. LA CONTROCULTURA ROMANTICA

Come si è accennato, gran parte della cultura umanistica "alta" dell'Ottocento può essere definita romantica; detto in altre parole, lo "stile" caratteristico dell'epoca è il romanticismo. Esso permea tutte le espressioni filosofiche, letterarie e figurative; o almeno quelle espressioni dello spirito ottocentesco che ancora interessano i posteri. Certamente il romanticismo è un fenomeno estremamente variegato e multiforme; le sue definizioni sono così varie e spesso vaghe da risultare quasi onnicomprensive. Ma non è difficile trovare elementi di unità, chiare "arie di famiglia" tra le sue diversissime manifestazioni.

Una delle caratteristiche unitarie principali del Romanticismo è il suo carattere di opposizione, contrasto, protesta rispetto alla cultura dominante o ufficiale. Il Romanticismo è in buona parte un fenomeno di conflitto tra generazioni; esprime la contestazione dei figli contro la cultura dei padri. Nei paesi più avanzati si tratterà della cultura borghese, nelle sue varie caratterizzazioni: urbano-industriale, utilitarista, materialista, capitalista, liberal-democratica e così via. In quelli più arretrati, sarà ancora la cultura semif feudale, religiosa, assolutista. In generale, la cultura romantica può essere considerata come la reazione di alcuni gruppi di giovani intellettuali borghesi ad alcuni aspetti, vissuti come negativi, della società paleo-industriale; essa è quindi, essenzialmente, una contro-cultura.

### 6.1 Le radici del Romanticismo

- a) *La secolarizzazione e la ricerca di surrogati della religione tradizionale* - Come si è visto (cap. III), una delle fonti più profonde dello spirito romantico è da individuarsi nella scomparsa delle certezze un tempo assicurate dalla visione religiosa del mondo. Il romanticismo può essere descritto come la ricerca più o meno disperata di fondamenti esistenziali alternativi a quelli del cristianesimo tradizionale; l'attribuzione, accompagnata da un forte investimento emotivo e passionale, di valore sommo a qualche aspetto dell'immanenza. Nascono così, a partire dalla metà del '700, le "religioni alternative": della natura, dell'umanità, dello spirito (umano), dell'individuo, e così via. Nascono le ideologie (della nazione, del progresso, della libertà, della classe, ecc.), come religioni civili-politiche. La stessa esaltazione della ragione e della scienza può essere considerata, se accompagnata da uno spirito di fanatismo para-religioso ("scientismo") come una manifestazione di Romanticismo. E così l'esaltazione dell'arte, che è senza dubbio una delle più importanti, esplicite e famose tra le "religioni" romantiche; quella attorno a cui, come si è visto, ruota gran parte della filosofia tipica dell'età romantica, l'estetica. Questo carattere del romanticismo non è in contraddizione con l'esistenza di importanti filoni di romanticismo religioso. Una volta formatasi la forma mentis romantica, essa può rivolgersi anche al fenomeno religioso; ad es., con sentimenti di nostalgia per la profondità e globalità della religiosità medievale, con forme irrazionalistiche e puramente sentimentali di cristianesimo, ecc. Più spesso la religiosità romantica si manifesta con la reinvenzione di religioni alternative, pre-cristiane (pagane) o extra-cristiane (esorismo, orientalismo, teosofia, ecc.).
- b) *La divinizzazione del soggetto* - Ad un secondo livello il romanticismo può essere considerato come un'espressione di esasperato soggettivismo. A partire da Cartesio, la filosofia occidentale cerca di fondare le sue certezze sull'introspezione, sull'analisi che l'individuo compie sui propri contenuti mentali: percezioni, sentimenti, idee. Allo stesso tempo, il sistema economico e politico esalta il valore dell'individuo, come soggetto di iniziativa economica e di diritti politici. Con la filosofia idealistica tedesca, il soggetto si espande fino ad occupare l'intero universo. L'attenzione per il soggetto, per il genio individuale, per i suoi più intimi movimenti interni, per la sua integrità, per le sue esigenze espansive, espressive e creative, è un altro aspetto tipico del Romanticismo. L'arte romantica è, tipicamente, l'arte dei sentimenti e delle passioni; e la letteratura romantica è caratterizzata dall'introspezione e dalla "confessione". Il romanzo sentimentale, in gran parte dedicato all'analisi dei più intimi moti dell'anima, è stato indicato, fin dal suo apparire, come il genere letterario romantico per eccellenza. Il compiacimento nella descrizione ed espressione dei sentimenti giunge talvolta a livelli di morbosità;

Goethe, che pur ne era stato tra gli esponenti più alti e famosi, nei suoi anni più maturi definirà questa letteratura come "poesia da lazzaretto". L'esaltazione del soggetto, e della ricchezza dei suoi contenuti "unici", si esprime nel modo più pieno nella dottrina dell'artista, il genio creatore, protagonista dell'arte, e dell'eroe, protagonista della storia.

- c) *Emergenza del giovane intellettuale borghese* - Ad un terzo livello, a carattere più sociologico e strutturale, il romanticismo può essere considerato l'orientamento culturale tipico di una particolare categoria sociale, che a partire dal XVIII secolo ingrossa le sue fila: la categoria dei giovani intellettuali borghesi. Come si è visto, questa è un'epoca di rapida crescita quantitativa della borghesia, e della sua importanza socio-politica. È anche un'epoca di espansione della scolarità, dell'istruzione, degli studi universitari, delle professioni intellettuali (maestri, giornalisti, ecc.).

Il conflitto tra generazioni è, in qualche misura, presente in ogni società, ma acquista particolare rilievo in quelle sottoposte a processi di rapido mutamento socio-culturale e politico, in cui si instaura una dialettica tra conservazione e innovazione. Le generazioni più anziane sono generalmente più legate ai "vecchi tempi", quelle più giovani premono per i nuovi. Questa dialettica è stata particolarmente accentuata, tra Settecento e Ottocento, in rapporto alla Rivoluzione francese, che ha polarizzato a lungo, e in profondità, gli spiriti di tutta l'Europa, opponendo reazionari e rivoluzionari, conservatori e progressisti, tradizionalisti e innovatori, forcaioli e liberali, ecc.; secondo linee anche generazionali.

Ma la valenza filosofica e politica del "giovanilismo" è radicata anche in un preciso carattere della cultura romantica settecentesca, cioè il naturalismo. I giovani (come il "popolo" e il "buon selvaggio") non sono ancora del tutto corrotti dalla civiltà; sono ancora espressione, con la loro bellezza ed energia, delle forze spontanee, innocenti, della natura. Gli eroi romantici sono per definizione giovani e belli, oltre che d'alto sentire. La gioventù diventa un valore anche socio-politico. Uno dei primi movimenti politico-ideologici post-rivoluzionari e post-napoleonici, a carattere ormai pienamente romantico, si chiamerà "Jeune France", da esso prenderà ispirazione Mazzini con la sua "Giovane Italia" e poi la "Giovane Europa". Nella contro-cultura romantica i figli dissidenti della borghesia trovano la legittimazione per il loro rifiuto dell'autorità paterna e socio-politica, per la fuga dalle occupazioni remunerative ma prosaiche della loro classe, per la ricerca di modi di vita più alti e nobili, più "autentici", "veri", creativi, eroici; o semplicemente, più liberi e piacevoli.

- d) *Emergenza della donna* - Tra le basi sociali del romanticismo non è da trascurare la componente femminile. A partire dal '700 le donne delle classi medio-alte, come i giovani, rafforzano la loro presenza nella società e nella cultura, e diventano una parte molto importante del pubblico, specie della letteratura.

Aumenta anche il loro contributo attivo in questo campo. Madame de Staël è solo la più famosa delle grandi promotrici ed esponenti del romanticismo. Molte altre, specie se autrici di romanzi, trovarono più opportuno nascondersi dietro pseudonimi maschili (e.g. George Sand). La cultura romantica mostra segni inequivocabili del "genio femminile", nella sua enfasi sui sentimenti, nella sua esaltazione dell'irrazionale ed intuitivo, nella sua sensibilità estetica (Croce, Hauser).

## 6.2 La protesta romantica: ragioni ed oggetti

Come si è visto, il Romanticismo si costituisce fin dall'inizio come contro-cultura, in opposizione ad un sistema socio-culturale dominante percepito come negativo, inaccettabile, ripugnante. Questo atteggiamento "contestativo" sembra fondarsi su quattro principali motivazioni:

- a) *Nostalgia per lo stato naturale* - Il romanticismo può essere considerato come una delle tante manifestazioni di una categoria dello spirito molto antica e diffusa, se non universale, in Occidente: la nostalgia del mondo rurale, della comunità organica, della semplicità della vita a contatto con la natura. Questi sentimenti avevano già alimentato, nell'antichità classica, la letteratura georgica e bucolica, e il mito della primigenia "età dell'oro". Nel Settecento la "natura" diventa una categoria filosofica fondamentale, sinonimo di tutto quanto è giusto e razionale e positivo. A livello letterario, ma anche di vita quotidiana, l'esaltazione della natura si esprime nel movimento dell'"Arcadia" e nell'entusiasmo per i "giardini all'inglese". «Il "tornate alla natura" di Rousseau... in realtà non era che una variante dell'ideale arcadico, uno di quei sogni di redenzione che si trovano in tutti i tempi ormai stanchi di civiltà» (Hauser 1955/2: 86). In quanto nostalgia dello stato di natura, il Romanticismo vede con disgusto e angoscia l'espansione della civiltà urbano-industriale.
- b) *Delusione per il fallimento della rivoluzione* - Una seconda fonte di profondo disagio fu la "caduta delle illusioni" dopo la Rivoluzione francese e la vicenda napoleonica; la constatazione di come l'esaltazione della ragione abbia prodotto i mostri del Terrore; di come i nobili ideali di libertà, eguaglianza e fraternità si siano trasformati nel dispotismo del Bonaparte, e di come la primavera dei popoli si sia trasformata nell'imperialismo francese, con la sua tremenda scia di sangue e di guerre. Gran parte della gioventù intellettuale europea, che si era entusiasmata per la Rivoluzione, si sentì tradita e delusa da Napoleone. In Francia, la generazione post-rivoluzionaria e post-napoleonica cadde in uno stato di depressione.
- c) *Orror per l'ambiente urbano-industriale-borghese; amore per il popolo* - Si son già ricordati altrove gli effetti della rivoluzione industriale sulle condizioni di vita nelle grandi città. Il contrasto estremo tra l'esibizione di ricchezza e

potenza della borghesia, e la miseria quasi infernale in cui vive il proletariato industriale, diventa per molte anime sensibili la pietra dello scandalo, la ragione di condanna della società capitalista. «La passione dei romantici per la natura è inconcepibile senza il distacco tra città e campagna, come il loro pessimismo senza lo squallore e la miseria delle città industriali» (Hauser 1955/2: 216). Molti giovani intellettuali di estrazione borghese si schierano dalla parte degli oppressi, cercano di identificarsi con il popolo; o comunque rifiutano la propria classe di provenienza, e vi si ribellano.

d) *Esaltazione della persona umana, orrore per l'alienazione della società capitalista* - Un quarto motivo di disagio è la preoccupazione per le sorti della persona e del soggetto umano, che rischia di essere risucchiato in un sistema essenzialmente meccanicistico, ridotto a dente d'ingranaggio, frammentato, disintegrato, "parcellizzato", "alienato"; e il disgusto per una società tutta orientata all'utilità, alla razionalità strumentale, all'interesse materiale, al profitto, al denaro, ad un'attivismo frenetico e insensato.

### 6.3 Varietà di romanticismi

In corrispondenza a queste ragioni di ribellione, nel ribollire del gran movimento filosofico, letterario e artistico romantico si possono distinguere orientamenti e filoni diversi. Nella pagine che seguono, il riferimento empirico è soprattutto alla cultura e all'arte francese, e parigina in particolare. Pur tenendo conto dell'importanza delle altre culture romantiche nazionali, e in particolare quella inglese e quella tedesca, è indubitabile che per tutto l'800 (come già nel secolo precedente) Parigi sia stata il centro dell'Europa artistico-culturale, con uno status e ruolo ben paragonabili a quelli di Atene nell'antichità, Firenze nel Quattrocento, e Roma nel Seicento.

#### 6.3.1 Romanticismo naturalistico-arcadico

La prima modalità del romanticismo è di derivazione arcadica; rifugge non solo dalla città, dall'industria, dalla società moderna, ma dall'intera civiltà, e cerca rifugio nella campagna, negli ambienti incontaminati e selvaggi, nelle isole lontane e incantate, nell'esperienza *panica* della natura. Vi appartiene molta della produzione poetica e pittorica. Il genere pittorico più tipico e proprio del secolo è il paesaggio (Clark), in tutte le sue varietà; ma vi si inquadra anche gran parte della pittura "di genere", con le sue scenette familiari e rusticane.

Non tutta la pittura di paesaggio ottocentesca può essere ascritta al Romanticismo. In essa confluiscono anche motivi e maniere classicheggianti-accademiche, che fanno parte della cultura ufficiale e dominante. In particolare i paesaggi che fanno da sfondo alle scene mitologiche hanno gran voga anche in questo secolo, in quanto permettono di rappresentare impunemente voluttuose nudità, in un'epoca formalmente molto severa in questo campo.

L'impressionismo solo in parte può essere fatto rientrare nel Romanticismo arcadico-naturalista. Esso è naturalistico nel suo scopo dichiarato, di pervenire ad una più profonda, vera, efficace rappresentazione pittorica della realtà; è naturalistico nel suo interesse per alcuni fenomeni naturali, e in particolare quelli che coinvolgono la luce; e si mantiene rigorosamente lontano dall'impegno politico. Tuttavia non può essere considerato un'arte del tutto naturalistica, per alcuni suoi caratteri "psicologici" prettamente urbani, e l'inclinazione a rappresentare realisticamente anche la vita urbana.

#### 6.3.2 Romanticismo nazionalistico, conservatore e liberale

Con il Romanticismo l'arte prende esplicite posizioni politico-ideologiche; e con caratteristica enfasi e passione. Forse per la prima volta nella storia, l'arte diventa esplicitamente di parte, di partito: «artisti e scrittori aderiscono a partiti politici, e fanno politica di partito anche in campo artistico» (Hauser 1955/2: 197). Fuori di Francia, la politicizzazione significa essenzialmente nazionalizzazione: esaltazione delle proprie tradizioni ed identità nazionali, compresi i vigenti regimi più o meno autoritari (romanticismo conservatore e reazionario); in Inghilterra, l'enfasi è sul valore della tradizione in sé, e da allora l'Inghilterra diviene il paese europeo più gelosamente attaccato a tutto ciò che è tradizionale. Nelle nazioni prive di un proprio stato, il romanticismo alimenta i movimenti verso l'unità e l'indipendenza nazionale, che sono tra i fenomeni caratteristici del secolo. Le arti si fanno patriottiche, rappresentano i grandi episodi dell'epopea storica e delle leggende nazionali, enfatizzano i caratteri peculiari delle culture nazionali, si propongono di educare e costruire la coscienza nazionale, e così via. Raccolte di antichi miti e leggende, quadri storici, poesia civile, sono solo alcune tra le numerose espressioni del romanticismo politicamente e patriotticamente impegnato.

#### 6.3.3 Romanticismo ribelle ed estetizzante

In Francia i Romantici si dividono nettamente in due correnti. Da una parte ci sono quelli di orientamento conservatore e reazionario, che si sentono alienati dalla società moderna perchè ha comunque accertato molte conquiste della Rivoluzione, mentre essi rimpiangono alcuni valori dell'ordine tradizionale e le certezze della visione autoritaria e cristiana del mondo (ad es. Chateaubriand). Dall'altra quelli che si sentono alienati, perchè la Rivoluzione e Napoleone sono stati sconfitti, il mondo più libero, giusto e fraterno non si è realizzato, la restaurazione ha trionfato, e un nuovo dispotismo, quello dell'oligarchia finanziaria, ha preso il posto del vecchio. La delusione si traduce in angoscia o in estraniamento o opposizione generica, in rifiuto della politica, in rifugio in un mondo radicalmente altro, quello dell'arte. Questo è il genere di romanticismo in cui si sviluppa maggiormente l'ideologia (o teologia, come è stato detto) dell'"arte per l'arte", l'idea dell'arte come salvezza dell'anima, come modo di vita supremo e unico dell'uomo; l'arte come mondo magico della totale libertà, in quanto gioco totalmente artificiale e gratuito, pura espressione dell'anima, senz'altro fine che se stessa. In questa versione del romanti-

cismo si rifiuta non solo la compromissione con il mondo degli uomini (le regole sociali, le convenzioni, gli interessi) ma anche con quello della natura (la materialità, i determinismi, la meccanicità, la pressione delle energie vitali). L'arte è esaltata in quanto artificio, formalismo, virtuosismo tecnico. Tra i nomi più significativi di questa tendenza si possono ricordare Gauthier, Flaubert, Baudelaire. Attorno a Gauthier e Cousin si raccoglie, verso il 1830, una prima *Bohème* di giovani artisti, a carattere quasi goliardico nella loro irrisione della società borghese – cui appartenevano – e nel gusto dello scandalo.

«Per certi aspetti (questa tendenza del romanticismo) esprime anche un'etica del lavoro schiettamente borghese ed artigiana, tutta volta alla [perfezione dell'] esecuzione» (Hauser 1955/2: 310). L'affinità dell'ideologia dell'art pour l'art con certi valori borghesi riguarda anche il fatto che, ritirandosi dall'impegno socio-politico attivo, gli artisti tolgono un impiccio al potere borghese. La borghesia «li chiude in una gabbia d'oro» (Hauser 1955/2: 255).

A questo aspetto del romanticismo si può ascrivere la scuola inglese dei pre-rafaeliti, che esprimono la rivolta antiaccademica con il programmatico riferimento alla pittura del quattrocento e del tardo-gotico, l'adozione di schemi compositivi e prospettici, di colori e decori, di tipologie di corpi e volti, e infine con iconologie e soggetti del tutto inusuali, pur nell'ambito di una tecnica pittorica (uso del pennello) impeccabilmente accademica; essi si caratterizzano anche per un orientamento del tutto ideologico e intellettualistico, e perciò superficiale, ad un ritorno alla fede medievale. Anche i più tardi simbolisti, che fondono forme naturalistiche con contenuti simbolici espliciti più o meno sofisticati, ottenendo atmosfere di incanto e favola rientrano in questo tipo di Romanticismo.

#### 6.3.4 Romanticismo realista, democratico, populista, socialista

Dalla reazione morale nei confronti della "questione sociale" nasce il Romanticismo democratico, populista e socialista, che in arte alimenta i diversi filoni del verismo, o realismo, o anche "naturalismo" (non arcadico). Esso propugna il dovere degli artisti di impegnarsi per la soluzione dei problemi sociali, di mettersi al servizio del popolo e/o della classe operaia, di contribuire con le loro opere alla denuncia delle ingiustizie e dello sfruttamento, all'educazione delle masse, e così via. Ma il carattere "sociale" e "democratico" del realismo (verismo, naturalismo) si manifesta anche nel modo di vita dei suoi aderenti, che tendono ad essere poveri e a vivere e lavorare in gruppi solidali, in comunità; in contrasto alle tendenze individualiste e isolazioniste del romanticismo estetizzante sopra ricordato. Il carattere democratico e fin proletario di questa tendenza artistica è chiaramente percepito dagli osservatori del tempo, e anche dalle autorità; essi sono derisi, esclusi e combattuti dai rappresentanti della cultura accademica e ufficiale. Da questo filone culturale viene una delle più radicali invettive "contro l'arte e gli artisti", quella di P.J. Proudhon, dove il bersaglio sono gli artisti aderenti all'ideologia dell'arte per l'arte; e a Proudhon si devono anche alcune delle più esplicite chiamate all'impegno socio-politico degli artisti.

Il suo amico Courbet, leader e profeta riconosciuto del movimento, teorizza in una profluvie di scritti, discorsi e opere il dovere dell'artista di impegnarsi per il progresso socio-politico. Courbet è un po' "caravaggesco" sia nel temperamento che nell'enfasi sulla "verità", piuttosto che sulla grazia, nell'arte (Gombrich 1993: 495). Attorno a lui si forma una seconda *Bohème*, a carattere più proletario della prima. «Courbet è uomo del popolo, descrive la vita del popolo, si rivolge al popolo... la sua scuola realista è arte della democrazia, del socialismo, della rivolta politica» (Hauser 1955/2: 298-9). Il romanticismo democratico, populista, socialista, radicale, ecc. si esprime con ampiezza sia nelle arti figurative che in letteratura (es. E. Zola), con opere anche importanti. Vi appartiene molta pittura bozzettista e di genere, di paesaggio rurale, ma anche di ambiente urbano. In certi esponenti, il realismo passa senza soluzioni di continuità nell'impressionismo. Verso la fine del secolo, e in quello successivo, esso si evolve anche in quella visione "eroica" del popolo e delle masse lavoratrici, propria del movimento socialista. Il "realismo socialista" diventa l'arte ufficiale prima dei sindacati e dei partiti socialisti, e poi dei regimi che più o meno legittimamente si rifanno a quella tradizione, è cioè quello nazista e quello sovietico.

In Inghilterra il romanticismo impegnato si esprime nelle grandi figure di John Ruskin e William Morris. Essi vedono un legame organico tra società e arte, nel senso che «la bellezza è possibile solo in una comunità giusta e solidale», e che la grande arte può solo essere espressione di una società moralmente sana (Hauser 1955/2: 343). Essi propugnano un socialismo "estetico-idealistico", nel senso che "la vera ricchezza delle nazioni", che deve essere equamente distribuita, «non sono i beni materiali, ma la capacità di godere la bellezza della vita e dell'arte». Essi si impegnano alla riqualificazione estetica del mondo urbano-industriale, sia nel campo dell'urbanistica, dell'architettura, delle arti applicate, della produzione artigianale, sia in quello dell'ambiente rurale e del paesaggio.

In Russia tutta la grandiosa produzione letteraria, soprattutto di romanzi, ha finalità etico-politiche ed educative, di taglio più o meno progressista. La fioritura del grande romanzo russo ottocentesco è un felice prodotto del dispotismo zarista, in quanto il romanzo è l'unica forma in cui filosofie ed ideologie politiche potevano eludere il rigido controllo della censura.

#### 6.3.5 Romanticismo individualistico, elitario, aristocratico, superomista, decadentista

Dal disgusto della società di massa, urbana, industriale, meccanicistica, borghese e popolare, democratica e utilitaristica, nasce un'ulteriore forma di romanticismo. Esso può essere definito come individualistico, neo-aristocratico, eroico e "superomistico" comprese le sue varianti sadiane e "sataniste". Questa variante del romanticismo ha molte affinità con quella sopra definita come "ribelle-estetizzante"; se ne distingue essenzialmente per un maggiore e più radicale contenuto ideologico. Nel primo caso, il disgusto per il mondo si esprime nel ritiro da esso, nel rifugio nel regno dell'arte per l'arte. Nel secondo, esso si esprime con attacchi frontali anche

violenti, con esplicite ideologie anti-borghesi, ma anche anti-democratiche; con il rifiuto del materialismo capitalista, ma anche di quello socialista. Contro i miti del popolo, delle masse, si esalta quello dell'eroe, dell'individuo superiore; ai diritti della giustizia e la solidarietà, si contrappongono quelli della forza, della violenza, del sangue. Contro il mito del progresso ci si compiace di evocare gli incubi della decadenza e della morte. Contro la "morale da schiavi" predicata dal Cristianesimo si invocano patti con Satana, espressione della capacità delle creature di ergersi in rivolta anche contro Dio.

Questo tipo di romanticismo affiora in molte espressioni dell'arte ottocentesca; in pittura anche con certe maniere di rappresentazioni storicistiche e naturalistiche, certa pittura di paesaggio e di genere (Delacroix), in letteratura con il superomismo eroico di Byron e Carlyle, il superomismo con venature sataniste di Shelley (la cui sorella, come è noto, darà il via ufficiale alla letteratura *horror*, con il *Frankenstein*). Nella seconda metà del secolo a questo filone si unisce l'estetismo esasperato dei Baudelaire e Huysmans, con il loro odio per la natura e la campagna, e preferenza per i paradisi artificiali della città e del vizio; con l'esaltazione del *dandy*, l'eroe urbano che si batte contro il livellamento democratico dei costumi e degli spiriti, inaccessibile ad ogni commozione e sentimento umano, pronto solo ad usare lo staffile affilato della sua superiore intelligenza, del suo gusto inimitabile, della sua mostruosa cultura; e la sua assenza di qualsiasi altro scopo e valore nella vita. A questo tipo di romanticismo appartiene tipicamente il culto morboso dell'angoscia e dell'infelicità, intese come condizione inevitabile e segno distintivo della superiorità intellettuale (Hauser 1955/2: 418); e il culto del dolore che da morale (angoscia esistenziale) spesso si fa fisico, e scivola nel sado-masochismo. Il culto del bello, spinto all'estremo, si rovescia nel culto dell'orrido, del disgustoso, dello spaventoso. Tipica di questo romanticismo è la diffusa simpatia per la figura della prostituta, in cui i suoi cultori tendono a riconoscersi. Da questa temperie emergono nomi come Mallarmé, che dedica la vita a polire poche pagine di versi; Verlaine, «oscillante tra delinquenza e misticismo» e il giovane Rimbaud, secondo Hauser essere veramente satanico e infernale (Hauser 1955/2: 416 ss.). Non a caso questi sono tra i poeti di fine ottocento che maggiormente hanno affascinato le generazioni successive. Contro questo genere di romanticismo estetizzante scrive una satira terribile Balzac in *Chef d'Ouvre Inconnu* e lancia le sue invettive Proudhon. Verso il 1890 esso assume il nome di "decadentismo", perchè sente di vivere in un'epoca di crepuscolo della civiltà ad opera dei nuovi barbari (le classi emergenti, l'industria, la piccola borghesia, le masse proletarie, la democrazia, il socialismo), e quindi tende a bruciarsi nei piaceri più estremi e raffinati, come hanno fatto altre civiltà verso la fine del loro ciclo: l'ellenismo, la tarda romanità, il rococò. Infine, da questo clima culturale emerge anche Nietzsche, di cui abbiamo già esaminato le principali idee in proposito. Tutti costoro, quali che siano state le loro intenzioni contingenti, orientano la cultura romantica ottocentesca verso l'esaltazione della volontà titanica (faustiana, prometeica) di potenza e di dominio del soggetto contro qualsiasi forza

avversa, compresa quella divina; e quindi alla deificazione del Grande Uomo (detto anche, alternativamente, la Magnifica Bestia). Verso il giro del secolo il culto dell'artista come eroe culturale, espressione suprema dell'umanità, e della vita come opera d'arte, trovano in Oscar Wilde e Gabriele D'Annunzio le loro massime espressioni europee. Nel Novecento, l'estetizzazione della vita si estenderà a estetizzazione della politica, e ne usciranno orrori senza fine.

Alla componente titanica (superomista) è ascrivibile anche un'altra delle caratteristiche del romanticismo, e cioè l'aspirazione alla creazione di opere d'arte «ciclica, enciclopedica, universale, totalizzante» quale si esprime ad esempio, nella filosofia di Hegel, nella *Commedia umana* di Balzac, nella *Tetralogia* di Wagner e negli scritti di Proust (Hauser 1955/2: 287).

## 7. PROGRESSI TECNICI E RIVOLUZIONI ARTISTICHE NELLA SOCIETÀ PALEO-INDUSTRIALE

Si è affermato a suo tempo (p.116) che una delle caratteristiche della cultura ottocentesca è la crescente divaricazione tra cultura scientifica e quella umanistica; la prima sempre più forte nella società civile, politica, nella vita quotidiana, mentre la seconda acquista i caratteri di una contro-cultura marginale, specializzata, e in qualche modo oziosa. Ma è bene sottolineare che i rapporti tra la due culture non vengono affatto meno; filosofia, letteratura ed arte risentono fortemente delle conquiste sul piano scientifico, e gli scienziati non sono del tutto disinteressati alle vicende dell'altro campo. L'originaria unità di tecnica e arte, testimoniata dall'identità del termine greco, non scompare di certo.

È difficile stabilire se l'interazione tra scienza ed arte, nell'Ottocento, abbia provocato effetti più rivoluzionari di quanto avvenuto, ad esempio, nel Quattrocento. Molte delle arti, come la letteratura, il teatro, la musica, sembrano aver risentito solo marginalmente dei progressi tecnici. Il mutamento di gran lunga più rilevante, come abbiamo visto, sembra l'esplosione delle opere in prosa, cioè di quel particolare genere letterario che è il romanzo; esplosione dovuta anche ai progressi dell'industria tipografica.

Ma vi sono due serie di invenzioni ottocentesche che hanno avuto effetti senza dubbio rivoluzionari sulle arti. La prima è la fotografia; la seconda riguarda le tecniche edilizie.

### 7.1 La fotografia e la pittura

Verso il 1840 veniva messo a punto in Francia il procedimento per fissare su lastre d'argento le immagini riflesse nella camera oscura. In Europa, i pittori avevano cominciato a fare esperimenti con la camera oscura da quasi quattro secoli, nell'intento di giungere a riproduzioni sempre più esatte e "scientifiche" della realtà.

L'invenzione di Niepce e Daguerre fu subito applicata in vario modo alla pittura, con effetti alla lunga sconvolgenti. Essa si era realizzata esattamente al momento in cui la pittura occidentale aveva raggiunto il vertice assoluto della perfezione tecnica possibile con i mezzi tradizionali. Nella prima metà dell'Ottocento la rappresentazione della prospettiva, dell'anatomia, della luce, del movimento, delle fisionomie, e di ogni altro aspetto della realtà non aveva più segreti. Molte opere di questo periodo hanno un aspetto perfettamente fotografico o addirittura "cartolinesco". La plurisecolare evoluzione delle pittura occidentale verso il realismo (mimesi, illusione, riproduzione, ecc.) sembra ormai giunta al *climax*.

Fin dal suo primo apparire, la fotografia rende chiaro che gli sforzi mimetici e illusionistici non hanno più significato progressivo, e che la pittura deve prendere tutt'altre strade. La fotografia provoca reazioni contrastanti; per alcuni si apre alle arti figurative un'era tutta nuova, con possibilità ancora inimmaginabili; per altri (come Baudelaire) essa significa la fine della pittura come arte; perchè permette ad ogni meccanico di riprodurre la realtà, e soprattutto perchè permetterà la riproduzione in serie, di massa, delle immagini.

I primi a risentire del nuovo mezzo sono i ritrattisti, e soprattutto quelli specializzati in ritratti in miniatura, di piccole dimensioni, che le élites usavano come mezzo di conoscenza, comunicazione e memoria delle fattezze delle persone. La fotografia le fissa con molto maggior sicurezza, e a costi molto inferiori. Molti di questi ritrattisti si trovano senza lavoro; altri si riconvertono al nuovo mezzo, e diventano fotografi. Questo effetto della fotografia sulla corporazione dei pittori è di grandezza paragonabile a quello dell'abolizione delle immagini religiose da parte del protestantesimo (Gombrich 1984: 510). La pratica dei ritratti di maggiori dimensioni persiste, ma si trasforma; i ritratti assumono caratteri più celebrativi e interpretativi che documentari.

La fotografia rende meno importante, per le persone colte, l'educazione grafica. Un tempo la pratica del disegno era pressochè universale in quei ceti, anche perchè permetteva la fissazione sulla carta di oggetti e luoghi significativi; ad esempio, durante i viaggi. I più ricchi, quando viaggiavano, non solo riempivano taccuini e album di propri disegni, ma si facevano anche accompagnare da pittori professionisti cui far disegnare o dipingere le vedute desiderate. Con la macchina fotografica portatile tutto questo non sarà più necessario.

La fotografia accelera e perfeziona la tendenza già da tempo in atto, alla diffusione delle immagini di opere famose. Da secoli, dei quadri più celebri si facevano incisioni da tirare a stampa. La fotografia permette riproduzioni assolutamente perfette (anche se, per un secolo ancora, non a colori). Le accademie e gli studi dei pittori si arricchiscono di archivi fotografici. Ne viene un'ulteriore spinta all'eclettismo, alla disponibilità e capacità di produrre opere in diversi stili.

Ai pittori e scultori di ritratti la fotografia permette di fare il loro lavoro senza sottoporre il soggetto al fastidio delle lunghe giornate di posa un tempo necessarie; e soprattutto permette di fissare l'"attimo fuggente", l'espressione istantanea, che un

tempo era prerogativa dei geni (si veda la *Miss Bowles* di J. Reynolds). Analogamente, ai pittori di paesaggio permette di raccogliere repertori di motivi e modelli cui ispirarsi, e di fissare nella fotografia effetti luminosi anche di brevissima durata, che un tempo mettevano a dura prova le loro capacità di riproduzione e memoria. Si supera così una delle principali difficoltà della pittura di paesaggio.

La fotografia dà un contributo decisivo alla rappresentazione del movimento; per la prima volta è possibile fissare le reali posizioni delle parti dei corpi in movimento, mediante sequenze di fotografie ad alta velocità. Si scopre, ad esempio, che per secoli si sono rappresentate in modo del tutto sbagliato le posizioni delle zampe dei cavalli al galoppo.

Ma l'effetto più importante è senza dubbio l'aver liberato la pittura dall'ossessione della mimesi puntuale. In realtà, il processo avvenne per gradi. L'impressionismo, che può essere considerato in larga misura un fenomeno artistico nato per reazione alla fotografia, si diede lo scopo di evidenziare quegli aspetti della realtà che sfuggivano alle possibilità della fotografia del tempo: cioè le atmosfere, i toni cromatici, i colori, trascurando quelli invece in cui era imbattibile (le prospettive, le linee, la precisione dei dettagli). Lo scopo degli impressionisti era di produrre immagini della realtà più vere, più vivide, più suggestive di quelle della macchina fotografica. Col tempo, alla pittura si assegnarono altri scopi; ad esempio, di creare forme non esistenti in natura, ma solo nell'immaginazione dell'artista.

La fotografia produsse ben presto, nei decenni successivi alla sua invenzione, immagini di grande valore estetico; essa sollevò grandi entusiasmi presso il pubblico, e fece emergere numerosi maestri. Tuttavia stentò a lungo ad essere accettata come arte autonoma, tra gli artisti stessi e presso le loro istituzioni ufficiali. Ostavano la meccanicità del procedimento, ma soprattutto la riproducibilità del prodotto, cioè la sua mancanza di "aura". Da ogni negativo si poteva trarre un numero illimitato di copie. Il problema della riproducibilità è di particolare interesse per gli artisti, perchè è legato a quello dei diritti d'autore, e del valore commerciale delle loro opere. Come si è visto, si sono escogitati vari mezzi per risolverlo. Ma è difficile sostenere che sia un problema propriamente artistico, cioè estetico. Nel secolo successivo non vi furono dubbi sull'ammissione della fotografia tra le arti.

## 7.2 Nuovi materiali e architettura

Ancora più macroscopica in senso letterale, cioè ampiamente visibile, fu l'influenza della tecnologia e dell'industria sull'architettura. Per i suoi contenuti più chiaramente utilitari (funzionali, pratici) e sociali, l'architettura più delle altre arti sente l'influenza dell'innovazione tecnologica (per questi stessi motivi, tra l'altro, è stata considerata dagli esteti idealisti la meno nobile delle arti). Come si è visto, per buona parte dell'Ottocento l'architettura, pressata da un aumento enorme dell'attività edilizia, si affida alla ripetizione dei modelli tradizionali (storicismo). Paradossalmente è nelle costruzioni più utilitarie, quelle in cui l'intenzione estetica gioca un ruolo



minore (fabbriche, ponti), che si nota una maggiore originalità creativa. Ma nella seconda metà del secolo la disponibilità su larga scala di ferro permette soluzioni strutturali (forme, dimensioni, rapporti pieno-vuoto, ecc.) molto innovative; mentre le superfici sono di solito ancora decorate con gli elementi della tradizione.

Nel corso dell'Ottocento, la grande città industriale assume un aspetto fisico completamente diverso dalla città tradizionale, pre-industriale. Molte delle trasformazioni sono per il peggio, ma vi sono anche aspetti esteticamente affascinanti. Tra gli edifici più caratteristici della nuova architettura industriale, si possono ricordare i "palazzi di cristallo", cioè di vetro su telai di ghisa; il prototipo, realizzato da J. Paxton per l'Esposizione Universale di Londra del 1850, superava in dimensioni qualsiasi altra costruzione del mondo: 600 metri di lunghezza, 120 di larghezza, 40 d'altezza. Dopo la mostra, fu smontato e ricostruito altrove. Negli Stati Uniti, dopo il 1860 gli edifici cominciarono a crescere in altezza, raggiungendo le decine di piani. Anche questo era un fenomeno senza precedenti al mondo, reso possibile dallo sviluppo delle tecniche delle strutture d'acciaio, dell'impiantistica (riscaldamento, gas, acqua, elettricità) e in particolare dalle nuove tecniche dei trasporti verticali (montacarichi, ascensori). Le stazioni ferroviarie assunsero il ruolo di porte trionfali d'ingresso alle città, e quindi spesso forme gigantesche, con immense gallerie in ferro e vetro e frontali baroccamente fastosi. Tra i trionfi dell'architettura industriale si possono anche indicare le grandi navi per passeggeri, che alla fine del secolo cominceranno a solcare gli oceani, come vere, e spesso anch'esse molto fastose, città di ferro galleggianti.

Verso la fine del secolo si cominciano a cogliere anche le potenzialità innovative, sul piano plastico e formale, del cemento armato, che da qualche tempo era utilizzato essenzialmente come mero surrogato della pietra (*pietra artificiale*). Si cominciano a progettare "nuove città industriali" (T. Garnier) e "città del futuro" (Sant'Elia) dalla forme del tutto inusitate, rispetto a tremila anni di tradizione architettonica.

## 8. LA MODA

### 8.1 La moda come meccanismo di distinzione e identità di classe

Una delle caratteristiche tipiche dell'industria culturale e della cultura di massa è il meccanismo della moda. Anche in questo caso, non si tratta di un'invenzione del tutto nuova; se ne ritrovano tracce in ogni cultura urbana. La sua molla centrale è la ricerca di distinzione, in un contesto di emulazione o concorrenza sociale. Quando un tratto culturale, già tipico ed esclusivo di un'élite, diventa accessibile e viene adottato dallo strato sociale immediatamente inferiore, esso viene giudicato banale, vecchio, volgare e abbandonato dall'élite stessa, che ne adotta uno diverso, nuovo. Nelle società tradizionali questo processo richiede tempi abbastanza lunghi, perchè le classi inferiori in genere trovano molte difficoltà ad adottare tratti culturali ed elementi dello stile di vita propri della classe superiore; vi ostano barriere alla

mobilità, regole sociali, disponibilità di risorse sufficienti. Quanto più una società è aperta e mobile, quanto più vengono rimossi gli ostacoli normativi, e quanto più la classe inferiore si arricchisce, tanto più spesso le classi superiori sono costrette a "cambiare la moda" per mantenere le distanze e la distinzione. La moda è quindi un fenomeno proprio delle società divise in classi, o strati, ma aperte e mobili; delle società in cui, tra la classe più alta e quella più bassa esistono classi intermedie, desiderose di elevarsi nella piramide sociale; e in particolare delle società urbane, dove il contatto visivo e conoscitivo tra le classi è più facile. Il lancio delle mode è un privilegio esclusivo della classe superiore. L'emulazione sociale, su cui si fonda, è una forma benigna e positiva di invidia, in quanto non si traduce in risentimento, rancore o odio, ma in identificazione, in desiderio di essere accettati nella classe superiore. È anche un processo che fonde dialetticamente due tendenze psico-sociali fondamentali: da un lato, quella della valorizzazione della propria individualità, della distinzione, della differenziazione dal gruppo di appartenenza, dell'identità personale; dall'altro quella del sentirsi eguale ai gruppi di riferimento, dell'appartenenza, dell'identificazione. Come il matrimonio, osserva Simmel, la funzione della moda è insieme quella di separare e collegare.

### 8.2 Cause strutturali

L'enorme estensione del fenomeno moda nella società moderna è connesso a diversi suoi caratteri strutturali. Il primo è di ordine politico, e cioè la vigenza dei principi di liberalesimo e democrazia ovvero, in termini sociologici, di apertura e mobilità. Il secondo è la presenza di una dinamica classe media, incessantemente resa a distanziarsi da quella inferiore e raggiungere quella superiore; la moda è un fenomeno essenzialmente borghese; la sua importanza, diffusione, estensione, ritmo, sono legati al dinamismo di questa classe; la sua estensione all'intera società è un sintomo sicuro di imborghesimento. Il popolo ne è tradizionalmente tagliato fuori, o ne risente con molto ritardo e in forme limitate, mentre la classe superiore tende ad essere conservatrice e "arcaizzante" anche in fatto di tratti culturali e stili di vita. Un terzo carattere strutturale è pressochè sconosciuto nelle società tradizionali, mentre acquista un peso preminente in quelle industriali: l'interesse dei produttori. Attraverso la moda, si creano nuovi mercati per nuovi prodotti, e quindi si accrescono i profitti. Con il cambiamento della moda, i beni già acquistati diventano obsoleti, impresentabili: è necessario gettarli (o passarli ai domestici o ai poveri) e comprarne di nuovi, secondo i nuovi canoni della moda. Quanto maggiore è la necessità dei produttori di produrre e vendere, tanto più rapidamente essi fanno cambiare la moda. Il fenomeno si è verificato dapprima nel campo dell'industria tessile e dell'abbigliamento; a cominciare già dai primi decenni dell'Ottocento, a Parigi. Uscirono allora le prime riviste di moda per signore, e si crearono le prime sartorie che, invece di eseguire i vestiti secondo le indicazioni delle clienti, proponevano nuovi modelli e nuove mode. Da allora il fenomeno non ha fatto che inten-

sificarsi, estendersi a sempre più numerose categorie di oggetti della vita quotidiana, e accelerare i ritmi di cambiamento. Esso spinge il cittadino ad un'attività frenetica di acquisizione di informazioni sui cambiamenti delle mode, e di adeguamento ad esse; e contribuisce potentemente a quella situazione di perenne "sovra-stimolazione nervosa" tipica dell'ambiente urbano e della società contemporanea (Simmel 1976: 26, 27).

### 8.3 Ragioni ideologiche

Oltre che a meccanismi psico-sociali, politico-strutturali ed economici, la moda è collegata anche con fenomeni "sovrastutturali", culturali, ideologici ed estetici. L'abbigliamento (ma anche l'architettura, l'arredamento, ecc.), come si è visto a suo tempo, è un sistema di comunicazione a valenza generale; non si riferisce solo allo status. Esso può simboleggiare anche valori e appartenenze diverse. In molti casi di conflitti tra diversi gruppi di una stessa società, le diverse parti segnalano e propagandano la propria appartenenza politico-ideologica con particolari modi di vestire, o di acconciarsi barba e capelli, o con altri tratti dello stile di vita. Vestito e apparenza diventano, in qualche misura, "divisa" e "uniforme". E si ponga mente al significato di questi due termini, che rievocano, rispettivamente, le due facce della moda, cioè la distinzione e l'eguaglianza/identificazione. Esempi di questo fenomeno si riscontrano in molti momenti della storia. Agli inizi dell'Ottocento, i nostalgici del vecchio regime portavano ancora i codini, facce glabre e pantaloni alle ginocchia; gli esponenti della nuova società borghese, e della cultura romantica, si lasciavano crescere fluenti barbe e chiome, e indossavano pantaloni alla caviglia. Da allora al 1968 e dintorni, la lunghezza dei capelli e della barba è uno dei segnali di adesione alla contro-cultura romantica. Prima dell'epoca post-moderna, l'abbigliamento è anche un mezzo di comunicazione della propria identità politico-ideologica.

### 8.4 Moda e arte

L'altro collegamento è quello con l'arte, lo stile, l'estetica. Gli oggetti su cui si esercita la moda diventano per definizione oggetti culturali, e quindi con qualche contenuto artistico-estetico. Tra la grande arte e gli oggetti della vita quotidiana c'è un continuum, che passa attraverso gli ornamenti architettonici, la decorazione degli interni, i quadri e soprammobili, i mobili, i tessuti d'arredamento, e infine i vestiti. Lo stile vigente al livello più alto irradia la propria influenza attraverso tutto questo mondo, in vari modi: mera imitazione o più sottili e complesse affinità. Molto spesso artisti di fama sono stati chiamati a disegnare interni, arredi e abbigliamento. È famoso il caso di Michelangelo, che ha firmato le divise delle Guardie Svizzere papali; e Le Brun sovrintendeva a tutte le attività artistico-visuali del Regno di Francia, compresi arazzi, porcellane, arredi e giardini. Questa concezione è stata formalizzata, alla fine dell'Ottocento, nell'"ideologia del design", secondo cui tutti gli ogget-

ti e ambienti tra cui si svolge la vita umana dovrebbero essere progettati con criteri artistici ed estetici, per massimizzare la bellezza del mondo. Ma, come si è visto, una delle caratteristiche degli stili è quello di mutare nel tempo, magari lentamente; e quindi si stabilisce un meccanismo che lega il mutamento delle forme artistiche a quello della moda.

### 8.5 Mode artistiche

Questo meccanismo è peraltro molto rafforzato da un'altro processo, molto più importante, quello delle mode artistiche. Sia nella concezione che esalta il ruolo dell'artista-genio creativo, e quindi dell'originalità personale come carattere centrale dell'arte; sia in quella che invece predica l'adesione dell'artista alla realtà, e il suo mettersi al servizio dei valori e delle forze sociali, si innescano meccanismi di cambiamento accelerato degli stili.

Nel primo caso, perchè inevitabilmente ogni artista e ogni prodotto deve rifiutare i modelli precedenti, le tradizioni, e presentarsi come nuovo; nel secondo caso, perchè i valori e le ideologie sociali sono per definizione molteplici e mutevoli. Infine, vi sono anche meri meccanismi concorrenziali del mercato dell'arte, come di ogni altro mercato, che spingono verso il cambiamento degli stili e delle mode artistiche.

L'integrazione dell'arte nell'universale meccanismo di cambiamento sempre più accelerato delle mode, tipico della società "consumistica", è divenuto un fenomeno evidentissimo nell'ultimo secolo.

### 8.6 La moda come arte

Se arte è produzione di forme che provocano sentimenti di piacere (il bello); se l'arte è una modalità della comunicazione culturale; e se anche l'abbigliamento è una forma di comunicazione (come sottolineato nel cap. II), non c'è dubbio che anche l'abbigliamento partecipa della natura dell'arte. In quest'ottica sembra opportuno - con un salto temporale di cui si chiede scusa al lettore ma che sembra giustificato dalla connessione logica - ricordare come nella seconda metà del XX secolo la moda, intesa come produzione di modelli di vestiario, abbia assunto i caratteri di attività artistica complessa. Non solo il singolo modello è, in qualche misura, un'opera d'arte figurativa, cui presiedono sensibilità per le forme, i colori, la materia, la "texture", e così via; ma la presentazione stessa dei modelli (la sfilata) è divenuta un'arte dello spettacolo *sui generis*, con ambientazioni, giochi di luce, accompagnamento musicale e coreografie simili a quelle del balletto e del varietà. Negli ultimi anni del nostro secolo questa peculiare forma d'arte e di spettacolo sembra aver acquisito una grande popolarità. Stilisti e modelle sono tra i divi, i miti, gli oggetti di culto più fascinosi della nostra epoca. Che tutto ciò sia strumentale a potentissimi interessi economici, e che si inquadri in una cultura squisitamente edonistica non nuoce al valore artistico della *haute couture*.



## 9. SPETTACOLO E POLITICA

Una delle caratteristiche più evidenti della vita culturale ottocentesca è l'enorme sviluppo delle arti dello spettacolo (alcune delle quali sono legate alla musica e quindi già fuggevolmente ricordate altrove): teatro, opera, operetta, balletto, circo, varietà, ecc. Esse hanno tutte una lunga tradizione, legata alle cerimonie religiose, alle feste popolari, ai passatempi nobiliari. La loro grande crescita quantitativa e qualitativa nell'Ottocento è legata a due ordini di ragioni. La prima è la crescita del pubblico, in relazione all'aumento della popolazione urbana in generale, della disponibilità di risorse e tempo libero, e dell'istruzione. Le arti dello spettacolo si diffondono, arricchiscono, sviluppano ed articolano in relazione alla crescita dei diversi tipi e livelli di pubblico (elitario, borghese, popolare). Il secondo ordine di ragioni è legato alle funzioni sociali, politiche ed ideologiche dello spettacolo. In particolare, le sue forme più elevate (il teatro e l'opera) svolgono almeno due funzioni principali, più o meno latenti; oltre a quelle, manifeste, di godimento dell'arte e di divertimento. La prima è l'espressione di valori civici, e in particolare di quelli politici, ideologici e patriottici. I governi nazionali e locali investono somme non irrilevanti in queste istituzioni, in quanto strumento di educazione e propaganda. Come è noto dalla storia del Risorgimento italiano, opera e teatro furono luoghi cruciali della formazione e diffusione dei valori nazionali, e una delle prime cure di ogni stato nazionale, nell'Ottocento, fu la promozione delle sale da teatro, concerto, e opera. Come si è visto, vi fu anche un meccanismo d'emulazione tra città e stati, nella corsa ai teatri più grandi e ricchi. La seconda funzione è quella di integrazione e compattamento delle classi superiori, di costruzione del senso di comunità e solidarietà tra esse, di consolidamento delle reti di conoscenze e comunicazione. In questo senso, opera e teatro ottocenteschi sono una versione ingrandita, in relazione all'ampliarsi quantitativo dell'élite dirigente, dei salotti e delle corti di un tempo; luoghi cerimoniali d'incontro, di reciproca esibizione, e di socialità. Ma essi sono interpretabili anche come contraltare alla Chiesa. La società civile ottocentesca si afferma, per lo più, al di fuori della società religiosa, e spesso in contrasto ad essa (laicismo, secolarismo). La società civile ha bisogno di un luogo d'incontro comunitario cerimoniale e solenne, in cui svolgere i riti che esprimono i propri valori. L'imponenza e il fasto degli edifici che ospitano questi riti rivaleggiano con quelli delle cattedrali, e spesso sono collocati nei luoghi simbolicamente più centrali della città. In questi templi della società civile si usa l'abbigliamento più ricco, e il contegno più solenne, proprio come un tempo alle grandi cerimonie religiose. Il carattere tipicamente laico di queste forme d'arte, e di tutto il loro significato sociale, è anche ben testimoniato dalla quasi inesistenza di una tradizione drammaturgica e operistica di segno cristiano.

## VI

## ARTE E CULTURA

## NELLA SOCIETÀ INDUSTRIALE AVANZATA

## 1. INTRODUZIONE

Un visitatore da altri mondi che percorra in fretta, dall'inizio alla fine, le sale di un grande museo d'arte, o che scorra le pagine di un libro illustrato di storia dell'arte, o che sia sottoposto all'audizione di campioni di musica, o alla lettura di brani letterari e poetici, con molta probabilità ne trarrebbe l'impressione che nel Novecento qualcosa di molto importante (e terribile) è successo alla arte. La continuità dell'evoluzione delle arti lungo i secoli precedenti appare bruscamente accelerata, interrotta o esplosa.

Ma la sua sorpresa sarebbe mitigata se, invece che le sole arti, indagasse anche sui mutamenti dei modi, dei livelli, degli stili e degli ambienti di vita della società del Novecento. Si renderebbe conto che anche qui si sono verificate discontinuità di grandezza analoga a quelle evidenti nelle arti. Per molti versi, e in modi estremamente complessi, anche nella società industriale avanzata le forme delle arti rispecchiano quelle della società.

Una delle caratteristiche più generali della società industriale avanzata è la sua complessità; il che significa, semplicemente, che essa è composta da un numero altissimo di componenti, connesse da un numero immensamente più grande di circuiti, lungo i quali scorre un numero praticamente infinito di relazioni. Descrivere in modo insieme sintetico, sistematico, e semplice, questa infinita complessità è un'impresa molto difficile e temeraria. Ma è quanto ci avventuriamo a fare nella prima parte di questo capitolo. Nella seconda affronteremo con maggior analiticità alcuni dei caratteri tipici della cultura della e nella società industriale avanzata, e nella terza focalizzeremo sulle vicende della sua arte.

## 2. LE SPECIFICITÀ DELLA SOCIETÀ CULTURALE AVANZATA

Le società occidentali della seconda metà del XX secolo sono chiaramente molto diverse da quelle dell'Ottocento. L'elenco delle differenze potrebbe essere molto lungo. Ne ricordiamo solo alcune:

- 1) Nella società paleo-industriale si approfondisce la differenza tra il mondo urbano-industriale, animato da una vivace dinamica sotto l'impulso dell'energia termomeccanica, e il mondo agricolo, che comprende generalmente ancora la maggioranza della popolazione e che rimane legato ai ritmi lenti della natura e dell'energia muscolare, umana e animale. Nell'Ottocento la cultura contadina raggiunge il culmine del suo sviluppo. Nella società industriale avanzata, anche l'agricoltura e la campagna vengono assorbite nel sistema urbano-industriale. Il multimillenario mondo contadino scompare.
- 2) Nella società paleo-industriale la popolazione cresce rapidamente per effetto della diminuzione della mortalità, del perdurare di alti tassi di natalità e in presenza di aumento delle risorse alimentari disponibili. Nella società industriale avanzata il tasso di crescita diminuisce, e le società tendono alla stagnazione demografica, per effetto del calo di natalità. Nelle prime l'aspettativa di vita è quella tradizionale, di circa 40 anni; nelle seconde si tende al raddoppio (70-80 anni).
- 3) Nella società paleo-industriale permane una forte ineguaglianza tra una ristretta élite socio-economico-politico-culturale e la grande massa della popolazione, tra le classi superiori-borghesi e quelle lavoratrici; anche se si ampliano le classi intermedie (piccola borghesia, quadri tecnici, "aristocrazia operaia"). Le differenze nel tenore e stile di vita, negli orientamenti culturali, nella risorse di potere possedute sono abissali. Il modello di stratificazione sociale ha la forma di una piramide a base molto larga e vertice ristretto. Nella società industriale avanzata si verifica un processo di omologazione tra le fasce intermedie della società, che si allargano fortemente. Gran parte della popolazione si riconosce nelle classi medie. Le differenze di reddito tra di esse si riducono drasticamente, mentre gli stili di vita sono sottoposti a complesse e contraddittorie dinamiche di omologazione (massificazione) e differenziazione. I poveri sono ormai una minoranza. Più difficile è stimare il numero, e soprattutto il potere, della classe superiore, a causa dell'"eterizzazione" del sistema capitalista (scorporazione della proprietà dal controllo e dalle persone fisiche, sostituzione dei flussi informativi alle transazioni materiali, ecc.). Tuttavia è sostenibile che le limitazioni imposte dal sistema politico democratico ai detentori del potere economico siano tali da rendere la società industriale avanzata complessivamente più egualitaria di quella precedente. Il modello di stratificazione sociale assume la forma di un'anfora molto panciuta.

- 4) Nella società paleo-industriale i progressi produttivi riguardano soprattutto i beni strumentali (macchine utensili, mezzi di trasporto); il grande aumento della produzione di beni finali (di consumo) riguarda oggetti già noti nelle epoche precedenti, e per lo più di primaria necessità: tessuti, alimenti, suppellettili domestiche, e così via. Nella società industriale avanzata si produce e consuma una gran quantità di beni del tutto sconosciuti in precedenza; ad esempio, la lunga serie degli elettrodomestici. Nella prima, la produzione è finalizzata al soddisfacimento di bisogni dati; nella seconda una parte crescente del sistema produttivo è finalizzata alla continua generazione di nuovi bisogni (moda, promozione, pubblicità).
- 5) Nella società paleo-industriale le condizioni di lavoro sono molto faticose e spesso pericolose, si svolgono in ambienti malsani, e per periodi prolungati. La posizione contrattuale dei lavoratori è molto debole, e rudimentale, o del tutto assenti, sono i meccanismi di assistenza sanitaria e sociale, di assicurazione e di previdenza. Nella società industriale avanzata i lavoratori sono tutelati da una poderosa serie di leggi e istituzioni che nel loro insieme costituiscono lo "Stato sociale" o "Stato assistenziale" o "Stato del benessere". Le condizioni di lavoro delle masse - per quanto sempre cariche di problemi e passibili di miglioramento - sono incomparabilmente migliori di quelle vigenti un secolo prima.
- 6) Anche le condizioni della vita quotidiana - domestica, urbana - mostrano analoghi miglioramenti. Le dotazioni di beni e servizi, domestici ed extra-domestici, di cui gode la grande maggioranza della popolazione dei paesi avanzati può essere stimata di qualche ordine di grandezza più ricca di quanto era a disposizione della maggioranza della popolazione in epoca paleo-industriale. Le abitazioni sono molto più ampie, comode, sane, attrezzate, arredate, riscaldate; la quasi totalità della popolazione è fornita di servizi igienici, acqua corrente calda e fredda, ecc., che erano lussi da nababbi nelle epoche precedenti. Le case sono piene di oggetti di ogni tipo. Tutti hanno accesso a mezzi di trasporto pubblico e privato, e possono spostarsi su ampi spazi. Ognuno è servito da un esercito di "schiavi energetici", e può ricorrere a servizi sanitari di ogni livello. Il già citato raddoppio dell'aspettativa di vita riflette un corrispondente aumento del benessere.
- 7) Nella società paleo-industriale, solo una piccola minoranza della popolazione prosegue gli studi dopo le scuole elementari. Nella società industriale avanzata l'obbligo scolastico tende ad elevarsi fino ai 14-18 anni, e la metà dei diplomati prosegue gli studi all'università. Complessivamente oltre il 15% dei giovani ottiene i massimi titoli di studio.
- 8) Nella società paleo-industriale, la reale partecipazione alla vita politica è limitata ad una minoranza dei cittadini; la massa della popolazione ne è tenuta lontana da ostacoli formali (requisiti in tema di livello d'istruzione, di censo, ecc.) o informali. Esclusa è la metà femminile della popolazione.

Nella società industriale avanzata tutti gli ostacoli formali sono eliminati, e si sono formate grandi organizzazioni, i partiti di massa, che organizzano e stimolano la partecipazione più ampia, continuativa, e capillare possibile a tutti i momenti della vita politica.

- 9) Nella società paleo-industriale prevale, in un primo tempo, il principio liberista, dell'astensione dello Stato dalla vita economica. Vigeva il meccanismo del libero mercato, della concorrenza sfrenata tra le imprese, dell'iniziativa individuale. In un secondo tempo emergono i cartelli, le combinazioni, i trust, fino alla costituzione dei grandi monopoli di settore. Lo Stato interviene sostanzialmente solo mediante la regolazione del commercio con l'estero (protezionismo, dazi, ecc.) e lo sviluppo dell'industria pesante a fini strategici e militari. L'economia è sottoposta a cicli incontrollati e distruttivi di espansione e recessione.

Nella società industriale avanzata lo Stato interviene sempre più attivamente nell'economia, con una ampia gamma di finalità: limitare i fenomeni di concentrazione, mantenere livelli accettabili di concorrenzialità, favorire i settori deboli, riequilibrare il territorio, sostenere settori strategici, laminare i cicli, regolare i rapporti tra datori di lavoro e lavoratori, e così via.

- 10) Gli insediamenti della società paleo-industriale crescono in modo caotico, sotto la spinta degli interessi particolari (*speculazione*); le campagne sono sfregiate da impianti e infrastrutture produttive prive di ogni criterio estetico, le città esplodono e si espandono "a macchia d'olio", o in modo "tentacolare", sul territorio circostante. Accanto alle fabbriche fumose e inquinanti si addensano i tuguri e le "caserme" degli operai. Emergono stridenti contrasti tra il fasto dei quartieri ricchi e lo squallore di quelli poveri. Su tutto si stende il nerofumo delle ciminiere delle fabbriche, dei treni, e dei camini domestici alimentati a carbone. Nere sono le sempre più incombenti strutture di ferro - ponti, viadotti, gru, gasometri, pensiline, e così via. Anche l'abbigliamento, specie maschile, e l'arredamento si adatta a questo ambiente, imponendo il nero come colore dominante.

Nella società industriale avanzata le città compiono apprezzabili sforzi per darsi un ordine urbanistico, regolare la crescita, rendere più gradevole e vivibile l'ambiente. Le aree industriali sono separate da quelle residenziali e commerciali, si diradano le densità, si diffondono le aree verdi, i suburbi a villette unifamiliari occupano spazi sempre più ampi. L'architettura moderna riempie i nuovi quartieri urbani di strutture leggere e pulite, dai colori chiari e lucenti. Il design propone oggetti della vita quotidiana - mezzi di trasporto, abbigliamento, arredamento, utensileria - dotati di forme gradevoli e fantasiose, di colori accattivanti.

- 11) Nella società paleo-industriale solo ristrette élites potevano concedersi viaggi di piacere, villeggiatura, crociere, turismo, vacanze montane e marine, godimento delle città d'arte. Le grandi masse erano inchiodate al loro paese o

quartiere, e si muovevano solo per necessità (lavoro, guerra), per pellegrinaggi, e per visite di breve raggio.

Nella società industriale avanzata la totalità della popolazione ha la possibilità di muoversi liberamente su lunghe distanze, grazie alla diffusione di mezzi di trasporto di ogni tipo, collettivi e individuali (*rivoluzione mobiletica*). La grande maggioranza della popolazione si concede i piaceri della mobilità, un tempo riservati alle élites. Il turismo è divenuto una componente della vita essenziale, normale e sempre più estesa nel tempo e nello spazio, uno dei principali motori dell'economia, e dei grandi trasformatori della faccia della terra.

### 3. I PRINCIPALI FATTORI DELLA GRANDE TRASFORMAZIONE

#### 3.1 I fattori tecnologici

Anche senza accettare il determinismo tecnologico, si deve ammettere che tra i fattori di mutamento sociale, una categoria importante è quella delle invenzioni tecnico-scientifiche. Nel periodo sopra indicato sono state messe a punto, e a regime, una serie di invenzioni tecniche che hanno radicalmente cambiato il nostro modo di vivere:

- 1) il motore a scoppio, che con l'automobile e derivati ha permesso la rivoluzione dei trasporti privati; con il trattore, la scomparsa dei contadini, e ha consentito di motorizzare molte fasi dei processi produttivi;
- 2) l'aviazione, che è stata anch'essa una derivazione del motore a scoppio, anche se poi si è dotata di motori di altro tipo (reazione), e che ha permesso un'ulteriore drastica riduzione degli spazi, il rimpicciolimento del pianeta, e la mobilità intercontinentale turistica di massa;
- 3) l'elettricità, che ha completamente cambiato i processi e gli ambienti produttivi, nelle fabbriche; e quelli di consumo e abitativi, nelle case;
- 4) il telefono, che ha reso possibile la comunicazione continua ed intensa tra persone anche distanti, permettendo così lo svolgimento di un gran numero di funzioni economiche e sociali con immenso risparmio di tempo, spazio ed energia;
- 5) i nuovi materiali - cemento, alluminio, gomma, plastica - che sostituiscono quelli tradizionali (pietra, cuoio, legno, pelo, corno) in un gran numero di applicazioni, e rendono possibili prestazioni prima inimmaginabili;
- 6) i mezzi di comunicazione elettronica - radio, televisione telematica - che rendono possibile la comunicazione istantanea tra un'unica fonte e milioni, o addirittura miliardi, di ascoltatori/spettatori; e la penetrazione, in ogni casa, di fiumane di informazioni acustiche, visuali, e alfanumeriche, provenienti da ogni parte del mondo.

Queste invenzioni sono in gran parte il risultato del genio e della fortuna di singoli operatori, spesso più vicini all'artigianato che alla scienza; ma sono anche connesse, in via più o meno diretta, con il progresso della ricerca propriamente scienti-

fica, e quindi con uno dei grandi settori della cultura. A loro volta hanno tutti avuto importanti conseguenze sul piano della cultura.

### 3.2 I fattori politico-economici

Ma vi sono certamente molti altri ordini di cause che hanno contribuito alla grande trasformazione; le invenzioni non avvengono nel vuoto, ma sempre in una matrice socio-economico-politico-culturale che da un lato le favorisce, e dall'altro sa coglierne e apprezzarne le applicazioni.

Semplificando al massimo, si può affermare che la grande trasformazione è dovuta a tre ordini di fattori socio-politico-economici:

- 1) il *fordismo*, cioè l'idea che è interesse degli industriali (datori di lavoro) che i lavoratori ricevano i salari più alti possibile, perchè in questo modo essi possono acquistare e consumare i prodotti dell'industria; che, in altre parole, il comparto della produzione deve raccordarsi con quello del consumo, dar vita al "circolo virtuoso", cumulativo, "autoalimentantesi" dello sviluppo. Questa idea ha rovesciato la previsione marxiana sul collasso del capitalismo dovuto all'inevitabile impoverimento delle masse, e lanciato il capitalismo in una traiettoria di espansione illimitata;
- 2) il *potere operaio*, cioè il ruolo delle organizzazioni dei lavoratori come controparte forte ma razionale al padronato; l'acquisizione, da parte delle masse operaie, di potere politico e sindacale, fino ai massimi livelli (governi socialisti e laburisti);
- 3) l'*interventismo statale*, cioè l'irresistibile tendenza di ogni Stato a intervenire sempre più massicciamente nel controllo e gestione della società, e quindi di fungere anche da mediatore tra le altre grandi forze economico-sociali; l'acquisizione di poteri di regolazione del settore produttivo e di gestione di una gamma sempre più ampia e incisiva di servizi sociali (previdenza, assistenza, infrastrutture, trasporti), fino alla creazione dello "Stato sociale" o "Stato assistenziale" o "Stato del benessere" (*Welfare state*).

L'interazione tra queste tre forze è avvenuta in modo più o meno pacifico o conflittuale, anticipato o ritardato, completo o parziale, e secondo modalità specifiche diverse, nei vari sottosistemi stato-nazionali che compongono la società occidentale.

### 4. IL MALE DEL SECOLO: L'INDUSTRIALIZZAZIONE DELLA GUERRA E DELLA TIRANNIA

Il processo ha avuto fasi di deviazione, rovesciamento e interruzione di terribile violenza per circa trent'anni, 1915-1945. Il terribile grado di distruttività di questa guerra è dovuta essenzialmente agli stessi fattori che avevano attivato la crescita economica, demografica ed urbanistica: è cioè la meccanizzazione e l'industria-

lizzazione. Si applicano alla distruzione le stesse efficientissime tecniche che si erano applicate alla produzione.

La prima fase della "grande guerra civile europea" è stata causata essenzialmente dalle spinte nazionaliste e imperialiste attive in quasi tutte le grandi potenze, già nei decenni precedenti; e motivate in parte da interessi materiali, ma in molta parte anche da fattori culturali benigni a cui abbiamo già accennato (culto dell'eroe, del superuomo, della violenza, della volontà di potenza; razzismo, "guerra come lavacro dei popoli" e giudice della storia, ecc.). Nei trent'anni prima del 1915, la guerra appariva all'orizzonte come lo sbocco ineluttabile, quasi come un fenomeno naturale, di mille spinte e tensioni diverse. Essa ebbe un effetto devastante non solo sul piano materiale (morti, sofferenze, distruzioni, miseria), ma anche su quello spirituale. Molti aspetti della cultura contemporanea (angoscia, pessimismo, nichilismo, ecc.) sono riconducibili a quell'esperienza. A causa della guerra, l'Europa Occidentale perse la sua supremazia mondiale in campo politico, economico e civile, che si era conquistata negli ultimi secoli. La guerra 1914-18 è stata il suicidio dell'Europa.

La grande guerra pose le premesse per un evento ancora molto più terribile, l'instaurazione dei regimi totalitari. Il primo fu quello comunista (bolsevicco, marxista-leninista, e poi stalinista) in Russia, nel 1917. Il secondo, quello fascista (1922) ne fu in parte un contraccolpo (paura della rivoluzione bolsevicca anche in Italia). Ma la conseguenza più grave della guerra fu l'aver posto la Germania in condizioni così umilianti e disperate da favorire lo sviluppo di un movimento politicamente criminale, quello nazional-socialista (Partito Nazional Socialista dei Lavoratori Tedeschi). Fu così inevitabile anche il precipitare della seconda guerra mondiale, o seconda fase della guerra civile europea.

Dopo vent'anni nel caso italiano e 12 in quello tedesco, i regimi totalitari "di destra" furono cancellati; mentre quello di sinistra durò complessivamente quasi settant'anni. Stalinismo, nazismo e guerra costarono una somma di sofferenze, distruzione e morti (circa 30 milioni il primo e 50 il secondo) quali l'Europa e il Mondo non avevano mai visto. L'industrializzazione della guerra e dello sterminio, il totalitarismo e poi il lungo periodo di "guerra fredda" e di "equilibrio del terrore" atomico hanno scosso dalle fondamenta la coscienza e la cultura del '900. La lotta politica e ideologica fu aspra, feroce e devastante quanto quella militare.

### 5. LA DINAMICA DELLA CULTURA

Sintetizzare in modo significativo, in poche pagine, la dinamica culturale della società industriale avanzata non è certo facile. In primo luogo, perchè si tratta di un secolo estremamente ricco di eventi grandiosi e profondamente contraddittori. Sarebbe necessario analizzare i suoi vari aspetti, e seguirne l'evoluzione per tre o quattro generazioni. Ciò è chiaramente impossibile in questa sede, perchè è impossibile separare la dinamica della cultura da quella dell'economia, della politica,

della società, della tecnologia o da qualsiasi altro aspetto o sottosistema sociale. La distinzione tra "sovrastruttura" e "struttura" è insostenibile; ogni interazione sociale è un atto comunicativo, e quindi un atto di cultura; ogni sottosistema è inestricabilmente intrecciato a tutti gli altri.

Nelle pagine che seguono ci limiteremo ad analizzare, di seguito, i fattori tecnologici, le strutture istituzionali, le caratteristiche sostanziali, e le articolazioni in "livelli" della cultura del nostro secolo.

## 5.1 I mezzi tecnici

### 5.1.1 La stampa

Nel Novecento prosegue e si intensifica una linea di sviluppo che abbiamo già esaminato a proposito del secolo (società) precedente, e cioè quella del progresso dell'industria tipografica. La produzione di carta stampata — quotidiani, riviste, libri — aumenta senza soste. Basta guardare le edicole e le librerie, esaminare i dati sul numero di titoli e di copie che si stampano ogni anno, e pesare la quantità di carta stampata che finisce nella spazzatura. Nuove tecniche (rotocalco, colore, ecc.) permettono di migliorare senza soste anche la qualità della stampa, specie della riproduzione delle illustrazioni; altre permettono di riprodurre testi e immagini "sulla propria scrivania" (fotocopiatrici). Seguono le stampanti laser, il fax e così via. Tutto ciò amplia senza fine, nelle maniere più varie e flessibili, la possibilità di far circolare materiale scritto. Il cittadino medio della società industriale avanzata è immerso in un flusso continuo di fogli di carta scritta di ogni tipo. Ad es. nella sola Italia, un paese a mediocre tasso di consumo di libri, nel 1995 sono usciti 60.000 nuovi titoli; e 280.000 sono i titoli complessivamente stampati.

### 5.1.2 Cinema e mezzi di comunicazione elettronici

Nel 1895 vengono inventati contemporaneamente i due strumenti che arricchiscono in modo assolutamente rivoluzionario il mondo della cultura: il cinema e la radio. Il cinema combina le precedenti tecniche della fotografia, della lanterna magica e dei disegni in apparente movimento, e si avvale ben presto anche delle professionalità legate al teatro (scrittori, attori, costumisti, scenografi, ecc.). Con il cinema, uno stesso spettacolo, riprodotto in un numero illimitato di copie, ognuna delle quali può essere utilizzata centinaia di volte, diviene accessibile in breve tempo a decine di milioni di spettatori. Inoltre il cinema, con il gioco dei "tagli", dei "piani", degli "effetti speciali", del montaggio e molte altre tecniche, rende possibili esperienze visuali (e poi anche sonore) dalla potenza illusionistica e di coinvolgimento immensamente superiore a qualsiasi altra forma di arte visuale. A differenza della letteratura, il cinema non richiede la partecipazione attiva delle funzioni superiori del cervello (corteccia cerebrale): associazioni mentali, simulazioni, memoria, ecc. Attraverso l'occhio, esso entra immediatamente nella sfera delle emozioni. Nel

cinema gli spettatori sono di fatto trasportati in una diversa dimensione della realtà, molto prossima a quella onirica. L'impatto del cinema è immediato e sconvolgente. Nel giro di vent'anni esso dà luogo ad una vera "industria dei sogni", e per il mezzo secolo successivo diventa uno dei fenomeni centrali della vita quotidiana, del costume, della cultura, e della politica. L'elenco degli effetti del cinema sulla società e sulla cultura del Novecento è lunghissimo. È divenuta una componente essenziale del tempo libero. Ha promosso la costruzione di strutture particolari, le sale cinematografiche, che sono divenute i punti focali e caratterizzanti della vita urbana. È penetrato anche nei paesi, promuovendone la modernizzazione culturale. Ha creato una nuova mitologia e nuove figure di culto (i "divi", le "stelle"). Ha creato intere categorie di universi immaginari. Ha diffuso con velocità quasi istantanea, in tutto il mondo raggiunto dal cinema, nuove mode, modi di dire, valori, informazioni. Ha imposto al mondo avanzato l'egemonia culturale degli Stati Uniti e in particolare della California (Hollywood). Nelle mani dei regimi totalitari, è divenuto un mezzo di propaganda e di manipolazione delle masse di enorme efficacia.

La radio permette la comunicazione sonora istantanea tra un'unica emittente e un numero illimitato di riceventi, dislocati in qualsivoglia punto dello spazio. Mediante opportune tecniche, (ponti radio, amplificatori, ripetitori, satelliti ecc.) lo spazio coperto da un'emittente può essere ampliato senza limiti. Con la radio, una persona può parlare direttamente (*in tempo reale*) a milioni, e poi miliardi di ascoltatori. Sviluppata nei primi due decenni a scopi essenzialmente tecnici, militari e produttivi, a partire dal secondo dopoguerra la radio inizia una carriera "pubblica", come strumento di informazione e intrattenimento. In pochi anni entra in tutte le case, con effetti enormi sul piano del costume e della cultura. Anch'essa viene piegata a fini di propaganda politica e commerciale.

Verso il 1935 dalla radio evolve la televisione, in cui il segnale elettromagnetico è utilizzato non solo per far vibrare un altoparlante, ma anche per far brillare una sequenza di punti luminosi su uno schermo, in modo abbastanza veloce da dare all'occhio l'illusione di immagini in movimento. Con questa tecnica, l'immediatezza e a-spazialità della radio si accoppia con la potenza di coinvolgimento dell'immagine cinematografica. Dieci anni dopo, anche la televisione comincia a penetrare tutti i salotti domestici e locali pubblici, con una cascata incalcolabile di effetti su ogni piano della vita. Anche qui, ci limitiamo a qualche cenno casuale. La televisione emargina o sostituisce molti altri modi di impiego del tempo libero: conversazione e riunioni informali, giochi di società, lavori di ricamo e cucito, hobby vari. Assiste i genitori nella custodia dei figli piccoli (*baby-sitter elettronica*). Svuota le strade la sera; solo poche categorie sociali — tra cui precipuamente i giovani — sentono il bisogno di uscire dopo cena. Causa il tracollo del cinema e la chiusura di gran parte delle sale: in Italia, il numero degli spettatori è oggi un decimo di quel che era ai tempi d'oro del cinema, e continua a calare. È il principale canale attraverso cui il pubblico è esposto alla pressione pubblicitaria. Permette agli abitanti dei luoghi più marginali di partecipare "virtualmente" agli ambienti più "centrali" della

società, ai più poveri di contemplare gli stili di vita dei più ricchi; è quindi il principale veicolo di omologazione, di mimesi e di aspirazione al consumo e al successo. Ha alterato profondamente le regole della vita politica: bella presenza e capacità comunicativa diventano i presupposti necessari del successo in questo campo. Rende alcuni personaggi immensamente popolari e influenti, per tempi più o meno lunghi; con la possibilità di trasferire questi effetti da una sfera all'altra (ad esempio dal mondo dello spettacolo a quello della politica). Condiziona tutti gli altri mezzi di comunicazione e il resto dell'industria culturale: una quota sempre maggiore della carta stampata si occupa del mondo televisivo, i libri di maggior successo sono quelli pubblicizzati dalla televisione o scritti da personaggi televisivi, ecc. Infine, rende possibile la partecipazione "in diretta" dell'intera società, o addirittura dell'intera umanità, a eventi che i responsabili del mezzo ritengono degni di tale pubblicità.

## 5.2 Le strutture istituzionali

Per quanto già detto sopra, tutte le strutture e istituzioni sociali sono anche strutture e istituzioni culturali. Ad esempio la comunità locale ha avuto un tempo una grande importanza come "agenzia di socializzazione e acculturazione", come strumento di trasmissione di informazioni e tradizioni. Lo stesso si deve dire della chiesa, della famiglia, delle organizzazioni di mestiere e professione (corporazioni) e così via. Nella società industriale, e ancor più specificamente in quella avanzata, hanno invece assunto ruoli sempre più importanti le istituzioni formali, finalizzate specificamente alla produzione, elaborazione, trasmissione, diffusione di quel che viene propriamente chiamato "cultura" nel linguaggio corrente.

Tali istituzioni hanno spesso radici antiche, ma per lo più sono state organizzate in modo sistematico, a cura dello Stato, solo nel corso dell'Ottocento. Nel Novecento esse in genere si limitano a crescere di numero, dimensioni, qualità e specializzazioni.

- 1) *Il sistema della formazione* - Nelle società industriali avanzate, la maggior parte dei giovani va a scuola fino alla maggiore età, e oltre il 15 % prosegue gli studi all'università e oltre. La scuola ha due finalità principali, trasmettere la "cultura generale" e formare le competenze necessarie all'esercizio delle professioni (le risorse umane per il sistema economico). Il secondo obiettivo tende sempre più a prevalere sul primo. Gli insegnanti sono una categoria professionale numericamente sempre più rilevante, e le attività di formazione in generale (corsi di aggiornamento, educazione permanente, degli adulti, ecc.) sono una presenza sempre più ubiquitaria nella società.
- 2) *Il sistema della ricerca scientifica* - Anche questo settore si amplia enormemente nella società industriale avanzata, sia presso le istituzioni pubbliche (Università, enti di ricerca) che quelle private (settori "ricerca e sviluppo" delle imprese, industriali e non).

- 3) *Il sistema della conservazione del patrimonio culturale: musei, accademie, gallerie* - Come vedremo meglio nel prossimo capitolo, anche questa categoria di istituzioni nasce, essenzialmente, dopo la Rivoluzione francese, come espressione di democrazia e strumento di edificazione del pubblico.
- 4) *Il sistema degli enti e uffici pubblici* - di promozione della cultura: ministeri e assessorati ad ogni livello, finalizzati alla elaborazione e gestione delle politiche culturali.
- 5) *L'industria culturale* - Come si è visto, nell'Ottocento questa era limitata essenzialmente al mondo della carta stampata (industrie editoriali); per quanto anche certe forme di spettacolo e di fruizione della musica cominciarono ad assumere le caratteristiche "di massa" e i modi operativi delle imprese commerciali. Con cinema, radio e televisione nascono settori del tutto nuovi dell'industria culturale, che per molti aspetti superano la potenza e l'importanza di quella della carta stampata. Dall'interazione tra le tecniche elettroniche di amplificazione del suono e dell'immagine e le tecnologie dei trasporti nasce un altro settore dell'industria culturale, quello che rende possibile a grandi masse (decine e centinaia di migliaia di persone) di confluire da grandi distanze e radunarsi per assistere ad un concerto o spettacolo.
- 6) *Piccole e medie imprese private di produzione culturale*: botteghe artigianali, studi artistici, ecc. che operano professionalmente in diversi settori della cultura. Si distinguono dalle industrie culturali per le piccole dimensioni delle singole unità; ma operano anch'esse con i criteri della professionalità e del mercato.
- 7) *Enti, fondazioni, società e associazioni private, volontarie, senza fine di lucro*, finalizzate alla elaborazione, promozione e diffusione della cultura.

## 5.3 Caratteri generali della cultura nella società industriale avanzata

Definire in poche parole i caratteri più generali di una realtà così multiforme, fluida, estesa nel tempo e nello spazio, come la cultura della società industriale avanzata, è impresa particolarmente audace.

I caratteri tratteggiati nelle pagine che seguono sono quelli che, a nostro avviso, caratterizzano la società industriale avanzata, cioè quelli che più la differenziano dalla formazione sociale precedente. Ma essi non sono certo esclusivi della società industriale avanzata; in qualche misura, si ritrovano anche nella precedente.

Forse ancora più importante è ricordare che gran parte dei caratteri culturali a suo tempo attribuiti alla società paleo-industriale continuano a svilupparsi anche in quella avanzata. In particolare, per quanto riguarda le arti, il Novecento è ancor tutto dentro alla cultura romantica. Come si è avvertito, la cultura è una realtà magmatica in cui è pressoché impossibile tracciare confini precisi.

### 5.3.1 Frammentazione, multiculturalismo

Continua e si accelera nella società industriale avanzata il processo di frammentazione della cultura in numerose sottoculture, già evidenziato nel secolo precedente, secondo le linee di faglia già allora ricordate: a) livello (cultura "alta" e "bassa"), b) tipo (umanistica e scientifica); c) nazione, etnia, lingua, d) politica (ideologia), e) di classe, g) religione. Qui si possono aggiungere anche le sottoculture "bio-sociali", proprie cioè di certe categorie sociali distinte da tratti biologici, come il sesso o l'età: sottocultura giovanile, femminile, "gay" eccetera. La frammentazione della cultura è anche un riflesso della tendenza alla progressiva differenziazione funzionale del sistema sociale (sottoculture professionali, istituzionali, di categoria, d'impresa, e così via).

Anche in reazione ai tentativi dei regimi totalitari di imporre assoluta uniformità di valori, idee e altri tratti culturali, questa situazione ha cessato da tempo di essere sentita come un allontanamento da una situazione originaria e preferibile di unità (omogeneità) culturale; ed è ora salutata come un sano "pluralismo" culturale o "multiculturalismo". Essa tuttavia costituisce uno degli aspetti principali della complessità della società industriale avanzata, e del senso di impotente confusione che domina spesso le menti dei suoi membri.

### 5.3.2 Omogeneizzazione, globalizzazione

Speculare alla prima è un'altra caratteristica, che riguarda la diffusione su spazi sempre più ampi, e su fasce sociali sempre più vaste, di una serie di tratti culturali selezionati. Il primo è il complesso di valori, idee e informazioni connessi alla scienza e alla tecnica: questo settore della cultura da un lato tende a una forte specializzazione e differenziazione interna, dall'altro all'universalizzazione e globalizzazione. Gli specialisti in singoli settori e discipline tendono a interagire tra loro, coordinarsi, organizzarsi, uniformare metodi e idee a livello globale. Un secondo settore in cui si rafforzano gli elementi di globalismo è quello dell'economia, dell'impresa, dei commerci, dei trasporti; gli uomini d'affari tendono a sviluppare uniformità di modi d'essere, d'agire, di comunicare (il *business English*), di vivere (il mondo degli alberghi per uomini d'affari, ecc.). Un terzo settore che tende all'omogeneizzazione globale è la sottocultura giovanile, specie musicale; le stesse musiche e gli stessi artisti sono apprezzati dai giovani di tutti i paesi avanzati. In generale, la globalizzazione dell'economia ha anche molte ricadute culturali: sia i comportamenti legati alla produzione che quelli di consumo hanno forti valenze simbolico-culturali (sottoculture professionali, d'impresa; sottoculture di consumo simbolico). In modo intenzionale o meno, diretto o meno, mediante una varietà di mezzi e forme, vengono promossi a livello globale i valori centrali della società industriale-borghese-capitalista.

### 5.3.3 Secolarizzazione

Il processo di secolarizzazione, iniziato nel '400, nel '700 aveva già coinvolto buona parte delle élites intellettuali (razionalismo, illuminismo). Nel corso dell'800, mal-

grado alcuni ritardi e oscillazioni, ha continuato la sua marcia, annettendosi intere élites e sistemi politici, e ampie fasce della popolazione urbana, sia borghese che operaia; ed è divenuto un atteggiamento ormai generale nel Novecento. Ormai l'appartenenza religiosa è un fatto in larga parte formale, con effetti limitati ai soli momenti di particolare solennità della vita privata e pubblica. La Chiesa ha ancora un ruolo sociale, politico e culturale di qualche rilievo, ma più per le sue attività "nel mondo" che per quelle rivolte alla trascendenza. L'istruzione religiosa è minima, la pratica festiva coinvolge solo una minoranza della popolazione (in Italia, sul 18%), e l'influenza diretta delle Chiese nella vita politica è marginale.

La secolarizzazione è un aspetto del più generale processo di razionalizzazione e modernizzazione. Essa comporta anche generalmente il disinteresse per il mondo ultraterreno (metafisico) e quindi un orientamento materialistico.

### 5.3.4 Ideologizzazione e de-ideologizzazione

Le ideologie sono sistemi di idee più o meno coerenti e cristallizzate, relative ai modi — effettuali o desiderati — di strutturazione e funzionamento della società. Esse sono emerse con il tramonto della visione religiosa del mondo, e ne sono il succedaneo. Il Novecento ha conosciuto una violenta oscillazione tra la forza del conflitto ideologico nella prima parte, e il suo indebolimento nella seconda. Nella prima, le ideologie ereditate dal secolo precedente (liberalismo, conservatorismo, socialismo, anarchismo, autoritarismo, ecc.) hanno assunto la forma di regimi, partiti e forze politiche violentemente contrapposte, contribuendo alle numerose guerre internazionali e civili che hanno tormentato il periodo; e polarizzando anche le forze culturali. Gli intellettuali si sono schierati, si sono spesso fatti strumento di propaganda, si sono scontrati. Nei primi decenni del secolo, come si è visto, sembra aver prevalso, ai livelli più elevati della cultura, l'orientamento di "destra"; nei decenni centrali, tra il 1930 e il 1970, quello di "sinistra". Negli ultimi decenni, la pratica scomparsa del pericolo nazista (salvo le sue riapparizioni in forme del tutto marginali e pertinenti più all'alienazione metropolitana che alla politica), e la crisi e poi il collasso dei regimi di socialismo reale, ha portato all'emarginazione di tutte le ideologie, salvo quella liberal-democratica e capitalista (ideologia della produzione/consumo, della crescita illimitata eccetera); che quindi, essendo sola a dominare il campo, non è più sentita come ideologia. Sin dal 1960 si è cominciato a parlare di "fine delle ideologie"; dopo il collasso del comunismo, si è parlato addirittura di "fine della storia". Tuttavia, le vecchie ideologie continuano a sopravvivere in molte menti e incarnate in prodotti culturali. Ne sono sorte di nuove, come quella ecologista/ambientalista e quella femminista, che caratterizzano questo scorcio di secolo.

### 5.3.5 Erotizzazione

Un carattere abbastanza evidente della cultura della società industriale avanzata è la presenza ubiquitaria di simboli, oggetti e comportamenti sessuali. Gran parte della cultura di massa ruota attorno a questo tema, e se ne serve nei modi più diversi per



i suoi scopi commerciali. In proporzione forse ancor maggiore ne è impregnata la cultura d'élite (letteratura, teatro, cinema d'arte, ecc.). Anche questo carattere ha origini antiche, come si è visto, ed era ben evidente in diversi filoni della cultura romantica ottocentesca. La "rivoluzione freudiana" ha legittimato la libera trattazione di questi temi a livello scientifico, filosofico e letterario, e da qui essi sono percolati e si sono ampiamente diffusi in tutti gli altri settori e livelli della cultura. Una notevole spinta alla liberalizzazione dei comportamenti sessuali è stata fornita da alcune invenzioni tecnologiche (automobile, telefono, contraccettivi).

Un'altro fattore strutturale è l'aumento del benessere, del tempo libero, e delle energie libere (per la diminuita faticosità del lavoro).

Tutto ciò ha creato un ambiente favorevole alla diffusione delle ideologie della liberazione sessuale, molto evidenti anche nei movimenti giovanile e femminile degli anni '60 e '70. Questo è uno dei caratteri della società occidentale avanzata che più ha provocato, in tempi recentissimi, la reazione dei "fondamentalismi" religiosi, sia all'interno di essa, sia, soprattutto, tra i paesi non-occidentali.

### 5.3.6 Progressismo e conservazionismo

Per gran parte del secolo, l'orientamento dominante è stato quello di tipo progressista, scienziata e razionalista, e proteso al futuro: le "magnifiche sorti e progressive" tipiche sia della cultura liberale-capitalista che socialista. Tuttavia negli ultimi decenni sembra essere subentrata, accanto ad una maggior incertezza sul futuro, anche una diffusa preoccupazione per le sorti del patrimonio culturale tradizionale, per le "radici", che la modernizzazione minaccia di distruggere. Si tende quindi ora a conservare ogni traccia del passato: paesaggio, insediamenti, monumenti, oggetti, costumi, parlate, e così via.

### 5.3.7 Altre tendenze

Mentre si può essere ragionevolmente certi della validità generale dei caratteri sopra esposti, su una serie di altre tendenze della cultura contemporanea c'è maggiore incertezza. Alcuni studiosi sottolineano una tendenza alla crescita dei "valori post-materialisti", in seguito alla generale soddisfazione dei bisogni materiali primari e quindi allo spostamento degli interessi verso bisogni di ordine più elevato (sicurezza, dignità, libertà, creatività, identità, empatia, qualità dell'ambiente e così via).

Altri credono di vedere un processo di femminilizzazione e/o di giovanilizzazione, in connessione alla maggiore importanza assunta nella società industriale avanzata da questi gruppi sociali, anche organizzati politicamente (movimento femminile, movimento giovanile); ma soprattutto per effetto di fenomeni più strutturali che li concernono (ingresso nel mondo del lavoro, disponibilità di potere d'acquisto). Come si è visto, queste tendenze erano già presenti fin dall'inizio nella cultura romantica. Aspetti della femminilizzazione/giovanilizzazione della cultura sarebbero il comunitarismo, la tolleranza (indulgenza), il pacifismo, il solidarismo, la convivialità, il sensualismo, l'apertura, ecc.

Ma forse la questione più controversa riguarda la prevalenza dell'orientamento ottimista o pessimista circa il futuro della società e dell'umanità. Anche questa, come si ricorderà, è una contrapposizione già ben presente nella società paleo-industriale; ma allora i due schieramenti erano chiaramente delineati, e la prevalenza "istituzionale" e quantitativa del primo era schiacciante. L'ottimismo risulta dalla fiducia nella capacità dell'uomo di risolvere, con la ragione, la scienza e la volontà politica, i grandi problemi incombenti (giustizia distributiva a livello planetario, pace e guerra, salvaguardia delle basi ecologiche della vita, malattie e sofferenza e così via); più limitatamente, in una società secolarizzata, l'ottimismo si basa sulla fede nella Provvidenza. Il pessimismo deriva dal confronto tra l'enormità dei problemi, la loro velocità di accumulo, e l'inadeguatezza della natura e dell'organizzazione umana. Al limite, il pessimismo si traduce in "cultura della morte" (etero- e auto-distruttività). Vi sono forse state oscillazioni storiche, in questi ottant'anni, nei "livelli" di ottimismo/pessimismo prevalenti nella società occidentale; forse il massimo di ottimismo è stato raggiunto negli anni '60. Anche nella nostra società, come in quella ottocentesca, l'ottimismo sempra prevalere nelle fasce e ambienti sociali più vicini ai centri del potere economico e politico, e nella comunità scientifica; il pessimismo in quelli marginali e nell'*intelligentsia* umanistica. Non sembrano essere disponibili dati affidabili sull'estensione e profondità di tali atteggiamenti nel complesso della società contemporanea.

## 6. I "LIVELLI" DELLA CULTURA

Per l'Ottocento era abbastanza plausibile la distinzione tra cultura popolare, cultura di massa, e cultura d'élite, in quanto esse si riferivano a categorie sociali e a situazioni anche spaziali abbastanza nettamente distinte: nel primo caso le comunità rurali tradizionali, nel secondo l'élite colta e agiata, nel terzo le masse lavoratrici, piccolo-borghesi e operaie, delle città. Nella società industriale avanzata la situazione è diversa, e più complessa. Il primo dato evidente è la scomparsa, in pratica, della cultura popolare tradizionale, quella cioè prodotta dal "mondo contadino". Essa sopravvive, nella sua forma autentica, solo nelle generazioni più anziane delle aree più remote. Al suo posto, come si è visto, avvengono fenomeni di intenzionale "reinvenzione della tradizione", operati da "pendolari tra le culture", o da esponenti della cultura moderna e d'élite (cioè di "agenti del sistema esterno") che ne intravedono l'utilità a scopi di integrazione comunitaria, di mantenimento dell'identità, di promozione di valori politici, o di incremento economico (sfruttamento turistico delle tradizioni).

Per il resto, la distinzione tra cultura d'élite (*High Brow*) e cultura di massa (*Low Brow*), abbastanza chiara nella società paleoindustriale, diventa più difficile da mantenere, per almeno due motivi.

Il primo è la grande espansione delle classi medie, che per certi aspetti tendono

a identificarsi con l'élite e a distinguersi dal "popolino", ma per molti altri sono assimilabili a quest'ultimo. Come si è già notato, è proprio il "capitale culturale" posseduto lo strumento mediante cui si cerca di operare questa identificazione/distinzione (Bourdieu).

Il secondo è che le istituzioni della cultura (scuola, industria culturale, politiche culturali) tendono a differenziarsi ed articolarsi, offrendo beni e servizi culturali adatti ai più diversi "segmenti di mercato". In sintesi, anche nel campo della cultura la società non si presenta più strutturata in modo dicotomico (élite e massa, borghesia e proletariato, ecc.) ma in modo "continuistico" e complesso.

Dovendo comunque, a scopi analitici ed espositivi, operare delle distinzioni, più realistica della dicotomia sembra una tripartizione in cultura popolare/di massa, cultura media (o "mezzacultura", *Halbkultur*) e cultura superiore. Come è chiaro, questa tipologia si riferisce essenzialmente ai *pubblici* della cultura, piuttosto che ai soggetti o alle istituzioni che la producono, o ai suoi caratteri sostanziali. Essa si basa in pratica su due indicatori: il titolo di studio (elementare, medio, superiore) e il consumo di carta stampata, e soprattutto di libri: scarso, medio, alto. Ma esso ha ovvi correlati anche con la professione e lo status socio-economico.

Il livello popolare/di massa è costituito da persone con titolo di studio solo elementare o dell'obbligo, che vivono in un'orizzonte di relazioni primarie e comunitarie, e il cui accesso principale o unico al resto del mondo e della cultura è costituito dalla radio e soprattutto dalla televisione, dalla lettura di riviste popolari e, in minor misura, di quotidiani. Quasi assenti dal loro orizzonte i libri (se non quelli puramente decorativi o utilitari, o di mera evasione). Dal punto di vista socio-economico, ovviamente, si tratta in gran parte della classe operaia (lavoratori manuali, colletti blu).

Il livello medio (di "mezzacultura") è costituito dalle persone dotate di titoli medio-superiori di studio (laurea compresa), che leggono correntemente anche più giornali e riviste e acquistano con qualche regolarità anche libri (di cultura, informazione tecnica, evasione); e che si tengono al corrente delle vicende della cultura "alta" attraverso i mezzi di comunicazione di massa (rubriche culturali, letterarie, artistiche, storiche, ecc. di giornali, riviste generali e radio-televisione; e magari acquistano anche qualche rivista specializzata). Essi partecipano anche alle manifestazioni culturali più pubblicizzate. Le categorie socio-economiche di appartenenza sono quelle della piccola e media borghesia impiegatizia e professionale, dei lavoratori autonomi, degli insegnanti, e così via.

Al massimo livello si collocano gli specialisti accademici e non accademici nelle varie discipline scientifiche ed umanistiche, i consumatori di cultura dotati di larghi mezzi e competenze (professionisti), i produttori primari di cultura (intellettuali ed artisti), i divulgatori e promotori professionali di beni e servizi culturali, ecc.; ossia quelli che spesso vengono chiamati addetti ai lavori. Essi sono in grado di orientare la produzione della cultura, o di produrla essi stessi; approfondiscono i vari temi, fanno ricerche e collezioni, scrivono e pubblicano, frequentano biblioteche e laboratori, e dispongono di biblioteche proprie.

Ancora sopra a questo livello è a lungo esistito un particolare sottogruppo auto-definitosi l' "avanguardia", che ha animato le vicende della vita artistico-culturale di buona parte del secolo.

Negli ultimi anni la sua spinta sembra essersi esaurita, e gli "avanguardisti storici" sembrano rientrati nei ranghi.

Nelle pagine seguenti svolgeremo alcune considerazioni su ognuno di questi livelli della cultura.

### 6.1 La cultura di massa: la commercializzazione e il consumismo

Di alcuni caratteri sostanziali e generali della cultura di massa (modalità industriali di produzione, semplificazione dei contenuti, standardizzazione "verso il basso", motivazione al profitto, ecc.) si è già detto nel precedente capitolo; e qualche altra cosa si è aggiunta anche in questo, in riferimento ai suoi mezzi di comunicazione, la carta stampata, il cinema e i media elettronici. In particolare è da sottolineare il ruolo sempre più centrale che, nella cultura di massa, è occupato dalla televisione. Attorno ad essa ruotano, in modo sempre più evidente, tutti gli altri mezzi di comunicazione, e settori sempre più ampi e importanti della vita sociale, politica ed economica.

Qui vogliamo sottolineare un carattere che nel corso del secolo non ha cessato di intensificarsi, fino all'attuale enorme preponderanza: il commercialismo, cioè il contenuto pubblicitario.

L'uso di materiale a stampa, giornali e manifesti per far conoscere al pubblico i propri prodotti è una pratica non sconosciuta agli industriali e ai commercianti dell'età paleo-industriale. Verso la fine dell'800 tuttavia la "pubblicità" o "propaganda commerciale" diventa una pratica sempre più estesa e massiccia, e dà origine a una nuova professione, in cui convergono abilità creative nel campo dei testi (*copy*), delle immagini e della grafica (*art*), e della loro diffusione sui vari mezzi di comunicazione (media). L'intensificazione della pubblicità è un portato della sempre più vivace concorrenzialità dei mercati, ma anche della necessità di stimolare o addirittura creare la domanda per prodotti nuovi. La spesa pubblicitaria diviene una voce sempre più corrente e importante del processo produttivo, e l'introito pubblicitario diventa una voce sempre più consistente nel bilancio dei giornali. Si attiva un circolo vizioso (o virtuoso, a seconda dei punti di vista), in cui l'aumento della tiratura fa aumentare l'introito pubblicitario, e l'aumento di questo permette di tener basso il prezzo del giornale, aumentarne le attrattive, vendere più copie, e quindi attirare ulteriore pubblicità. L'industria editoriale diviene sempre più legata al resto dell'industria e del commercio. In pochi decenni, i giornali dei paesi in cui questo sistema si sviluppa più pienamente (gli USA) contengono molta più pubblicità che materiale editoriale (notizie, ecc.). Si creano organi di stampa specializzati in certi settori merceologici e dei servizi, essenzialmente allo scopo di raccogliere la relativa pubblicità e diffondere, anche nelle pagine redazionali, l'interesse per quelle mate-

rie. L'esempio più macroscopico è quello delle riviste di moda, che risalgono già al primo Ottocento; ma nel nuovo secolo ad esse si affiancano decine e centinaia di altre categorie di testate, specializzate in altri settori del consumo. Un'occhiata alle edicole degli ultimi decenni evidenzia in modo spettacolare questo processo. La pubblicità invade anche le strade e la campagne (cartelloni, manifesti, insegne), i mezzi di trasporto, i cieli (pubblicità aerea), e ogni altro ambiente di vita. Essa evolve in varie direzioni operative, come la pubblicità istituzionale e le relazioni pubbliche, la promozione e il patrocinio, la pubblicità diretta (postale), e così via.

Nei paesi europei, come si è visto, le trasmissioni radiofoniche ad uso civile vengono monopolizzate dallo Stato, e usate essenzialmente come mezzi di propaganda e manipolazione politica, e poi di educazione, informazione, ecc. Negli USA, al contrario, i trasmettitori diventano subito imprese commerciali private, alimentate da *sponsor*, che in grande maggioranza sono industrie e negozi (ve ne sono anche di natura filantropica, religiosa, ecc.). I programmi informativi e di intrattenimento sono inquadrati in un prevalente contesto di comunicati commerciali. Sul modello americano, anche i sistemi radiofonici statali europei accettano la pubblicità. Il modello della radio si trasferisce alla televisione. Gli investimenti che il sistema produttivo dedica alla pubblicità crescono senza soste. Il mondo delle comunicazioni elettroniche, che invade sempre più massicciamente ogni momento della vita quotidiana, è un mondo dominato dalla pubblicità. L'intera cultura di massa ne è caratterizzata. La pubblicità, oltre che una professione sempre più importante qualitativamente e quantitativamente, diventa quasi un settore specialistico della cultura, una modalità di godimento estetico e di intrattenimento. Ormai i grandi organi di stampa tengono rubriche di analisi, discussione, commento delle espressioni pubblicitarie, accanto a quelle dedicate al teatro, cinema, arte, ecc.

Gli investimenti in pubblicità sono ormai una condizione primaria del successo e della stessa sopravvivenza delle imprese. Incontestabilmente, la pubblicità funziona. La gente risponde agli stimoli. Alla massività degli investimenti corrispondono sviluppi sempre più scientificamente sofisticati delle tecniche pubblicitarie.

Esse fanno leva su tutti i meccanismi della psiche umana, su tutta la gamma dei bisogni, sentimenti, aspirazioni, desideri, fantasie: affetti famigliari, filiali, paterni/materni; sesso; prestigio, ambizione, invidia, aggressività, violenza, comodità, piaceri sensuali, bellezza, culto del corpo, narcisismo, naturalità, ironia, divertimento, sorpresa, e così via. Grazie al sempre più massiccio, costante, penetrante martellamento pubblicitario, il consumo diventa uno degli aspetti più importanti della vita quotidiana, un modo per dare un centro e un senso alla vita, un rito, un valore in sé, uno dei tanti surrogati della religione (il *consumismo*).

## 6.2 La mezzacultura: scuola e industria culturale

Il livello intermedio della cultura è caratterizzato dalla presenza preponderante di due complessi istituzionali, la scuola e l'industria culturale, che hanno il compito di

distribuire e diffondere, più che creare, cultura; e da modalità tipicamente passive ed acritiche di fruizione e consumo dei beni e servizi culturali, da parte del pubblico. Il capitale culturale è essenzialmente quello acquisito in gioventù, a scuola; esso viene mantenuto o accresciuto solo marginalmente dalla partecipazione alla vita culturale contemporanea. Questa partecipazione avviene, come si è detto, essenzialmente attraverso l'industria culturale: si seguono, in qualche misura, le notizie che i media dedicano alla vita culturale, e le rubriche che giornali e riviste di massa dedicano alla letteratura, teatro, pittura, musica, cinema, scienze e così via; si frequentano, in qualche misura, le librerie, dove si acquista quanto segnalato dalle suddette rubriche, o è "promosso" con maggior aggressività dalle case editrici; si frequenta occasionalmente anche qualche conferenza, esposizione, ecc. Questo è il segmento del mercato culturale — in cui è particolarmente evidente la folta categoria degli insegnanti — che permette di tirare in centinaia di migliaia o milioni di copie i *best sellers*, che fa la fortuna dei conferenzieri alla moda e degli organizzatori di grandi mostre. E questo è il processo che assegna un ruolo cruciale ai mediatori della cultura, cioè ai critici ed esperti che tengono rubriche sui grandi mezzi d'informazione, i giornalisti specializzati in materie culturali e scientifiche, ai dirigenti delle case editrici, ai volgarizzatori.

## 6.3 La cultura superiore e le politiche culturali

Si è più volte sottolineata non solo la difficoltà di distinguere tra i diversi livelli del sottosistema culturale, ma anche tra esso e gli altri sottosistemi (società, economia, politica, tecnica, ecc.) che compongono il sistema sociale complessivo. Nella società occidentale si è affermato da un paio di secoli il principio dell'autonomia e libertà della cultura, in particolare nei confronti della politica; e ciò in contrapposizione a quanto era la norma nelle precedenti società assolutiste. Tuttavia anche nei regimi più liberali e liberisti dell'Ottocento lo Stato è intervenuto in molti modi nel campo della cultura, e nel Novecento i regimi totalitari, di destra e di sinistra, hanno teorizzato e applicato il principio opposto, di assunzione diretta da parte dello Stato di gran parte delle attività culturali, e di controllo ideologico e politico totale sui loro contenuti. Questa peraltro, come abbiamo a sua volta ricordato, è la condizione normale di gran parte delle società conosciute, del passato e del presente.

In teoria, nelle società liberal-democratiche moderne anche la cultura dovrebbe funzionare secondo i principi del libero mercato e della libera iniziativa: ogni operatore culturale è libero di proporre i suoi beni e servizi, ed ogni consumatore è libero di acquistarli o meno. In realtà, come si è visto, anche nella nostra società la cultura continua ad essere in gran parte promossa, imposta, organizzata, finanziata, strumentalizzata dallo Stato o comunque dai detentori del potere politico, in funzione dei loro particolari scopi. Nella maggior parte dei paesi occidentali, la grandissima parte delle istituzioni culturali (salvo l'editoria) sono pubbliche: scuola, accademie, università, istituti di ricerca, musei, conservatori, biblioteche, palazzi per esposizio-

ni, teatri, e così via. Certamente la gestione di tali istituzioni dovrebbe essere ispirata a interessi generali, e non di parte (politica, ideologica). Ma questo è impossibile già in linea di principio, in quanto anche gli interessi stato-nazionali sono interessi di parte (di una parte dell'umanità contro le altre); e in pratica, perchè gli interessi di parte trovano sempre il modo di insinuarsi nelle pubbliche istituzioni.

L'alta cultura è quindi sempre, in qualche misura, il prodotto di politiche culturali, ed è quindi oggetto di negoziato e contrattazione politica; è il frutto di equilibri di potere, in cui entrano sia elementi di interesse ideologico (promozione di certi valori invece che altri) che di interesse materiale. Lottizzazione, clientelismo, corruzione, *spoils system*, ecc. sono inevitabilmente presenti nelle istituzioni culturali come in ogni altro settore pubblico.

Un'altra conseguenza del carattere pubblico e politico dell'alta cultura è che essa è in gran parte gestita da pubblici dipendenti (funzionari, professori, ecc.), e quindi da persone in linea di principio poco sensibili ai principi operativi e ai valori del mercato, dell'economia, del profitto; e più vicini invece a quelli del pubblico impiego. In sostanza, per motivi strutturali, l'alta cultura, essendo pubblica e politica, solitamente tende a simpatizzare con le varie forme di statalismo piuttosto che con il liberismo, con il socialismo piuttosto che con il capitalismo. Anche per queste ragioni, gli intellettuali e gli artisti sono, per definizione, di sinistra.

Una conseguenza del carattere non "di mercato" dell'alta cultura e che è non vi sono molti criteri — e non v'è neanche la spinta a trovarli — per misurare la sua efficacia/efficienza, la congruità rispetto agli scopi, la capacità di soddisfare la reale domanda sociale in fatto di beni e servizi culturali. Essi vengono per lo più proposti ed imposti in base alle percezioni, valori, interessi degli "addetti ai lavori" piuttosto che del pubblico (ovvero, quelli che gli operatori credono essere gli interessi del pubblico); in un processo squisitamente *top-down*. La cultura superiore è inevitabilmente elitaria non solo nei suoi contenuti, ma anche nei suoi sistemi operativi e modelli organizzativi. La mancanza di criteri oggettivi di controllo della qualità dei suoi prodotti la offre inerme al principio d'autorità. Il mondo dell'alta cultura è di solito dominato da una ristretta élite di "pontefici massimi", di "maestri", di "capi-scuola", e dalle loro *coteries*. Essi fungono da riferimento (guida, giudice, rappresentante) per il loro settore culturale, e di garante e mediatore presso i responsabili delle relative politiche culturali.

Le politiche culturali operano con una grande varietà di principi e di mezzi. Oltre al mantenimento di routine delle pubbliche istituzioni di cultura, si può citare, a puro titolo di esempio, la promozione delle arti figurative mediante la riserva a questo scopo (affreschi, mosaici, statue, fontane, ecc.) di una percentuale del costo dei pubblici edifici; l'erezione di statue e monumenti celebrativi nell'abbellimento urbano; la copertura a spese dell'erario dei deficit degli enti teatrali e lirici; l'assegnazione di premi, borse e pensioni; e così via.

Negli ultimi decenni le politiche culturali, soprattutto a livello di amministrazioni locali, hanno aggiunto alle loro finalità tradizionali (servizio di pubblica edu-

cazione, elevazione del prestigio degli enti e persone promotorici, ecc.), anche obiettivi di ordine economico. Ciò in connessione con l'aumento quantitativo del pubblico degli eventi culturali, la sua mobilità e disponibilità di risorse da spendere in consumi culturali; in sostanza, con la crescita del peso economico di quel particolare settore dell'industria turistica che è il turismo culturale. Mostre, festival, spettacoli, premiazioni, celebrazioni di artisti presenti e passati vengono organizzati non solo per il loro significato propriamente culturale, ma anche per far pubblicità alle località e attirare flussi turistici. In questi casi, quindi, finalità culturali, politiche e commerciali tendono a congiungersi.

#### 6.4 Gli intellettuali

Per gran parte del secolo, all'interno dello strato superiore della cultura è esistito un nucleo più ristretto di operatori chiamati "intellettuali" per antonomasia, e spesso anche "intellettuali d'avanguardia" o semplicemente "avanguardia". Essi sono essenzialmente gli eredi dei *philosophes* settecenteschi e dei romantici più o meno impegnati dell'Ottocento; cioè persone che si assumono il compito di riflettere criticamente sulla totalità della situazione socio-politico-culturale, ed eventualmente di indicare le strade verso cui la società dovrebbe avviarsi. Qualunque sia il campo della cultura cui appartengono in origine (poesia, letteratura, filosofia, arte, scienze naturali e sociali, giornalismo, ecc.), gli intellettuali si caratterizzano perchè si sentono competenti e autorizzati a prendere pubblica posizione su qualsiasi problema di pubblico interesse, e quindi, inevitabilmente, sull'assetto generale della società. Ciò significa anche assumere posizioni ideologiche e politiche. Gli intellettuali, per definizione, si confrontano con il potere; e per lo più in termini di critica, opposizione, demistificazione. Essi sono anche soggetti molto pubblici: i loro scritti appaiono, direttamente o di riflesso, sui giornali; essi lanciano pubblici appelli (manifesti), assumono pubbliche iniziative, danno esempi o scandali, e così via. Essi sono i leader, le guide, i maestri dell'opinione pubblica più qualificata (della cultura superiore).

Gli intellettuali della generazione precedente la prima guerra mondiale erano prevalentemente schierati sulle posizioni che abbiamo definito di romanticismo estetizzante e decadente, di "destra"; e questa temperie culturale, come si è visto, è stata tra le non minori ragioni della catastrofe del '14. L'adesione degli intellettuali alle ideologie irrazionaliste, elitiste, superomiste, e infine guerrafondaie è stata bollata come il "tradimento degli intellettuali" (*trahison des clercs*) da J. Benda. A partire dagli anni di guerra, e con maggior forza nel dopoguerra, si verificò una massiccia riconversione degli intellettuali su posizioni di sinistra, anche rivoluzionaria. Gli orrori della guerra, e poi la grande crisi economica del '29 sembravano aver sanzionato la bancarotta del sistema capitalista, l'instaurarsi del fascismo e del nazismo quello della democrazia borghese; per molti intellettuali occidentali, l'unica prospettiva di una futura società più giusta sembrò quella del comunismo (socialismo, marxismo-leninismo, ecc.). Perfino in Inghilterra e negli Stati Uniti l'élite intellettuale e accademica

si orientò in modo rilevante in questa direzione. L'alleanza tra le democrazie occidentali e l'Unione sovietica contro il comune nemico nazi-fascista fu facilitata da questo clima, e a sua volta lo rafforzò. La lunga guerra fredda tra gli ex-alleati comportò, negli anni seguenti, una notevole complicazione della situazione; ma le forze di sinistra continuarono a mantenere una forte influenza sugli intellettuali. Essere uomo di cultura o intellettuale significava, quasi automaticamente, essere di sinistra.

In questo fenomeno un ruolo non secondario ebbero anche, 1) specifiche strategie dei partiti comunisti, coordinati a livello internazionale dal Cominform, intese ad assicurarsi l'appoggio degli intellettuali occidentali, nel quadro di una "guerra rivoluzionaria" condotta intanto sul piano psicologico e propagandistico; e 2) le teorie di Gramsci sulla necessità di preparare l'avvento del sistema comunista assicurandosi prima l'egemonia sulle coscienze e sulle culture, e sulla necessità che il comunismo si appoggiasse, come la Chiesa sui preti, su una rete gerarchica di "intellettuali organici". Per converso in Occidente, le altre forze politiche sottovalutarono l'importanza di questo livello di lotta politica, e si adattarono a convivere con un'intelligenza prevalentemente di sinistra (come indicato dallo stesso termine russo con cui essa venne ad essere indicata). Questa situazione durò essenzialmente fino a che le prospettive dell'inevitabile crollo del capitalismo e dell'altrettanto inevitabile trionfo del comunismo non furono clamorosamente smentite e rovesciate, cioè verso gli anni Settanta.

### 6.5 L'"avanguardia"

Che scienziati, filosofi, artisti, letterati siano le pattuglie avanzate, gli esploratori, ovvero l'"avanguardia" nella marcia dell'umanità verso destini sempre più alti e migliori (il progresso), è un'idea illuminista, formulata verso il 1830 dal "socialista utopista" conte di Saint Simon; ma è anche un'idea molto affine a quelle romantiche, sull'innovazione e originalità come tratti caratteristici dell'arte, e sul ruolo del genio.

La teoria dell'avanguardia ha avuto comprensibilmente grande successo presso gli intellettuali ed artisti, ed è stata ampiamente enfatizzata dalla cultura di sinistra. Essa ha legittimato lo sviluppo delle arti e delle lettere verso forme espressive sempre più divaricate dal comune sentire, sempre più sofisticate ed esoteriche; e ha lusingato l'autoimmagine degli artisti. Le avanguardie non devono curarsi delle opinioni, gusti, sentimenti e valori dei contemporanei, ma guardare al futuro, aprire strade sempre nuove. Gli artisti, come gli scienziati, sono impegnati in continue ricerche e sperimentazioni, in percorsi proiettati sempre verso il futuro. Non sono vincolati a regole e tradizioni, ma solo al dovere dell'autenticità, sincerità, originalità. La mancata comprensione, lo scandalo, la critica, l'opposizione da parte dei contemporanei (del pubblico, della società) non è motivo di preoccupazione o delusione, ma anzi la prova della giustezza del proprio operato.

In questo secolo, la teoria dell'avanguardia ha impresso un eccezionale dinamismo a tutte le arti, ma ha avuto gli effetti più macroscopici sulla letteratura e sulla pittura,

in quanto esse sono tra tutte le più "personali" ed adattabili; ma anche la musica e il teatro ne sono state coinvolte. Fino al 1950 circa, le ricerche e sperimentazioni degli artisti d'avanguardia sono state seguite con interesse, apprezzate e sostenute solo da segmenti molto ristretti, e per lo più molto elitari, del pubblico. L'avanguardia artistica trovò il massimo sostegno tra gli intellettuali, prima di destra (ad es. Apollinaire e il cubismo) e poi di sinistra; ciò che non sorprende, considerando la stretta affinità, e spesso coincidenza, tra intelligenza e avanguardia. Quando Stalin decise di reprimere l'avanguardia artistica in Unione Sovietica, a favore di forme d'arte più tradizionali, si verificò la situazione paradossale di un partito comunista che in Occidente esaltava l'arte d'avanguardia, mentre in URSS favoriva il *realismo socialista*.

Verso il 1950 l'atteggiamento della cultura dominante occidentale verso l'avanguardia cambiò radicalmente di segno. Essa cessò di destar scandalo e indignazione, fu accettata nelle istituzioni (accademie, musei, esposizioni ufficiali, ecc), si conquistò il favore o addirittura l'entusiasmo del pubblico più ampio (ma sempre elitario); e fu addirittura attivamente promossa e pubblicizzata dai singoli stati all'estero, come proprio "fiore all'occhiello". L'artista ribelle e maledetto divenne addirittura un elemento d'attrazione turistica (ad es. a Parigi, Manhattan, ecc.) e le comunità di artisti (sempre, ovviamente, ribelli) una delle più apprezzate componenti dell'ambiente metropolitano.

Il fenomeno di una società, come quella borghese-capitalista, che vezzeggia ed esalta una forma di cultura, come quella d'avanguardia, in gran parte intenta ad attaccarla, deriderla, denunciarla, insultarla, è piuttosto curioso. Esso è il risultato di diversi meccanismi sociali. Il primo è quello, già più volte citato, della distinzione: l'essere in grado di capire e apprezzare l'arte d'avanguardia è uno dei modi in cui l'élite socio-culturale rimarca la propria differenza dalle classi inferiori. Il secondo è la coscienza della sostanziale innocuità di quegli attacchi. Gli artisti d'avanguardia sono considerati un po' come curiosi animali, dalle espressioni rumorosamente feroci ma saldamente chiusi nelle gabbie dorate della loro dipendenza (*tolleranza repressiva*). Il terzo è la connessione strutturale tra avanguardia e società borghese: gli artisti d'avanguardia sono figli ribelli, ma pur sempre figli, della buona borghesia che prima se n'era scandalizzata, e oggi si è rassegnata a divertirsi dei loro lavori. Il quarto è che l'arte d'avanguardia, con tutte le sue follie, è una prova spettacolare della totale libertà d'espressione vigente nelle democrazie borghesi. Così si spiega l'improvviso interesse dei governi occidentali, USA in testa, per la diffusione della propria arte d'avanguardia all'estero, e soprattutto verso i paesi socialisti.

La pressione per l'avvio di scambi culturali ed artistici tra i due blocchi ha avuto essenzialmente lo scopo di aprire gli occhi degli artisti dell'Est sui vantaggi della libertà occidentale. E la strategia sembra aver trionfato, se è vero che tra le cause non minori del collasso del socialismo reale è stata anche la compatta opposizione degli intellettuali e degli artisti di quei paesi.

Il ciclo dell'avanguardia sembra essersi concluso negli anni '70, sia per effetto della crisi dell'ideologia generale del progresso che la sottendeva, sia per la più spe-

cifica crisi dell'ideologia social-comunista che l'aveva più fortemente sostenuta, sia infine per suo auto-esaurimento, ovvero implosione. La ricerca dell'originalità ad ogni costo ha portato alla successione sempre più rapida di stili, maniere, scuole, e "manifesti", la cui durata si conta ormai in pochissimi anni, o addirittura mesi. Il rifiuto di ogni regola e tradizione ha comportato, logicamente, una faticosa confusione. Ogni direzione di ricerca e sperimentazione, anche la più ardita, viene esplorata e rapidamente abbandonata. Il pubblico (sempre elitario), dopo gli anni dello scandalo e quelli del divertimento, è ormai saturo e annoiato. Gli artisti stessi non credono più in se stessi e nella propria missione; ormai si tratta solo di sopravvivere, nell'inerzia delle nicchie istituzionali ed economiche che intanto si sono create (cfr. Appendice 3, "La parabola dell'avanguardia").

## 7. LE ARTI NELLA SOCIETÀ INDUSTRIALE AVANZATA

### 7.1 Continuità e innovazioni nelle arti

Rispetto a quanto si è visto nell'Ottocento (società paleo-industriale), le arti del Novecento (società industriale avanzata) mostrano sia aspetti di continuità che importanti innovazioni. Nessuna delle arti tradizionali scompare: si continua a scrivere poesie e romanzi, a far teatro, a scrivere opere e sinfonie, a danzare, a dipingere e scolpire; e anche ad allestire spettacoli di varietà e circensi. Ogni arte tradizionale infatti si è dotata di proprie istituzioni stabili (scuole, accademie, enti, ecc.), che provvedono alla sua continuità. La crescita generale della società in termini di numeri di persone, di tempo libero, di risorse, di livello di cultura, fa sì che tutte le arti mantengano e accrescano il proprio pubblico. Si continua a produrre e consumare arte secondo le forme e i contenuti tradizionali; ma avvengono anche importanti cambiamenti in ognuna di esse, sotto la spinta delle mode, dello "spirito dei tempi", dei gusti, delle politiche culturali. In particolare, come abbiamo visto, settori importanti dell'arte si sviluppano secondo il meccanismo dell'avanguardia, e producono forme sempre più distanti dal gusto medio e popolare. Ciò avviene nella poesia, nelle letterature, nella musica, nel teatro.

Uno dei caratteri più evidenti dell'arte d'avanguardia è la forte accentuazione di quell'inclinazione al brutto, allo sgradevole, al ripugnante, all'orrido che già era nata con l'estetica romantica settecentesca e si era ampiamente sviluppata nel secolo successivo. Allora la causa prima di tale inclinazione era da individuarsi nella denuncia e rifiuto della società urbano-industriale-borghese-di massa, ovvero nella volontà di rappresentare, direttamente o simbolicamente, le sue brutture. Nel Novecento questi motivi hanno ragione di rafforzarsi ancora, e ad essi si aggiungono gli orrori dell'industrializzazione della guerra, del totalitarismo, dei campi di sterminio, dell'"equilibrio del terrore" e dell'annessa prospettiva di annientamento tecnologico non solo dell'umanità ma della stessa vita sul pianeta. L'umanità si è rivelata capa-

ce delle più abissali efferatezze, e allo stesso tempo precaria. L'arte d'avanguardia si investe della missione di denunciare e rappresentare tutto ciò. Dolore, angoscia, crudeltà, minaccia, incubo, deformazione, bruttura, morte, putrefazione, caos e annientamento sono tra i suoi soggetti-oggetti più caratteristici.

Ma è da ricordare che in tutte le arti si continua a produrre anche secondo i modi tradizionali; quantitativamente anzi questo tipo di produzione è di gran lunga prevalente. Le espressioni d'avanguardia monopolizzano l'attenzione dei critici ed intellettuali, ma il grosso del mercato dell'arte ha altri caratteri. La maggior parte della gente ha bisogno di abbellire le proprie case con quadri comprensibili e gradevoli, di leggere romanzi avvincenti, di ascoltare ritmi e melodie armoniche, di andare a teatro per commuoversi e divertirsi.

Tra le novità più importanti si può ricordare anche il forte declino di alcuni generi musicali tradizionali, che vengono ancora molto suonati e rappresentati, ma in cui si produce poco di nuovo. È il caso dell'opera e, di lì a poco, dell'opéra; esse sono sostituite dalla "commedia musicale" e dallo "show" di tipo "americano", che si basa su canoni musicali molto diversi (musica "leggera", jazz, ecc.); e dal "variety". E naturalmente dal cinema, di cui si dirà più avanti. Si crea una dicotomia e una convivenza tra musica "classica" e musica "leggera". Con la diffusione dei mezzi di riproduzione meccanica ed elettronica della musica, ambedue risuonano continuamente, a volontà, e diventano parte della vita quotidiana. Mai, come in questo secolo, la musica accompagna così incessantemente ogni momento della vita (ma a scapito del canto spontaneo e popolare). Se il canone della musica classica è ormai stabilizzato, con incrementi solo marginali in questo secolo, la musica leggera è animata da un dinamismo frenetico, si sviluppa in molte direzioni, dà origine a generi, stili, "sound" più diversi. E vi sono anche importanti e fruttuosi fenomeni di mutua contaminazione tra musica classica (o "seria") e musica leggera (o popolare).

Una delle sue principali componenti – la "canzonetta" – ha propriamente invaso la cultura del Novecento, a tutti i livelli, dal più popolare a quello più sofisticato. In essa si ricrea quell'accoppiamento tra testi poetici e musica, che la poesia "letteraria" aveva abbandonato negli ultimi secoli. In questo modo, la poesia meramente scritta si è ritirata dalla vita quotidiana del largo pubblico e si riproduce essenzialmente in una unica e specifica istituzione, la scuola.

I poeti sono ancora numerosi, e in paesi come l'Italia numerosissimi, perché numerosissimi sono gli insegnanti di poesia e letteratura e gli scolari che devono impararla. Ma la poesia ha perso gran parte delle sue funzioni e della sua presenza nella vita quotidiana. Quelle funzioni – l'espressione immediata, mediante la voce e semplici narrazioni, dei sentimenti più comuni e profondi, e specialmente quelli legati alla sfera amorosa – sono oggi svolte dalla canzonetta. La sua natura poetico-artistica è stata a lungo negata, e anche a ragione, per il suo livello medio piuttosto modesto; ma non c'è dubbio che tra le centinaia di migliaia, o forse milioni, di canzonette composte in questo secolo, molte sono di altissima qualità artistica.



## 7.2 La decima musa: il cinema

L'arte completamente propria e originale del ventesimo secolo, quella che ha avuto il maggior impatto sulla cultura e sulla società, è senza dubbio il cinema. Di alcuni suoi aspetti si è già fatto cenno, quando se ne sono esaminati gli aspetti più propriamente tecnologici e l'impatto sociale. Qui ci focalizzeremo piuttosto su alcuni suoi aspetti più propriamente artistici.

Per molto tempo, critici d'arte e filosofi dell'estetica hanno negato al cinema lo status di arte. E ciò non tanto per i suoi contenuti intrinseci, che certamente in una porzione rilevante della produzione cinematografica non avevano né intenzioni né effetti artistici; ma per motivi di principio.

Intanto, la difficoltà di applicare ad esso uno dei principi fondamentali dell'estetica romantica, cioè che ogni opera d'arte deve essere il prodotto di *un* soggetto, *un* genio creatore; mentre il cinema è il risultato della collaborazione di un notevole numero di competenze più o meno artistiche: sceneggiatore, attori, fotografo, regista, musicisti, eccetera. Il problema venne superato da molti indicando nel regista il vero e unico autore del film. Si tratta di una convenzione gravida di effetti, spesso inadeguata. La teoria dell'unicità del creatore non è sostenibile; gran parte delle massime opere d'arte del passato - templi e cattedrali, e forse anche alcuni poemi e romanzi - sono opera collettiva. E anche l'estetica romantica, ovviamente, accettava e anzi esaltava la creazione artistica collettiva, comunitaria e anonima, ma solo per il lontano e mitico passato. Si è già notata la perfetta analogia strutturale tra i cantieri della cattedrale medievale e il set cinematografico (Hauser 1955/1: 268-270).

Una seconda obiezione riguardava le finalità chiaramente commerciali della produzione cinematografica, che richiede grandi investimenti di denaro e quindi esige, quanto meno, il "ritorno" economico. Ciò sembrava contrastare con il carattere "disinteressato" che, secondo l'estetica romantica, doveva presiedere alla creazione e fruizione artistica. Ma anche questo è un pregiudizio insostenibile. La grande maggioranza degli artisti, in ogni tempo, produceva per guadagnarsi da vivere; o al servizio dei committenti, o, in seguito, per il mercato. La corrispondenza "commerciale" anche dei massimi artisti, come Tiziano, rivela chiaramente l'atteggiamento del tutto utilitaristico che essi avevano di solito verso le proprie creazioni. In passato gli artisti non hanno mai avuto remore ad ammettere questo aspetto del loro lavoro. La qualità artistica non viene meno se tra le sue motivazioni v'è anche l'aspirazione all'arricchimento.

La terza obiezione, più o meno esplicitata, e che il cinema non può essere arte perché piace al grande pubblico: è popolare, volgare. Ma che la popolarità sia indizio di non-artisticità è un pregiudizio elitario e tardo-romantico. Le grandi opere d'arte hanno normalmente stimolato ammirazione, e spesso entusiasmo, da parte di ampi pubblici.

La popolarità, ha acutamente osservato lo Hauser, è una caratteristica generale delle arti nuove, allo stato di «paradisiaca puerizia» (Hauser 1955/2: 476), quando esse rispondono direttamente alle aspirazioni e ai gusti del pubblico, e quando non

hanno ancora una propria tradizione formale, una storia evolutiva cui riferirsi in modo auto-riflessivo. Nel suo sviluppo, ogni arte crea una serie di proprie tradizioni e convenzioni formali, che diventano i termini di riferimento dell'artista a scapito del riferimento ai gusti del pubblico; l'arte diventa "autopoietica", si allontana e distacca dal pubblico, diventa più complessa nei simboli e nelle forme, allude a cose non più note ai non-addetti, si carica di citazioni e auto-citazioni, si pone e si sforza di risolvere propri problemi formali più che obiettivi di comunicazione. Allo stadio giovanile ogni arte esibisce anche una certa omogenità e universalità. Col tempo si evolve in diverse specializzazioni, e tra le linee evolutive più caratteristiche è quella che porta nella direzione della raffinatezza, della difficoltà, del fascino dell'incomprensibile (Hauser 1955/2: 476). Al tempo in cui Hauser scriveva (anni '40) il cinema era ancora allo stadio giovanile, e quelle di Hauser erano ancora induzioni e profezie. A cinquant'anni di distanza, possiamo constatare il loro avveramento. Anche nel cinema si è differenziato il filone dei "film d'arte", apprezzati solo da un'élite di critici ed esperti cinefili; anche qui, l'auto-referenza si estende a vista d'occhio; anche qui il brutto, il noioso, l'incomprensibile, lo sgradevole sono diventate le qualità più apprezzate dai "veri intenditori".

Una delle ragioni dell'immediato successo del cinema è la sua corrispondenza ad uno dei grandi temi culturali dell'epoca, quello della natura del tempo e del movimento; esso stava al centro anche della contemporanea ricerca dei pittori, delle riflessioni filosofiche di Bergson, che non a caso ebbero grande risonanza e popolarità, e di quelle fisico-matematiche di Einstein. Si è anche ipotizzata una diretta influenza delle prime esperienze di cinematografo sulla pittura contemporanea (Hauser 1955/2: 474). Il cinema è stato poi oggetto di sistematiche ricerche di psicologia della percezione; e in tale ambito è nata una delle massime correnti di studi di estetica "scientifica", quella ispirata alla psicologia della *Gestalt* e che ha in Rudolf Arnheim il più celebre esponente.

Oggi non sembrano esserci obiezioni verso la piena legittimità artistica del cinema; ma continuano e si sono rafforzati i pregiudizi secondo cui è artistico solo ciò che è non-commerciale, non-facile; e che il rigetto o disinteresse da parte del "grande pubblico" è il marchio di autentica qualità artistica. Anche nel cinema, in altre parole, si è riprodotto il meccanismo della distinzione/esclusione che presiede i "comportamenti artistici" nella società contemporanea.

Il cinema oggi è l'arte che meglio riproduce quei fenomeni psichici di totale coinvolgimento, rapimento, commozione, estasi ed entusiasmo, che già furono propri dell'esperienza mistico-religiosa prodotta, in altri tempi, dalla tragedia/commedia e dalla grande arte sacra; dai templi greci e dalle cattedrali gotiche alle chiese barocche. Non sorprende che le sue potenzialità siano state colte per prime, oltre che da imprenditori culturali volti al profitto, dai leader dei movimenti politici di massa, intenti a creare nuove religioni e nuove chiese. Fu grazie ai propagandisti del regime rivoluzionario sovietico e di quello nazista che il cinema toccò, per la prima volta, insieme le vette dell'arte e dell'impatto psico-socio-politico.



I sentimenti che induce non sono di solito rivolti a realtà altrettanto elevate e trascendenti. Ma non c'è dubbio che è il cinema (e sempre più la sua trasfigurazione televisiva) l'arte che, nel XX secolo, soddisfa i bisogni più elementari e profondi dell'anima umana. Al suo confronto, le altre arti visive e molte di quelle dello spettacolo si pongono come delle sopravvivenze inerziali, più o meno artificiose.

### 7.3 L'architettura

L'architettura è l'unica tra le arti tradizionali ad aver conservato insieme la propria identità e averla espressa nella società industriale avanzata in forme che hanno riscosso largo successo popolare. Mentre pittura, scultura, e poesia hanno pagato la propria fedeltà ai principi fondamentali dell'estetica romantica isolandosi dal grande pubblico, e perdendo quasi ogni "funzione prima", l'architettura, dopo qualche difficoltà iniziale, ha saputo accogliere alcuni dei valori della società contemporanea e tradurli in forme immediatamente comunicative (Gombrich 1984: 581). E questo proprio grazie all'enfasi sulla funzionalità, che l'estetica romantica invece condannava, e che per questo faceva dell'architettura la cenerentola delle arti.

#### 7.3.1 Il Liberty

La storia dell'architettura della società industriale avanzata si articola in tre momenti principali. Il primo è quel movimento di protesta contro l'eclettismo storicista, che fiorì contemporaneamente e abbastanza indipendentemente in molti luoghi d'Europa con diversi nomi: liberty, floreale, art nouveau, Sezession, Jugendstil, De Stijl. I due principi ispiratori fondamentali di questi movimenti sono: 1) contro l'imitazione eclettica e meccanica, la necessità di creare uno stile del tutto nuovo, diverso da quelli del passato. La novità di questo stile è stata così radicale, da poter essere paragonato a quello del Brunelleschi rispetto al Gotico: il primo stile realmente nuovo, da quattro secoli (Gombrich 523); 2) la necessità dell'unità dello stile, o comunque l'organicità della visione, in tutte le parti dell'edificio; dalle strutture alle decorazioni agli arredi alle suppellettili. 3) Lo stile nuovo che accomuna gran parte delle varietà locali di questo movimento è caratterizzato dall'ispirazione alla natura organica, con le sue forme sinuose e asimmetriche (*floreale*). Tra le sue fonti filosofico-culturali si è indicato il "vitalismo", dottrina molto in voga all'epoca. Una fonte culturale di ispirazione è stata certamente anche l'arte e l'architettura giapponese, di gran moda in Europa negli ultimi decenni dell'800 (Dorfles 1993: 31). In alcune altre versioni, il nuovo stile ha più un carattere giocoso, capriccioso, teso a sorprendere e meravigliare per l'accostamento intenzionale di forme, colori, materiali insoliti, sconosciuti alla tradizione storicistica.

#### 7.3.2 Il razionalismo

Il secondo momento è quello che va circa dal 1910 al 1970, e che rappresenta l'immenso trionfo, su tutto il pianeta, dell'architettura "razionale" o "moderna".

Nei primi anni di questo secolo vengono a maturazione alcune idee sull'uso più proprio dei nuovi materiali strutturali (ferro e cemento), e sorge la rivolta contro la decorazione. Nasce così l'architettura puramente razionale, o funzionale, o industriale. Con questi termini si vuole indicare, rispettivamente, l'abolizione di ogni decorazione o sovrastruttura destinata alla soddisfazione dei sensi, ma non necessaria alla "firmitas" e alla "utilitas"; l'adesione stretta della forma alla funzione; e la corrispondenza di questa architettura ai criteri di utilità, praticità, essenzialità, che presiedono all'organizzazione della produzione industriale. Allo sviluppo di questo stile non sono estranee le idee futuriste (bozzetti per la città del futuro di Sant'Elia) e le contemporanee ricerche della pittura cubista. Appena finita la guerra, la nuova architettura esplose in tutta la società industriale avanzata; con gli ovvi ritardi, deviazioni e variazioni del caso. Il successo straordinario e universale dell'architettura moderna è dovuto a due ragioni principali. La prima è la sua effettiva razionalità e funzionalità, la sua capacità di abbassare i costi di costruzione, la sua efficienza economica, il suo prestarsi alla prefabbricazione e assemblaggio dell'edificio, come di una macchina o nave o impianto industriale. La seconda è che esso esprime questo spirito generale della società industriale in forme adeguate; qui, ragione e funzione diventano simbolo; non solo esistono, ma parlano, comunicano, si rappresentano. L'architettura moderna è anche una prova della validità della teoria secondo cui la scoperta di nuove soluzioni tecniche, di nuovi processi e materiali ha un effetto stimolante sulla creatività artistica; e che i massimi capolavori basati sulle nuove tecniche vengono creati subito dopo la loro invenzione. Nel caso dell'acciaio strutturale e del cemento armato, i capolavori di Nervi ed altri vennero creati solo un paio di decenni dopo l'invenzione di queste tecniche. L'architettura moderna ha anche subito mostrato quei caratteri di stabilità dell'apprezzamento che è tipica di ciò che è classico (Simmel); le sue opere migliori non sono passate di moda, ma piacciono ancora.

#### 7.3.3 Il post-moderno

Il terzo momento nella storia dell'architettura è quello del post-moderno. Questo termine, oggi pienamente adottato dalla sociologia e filosofia, si è affermato (dopo qualche lontano precedente in letteratura) proprio in architettura (Venturi, 1958). Esso esprime essenzialmente la stanchezza, la saturazione per il lungo dominio dello stile razionale; il rifiuto del suo rigorismo e quasi ascetismo; il desiderio di una nuova generazione di architetti di riscoprire i piaceri sensuali della decorazione, delle forme organiche, dei colori vivaci, degli accostamenti capricciosi e sorprendenti, del gioco e del divertimento, con l'uso provocatorio dell'incongruo, inutile, disfunzionale, irrazionale, e con il ritorno beffardo a stili antichi. L'architettura post-moderna si è diffusa negli anni '70 ed è ancora in pieno sviluppo. Essa corrisponde in modo particolarmente preciso ai bisogni della società edonista e consumista, e quindi trova i suoi ambienti d'elezione lungo le *commercial strips*, i grandi assi stradali lungo i quali si dispongono le strutture della distribuzione e, più in

generale, del *terziario* (supermercati, ecc.). Queste strutture hanno la necessità di richiamare l'attenzione dell'automobilista di passaggio con forme e colori di forte impatto sui suoi occhi; e devono circondare il cliente con stimoli visivi che lo rallegrino, divertano, inducano all'ottimismo, e quindi a spendere. Meno certa è l'aderenza del post-moderno alle altre funzioni e bisogni cui l'architettura deve rispondere; ad esempio le abitazioni famigliari o gli uffici.

### 7.3.4 Il design

Si è già accennato al fenomeno del design, in riferimento alla tendenza dello stile e delle forme artistiche ad estendersi su tutti gli oggetti che costituiscono l'ambiente artificiale di vita, dall'edificio alle suppellettili; e là dove si rifletteva sui rapporti tra mutamento degli stili artistici e mutamento delle mode. Qui si può sottolineare che l'aspirazione al modellamento in forme estetico-artistiche – alla bellezza – dell'intero mondo costruito è spontanea e antica; e connessa anche all'originaria coincidenza tra arte e artigianato. Questa volontà estetica è uscita dal chiuso degli edifici, e in molte occasioni ha coinvolto interi quartieri urbani, intere città; dagli albori della civiltà gli architetti sono stati chiamati a guidare anche secondo criteri di bellezza le operazioni di fondazione, estensione e/o rinnovamento urbano, a dare loro forma artistica. Queste attività si sono estese anche al paesaggio. Attorno alle dimore signorili, alle ville e palazzi di campagna, la disposizione di parchi e viali, di boschi e cascinali, di piantate e pascoli, segue anche criteri estetici, ed è guidata da specialisti, spesso architetti. L'urbanistica contemporanea nasce in gran parte dall'arte dei giardini, e si esprime in modo caratteristico nella costituzione di viali alberati, parchi urbani, cinture verdi, città giardino, e così via. Non a caso, l'"ideologia del design" nasce da una persona, come William Morris, che si riconosceva particolarmente sensibile alla bellezza del paesaggio; e che dedicava gran parte della sua attività all'altro estremo della scala, cioè al rinnovamento delle arti applicate, alla produzione di piastrelle a carte da parati e stoffe per tovaglie. L'architettura si trasforma in design quando si pone l'obiettivo di applicare i propri criteri classici – la sintesi di *firmitas*, *utilitas*, *venustas* – all'intero ambiente fisico in cui vive l'uomo; dal paesaggio (architettura del paesaggio e dei giardini) alla città (urbanistica) al singolo edificio (architettura propriamente detta) ai volumi interni dell'edificio (architettura d'interni, decorazione, arredamento) ai singoli oggetti mobili e d'uso ("arti applicate" e "decorative", "design" propriamente detto, "oggettistica"). Come si diceva qualche tempo fa, compito del progettista (designer, architetto) è di modellare in forma artistica ogni cosa, "dal cucchiaino alla città". Il principio di fondo che anima l'"ideologia del design", a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, è che il mondo debba essere riscattato dal disordine, bruttura, squallore e volgarità che risulta dall'applicazione ad esso dei soli principi dell'utilità, efficienza, economicità ed interesse individuale, propri della società industriale-capitalista. La bruttura del mondo è manifestazione della perversità di tale sistema. Al contrario, la redenzione del mondo, il cammino verso un mondo più vero e giusto, può cominciare dalla diffusione della bellezza.

Come sempre, il bello non può essere disgiunto dal vero, dal giusto e dal buono.

Dal punto di vista dell'estetica tradizionale (romantica) il problema della natura artistica del design, specie industriale, riguarda, in primo luogo, l'identificazione del prodotto, dell'*opera* d'arte stessa; e in secondo luogo, la connessione con l'utilità e la produzione industriale. Il primo problema coincide solo in parte con quello dell'architettura; anche lì si poneva la questione dell'appartenenza dell'architetto più alla categoria dei pittori e disegnatori, in quanto egli materialmente produce disegni; o degli scultori, in quanto il prodotto è tridimensionale, plastico. Ma si tratta di una questione puramente classificatoria, e quindi secondaria. Nel caso del designer, il problema serio – per l'estetica romantica – riguarda il fatto che l'oggetto viene prodotto in serie, con metodi industriali. Qui il problema è analogo a quello già esaminato nel caso della fotografia e, ancor prima, della stampa, e può risolversi allo stesso modo (serie "firmata", personalizzata ecc.). Di fronte all'oggetto prodotto in migliaia o milioni di esemplari, il concetto di "opera d'arte" rimane controverso. Il secondo problema è anch'esso sostanzialmente lo stesso già esaminato nel caso dell'architettura; qui aggravato dal fatto che molti degli oggetti cui si applica il designer possono essere molto semplici (il cucchiaino) e/o avere funzioni e usi molto umili (la tazza del gabinetto); e non pare decoroso attribuire la qualità di opere d'arte a simili prodotti. Ad essi è difficile attribuire quelle "funzioni seconde", di comunicazione di messaggi, idee e valori, che sarebbero la sostanza artistica degli oggetti architettonici. Tuttavia, anche qui le difficoltà nascono essenzialmente dalla concezione romantica dell'arte, e non hanno molto senso fuori di essa.

## IL SISTEMA DELL'ARTE: SOGGETTI, STRUTTURE, PROCESSI E FUNZIONI

### 1. INTRODUZIONE

Il metodo espositivo adottato finora ha cercato di combinare una prospettiva essenzialmente storico-evolutiva con la focalizzazione su alcuni aspetti problematici, disciplinari. Da un lato quindi la sequenza stato di natura-società antica-società moderna (paleoindustriale), società contemporanea (industriale avanzata); dall'altro la sequenza biologia-culturologia-estetica-storia sociale dell'arte. In ognuna di queste intersezioni abbiamo cercato di mettere in rilievo particolari aspetti del rapporto arte-società. In altre parole, quel che si è fatto finora è stato esaminare i materiali forniti da altre discipline alla luce di una sensibilità e una prospettiva genericamente sociologica; e analizzare le società più vicine a noi, mettendone in luce i fenomeni legati al mondo dell'arte, solitamente trascurati dai sociologi.

Siamo ora pronti a compiere l'ultima fase dell'analisi (quella, in realtà, di cui tutte le precedenti erano solo propedeutiche): il riversamento dei fenomeni socio-artistici in un organico quadro teorico-concettuale propriamente sociologico. Forse i cinque concetti fondamentali della sociologia contemporanea sono sistema, soggetto, struttura, processo, funzione. Non è il caso in questa sede di tentarne definizioni analitiche. Se mantenute entro spazi ragionevoli, esse rischierrebbero di apparire comunque di difficile comprensione, per la loro astrattezza; mentre una trattazione adeguata richiederebbe molte pagine. Ci sembra necessario dare per scontata la conoscenza di questi concetti e rimandare, eventualmente, ai più diffusi testi e dizionari di sociologia.

Solo per quanto riguarda il *sistema* ci sembra opportuno ricordare che si tratta di un concetto puramente "analitico" e "metodologico". Può essere definito sistema qualsiasi insieme di parti (elementi, variabili) che abbiano relazioni tra di

loro, e che possa essere distinto dall' "ambiente" o "resto del mondo". "Sistema" non è un concetto esclusivamente sociologico, ma universalmente adottato in tutte le discipline scientifiche. Esso anzi è uno dei più importanti mezzi di comunicazione tra le diverse discipline, e ha suggerito la costruzione di apposite "teorie generali dei sistemi". Una volta che un "campo" o fenomeno è definito come sistema, ad esso si può applicare una ricca serie di concetti sviluppati dalla teoria generale dei sistemi.

In sociologia l'approccio "sistemico" ha una lunga storia, e, in una versione o l'altra, è senza dubbio l'approccio dominante anche oggi. La dizione "il sistema dell'arte" usata nel titolo di questo capitolo è forse eccessivamente sintetica; più esattamente si sarebbe dovuto dire "l'arte come sotto-sottosistema sociale", in quanto l'arte è una parte (sottosistema) della cultura, e la cultura è parte (sottosistema) del sistema sociale complessivo. Dire che l'arte è un sistema significa che una certa quantità di fenomeni legati a ciò che si definisce arte mostrano relazioni sistemiche (cioè tipiche dei sistemi) e sistematiche (cioè dotate di qualche regolarità, ordine, intelligibilità, prevedibilità) tra loro; e che possono/devono essere trattati come se fossero distinti da altri fenomeni socio-culturali.

Come è ovvio, si tratta solo di "convenzioni analitiche", cioè di postulati che permettono lo sviluppo di discorsi in qualche misura logici e comprensibili, e di esporre la materia con qualche ordine. Nella realtà, ogni distinzione è attraversata dal tessuto fitto e continuo delle relazioni.

Inevitabilmente, molte delle cose che esamineremo in questo capitolo sono già state trattate, in qualche modo e misura, nei capitoli precedenti. Qui esse troveranno una diversa logica espositiva.

I vantaggi dell'operazione sono nondimeno importanti: 1) dimostrazione (separata) della fecondità di un approccio esplicativo propriamente sociologico; 2) passaggio da una prospettiva essenzialmente diacronica (storico-evolutiva) e quindi descrittiva ad una sincronica, *cross-sectional* e quindi attualistica e teorico-esplicativa; 3) predisposizione delle "interfacce" per il passaggio da una sociologia dell'arte essenzialmente "libresca", cioè basata sull'analisi "secondaria" di materiale a stampa esistente, a una sociologia dell'arte propriamente scientifica, cioè empirica, basata quindi sulla "ricerca sul campo", sulla raccolta di dati originali, sull'esperienza diretta.

## 2. I SOGGETTI

La distinzione tra soggetti e strutture non è assoluta; vi sono infatti le categorie intermedie dei soggetti collettivi e istituzionali. In questa sede, tra i soggetti dell'arte tratteremo in primo luogo, e con particolare dettaglio, i produttori stessi, cioè gli artisti; e poi, molto più sommariamente, i committenti, i mecenati, i critici, i mercanti, gli sponsor e il pubblico (lettori, clienti, spettatori, ecc.).

### 2.1 Gli artisti (i produttori)

Nelle pagine precedenti si sono usati per lo più parole e concetti che si riferiscono ad entità collettive e astratte: arte e arti, correnti e fenomeni, stili e idee. Inevitabilmente però si è parlato anche molto di artisti. In queste pagine proveremo a sviluppare un discorso sistematico sulla figura sociale dell'artista: origini, ruolo, status, caratteri tipici, modelli di comportamento, idee e ideologia.

#### 2.1.1 Origini

La concezione dell'artista oggi corrente (genialità creativa, libertà da ogni regola, marginalità e opposizione sociale e allo stesso tempo alto status sociale, ecc.) è essenzialmente ancora quella messa a punto in epoca romantica, e che ha le sue origini nel Rinascimento; è quindi la concezione "moderna", nel senso che questo termine ha sia presso gli storici che presso i sociologi. Nelle migliaia di anni precedenti la concezione prevalente era ben diversa.

#### 2.1.2 Distinzione tra la "nobiltà" delle arti letterarie e la "banalità" delle arti visive

Nell'esaminare l'evoluzione della figura dell'artista è necessario distinguere fin dall'inizio le forme d'arte connesse alla semplice espressione linguistica del pensiero - la poesia/canto - e quelle che esigono l'uso delle mani e di oggetti materiali. Come si è ricordato a suo tempo, la poesia/canto nasce essenzialmente come espressione religiosa e mantiene molto a lungo un carattere sacrale; poeti e profeti, cantori e sacerdoti erano una cosa sola. Anche quando dalla poesia/canto a carattere sacro si differenziarono quelle laiche, connesse alla celebrazione non più del dio ma degli eroi, dei re, dei guerrieri, la natura letteralmente spirituale (*spiritus* = soffio, fiato) di queste espressioni mantenne loro l'alta considerazione di cui godevano i sacerdoti. I poeti erano per lo più ospiti e amici dei potenti, sedevano alla loro tavola, e li dilettavano e onoravano con le loro storie. E i potenti non disdegnavano anch'essi di dedicarsi alla poesia. La maggior parte dei poeti e letterati dell'antichità - le cose cambiano un po' in epoca ellenistica e romano-imperiale - appartenevano alle classi superiori; ovvero, erano aristocratici che si dilettavano di poesia e letteratura.

Le cose stanno in modo molto diverso per le altre arti. Nella maggior parte delle civiltà pre-moderne conosciute, pittori e scultori sono considerati alla stregua degli altri lavoratori manuali, o al massimo degli artigiani. Il caso degli architetti è un po' più complicato, per il contenuto più concettuale e direttivo del loro mestiere: nei codici di Hammurabi sono collocati tra i pittori, i fabbri e i ciabattini, mentre in Egitto pare godessero di prestigio superiore, e in alcuni casi anche molto alto, di tipo sacerdotale. Come si è già accennato, questa collocazione sociale degli artisti "visuali" è connessa al generale tabù che le civiltà superiori gettano sul lavoro manuale, come parte della strategia di dominio: le élites legittimano culturalmente il proprio status assegnando all'"ozio" (ovvero alle attività "liberali", signorili) un alto valore morale, e stigmatizzando il lavoro manuale come eticamente inferiore. I pittori, e

specialmente gli scultori, indubbiamente usano le mani, le materie, gli attrezzi; fatiscano, sudano e si sporcano. Ciò rende inevitabile la loro assegnazione alle classi lavoratrici, e quindi inferiori. Platone svolge un'ulteriore considerazione, più sottile, a questo proposito. L'inferiorità dei lavoratori e produttori in genere non sta solo nell'aspetto materiale del loro lavoro, ma nella specializzazione. Sono "banausiche" tutte le professioni che obbligano la persona a dedicare gran parte del suo tempo a una sola serie di comportamenti e pensieri, e quindi le impediscono di ampliare spirito e visione all'esame della totalità del mondo e dell'esperienza umana; cioè alla filosofia, alla crescita armonica e globale dell'intelletto.

Si è anche già accennato alla contraddizione creatasi nell'antica Grecia tra la grande passione e ammirazione per la pittura, scultura e architettura e il disprezzo per i loro artefici. Il problema è all'evidenza di pensatori sensibili come Plutarco e Seneca, ma come pura constatazione: «nessun giovane di alto sentire, davanti allo Zeus di Olimpia o all'Hera di Argo, vorrebbe diventare un Fidia o un Policletro» (Hauser 1955/1: 146). Di fatto, però, alcuni pittori, scultori e architetti di eccezionale bravura riescono a superare lo stigma negativo, e vengono universalmente ammirati e onorati. Nei secoli d'oro della civiltà ellenica – segnatamente nell'era di Pericle, e più ampiamente nel quarto e terzo secolo – alcuni di loro entrano nei circoli dell'élite, accumulano grandi ricchezze e ostentano stili di vita lussuosi ed eccentrici. Uno dei segni più caratteristici del raggiunto alto rango sociale è che essi offrono gratuitamente la propria opera; il corrispettivo in denaro è infatti considerato come tipico del lavoro servile (Hauser 1955/1: 146). In via straordinaria, se ne occupano anche gli scrittori, i letterati, gli storici, per il resto straordinariamente muti sugli aspetti "materiali" della vita nell'antichità. Dall'altro lato, sappiamo che anche gli appartenenti alle classi superiori talvolta si dilettavano di pittura (quasi mai di scultura); e anche molti imperatori romani (ad es. Nerone, Adriano, Marco Aurelio, Alessandro Severo, Valentiniano I). Per i lodatori del buon tempo antico, un chiaro segno di decadenza.

In altre civiltà le cose stavano in modo diverso. Là dove la scrittura è pittografica o ideografica, cioè espressa con figure – come nell'antico Egitto e in Cina – i confini tra letteratura e pittura si fanno labili. In Cina e Giappone, la scrittura o calligrafia è un'attività essenzialmente pittorica. Non a caso, la pittura è un'arte molto onorata e praticata ai massimi livelli sociali; poeta e pittore si confondono.

### 2.1.3 La dignità del lavoro manuale nel Medioevo cristiano

Il Medioevo cristiano e monastico toglie al lavoro manuale lo stigma negativo a carattere filosofico-religioso, ma mantiene certamente la tendenza delle classi superiori a non svolgere lavori manuali e a disprezzare chi è costretto a farlo. La grande e cruciale eccezione è data dai conventi. Per quanto riguarda il lavoro artistico, frati e monaci non si limitano a copiare scritti e decorarli con illustrazioni e "illuminazioni" o miniature; fanno anche i pittori, scultori e architetti. Alcuni ordini sviluppano particolari abilità in questo senso. Per questa via, tali arti sono eleva-

te allo stesso prestigio morale e sociale di cui godono i religiosi. Esse si arricchiscono anche di conoscenze sacrali, di esperienze mistiche; anche presso gli operatori laici di tali arti – e soprattutto dell'architettura – rimane una tendenza a circondare la loro professione di un senso di mistero e di missione. È in questo ambiente che si sviluppano le "scienze occulte"; non per nulla la Massoneria ha questo nome (dal fr. *maçon*, muratore) e si rifà alla tradizione dei "maestri muratori" medievali (e, più indietro ancora, a quelli delle civiltà pre-elleniche).

Benchè emancipato dall'antico stato servile, l'artista medievale rimane comunque un artigiano; la differenza tra il semplice scalpello o tagliapietre e lo scultore, tra chi stende mani di colore su elementi edilizi e chi dipinge scene con figure, tra il capo-muratore, l'impresario e l'architetto, è poco definita. Nelle botteghe dei pittori non si producevano solo quelle che noi oggi consideriamo "opere d'arte", ma anche ben più umili "decorazioni" e "applicazioni". Ancora nel Cinquecento, nelle botteghe di pittori anche celebri si producevano stendardi, bandiere, pitture decorative su mobili e utensili, stemmi per case nobiliari, decorazioni per feste, insegne per negozi e così via. Le botteghe di pittori e scultori sono inquadrare nelle corporazioni artigiane ("arti" per antonomasia, in Toscana), esattamente allo stesso modo dei tintori o fabbri ferrai o sarti. Tra committente e artista si stipulano contratti-tipo minuziosi; le caratteristiche del prodotto sono specificate in termini di materiali, soggetti, disposizione della figure, tipo e quantità di colori da usarsi, ecc. Spesso il maestro è pagato a tempo, e magari in natura mentre il committente si sobbarca e anticipa le spese per i materiali e gli aiuti.

Una caratteristica dell'arte medievale, dovuta sia al suo forte radicamento nel mondo religioso (i frati-artisti) sia alla natura del lavoro artigiano "laico", è il suo anonimato. Quel che conta è che il committente sia soddisfatto, il contratto onorato; che il fornitore abbia svolto il suo lavoro "a regola d'arte", cioè secondo le regole vigenti nella propria comunità professionale; null'altro è dovuto. In particolare, non si sente l'esigenza di mantenere un legame di possesso morale con l'opera, e di fare di questa un veicolo pubblicitario per la propria persona, con l'apposizione di una firma. Il carattere "collettivo e comunitario" dell'arte medievale non significa che sia la collettività o comunità a lavorare materialmente all'opera, ma che l'artista-artigiano è profondamente integrato in essa, e non sente il bisogno di sottolineare la propria individualità.

Gli artisti (visuali) medievali godevano certo di uno status onorevole nelle comunità urbane, come gli altri artigiani, commercianti, produttori e borghesi; potevano, in certi casi, confondersi e coincidere anche con il ceto religioso, e quindi risentire del suo prestigio; ma rimangono "popolo" e "meccanici", ben lontani dai vertici della piramide sociale.

### 2.1.4 L'ascesa sociale degli artisti nel Rinascimento

L'ascesa sociale degli artisti comincia già in quello che ufficialmente si definisce ancora medioevo; e tale ascesa è proprio una delle ragioni della messa in questione

della periodizzazione tradizionale. Se il Rinascimento e l'età moderna sono caratterizzati, tra l'altro, dall'autonomia e dal prestigio dell'arte, devono essere retrodatati di un paio di secoli. Esempi di opere firmate si trovano giù nell'alto medioevo; ma è nel Duecento che alcuni pittori raggiungono grande fama, e vengono citati da cronisti e letterati tra le "glorie" di certe comunità urbane.

Giotto gode di grande celebrità in tutta Europa (quella che conta, naturalmente: la chiesa, le corti, il patriziato) (Gombrich 1984: 188). Petrarca, la figura chiave della transizione, il poeta incoronato, uno degli uomini più famosi del suo tempo, mantiene una solida amicizia e ammirazione per il pittore senese Simone Martini. Questo paradigma è poi ripetuto da molte altre famose coppie poeta-pittore del Rinascimento: Poliziano e Botticelli, Bembo e Giorgione, e così via.

### 2.1.5 L'ascesa della borghesia

La ragione generale della graduale ascesa degli artisti nella scala sociale è, semplicemente, che tutta la loro classe, cioè la borghesia produttiva, sale fino ad assumere il potere, soprattutto nelle città e nelle regioni più urbanizzate.

Ma il salto di qualità avviene tra Quattro e Cinquecento nell'Italia centro-settentrionale, soprattutto per il concorso di tre specifici fattori.

### 2.1.6 La concorrenza tra i centri di potere in Italia

Il primo è la pluralità dei centri di potere, per lo più borghese, in cerca di legittimazione e in concorrenza tra loro. La pluralità esiste anche all'interno delle comunità urbane (rivalità tra le grandi famiglie); ma quel che più conta, in questo contesto, è la pluralità di città capitali di propri "stati". Nell'Italia centro-settentrionale esiste una mezza dozzina di stati principali (repubbliche, signorie, ducati, ecc.) e dozzine di minori. Essi sono in concorrenza su diversi piani, compreso quello militare. Non essendo governati dall'aristocrazia "di spada" o guerriera, ma dalla borghesia produttiva, questa concorrenza si esprime anche in modi pacifici. Tra questi, la "magnificenza" artistica. Molti governi borghesi sono poi nelle mani di grandi famiglie, che vi hanno stabilito governi di fatto, "non legittimi"; essi devono quindi legittimarsi sia presso il basso (la propria comunità) che verso l'alto (le autorità formali e legittime, cioè il Papato e l'Impero). La pluralità di "corti" in concorrenza sul piano culturale crea un "mercato" favorevole agli artisti; i migliori di essi sono molto contesi, e quindi possono "alzare il prezzo", pretendere non solo alti compensi materiali, ma anche riconoscimenti sociali: sono ammessi con onore alla vita di corte, diventano amici, consiglieri e confidenti dei principi. E ciò malgrado la loro solitamente umile origine sociale: quasi tutti gli artisti del Quattrocento fiorentino vengono da famiglie piccolo-borghesi, artigiane, e anche contadine. Andrea del Castagno è figlio di un contadino, Andrea del Sarto di un sarto, Paolo Uccello di un barbiere, Filippo Lippi di un macellaio, Pollaiuolo di un venditore di polli. Ma il mestiere di gran lunga più fecondo di geni artistici, la "scuola d'arte del secolo" fu l'oreficeria: vi provenivano il Brunelleschi, Donatello, il Verrocchio, il

Ghirlandaio, il Botticelli, il Francia; e anche l'Uccello e il Pollaiuolo (Hauser 1955/1: 339).

### 2.1.7 L'alleanza con gli umanisti platonizzanti

Il secondo fattore è l'alleanza con gli umanisti, e il superamento della tradizionale barriera tra letteratura e poesia da un lato, e le arti figurative dall'altro. I letterati e i "sapianti" (notai, giuristi, ecc.) hanno sempre goduto, come si è visto, di grande prestigio sociale; e ciò si traduceva anche in moneta sonante. Molti letterati, professori universitari o consulenti dei principi, guadagnavano somme rilevanti, molto maggiori (dal doppio a dieci volte) di quanto guadagnassero anche i più celebri pittori loro contemporanei (Hauser 1955/1: 344). Il Rinascimento è caratterizzato da una vera e propria alleanza tra umanisti e artisti; anche in questo il rapporto tra Petrarca e Simone Martini è paradigmatico per tutta la Rinascenza e la Modernità. Gli umanisti suggeriscono agli artisti i temi per i loro quadri, questi forniscono ai primi un efficacissimo mezzo per propagandare le loro idee. Nel Rinascimento i quadri con soggetti laici e specialmente mitologici vengono spesso chiamati "poesie". Il legame tra poesia e pittura è un leitmotiv ricorrente; anche Leonardo lo sottolinea più volte. Molti pittori si cimentano anche con la poesia.

Ma vi sono anche spiegazioni più filosofiche. Da un lato gli artisti, come gli umanisti, sono presi da quella sete di conoscenza, da quello spirito di ricerca scientifica che anima tutta la società borghese, fin dal suo nascere. Nel Quattrocento gli umanisti riscoprono il platonismo, di cui si apprezza in particolare, in questo contesto, l'importanza attribuita alla matematica e alla geometria; e a queste si applicano anche gli artisti, specie in alcuni ambienti intellettuali fiorentini. Nasce di qui la scoperta della prospettiva centrale, che scatenerà un fervore, un entusiasmo rimasto proverbiale. Vasari racconta che Paolo Uccello passava le notti in istudio a far ricerche su questa nuova scienza, mugolando "oh che dolce cosa è questa prospettiva" tra le proteste della moglie che lo aspettava a letto. Attraverso la matematica e lo spirito di ricerca scientifica la pratica delle arti visive assume contenuti sempre più intellettuali. In secondo luogo, platonismo e neo-platonismo danno grande importanza alla bellezza sensibile come riflesso della bellezza divina. Ciò comporta anche l'esaltazione di coloro che sanno realizzarla, e cioè gli artisti. Infine gli umanisti immaginano, erroneamente, che poesia e arti costituissero un tutt'unico nell'antichità greco-romana, e che gli artisti vi godessero di grande prestigio.

Il ruolo degli umanisti nell'ascesa sociale degli artisti è stato molto enfatizzato in passato; ma altri studiosi ritengono che l'ascesa stesse già avvenendo per le ragioni "strutturali" sopra elencate, e che gli umanisti non abbiano fatto altro che fornire una "sovrastruttura ideologica" giustificatrice (Hauser 1955/1: 347). Qualunque sia il peso dei vari fattori, è certo che con Marsilio Ficino l'architettura e la pittura sono collocate tra le arti maggiori e liberali, insieme con la grammatica, la poesia e la retorica; e con L. B. Alberti l'architettura assurge ad attività degna anche, e solo, degli animi più nobili.

Gli umanisti sono i consiglieri più stretti e fidati, quasi i tutori, degli artisti; e assumono altri ruoli cruciali, di committenti, collezionisti, critici, pubblico. In un certo senso, si è detto, nel Rinascimento gli artisti si emancipano dalla tutela della Chiesa e della corporazione, per passare a quella dei letterati (Hauser 1955/1: 338).

Il risultato complessivo di queste varie dinamiche è che i maggiori artisti acquistano una fama senza precedenti nella storia delle civiltà. A loro si tributano onori e somme notevolissime, su di loro si scrivono e si fanno circolare, anche mentre sono ancora in vita, biografie (come per Brunelleschi e Ghiberti), le città si contendono i meriti nell'aver dato loro in natali, l'ambiente di lavoro, o la sepoltura. I pittori cominciano a firmare le proprie opere, e si fanno autoritratti (Hauser 1955/1: 351).

### 2.1.8 Il genio artistico

Nel Quattrocento, in Italia, gli artisti compiono il passaggio dallo status di artigiani a quello di intellettuali, dal popolo all'élite, dalla bottega al palazzo e alla corte. Nel Cinquecento iniziarono un'ulteriore passaggio, dal mondo comune e normale ad un mondo tutto proprio, separato, autonomo, governato da regole e principi e caratterizzato da modi di comportamento diversi da quelli dei comuni mortali. Questo processo giungerà a compimento solo in epoca romantica, ma le sue radici sono nel Cinquecento. Non è facile individuare i fattori di questa evoluzione. Essa sembra dovuta, da un lato, alla comparsa più o meno casuale di personalità veramente eccezionali; dall'altro alla potenza del loro esempio, e cioè ad un fattore squisitamente socio-culturale di consolidamento del modello.

Genio è parola polisemica: si riferisce sia all'ingegno, cioè alle facoltà tecniche, alla capacità di porsi problemi inusitati e immaginare nuove soluzioni, al virtuosismo; sia alle facoltà psichiche, al carattere. In origine "genio" o "demone" era l'anima, lo spirito, l'insieme delle forze psichiche che muovono l'uomo, e in parte sfuggono al suo controllo razionale: i talenti, le inclinazioni, le passioni, gli istinti, le pulsioni, le tendenze.

Forse i due artisti rinascimentali cui più si deve la formazione del concetto di genio, e quindi del paradigma per l'intera arte, cultura e civiltà occidentale seguenti, sono Leonardo e Michelangelo. Anche il più accanito fautore della "storia dell'arte senza nomi", o del determinismo sociale (storico, strutturale) deve ammettere che senza di loro il corso dell'arte occidentale non sarebbe stato lo stesso, e che il loro apparire non può essere spiegato in termini sociologico-strutturali.

Con loro la figura sociale dell'artista codifica i propri caratteri di diversità, di stranezza, di capriccio, di liberazione dalle regole della società normale. Nel loro caso ciò avviene quasi "a furor di popolo", per generale consenso, a cominciare da quello delle supreme autorità, i papi, i re e gli imperatori. Solo in parte questo fenomeno può essere spiegato nei termini strutturali della scarsità e della concorrenza. Leonardo e Michelangelo si possono permettere il lusso di negarsi o costringere i potenti a umilianti suppliche perchè sono fornitori di servizi rarissimi; ma è proprio questa rarità il punto cruciale. I potenti li supplicano perchè riconoscono in loro

una grandezza straordinaria. A loro si permette, eccezionalmente, di sezionare cadaveri, pratica proibita dalla religione. Leonardo può svolgere ricerche molto vicine alla stregoneria, non praticare la religione, e convivere con un piccolo ma bellissimo teppista, Salai. A Michelangelo si permette di avere un caratteraccio, di essere preso da violenti furori anche nei confronti dei potenti, di contraddire chiunque, di presentarsi vestito come uno straccione maleodorante, e di vivere poveramente, pur guadagnando somme notevolissime.

Sul loro esempio, quasi tutti i pittori del tempo cominciano ad esibire stranezze, che i biografi registrano e di cui recentemente il Wittkover ha compiuto un'ampia raccolta, una specie di *psychopathologia artificum*. L'intera categoria, che tradizionalmente era considerata appartenere al segno astrologico di Mercurio, dio dei mercanti e bottegai, ma anche degli oratori e della loquela, passa ora sotto "il segno di Saturno", dio dei furori e dell'irrazionalità, della rabbia biliosa e della tristezza esistenziale. Spesso le stranezze sono innocue; ma in qualche caso trascendono in accessi di violenza auto- ed eterodistruttiva. La tendenza si aggrava notevolmente col manierismo, stabilendo una connessione tra la bizzarria degli artisti e la crisi spirituale dell'epoca, dovuta ai contrasti religiosi e al diffondersi delle filosofie laiciste (panteiste, astrologico- occulte, scientiste, libertine, ecc.). Molti artisti dell'epoca mostrano tendenze in vario modo irregolari e devianti; chi trafficando con alchimie e stregonerie, chi con pratiche sleali, al limite della delinquenza, chi addirittura picchiando e uccidendo. Benvenuto Cellini è forse la figura più nota in questo campo. La sua autobiografia è un documento eccezionale di auto-esaltazione e anche auto-condanna; perchè la sua natura di "fuorilegge" ne emerge con chiarezza. Esplicitamente egli la giustifica invocando i diritti eccezionali degli artisti di genio. Qualche generazione più tardi un'altro caso famoso di artista delinquente è il Caravaggio.

Questo tipo di artista non è forse il prevalente. Molti continuano a sentirsi, e ad essere considerati, artigiani di alto livello; altri, raggiunto il massimo status sociale, vivono secondo i corrispondenti modelli di decoro. Raffaello mantiene uno stile di vita da gran signore; anche se può essere anch'egli collocato tra i geni sregolati, per la sua notoria eccessiva passione per le donne, che pare sia stata la causa della sua prematura morte (37 anni, come Mozart e Van Gogh). Tiziano vive con decoro patrizio, e accetta con naturalezza titoli nobiliari ed onorificenze del più alto livello (Carlo V lo nomina Conte palatino, membro della corte imperiale, cavaliere dello Speron d'Oro) (Hauser 352). Molti altri sono membri delle corti più prestigiose.

Il nascere dell'idea dell'artista come genio ha molte conseguenze. Intanto, si tratta di un'idea diversa dal concetto di genio già presente in Platone, che parla dei poeti come "entusiasti" cioè, letteralmente, ispirati. In Platone la fonte dell'ispirazione è una forza esterna, la Musa o il Dio; mentre nel Rinascimento essa tende ad essere considerata sì un dono di Dio, ma dato una volta per tutte; e quindi una facoltà propria, intima, unica dell'artista, della sua natura e costituzione. Michelangelo non è ispirato da Dio; è "divino" di per sé (Hauser 1955/2: 18). La teoria rinascimentale del genio si può così tratteggiare:



1. La genialità è considerata come una virtù che non si può apprendere nè insegnare; è una proprietà personale. "Geni si nasce", affermerà già nel 1548 Francisco de Hollanda.
2. Il genio (l'artista) mantiene una specie di diritto di proprietà morale e intellettuale inalienabile sulle proprie opere, il "diritto d'autore", sancito con la propria firma. Chiunque ne sia il possessore pro-tempore, deve osservare alcuni principi di integrità, conservazione, appropriatezza d'uso, ecc.
3. Il genio è unico; non ce ne possono essere due simili. Ma è anche unitario e totalizzante. Mentre nelle epoche precedenti non v'era alcuna difficoltà a produrre opere collettive, ora ogni opera non può avere che un solo autore, anche se può avvalersi di aiuti e collaborazioni minori. Anche qui il paradigma è stabilito da Leonardo, che però ha allievi diretti, e soprattutto da Michelangelo, che rifiuta qualsiasi collaborazione (se non puramente tecnica: preparazione dei colori e dei supporti, riporto dei disegni, ecc.), e compie tutto da solo la sua immensa Sistina.
4. Il genio artistico è versatile; può esprimersi, in una sola persona, con i mezzi più diversi. Leonardo e Michelangelo sono insieme pittori, scultori, poeti, architetti. Leonardo è anche scienziato sperimentale ed empirico, Michelangelo inclina più verso la filosofia e la teologia. Michelangelo rifiuta di essere chiamato con i termini riduttivi di scultore o pittore o architetto o altro; vuole essere chiamato soltanto Michelangelo, senza neanche il cognome, che lo confonderebbe con una specifica famiglia.
5. Il genio è anche originale; non deve seguire alcun esempio, osservare nessuna convenzione. Ciò vale in primo luogo nella creazione artistica, ma si estende anche alla vita quotidiana.
6. Il genio è irresponsabile; egli è posseduto da una forza divina su cui non ha controllo; questo spiega e giustifica ogni sua stranezza e bizzarria. Il genio artistico è molto affine alla pazzia.
7. Tutti i caratteri precedenti si traducono nell'imperativo dell'assoluta libertà. Per poter seguire la sua ispirazione, il genio deve essere libero da ogni regola e convenzione. Perciò il genio può essere strano, bizzarro, anticonformista, sregolato, eccezionale, in ogni sua manifestazione. Il genio può quindi anche essere *sprezzante* (ironico, snob, *blasé*), inaccessibile ai sentimenti e umori comuni (Castiglione, citato da Bourdieu 1983: 54).
8. La personalità del genio è più importante delle sue singole manifestazioni in specifiche opere. Ogni sua opera è un frammento contingente di una sostanza artistica unitaria. Ogni sua opera è egualmente importante, al di là dei suoi caratteri materiali; compresi gli abbozzi, disegni, carte, esperimenti falliti e rifiutati, scarabocchi (Hauser 1955/1: 356). Non sono le opere che concorrono a definire il valore del genio, ma viceversa, è il genio che attribuisce valore alle opere.
9. La creazione artistica è un atto puntuale dello spirito dell'artista-genio, un

"intuizione" assolutamente libera, non spiegabile razionalmente, non analizzabile, misteriosa e mistica.

### 2.1.9 L'artista come proletario e come funzionario

Ben pochi artisti, dopo Leonardo, Michelangelo e Raffaello, osarono presentarsi come geni; quei modelli, per un paio di secoli, sembrarono irraggiungibili e irripetibili. La professione di artista continuò a svilupparsi ad altri, più umani, livelli. Come si è visto, per lo più i pittori continuarono a considerarsi ed essere considerati come onesti artigiani, e non disdegnavano di riunirsi in istituzioni, come le scuole e le accademie. In alcune città e regioni si assistette a periodi di squilibrio tra domanda e offerta dei servizi dei pittori, con conseguente loro discesa a livello semi-proletario; o piuttosto *bohémien*. Così a Roma nel '600, dove si concentravano centinaia di pittori, per lo più giovani, provenienti da tutta Europa. Essi costituivano quasi colonie e comunità, con stili di vita tra il proletario e il goliardico. Così in Olanda, dove a momenti di grande espansione della domanda seguivano cicli di recessione, costringendo molti pittori alla povertà, all'abbandono della professione per altre, o al doppio lavoro. Ma c'erano anche gli artisti di grande fama, beniamini e contesi tra le grandi corti europee, o occupanti in esse posizioni stabili di grande prestigio e potere. Qualche decennio dopo Michelangelo il posto di regista artistico del papato fu a lungo occupato dal Bernini, cui senza dubbio spetta anche la qualifica di genio. Nella pittura l'intera Europa Cattolica è dominata dal genio di Rubens, personalità davvero principesca per decoro, cultura e redditi; figlio di un alto funzionario, educato in diverse corti (tra cui Mantova) maestro di una numerosa bottega da cui esce un fiume di grandi lavori, tutti di altissima qualità, e anche fine diplomatico. Sia Bernini che Rubens sono geni perfettamente integrati nel "sistema" in cui vivono; uomini d'ordine, mariti esemplari, e molto religiosi (Rubens andava a Messa ogni mattina, e Bernini faceva la comunione due volte la settimana).

La figura dell'artista di corte è certamente antica quanto le corti stesse. Nel Rinascimento fu istituzionalizzata per prima, e in modo già completo, nel granducato di Toscana, dove il Vasari occupò il posto di "ministro delle arti", e specialmente della pittura, presso il granduca Cosimo. Il processo fu spinto a nuove altezze nella Francia di Luigi XIV, che affidò al pittore Le Brun poteri quasi assoluti su tutto quanto riguardava le arti visive, "alte" e minori e applicate; porcellane, arazzi, tessiture, abbigliamento: ma anche pittura, scultura, architettura, arte dei giardini. Tutto doveva corrispondere ad uno stile unitario, e sempre "alto" e degno della regalità del sovrano e del prestigio della Francia. Ai giovani pittori più promettenti si assegnavano buone borse di studio, anche all'estero; e specialmente a Roma. La tradizione non scomparve con la monarchia; al contrario, il David occupò, nella Francia rivoluzionaria e napoleonica, esattamente lo stesso, altissimo ruolo di "dittatore" o ministro plenipotenziario per le "belle arti" che era stato di Le Brun (Hauser 1955/2: 158).

Di regola comunque il pittore, nel Sei-Settecento, era un professionista autonomo, appartenente alla borghesia medio-piccola, che produceva quadri sia su com-

missione sia per il mercato, ovvero per agenti e commercianti che facevano da intermediari tra il produttore e il pubblico dei collezionisti. I pittori si trovavano ormai liberi dai vincoli della corporazione medievale, e potevano anche fare a meno di protettori e mecenati esclusivi; ma pagavano questa libertà professionale con una maggiore precarietà e incertezza esistenziale. Non tutti i pittori avevano eguale talento, e anche quelli di talento potevano andare misconosciuti, o non incontrare i gusti e le mode.

#### 2.1.10 L'artista come genio alienato: la concezione romantica dell'arte e degli artisti

Della concezione romantica dell'arte e degli artisti si è già più volte parlato, in questo volume, in diversi contesti. Qui si può ancora ricordare che essa si rifà, nelle sue linee fondamentali, a quella rinascimentale del genio, ma con tre importanti novità.

- 1) La prima è che la qualifica di genio, finora limitata a casi eccezionali, viene democratizzata, estesa – con tutti i suoi connotati e privilegi – a tutti coloro che sentono in sé la tensione verso l'arte. Il genio è una qualità soggettiva auto-attribuita; non ha bisogno del riconoscimento sociale.
- 2) La seconda è che essa si sviluppa in un clima culturale ormai in gran parte secolarizzato e laicizzato, da cui è quindi scomparsa la prospettiva trascendente. Se nel Medioevo l'artista era solo un docile strumento attraverso cui Dio aiutava gli uomini a celebrare la sua verità, bontà e gloria, e se nel Rinascimento il genio era un dono di Dio, e la bellezza un suo riflesso, nel Romanticismo l'artista si rende simile a Dio, nella sua superiorità su ogni altra forma di esistenza terrena, e nella sua capacità di creare dal nulla mondi di bellezza. L'artista si dichiara libero non solo da ogni regola e convenzione umana, ma anche da ogni subordinazione a volontà esterne e metafisiche. Non esiste un Dio esterno e personale, che ispira ma anche ordina, limita e condiziona; non esiste più alcuna regola, se non quelle dettate dalla propria soggettività.
- 3) La terza differenza è che mentre il genio rinascimentale poteva albergare nel proprio intimo grandi drammi e problemi esistenziali (religiosi, filosofici, ecc.), non c'erano problemi di principio nei suoi rapporti con il mondo, la società. Non aveva problemi a mettersi al servizio dei potenti, perché non era concepibile alcuna società che non fosse organizzata in modo gerarchico e autoritario e perché era sicuro del proprio intrinseco valore; "potevano accettare di essere dominati perché essi stessi si dominavano e credevano nella possibilità di dominare la vita" (Hauser 1969: 59). L'artista rinascimentale non aveva problemi a vendere i propri servizi e le proprie opere al miglior offerente, perché sapeva che il proprio valore non dipende da queste contingenze, ma dal rapporto con la Verità e la Bellezza assolute e trascendenti (Hauser 1969: 275). In altre parole, il genio rinascimentale poteva avere problemi religiosi, ma non ideologici o politici. Al contrario, il genio romantico si

sente in linea di principio alienato, auto-escluso da una società che egli condanna, in quanto corrotta, ingiusta, triviale, squallida, insensibile, "filistea", innaturale, e così via. Egli tende a rifiutare quindi ruoli di "funzionario" di questa società, e preferisce quelli di emarginato, estraneo, alienato, eroe solitario, *bohémien*, proletario, rivoluzionario, terrorista (culturale o reale). «Si ebbe allora la strana situazione, fino allora quasi senza esempi, di artisti e poeti pieni di odio e disprezzo per quella classe (borghese) cui pure dovevano la loro vita intellettuale e materiale» e cui appartenevano (Hauser 1955/2: 186). Una conseguenza di questa presa di posizione fu che il genio romantico, l'artista, doveva per forza essere arrabbiato, angosciato, infelice: «Rousseau ancora sapeva perché era infelice... e sapeva immaginare (vie d'uscita). L'eroe romantico-tipo è preso da infelicità esistenziale, inguaribile, senza direzione» (Hauser 1955/2: 198).

Per quasi due secoli, la concezione romantica del "genio alienato" è stata oggetto di opposizione, condanna, irrisione e scandalo da parte della "società borghese". Essa si autopropagava in circoli ristretti, in *coterie* di iniziati, spesso composte da cultori delle diverse arti; se ne potevano trovare in tutte le grandi città europee, ma i più influenti sulla cultura del secolo furono senza dubbio quelli parigini. Essi tendevano ad auto-escludersi in maniera sprezzante ed aristocratica dal resto della società. Tra i loro caratteri più evidenti, "l'esibizione di modi liberi e sfacciati, l'ambizione spesso fanciullesca di mettere in imbarazzo e irritare il borghese, lo spasmodico sforzo di distinguersi dalla normalità, gli abiti eccentrici, le zazzere e le barbe, il linguaggio disinvolto e paradossale, l'esagerazione delle idee formulate in modo aggressivo, le invettive e le sconvenienze" (Hauser 1955/2: 202). La comunità parigina degli artisti contava un gran numero di stranieri, e quindi persone marginali per definizione (*bohémien*= zingaro). Verso la fine dell'Ottocento la figura paradigmatica del genio-eroe romantico fu colta in Van Gogh, straniero, poverissimo, solitario, sconosciuto, malato, pazzo e suicida. La concezione dell'artista come malato, alienato e pazzo era presente già alle radici del romanticismo (la "poesia da lazzaretto" di Goethe); essa fu codificata dalla psicologia "scientifica". La concezione dell'artista come nevrotico, formulata da Freud, rispecchia perfettamente sia l'auto-immagine che l'etero-immagine corrente in età romantica; e si è affermato che la stessa psicanalisi, con la sua enfasi sul subconscio, l'irrazionale, l'energia vitale, la libido, è un tipico prodotto della mentalità romantica (Hauser 1969: 55). Thomas Mann è un altro grande autore che, nel nostro secolo, approfondisce il tema dei rapporti tra temperamento artistico e psicopatologia.

#### 2.1.11 L'artista oggi

Da questa lunga e varia esperienza storica è così giunta fino a noi una molteplicità di figure e ruoli d'artista. Forse quella più diffusa è l'«immagine dell'artista ritirato dalla società, introspettivo, indipendente, geniale, imprevedibile e alienato dalle consuetudini della comunità» (Zolberg 1990: 136); ma vi sono anche gli artisti

tranquillamente integrati nella società, che hanno superato la necessità di comportarsi in modo strano e originale per attirare l'attenzione su di sé o esprimere la propria diversità o il proprio dissenso. Vi sono gli artisti-artigiani, totalmente concentrati sugli aspetti tecnici, sul virtuosismo della propria arte; gli artisti-nostalgici, che non hanno remore a perseguire ideali di bellezza già propri di altri tempi; artisti-professori, che si concentrano sulla trasmissione delle arti alle nuove generazioni; artisti-imprenditori o imbonitori, concentrati a sviluppare strategie di auto-promozione e di successo economico e personale. Una categoria che sembra molto scarsa, nella società occidentale contemporanea, è l'artista-propagandista, al servizio di un'ideologia o di un regime; la promozione positiva di idee o valori sembra molto meno interessante della loro critica. E vi sono poi le ampie categorie dei mezzi-artisti, dei dilettanti, e degli pseudo-artisti.

Del delineare tentativi di analisi tipologica della categoria degli artisti una delle non minori difficoltà deriva dalla mancanza di una precisa definizione, né sociale (corrente) né sociologica (scientifica) della categoria stessa. Esistono associazioni che si occupano degli interessi economici di alcune categorie di artisti, come la Siae; associazioni sindacali e professionali di singole categorie di artisti; ma tutte a base volontaria. Non esiste alcun pubblico ufficio che assegni la patente o il titolo di artista.

Ognuno può attribuirselo a piacimento; e poiché in certi casi esso costituisce un titolo di prestigio e di dignità, la tendenza ad attribuirselo è particolarmente diffusa ai margini del sistema (ad es. le *entraineuse*, spogliarelliste e ballerine da night club, quando vengono arrestate per atti osceni, a titolo di difesa si definiscono *artiste*). Lo status-ruolo di artista è una tipica costruzione sociale, un processo dialettico e negoziale, circolare e interattivo tra la volontà personale di chi vuole essere artista e la collettività cui spetta il riconoscimento e l'attribuzione di tale titolo.

In questo contesto, la collettività si manifesta in diversi ruoli tipici: tra i principali, quello del committente, del mecenate, dei critici, e del pubblico. Lo studio di queste figure, e del variare del loro ruolo e delle loro funzioni nel tempo e nello spazio, è di grande importanza per capire l'influenza dei fattori sociali nella produzione artistica. Di solito, molto più importante dello studio delle origini, appartenenze e condizioni sociali degli artisti stessi (Hauser 1969: 237).

## 2.2 I committenti

Committente è chi affida ad un artista un preciso compito di produrre qualcosa, mediante un formale contratto. Spesso tale contratto specifica minuziosamente tutti i caratteri della fornitura d'opera o di servizio. I committenti possono essere privati, collettivi o pubblici; possono essere persone o istituzioni (per quanto queste distinzioni non siano affatto nette, nella maggior parte delle società). Lo studio della committenza è molto importante, nella storia dell'arte, perché da essa si può individuare spesso gli scopi e le funzioni dell'arte, i valori cui serve; ma la committenza diretta non è affatto l'unico canale attraverso cui i valori e scopi sociali con-

fluiscano nell'opera d'arte. Poiché nella gran parte delle civiltà l'arte era un bene di lusso, riservato alle élites, i committenti appartenevano per lo più ai vertici della società; e il committente principale, in gran parte delle società, è il "principe", la Corte, il Re, ecc. Ancor oggi lo Stato, ovvero la pubblica amministrazione, nelle sue numerosissime articolazioni, è tra i committenti principali, soprattutto delle arti figurative. In altri tempi lo è stata la Chiesa; in particolare nelle frequentissime situazioni in cui potere politico e potere religioso sono strettamente intrecciati. In Occidente, gran parte dell'arte figurativa e musicale nei primi cinque-sei secoli di questo millennio nasce dalla committenza ecclesiastica.

La committenza è un aspetto tipico della forma artigiana di produzione, dove si produce solo quello che è stato ordinato dal cliente, e secondo le modalità concordate. Essa comporta dei vincoli; ma anche le relative sicurezze. Nelle epoche premoderne, il grado di intromissione del committente nel lavoro artistico poteva essere molto penetrante; è venuto meno con la diffusione del principio della libertà dell'artista e dell'autonomia dell'arte.

## 2.3 I mecenati

Mecenate è il privato che, essendo fornito di risorse e occupando una elevata posizione sociale, favorisce e promuove in vari modi l'attività degli artisti. Ciò che distingue il mecenate dal committente è che il primo esplica azioni di più ampio respiro, per tempi più prolungati, riguardo non singole opere ma la personalità complessiva dell'artista, e si esplica in una varietà di modi e mezzi; la commissione di singole opere è solo uno tra i tanti. Il mecenate può mantenere l'artista con borse e stipendi, e/o addirittura ospitandolo nella propria residenza; può promuovere la sua fama presso persone, gruppi e istituzioni; può fornire all'artista utili consigli e suggerimenti su come orientare il suo lavoro. Le motivazioni del mecenate possono essere le più diverse; compreso il genuino amore per le arti. Normalmente ve ne sono però di più sociali e politiche: la promozione, mediante l'arte, di specifici valori e obiettivi socio-politico-culturali, o il generico accrescimento del proprio prestigio. In una società dove le arti sono rispettate e ammirate, anche chi protegge e promuove le arti godrà di rispetto e ammirazione riflessa, quali che siano i loro specifici contenuti. Così si spiegano anche atteggiamenti e comportamenti di rispetto, e fin umiltà, che il mecenate talvolta mostra verso i propri protetti, e, più in generale, i potenti mostrano verso gli artisti. Si pensi al famoso aneddoto dell'imperatore Carlo V che si china a raccogliere il pennello caduto dalla mano di Tiziano: «il mecenate si innalza nella misura in cui innalza l'artista al di sopra di sé, e lo esalta anziché esserne esaltato. L'artista è circondato di luce, perché (chi gli è accanto) brilla del suo riflesso» (Hauser 1955/1: 354). La riconoscenza e la lode che circolano tra mecenate ed artista si esaltano vicendevolmente (ibid.). Anche nel caso del mecenatismo, come in quello precedente, non è facile distinguere il pubblico dal privato. In molti casi il mecenate è formalmente persona privata, ma sostanzialmente gode di grade-

influenza sui detentori formali del potere; questo è il caso del Mecenate eponimo, influente amico e consigliere dell'imperatore Augusto (Ottaviano), o di Cosimo de' Medici, che era di fatto signore di Firenze pur non ricoprendo formalmente alcuna carica pubblica. In altri casi i detentori di pubblici poteri possono svolgere azione di mecenate ricorrendo anche, in qualche misura, ai propri patrimoni privati. È famoso il caso di Pericle che, di fronte alla cittadinanza di Atene esitante a sostenere con le tasse le spese di abbellimento della città, "minacciò" di sostenerle a proprie spese, svergognando la tirchieria della cittadinanza (il bluff funzionò). La difficoltà di distinguere tra casse dello Stato e casse private dei reggitori rende ardua la distinzione; ma non c'è dubbio che in tutti i secoli il fenomeno del mecenatismo "privato" dei governanti abbia avuto una certa consistenza. In epoca romantica il mecenatismo privato di grandi industriali e finanziari (e soprattutto delle loro mogli e figlie) ha avuto una notevole importanza nella difesa e promozione dei movimenti d'avanguardia. In questo secolo, uno dei nomi più noti è quello di Peggy Guggenheim. Nei tempi più recenti il mecenatismo privato sembra in declino, sia perché considerato in qualche misura contrastante con l'immagine romantica dell'artista; ma soprattutto perché sostituito in gran parte da pubbliche istituzioni (accademie, ecc.) e da altre forme di intervento pubblico nell'arte (Wolf 64).

Nelle culture dove è mancata una tradizione di mecenatismo, sia pubblico che privato, come quella degli Stati Uniti nei due secoli scorsi, e dove per contro vigevano modelli di individualismo competitivo spinto, anche gli artisti hanno spesso dovuto ricorrere a forme spinte di imprenditorialità, per autopromuoversi (cfr. il caso di R. Peale). Questa tradizione di vivace imprenditorialità artistica, con tutto quel che significa in termini di autopromozione, pubblicità, relazioni pubbliche, e anche orientamento al successo, organizzazione del lavoro e così via, sembra continuata anche fino a tempi molto recenti (cfr. la "fabbrica" di Warhol).

#### 2.4 I critici

La necessità di specialisti che spiegassero al pubblico medio i significati e il valore delle opere d'arte emerse quando queste cominciarono a farsi oscure e difficili, cioè ad allontanarsi dalla comprensione immediata dell'uomo comune; ossia quando la cultura generale e comune cominciò a frammentarsi in "universi di significato" e "sottoculture" mutualmente non intelleggibili. Qualcosa del genere indubbiamente esistette anche nelle fasi più avanzate della civiltà greco-romana, quando molte raffigurazioni mitologiche non erano più comprese, e avevano bisogno di "guide artistiche" che le spiegassero. Nella società moderna, la critica d'arte nasce nel Cinquecento, in seguito all'ascesa sociale dei pittori, la critica d'arte nasce nella istituzione delle accademie, e l'elaborazione di teorie del bello, dell'arte e dell'estetica. Uno dei primi temi di dibattito fu se anche i non-artisti avessero il diritto e la capacità di discutere e giudicare i fenomeni artistici; e se, al di sotto delle singole apparenze sensibili, esistesse una sostanza o qualità artistica unitaria. La rispo-

sta ad ambedue le questioni fu positiva (Hauser 1995/1: 416).

Secondo una famosa tipologia (Croce 1958), vi sono tre principali tipi di critici d'arte: 1) il critico come "pedagogo e tiranno", che vuole insegnare all'artista come deve fare, cioè detta le regole che dovrebbero governare la produzione artistica: rapporti tra forma e contenuto, valori da promuovere, mezzi da usare, principi generali della composizione, e così via; 2) il critico come "giudice e magistrato", che stabilisce ciò che è bello e ciò che è brutto, ammette o esclude nel circolo magico dell'arte, condanna od esalta opere ed artisti, favorisce o distrugge reputazioni; 3) il critico come "esegeta, interprete, commentatore, storico e scienziato" dell'arte; il critico che spiega il significato delle opere, studia le condizioni, le cause e gli scopi per cui sono state create, mette in luce le strutture interne, e i rapporti tra l'opera ed altre, dello stesso autore o altri; e così via. Una distinzione affine agli ultimi due tipi è quella tra *critica estetica*, che si limita ad esprimere le sensazioni di gradimento o meno stimulate dall'opera d'arte, e la *critica storica*, che si limita invece a raccogliere la documentazione sulle sue circostanze di nascita. Ma per Croce esiste anche un altro tipo di critica d'arte, che sintetizza le tre precedenti e le innalza al livello di filosofia, che non può essere altro che filosofia della storia e dello spirito (cioè la sua).

Di fatto, ogni critico tende, più o meno apertamente, a mescolare tutti e tre i tipi di critica. Ognuno aderisce anche, più o meno esplicitamente, ad una prospettiva, un approccio, una sottocultura, una visione, una filosofia; per cui si può affermare che vi sono tanti tipi di critica quante sono le filosofie in generale, e le filosofie estetiche in particolare. Da questo punto di vista si possono quindi distinguere critiche analitico-classificatorie, moralistiche, edonistiche, intellettualistiche, psicologistiche, formalistiche, ed altre.

Per un paio di secoli, la critica artistica rimase all'interno delle ristrette élites culturali e accademiche che si occupavano di filosofia e storia dell'arte, e si confondeva con queste. Nel XIX secolo con l'ampliarsi del mercato e della produzione artistica, e la diffusione di giornali e riviste, emerse la figura del critico più o meno professionale che scrive per un pubblico colto, ma non più specialistico né accademico; e addirittura per un pubblico di media cultura. Questo tipo di critica si confonde anche con la cronaca, in quanto dà notizia degli eventi artistici (mostre, esposizioni, spettacoli ecc.); e orienta il pubblico con spiegazioni, interpretazioni e giudizi. Il critico "da giornale" diviene una guida del gusto del pubblico, sia nei riguardi dell'arte del passato che in quella del presente. In questo secondo riguardo, egli acquista così un grande potere sul successo o fallimento – almeno di vendite – degli artisti; e spesso è indotto a entrare in rapporto con loro, a far parte di circoli e coterias, a fare il promotore di una tendenza e il fustigatore di altre. Le figure più emblematiche di critici "militanti", nell'Ottocento parigino (e perciò nel centro della cultura occidentale) furono Gauthier e Baudelaire. Le interpretazioni dei critici, e anche i loro concerti e stile discorsivo, forniscono spesso agli stessi artisti idee e ideologie di cui prima erano sprovvisti. La critica non si limita a riflettere e chiarire, ma plasma e modella le arti.

Uno degli episodi più decisivi per lo sviluppo della critica d'arte fu la reazione generalmente molto negativa con cui fu accolta la "rivoluzione impressionista". Il suo rapido trionfo inferse alla critica una dura lezione (Gombrich 1994: 509). Da allora la critica si orientò sempre più all'esaltazione di tutto quanto si presentasse come innovativo. Il mondo dei critici, come in genere quello della cultura superiore, ha una struttura prevalentemente gerarchico-autoritaria; vi sono maestri riconosciuti, la cui autorevolezza nessuno osa mettere in discussione, e vi sono discepoli, seguaci, imitatori ed adulatori. Vi sono quelli che scrivono sulle riviste più prestigiose, hanno ruoli accademici o pubblici di alto livello, ecc., e vi sono i critici di provincia, che scrivono sui giornali locali; quelli che scrivono le presentazioni a grandi mostre nazionali e quelli che lo fanno per le pro-loco di paese. V'è indubbiamente anche una certa solidarietà di corpo tra i critici. Le polemiche possono essere anche dure nella sostanza, ma normalmente immerse in uno stile allusivo ed esoterico, come sempre succede tra organismi troppo vulnerabili (si ricordi il caso degli aruspici di Cicerone).

Il mondo della critica d'arte è, con quello delle sette religiose, una delle poche sfere della cultura moderna in cui regna indiscusso il principio d'autorità; e da cui è escluso il metodo scientifico-razionale. Come si è visto ciò viene giustificato con le varie teorie dell'"ineffabilità" dell'esperienza artistica, dell'arte come pura intuizione e sentimento, della creazione artistica come mistero, e così via. Per il mondo della critica d'arte, tentativi di introdurre i criteri della scienza e della logica in questo campo sono bollati come "grossolanamente positivistic" o "volgarmente sociologicistici" o psicologicistici, e simili; in alcuni casi, "terroristici". Accuse che il sociologo ritorce, ricordando che spesso assume aspetti terroristici il potere dei critici di fare o disfare fortune artistiche, e soprattutto di umiliare i gusti dei non iniziati (Bourdieu 1983: 513).

Per la critica d'arte, il rifiuto dell'analisi razionale-scientifica è talvolta giustificato con l'argomentazione che la qualità artistica è un fatto oggettivo, evidente, indiscutibile (per chi è dotato delle necessarie capacità e sensibilità culturali); il critico non fa che constatarlo e dichiararlo. A supporto di questa tesi, si ricorda che non c'è stato bisogno di alcun intervento dei critici per svelare e dichiarare l'arte di Dante o Michelangelo. Ma la tesi è chiaramente insostenibile; a fronte di un numero limitato di casi sulla cui qualità artistica il consenso è immediato e generale, ve ne sono di infiniti in cui esso è fortemente controverso.

Una conseguenza della natura soggettiva e autoritaria del giudizio dei critici è che essi tendono a esprimerlo in linguaggio oscuro, complesso, ermetico, allusivo, pirotecnico, iniziatico, barocco, intimidatorio. La critica d'arte è divenuta, nel corso degli ultimi due secoli, un genere letterario particolare, dove il virtuosismo linguistico fa premio su ogni altra qualità.

Il potere dei critici aumenta in proporzione all'aumentare della distanza tra il mondo dell'arte e la cultura generale, e in proporzione anche alla crescita della domanda di prodotti e servizi artistici. Inevitabilmente esso si presta ad essere adoperato anche a fini di interesse personale; come quando al critico si chiede di valo-

rizzare certe tendenze e scuole, del presente o del passato, e quindi di fare anche aumentare il prezzo delle relative opere; o di compiere "attribuzioni", cioè di identificare l'autore di opere del passato. I critici sono figure centrali nel mercato dell'arte. Alcuni dei più celebri critici e storici d'arte (le due professioni sono inevitabilmente interconnesse), come Berenson e Longhi hanno accumulato ragguardevoli fortune in questo modo.

Come si è più volte accennato, nei tempi più recenti la crisi delle avanguardie artistiche ha comportato anche una certa crisi di fiducia nell'autorità della critica d'arte, che delle avanguardie è stata, in generale, la grande promotrice. Si è anche detto che da qualche tempo la critica sembra divenuta più esitante nei giudizi sulla qualità artistica di opere ed autori, o addirittura dichiara l'impossibilità di decidere "che cosa sia l'arte, o, cosa ancora più importante, che cosa non lo sia"; e quindi ripieghi su funzioni meramente storico-esegetiche. A questa bancarotta non sono estranei gli eccessi della critica d'arte stessa, attorno alla quale si sono moltiplicate critiche demistificanti. Una citazione per tutte, di P. Citati: «il critico d'arte [è] mitologo, psicologo, attore, scrittore, moralista, matematico. È Ermete, l'uomo che ama le interpretazioni delle parole e degli oracoli; ma anche l'uomo che dall'ombra protegge ladri e mercanti» (da Sanguanini 1994: 291).

## 2.5 Agenti, mercanti, organizzatori

Committenti, mecenati e critici sono le figure tradizionali di mediatori dei rapporti tra l'artista e il resto della società. Nelle società moderne, tali rapporti si fanno sempre più difficili e complessi; soprattutto in connessione con la formazione del mercato dell'arte e del pubblico di massa. Il mercato comporta concorrenza, pubblicità, razionalità, imprenditorialità, rischio; il pubblico di massa comporta la gestione di grandi quantità di informazioni, l'organizzazione complessa del lavoro. Tutto ciò mal si concilia, generalmente, con le esigenze e le qualità proprie della creazione artistica. L'artista è quindi costretto ad affidare la diffusione delle proprie opere e prestazioni a una serie sempre più numerosa e differenziata di altri mediatori.

L'agente rappresenta direttamente gli interessi dell'artista, da cui viene remunerato. Egli cura la promozione e la pubblicità della sua immagine, e funge talvolta da segretario e da amministratore.

Il mercante d'arte, figura che nasce con il mercato dei beni artistici, soprattutto mobili, non si differenzia troppo, per ruolo, funzioni e mentalità, dai suoi colleghi che operano in altri settori commerciali; anch'egli svolge attività di compravendita, trasporto, distribuzione, con i connessi investimenti e rischi. Ma i suoi rapporti con l'artista possono essere molto vari, assumendo a volte (in forma di ordinativi e anticipazioni) quasi i caratteri del committente e perfino del mecenate e del critico.

I mercanti d'arte sono da tempo figure centrali nella vita artistica. Secondo alcuni critici (conservatori), gran parte dei fenomeni di scuola, gusto, sperimentazione, innovazione eccetera che caratterizzano la pittura, a partire dalla seconda metà

dell'Ottocento, sono opera dei mercanti d'arte, sempre in cerca di novità e mode per stimolare l'interesse della clientela. Secondo altri (progressisti), invece, i mercanti d'arte sono troppo spesso responsabili di deviazioni e arretramenti del gusto, di manipolazione delle mode, di commercializzazione e prostituzione dell'arte; il tutto a scapito dell'autenticità e del progresso. Altri ancora sostengono che i mercanti hanno un ruolo puramente strumentale e neutrale; non fanno altro che fiutare i gusti del pubblico, e i loro mutamenti, ed adoperarsi per adeguare l'offerta alla domanda. Sarebbero quindi strumenti misuratori delle forze del mercato, non motori né guide (Gombrich 1984: 600).

L'organizzatore (detto anche produttore, ma in un senso diverso da quello di artista; o impresario) è una figura che emerge soprattutto nel campo delle arti dello spettacolo, dove è spesso necessaria la confluenza di un gran numero di competenze artistiche e professionali diverse, un forte impegno nella promozione-pubblicità, e l'anticipazione di capitali ingenti.

## 2.6 Gli sponsor

Nella vita artistica contemporanea hanno assunto un ruolo importante gli "sponsor" o patrocinatori, che possono essere definiti come la versione moderna dell'antico mecenate. Tra gli aspetti innovativi si possono elencare: 1) non sono persone individuali, ma soggetti istituzionali; 2) non sono istituzioni politiche ma per lo più economiche (imprese, società); 3) i vantaggi attesi dall'operazione di patrocinio sono sia di ordine politico-culturale (costruzione del consenso, prestigio, immagine ecc.) sia di ordine economico (pubblicità); 4) l'intervento è di solito limitato nel tempo, e si riferisce quindi ad "eventi" (restauri, mostre, manifestazioni, ecc.). La crescita del fenomeno è connessa, da un lato, all'insufficienza degli interventi pubblici, e dall'altro alla sempre maggiore importanza delle imprese e della pubblicità nella vita contemporanea. In molti paesi, questa tendenza è favorita anche dagli sgravi fiscali che accompagnano tali contributi.

La presenza dell'azienda nell'evento artistico può assumere diverse modalità. Può essere solo "semiotica", con il suo marchio (logo) riprodotto in vari modi sui materiali e nei luoghi relativi alla manifestazione; o può essere più concreta e materiale, con la presenza di prodotti, tecnologie e personale dell'azienda sui luoghi della manifestazione (ad es. l'Enel che sponsorizza un evento curando il sistema d'illuminazione, o una ditta chimica che sponsorizza un restauro fornendo le relative sostanze chimiche); o, infine, lo sponsor può accollarsi anche aspetti organizzativi (es. le mostre di palazzo Grassi a Venezia, curate dalla Fiat) (Sanguanini 1994: 226).

## 2.7 Il pubblico

Il pubblico è l'insieme dei soggetti cui sono destinate le opere d'arte. Non tutte le opere d'arte sono destinate a soggetti umani: quelle religiose possono essere rivolte

esclusivamente alla divinità. Altre opere d'arte possono essere destinate non al pubblico, ma a singoli individui o a cerchie ristrette di fruitori. L'importanza del pubblico può essere molto varia, a seconda delle forme e generi di arte. Ad esempio, nelle arti dello spettacolo le reazioni del pubblico possono influenzare fortemente lo svolgimento della rappresentazione. Il coinvolgimento attivo del pubblico, secondo varie modalità, può essere uno degli scopi dell'opera. In certi generi e tendenze, si può verificare il superamento della distinzione tra attori e pubblico. In altri casi, il pubblico rimane distinto, e tuttavia parte dello spettacolo complessivo.

Per quanto riguarda le arti figurative, si possono distinguere due categorie di pubblico: gli acquirenti, che possono acquistare e portarsi a casa l'opera, per poterne godere individualmente o in compagnia; e i fruitori, che ne possono godere, privatamente o collettivamente, anche senza appropriarsi dell'opera/prestazione. Per buona parte della storia dell'arte il pubblico più importante era il secondo, in armonia con la natura prevalentemente pubblica, collettiva, comunitaria delle opere d'arte. L'acquisto delle opere d'arte da parte di privati è tipico delle fasi più mature della civiltà, quando emergono classi superiori orientate all'acquisizione e "consumo ostentativo" di beni. Il pubblico degli acquirenti comprende anche i committenti, di cui si è parlato più sopra, e i clienti, di cui parleremo in connessione all'istituzione del mercato.

L'arte religiosa tende ad avere per pubblico l'intera società, e quindi mantenere forme comunicative il più possibile accessibili a tutti. L'arte laica può specializzarsi per singoli pubblici, e quindi frammentarsi in forme e codici esoterici, isolanti, molteplici. A partire dal Rinascimento, l'arte ha assunto forme sempre meno popolari. Secondo gli storici del tempo, a quell'epoca "tutto il popolo" di Firenze o Roma seguiva con passione le vicende dell'arte; ma vi sono buoni motivi per ritenere che già allora ci si riferisse solo alla minoranza colta della cittadinanza. Nel Romanticismo, gli artisti professavano spesso disprezzo per il pubblico, e producevano solo per circoli ristretti di intenditori, per élites di iniziati. Il carattere antipopolare e aristocratico dell'arte di avanguardia è stato spesso denunciato (cfr. ad es. Ortega Y Gasset). La giustificazione/spiegazione di questo carattere si basa su due argomentazioni: 1) anche l'arte d'avanguardia è vittima dei meccanismi di commercialismo, competizione, individualismo, consumismo ecc. tipici della società capitalista; se tali fonti di inquinamento e distorsione fossero rimosse, e si instaurasse una società più giusta (es. socialista) l'arte evolverebbe spontaneamente verso forme comprensibili al popolo; 2) le masse popolari sono vittime di un sistema socio-culturale che colpevolmente e intenzionalmente le mantiene nell'ignoranza, nella falsa coscienza, nella stupidità; anche in questo caso, il rimedio sta nell'avvento di una società migliore (Dorfles 1993: 176, 181; Hauser 1955/2: 483; Zolberg 1994: 240).

Una categoria particolare di pubblico, propria delle forme d'arte che si concretano in oggetti mobili, è quella dei collezionisti, cioè delle persone che si dedicano con particolare passione, impegno e talvolta competenza ad acquisire certi tipi di oggetti d'arte. Per certi versi, quando la loro domanda si rivolge con continuità ad artisti viventi, essi possono assimilarsi alla figura dei committenti e dei mecenati.

Il pubblico delle arti d'avanguardia rimane ancora molto ristretto e selezionato. Tuttavia, data l'ampiezza del "pool" da cui pescare, ogni forma d'arte e ogni artista può trovare un suo pubblico, per quanto minimale (amici, colleghi, parenti); almeno abbastanza grande da giustificare la propria esistenza come produttore di beni e servizi.

Lo studio del pubblico è di importanza centrale sia per la comprensione del fenomeno artistico, sia per la sua gestione operativa (promozione, diffusione, politiche culturali, ecc.). Dal primo punto di vista, trova ampi consensi la teoria che l'opera d'arte abbia una natura "aperta", cioè esista e viva solo nel dialogo con l'osservatore o lettore (natura sociale dell'arte). Il contenuto, il significato dell'opera non è tanto quello che vi è stato immesso dall'autore, ma quello che le viene attribuito dal pubblico. L'autore può non aver avuto coscienza di quel che faceva, o può aver lasciato intenzionalmente ampie zone di ambiguità, di potenzialità "aperte"; può rimandare al lettore o fruitore il compito di completare l'opera. Ciò appare sempre più frequente nell'arte moderna, e in particolare nell'"informale".

In generale la conoscenza di un'opera d'arte non può prescindere dalla conoscenza della sua "ricezione" cioè dal modo in cui è stata interpretata, dalla sua influenza, dagli effetti che ha avuto sui suoi fruitori e sulla cultura e società in generale. Una volta che è entrata nel patrimonio culturale comune, l'opera è qualcosa di diverso da quel che era prima. Come avvertiva Goethe, «è impossibile giudicare (in sé) un'opera che sia divenuta di dominio pubblico». L'"aura" dell'opera d'arte è il risultato della sua storia, delle vicende della sua collocazione nella cultura, dei suoi rapporti col pubblico. Il significato di un'opera letteraria dipende dal "circolo ermeneutico" tra testo, tradizione (cioè, sedimentazione delle interpretazioni dei lettori del passato) e soggettività del lettore.

Accanto ad approcci semiotici, fenomenologici e storico-estetici, la teoria della ricezione sembra particolarmente aperta ad un approccio sociologico, in quanto il pubblico è un fenomeno eminentemente sociale. Alternativamente, si può dire che la sociologia dell'arte attribuisce molta importanza al fenomeno della ricezione perché essa si presta meglio di altri fenomeni artistici (e in particolare della creazione) all'indagine con i metodi tipici della sociologia.

Dal secondo punto di vista, pratico-operativo, lo studio del pubblico può essere definito come una forma di ricerca di mercato, allo scopo di massimizzare la congruenza tra l'offerta e la domanda di beni e servizi artistici. Tradizionalmente esso avveniva per via intuitiva e impressionistica, o sulla base di esperienze limitate; oggi, sempre più spesso, si serve dei metodi scientifici, soprattutto psico-sociologici.

Lo studio del pubblico è utile anche nel settore privato, e particolarmente nelle arti dello spettacolo; ma è soprattutto in quello, appunto, pubblico che esso sembra avere maggiori potenzialità di sviluppo, e maggiore utilità. Il "successo" di musei, gallerie, mostre, spettacoli, manifestazioni varie dipende dalla loro corrispondenza alle preferenze, necessità, modelli di comportamento, aspettative ecc. del pubblico. Lo studio del pubblico è quindi particolarmente importante per introdurre criteri di razionalità nelle politiche artistiche e culturali.

### 3. LE STRUTTURE

Il concetto di struttura è estremamente generale; indica qualsiasi insieme di fenomeni dotati di un certo ordine (forma) riconoscibile e di una certa stabilità nel tempo. In sociologia di solito esso ha anche un carattere normativo; la struttura è un insieme di regole o principi o meccanismi che presiedono ad un fenomeno. Anche alcuni dei soggetti di cui abbiamo parlato prima sono delle strutture. Nelle pagine seguenti ci occuperemo delle strutture o organizzazioni entro le quali si svolge il lavoro artistico (botteghe, accademie, scuole), quelle in cui le opere d'arte sono conservate o rappresentate (musei, teatri) e quelle che sono preposte alle politiche artistiche e culturali (corti, ministeri, ecc.).

#### 3.1 Arti, cantieri e botteghe

Poco si sa dell'organizzazione del lavoro artistico nell'antichità, come di qualsiasi altro genere di lavoro, a causa del caratteristico disinteresse degli scrittori e letterati dell'epoca per tutto il mondo della produzione e dell'economia. La maggior parte delle conoscenze sull'organizzazione del lavoro artistico viene dalla documentazione archeologica (resti di botteghe, analisi delle tecniche costruttive, ecc.). Si sa ad esempio che in età ellenistico-romana v'erano intere comunità urbane (ad esempio Afrodisia) specializzate nella produzione di statue di marmo (per lo più copie), con un'organizzazione artigianale avanzata, quasi industriale (produzione in serie).

Qualcosa di più si conosce dell'organizzazione dei cantieri medievali, specie quelli delle cattedrali. Essi, per la loro numerosità, vastità, durata, costituivano di gran lunga il principale ambiente di lavoro degli artisti/artigiani dell'epoca. Qui ogni attività era sottoposta alla regia di "maestri" (magistri operum, magistri lapidum) che rispondevano direttamente ai committenti (la fabbrica, il vescovo, il governo urbano) e dirigevano in modo centralizzato e gerarchico il lavoro dei numerosi esecutori. L'autonomia dell'artigiano/artista era quindi molto limitata; tutto doveva convergere verso un effetto complessivo ed unitario. Gli artisti/artigiani erano spesso organizzati in compagnie e si trasferivano da cantiere a cantiere.

L'autonomia si accrebbe quando, soprattutto nel '300, dalla "loggia" nel cantiere, l'artigiano si trasferì in una propria stabile bottega; e ciò in connessione all'aumento della richiesta di servizi e prodotti artistici da parte della comunità urbana, in via di crescita e complessificazione. Il lavoro artistico entrò nel sistema delle *gilde*, "corporazioni" o, appunto, "arti". Queste erano organizzazioni di categoria, a base democratica, finalizzate alla statuizione e applicazione delle regole da seguire nell'esercizio del particolare mestiere; sia riguardo alle tecniche materiali che riguardo ai rapporti economici (tra maestri, aiuti, apprendisti, clienti), e anche etico-sociali (rapporti con la comunità). Esse avevano anche un aspetto autoritario o quanto meno illiberale, perché l'iscrizione era obbligatoria, le regole vincolanti, le sanzioni anche gravi. Il lavoro dell'artigiano/artista si svolgeva quindi entro un quadro normativo



che gli lasciava ben poca autonomia, e poco spazio all'innovazione e all'originalità.

I vincoli della corporazione sono stati fortemente condannati dall'etica liberista e dall'estetica romantica. Più recentemente alcuni teorici hanno evidenziato il ruolo positivo delle regole, dei vincoli, nella creazione artistica; esse sono sfide che costringono ad "aguzzare l'ingegno", a concentrare e focalizzare gli sforzi, a mobilitare e indirizzare energie profonde. Tuttavia, nota lo Hauser, sta di fatto che gli artisti, appena hanno potuto, hanno cercato di liberarsi dai vincoli esterni (Hauser 1955/1: 328).

La liberazione dai vincoli corporativi inizia nel Quattrocento, ma ancora due secoli dopo la storia registra forti controversie tra corporazioni e artisti (Wittkover).

La bottega dell'artista è spesso un'organizzazione gerarchica di ruoli: sotto il maestro vi sono allievi, praticanti, aiuti, ecc., a vari livelli di "maturazione".

### 3.2 Corti e accademie

Nel Quattrocento inizia il processo di formazione di un nuovo ambiente di lavoro, le corti. I principi-mecenati, spesso principali o unici committenti, ospitano l'artista e la sua bottega nell'ambito della corte, per un più stretto contatto e scambio. L'artista diventa cortigiano.

Nel secolo successivo nasce, a Firenze, una nuova istituzione artistica, l'Accademia. Il termine, come è noto, deriva dai luoghi (i giardini di Accademio) in cui Platone usava intrattenere i suoi seguaci. Esso fu riesumato a Firenze nell'ambito del "revival" platonico e neo-platonico della seconda metà del Quattrocento. Circa un secolo più tardi il nome di Accademia fu assegnato dai Medici, nel quadro del processo di burocratizzazione del loro regime, all'organizzazione che doveva riunire artisti e appassionati di arti figurative (Accademia del Disegno, 1561). In realtà i pittori, affrancatisi dalle corporazioni, avevano già in più luoghi sentito la necessità di darsi qualche forma di auto-organizzazione professionale; ed erano nate le confraternite. Scopi delle prime confraternite e accademie artistiche erano in parte quelli delle vecchie corporazioni, cioè la promozione e difesa degli interessi di categoria. Ma se ne differenziavano per il molto maggior rispetto per l'autonomia artistica del singolo, e un molto più elevato contenuto intellettuale. Nelle accademie si tenevano corsi, conferenze e dibattiti filosofici, letterari, e genericamente culturali; si promuoveva lo scambio di idee tra operatori e appassionati (artisti e dilettanti), e si organizzavano i "percorsi formativi" delle nuove leve.

Il modello mediceo e quello romano (Accademia di San Luca, 1593) furono esportati, come tante altre innovazioni rinascimentali italiane, in Francia, e qui sviluppati a ben maggiori dimensioni e sistematicità. L'Accademia di Francia, nata nel 1648 ma maturata nelle sue forme tipiche verso il 1660, divenne lo strumento attraverso cui i governi fortemente centralizzati (dapprima assolutisti-monarchici, poi rivoluzionari-imperiali e infine repubblicani-democratici), per almeno tre secoli guidarono la politica artistica di quel paese. La centralizzazione consentì un alto grado di organicità, unità e razionalità della politica culturale e artistica francese, con il

conseguimento di grandi risultati nel campo della promozione delle arti, dell'educazione degli artisti, della distribuzione delle risorse (borse di studio), delle forme di diffusione dei loro prodotti (esposizioni, *Saloni*). Funzioni dell'Accademia erano la promozione della creatività, la fissazione e applicazione di standards qualitativi, lo studio dei classici, la discussione teorica e filosofica sull'arte, la legittimazione di nuove forme d'arte, di nuovi soggetti e stili: ma anche, e soprattutto, la celebrazione del Monarca, e poi della Nazione. Tutti i governi europei furono affascinati dall'esempio francese, e cercarono di istituire anch'essi le proprie Accademie nazionali.

Il sistema dell'accademia aveva anche i suoi aspetti negativi. Essa mostra alcuni aspetti di quella dittatura o totalitarismo culturale che troverà pieno sviluppo nel XX secolo. Malgrado gli intenti innovativi originari, mostra l'inevitabile tendenza di tutte le istituzioni pubbliche alla burocratizzazione e quindi al conservatorismo. Altri meccanismi legati a quel tipo di organizzazione del lavoro artistico (la competizione nelle annuali mostre) spinsero i pittori accademici a sviluppare lo stile che ne prese il nome (tipicamente, i grandi quadri di soggetto storico o letterario, tecnicamente impeccabili, e sempre più "spettacolari", drammatici, retorici, sgargianti). Già nel '700 l'arte accademica finisce così per generare, per reazione, tendenze "anti-accademiche". Come si è visto, la pittura dell'Ottocento è caratterizzata dalla divaricazione tra l'arte accademica e quella "alternativa", con il trionfo finale della seconda.

Naturalmente le accademie non scompaiono, ma si trasformano in vari modi; essenzialmente, aprendosi alla cultura anti-accademica. Esse continuano ad essere uno degli ambienti tipici di vita e di lavoro degli artisti, in qualità di professori o di allievi.

### 3.3 Scuole d'arte e l'insegnamento dell'arte nelle scuole

Nel corso dell'800, l'industria stava sommergendo il mercato con i suoi prodotti, spesso grossolani e di cattivo gusto ma a basso costo, minacciando la sopravvivenza dell'artigianato tradizionale. Da più parti, e soprattutto nel paese più avanzato sulla via dello sviluppo industriale, si levarono grida d'allarme per la scomparsa di un patrimonio non solo di tecniche di lavorazione, ma anche di forme estetiche.

William Morris in Inghilterra, e subito dopo altri intellettuali nei principali paesi europei, propugnarono l'istituzione, da parte dello Stato, di "scuole di arti e mestieri", per assicurare la sopravvivenza delle arti minori, l'artigianato artistico, le arti applicate e decorative. Si costituì così un'altra categoria di istituzioni proprie del lavoro artistico.

Con l'evoluzione del sistema scolastico pubblico e dei relativi curricula, l'insegnamento di materie artistiche divenne una componente importante dell'istruzione di sempre più ampie generazioni di scolari e studenti. In alcuni paesi si crearono anche scuole medie-superiori (non professionali) specializzate nell'istruzione artistica (licei artistici). In complesso, il pubblico dell'arte si allargò enormemente, sia per gli effetti dell'istruzione sugli studenti, sia, soprattutto, per la formazione di una ampia categoria di insegnanti di materie artistiche.

### 3.4 Musei

#### 3.4.1 Origini

Anche i musei sono un'espressione tipica della cultura ottocentesca. I loro antenati diretti sono le collezioni d'arte dei sovrani, piccoli e grandi. Ogni corte, dal Rinascimento in poi, gareggiava con le altre anche nella ricchezza dei tesori artistici che adornavano i suoi palazzi. Spesso le meraviglie dell'arte erano esposte insieme a quelle della natura (formazioni minerali strane, animali esotici impagliati o vivi, piante esotiche, curiosità e mostruosità varie, ecc) nelle "Camere delle meraviglie" o *Wunderkammer*. Queste collezioni erano spesso abbastanza "pubbliche", nel senso che l'accesso alle corti era molto più libero di quanto si possa oggi pensare; ma pur sempre ad arbitrio del Sovrano. Uno dei primi atti del regime rivoluzionario, in Francia, fu la concentrazione, riorganizzazione ed apertura al pubblico delle reali collezioni di pitture, a scopo di educazione ed edificazione del popolo. Nacque così, verso il 1790, il primo museo moderno del mondo, quello del Louvre; che da allora continua ad essere anche il più grande e, probabilmente, per molti aspetti il migliore. Come nel caso dell'Accademia, tutti gli Stati moderni hanno seguito l'esempio francese.

#### 3.4.2 Concentrazione e sradicamento

I musei hanno due scopi fondamentali: la conservazione delle opere d'arte e la loro esposizione al pubblico. «Forse nulla ha contribuito a rendere democratica l'educazione artistica quanto la costituzione dei musei» (Hauser 1955/2: 170); e tuttavia come tutte le cose umane, anch'essi hanno i loro aspetti negativi. Il più grave è la "decontestualizzazione" o "sradicamento" della singola opera d'arte dal suo contesto originario. L'opera d'arte viene isolata dal suo ambiente, perde i suoi rapporti con le architetture e le opere minori in cui era inserita. Si cancella così il senso delle sue funzioni socio-culturali. I musei sono una delle cause delle tendenze "estetizzanti" e formalistiche della storia e della teoria dell'arte. Essi hanno anche contribuito alla tendenza alla "reificazione" degli stili, luoghi e periodi, perchè hanno la necessità di collocare le opere secondo un'ordine fisso; ma in questo modo si privilegiano alcuni criteri di classificazione (ad esempio le "scuole nazionali") rispetto ad altri (ad esempio i generi); e soprattutto si trascurano le interrelazioni trasversali, le sintesi, i casi di margine e transizione, e così via.

#### 3.4.3 Depredazione

I musei sono anche responsabili della tendenza degli Stati a spogliare le "provincie", le periferie, le campagne delle loro opere migliori, per concentrarle nei grandi musei nazionali, collocati nelle capitali; e, ancor peggio, della tendenza delle grandi potenze di depredare delle loro opere d'arte i paesi più deboli, coloniali o sconfitti. La pratica è senza dubbio antica quanto la civiltà, e se ne hanno importanti esempi nell'antichità classica. Ma in riferimento ai musei, l'esempio macroscopico fu dato dalla Francia rivoluzionaria e napoleonica, con le gigantesche rapine di opere d'arte in

Italia e altrove (Egitto). Esse erano supportate anche da un'ideologia "universalista", insieme cosmopolita e imperialista, secondo cui Parigi avrebbe dovuto diventare la capitale non solo dell'intera Europa ma, in prospettiva, dell'intero mondo. Qui avrebbero dovuto quindi essere concentrate, e mostrate all'ammirazione universale, tutte le massime opere d'arte del mondo. Anche in questo caso, l'esempio francese ispirò ogni altra grande potenza, e in particolare l'Inghilterra e poi la Germania; forse anche, in qualche misura, l'URSS e gli USA. I trafugamenti delle opere d'arte di altri paesi sono state talvolta di iniziativa privata; molto più spesso sono state frutto di iniziative ufficiali, di vere e proprie politiche culturali. Allo scopo di arricchire le proprie collezioni, accademie e musei delle grandi potenze hanno organizzato sistematiche campagne di acquisizioni di beni culturali dai paesi più deboli.

#### 3.4.4 Ambientazione e restituzione

Negli ultimi decenni si sono sviluppate almeno due tendenze culturali molto innovative in questo campo. La prima rovescia il principio della concentrazione nei grandi musei, e stabilisce che ogni oggetto d'arte dovrebbe essere conservato e valorizzato nel proprio ambiente, o quanto più vicino ad esso sia compatibile con le due esigenze di buona conservazione e di facile accessibilità. La seconda, che trova molte difficoltà a farsi valere, non solo si oppone al trasferimento dei beni culturali dai paesi deboli a quelli forti, ma esige anche la restituzione delle opere d'arte trafugate nel passato. Così la Grecia reclama da tempo i fregi del Partenone ora al British Museum (i "marmi di Lord Elgin"), e più recentemente i leoni alla porta dell'Arsenale di Venezia; la Turchia l'altare di Pergamo; e l'Italia ogni tanto, flebilmente, qualcuno dei capolavori portati da Napoleone al Louvre. Certamente, l'applicazione di questo principio incontra anche qualche difficoltà teorica (come distinguere la depredazione dalla cessione volontaria; quanto indietro nel tempo si possa risalire, ecc.). Soprattutto, esso comporterebbe mutamenti cataclismici delle collezioni dei massimi musei del mondo. Non sembrano quindi esservi molte possibilità di una sua applicazione su larga scala, al di là, forse, di qualche restituzione simbolica.

#### 3.4.5 Il caso americano

Nei paesi europei i musei in linea di massima sono basati su antiche collezioni principesche e sono fin dall'inizio istituzioni pubbliche (statali, regionali, provinciali, comunali, ecc.). Negli Stati Uniti la mancanza di un apprezzabile patrimonio artistico proprio e l'orientamento generale della cultura (utilitaria, materialista, democratica, ecc.) ha fatto sì che la promozione delle arti fino a tempi recentissimi non fosse contemplata tra i compiti degli enti pubblici, e non rientrasse neanche tra gli interessi dei privati. Le cose cambiarono verso la fine del secolo scorso, quando iniziò una vera gara tra i nuovi ricchi americani a dotarsi di collezioni d'arte private, e ad associarsi per costituire musei aperti al pubblico. La richiesta di oggetti d'arte europei (e di altre civiltà) da parte dell'America esplose improvvisamente, vivacizzando fortemente il mercato dell'arte europea, sia antica che moderna, e

facendo la fortuna dei mercanti (e anche di molti falsari). In pochi decenni, tra Ottocento e Novecento, negli Usa si è costituita una importante rete di musei e collezioni, pubbliche e private. Con il New Deal e l'ideologia *liberal* dello stato forte, anche negli USA si fondarono grandi istituzioni "nazionali" nel campo dell'arte e della cultura; tra cui la National Gallery di Washington, che oggi è senza dubbio uno dei massimi musei del mondo.

#### 3.4.6 I musei nella società di massa

I musei sono oggi istituzioni ubiquitarie e di importanza basilare per la vita artistica e culturale. Come citato all'inizio, ad essi va in larga parte il merito di aver democratizzato l'educazione artistica. Tuttavia anche per questo aspetto essi suscitano qualche critica. La visita dei musei è divenuta un rito collettivo, di massa, sempre più vuoto di contenuti ed effetti propriamente culturali. È divenuta parte della routine scolastica, occasione più di svago e ricreazione che di edificazione per gli scolari, e di disturbo per gli altri visitatori più motivati. È divenuta anche una delle motivazioni e giustificazioni fondamentali del turismo di massa, un obbligo sociale da svolgersi il più rapidamente possibile, e spesso in condizioni psico-fisiche (stanchezza) e ambientali (affollamento) del tutto sfavorevoli all'apprezzamento dell'arte. L'imperativo della pubblicità costringe alla concentrazione sui "pezzi forti", più popolari; contribuendo alla loro feticizzazione (ad es. la Monna Lisa del Louvre), scatenando anche meccanismi che diminuiscono la loro stessa accessibilità, e riducendo all'oblio molte altre opere. Gli accorgimenti per rendere la visita sempre più gradevole ed efficiente hanno portato all'allestimento, nei grandi musei, di servizi sempre più ampi, diversificati, sgargianti e chiassosi (rivendite di copie, riproduzioni, souvenir, materiale a stampa vario; bar e ristoranti; sale speciali, multimediali, per conferenze, per attività culturali e interattive varie; ecc.), trasformandoli in "supermarket del consumo artistico", con aspetti da "baraccone".

Infine la dinamica della cultura di massa porta alla divaricazione tra i grandi musei, ampiamente pubblicizzati e che quindi per qualche verso rischiano di essere schiacciati dalla propria stessa fama, e quelli minori, che spesso invece soffrono di abbandono ed oblio; esattamente come nel commercio, la grande distribuzione emargina quella piccola.

#### 3.4.7 Museologia e museotecnica

L'importanza dei musei nella vita culturale moderna, e la molteplicità dei problemi che li riguardano, sono dimostrate anche dallo sviluppo di diverse discipline scientifiche che se ne occupano. Oltre a quelle relative alla loro storia (museologia) ve ne sono alcune che trattano degli aspetti più tecnici e gestionali (museotecnica): criteri di organizzazione ed esposizione delle collezioni, amministrazione, servizi collaterali, e così via. Un aspetto centrale della gestione dei musei riguarda certamente il comportamento del pubblico, potenziale e reale; e in questo campo, come si è visto, entrano anche le scienze psico-sociologiche.

#### 3.4.8 Il museo come centro di vita artistico-culturale

I musei sono spesso organizzazioni complesse, in cui trovano lavoro o occasione di studio numerosi soggetti del mondo artistico-culturale: storici, critici, esperti. I musei sono spesso anche centri propulsori della vita culturale, con esposizioni speciali, conferenze, convegni, corsi, pubblicazioni. Essi sono anche le più importanti tra le istituzioni cui spetta il giudizio sulla qualità artistica di un'opera o un autore; l'ammissione nelle sale dei maggiori musei equivale all'assunzione all'empireo dell'arte. L'apertura di sale dedicate all'arte contemporanea, o la fondazione ex novo di musei ad essa dedicati, è sempre un'occasione di discussioni e polemiche. I responsabili dei musei sono senza dubbio tra i soggetti più potenti e influenti dell'odierno sistema dell'arte.

### 3.5 Stato ed enti pubblici

#### 3.5.1 Ragioni etico-politiche ed economiche dell'intervento statale nell'arte

Molte volte in questo scritto si è evidenziato il ruolo dell'organizzazione politica (principi, corti, chiese, stati, autorità, ecc.) nella promozione e regolazione delle arti. Anche le "strutture" e istituzioni elencate qui sopra (corti, accademie, scuole, musei), sono, per lo più, emanazioni del potere pubblico-politico. Le ragioni di questo intervento sono essenzialmente due, e abbastanza ovvie. La prima, e di gran lunga la più importante, è etico-politica: fare della cultura e dell'arte un *instrumentum regni*, diffondere i valori, le idee, le credenze, le fedi congruenti all'imposizione, mantenimento e accrescimento del potere; promuovere il prestigio dell'Autorità e dello Stato; creare consenso e ammirazione; costruire la nazione; elevare il livello culturale del popolo; ecc. La seconda è economica: promuovere la prosperità dello Stato mediante l'esportazione di beni artistico-culturali. L'importanza di questa finalità è abbastanza variabile nella storia; ma certamente vi sono state società in cui la produzione e vendita di beni e servizi artistico-culturali ha avuto un peso anche economico rilevante. Tra i casi più noti si possono citare l'antica Grecia, l'Italia Centrale del Rinascimento, la Francia dei secoli XVII-XIX, l'Italia contemporanea.

#### 3.5.2 Totalitarismo, liberismo, assistenzialismo

Il grado di penetrazione/controllo/regolazione dello Stato nel mondo dell'arte può essere molto vario. Si possono individuare almeno tre situazioni tipiche.

La prima è quella del "totalitarismo", in cui non solo l'organizzazione del lavoro artistico, ma anche le forme e i contenuti dell'arte sono dettati dall'Autorità. Vi sono diversi tipi di totalitarismo: quello della comunità primitiva, a potere diffuso ma capillare e cogente, in cui il concetto stesso di soggettività individuale e di libertà sono sconosciuti, e l'artista non può che seguire le regole della tradizione; quello del dispotismo (tirannia, assolutismo), in cui la società è differenziata e complessa, e in cui esiste una molteplicità di soggetti, ma il potere politico, organizzato in un sistema gerarchico, fa capo ad un'unica persona o ruolo (è concentrato); e il totalitari-

smo vero e proprio, quello del XX secolo, in cui il potere gerarchico e centralizzato si arricchisce di strumenti tecnici che gli permettono di penetrare in profondità nelle strutture sociali e mentali. Una delle caratteristiche comuni dei sistemi totalitari è l'integrazione dell'arte e della cultura nella politica, ovvero la congruenza delle espressioni artistico-culturali con i fini e valori dei detentori del potere.

La seconda, opposta, è quella del liberismo, in cui l'intervento dello stato nella società, e quindi anche nella cultura e nell'arte, è ridotto al minimo. Allo stato si attribuisce una gamma limitata di compiti (difesa, giustizia, legiferazione, mantenimento dell'ordine pubblico, ecc.). Tutto il resto è ritenuto di competenza della "società civile", lo spontaneo aggregarsi ed organizzarsi dei privati. Ciò vale in particolare per la sfera culturale: non solo l'arte, ma la stessa istruzione sono ritenuti compiti essenzialmente privati o comunitari (locali, civici) e non dello Stato centrale. L'esempio più prossimo a questo tipo è quello del mondo anglosassone del Sette- e Ottocento.

La terza situazione, a carattere intermedio tra le due, è tipica delle società liberal-democratiche-socialiste contemporanee. In esse, lo stato si assume compiti sempre più ampi, molteplici, e profondi anche nel campo della cultura e dell'arte; ma in linea di principio si limita a predisporre le strutture e fornire le risorse, riconoscendo ai soggetti interessati la più ampia libertà espressiva. In altre parole, lo stato si assume il compito di stimolare e promuovere comunque la produzione artistico-culturale, ma si astiene dall'entrare nel merito delle forme e dei contenuti dei prodotti. Uno degli esempi più estremi di questa prassi "assistenziale" è l'Olanda, dove una legge degli anni '50 prevedeva l'erogazione di una sovvenzione annua a chiunque dimostrasse di svolgere attività artistica. Il risultato è che ci sono in quel paese magazzini stracolmi di "opere d'arte", composte e consegnate al solo scopo di lucrare i contributi.

### 3.5.3 La diffusione territoriale delle politiche artistico-culturali

Tradizionalmente, le politiche riguardanti l'arte e la cultura sono di competenza del Principe, ovvero dello Stato centrale. Ai livelli inferiori del sistema – le provincie, le periferie, le autorità locali – non spetta che di applicare ed eseguire. I fasti dell'arte e della cultura sono concentrati nella Capitale Nazionale; qui devono venire ad abbeverarsi i cittadini dal resto del paese. Il caso più grandioso di questa politica è stato, a lungo, la Francia; e a questo modello si sono ispirati, come si è già più volte notato, gran parte degli Stati nazionali moderni (secc. XIX-XX).

Negli ultimi decenni questo centralismo sembra vacillare sotto l'aspirazione di ogni città di provincia, di ogni comunità locale, di dotarsi di beni e servizi-artistico-culturali, e di adeguate relative politiche. Ogni provincia e ogni comune ha i suoi Assessorati alla Cultura, che promuovono mostre, manifestazioni, spettacoli, esposizioni; che finanziano iniziative, associazioni, pubblicazioni; che spingono la costruzione di istituzioni e strutture artistico-culturali permanenti, come accademie, musei, teatri, ecc; che, infine, premono per il recupero, restauro, riqualificazione, valorizzazione, utilizzazione dei beni artistico-culturali esistenti (monumenti, edifici storici, collezioni private, ecc.)

Questo trend allo sgritolamento del tradizionale centralismo delle politiche artistico-culturali e alla loro diffusione sul territorio deriva da diversi fattori. Il primo è senza dubbio la generale tendenza all'eguaglianza, alla "pari dignità", che sul piano del territorio si definisce come "equilibrio". Le città minori accettano sempre meno volentieri di essere schiacciate dalle maggiori; chi sta nelle periferie accetta sempre meno di essere svantaggiato, anche nella fruizione di servizi culturali, rispetto a chi sta al centro.

Il secondo fattore è l'aumento dei sentimenti di orgoglio civico, di identificazione con il luogo di appartenenza. Questo fenomeno è un po' più sottile, complesso e difficile da spiegare; ma esso è collegato sostanzialmente, in modo dialettico (per reazione) all'espandersi della cultura di massa, elettronica, a-spaziale, cosmopolita, "omologata", centralizzata. Di fronte a questi fenomeni macroscopici, sorge per reazione il desiderio di difendere i valori caratteristici del singolo luogo, della comunità, della città, della regione. A ogni livello di governo locale sorgono iniziative di recupero dei vecchi palazzi e monumenti, degli interi centri storici, dei "luoghi della memoria", dei segni distintivi di un passato sempre unico, originale ed irripetibile; dell'identità locale. Si recuperano o reinventano tradizioni, si fanno rievocazioni storiche; ma si intende anche sottolineare la modernità, lo slancio progressista, la vivacità culturale delle comunità, e quindi si promuovono anche iniziative artistico-culturali in questo senso: spettacoli e mostre d'avanguardia, ecc.

Il terzo fattore può essere individuato nell'aumento del peso economico del turismo culturale. Esso, a sua volta, è legato all'aumento generale del livello di istruzione, del reddito, e delle possibilità di circolazione ("rivoluzione mobilitica"). C'è sempre più gente che ha tempo, voglia e denaro per andare a visitare musei, chiese, castelli, città d'arte; e mostre e spettacoli, ovunque localizzati. Ma c'è anche l'esempio delle più grandi e famose "città d'arte". In tutta Europa, il successo di Venezia, Firenze, Roma, Parigi, Vienna ed altre come polo d'attrazione turistica ha avuto un effetto di «ricaduta a cascata», ispirando infinite altre città e cittadine.

Un po' in tutti i paesi industriali avanzati le amministrazioni locali danno crescente attenzione alle politiche culturali, con un occhio all'identità, al prestigio e all'immagine, e con l'altra alle ricadute turistico-economiche. Si crea così un clima e anche un "mercato" concorrenziale, articolato, pluralistico, molto favorevole allo sviluppo di certe forme d'arte e di cultura.

## 3.6 Il mercato

### 3.6.1 Definizione e cenni storici

Il mercato è quell'istituzione o struttura che permette l'incontro tra la domanda e l'offerta di beni e servizi, tra una molteplicità indefinita di operatori, e quindi lo scambio dei beni e l'aumento dell'utilità generale, dei valori, della ricchezza. È un'istituzione abbastanza peculiare, che può sussistere solo in certe condizioni socio-politico-culturali. Nel mondo dell'arte, per gran parte e per lungo tempo dominato dalla pratica della committenza, il mercato nasce tardi, e al livello più umile. Tracce

di produzione per il mercato di piccole e poco costose immagini sacre si trovano nel Trecento, e con maggior sicurezza nel Quattrocento, specie nelle Fiandre. Nella seconda metà del Quattrocento nasce a Firenze la pratica dei pittori, ormai sempre più svincolati dalle regole corporative, di dipingere quadri a proprio piacimento, nella ragionevole certezza che essi troveranno a posteriori un ammiratore disposto a comprarli. Questa pratica è connessa alla nascita di un'altra figura sociale, quella dell'amatore-collezionista, cioè di colui che si compiace di possedere opere, non tanto per il bisogno di decorare e arredare ambienti dati, ma per la loro intrinseca bellezza. Con il diffondersi di queste due figure ne sorge inevitabilmente anche una terza, che fa l'intermediario tra esse: il mercante d'arte. Di esse abbiamo già detto qualcosa, in sede di analisi dei soggetti dell'arte. Nel '600 le "piazze" più vivaci del mercato europeo della pittura sono Roma e le Fiandre.

La formazione del mercato ha numerose e importanti conseguenze sia sulla pratica della pittura (specializzazione, standardizzazione, "imborghesimento" dei soggetti, ecc.) che sulle condizioni di vita dei pittori, e sulle stesse caratteristiche della professione (libertà, precarietà, vulnerabilità a cicli economici, ecc.) (Hauser 1955/1: 503-4).

Il mercato dell'arte si ricorda anche con le pubbliche istituzioni di promozione dell'arte. I lavori degli allievi delle accademie sono esposti annualmente nei "saloni" e offerti all'acquisto. Su questo esempio nacquero più tardi le esposizioni commerciali organizzate da privati o gruppi di pittori o mercanti.

### 3.6.2 L'economia (politica) dell'arte

Con l'avvento della società industriale e l'ascesa delle classi medie, il mercato dell'arte di allarga enormemente. Negli anni più recenti esso ha attirato anche l'attenzione degli economisti, e si sono moltiplicati studi sull'economia e il mercato dell'arte.

Si tratta di un settore economico dai caratteri molto eterogenei e peculiari. Non è questa la sede per esporre i principi dell'approccio economicistico al mondo dell'arte, sia per l'estrema complessità del fenomeno arte, sia perchè sarebbe necessario adottare un apparato teorico-concettuale e terminologico in gran parte estraneo a quello finora utilizzato. Basti ricordare alcuni punti fermi:

- 1) il "mercato dell'arte" è un fenomeno molto complesso, in cui entrano sia beni che servizi ed "intangibili", come la proprietà letteraria; sia beni mobili che immobili, a godimento individuale e collettivo; sia beni irriproducibili (quelli prodotti nel passato, da artisti morti) che riproducibili (degli artisti viventi). In ognuno di questi casi i meccanismi del mercato funzionano in modo differenziato;
- 2) il mondo dell'arte è soggetto anche, e forse in modo prevalente, all'influenza di forze non-economiche, e in particolare a decisioni di natura culturale ed etico-politica, che non sono facilmente riducibili ai meccanismi dell'economia. Ad esempio, il patrimonio artistico è spesso considerato come costitutivo dell'identità della nazione, e quindi il commercio internazionale degli

oggetti d'arte è fortemente limitato. Un altro esempio è la diffusa politica di sovvenzionamento, da parte dello stato, di certe forme d'arte, in vista di superiori finalità etico-politiche. Forse più che in molti altri settori, in questo campo è necessario parlare di "economia politica", e non semplicemente economia, dell'arte e della cultura;

- 3) gli oggetti artistici in linea di principio sono "unici"; la loro offerta è rigida; non possono essere prodotti per rispondere all'aumento della domanda (salvo le pratiche illecite del falso); sono in genere maneggevoli e durevoli; la domanda tende a crescere (salvo oscillazioni congiunturali). Queste qualità li rendono adatti a svolgere il ruolo di beni di rifugio. Nel mercato dell'arte la domanda è espressa non solo da amatori, collezionisti, appassionati, istituzioni, e comunque da "fruitori finali"; ma molto anche da investitori, intermediari, speculatori. Ogni bene artistico, in quanto irriproducibile, favorisce manovre tipiche delle situazioni monopolistiche e monopsoniche, piuttosto che di vero mercato.

### 3.6.3 Sovvenzione dell'arte e giustizia sociale

L'analisi economica del fenomeno artistico mette in luce che molte forme e generi artistici sono "fuori mercato"; cioè il costo della loro produzione non può essere coperto da quanto il pubblico è disposto a pagare per fruirne. Essi sopravvivono solo grazie alle sovvenzioni pubbliche. Se si considera che in genere queste forme d'arte sono godute solo da gruppi ristretti, e per lo più elitari, si pone un problema di giustizia distributiva. A qualcuno non sembra giusto che la massa dei cittadini, da cui lo stato deriva la gran parte delle sue entrate, debba sovvenzionare i servizi artistici fruiti solo dalle élites; o, detto ancora più grossolanamente, non sembra giusto che la massa dei "poveri e ignoranti" non frequentanti paghi i piaceri dell'élite ricca e colta. Ad es., in Italia, nel campo dell'opera lirica, come è noto, il "mercato", cioè il pubblico pagante, copre circa il 30 % del costo di produzione del servizio; il resto è coperto dallo Stato, cioè dalla massa dei contribuenti che all'opera non ci va. Il discorso potrebbe essere ripetuto per altre forme d'arte.

Le argomentazioni giustificative sono principalmente due. La prima è che l'arte fa parte del patrimonio culturale collettivo indivisibile e inalienabile (lo spirito), e deve quindi essere promossa e mantenuta in vita indipendentemente da ogni materialistica considerazione dei costi; i suoi benefici per l'intera collettività sono di ordine morale, forse impalpabili ma reali; e in vari modi anche i non-fruitori ne godono indirettamente (ad es. in termini di identità e prestigio nazionale, ecc.).

La seconda è che la vera ingiustizia non sta nel far pagare alle masse i piaceri dell'élite, ma nel fatto che le masse non hanno ancora la cultura e le risorse per apprezzare e fruire l'arte d'élite. La sovvenzione è necessaria nel contingente, per far sopravvivere le arti "fuori mercato"; ma bisogna soprattutto puntare a politiche (e forme e riforme socio-politiche) di ampia e lunga portata per elevare il livello culturale delle masse e le loro capacità di apprezzamento delle arti "alte", e rendere così

possibile, in futuro, l'auto-sostentamento del settore.

#### 4. I PROCESSI

Si dicono processi le sequenze di eventi, cioè i mutamenti delle strutture, che mostrano qualche grado di regolarità, ordine, direzione, tendenza. Lo studio dei processi è l'oggetto privilegiato della storia, e in effetti in questa sezione riprenderemo temi già trattati nel capitolo dedicato a "cenni di storia sociale dell'arte" e a quelli dedicati all'arte e cultura nella società industriale. Ma, come si è visto allora, storia e sociologia sono strettamente intrecciate, e anche la sociologia, come altre scienze, si occupa dei processi.

L'arte, si è detto più volte, è un settore della cultura, che a sua volta è parte del sistema sociale; e quindi ad essa si applicano gran parte dei concetti sviluppati a proposito dei processi sociali e culturali. Il campo si presenta quindi molto vasto. Nelle pagine che seguono ci limiteremo a esporre brevemente solo una piccola parte dei processi che interessano i fenomeni artistici.

##### 4.1 Differenziazione

La differenziazione (o *eterogenesi*, come preferiva Spencer) è uno dei processi più generali della natura, della società e della cultura. È il processo per cui un insieme omogeneo (indifferenziato) si distingue, articola, suddivide, diversifica in una pluralità di sotto-insiemi. Nella sfera ecologica e in quella socio-economica processi analoghi alla differenziazione sono la divisione del lavoro e la specializzazione. Nel campo dell'arte si è visto come ogni "genere" tenda a differenziarsi in sotto-generi, diversi per forma, dimensione, soggetto (contenuto), stile, funzioni, e così via. Le ragioni di questo fenomeno sono molteplici: innovazioni tecniche, aumento delle dimensioni, moltiplicazione dei produttori, concorrenza o competizione, mutamenti della domanda, ecc. Al processo di differenziazione si oppongono quelli di generalizzazione, integrazione, ri-combinazione, standardizzazione, omogeneizzazione, sintesi ecc.

Una delle modalità più diffuse della differenziazione è la gerarchizzazione e/o stratificazione: nel caso dell'arte, alcune forme e generi sono considerate più "nobili" "alte" "elevate" di altre. Altre sono l'organizzazione, cioè la formazione di sottoinsiemi specializzati ma coordinati tra loro; e la concentrazione, cioè la formazione di centri di coordinamento.

##### 4.2 Evoluzione, sviluppo, rivoluzione

Nei processi evolutivi o di sviluppo (i due termini sono pressochè sinonimi), la differenziazione dei singoli insiemi si integra, combina e armonizza con quella di ogni altro, nella direzione di forme sempre più numerose, articolate e complesse. Un

tempo si attribuiva ai fenomeni evolutivi anche il carattere dell'unilinearità (unidirezionalità); oggi si ammette anche la possibilità di inversioni, deviazioni, molteplicità di linee e direzioni. I termini evoluzione e sviluppo implicano, in origine, l'idea che le forme successive sono già presenti, come "ripiegate" o "involute", nella forma originaria; e che vi sia quindi un certo determinismo, o necessità, nel modo in cui si "srotolano".

Un'altra implicazione di questi due termini, è che i fenomeni sociali e culturali, come quelli organici, procederebbero attraverso la parabola della nascita, crescita (sviluppo), maturità, decadenza ed estinzione (morte). Così anche nel caso delle civiltà, e delle loro espressioni artistiche, si parla di analoghe successioni di fasi.

Oggi queste implicazioni "naturalistiche" e "deterministiche" sono in genere minimizzate o rifiutate. Di solito, il termine evoluzione è usato come mero sinonimo (con suggestioni scientifiche e naturalistiche) del più antico concetto di "storia". Storia dell'arte ed evoluzione dell'arte sono, nella pratica, sinonimi.

Quando il mutamento/evoluzione/storia avviene in tempi relativamente rapidi, e coinvolge aspetti ampi, importanti e "centrali" del sistema, può prendere il nome di rivoluzione. Fino al XVIII secolo, in realtà, il termine rivoluzione significava propriamente restaurazione, ritorno al punto di partenza; il significato corrente è stato stabilito dagli eventi parigini del 1789, e dalle varie ideologie "rivoluzionarie" che ne sono seguite. La popolarità dell'idea e dei comportamenti "rivoluzionari" nell'arte dell'ultimo secolo e mezzo è dovuto all'ampia diffusione, anche in questo mondo, della cultura marxista.

L'evoluzione dell'arte non sempre segue andamenti lineari (più o meno ondegianti). Vi possono essere anche casi di interruzione brusca di tendenze artistiche, dovute per lo più ad eventi esterni, o anche di inversione (ad esempio l'arcaismo).

##### 4.3 Progresso

Processo e progresso sono etimologicamente quasi sinonimi; progredire significa procedere verso uno stato finale considerato migliore, più alto. Il concetto di progresso è applicato quasi esclusivamente al mondo socio-culturale, ed ha un forte connotato valutativo. L'idea che il mondo proceda da uno stato complessivamente "peggiore" ad uno "migliore" è un'idea del tutto sconosciuta alla grande maggioranza delle culture umane. Essa è propria dell'Occidente moderno, e sembra derivare dalla concezione ebraica, e poi, cristiana, della redenzione, del premio, finale, dell'avvento del regno dei cieli. L'idea di progresso è stata laicizzata nel Rinascimento, e attorno ad essa si sono poi costruiti interi sistemi filosofici ed ideologici che hanno dominato il pensiero occidentale fino a tempi recenti.

Nel campo dell'arte l'idea di progresso è stata applicata in almeno due periodi importanti: i secoli del "miracolo greco", per descrivere il passaggio dallo stile "arcaico" e "primitivo" a quello della piena maturità e perfezione, raggiunta nei V-III secoli a.C. (dopo di che non vi sarebbero stati miglioramenti di rilievo); e quelli del

“miracolo europeo”, dai secoli XII-XIX d. C.. In ambedue questi casi, il progresso sarebbe consistito nella capacità di riprodurre con perfezione qualsiasi fenomeno, ed esprimere attraverso le forme qualsiasi immagine o sentimento.

In tempi più recenti tuttavia si nega che nel campo dell'arte si possa parlare di progresso, perchè non vi sono più criteri di valore accertabili come universali e oggettivi; non si possono collocare le espressioni artistiche in gerarchie di “perfezione”. Ogni forma, genere, stile, artista, opera, va giudicato in relazione ai criteri vigenti nel suo tempo e luogo (relativismo).

#### 4.4 Creazione e produzione

Questi termini indicano la messa in esistenza (atto) di cose (oggetti, attività, ecc.) prima inesistenti nella loro forma; anche se alcuni loro elementi costitutivi preesistevano. Nella sfera dell'arte a lungo si è preferito il termine creazione, per i suoi tre denotati: la natura soggettiva e mentale del fenomeno; l'enfasi sulla originalità e la novità, cioè la produzione dal nulla; e l'idea della natura istantanea, o molto compressa, del fenomeno: l'“illuminazione”, il “lambo di genio”, la “visione” improvvisa e onnicomprensiva. Il termine produzione, più diffuso nelle scienze sociali e soprattutto nell'economia, implica un processo prolungato nel tempo, di natura prevalentemente materiale (cioè implicante energia, lavoro, materie prime, attrezzature) e soprattutto il concorso di una pluralità di soggetti. La sociologia dell'arte, che tende a considerare il lavoro e la professione dell'artista alla stregua di qualsiasi altra, tende comprensibilmente a preferire il termine produzione a quello di creazione.

#### 4.5 Tradizione e innovazione

I sistemi socio-culturali, per conservarsi nel tempo, devono dotarsi, tra gli altri, anche di meccanismi di riproduzione dei loro valori (idee, criteri, principi, regole, modelli, ecc.) nelle nuove generazioni. Dicesi tradizione il processo mediante cui quegli elementi culturali vengono “passati” (dal lat. *tradere*), dalla generazione anziana alla successiva. In questo senso originario, il concetto di tradizione è molto vicino a quelli di socializzazione, acculturazione, educazione, istruzione, formazione, controllo ecc. In un'altro senso, la tradizione è venuta a significare il complesso di principi, regole, idee ecc. che vengono passati avanti. Alla tradizione come oggetto e come processo si contrappone l'innovazione, cioè l'accettazione da parte del sistema degli elementi (idee, ecc. ma anche pratiche) che ad esso risultano nuovi, o in quanto prima non esistenti, o in quanto estranei (provenienti dall'esterno).

La dialettica tradizione-innovazione è fondamentale nel campo dell'arte, come si è più volte notato. La tradizione fornisce le regole, i vincoli, i principi, le pratiche entro le quali l'artista si sviluppa e si muove; ma l'artista fornisce le innovazioni che “forzano” la tradizione, l'arricchiscono, l'ampliano, la trasformano. In certi mondi artistici, come quello egiziano, europeo-medievale o estremo-orientale, la

tradizione sembra far aggio sull'innovazione, e le forme artistiche si conservano con scarse variazioni per secoli o millenni; in altri, come quello europeo-contemporaneo, l'innovazione è assurta a criterio preminente, o addirittura assoluto. L'estremizzazione sembra inaccettabile: tradizione e innovazione, in vari mix, sono ambedue necessarie al fare artistico.

#### 4.6 Diffusione o irradiazione

La diffusione è il processo in cui un elemento culturale (idea, valore, immagine, stile, ecc.) passa da un portatore ad un altro, sia nello spazio sociale (ad esempio tra i gruppi, classi, ceti) sia in quello geografico (comunità, città, paese, cultura, ecc.). Anche interi insiemi di elementi, cioè sistemi culturali, possono diffondersi ed espandersi. I luoghi da cui il processo parte sono i centri, quelli in cui si espande sono le periferie, provincie, colonie, ecc. In questa prevalenza dell'aspetto spaziale la diffusione si distingue dalla tradizione, che è piuttosto un passaggio nel tempo, tra generazioni. La diffusione è per molti versi speculare ai processi di ricezione, imitazione, acculturazione, inculturazione, innovazione ecc., che definiscono il fenomeno dal punto di vista del destinatario o “recipiente”. In arte i processi di diffusione sono molto importanti. Spesso essi comprendono anche fenomeni di mutamento delle forme (trasformazioni), dovuti a combinazioni con elementi locali, imperizia nell'imitazione, ecc. Le forme originarie, emanate dai centri di produzione artistica, possono degradare in forme “provinciali”.

#### 4.7 Successione

Successione è il fenomeno in cui un insieme di elementi culturali viene sostituito da un altro insieme. La sostituzione può avvenire per indebolimento ed estinzione del vecchio, o a seguito di un'azione di forza e conflittuale del nuovo. Nel campo dell'arte il concetto viene applicato soprattutto al mutamento degli stili, delle maniere, delle mode. I fattori della successione possono essere molto vari: mutamenti strutturali (demografici, tecnologici, politici, economici, sociali ecc.), o fenomeni psicologici di “saturazione” o “affaticamento” nei riguardi dei vecchi stili, e desiderio di innovazione; o altri, legati propriamente alla dinamica delle forme artistiche. Si tratta comunque di fenomeni complessi, di ampio respiro, e quindi in gran parte ancora refrattari alla spiegazione scientifica. Solo per quanto riguarda quel caso particolare che sono i fenomeni di moda, i fattori di innovazione, oscillazione, successione, ecc. sembrano sufficientemente noti, almeno in linea di principio.

#### 4.8 Legittimazione

Legittimazione è il processo mediante cui un elemento socio-culturale, prima nuovo, estraneo, o avversato, viene accettato dal sistema e reso legittimo, cioè



conforme alla legge, permesso. Molti aspetti dell'arte, nati ai margini o fuori di ciò che era tradizionale e consueto, sono stati dapprima condannati, stigmatizzati ed avversati; e in seguito, attraverso varie vicende, sono stati ammessi e permessi, e cioè hanno acquistato legittimità.

#### 4.9 Istituzionalizzazione

L'istituzionalizzazione è il processo mediante cui un insieme di comportamenti di fatto divengono oggetto di codificazione normativa, cioè vengono regolati da norme, leggi, regolamenti; e quindi non solo vengono ammessi, ma in qualche misura imposti. In un senso solo un po' diverso, l'istituzionalizzazione è la costruzione di istituzioni, cioè di strutture sociali complesse, composte sia da elementi personali (soggetti, agenti) che culturali (norme, fini, ruoli, valori, programmi, ecc.) che, infine, fisici (edifici, strumenti, ecc.). Anche questi sono processi diffusi e importanti nel mondo dell'arte; così nel basso medioevo si è istituzionalizzata la figura dell'artista-artigiano, mediante le botteghe, le corporazioni, ecc; in altri periodi si è istituzionalizzata invece la figura dell'artista genio, sregolato, alienato, ecc. L'apprendimento dell'arte è stato istituzionalizzato, mediante la costituzione di accademie e musei, ecc. Concetti vicini a quello di istituzionalizzazione sono la routinizzazione, cioè il divenire pratica quotidiana, abitudine ordinaria, ripetizione automatica, di quel che all'origine era nuovo, eccezionale, straordinario; e la burocratizzazione, cioè l'irrigidirsi delle istituzioni in sistemi di comportamenti strettamente gerarchizzati e totalmente determinati da norme e prassi, alla stregua di macchine; in cui i soggetti perdono le qualità di persone, e si trasformano in meri ruoli, o attori (agenti); e in cui la regola della conformità alle norme prevale su ogni altra, compresa la conformità allo scopo dell'istituzione.

#### 4.10 Autonomizzazione

L'autonomizzazione è il processo mediante cui un aspetto (segmento, parte, sottosistema ecc.) di un sistema diminuisce la propria subordinazione al sistema, allenta i vincoli normativi, e acquisisce la capacità di auto-organizzarsi, cioè di darsi da sé i propri scopi e le regole per realizzarli. Autonomizzazione è la tendenza a passare dallo stato di sottosistema dominato a quella di sistema per conto proprio; è il processo inverso a quelli di centralizzazione organizzativa e di costruzione del potere sistemico, di integrazione tra sottosistemi. In politica, l'autonomizzazione si chiama anche emancipazione, liberazione, secessione, indipendenza. Nella storia dell'arte occidentale, uno dei processi più significativi è senza dubbio la progressiva autonomizzazione dell'arte e degli artisti dal potere religioso, politico, sociale ecc., fino alla proclamazione della completa libertà e della non subordinazione ad alcuna norma o fine o valore o utilità sociale diversi dai propri ("arte per l'arte").

#### 4.11 Professionalizzazione

La professionalizzazione è il processo mediante cui un'attività di tipo lavorativo (produttivo) acquista i caratteri della professione o professionalità, e cioè 1) l'esercizio dell'attività a scopi di sussistenza, e a tempo pieno, 2) l'acquisizione e uso di saperi tecnici, specialistici, complessi e spesso anche esoterici (esclusivi, riservati, occultati), 3) la capacità di auto-organizzazione della propria attività, sia a livello individuale (il professionista è libero, non ha padroni) che collettivo (l'insieme di professionisti si costituisce in corporazione, albo, ordine, ecc., per promuovere gli interessi collettivi ed esercitare il controllo sulle attività professionali dei propri membri).

La professionalizzazione è un processo per alcuni versi affine all'autonomizzazione. Nelle arti non è senza importanza la distinzione tra dilettanti e professionisti.

#### 4.12 Interazione tra società/economia e cultura (struttura-sovrastuttura)

Uno dei problemi più dibattuti e difficili nelle scienze sociali riguarda i rapporti tra la cultura (sottosistema culturale) e gli altri sottosistemi sociali: economia, politica, società (in senso stretto).

Per quanto riguarda la natura dei rapporti, si possono distinguere due tesi estreme: quella del determinismo, secondo cui uno dei sottosistemi è dominante e subordina totalmente gli altri; e quella della contingenza, secondo cui i rapporti sono fluidi e multidirezionali, e la prevalenza dell'uno o dell'altro dipende da varie circostanze. In posizione intermedia si trova la tesi secondo cui non v'è né totale, meccanica determinazione, né assoluta contingenza (casualità); ma v'è un condizionamento di un sottosistema sugli altri, nel senso che esso, pur lasciando all'altro diverse possibilità di azione, gliene preclude alcune.

Per quanto riguarda la direzione dei rapporti, possiamo distinguere due tesi contrapposte. La prima è l'idealismo-spiritualismo-culturalismo, secondo cui il sottosistema dominante e centrale è quello, appunto, della cultura e dello spirito; la seconda può essere definita genericamente come materialismo, e può essere subito a sua volta distinta in tante teorie quanti sono i "fattori" che influenzano l'azione umana: le spinte biologiche (vitalismo, naturalismo, biologismo, razzismo, psicologismo, ecc.); gli interessi materiali (economicismo, utilitarismo, edonismo, ecc.); le relazioni sociali (sociologismo, ecc.); il potere politico e così via.

Nella sfera dell'arte, l'idea che le forme artistiche siano determinate da forze extra artistiche (sociali, economiche, politiche, razziali, tecnologiche, ecc.) ha assunto il nome di teoria del rispecchiamento: l'arte rispecchia "la società", è il prodotto lineare e "meccanico" di forze genericamente sociali. In realtà, ben pochi studiosi degni di questo nome hanno sostenuto la versione estrema, deterministica, di questa tesi; Per lo più si parla di condizionamento, di influenza, di interazione tra arte e società; e di ampia variabilità nell'intensità e senso della relazione; e di effetti diversi, a seconda che si parli delle forme dell'arte, o dei suoi contenuti (soggetti), o inten-

zioni, o altri aspetti. Certamente si possono addurre esempi di completa subordinazione dell'arte ai valori e alle finalità sociali, e soprattutto etico-politiche (arte come strumento di propaganda, strumentalizzazione politica dell'arte); ma in infiniti altri casi il rapporto è confuso, complesso, o assente.

Il rapporto tra arte e società può essere esaminato anche sotto il profilo temporale: così vi possono essere casi in cui le forme artistiche sono in ritardo rispetto ai processi socio-culturali (il neoclassico e lo storicismo usati ad esprimere i valori della borghesia e dell'industria), e altri in cui in una società sopravvivono per inerzia o tradizione forme artistiche ormai "fuori mercato"; e altri ancora in cui l'arte è "avanguardia" anticipatrice e profetica.

#### 4.13 Processi interni alla sfera dell'arte

Una serie di processi culturali sembra specifica del mondo delle forme artistiche, pur non escludendo rapporti con altri aspetti socio-culturali. Così la tendenza all'*arcaismo*, che caratterizzerebbe, in certe epoche, i gusti dei ceti conservatori dominanti; le tendenze alla *stilizzazione*, cioè la riduzione della complessità e variabilità delle forme, costringendole in modelli semplificati, enfaticizzati e ripetitivi; il *formalismo*, cioè la concentrazione sui valori della forma, a scapito di quelli del contenuto; la *formalizzazione*, processo affine alla stilizzazione, da cui si differenzia per l'enfasi sull'elaborazione di regole generali e astratte, e l'attenzione alla nettezza delle distinzioni; l'*astrazione*, la tendenza a trascurare la riproduzione dei dettagli concreti, delle peculiarità e contingenze del reale, per enfaticizzare invece gli aspetti teorici, concettuali, generali e universali; il *manierismo*, cioè il compiacimento nella riproduzione di modi di fare (maniere) peculiari, curiosi, strani, affettati, convenzionali; il *virtuosismo*, cioè l'esibizione di peculiari e straordinarie abilità tecniche; e così via.

#### 4.14 Processi socio-culturali esterni alla sfera dell'arte

I processi di questo tipo sono esterni alla sfera dell'arte ma si riflettono anche su di essa. Qui basterà una semplice elencazione, perchè si tratta di fenomeni molto noti, e che sono stati oggetto di attenzione anche nei capitoli "storici" precedenti: secolarizzazione, razionalizzazione, statalizzazione, nazionalizzazione, democratizzazione, ideologizzazione, industrializzazione, urbanizzazione, massificazione, commercializzazione, tecnicizzazione, integrazione, alienazione, ecc.

### 5. LE FUNZIONI

In generale lo scienziato, come il bambino, di fronte ad un fenomeno, un evento nuovo, per prima cosa si chiede: perchè? perchè questa cosa esiste? quali sono le sue cause e i suoi scopi? In ciò sta una delle principali differenze tra la scienza e la filo-

sofia, la quale, di fronte ad un fenomeno, tipicamente si chiede che cosa è? (quid sit?, da cui quiz), quale è la sua essenza?

La spiegazione in termini di cause ("iniziali", "a tergo") è importante quando si tratta di fenomeni di breve periodo, di eventi isolati; ma quando abbiamo di fronte un fenomeno duraturo, complesso, che muta ed evolve e si adatta ma persiste nel tempo, la spiegazione più pertinente è in termini di *cause finali*, cioè di scopi, di *funzioni*.

Il termine funzione ha senso solo in riferimento ad un sistema. Esso ha avuto largo uso dapprima in biologia e medicina, dove il sistema di riferimento è l'organismo. Qui, funzioni sono quei processi fisiologici che contribuiscono al funzionamento, cioè alla vita, alla sopravvivenza, alla salute, al benessere dell'organismo (*disfunzioni*, ovviamente, quelli che hanno effetti contrari).

In sociologia, il sistema di riferimento è la società nel suo insieme, oppure qualcuno dei sottosistemi di cui si compone; compresi i singoli soggetti. L'ipotesi generale è che se un fenomeno (processo, struttura ecc.) si riscontra in tutte o gran parte delle società, e se muta ma persiste nel tempo, è probabile che abbia qualche effetto positivo sulla sopravvivenza e sviluppo del sistema (sottosistema, gruppo, ecc.) in cui si manifesta; che risponde a qualche esigenza, ovvero soddisfa qualche bisogno/obiettivo del sistema e/o dei sottosistemi.

Le cose non sono così semplici, perchè la società è un sistema di immensa complessità, in cui operano i meccanismi più diversi.

Vi sono fenomeni un tempo funzionali, che persistono per pura inerzia o tradizione, anche quando non lo sono più. Altri fenomeni sono "effetti perversi", o "sottoprodotti" disfunzionali ma inevitabili, di altri fenomeni a carattere positivo. Ciò che è funzionale ad uno dei sottosistemi del sistema può essere disfunzionale ad un altro; ad es. alcuni fenomeni possono essere frutto dell'azione intenzionale di alcuni soggetti, e in contrasto (disfunzionali, conflittuali) rispetto ad altri soggetti; e così via.

Malgrado questi *caveat*, l'analisi funzionale (funzionalista) rimane una delle più proprie, caratteristiche e feconde della sociologia.

L'arte è senza dubbio uno di quei fenomeni sociali universali, e di lunghissima durata, che si presta all'analisi funzionale.

Malgrado ricorrenti annunci della sua morte, da un paio di secoli in qua, essa non solo sopravvive in tutti i suoi generi tradizionali, ma ne produce anche di nuovi. Allora, perchè esiste l'arte? a che serve? quali sono le sue funzioni sociali?

In queste ultime pagine presenteremo un elenco di tali funzioni. Esse sono piuttosto numerose, perchè l'arte, come si è più volte detto, è un fenomeno molto diversificato; esistono molte arti, ognuna delle quali può avere funzioni diverse dalle altre.

L'arte è anche un fenomeno universale nel tempo e nello spazio, e quindi vive in sistemi sociali molto vari, che esprimono esigenze, e quindi funzioni, diversificate. Quelle che presentiamo qui non sono tanto singole funzioni, ma raggruppamenti sintetici (tipi, classi, categorie, ordini, ecc.) di funzioni.

S'intende che questa, come ogni altra elencazione di questo tipo, è un'elencazione in cui 1) l'ordine di esposizione non ha alcun significato sostanziale; in parti-

colare, non è un ordine di importanza; 2) ogni elemento è logicamente collegato a molti altri, e potrebbe essere formulato e collocato in modo diverso (non-indipendenza degli elementi).

In questa sezione verranno ripresi, nell'ottica particolare del funzionalismo, temi già trattati in tutt'altri contesti nei capitoli precedenti. Queste pagine assumono anche il ruolo di sintesi propriamente sociologica di tutto il volume.

### 5.1 Funzioni decorative (ornamentali)

L'arte serve a rendere più bello (gradevole, piacevole, dilettevole, voluttuoso, attraente, ecc.) l'ambiente di vita dell'uomo. L'uomo sente una primordiale attrazione verso certe combinazioni di forme, colori, suoni, presenti in natura, e tende a ricrearli ed esaltarli con mezzi artificiali.

L'uomo sembra avere anche una speciale passione per certe forme (modelli, configurazioni, "patterns") geometrici, astratti e ripetitivi, che non si trovano in natura ma sono un effetto della struttura della sua fisiologia neuro-sensoriale e una proiezione della sua mente; questa è, secondo una celebre teoria (Riegl, Worringer), la fonte prima dell'arte.

La funzione decorativa o ornamentale dell'arte si esercita sugli oggetti d'uso (corpo, abbigliamento, accessori, suppellettili, mobilia, abitazioni) e dà luogo alle arti figurative o visuali: tatuaggio, moda, oreficeria, arredamento, pittura, scultura, architettura, e così via. Anche certi tipi di musica (di "accompagnamento" o "sottofondo") hanno funzioni puramente decorative ed ornamentali, a beneficio dell'udito invece che della vista; e così quelle altre "tecniche" che, nella maggior parte delle culture, non sono state elevate a livello di arte (profumeria, gastronomia ecc.).

L'estetica occidentale moderna tende a minimizzare, a relegare ad un ruolo eticamente inferiore, o addirittura a negare e condannare questa funzione dell'arte, in quanto legata alla sensualità. Tuttavia, vi sono anche tendenze contrarie (ad es. l'estetica edonistica, l'estetismo romantico).

Una giustificazione che si dà anche di certi aspetti incomprensibili e sorprendenti della pittura d'avanguardia è che essa, se non altro, fornisce "buone idee per le stoffe per tende"; ovvero, combinazioni di forme e colori applicabili a vari ambiti della vita quotidiana.

### 5.2 Funzioni imitative (mimetiche)

Come si è accennato sopra, la naturale attrazione dell'uomo per certe forme, colori, spettacoli, elementi ecc. della natura spinge alla loro imitazione (rappresentazione, riproduzione) in oggetti durevoli, accessibili, comodi da ammirare a piacimento, anche tra le mura urbane e domestiche. Per millenni, scopo assegnato alla pittura e scultura è stato quello di rappresentare, con il massimo realismo possibile, le bellezze della natura; in particolare il corpo umano, ma anche altri oggetti (anima-

li, "nature morte") e spettacoli naturali (paesaggi). Inoltre all'arte è stato assegnato il compito di riprodurre, nei codici dei vari mezzi espressivi (oltre che le arti figurative, soprattutto la musica, la poesia, la letteratura, il teatro) e dei vari stili, le situazioni, i sentimenti, i valori ecc. della vita reale, per renderli disponibili anch'essi in forme utilizzabili a vari scopi (piacere, educazione, ecc.).

### 5.3 Funzioni di evasione

Nella maggior parte delle società, l'uomo ha tempo libero da impiegare e bisogno di compensare la noia, la fatica, i dolori e le frustrazioni della realtà quotidiana; ha bisogno di eccitarsi, stimolarsi, evadere, divertirsi, ricrearsi. L'arte fornisce i mezzi - canti, musiche, danze, spettacoli, immagini, letture, ecc. - a questi scopi; sia nella fase di produzione che di fruizione. La quantità di tempo impiegabile in tali attività è molto alta in certe culture primitive, tra le classi superiori "oziose" e tra le popolazioni urbane nelle civiltà a base agraria, ed è ampia e crescente anche per le masse nella società post-industriale.

La funzione ricreativa si distingue da quella decorativa in quanto non necessariamente si riferisce all'inclinazione verso il "bello naturale", ma comprende ogni sorta di stimolazioni che eccitino e divertano. Nella società contemporanea, per diversi motivi, la funzione ricreativa può essere svolta anche da forme, suoni, spettacoli che provocano stupefazione, ottundimento, dolore, orrore, e così via.

### 5.4 Funzioni espressive

L'uomo ha un bisogno primario di esprimere (comunicare, esternare) ad altri i propri sentimenti, valori ed idee. L'espressione può avvenire attraverso molti media (parola, gesti, immagini ecc.), ed a vari livelli (strumentale, emozionale, ecc.). L'arte è una modalità particolarmente efficace dell'espressione personale. In gran parte delle culture conosciute questa è una funzione piuttosto secondaria; l'artista doveva soprattutto esprimere tradizioni, valori ecc. collettivi, "oggettivi" e trascendenti. A partire dall'età romantica, l'espressione personale intensa e sincera è considerata la funzione principale dell'arte; quali che siano i contenuti espressi. Le professioni che permettono e favoriscono la libera espressione dei propri contenuti interni (soggettività) sono molto apprezzate e ricercate nella società moderna e contemporanea. L'istituzionalizzazione dell'arte favorisce la creazione di questi ruoli professionali (occupazionali). Quanto più evoluta è una società, tanto più posto c'è per professioni a contenuto espressivo, comunicativo, creativo, e quindi in qualche misura artistico.

### 5.5 Funzioni catartiche

Alcuni aspetti della funzione di evasione e di quella espressiva possono confluire in una delle più antiche funzioni attribuite all'arte: la "purificazione" o "catarsi"

(Aristotele). Il riferimento qui è al senso di soddisfazione, sollievo, liberazione, elevazione, ecc. connesso allo sfogo (espressione) di emozioni tormentose, sia preesistenti nel soggetto, sia in esso indotte dall'arte stessa. In altre parole l'arte ha sia la funzione di calmare ed elevare, distogliendo (distraindo, divertendo) il soggetto dai suoi affanni quotidiani, sia di ricreare in lui forti agitazioni emotive che però cessano con l'esperienza artistica, e quindi gli permettono di tornare "sollevato", purificato, alla realtà quotidiana.

### 5.6 Funzioni di comunicazione

La comunicazione è un'esigenza primaria del sistema sociale; secondo alcune teorie, esso si risolve integralmente in flussi di comunicazione. Ogni società si basa sulla circolazione, condivisione, interiorizzazione di tratti culturali: idee, valori, modelli, norme, ecc. Le arti sono fondamentali mezzi e modi di comunicazione in tutti i settori della vita sociale. Alcune delle funzioni esposte nei paragrafi seguenti sono essenzialmente funzioni comunicative. La differenza tra funzioni espressive e funzioni comunicative è che le prime possono riguardare il solo soggetto, le seconde sono dirette verso altri. Si può cantare anche da soli, per il piacere di sentirsi, per esprimere, mandar fuori la propria gioia (o tristezza, ecc.); ma se si canta per un pubblico, si comunica.

### 5.7 Funzioni politiche

Nelle società in cui si è differenziato un sottosistema politico, le arti sono strumentalizzate dal potere, nelle sue diverse forme e articolazioni. Nelle civiltà superiori tradizionali, esse sono per lo più monopolizzate dai ceti dominanti, allo scopo di diffondere e inculcare le idee, valori, modelli, norme, informazioni ecc. congruenti al loro dominio (potere culturale). Le arti sono strumento di educazione delle personalità, formazione delle menti, diffusione di informazioni, costruzione del consenso sociale, legittimazione dell'autorità e dell'ordine, propaganda ideologica, e terrorismo politico.

Di solito, il potere non è monolitico, ma frammentato in una diversità di centri, ceti, forze, gruppi d'interesse, partiti, ecc.; ognuna delle quali può servirsi anche degli strumenti dell'arte. Oltre all'arte dei poteri dominanti, può esistere anche quella delle varie opposizioni. In alcune società, come quella europea dell'ultimo secolo e mezzo, alcune forme d'arte (ad es. l'"avanguardia") si sono collocate prevalentemente all'opposizione del potere dominante, invece che al suo servizio; e alcune forze politiche di opposizione hanno puntato molto sull'uso dell'arte, e più in generale della cultura d'élite, come strumento di penetrazione, diffusione, propagazione.

La strumentalizzazione dell'arte a scopi di propaganda è massima nelle società a forte ineguaglianza e ingiustizia sociale, e a forte tensione e conflittualità latente interna; come nei regimi di recente installazione e in quelli fortemente centralizzati e

gerarchici, su larga scala. Il potere non ancora pacificamente accettato e legittimato ha molto bisogno di ricorrere agli strumenti culturali e alle arti. I regimi assolutisti e totalitari tendono a mobilitare ogni mezzo di comunicazione, e quindi ogni arte, a scopi di propaganda verso l'interno e verso l'esterno. Le arti possono divenire strumento, arena e oggetto di lotta politica.

La funzione politica delle arti può essere perseguita in modo diretto ed esplicito, o in una varietà di modi indiretti e latenti. Ad esempio:

- a) *L'ostentazione del lusso* - L'ostentazione di stili di vita lussuosi e sfarzosi - e quindi ad alto contenuto artistico - riservati alla élites privilegiate, in contrasto alla miseria delle masse, accresce la distanza tra le due componenti, induce sentimenti di stupefazione e riverenza in queste ultime, e proietta le prime in una sfera di assoluta, irraggiungibile superiorità.
- b) *Sacralizzazione del potere* - Anche l'arte finalizzata al culto religioso può avere funzioni di legittimazione e propaganda politica, quando il potere religioso e quello politico sono intrecciati.
- c) *Confinamento dell'opposizione* - Nelle società moderne, liberal-democratiche, l'arte costituisce una sfera relativamente autonoma e isolata (confinata) della cultura, dove eventuali velleità di protesta, opposizione, conflitto e rivoluzione possono essere espresse senza eccessive conseguenze indesiderabili sul resto della società. Tali velleità non vengono trasmesse al fruitore a causa della funzione catartica della rappresentazione artistica. Secondo alcuni, anzi, l'arte "di opposizione" (critica, rivoluzionaria, contestataria, ecc.), istituzionalizzata entro la società borghese, non fa che riaffermare la sua solidità (Marcuse: *carattere affermativo delle arti*) (Wolf 1983: 126), in quanto la sua stessa esistenza dimostra la tolleranza e il pluralismo tipici del sistema liberal-democratico, e quindi la sua superiorità etica.

La tesi della "tolleranza repressiva" o dell'"affermazione" non può essere estremizzata. L'arte non conformista, critica, di opposizione non è senza effetti sugli assetti di potere. Ma più che in via politica diretta, attraverso la mediazione dei mutamenti nel campo delle percezioni, delle definizioni sociali, dei valori, della cultura.

### 5.8 Funzioni trasgressive e innovative

Nelle società moderne, il principio dell'autonomia dell'arte legittima la non-osservanza (trasgressione) di qualsiasi limite e regola etico-politica vigente. L'arte si pone quindi come un potente motore di mutamento della sfera morale e culturale. Secondo l'estetica romantica, se un'opera ha la qualità dell'arte, è sottratta al giudizio morale (e quindi giuridico e politico). Per definizione, l'arte depura, eleva e sublima qualsiasi contenuto. Inversamente, chi vuole sovvertire i valori correnti, lo può fare invocando i diritti dell'arte. Così, verso la metà dell'Ottocento, le rappresentazioni "realistiche" della fatica, sfruttamento, abbruttimento delle masse lavoratrici, hanno fatto scandalo, anche in quanto devianti dai canoni estetici tradiziona-

li. Esse si sono poi imposte in nome della libertà dell'arte, oltre che dei suoi doveri socio-politici; in nome della missione dell'arte di rappresentare la verità. Quelle rappresentazioni hanno avuto un ruolo importante nel superamento dei valori aristocratici ed elitari e nella diffusione di quelli democratici e socialisti; e quindi nelle successive trasformazioni dei sistemi politici.

La funzione trasgressiva dell'arte è stata rilevantisima anche nel caso della morale sessuale. Le immense trasformazioni verificatesi nell'ultimo secolo in questo campo hanno molte cause; ma il contributo dell'arte (dell'estetica romantica) è stato decisivo. La distinzione tra il nudo e l'amore da un lato, l'eroticismo e pornografia dall'altro, riposa essenzialmente sulla qualità artistica. Qui la funzione dell'arte è simile a quella della grazia santificante della teologia cristiana. In tempi più recenti, lo stesso meccanismo è stato applicato alla demolizione dei limiti alle rappresentazioni della violenza; in nome dell'arte, si ammettono ormai anche le scene più efferate, sanguinarie e dirompenti.

### 5.9 Funzioni religiose

Per gran parte della sua storia, l'uomo ha mostrato una forte inclinazione a credere in qualcosa di elevato e indiscutibile, di assoluto e di eterno; ad affidarsi a supreme autorità, ad abbandonarsi al mistero e al misticismo. L'uomo sembra aver bisogno di idoli da ammirare e adorare, al cui verbo abbeverarsi, della cui luce illuminarsi.

L'arte contribuisce in due modi principali alla soddisfazione di questi bisogni. Normalmente, per la grandissima parte della storia e nella grandissima parte delle società, essa è strumento di espressione, comunicazione e diffusione dei valori religiosi dati (vedi sopra). Tuttavia, nella società occidentale moderna, dove la religione tradizionale si è molto indebolita (secolarizzazione), e/o ha perso i suoi caratteri emozionali e mistici (razionalizzazione), tali esigenze psico-sociali possono essere proiettate/ricercate nella stessa sfera artistica.

A partire dal XVIII secolo, l'arte ha assunto molti dei caratteri della religione (assolutezza, finalità, mistero, fascino, esaltazione, ecc.), e gli artisti hanno assunto (o hanno preteso, o è stato loro attribuito) un ruolo sociale simile a quello altrove tenuto dagli sciamani, sacerdoti, i santi, eroi, semidei e divi. Tutto ciò che essi hanno detto, fatto, toccato, prodotto, assume valori incommensurabili e indiscutibili; ogni loro gesto, atto, schizzo o parola è gelosamente conservata, commentata, mostrata al popolo, celebrata. Il culto degli artisti-santi tende a crescere su se stesso, per effetto cumulativo (causalità circolare); più un artista è oggetto di celebrazioni, più ognuno si sente in dovere di contribuire alle stesse. Come è di regola anche per la religione, la comunità, esaltando (pubblicizzando) il suo artista/santo/eroe, esalta (pubblicizza) anche se stessa; arricchisce anche se stessa del riflesso degli onori che dedica a lui.

Il mondo dell'arte è, nella società moderna, uno degli ultimi rifugi dell'Autorità, dell'Assoluto, dell'Ineffabile, del Mistero. I tentativi di sottoporlo all'analisi razionale della scienza sono visti con molta ostilità dai suoi adepti, per i

rischi di demistificazione e demitizzazione – e quindi di perdita di status, prestigio e potere – che essa comporta.

### 5.10 Funzioni identificative e distintive

Nelle società complesse, gli individui sono soggetti a due tendenze contrastanti: da un lato, quella di identificarsi con una collettività (clan, gruppo, comunità, ceto, classe, ecc.) di "appartenenza" o "riferimento"; dall'altro quella di evidenziare la propria unicità, di difendere e promuovere la propria identità individuale, di distinguersi da ogni altro. Queste forze operano anche a livello aggregato ("macro"). Nelle società stratificate, ogni strato o classe tende a elaborare meccanismi di identità e identificazione interna, e dall'altro di distinzione dagli altri strati o classi. Tali forze e meccanismi hanno natura essenzialmente culturale: modelli di comunicazione (lingua, gestualità, ecc.), abbigliamento, "maniere", modelli di comportamento e di consumo, valori, gusti, stile di vita, organizzazione spaziale ecc. Tra gli elementi culturali che maggiormente contribuiscono ai processi di identità/distinzione vi sono quelli dell'arte. I consumi artistici, come quelli in altri settori della cultura, e come ogni altro settore dei consumi, hanno anche la funzione di definire simbolicamente l'identità del soggetto, la sua identificazione con i gruppi di appartenenza e riferimento, e il suo status nella piramide sociale.

Nelle società tradizionali, come si è visto, la cultura costituisce uno strumento diretto o indiretto di mantenimento dell'egemonia dei ceti superiori sulle masse. Nelle società liberal-democratiche, caratterizzate dall'apertura (delle classi) e mobilità (degli individui tra di esse), la situazione è più complessa. Tra le classi che detengono il potere politico ed economico e le masse popolari dominate si formano le classi medie. Esse sono meno dotate di potere (*capitale*) politico-economico, ma per molti versi aspirano a identificarsi con le classi superiori; provengono dalle classi popolari, ma sono molto attente a marcare la propria distinzione, distanza e separazione da esse. I mezzi su cui le classi medie puntano per realizzare questa doppia pretesa sono essenzialmente quelli della cultura "alta", di cui esse, per definizione, sono molto più dotate delle classi popolari. In questo settore, esse sono in posizione competitiva anche rispetto alle classi dominanti (la superiorità politico-economica non si traduce necessariamente anche in superiorità culturale). Le classi medie valorizzano la cultura e le arti "alte", perchè questo è un modo relativamente efficiente di investire le proprie mediocri risorse e realizzare le proprie pretese di ascesa sociale. In altre parole, una delle principali funzioni dell'arte e della cultura "alta" nella società contemporanea è quella di alimentare le aspirazioni alla distinzione proprie delle classi medie e mobili. Non è un caso che le filosofie esaltanti lo "spirito" si siano sviluppate in concomitanza con l'ascesa della borghesia; nè che all'intensificarsi della mobilità sociale, e quindi all'ampliamento e complessificazione delle classi medie, corrisponda la velocizzazione delle dinamiche culturali ed artistiche; nè, infine, che queste mostrino una forte tendenza a svilupparsi (o meglio involupparsi)

verso forme difficili, complesse, oscure, sempre più lontane dai gusti popolari e volgari. In quanto strumento di distinzione sociale, le arti tendono a rivolgersi agli iniziati, alle élites socio-culturali (che non coincidono necessariamente con quelle politico-economiche), e ad escludere le masse. Le estetiche del "gusto" sono essenzialmente estetiche del disgusto, cioè di rifiuto per tutto quanto è volgare e popolare. Appena un tratto culturale, già "superiore", diviene accessibile alle classi inferiori, viene rifiutato e abbandonato da quelle superiori in quanto "banale", "volgare", "ordinario", "popolare" e "comune". Questo è uno dei principali motori dei processi culturali ed artistici; ed è, essenzialmente, anche quello della moda.

### 5.11 Funzioni economiche

L'arte è, etimologicamente, innanzitutto un mestiere, una professione, un settore produttivo; la sua funzione è di fornire un reddito a chi vi opera — l'offerta — e fornire beni e servizi a chi li richiede — la domanda. In molti casi, la qualità artistica dei beni e servizi prodotti ha avuto un ruolo molto importante nell'economia di un paese. Così la Grecia antica ha diffuso per secoli i suoi beni — vasi dipinti, statue, ecc. — e i suoi servizi artistico-culturali (la bravura dei suoi architetti, dei suoi poeti e studiosi e filosofi, ecc.) in tutto il mondo mediterraneo. Per alcuni secoli — dal '600 al '900 — la Francia ha fondato la sua prosperità in misura non trascurabile anche sull'esportazione di beni di lusso, a contenuto artistico (arazzi, ceramiche, soprammobili, abbigliamento, ecc.). L'economia dell'Italia contemporanea deve molto alla creatività artistica dei suoi designers e stilisti.

L'analisi delle funzioni economiche dell'arte può riguardare gli aspetti prevalentemente settoriali e quelli prevalentemente territoriali.

Come settore produttivo, l'arte funziona in parte secondo i principi dell'economia di mercato e in parte secondo i principi dell'economia politica o pubblica; ossia, in parte sui principi dell'interesse individuale e della concorrenza, in parte secondo quelli dell'interesse pubblico e dell'amministrazione.

Il mercato/industria dell'arte, della letteratura, dello spettacolo ecc. ha alcuni aspetti peculiari ed altri comuni ad ogni altro settore produttivo. Una delle sue peculiarità è il suo ruolo di traino rispetto al mutare dei gusti e dei modelli culturali, e la sua connessione con il fenomeno della moda.

Per quanto riguarda il settore pubblico, è da ribadire che l'intervento dell'Autorità, nelle sue varie articolazioni, è sempre stato importante, e in certi casi predominante e totalizzante, nella produzione artistica. Nel corso dei secoli, in tutte le società moderne si è formato un ampio "settore pubblico" dell'arte (scuole, accademie, musei, ecc.) che impiega un numero rilevante di persone (funzionari, insegnanti, ecc.). Si può quindi, un po' cinicamente, affermare che una delle funzioni dell'arte è di fornire occupazione e stipendi agli operatori di questo settore.

Dal punto di vista territoriale, la principale funzione economica dell'arte è quella di attirare flussi turistici, e relativi redditi. Il fenomeno è antico, e si confonde con

la pratica del pellegrinaggio religioso. Già nel mondo classico la visita di santuari, monumenti e città era una pratica così diffusa da indurre alla redazione di apposite guide (ad es. quella di Pausania). Nel Medioevo ha assunto carattere nettamente religioso; ma dal Rinascimento in poi le finalità artistico-culturali hanno di nuovo assunto un ruolo primario. Nella società contemporanea è divenuto un fenomeno di massa, che mobilita ogni anno decine di milioni di persone. Molte "città d'arte" vi fondano la loro economia; moltissime altre si orientano in questa direzione. Il patrimonio artistico-culturale è stato definito un "giacimento" di risorse sfruttabili economicamente, al pari di quelle naturali. La conservazione, valorizzazione, e utilizzazione turistico-economica di questo patrimonio sono divenute obbiettivi importanti della politica economica di paesi come l'Italia. Intere regioni, come la Toscana e la Provenza, sono divenute famose, frequentate, e attirano anche residenti, grazie alle memorie dell'arte e degli artisti del passato. Ma non è soltanto l'arte del passato ad avere tali effetti; mostre, esposizioni, spettacoli ecc. di arte contemporanea sono anch'essi motivi di attrazione e di entrate per le economie locali. In alcune città, la presenza vivente (o supposta tale) di comunità di artisti (es. Montmartre, Greenwich Village) è essa stessa una componente del paesaggio urbano molto apprezzata dai turisti, e pubblicizzata da parte della relativa industria.

## CONCLUSIONE: PRESENTE E FUTURO DELL'ARTE

### 1. INTRODUZIONE: DIFFICOLTÀ DEL PROBLEMA

Nelle scienze sociali e nella cultura corrente si parla ormai diffusamente di un nuovo tipo di società. Dopo la società paleo-industriale e la società industriale avanzata, sarebbe nata ormai la società post-industriale, chiamata anche post-moderna o dell'informazione. Non tutti sono d'accordo che quella in cui viviamo, nei paesi più avanzati, sia una formazione sociale così diversa dalle precedenti da necessitare un nome e una categoria nuova; per molti, essa sarebbe solo uno sviluppo "lineare" della società industriale. Noi riteniamo che, in molti settori della vita sociale, le differenze siano effettivamente così importanti da legittimare le teorie della società post-industriale o post-moderna o dell'informazione.

La questione è resa particolarmente complicata da tre contraddizioni. La prima, logica, sta nella stessa espressione "post-moderno". Moderno significa attuale, cioè proprio del momento in cui si sta parlando. Ogni epoca è moderna rispetto alle precedenti. Post-moderno, etimologicamente, non vuol dire altro che futuro, e il futuro, per definizione, non esiste. Perciò, logicamente, il post-moderno non può esistere.

La seconda contraddizione è istituzionale, e sta nel diverso significato che la parola moderno ha in due diverse tradizioni disciplinari. Per gli storici, notoriamente, l'età moderna è quella tra il 1492 e il 1789; da allora ai nostri giorni siamo in età contemporanea. Questa curiosità deriva dal fatto che la storiografia si è istituzionalizzata come disciplina universitaria agli inizi dell'800, e da allora nessuno ha voluto cambiare la tradizione. Per i sociologi e per il senso comune, invece, la società moderna è essenzialmente quella che nasce con la rivoluzione industriale; prima c'erano le società pre-industriali, o pre-moderne, o tradizionali, o a base agraria. Questo radicalmente diverso uso del termine moderno è fonte di continue confusioni.



La terza contraddizione è reale (storico-sociale), e sta tra i modi e i tempi di mutamento dei diversi settori o sottosistemi sociali. La dinamica dei processi culturali, spirituali, artistici non è in perfetta sincronia con quella di altri processi sociali, come l'economia, la politica, la vita quotidiana. I primi possono essere sia in ritardo che in anticipo sui secondi, possono influenzarli (causarli) o esserne influenzati (causati). Non c'è una regola generale.

Non deve sorprendere, quindi, che i discorsi sulla società post-moderna, e sul ruolo dell'arte in essi, siano così complessi e controversi.

## 2. I CARATTERI FONDAMENTALI DELLA SOCIETÀ POST-MODERNA

### 2.1 Caratteri strutturali

Molte delle caratteristiche strutturali e culturali comunemente attribuite alla società post-moderna sono, in realtà, le stesse che in questo testo abbiamo indicate come tipiche della società industriale avanzata (vedi cap. VI, par. 2 e 5). Dal punto di vista strutturale, i fenomeni che con maggiore evidenza caratterizzano la società post-moderna sarebbero due: la "crisi dello Stato assistenziale", cioè la fine della speranza che tutti i problemi economico-sociali possano essere risolti con un sempre più capillare e massiccio intervento dello Stato centrale, e la presa d'atto che settori sempre più ampi della vita economico-sociale dovrebbero essere restituiti alla responsabilità autoregolativa dei singoli, dei gruppi, delle località, delle corporazioni ecc. La società post-moderna sarebbe quindi caratterizzata da un ritorno del pendolo della storia dal socialismo al liberismo (liberalismo). Si è qui usato il condizionale perché non è certo che questo trend sia abbastanza reale, importante e durevole da giustificare la definizione di una nuova epoca e società.

Il secondo aspetto strutturale riguarda problemi economico-demografici. Da un lato, la meccanizzazione e automazione rendono possibile, contemporaneamente, l'aumento della produzione e la diminuzione dell'occupazione. La società post-moderna è caratterizzata da ampie fasce di disoccupati e sottoccupati, pur in un contesto di generale e crescente benessere. Emergono, come fenomeno cronico, le "nuove povertà". Dall'altro, l'aumento della vita media e dei tempi di formazione professionale fanno sì che si amplino sempre più le fasce dei non ancora- e non più lavoratori, cioè gli studenti e i pensionati. La percentuale di persone che lavorano diminuisce. Sembra stia emergendo una struttura a cinque fasce: 1) i dirigenti, una piccola élite che lavora, anche più intensamente di prima, in quanto impegnata nei settori di punta e nei punti cruciali del sistema; 2) i lavoratori "normali", occupati in lavori di routine, in condizioni sempre meno pesanti e per tempi sempre più brevi; 3) gli studenti, che si preparano ad entrare nel mondo del lavoro; 4) i pensionati, che ne sono ormai usciti; 5) coloro che, per vari motivi, non riescono o non vogliono entrare nel mondo del lavoro. In complesso, comunque, non sembra dub-

bio che la percentuale del tempo totale dedicata al lavoro, almeno nelle sue forme tradizionali, è destinata a diminuire. La società post-moderna è la società del tempo libero, o quanto meno, occupata in attività che hanno poca somiglianza con quel che si intende tradizionalmente come lavoro.

### 2.2 Il fattore tecnologico

In un'ottica ecologico-evoluzionistica (o di "materialismo culturale") il fenomeno cruciale di ogni formazione sociale è quello tecnologico. La comunità primitiva è basata sulle tecniche di caccia e raccolta, le civiltà a base agraria su quelle relative alla coltivazione dei cereali, la società industriale sulle macchine energetiche (i motori: a vapore, a scoppio, elettrico, ecc.). La tecnologia tipica e definitoria della società post-moderna è quella dell'informazione. Le macchine elettroniche per la registrazione, memorizzazione, elaborazione e trasmissione dell'informazione sono state inventate negli anni '40, e in questi ultimi trent'anni sono penetrate in ogni ganglio della vita sociale, con un aumento esponenziale della potenza e versatilità. Le quantità di informazione che sono accumulate e che viaggiano nei circuiti del sistema sono *infinitamente* più numerose di quanto sia mai stato possibile nelle società precedenti; e ciò ha innumerevoli e importanti effetti in ogni momento della vita sociale. Gli esempi che si potrebbero fare sono infiniti. Per questo motivo, la società post-moderna è chiamata anche società dell'informazione.

### 2.3 Il mix di razionalità strumentale e irrazionalità sostanziale

I teorici della società moderna, in generale, prevedevano che con lo sviluppo delle tecniche, della scienza, e dell'industria, si sarebbe verificato un parallelo sviluppo della razionalità nei processi sociali e nelle mentalità individuali. Le maggiori risorse disponibili sarebbero state convertite in educazione, crescita civile, cultura, moralità.

I teorici del progresso avevano profetizzato un futuro in cui tutto fosse perfettamente regolato, e in cui ogni individuo perseguisse con razionalità i valori comuni: è questo, sostanzialmente, il messaggio delle grandi ideologie e delle grandi utopie che hanno animato l'Occidente, dal 1750 al 1950.

Solo un ristretto numero di osservatori del passato ha preconizzato che, a fronte della crescita della razionalità strumentale dei "grandi sistemi", la società avrebbe reagito con un aumento dell'irrazionalità nel "mondo della vita".

Forse i caratteri più vistosi, e più sorprendenti, della società post-moderna sono, da un lato, la perdita di fiducia nelle grandi ideologie e utopie del progresso, e nelle "grandi teorie" in generale, e la conseguente diffusione di atteggiamenti pessimisti, cinici, individualisti, al limite nichilisti. Dopo quella nella religione tradizionale, si sono esaurite anche le fedi nei suoi succedanei laici: la Scienza, la Ragione, lo Stato, la Patria, la Nazione, la Razza, il Partito, la Classe e così via. Non si crede più a nessuno dei Grandi Enti, e anche i grandi valori che stavano al centro della coscienza

collettiva e individuale, alla base delle motivazioni all'agire, rischiano di ridursi a pallidi fantasmi.

Ciò ha reso possibile il ritorno, al centro della coscienza individuale e sociale, di ciò che si può chiamare istinti, o bisogni primari, o inclinazioni, o passioni, o emozioni (l'elenco potrebbe continuare); tutto ciò che, classicamente, si contrappone alla razionalità. Dioniso prevale su Apollo. L'uomo post-moderno torna ad essere essenzialmente un fascio di forze biopsichiche, sempre meno tolleranti di controlli e direzioni socio-culturali.

La società post-moderna è caratterizzata da un inedito mix di razionalità e irrazionalità. La razionalità prevale nei settori tecnico-economici, legati alla produzione di beni e servizi e alla gestione dei grandi sistemi funzionali (l'apparato dello Stato, le aziende ecc.); razionalità tecnica, strumentale, formale, sistemica, quindi. L'irrazionalità sembra prevalere in molti aspetti della vita quotidiana e individuale, nel tempo libero, nelle espressioni psico-culturali. Il sofisticatissimo e potentissimo apparato di sistemi tecnologici è messo al servizio delle passioni più primitive ed elementari.

Tra gli esempi più evidenti di questo fenomeno si possono citare: 1) la diffusione delle credenze superstiziose, delle religioni alternative, dell'astrologia e così via, che si appoggiano su mezzi e strumenti altamente tecnologici; ad esempio, la magia via televisione; 2) l'uso dei più avanzati mezzi di trasporto, comunicazione e informazione per soddisfare istinti primari, come il tifo sportivo o il desiderio sessuale; 3) la trasformazione di ogni merce, prodotta con grande razionalità dalle organizzazioni economiche, in mero simbolo atto a soddisfare tendenze profonde, come l'identità, l'identificazione, il narcisismo, l'invidia, la seduzione, ecc.; 4) l'uso di sofisticati mezzi tecnici nel perseguire obbiettivi dettati da fanatismo politico e religioso; ecc.

È ovvio che questi fenomeni non sono solo la risultante casuale di ciechi processi sociali; molti di loro sono il frutto di precise strategie perseguite da centri di potere politico ed economico.

#### 2.4 La dissoluzione dei confini

Una delle caratteristiche più evidenti della razionalità è l'imposizione di confini al magma confuso della realtà: confini tra vero e falso, bene e male; tra categorie e concetti; tra generi, classi, gruppi, sistemi, Stati e così via. Correlativamente, una delle caratteristiche più enfatizzate della società post-moderna è la tendenza alla dissoluzione dei confini, alla con-fusione. Questa tendenza sembra derivare da tre fonti. La prima è l'irruzione delle forze psichiche primarie: le forze che si agitano nella profondità della psiche sono confuse, indistinte, insofferenti di limiti e regole.

La seconda è la diffusione, nell'ethos della società moderna e post-moderna, dei valori di libertà, eguaglianza e democrazia. Ogni confine è un vincolo, e ogni distinzione, ogni categorizzazione implica una gerarchia di valori. Una delle tendenze caratteristiche della società post-moderna è verso la contaminazione, la combinazione, il "metissage", il "bricolage", la fusione, l'assimilazione, il rimescolamento di

cose un tempo distinte. Nell'ethos post-moderno ogni cosa vale l'altra, tutto è indistintamente valido (o privo di valore), tutto è accettato in quanto esistente. Il valore fondamentale della cultura post-moderna è la tolleranza, che implica la negazione di ogni altro giudizio di valore; in altre parole, l'indifferenza.

La terza è l'esplosione dell'informazione. L'enormità delle correnti di informazione che circolano nei circuiti più diversi - in particolare nelle reti della comunicazione radio-televisiva e telematica - rendono sempre più difficile il loro controllo razionale, la selezione, la formulazione di giudizi di valore. Il caso più macroscopico, in questo campo, è l'erosione dei confini statuali; gli Stati non sono più in grado di controllare la marea di informazioni che li attraversa; ma fenomeni analoghi sono evidenti ad ogni livello sistemico, dall'individuo in su.

#### 3. ARTE E CULTURA NELLA SOCIETÀ POST-MODERNA

Molti dei caratteri attribuiti alla società post-industriale e post-moderna sono stati anticipati da molto tempo nel settore dell'alta cultura e dell'arte d'avanguardia. Intellettuali e artisti sarebbero le avanguardie profetiche, che con la loro sensibilità hanno anticipato e previsto le cose che si sono manifestate solo più tardi nel resto della società. Si può cioè affermare che la società post-moderna è, per molti aspetti, un'estensione all'intero sistema sociale di alcune caratteristiche culturali, psicologiche e valoriali prima limitate al mondo dell'arte. Ad esempio, il soggettivismo, l'irrazionalismo, l'irresponsabilità, la concezione insieme tragica e ludica del mondo, la trasgressione delle regole, la negazione dei confini e dei limiti, il rifiuto dell'etica religiosa tradizionale (cristiana) e di quella capitalista, l'esaltazione dell'originalità, dell'unicità e del mutamento, il "giovanilismo", la sensualità, l'eroticismo. La società post-moderna segnerebbe il trionfo nell'intero tessuto sociale - salvo che nei sottosistemi specializzati nella produzione e controllo sociale - dei caratteri fondamentali del romanticismo.

Se questo è vero, diventa complicato, almeno a livello espositivo, parlare di post-moderno nel campo dell'arte; anche se è vero che è proprio nel campo della critica letteraria che questa espressione sarebbe apparsa per la prima volta, negli anni '30; e proprio dal campo dell'architettura, negli anni '60, essa è stata lanciata verso le attuali fortune. Nel campo dell'arte, la post-modernità sarebbe iniziata già nel '700, con il romanticismo.

Nei paragrafi che seguono ci limiteremo ad evidenziare sei tendenze dell'arte contemporanea che sembrano più affini a quelle della società post-moderna: 1) la tendenza alla *contaminazione*, cioè alla dissoluzione dei confini tra i generi artistici; 2) la tendenza alla *demistificazione* dell'arte, cioè alla dissoluzione dei confini tra l'arte e gli altri settori del sistema socio-culturale; 3) la tendenza alla *socializzazione* dell'arte, cioè la dissoluzione dei confini tra arte/cultura d'élite e arte-cultura di massa; 4) la tendenza alla convergenza tra la *produzione* e il *consumo* di arte/cultura; 5) la tendenza all'*estetizzazione della società*; 6) l'*impatto dell'innovazione tecnologica* sulla produzione artistica.

### 3.1 La contaminazione

Non c'è dubbio che una delle tendenze dell'arte contemporanea è quella verso il superamento dei generi tradizionali, e la loro ricombinazione. Basti l'esempio dell'"arte concettuale", che è qualcosa tra il manifesto ideologico, la lettura poetica, lo happening, la performance teatrale, e le arti figurative; o le installazioni, che stanno tra la scultura, la pittura e l'arredamento; o l'uso dei testi scritti nei quadri; per non parlare delle diverse combinazioni tra musica e arti figurative, e così via. Quel che è dubbio è che si tratti di fenomeni nuovi, o non piuttosto un ritorno a pratiche antiche e primitive. La tendenza alla codificazione dei generi è una caratteristica della cultura classica, razionalistica, ed ha scopi eminentemente pratici e didattici; e forse in Occidente non è stata dominante più che per un paio di secoli (XVII-XIX). Più normale sembra la prassi della contaminazione.

### 3.2 La demistificazione dell'arte

Si è detto altrove che l'arte è uno degli ultimi rifugi del sacro e del mistero nella società contemporanea; e che per quanto riguarda l'arte noi viviamo in piena età romantica, cioè di esaltazione del "genio artistico" e del valore assoluto dell'arte ("l'arte per l'arte"). Tuttavia vi sono segnali anche in senso opposto.

La dottrina romantica del genio artistico è sempre più difficile da sostenere, in una società secolarizzata, e pervasa dai valori della democrazia e dell'eguaglianza; e la dottrina dell'arte per l'arte trova qualche ostacolo in un clima in cui, malgrado tutto, i valori dell'impegno sociale hanno ancora corso. Molti artisti hanno accettato di rideterminarsi e identificarsi come semplici tecnici, artigiani, "operatori culturali", professionisti, specialisti e produttori come tanti altri, senza rivendicare particolari "aure".

La concezione dell'arte come un mondo "sui generis", separato dal resto della cultura, è una peculiarità delle fasi più evolute delle grandi civiltà a base agraria, quando l'arte è monopolio di ristrette élites. Nelle comunità primitive, semplici, democratiche ed egalarie, l'arte non ha un'esistenza autonoma dalle altre pratiche socio-culturali - la religione, la magia, il rito, la festa, la guerra, la produzione, l'abbigliamento - e non esiste distinzione netta tra produttori e consumatori/fruitori. Ognuno è capace, in maggiore o minor misura, di decorare utensili, scarabocchiare sulle pareti, inventare e cantare filastrocche, suonare e danzare. In queste condizioni, è difficile possa nascere la nozione di una peculiarità sacralità dell'arte, a differenza di altri tipi di produzione culturale. Non è un caso che l'antropologia e l'etnologia abbiano preferito parlare genericamente di manufatti e cultura materiale, trascurando la specificità dei beni artistici.

Nella società post-moderna sembra si stia tornando a quella concezione. Non a caso oggi si tende a ricondurre le opere d'arte nella più generale categoria dei beni culturali; gli storici dell'arte tendono ad evitare di effondersi sulla qualità artistica degli oggetti di cui trattano, e si diffondono le definizioni sociologiche di arte. Lo

stesso rilancio della sociologia dell'arte è un segno di questa tendenza.

La riconduzione dell'arte alla cultura è, insieme, un ritorno a concezioni primitive e un aspetto della razionalizzazione. Questa mescolanza è, essa stessa, tipica della post-modernità.

### 3.3 La socializzazione dell'arte

Il mantenimento della distinzione tra arte/cultura d'élite e arte e cultura (ovvero non-arte e incultura) di massa, come abbiamo visto, è una dei processi caratteristici del settore, sia nelle società a base agraria che in quelle industriali-moderne; e una delle funzioni dell'arte, nell'uno e nell'altro caso, è stata la marcatura delle differenze di classe. Nella società tradizionale, in modo esplicito; in quella industriale moderna, attraverso il più complicato meccanismo delle mode e delle avanguardie.

Nella società post-moderna sembra prevalere la tendenza allo sviluppo di sempre più robusti tessuti di collegamento tra l'arte d'élite e la cultura popolare/di massa, fino alla virtuale dissoluzione dei confini tra le due.

Ciò dipende dalla prosecuzione di processi che abbiamo già notato nei capitoli precedenti, su arte e cultura nella società industriale (moderna). Da un lato, l'espansione di una sempre più ampia e ormai maggioritaria classe media, che ha radici nella massa e nel popolo, ma si ispira anche ai modelli dell'élite; dall'altro, i valori democratici e populistici, che spingono l'arte di élite ad accogliere elementi della cultura popolare/di massa, o addirittura ad ispirarsi ad essa. In terzo luogo, la formazione dell'industria culturale, che sollecita gli artisti a produrre per le masse, ad accettare le regole del mercato artistico di massa. Ciò rende sempre più difficile distinguere i "veri artisti" da quelli "commerciali", i poeti dagli speculatori. Le controversie, a questo proposito, sono continue e spesso violente.

Quel che è nuovo nella società post-moderna è il ruolo sempre più dominante, in questo processo, dei mezzi di comunicazione elettronici. Anche gli artisti, se vogliono emergere, devono assoggettarsi alle regole della televisione. Direttori di programmi, registi, conduttori diventano soggetti-chiave nel determinare il successo di opere, autori o iniziative. Nella società dello spettacolo, tutte le arti diventano spettacolo.

### 3.4 La convergenza tra produzione e consumo di arte

Nella società post-moderna, la crescita a) della scolarità, b) delle professioni a contenuto più o meno intellettuale e artistico, c) del tempo libero, d) della disponibilità di risorse ed e) di mezzi tecnici, comporta l'aumento della capacità, almeno potenziale, degli individui di produrre in proprio opere d'arte. Anche in questo caso il fenomeno si è manifestato prima, e in modo più evidente, nel campo letterario. Come è noto, le case editrici sono sommerse da dattiloscritti di aspiranti poeti e romanzieri, e vi sono alcune case editrici specializzate nel soddisfare, a pagamento,

questa domanda. Si dice, scherzando ma non troppo, che in Italia vi sono più persone che scrivono di quelle che leggono. Un gran numero di queste opere circolano solo tra gli amici e parenti degli autori. Un fenomeno analogo era già avvenuto con la produzione industriale, nel primo '800, dei colori già pronti, che ha messo in grado un gran numero di persone di dipingere, senza dover apprendere le complicate e noiose tecniche di preparazione in proprio dei pigmenti. La macchina fotografica ha aperto alle masse un'ulteriore genere artistico. In quest'ultimo mezzo secolo la tecnologia elettronica, come vedremo meglio fra poco, ha messo a disposizione della creatività artistica di massa nuovi strumenti di grande potenza. Ma si può fare anche l'esempio della macchina per cucire programmabile, gli attrezzi per bricolage, ecc.

Quel che si profila, potenzialmente, è il ritorno alla coincidenza tra il produttore e il consumatore dell'arte, ovvero, in negativo, alla fine della distinzione tra l'artista creatore e il pubblico fruitore. Ognuno potrà produrre opere d'arte a proprio talento, per la propria soddisfazione e/o per quella di una piccola cerchia familiare e amicale. Grazie all'efficienza dei mezzi tecnici, i tempi della produzione potranno essere sempre più brevi - si pensi alla Polaroid, o alla computer-graphic su programmi predisposti - e coincidere sempre più con quelli della fruizione; ~~come accade con i preparati gastronomici.~~

Ciò potrebbe suscitare nella società post-moderna un'enorme sprigionamento di energie creative. Ma anche in questo caso, l'aumento quantitativo rischia di provocare salti qualitativi nella natura dell'arte. Una delle leggi fondamentali della vita sociale è che il valore è legato alla scarsità; l'abbondanza provoca saturazione, inflazione, svalutazione. Una delle ragioni del fascino delle opere d'arte è che esse sono eccezionali, rare, uniche. Quando tutti fossero in grado di creare, grazie alle condizioni citate all'inizio, opere d'arte, queste rischiano di perdere d'interesse per tutti, compresi i produttori. La sorte di miliardi di fotografie, diapositive, filmine familiari e di viaggio, e forse registrazioni di concertini tra amici, prodotte in questi decenni da centinaia di milioni di individui delle società avanzate, è eloquente. Una delle molle alla creazione è, infatti, l'ambizione al riconoscimento pubblico, alla gloria (e a quanto ad essi è connesso). È difficile pensare che molti possano sentire la spinta all'autentica creazione artistica, se essa è destinata a soddisfare solo gli autori e pochi altri. È vero che questo era anche la filosofia professata da certe correnti del romanticismo; ma, appunto, era una filosofia professata, più che autentica; e nasceva da una posizione di deliberata ostilità contro la società circostante, il "pubblico borghese". Nella condizione post-moderna si tratterebbe solo di concreta impossibilità (o altissima improbabilità) di riuscire ad emergere dalla massa di altri creatori. Al massimo, nella società post-moderna, come si è detto, "ognuno potrà diventare famoso, per circa 5 minuti".

La convergenza di creazione e fruizione di massa rischia di configurarsi come una situazione di onanismo artistico: ognuno potrà produrre opere d'arte per il proprio piacere, con minime possibilità di coinvolgere un pubblico più ampio. E anche questo sembra congruente con altre caratteristiche della condizione post-moderna: la solitudine, l'individualismo, la gratuità, la sterilità.

La distinzione tra artisti e non artisti, tra creazione e fruizione, è tipica delle civiltà a base agraria, pre-industriali; non era presente nelle comunità primitive e rurali, nell'arte popolare. Anche per questa via, la società post-moderna si profila come neo-tribale.

### 3.5. L'estetizzazione della società

Secondo molti teorici della società post-moderna, uno dei caratteri più evidenti dei nostri tempi sarebbe l'*estetizzazione* della società, cioè l'estensione di principi e valori estetici a sempre più ampi settori di comportamento sociale:

- 1) fasce sociali sempre più ampie si sforzano di modellare il proprio corpo secondo canoni estetici: cosmesi del volto, acconciature dei capelli, tatuaggi, piercing, culturismo, body-building, chirurgia estetica. Il corpo diventa un oggetto di attenzione estetica, oltre che socio-culturale, sempre più assorbente;
- 2) sempre maggior cura si dedica all'abbigliamento: la moda è divenuta fenomeno di massa, rito sociale, forma di spettacolo;
- 3) sempre maggiori sono le esigenze di bellezza ed eleganza nell'arredamento della casa, nelle architetture, negli strumenti e nelle macchine di ogni tipo, nell'ambiente urbano e naturale; la "qualità della vita e dell'ambiente" è essenzialmente un fenomeno estetico;
- 4) L'estetica visuale caratterizza sempre più anche altre pratiche sociali, come la preparazione e il consumo dei cibi (cfr. la "nouvelle cuisine", dove l'apparenza cromatica e formale prevale sulla sostanza nutrizionale);
- 5) sempre maggiori risorse di tempo e di denaro sono dedicate al gioco, al divertimento, allo spettacolo, ai consumi artistico-culturali; ma anche, come si è visto nel paragrafo precedente, alla produzione in proprio di beni e servizi di questo tipo, per auto-consumo diletteristico o per limitate cerchie sociali.

Nessuno di questi fenomeni è, di per sé, del tutto nuovo. Ma finora essi erano caratteristici di piccole élites; ora essi coinvolgono masse sempre più ampie. Le occupazioni e preoccupazioni estetiche diventano un carattere tipico dell'intera società post-moderna. Questo carattere, tra l'altro, giustifica e sollecita un più attento interesse degli analisti sociali per i fenomeni estetici.

### 3.6 Lo sviluppo dell'arte elettronica

Lo sviluppo dell'arte è sempre stato strettamente legato a quello della tecnica. Come è noto, e come si è più volte notato, in origine, e ancora fino al XVI secolo, non c'era quasi distinzione tra i due campi. Solo con il romanticismo si è voluto stabilire, in Occidente, una contrapposizione tra le due; e si sono sviluppate correnti artistiche ostili al progresso tecnico e filosofie estetiche minimizzatrici dell'importanza degli strumenti rispetto ai sentimenti.

Come si è visto, a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento l'umanità si è dotata di strumenti (macchina fotografica, camera cinematografica) in grado di soddisfare le più antiche aspirazioni della arti figurative, e cioè la riproduzione di immagini assolutamente fedeli alla realtà (mimesi) e del movimento. In più, si è messa in grado di far cose prima neppure mai sognate, come la registrazione e riproduzione meccanica ed elettronica dei suoni.

L'invenzione della macchina fotografica e del cinema hanno avuto un impatto sconvolgente sulla pittura. È possibile sostenere che da allora la linea principale dello sviluppo delle arti figurative, almeno per quanto riguarda il loro impatto sociale, sia passata dalla tela e pennello alla cinematografia; e che la pittura abbia imboccato una strada involutiva e, alla fine, abortiva.

Nella seconda metà del nostro secolo, un'altra invenzione promette di avere conseguenze altrettanto epocali sull'evoluzione delle arti, e non solo di quelle visuali: la microelettronica. I primi esperimenti, da parte di artisti, di utilizzo della televisione risalgono agli anni '40; agli anni '60 i primi esperimenti di computer-art. Oggi, macchina fotografica, videocamera e computer occupano spazi sempre maggiori negli atelier degli artisti e nelle esposizioni; ma, a prima vista, in modo ancora artigianale, primitivo, spesso ironico e ostile. Gli sviluppi forse più rivoluzionari in questo campo non sono venuti dalle avanguardie artistiche quanto dal mondo dei mass-media, della grafica pubblicitaria e industriale, e dall'industria cinematografica. Da questi mondi sono venute le più avanzate tecniche di produzione via computer di immagini in movimento, sempre più svincolate da una realtà materiale di supporto; ma rispondenti solo a comandi e programmi digitali. Si è giunti così alla possibilità di creare, in modo del tutto programmato, controllato, deliberato, razionale, immagini rispondenti alle più sfrenate fantasie. Questo è ciò che le arti figurative hanno sempre fatto, con tela, pennello e colori. La differenza sta nell'infinitamente maggiore velocità e potenza delle macchine elettroniche, e nella possibilità di dotare le immagini anche di movimento. Basti pensare agli effetti speciali dell'industria del cinema, degli spot pubblicitari, dei video-clip.

Con una adeguata combinazione di attrezzature dal costo relativamente modesto (almeno per gli standard economici delle società avanzate) un individuo di media alfabetizzazione tecnico-informatica è in grado di creare sequenze di immagini e suoni praticamente senza limiti, accessibili sui supporti più diversi. Può anche attingere - da dischi o reti telematiche - quelle già create da altri, interagire con esse, combinarle e modificare e rielaborarle a piacere. Può fare apparire queste immagini sugli attuali, normali schermi televisivi, o su quelli venturi, piatti come quadri da appendere alle pareti; potrà immergersi in esse, con gli apparati da "realtà virtuale"; e forse, un domani, potrà farsele proiettare mediante appositi elettrodi, direttamente nel cervello, a proprio talento.

Già il cinema è stata definita l'industria dei sogni; ma era un'industria tradizionale, centralizzata e concentrata, a catena di montaggio rigida, legata ad una base reale-materiale. La microelettronica mette a disposizione di ogni individuo le attrezz-

zature per dare forma sui teleschermi, o su altri supporti, le proprie fantasie, i propri sogni; di esternare ogni propria idea e sentimento. Che è poi, ricordiamo, una delle definizioni tradizionali di arte. Cominciano a prender forma le prime dottrine di "estetica digitale".

Quale possa essere il destino delle arti tradizionali, basate sulla manualità e su tecniche rudimentali, nel mondo dei microcircuiti, è impossibile prevedere. Lo stesso si deve peraltro dire riguardo al destino dell'uomo, come lo abbiamo conosciuto finora.

### 3.7 Conclusione

"La nottola di Minerva vola solo all'imbrunire", ricordava il buon Hegel; solo quando un periodo storico è maturo, o concluso, è possibile capirlo. La futurologia è un'esercizio precario. La società post-moderna è solo ai suoi inizi e anzi, come si è notato, vi sono molti che negano la sua esistenza. Le discussioni sociologiche su di essa sono molto vivaci, ma ovviamente lungi da conclusioni pacifiche. Qui abbiamo cercato di evidenziare quelle che ci sembrano le principali tendenze che riguardano l'arte nella società post-moderna. L'analisi è certamente molto preliminare e impressionistica; ma ci pare che non sia senza corrispondenza con le inquietudini che serpeggiano in profondità nel mondo dell'arte, in questa fine millennio.

## APPENDICI

### 1. Introduzione

In queste appendici sono raccolti tre scritti che originariamente facevano parte integrante del testo. In particolare, le due appendici dedicate a "la natura nell'arte" (il corpo e il paesaggio), erano delle illustrazioni di alcune tesi presentate nel cap. I, "Arte e natura". Nel corso della stesura hanno assunto dimensioni tali da rendere necessario, per rispetto dell'architettura del testo, il loro scorporo. Analogamente, l'appendice 3 era integrata nel cap. VI, "L'arte nella società industriale avanzata", dove è rimasto solo un breve paragrafo sulle avanguardie. Per quanto riguarda le prime due, devo confessare che il loro sviluppo risponde a mie antiche passioni su questi temi; mentre, per quanto riguarda la terza, mi sembrava doveroso un tentativo di sintesi intellegibile di un argomento così complesso e cruciale. In tutti e tre i casi, prevale un'impostazione più narrativa che sistematica, più di storia che di sociologia dell'arte; ma non è sempre facile tener distinti i due approcci, come dimostra anche, *si parva licet componere magnis*, la produzione di Arnold Hauser. La quarta appendice vuol solo essere un ausilio didattico e un programma di lavoro.

## APPENDICE I

### LA NATURA NELL'ARTE: IL CORPO

#### 1. INTRODUZIONE

In Occidente, le arti figurative si occupano in gran parte del corpo umano. Ciò vale in misura quasi totale per la scultura; le eccezioni sono rappresentate da alcuni animali domestici, a cominciare dal cavallo. In pittura il predominio del corpo umano è un po' meno assoluto; edifici, paesaggi, nature morte e simili hanno un posto importante, e crescente negli ultimi secoli. Il ritratto non può propriamente essere considerato immagine del corpo; il carattere individuale vi ha un ruolo preminente. Il corpo vestito è un oggetto radicalmente diverso dal nudo; l'abbigliamento è una concretizzazione della storia, del tempo, del sistema culturale, del ruolo e della posizione sociale. Il nudo esprime le emozioni e i sentimenti, e perciò i caratteri universali dell'essere uomo (e donna).

Anche in architettura si ritrovano le tracce del corpo umano. Vitruvio affermava che gli edifici sacri dovessero avere le proporzioni del corpo umano, perchè questo contiene il segreto dell'armonia universale (l'uomo vitruviano, iscritto contemporaneamente nel quadrato e nel cerchio); Michelangelo ribadiva che tra la forma degli edifici e quella del corpo vi dovesse essere una "dipendenza"; e la critica architettonica usa spesso un linguaggio antropomorfo (*membrature, ecc.*).

La centralità del corpo nelle arti figurative è una conquista della civiltà mediterranea. Nella preistoria, nelle culture primitive e nelle civiltà extra-europee (Estremo Oriente, America) le cose stanno altrimenti. Nelle grotte dell'era di Cro-Magnon, le figure dei cacciatori hanno un posto di gran lunga subordinato, quantitativamente e qualitativamente, a quello degli animali cacciati. Nelle culture primitive e in quelle amerindie le figure umane sono soprattutto simboli grafici, che rappresentano in modo più o meno stilizzato e astratto, semplificato e caricato, le forze della natura e



della società. Normalmente più che semplici uomini sono raffigurati dei e re, catafrati nelle loro insegne. Nell'arte cinese e giapponese le figure sono generalmente disegnate con maggior realismo, ma come semplici elementi della totalità della scena paesaggistica e come personaggi di una storia, attori che svolgono ruoli nella scena sociale; quel che interessa sono le loro attività, le loro relazioni, piuttosto che la loro corporeità. In tutti questi casi, il corpo umano appare solitamente caricato dei simboli del suo status: copricapi, acconciature, decorazioni, armamenti, e vestiti.

Uno dei centri dell'attenzione è l'espressione del volto: benevolo, umile, corrucciato, terrorizzante, e così via. Anche nell'arte occidentale il corpo umano è largamente rappresentato in tutti questi modi. Ma in essa si è sviluppata una forma o genere d'arte del tutto peculiare, unica ed esclusiva: il nudo, ovvero il corpo umano privo o quasi di copertura tessile, e presentato insieme come oggetto naturale, reale e come segno e simbolo, come veicolo di significati generali, come forma ideale, come "universale".

Il nudo è un'invenzione greca, uno degli elementi fondamentali del "miracolo greco del V secolo", e uno dei massimi contributi che i Greci hanno dato alla civiltà occidentale. Chi proviene da altre culture non può non essere colpito, e spesso scandalizzato, dalla frequenza con cui nudi dipinti o scolpiti appaiono nei musei, sulle architetture, nei giardini, nelle case, negli oggetti d'uso domestico, e perfino nelle chiese, dell'Occidente.

Il nudo ha conosciuto un'eclissi millenaria – ca. dal 300 al 1300 d.C. – ed è ripreso trionfalmente nel Quattrocento. Verso la fine dell'Ottocento il nudo di tradizione greca ha esaurito la sua spinta vitale, si è svuotato di funzioni e significato, ed è stato sostituito da altri modi e forme di rappresentazione del corpo umano; da un lato l'eroticismo esplicito e la pornografia dell'industria culturale, dall'altro la dissacrazione e brutalizzazione da parte dell'arte di "avanguardia". Nelle pagine che seguono cercheremo di mettere in luce i correlati socio-culturali di questa parabola del nudo.

## 2. IL CORPO PRIMA DEI GRECI

L'arte greca, come è noto, ha importanti radici in quella egizia e orientale; ma risente anche delle culture neolitiche del Nord (Balcani, pianura sarmatica). Nella prima, come è noto, la figura umana (delle caste superiori e degli dei) era rappresentata con caratteri di monumentalità, fissità, impersonalità, formalismo geometrico. Nelle seconde la rappresentazione di figure antropomorfe aveva normalmente funzioni prettamente culturali, rituali, religiose, "superstiziose", e quindi di solito molto stilizzate. Spesso la figura umana era combinata con quella di altri animali; tra gli ideogrammi più diffusi e misteriosi, quello della "donna uccello". Tra le figure puramente umane si distinguono due tipi fondamentali. Il primo è quello "vegetale" (Clark), in cui le caratteristiche sessuali secondarie della donna

(mammelle, ventre, natiche) assumono uno sviluppo mostruoso, a scapito di ogni altro tratto corporeo; le "Veneri preistoriche", simbolo della fertilità, sono un concentrato di rotondità, come una patata o un cavolo. Il secondo è quello "cristallino", di forma allungata, angolare, rettilinea e geometrica, con i tratti propriamente umani (occhi, testa, ecc.) appena accennati. Secondo gli studi più recenti (M. Gimbutas), questi oggetti, spesso di materia bianca – alla cui tipologia appartengono anche le cosiddette "Bambole cicladiche" – sono raffigurazioni della morte: la forma allungata e il biancore sono quelle delle ossa scheletriche.

## 3. LA PASSIONE GRECA PER IL CORPO MASCHILE

Nell'arte neolitica europea, la figura maschile è piuttosto rara; del maschio si ritrovano soprattutto raffigurazioni limitate all'organo genitale (il fallo). Ciò sembra indicare chiaramente la prevalenza, in quelle culture, della figura materna, come fonte della vita e garante della continuità della comunità; società quindi, se non matriarcali, come sostengono alcuni, almeno matri-centriche, e caratterizzate dal culto della Gran Dea (Gran Madre, Dea Madre, ecc.).

Al contrario, il nudo greco nasce come nudo maschile; e in tutto il periodo di fioritura dell'arte greca, esso è di gran lunga più importante e diffuso di quello femminile. Ciò sembra confermare l'ipotesi, suggerita anche da molti altri indizi, che l'arrivo in Europa delle popolazioni cosiddette "Indo-Europee" (o ariane o caucasiche o centro-asiatiche), a partire da circa il 3000 a.C., abbia comportato l'assoggettamento delle culture "femministe" da parte di conquistatori "maschilisti", ovvero l'avvento di un nuovo ordine socio-culturale basato sulla centralità del maschio.

Il maschilismo greco spiega la prevalenza del nudo maschile, ma non certo l'invenzione del nudo come forma d'arte. Gran parte delle culture superiori, e tutte le civiltà, si basano su tale principio; ma nessun'altra ha inventato il nudo. In effetti, la sua origine rimane misteriosa. L'ipotesi più probabile è che esso nasca dalla passione greca per la ginnastica e le gare atletiche, attività chiaramente connesse a passioni maschili, e soprattutto alla guerra. Il successo in combattimento dipende in primo luogo da doti fisiche come la forza, la resistenza, la velocità, ecc., e tali doti si acquistano con appositi esercizi. Mentre gli schiavi lavoravano e le donne accudivano alle faccende domestiche, i giovani greci passavano il tempo ad addestrarsi, e gli adulti ad assistere ai loro esercizi. Questa pratica assunse carattere di rito civile e quindi religioso. In ogni comunità si istituirono feste in cui i giovani davano sfoggio delle loro capacità atletiche, e si istituirono anche feste intercomunitarie, in cui le varie città mandavano i loro atleti a gareggiare. Le Olimpiadi divennero uno dei momenti focali del sistema socio-culturale e politico ellenico. La storia greca si misurava a partire dalle prime Olimpiadi, come quella cristiana dalla nascita di Cristo. I vincitori delle Olimpiadi ricevevano onori quasi religiosi. Ad essi si elevavano statue e monumenti, in cui si metteva-

no in massimo risalto le qualità che li avevano portati alla vittoria, e che erano incarnate nel loro corpo. Mentre nelle statue degli dei e dei potenti si rappresentavano anche le insegne del loro status e ruolo, le statue degli atleti dovevano esibire le ragioni del loro trionfo, cioè la perfezione del corpo.

I giovani greci si esercitavano nudi nelle palestre (*ginnasio* = luogo dei nudi) e nudi gareggiavano. Questo è un'altro tratto culturale difficilmente spiegabile. La nudità integrale è un comportamento rarissimo, anche presso le popolazioni più primitive dei climi più caldi. Almeno i genitali sono coperti, a scopo protettivo e spesso anche etico. Non è assolutamente necessario essere nudi per esercitarsi e gareggiare. Nessuno dei popoli attorno ai Greci era nudista, e ancora nel I secolo a. C. i Romani erano turbati dal nudismo greco. Secondo alcuni, i Greci svilupparono intenzionalmente questo tratto culturale allo scopo di marcare la loro distinzione, e quindi superiorità, su tutti i "barbari" circostanti, appesantiti dai loro fagotti come dalle loro superstizioni e dai loro ridicoli costumi. Vi si può leggere anche un'espressione del radicale umanesimo o antropocentrismo greco, cioè la fiducia nella centralità dell'uomo integrale – nella bellezza e nella forza del suo corpo, come nella luce e potenza della sua mente – nel cosmo. Ma sembrano spiegazioni un po' intellettualistiche e non del tutto convincenti.

Un terzo tema riguardo al nudo greco è quello dell'omosessualità. In molte culture primitive l'omosessualità, specie maschile, è un comportamento abbastanza diffuso e variamente istituzionalizzato. Indubbiamente questo era anche il caso nell'antica Grecia; anche qui, i rapporti erotici tra adolescenti ed adulti erano considerati aspetti del processo educativo; l'erotizzazione del rapporto favorisce la trasmissione delle virtù virili tra l'adulto-maestro e l'allievo. Nella mitologia, storia, letteratura e filosofia greca si trovano infinite descrizioni ed esplicite esaltazioni di questa pratica, che hanno poi avuto molta influenza sull'intera civiltà occidentale. Tuttavia anche in questo sembra che la civiltà greca si distinguesse da quelle vicine e contemporanee, dove l'omosessualità era normalmente vietata. Si pone quindi il problema dell'origine di questa peculiarità. È possibile che essa debba essere collegata in modo sinergico alla pratica della nudità stessa. Ai Greci piaceva ammirare i giovani nudi (e le loro statue) perchè animati da inclinazioni omosessuali; ma è possibile che la diffusione delle inclinazioni omosessuali fosse favorita dall'ubiquità dei nudi, in carne ed ossa o raffigurati.

A lungo, mentre il corpo maschile – degli atleti, degli eroi e poi degli dei – veniva rappresentato nudo, quello femminile si manteneva pudicamente vestito. Ciò rifletteva direttamente le abitudini della società greca, dove, mentre i maschietti si esercitavano nel ginnasio e gli uomini li ammaestravano ed ammiravano, le donne erano relegate in casa e se uscivano dovevano stare vestite da capo a piedi, come è stata la regola per millenni nelle società mediterranee. La rappresentazione del corpo nudo della donna turbava l'ordine maschilista. Il nudo femminile arrivò tardi, e rimase molto meno frequente. Secondo Clark, esso è di derivazione siriana. L'archetipo del nudo femminile nell'arte greca fu la Venere di Cnido, di

Prassitele. La sua celeberrima posa (le mani che accennano al gesto di coprirsi modestamente il seno e il pube) sarebbe un adattamento ai gusti greci, puritani per quanto riguardava la donna, di uno schema orientale: lì la Dea Madre invece *indicava* le due fonti della propria potenza.

Le rappresentazioni della bellezza femminile avevano fin dall'inizio, in Grecia, un significato esplicitamente erotico. Come in gran parte delle culture primitive, anche per i Greci antichi la passione amorosa era una forza divina, ed emanata dal principio femminile del mondo, personificato in Afrodite. Ai suoi santuari i pellegrini andavano insieme per pregarla ed ammirarla, ed era normale che qualcuno fosse colto da raptus. Al santuario di Cnido si poteva, attraverso una porticina e mediante una mancia, anche essere ammessi ad ammirare il suo divino posteriore.

#### 4. RELIGIONE, NATURALISMO E ASTRAZIONE

La passione per il nudo non avrebbe spinto i Greci alla creazione dei loro celebri capolavori se essa non avesse ricevuto la forma da tre altre caratteristiche della cultura greca. La prima, a dire il vero, non è propria della cultura greca, ma universale (prima dei nostri tempi): il *fondamento* religioso dell'arte. Con le loro statue i Greci, come ogni altro popolo, adoravano e invocavano le potenze divine. Di più, i Greci ritenevano che i loro dei avessero la forma di uomini e quindi, per converso, il corpo umano fosse immagine e simbolo della divinità. Anche quando non rappresentavano esplicitamente dei, ma eroi o atleti, le statue erano implicitamente celebrazioni della divinità attraverso l'uomo.

La seconda è l'interesse alla *rappresentazione realistica*, naturalistica, degli oggetti; connessa, a sua volta, al più generale spirito di osservazione empirica, di ricerca sperimentale, di razionalità scientifica. Mentre in altre culture artistiche ha dominato per millenni lo spirito della tradizione, della convenzione, dell'ossequio alle regole e ai modelli dati, in Grecia a partire dal VI secolo si è imposto il principio della continua ricerca, invenzione e innovazione nella direzione di una sempre più fedele, precisa, profonda, ricca imitazione della natura. Gli scultori greci dei secoli d'oro si servivano di modelli in carne ed ossa; i loro nudi mostrano i segni dell'osservazione minuziosa, quasi microscopica, di ogni pur minimo segreto dell'anatomia umana e dei suoi movimenti vitali. Questa pratica è ricordata anche da scritti del tempo, e dalla precettistica degli artisti stessi.

La terza caratteristica è la passione per il *calcolo razionale*, la speculazione matematica e geometrica. Anche questa non è una peculiarità dei greci; essi l'ereditarono dalle precedenti grandi civiltà della Mesopotamia e dell'Egitto. Con Pitagora svilupparono in un complesso sistema filosofico-religioso mirante a spiegare razionalmente l'intero universo. L'anima reale delle cose, e il segreto della bellezza e armonia dell'universo (cosmo) sta nella loro struttura matematica. Applicata alle

rappresentazioni del corpo umano, questa fede si manifesta nella tendenza a scoprire ed imporre i rapporti matematico-geometrici di proporzione tra le sue componenti. L'espressione più famosa, nell'antichità, di questa tendenza fu il *Canone* di Policleto, andato perduto, e di cui si conoscono solo pochi principi; ma che doveva essere qualcosa di molto complesso, profondo e raffinato.

Per i greci, le relazioni matematiche e le forme geometriche sono di per sé dotate di bellezza; v'era un profondo elemento estetizzante nelle speculazioni in questo campo. La bellezza del corpo umano è considerata un effetto della natura matematico-geometrica della sua struttura profonda; e del suo essere, per molti aspetti, un concentrato (microcosmo) delle relazioni matematico-geometriche sottese all'intero universo (macrocosmo). Infine, si può dire che l'apprezzamento dei Greci per la bellezza delle forme della geometria non è senza relazioni con il loro apprezzamento della bellezza del corpo umano; perchè alcune forme ne sono un'astrazione.

## 5. LA PRIMA PARABOLA DEL NUDO GRECO

Il segreto del nudo greco sembra quindi stare nella sintesi miracolosa di quattro passioni, una sensuale — quella erotica — una religiosa, e due intellettuali e scientifiche, cioè lo spirito di ricerca naturalistica (realismo, verismo, mimesi) e quello di speculazione astratta, matematica e geometrica. Questa sintesi si è realizzata con incredibile velocità; meno di due secoli separano i primi *Kouroi*, ancora così egizi nella loro rigidità geometrica e monumentalità, ai trionfi di Fidia e Prassitele, vette insuperate dell'arte di ogni tempo. Dopo di loro, l'arte "ellenistica" cerca per un paio di secoli nuove strade, con risultati anche splendidi; ma avendo sempre davanti agli occhi quei modelli, universalmente ritenuti insuperabili. Per altri due o tre secoli ci si limita essenzialmente a copiare ed imitare, sempre più stancamente.

Non è difficile spiegare l'esaurimento della spinta creativa nel campo del nudo, come della scultura in generale. Da un lato il fatto che le massime possibilità espressive del genere erano già state realizzate nel quinto e quarto secolo; è una regola, nella storia dell'arte, che le realizzazioni più alte si hanno nelle fasi iniziali di un nuovo genere; il resto è, sostanzialmente, discesa. Una ragione meno formale è un più generale mutamento del clima culturale. Dapprima è venuta meno la religione tradizionale (il politeismo olimpico), sostituita da un diffuso razionalismo e poi scetticismo; poi anche l'ottimistica fiducia nella centralità dell'uomo, nella sua potenza e capacità di dominare il destino. È così venuta meno la spinta a celebrare con statue e dipinti la divinità degli dei e degli uomini. La riproduzione massiccia degli antichi capolavori aveva ormai una motivazione puramente estetizzante e decorativa. Le produzioni originali acquistarono un carattere più ideologico e propagandistico, al servizio dei potenti di turno, piuttosto che genuinamente religioso.

## 6. MILLE ANNI DI ECLISSI DEL NUDO

L'avvento del cristianesimo, con la sua radicale condanna della sensualità, con la sessuofobia in particolare di San Paolo, con l'identificazione biblica del nudo con il peccato originale e la vergogna, non fece che dare il colpo di grazia ad una cultura ormai svuotata di slancio creativo. Il nudo nell'arte fu identificato col paganesimo, e quando il Cristianesimo prese il potere, iniziò la distruzione sistematica della statuaria pagana. Il santo vescovo Martino di Tours era celebre ai suoi tempi (ca. IV secolo d.C.) non tanto per la storia giovanile del taglio del mantello, ma in quanto implacabile distruttore di statue. Il processo proseguì per oltre mille anni. Ancora nel quattordicesimo e quindicesimo secolo, in tutto l'ex impero romano, dalla Siria alla Spagna, dall'Africa alla Germania si continuava a far calce con il marmo delle antiche statue.

Dell'immenso patrimonio della statuaria classica sono giunte a noi solo briciole. Pochissimi gli originali delle statue più celebrate dell'antichità; e pochissimi soprattutto i bronzi, che erano la forma più alta e raffinata di statuaria, cioè quella più diffusa per la produzione di qualità. Invece abbiamo un gran numero di copie di epoca romana, per lo più di qualità scadente o infima. I guerrieri di Riace ci hanno ricordato, negli anni recenti, quale abisso di qualità ci fosse tra gli originali bronzei e le «ottuse parodie» (Clark 1956: 64) che ingombrano i lapidari.

Per mille anni, nell'ex-impero romano non si sentì la necessità di rappresentare corpi nudi. I corpi veri c'erano; contadini e operai, d'estate, si coprivano altrettanto poco dei loro predecessori dell'antica Grecia, ma nessuno ritenne che fossero soggetti degni di attenzione artistica. Le antiche statue e i dipinti di nudi erano ancora in giro in abbondanza, ma non ispiravano nessun artista. In vaste regioni dell'Oriente mediterraneo si diffuse anche l'idea, già radicata nella cultura ebraica e araba, che la rappresentazione del corpo umano, anche vestito, fosse una violazione del divieto biblico di rappresentare Dio, in quanto l'uomo era fatto a sua immagine e somiglianza. L'iconoclastia è un fenomeno molto complesso, con forti valenze politiche oltre che culturali, e con vari gradi di intensità; esso comunque è chiaramente responsabile della scomparsa della rappresentazione del corpo, e quindi di gran parte della statuaria, in quei paesi.

In Occidente, dopo l'effimera e localizzata "Rinascenza Carolingia" seguirono altri secoli di oscurità. Nel nuovo millennio l'attività artistica e architettonica riprese, sulla scia della crescita economica e demografica, ma quasi esclusivamente sotto l'egemonia culturale della Chiesa. Gli unici nudi (parziali) ammessi negli affreschi e nella plastica erano quelli di Adamo peccatore e di Cristo in croce; più raramente, di Sansone. Ma qualche tagliapietra riuscì beffardamente a inserire, negli anfratti di duomi e cattedrali, anche qualche nudo naturalistico, magari in posizioni "oscene". Le forme e i significati sia di questi ultimi che dei nudi ufficiali sono comunque così lontani dalla tradizione classica che nessun'analogia è possibile. Per i mille anni dell'Età di Mezzo il nudo, come genere artistico, è sostanzialmente scomparso.

## 7. IL RINASCIMENTO DEL NUDO: FATTORI

L'interesse per il nudo come forma d'arte è uno dei tratti più tipici e importanti del Rinascimento. Come nel caso greco, la sua eziologia è complessa; ma i fattori sono molto diversi. Il principale è probabilmente il nuovo interesse per l'intera civiltà greco-romana, l'Antichità per eccellenza. Il fatto che si sia sviluppato in Italia suggerisce che la peculiare abbondanza di tracce dell'antichità in questo paese abbia avuto qualche ruolo in merito. È certo che le prime rappresentazioni di nudi di tipo classico, già nei secoli "gotici" (Due- e Trecento) sono ispirate direttamente da altorilievi di sarcofagi antichi, molto diffusi in Italia (i sarcofagi, per qualche ragione, sembrano essere sfuggiti alla distruzione dell'Età di Mezzo meglio di altre opere scultoree); ed è anche certo che una delle caratteristiche del Quattrocento italiano è lo "spirito antiquario", cioè l'entusiasmo per la ricerca, recupero, studio, collezione ed anche imitazione della statuaria antica. Il viaggio nei luoghi di maggiore concentrazione di tali reperti, e specialmente a Roma, divenne una componente necessaria della formazione professionale degli artisti figurativi. Il nudo, questa componente fondamentale dell'arte classica, ne divenne il simbolo.

Ma un secondo fattore è di tipo più propriamente sociologico, ed è la crescita della borghesia, cioè di una classe sociale orientata alla produzione di beni materiali, alla ricchezza, e quindi anche, in seconda battuta, al consumo, al benessere, al godimento della vita. La cultura cristiana, con il suo orientamento ultramondano e la condanna dei piaceri terreni, malamente si conciliava con le esigenze di senso — in ambedue i significati di questa parola — della borghesia emergente, e ormai trionfante in molte città italiane. I suoi orientamenti verso i piaceri mondani sono espressi con grande evidenza da opere come il Decameron di Boccaccio, e dal lusso e raffinatezza della cultura detta "tardogotica" o "basso-medievale". Non c'è dubbio che l'interesse per la cultura classica — e quindi per il paganesimo — si sviluppa in stretta correlazione con la crescita della borghesia e dell'economia manifatturiera, commerciale e finanziaria. I ricchi cominciano a cercare legittimazioni culturali al loro benessere materiale, alla possibilità e quindi al desiderio di godimento. Il processo era già iniziato da tempo (non a caso è Virgilio che accompagna Dante nel suo viaggio); ma nel Quattrocento esso è ormai travolgente. Il nudo classico diventa il simbolo di un mondo di felicità, che era perduto e che ora può essere ricreato; un mondo in cui il corpo umano, a lungo nascosto, punito, avvilito, mortificato in quanto spoglia mortale senza valore, e anzi fonte di molti peccati, recupera la sua antica dignità. L'uomo ritrova la sua antica pienezza costitutiva, di unità inscindibile di carne e di spirito. Il corpo può ora essere raffigurato in tutto il suo splendore di manifestazione e incarnazione dello spirito, di strumento di dominio dell'uomo sul mondo, ma anche di veicolo di piacere. Non per nulla, uno dei manifesti ideologici dell'umanesimo quattrocentesco si intitola *De honesta voluptate*.

Un terzo fattore si ricollega anch'esso allo spirito della borghesia, ed è quello della ricerca scientifica; inclinazione tipica delle società orientate alla produzione

materiale, al commercio (e quindi navigazione), all'innovazione tecnologica, al calcolo razionale di costi e benefici. Ancora una volta, come in Grecia, la raffigurazione artistica del corpo umano si fonda sullo spirito dell'osservazione sperimentale. Ma nel Quattrocento si va molto oltre a quanto fosse concesso ai greci: si comincia a studiare anche la struttura interna del corpo umano, mediante la dissezione dei cadaveri. Il grande interesse quattrocentesco per le raffigurazioni del corpo umano, più o meno nudo, è legato anche all'interesse per la conoscenza scientifica dei suoi meccanismi di funzionamento. Come ha affermato Clark, l'entusiasmo dei Fiorentini del Quattro- e Cinquecento per il nudo è paragonabile a quello che spinge molta gente del nostro tempo all'ammirazione dei motori d'automobile. Questa profonda fusione di motivazioni artistiche e scientifiche è notissima in Leonardo, ma è tipica di tutto il Quattrocento.

## 8. LA CONCILIAZIONE DEL NUDO CON LA CULTURA CRISTIANA

La rinascita del nudo nel Quattrocento non fu senza problemi e contrasti. Doveva pur sempre fare i conti con la dominanza della cultura cristiana. Vi furono almeno tre modi principali per rendere i nudi accettabili all'etica ufficiale vigente. Il primo era quello di travestire i nudi classici da personaggi della tradizione cristiana; tra i più usati a questo scopo, Adamo, Isacco, David, Cristo in croce e San Sebastiano. Il secondo fu quello di utilizzare la passione della cultura teologico-filosofica medievale per l'allegoria, e rivestire i nudi di significati allegorici compatibili con la tradizione cristiana. Così il nudo femminile fu legittimato come Venere, simbolo dell'Amore celeste, e quindi della Carità cristiana; o come simbolo della nuda Verità; o della Purezza, cioè della mancanza di alcunchè di vergognoso da nascondere; e così via. Il nudo classico, pagano, fu contrabbandato mediante i metodi tipici della metafisica cristiana. Il terzo, che emerse un po' più tardi, fu quello di legittimare il nudo classico come elemento necessario delle rappresentazioni mitologiche, intese come meri "sogni", o "favole" o "poesie", puramente decorative, puri segni di erudizione letteraria e buon gusto estetico, ma del tutto senza rapporto con la vita reale; dimodochè anche i gentiluomini più timorati di Dio potevano riempire i loro palazzi di tripudi di nudi dipinti e scolpiti, senza suscitare sospetti d'eresia. Basti ricordare il caso di Filippo II.

## 9. MICHELANGELO E LA MISTICA DEL NUDO

Molti furono i maestri del nudo nell'Italia del Quattrocento. Per quello maschile si possono citare Donatello, Verrocchio, il Pollaiuolo; per quello femminile il Botticelli della "Primavera" e della "Nascita di Venere". Questi ultimi sono per molti aspetti emblematici: per il loro fondamento apertamente letterario-umanistico, per i loro ricchi e misteriosi significati allegorici, per le loro forme ancora acerbe e in qualche

misura goticizzanti, e anche per il loro rimanere un episodio isolato e anticipato. Come è noto, dopo di esse, e in seguito alle prediche del Savonarola, il Botticelli ritornò alla più stretta e anche arcaizzante ortodossia, sia religiosa che pittorica. Ma il gigante che stabilì per sempre non solo la piena legittimità, ma anche - per qualche secolo - l'assoluta centralità del nudo nelle arti figurative fu Michelangelo. L'immensa creatività di Michelangelo, soprattutto nel campo del nudo, sembra nascere da almeno tre forze. La prima è un eccezionale talento tecnico, sia nella pittura che nella scultura; la capacità di osservazione e di memoria visuale, quella di proiettare con assoluta sicurezza e precisione le sue immagini mentali sulla parete o nel sasso, e infine la capacità di composizione delle forme in totalità armoniche. La seconda è una profonda, tormentata, tragica religiosità, retaggio della predicazione del Savonarola, che fin negli ultimi anni egli rileggeva e confessava di sentirsi continuamente rieccheggiare negli orecchi; e del coinvolgimento nelle drammatiche vicende della cattolicità, tra Riforma e Controriforma. La terza è una forte, invincibile passione, sensuale ed erotica, per il corpo maschile. La potente omosessualità di Michelangelo, repressa e bloccata dalle sue convinzioni religiose, si sublimò in una delle massime esplosioni di creatività artistica che il mondo abbia mai conosciuto. In questo processo trasformativo un ruolo importante fu svolto anche dalla cultura neoplatonica, che aiutò Michelangelo a vedere nella bellezza del corpo maschile un riflesso, o incarnazione, della bellezza e bontà divina. Nella bellezza del suo amato Cavaliere egli vedeva «l'immagine della bellezza dell'universo, la forma universale... l'incarnazione dell'idea di Dio... Contemplando le sue belle fattezze, Michelangelo si sentiva ascendere a Dio» (Clark 1956: 484).

L'eccezionale grandezza di Michelangelo fu subito riconosciuta da i suoi contemporanei. La sua "grande maniera", il mondo di giganti, eroi e dei, che nascevano dalla fusione di energia, sensualità e misticismo, e di cui riempì uno dei luoghi più sacri della cristianità, la Cappella Sistina, si espanse per mano di innumerevoli altri artisti; degradando anche, come è inevitabile, in mera esibizione di innumerevoli corpi nudi, nelle pose più strane e complesse, molto al di là del limitato repertorio ereditato dall'arte classica. Nel Cinquecento italiano sembrò che non ci fosse idea o sentimento che non potesse essere rappresentato dal nudo, nè «oggetto costruito dall'uomo che non potesse essere reso più attraente dandogli la forma del nudo» (Clark 1956: 52). Ma si deve anche ricordare che questa universale passione per il nudo rischiò di essere troncata dalla reazione moralistica che colse la Chiesa Cattolica dopo il mortale pericolo protestante; ed è stato detto che fu solo grazie all'immenso prestigio di Michelangelo che il nudo sopravvisse ai rigori della Controriforma.

#### 10. LA RINASCITA DI VENERE NEL VENETO

Michelangelo credè quasi esclusivamente nudi maschili; l'eccezione è solo qualche Eva e qualche figura del Giudizio. Chiaramente egli riteneva il nudo femminile

intrinsecamente inferiore a quello maschile, e sembra certo che non abbia mai avuto modelle femmine. Come è noto, anche le due figure femminili nella Cappella laurenziana sono modellate su maschi, cui sono state incongruamente applicate due mammelle più caprine che femminili. In generale, e con le notevolissime eccezioni dei due quadri di Botticelli, della Leda di Leonardo e qualcosa di Raffaello (*Il trionfo di Galatea*), di Signorelli e poco altro, l'arte dell'Italia Centrale preferì applicarsi al nudo maschile piuttosto che a quello femminile.

La grande tradizione classica in questo campo rinacque invece a Venezia, per mano essenzialmente di Giorgione e poi, dopo la sua prematura morte, di Tiziano. Non sembrano potersi individuare ragioni "strutturali", socio-culturali, di questo fenomeno. Giorgione era ben al corrente delle novità, sia filosofico-letterarie che artistiche, che venivano dall'Italia Centrale; ma la sua invenzione del "Concerto sull'erba", con i due opulenti, classicissimi nudi femminili, e la straordinariamente innovativa *Venere di Dresda* non sono spiegabili in termini nè di tradizioni formali nè di stimoli ambientali; anche se, a quest'ultimo proposito, si è voluta invocare la "dolcezza" del paesaggio della Marca Gioiosa. Sono colpi di genio e basta. Su queste invenzioni si innestò immediatamente Tiziano, che in tutta la sua lunghissima e splendida carriera produsse una serie di celeberrimi nudi femminili. Al contrario di Michelangelo, Tiziano era una persona di equilibrata normalità; la sua creazione di nudi anche intensamente erotici non era frutto di tormenti interiori, nè di particolare forza di libido, ma, al contrario, della sua capacità di manifestare liberamente, con grande sincerità morale e talento tecnico, quelle emozioni che ogni uomo normale sente verso un bel corpo di giovane donna. Al contrario della monomania di Michelangelo, Tiziano spaziava tranquillamente tra i soggetti e i sentimenti più diversi: il nudo era solo uno tra i tanti. Il suo prestigio nella pittura in generale era tale da conferire piena legittimità, anche negli ambienti più cattolici, alle rappresentazioni di nudi anche molto esplicitamente erotici. Non c'è dubbio che quel che Michelangelo fu per il nudo maschile, Giorgione e Tiziano lo furono per il nudo femminile.

#### 11. VARIETÀ DI NUDI IN EUROPA, 1500-1900

Grazie a Michelangelo e a Tiziano, il nudo fu stabilito come un soggetto non solo legittimo ma centrale dell'arte europea; anzi, come una forma e un genere d'arte a sè stante. Per quattro secoli, migliaia di pittori e scultori vi si esercitarono. Divenne uno dei momenti principali del percorso formativo degli artisti nelle accademie. Si può stimare, in modo molto grossolano, che per i primi due secoli sia stato il nudo maschile a prevalere, grazie a meccanismi sociali in parte simili a quelli già visti per l'antica Grecia, e cioè, sostanzialmente, il maschilismo. La rappresentazione della donna nuda era maggiormente sentita come conturbante l'ordine morale; la tradizione culturale cristiana attribuiva ad Eva la colpa principale del peccato originale, e alle sue figlie il perdurante ruolo di fonti primarie di lussuria e dannazione. Nei

secondi due secoli, il procedere della secolarizzazione e il lento processo di emancipazione della donna resero sempre più accetta ed appetita anche la rappresentazione del nudo femminile; nell'Ottocento esso trionfò largamente su quello maschile. In questo lungo lasso di tempo, su uno spazio culturale così variegato come l'Europa, il nudo assunse naturalmente una grande molteplicità di forme.

Ci limitiamo ad accennare ad alcune di queste variazioni, e, ove possibile, ai loro correlati socio-culturali.

### 11.1 Il nudo nordico

Il nudo è una forma d'arte squisitamente greca in origine, e italiana nella sua ripresa rinascimentale. I nordici, che pure hanno presto raggiunto, nel tardo medioevo, vette di eccellenza in altre forme d'arte, hanno avuto a lungo molta difficoltà ad accettarlo. I primi nudi nordici sono piuttosto corpi spogliati, e quindi freddi e imbarazzati. Caratteristicamente essi sono anche più realistici e naturalistici di quelli classici; riportano le imperfezioni individuali, e talvolta anche quei particolari che mai apparivano nei nudi classici, come il vello pubico femminile e il solco della vagina. A lungo nel nudo femminile nordico hanno dominato proporzioni e forme corporee molto diverse dal canone classico, e riconducibili alla linearità, ondulazione, e "ogivalità" tipiche del gotico: spalle cadenti, torso stretto, seni minuscoli, vita lunga, e pancia prominente, oblunga, a sacco; braccia e gambe sottili. Questo schema corporeo femminile ricorda, come suggerisce Clark, la forma dei bulbi di molte piante, mentre quello maschile ricorda i rizomi. In ambedue i casi si ha la sensazione di qualcosa di biancastro, molle e indifeso, strappato inopinatamente all'oscurità della terra o all'ombra dei vestiti.

La clamorosa re-invenzione in Italia del nudo classico ebbe un effetto sconvolgente sugli artisti nordici, e l'accettazione della nuova forma ideale dovette essere preparata da minuziosi studi e sofferte sperimentazioni. Dürer, uno dei principali tramite tra le due culture pittoriche, continuò sempre a considerare il nudo qualcosa di misterioso e inquietante, e anche un po' ripugnante, che poteva essere ricreato solo sulla base di formule geometrico-matematiche di cui unicamente gli italiani avevano il segreto.

Nei nudi nordici del Cinquecento (Dürer, Cranach, Gossaert, ecc.) si nota lo sforzo dell'imitazione della maniera italiana, l'osservazione naturalistica, e talvolta anche qualche compiacimento lubrico; ma raramente il gioioso, spensierato abbandono "solare" e mediterraneo al piacere della carne.

### 11.2 Il nudo chic

Le corti francesi (provenzali, borgognone, ecc.) svilupparono, già nei primissimi secoli di questo millennio, una civiltà di grande raffinatezza ed eleganza, che sul piano delle arti figurative si manifestò come il "tardo-gotico" o "gotico cortese", e che per la sua capacità di irradiazione è stato chiamato anche "gotico internazionale". Una delle caratteristiche formali di questa maniera è il gusto per le forme allun-

gate e lineari della figura umana, specie femminile. Le damigelle che appaiono nelle favolose illustrazioni del *Ricchissimo libro delle ore del Duca di Berry* ne sono un esempio famoso. Il messaggio ideologico di queste forme è molto chiaro: al di sopra della razza di esseri nerboruti, grossolani, tarchiati, destinati al lavoro della terra, si eleva una razza di esseri superiori, alti e sottili, lontanissimi dal mondo della produzione e anche della riproduzione. Da allora, nella cultura europea, ricchezza, raffinatezza, signorilità, eleganza – cioè lo "chic" – sono sempre state associate a questo tipo di bellezza femminile. Fino al Quattrocento essa è anche inseparabile dall'eleganza e raffinatezza dell'abbigliamento; nel Rinascimento si prova anche a rappresentarla nuda, o quasi. L'anticipazione di Boticelli, con la *Primavera* e la *Nascita di Venere*, ne è un'espressione. Ma lo spunto decisivo venne qualche decennio più tardi, dagli sforzi dei "manieristi" italiani di trovare forme di nudo innovative rispetto ai modelli classici. Uno di questi sforzi è nella direzione di un sempre più esasperato allungamento delle proporzioni, esemplati in scultura da Ammannati, Buontalenti, Giambologna, Cellini, e in pittura dal Bronzino e Parmigianino. In questa tendenza si è giustamente vista una ripresa o un eco del goticismo. Non sorprende quindi che questa maniera trovò grandi estimatori in Francia, e che molti di quegli artisti furono chiamati presso quella corte. Il nudo manierista, prevalentemente femminile, assume nella scuola di Fontainebleau forme che lo ricollegano fortemente alla tradizione tardogotica, e ribadisce nella cultura europea la correlazione tra raffinatezza cortese, eleganza e forme allungate, lineari, a estremità (testa, mani, piedi) piccole e membra sottili. L'appiattimento dei principali segni della femminilità (seni, fianchi ecc.) non mortifica però affatto la carica erotica di queste figure; ma la eleva ad un piano diverso da quello delle funzioni "bassamente" naturali. Il nudo chic evoca un erotismo intellettuale, ideologico, razionalmente elaborato, gratuito, artificioso, spesso anche un po' misterioso e morboso. Dopo la sua prima fioritura nell'ambiente della Firenze della restaurazione Medicea e in quello di Fontainebleau, e la sua reinterpretazione da parte di Cranach, questo tipo di nudo riappare più volte nella storia dell'arte europea. Il corrispondente schema corporeo femminile si è consolidato in particolare nel mondo della moda di questo secolo. Non a caso, per secoli, a partire dal basso medioevo e fino a tempi molto recenti, la moda occidentale è stata un semi-monopolio francese, e la Francia la "capitale dello chic" (Clark). Le modelle dei nostri giorni sono un'espressione estrema di questo modello di donna, il cui corpo è così esile da rendere inconcepibile alcun utilizzo pratico, la cui altezza è tale di mantenerla di qualche spanna superiore ai comuni mortali, e la cui testa, in proporzione, è così piccola da non poter ovviamente «contenere neanche un singolo pensiero» (Clark).

### 11.3 Il nudo barocco: Rubens

Il tipo di nudo femminile più comunemente associato all'arte barocca è del tutto opposto a quello gotico-manierista-chic; è il nudo ciiccioso, colorito, gaio, esube-

rante, gonfio di energia vitale e percorso da grovigli di movimento, che popola l'opera di Rubens. Le sue origini sembrano "surdeterminate", cioè possono essere equanimente attribuite ad una varietà di cause: il gusto personale dell'artista, il ricorso a un numero limitato di modelle dal vivo, la diffusione di questo tipo fisico tra la popolazione fiamminga – fin dal medioevo una delle meglio nutrite d'Europa –, la conscia reazione alla sofisticazione del tipo chic, e infine l'evidente corrispondenza tra l'abbondanza e vitalità di quelle forme corporee e l'espansività spaziale di tutto lo stile barocco. Ma ve n'è forse un'altra, più profonda, legata alla religiosità di Rubens. A prima vista v'è una contraddizione tra la nota, profonda adesione di Rubens al cattolicesimo della Controriforma e la sua inclinazione alla rappresentazione di questi nudi; e si è suggerito (Clark) che essa possa essere risolta tenendo presente alcuni aspetti del contrasto tra cattolicesimo e protestantesimo. Dopo i primi decenni di lotte drammatiche, la strategia del cattolicesimo si fonda anche sull'esaltazione degli aspetti terreni, mondani, emozionali e sensuali della vita religiosa, in contrapposizione al rigido razionalismo e talvolta cupo ascetismo del protestantesimo. Così le chiese barocche e le cerimonie che vi si celebrano acquistano forme fastose, che fanno appello a tutti i sensi. Il mondo non appare certo, qui, una valle di lacrime, un transito senza valore. Tutta l'opera di Rubens è caratterizzata da una grande sensibilità per la bellezza e l'abbondanza del mondo, riflesso di una concezione ottimista e gioiosa della condizione umana. Il cattolicesimo-romano di Rubens trascina con sé anche una visione "solare", classica, dei rapporti tra l'uomo e il mondo; visione impressa nei suoi anni giovanili in Italia e confermata nei suoi frequenti ritorni. I suoi nudi, anche se nordici nelle fisionomie e nei colori, e un pò sovranutriti, sono del tutto mediterranei nello spirito.

Il nudo "rubensiano" non ha avuto fortuna altrettanto duratura di quello classico o di quello chic, ed è presto andato fuori moda, insieme con gli eccessi del barocco in fatto di curve, contorsioni, sovraccarico decorativo e agitazione nello spazio. Il termine rubensiano, riferito al nudo femminile, ha assunto connotati benevolmente spregiati, di ingenuamente carnale e naturale, di stolidamente allegrotto, di sovrabbondante, tremulo e inconsistente, come di budino. Nei musei, le donne di Rubens suscitano nelle visitatrici commenti divertiti e confronti compiaciuti, a proprio vantaggio o consolazione.

#### 11.4 Il nudo rococò

La reazione alla maniera di Rubens e al massiccio nudo barocco (e, più dietro, a quello classico-rinascimentale) è evidente nella fortuna presto raggiunta, nelle arti del Settecento, da una forma femminile tutt'affatto diversa: quella di Watteau, Fragonard, Greuze e soprattutto Boucher – tutti francesi, a conferma che in questo secolo è la Francia la dominatrice assoluta del gusto e della moda. Il carattere più evidente è la loro piccola taglia, la giovane età, l'immatùrità delle forme, i tratti fanciulleschi del volto. Chiaramente, il tipo ideale di donna e di nudo in questo perio-

do è l'adolescente ancora acerba. L'interpretazione tradizionale di questa forma è, oltre alla solita, del contrasto dialettico o reazione al tipo precedente, anche quella della "degenerazione morale". Il nudo alla Boucher sarebbe il riflesso di una società ormai priva di inibizione nella sua ricerca del lusso e del piacere; la società libertina e fatua della Reggenza. Esplorata e consumata a fondo la passione per le donne "normali", i libertini ormai sazi sono costretti a cercare nuovi stimoli in carne sempre più fresca, nella finzione artistica come nella realtà. Tuttavia v'è anche una interpretazione del tutto diversa, sebbene non incompatibile. K. Clark stabilisce un collegamento tra questi nudi e il rilievo assunto, nella società francese dell'epoca, dalle donne. Nella vita di corte e delle classi agiate, le signore, regine dei salotti e dei boudoirs, sono una forza socio-culturale e anche politica notevole. Sarebbero state esse, e non i loro sfiancati mariti, il pubblico più entusiasta dei nudi alla Boucher. Di fatto, la prima e massima protettrice di questo artista fu Madame de Pompadour, la potente amante del Re. Clark sostiene la sua tesi affermando che in realtà questi nudi così acerbi non palesano affatto emozioni passionali nel pittore, nè sono destinate a suscitare nello spettatore; non sono affatto eccitanti, ma puramente decorativi (il che appare molto discutibile). Essi piacevano, e piacciono, alle donne perchè sono un'esaltazione di quei caratteri della prima gioventù – la pelle tesa e liscia e luminosa, senza imperfezioni; le forme minute e sode – che ogni donna aspira a conservare il più a lungo possibile. Essi rappresentano il modello ideale in cui ogni donna vorrebbe riconoscersi.

Il tipo "petite" ha avuto grande successo nel campo di influenza della cultura francese settecentesca, diffondendosi anche nelle arti minori e applicate (ceramiche, arazzi, stucchi, soprammobili ecc.). In qualche modo è rimasto vivo fino ai nostri giorni. Tuttavia non sembra da confondersi con il fenomeno delle "ninfette" che ha avuto qualche fortuna negli anni '50; prima che la crescita della sottocultura giovanile ponesse una barriera socio-culturale quasi invalicabile, dal punto di vista dei rapporti erotici, tra gli adulti e le adolescenti.

#### 11.5 Il nudo neoclassico e accademico

Verso la metà del Settecento inizia una rivolta insieme estetica e morale contro le "degenerazioni" del gusto, che coinvolge non solo il rococò, ma più indietro il Barocco e anche, in qualche misura, il Rinascimento. Il grido di battaglia è il ritorno alla purezza della classicità greca, quale rappresentata, per esempio, dall'Apollo del Belvedere. Contro gli eccessi rubensiani e le affettazioni femminee del rococò si reclama il ritorno all'asciutto nudo virile, simbolo di virtù etico-politiche. Come si è visto, in questa dinamica artistico-culturale si riflette anche l'opposizione della borghesia francese, ormai pronta a prendere il potere, contro l'ormai marcescente ordine nobiliare. Il nudo neoclassico quindi, come indicato dalla parola stessa, riprende pedissequamente alcuni modelli greci, considerati come forme universali, ideali ed eterne del bello. Ma la spinta morale ed ideologica dei suoi inizi si esaurì-



sce rapidamente; e, naturalmente, queste forme non riescono a ricaricarsi degli antichi significati religiosi. I nudi neoclassici raggiungono livelli sublimi di perfezione tecnica, di sapienza e di grazia, ma sembrano fatti di zucchero più che di marmo; e rimangono freddi e morti fantasmici. Questo effetto è dovuto anche alla sopravvalutazione del carattere di "purezza", cioè assenza di passione ed espressione, del nudo greco; alla totale dimenticanza del fatto che le statue antiche non erano candide e assenti come le loro repliche neoclassiche, ma al contrario erano vivacemente dipinte, e anche i bronzi erano policromi sia per verniciatura, sia per applicazioni di sostanze diverse (il rosso del rame sulle labbra e sui capezzoli, il bianco dell'avorio o ceramica delle cornee, la pasta vitrea delle pupille, fin l'argento dei denti; come hanno pienamente rivelato i bronzi di Riace). Non per nulla, le espressioni più convincenti della statuaria neoclassica sono i monumenti funebri, dove il candore spettrale e l'assenza di vitalità ha le sue ragioni.

Il neo-classicismo si prolunga nell'arte accademica ottocentesca, dove, come si è visto, lo studio del nudo, sia dai modelli classici riprodotti in gesso sia dal vero, ha un ruolo fondamentale. Anche qui, come nella scultura, si raggiungono vertici assoluti di perfezione tecnica — anatomica, dinamica, prospettica, cromatica, materica, compositiva — ma solitamente senza più la fede nei valori filosofici e religiosi che a suo tempo erano confluiti nella creazione del nudo classico; senza convinzione, senza passione, senza il fuoco della verità e della vita. In alcuni casi, come in Ingres, la passione per il nudo femminile è così intensa da assumere i caratteri di una religione della carne; ma più spesso essa si limita alla produzione di immagini destinate a solleticare la sensualità e l'erotismo, sotto le mentite spoglie di dee, ninfe, eroine, sante e così via. Spesso in questi quadri emergono quì e là, incongruamente e fastidiosamente, particolari che svelano il mascheramento: i tipi fisici, le acconciature, le espressioni civettuole, la scientificità positivista delle descrizioni di sfondi ed oggetti. In molti casi, la bravura tecnica permette di spingersi fino alla soglie della pornografia. È questa strumentalizzazione del nudo classico, questa distanza dalla vita reale, questa *falsità* che ha reso il nudo accademico ottocentesco odioso alle nuove generazioni di artisti, e ha provocato le reazioni prima dei "realisti" alla Proudhon, poi degli impressionisti e infine, quella terribile delle "avanguardie" del Novecento. Quella tradizione è caduta in disgrazia, e quei quadri sono finiti per lo più nei magazzini, o, come si dice malignamente, nei saloni dei bordelli. E tuttavia la reazione è stata forse eccessiva. Dalla perfezione tecnica del nudo accademico ottocentesco e dall'intensa sensualità che esprime forse si può di nuovo ricavare qualche insegnamento positivo.

Un problema interessante è quello dei rapporti tra il nudo ottocentesco, spesso così esplicito e sensuale, e il puritanesimo dominante nella società dell'epoca. Una possibile risposta è che l'arte neoclassica e accademica ha innanzitutto la funzione "ideologica" di nascondere, dietro la sua sontuosa facciata, gli orrori, le miserie, le ingiustizie della società urbano-industriale-borghese-di massa ("capitalista"). Un'altra risposta, forse più pienamente vera, è che la tolleranza del nudo, purchè

nelle dovute forme, è parte della più generale esaltazione per la cultura e l'arte classica (Rinascimento compreso) nella società ottocentesca. In altre parole, poichè si ritiene che la classicità nel suo insieme esprime valori universali, eterni e insuperabili, si accettano anche i suoi nudi. Una terza spiegazione, più terra-terra, è che anche i sussiegosi e barbuti signori in tuba e marsina, così attenti a difendere la morale e il decoro, così inorriditi del libertinismo del secolo precedente, così pronti a reprimere la sessualità altrui, anche quei signori avevano la loro libido; anch'essi amavano contemplare, ovunque socialmente ammissibile (le gallerie d'arte, le statue sulle facciate, gli affreschi degli spazi pubblici di rappresentanza, i monumenti e le fontane, certi elementi dell'arredamento domestico e così via), le nudità femminili. Caratteristicamente, nell'Ottocento, è il nudo femminile a dominare la scena.

### 11.6 Le esplosioni finali del nudo: Renoir e Rodin

L'arte extra- e post-accademica, come si è accennato, in generale abbandona il nudo o lo dissacra e brutalizza, distruggendo quella capacità di suscitare piacere sensuale che sono la sua fondamentale (anche se non unica) ragion d'essere. Ma vi sono naturalmente anche molte eccezioni. I due artisti di fine Ottocento che hanno mostrato, nella loro lunga carriera, la maggior passione e creatività in questa forma d'arte sono probabilmente Renoir e Rodin. Il primo è l'unico degli impressionisti che abbia dedicato gran parte del suo lavoro al nudo, e si cita la sua affermazione che il nudo era la ragione principale della sua scelta professionale. Negli ultimi decenni sembra essere stato colto da una vera frenesia per esso, e fino alla più tarda età pretendeva continuamente nuove modelle, per trarne rinnovata ispirazione. Negli ultimi anni i suoi nudi si espansero in dimensioni monumentali, come a compensare con l'immaginazione l'incapacità di realizzare la soddisfazione fisica. Come Tiziano e Rubens, Renoir sembra aver avuto una illimitata e disinibita capacità di godere della bellezza del mondo; i suoi paesaggi, i suoi prati, i suoi fiori, i suoi bambini e animali, le sue folle di giovani urbani, tutto ciò che egli dipinge esprime gioia, felicità, pienezza di vita e soddisfazione. E di tutti gli elementi del mondo, quello che gli suscita maggior piacere è la donna. La sua capacità di dipingere la pelle e la carne è stupefacente, allo stesso livello di quelle di Tiziano e Rubens. Non solo il corpo, ma anche il volto: le donne di Renoir sono tutte dipinte come da un innamorato, e trasmettono totalmente questo sentimento allo spettatore. Le sue ragazze hanno generalmente l'aria persa, soporosa, beata, di chi ha appena pienamente soddisfatto ogni desiderio d'amore; e permettono allo spettatore di rivivere e condividere inconsciamente quell'esperienza. Le ragazze di Renoir non sono affatto eccitanti, erotizzanti; al contrario esse trasmettono per l'eternità allo spettatore la beatitudine che viene *dopo* l'eccitazione e la soddisfazione sessuale. Non v'è religione esplicita in Renoir; ma, come in Michelangelo per quella maschile, in lui la bellezza femminile esprime una sorta di esaltazione monomaniacale e ossessiva, e quindi estatica e mistica.

Nel campo della scultura, il nudo di tradizione neo-classica e accademica fu assa-

lito e distrutto da Auguste Rodin. A differenza di Renoir, Rodin era un' anima poliedrica, insoddisfatta, violenta, ruggente; sempre pronto a esplorare nuove vie, a sperimentare stili e soggetti diversi. Come Renoir, era dotato di una forte inclinazione verso le donne; ma a differenza del primo, il suo appetito sessuale era così energico che la sublimazione nelle sculture non bastava a sfogarlo. Infine, a differenza di Renoir, e come molte persone del suo tipo e del suo tempo, Rodin aveva una concezione radicalmente, disperatamente pessimista della condizione umana. Per decenni lavorò attorno ad un grandioso progetto, *La porta dell'inferno*, che avrebbe dovuto esprimere con centinaia di figure di bronzo tutte le sfumature della disperazione, orrore, violenza, sofferenza dell'umanità nella storia; una specie di Divina Commedia limitata al primo cantico. La grandezza del suo talento di scultore si esprime soprattutto (ma non solo) nel nudo, sia maschile che femminile e con esiti di grande novità, nelle tecniche, nei soggetti, nelle composizioni; e con livelli complessivi di qualità artistica che lo mettono sullo stesso piano dei grandi dell'antichità e del Rinascimento, Michelangelo compreso. Ma in lui il misticismo è di segno negativo, e si chiama nichilismo. Dopo di lui, anche nella scultura il nudo precipita nel caos infernale del Novecento.

## 12. I GENERI DEL NUDO: LA TIPOLOGIA DI K. CLARK

Vi sono molti modi per dare un qualche ordine all'esposizione di una fenomenologia così duratura nel tempo, diversa nello spazio, e ricchissima di manifestazioni empiriche individuali, come quella del nudo nell'arte. Finora abbiamo adottato essenzialmente una prospettiva *diacronica*, o di successione storica, in cui i nudi vengono raggruppati e distinti per epoche e stili; all'interno di ognuna di queste abbiamo esaminato (in estrema sintesi, e quindi semplificazione e distorsione) alcuni caratteri formali e sostanziali.

Ma è possibile anche adottare il metodo opposto, in cui prima si individuano alcuni "tipi" o "idealtipi" o "modelli ideali" o concetti a priori o categorie analitiche o idee (immagini) e poi si esamina come esse si incarnano e sviluppano nella storia. Di fatto, il procedimento è diverso: si raggruppano i nudi reali secondo la loro somiglianza ad un tipo (modello, idea, ecc.), e si esaminano le loro comunanze e diversità. In realtà, in due metodi non sono poi così opposti; anche nel primo la successione puramente storica è articolata e modellata secondo concetti, categorie, tipi, ecc; e anche nel secondo le categorie (modelli, idee, ecc.) sono poi esaminate secondo la successione storica delle loro manifestazioni empiriche.

In ambedue i casi, l'analisi degli aspetti formali (significanti) è inscindibile da quelli sostanziali (significati). Per questa caratteristica, i tipi, modelli, categorie, stili ecc. di nudo possono essere considerati anche *simboli*.

Secondo K. Clark, nella storia del nudo classico, quello che è originato in Grecia e si è sviluppato in Europa fino all'Ottocento, si possono distinguere sette tipi (cate-

gorie, idee ecc.) principali, che si riferiscono in sostanza ai sentimenti che l'artista ha voluto rappresentare nel nudo, e che questo evoca nello spettatore. I primi tre sono contrassegnati dal nome degli dei che nell' antichità li rappresentavano più pienamente: Apollo, Venere Celeste e Venere naturale; gli altri sono indicati con le forze psichiche che li caratterizzano: l'Energia, il Pathos, l'Estasi. Il settimo è una categoria residuale, "il corpo come fine in sè", in cui si raggruppano i nudi non classificabili in alcuna delle categorie precedenti. V'è infine un'ulteriore categoria, "la "convenzione alternativa", in cui si raccolgono i nudi "non classici": quello nordico e quello novecentesco. Nella sintesi che segue semplificheremo un poco lo schema del Clark.

### 12.1 Apollo

Il modello Apollo è quello che fonde in sè tre caratteristiche fondamentali. La prima è la bellezza virile, dell'uomo nel fiore della giovinezza; la seconda è più complessa, e può essere variamente definita come armonia, equilibrio, calma, serenità, sicurezza di sè, controllo delle emozioni, razionalità, chiarezza di visione. La terza è la forza, non esibita ma leggibile in potenza, e spinta talvolta anche alla durezza e terribilità. Apollo rappresenta l'equilibrio perfetto tra le virtù tipicamente maschili; è la proiezione ideale e morale di quello che i maschi (della Grecia classica) aspiravano ad essere. Nessuna delle tre deve mancare; in particolare, la mancanza della terza — forza, durezza, terribilità — fa decadere Apollo in un manichino molle ed effeminato, o in un'essere noiosamente privo di emozioni. L'Apollo greco non era solo lo sdilinquinato suonatore di lira, appena distinguibile nelle forme e nell'atteggiamento dalle muse del suo seguito. Era anche il crudele seviziatore di Marsia e l'inflessibile saettatore di Niobe e dei suoi cento figli. Con le sue frecce sanava, ma anche sterminava. Nelle versioni più tenere ed emotive, Apollo converge verso il tipo di Orfeo, Ermete e Dioniso; in quelle più forti e dure, verso Zeus, Nettuno, Marte (quest'ultimo dio, peraltro, raramente rappresentato); in quelle più terrestri, si identifica con gli atleti vincitori delle gare e gli eroi vincitori di battaglie e fondatori di città. Come si è detto, il nudo virile classico, di tipo apollineo, è l'esaltazione della perfezione umana, della sua capacità di dominio di sè e del mondo, della sua centralità e rappresentatività della bellezza dell'intero cosmo. Si è anche già ricordato che questo stato di ottimismo, confidenza ed auto-esaltazione dell'uomo greco non è durato a lungo; Apollo è stato il primo tra i tipi di nudo ad apparire, e il primo a cedere, degenerare, scomparire. Un suo estremo bagliore, nel II secolo d.C. fu Antinoo, il bellissimo favorito di Adriano cui furono decretati onori divini ed eretti monumenti e santuari in tutto l'impero, e delle cui fattezze ci restano numerose raffigurazioni.

La rinascita di Apollo in quell'altro periodo di fiducia ed ottimismo, il Quattrocento e primo Rinascimento, avviene soprattutto attraverso gli eroi della Bibbia (Adamo, Isacco, Davide) e alcuni santi della Cristianità (in particolare Sebastiano). Tra gli Apolli fondamentali della Rinascenza si possono ricordare l'*Isacco* del Ghiberti, i *David* di Donatello, Verrocchio e soprattutto Michelangelo;

e numerosi *Adami*, primo tra tutti quello della Sistina. Il caso di Sebastiano è forse più complesso e affascinante: come Apollo, Sebastiano ha le virtù della bellezza ma anche quella della forza, connessa al suo passato di militare; come Apollo, ha le frecce; ma in negativo (ne è inflitto, invece che infliggerle). Cristianizzandosi, Apollo diventa vittima invece che carnefice; ma, in quanto rappresentazione delle massime virtù che il cristianesimo attribuisce all'uomo, rimane l'equivalente cristiano di Apollo. Più rare, ma non impossibili, sono le equazioni tra Cristo e Apollo. La più famosa è quella del Giudizio di Michelangelo.

Le sue versioni "antiquarie", sia rinascimentali che barocche e neoclassiche, mostrano in generale uno svuotamento di fede nei valori sostanziali originari di Apollo; lo si riduce a pura convenzione, imitazione e decorazione.

## 12.2 Venere

La distinzione tra Venere Celeste e Venere naturale (o terrestre, o volgare) fu posta da Platone nel Convivio, ed ebbe grande fortuna nel Rinascimento Italiano, in quanto la distinzione, ma anche l'affinità, tra le due Veneri permetteva di stabilire dei ponti tra la sensualità greca e l'ascetismo cristiano. In realtà, essa non sembra avere riscontri nella pratica artistica e religiosa dell'antichità. Clark la adotta sostanzialmente per distinguere da un lato i nudi femminili vivificati dalla fede nella natura religiosa dell'erotismo e della sessualità, e dalla fiducia nel valore etico della bellezza corporea, *anche* muliebre; e dall'altro quelli in cui tale bellezza è apprezzata per se stessa, per la sua capacità di soddisfare esigenze puramente estetico-formali e/o sensorie o sessuali. In pratica, la Venere Celeste è quella che nasce ancora in ambito religioso, e ne porta i segni; l'altra è semplicemente la rappresentazione della bellezza femminile. Ma la distinzione è spesso impossibile.

Con Venere si intende la rappresentazione del fascino femminile nella sua pienezza e completezza. In essa confluiscono dunque sia i valori della sessualità che quelli della maternità. Venere è genitrice, dea della fruttificazione (Pomona, Flora), della riproduzione, della fecondità, della prosperità (Fortuna). Della maternità, ma non del matrimonio, che comporta vincoli e restrizioni; Venere è dea della passione incontrollata, pura forza della natura antecedente i vincoli sociali; è dea della libidine e della libertà. Essa è la principale versione greca della Gran Dea (Dea Madre), che compare in varie forme in tutte le religioni primitive, e con le ovvie modifiche, anche in quella cristiana (la Madonna). Il suo carattere materno è raffigurato, nell'iconologia classica, dall'adolescente figlio Eros o Cupido, cioè l'amore; e dalla corte di più piccoli fratellini, gli amorini. E anche questa idea si ritrova pari pari nella versione Cristiana, della Madonna col Bambino e angioletti (*putti, cherubini*). Ma la rappresentazione più nota, diffusa e classica dell'idea di Venere è senza dubbio quella della donna-amante, e anche dominatrice, capace di usare la sua bellezza per ridurre gli uomini in suo potere. Come Apollo, anche Venere è una dea, e quindi una sintesi armonica di bellezza, calma, sicurezza interiore, forza e crudeltà. Tutti i

nudi muliebrici che mostrano questi caratteri – certamente in mix sempre diversi – possono essere ricondotti nella categoria delle Veneri. Come si è visto, il carattere religioso della Venere classica, come quello di Apollo, non è resistito a lungo. Anch'essa è divenuta ben presto puro segno estetico ed edonistico. Dopo l'eclisse millenaria, Venere riappare sporadicamente nelle raffigurazioni tardogotiche come simbolo del peccato di lussuria, e quindi spesso con fattezze sgradevoli. Talvolta riappare, in qualche modo, nelle spoglie di Eva, e, più raramente, in certe raffigurazioni di Maria Maddalena o di qualche altra santa. Ma in realtà nella cultura cristiana non ci può essere posto per Venere; solo la sua versione materna, come si è visto, ritorna in forma di Madonna. E di fatto spesso i pittori del primo Rinascimento, come Leonardo, Botticelli e in un certo senso Raffaello, usano lo stesso tipo fisico, nudo come Venere (o Leda) e addobbato come Madonna. Si è anche visto che in quest'epoca Venere rinasce nella pienezza delle sue virtù classiche, ma limitatamente nel mondo "parallelo" a quello della cristianità ufficiale: il mondo puramente immaginario della mitologia erudita (le "favole" o "poesie" o "fantasie"). In questo trova qualche altro secolo di vita.

In qualche misura, alla Venere terrestre, ossia alla rappresentazione dell'"eterno fascino femminile", appartengono anche i nudi post-accademici e post-neo-classici dell'Ottocento, fino a Renoir. Come si è visto, essi assumono caratteri fisico-formali abbastanza differenziati; e si pone quindi l'interrogativo se esista veramente un modello eterno ed universale della bellezza femminile. I relativisti e culturalisti tendono a negarlo, ed evidenziare la grande varietà di canoni di bellezza in vigore tra le diverse culture, e anche, all'interno della cultura occidentale, tra i diversi paesi e le diverse epoche. Indubbiamente esistono delle comunanze tra gli idealtipi occidentali di bellezza femminile, dal V secolo (e anche più indietro, a qualche millennio prima di Cristo, in Egitto). Ma, si afferma, questa comunanza sarebbe solo l'effetto dell'imprinting dei modelli classici, che poi si sono riprodotti e diffusi fino ai nostri giorni per tradizione culturale. In culture e civiltà radicalmente altre, come quelle estremo-orientali, amerindie e primitive, i modelli possono essere radicalmente diversi. La diffusione in tutto il mondo, ai nostri giorni, dei modelli occidentali di bellezza femminile sarebbe un semplice effetto di imitazione, indotta ed imposta dalla superiorità tecnico-economico-militare occidentale.

Ci sono alcuni motivi per dubitare di questa impostazione relativista-culturalista; e ipotizzare che i greci (e gli egizi) non hanno fatto altro che proiettare per primi, nell'eternità del marmo e della pittura, quelle immagini archetipe impresse da tempi immemorabili nei circuiti mentali della nostra specie, e che hanno guidato i maschi nella selezione sessuale e fatto evolvere la specie, come si è detto, da Lucy a Valeria Marini. È lecito ipotizzare, in altre parole, che esista un modello universale (o una serie di modelli universali piuttosto simili) di bellezza femminile, che alla civiltà classica vada il merito di averla rappresentata, formalizzata e codificata, e che alla nostra vada quello di renderne coscienti e illuminare di essa le culture che finora non vi erano arrivate. Il successo nel mondo della Venere occidentale, nelle rap-

presentazioni artistiche e in quelle dell'industria culturale, non può essere solo manipolazione e condizionamento. Tra l'altro, ciò significherebbe negare ogni libertà di giudizio e ogni dignità ai popoli che ne sono affascinati.

### 12.3 Energia

L'energia è vita, slancio, volontà di potenza, capacità di vincere il male, superamento degli ostacoli, trionfo, creazione. L'uomo è sempre stato affascinato dagli spettacoli che hanno per protagonista l'energia; anche le frotte di animali selvatici dipinti nelle grotte preistoriche possono essere considerati una rappresentazione di forme energetiche. A differenza dei loro vicini e predecessori, i Greci del V secolo riuscirono a trovare il modo di rappresentare il movimento e l'energia nella materia oggettivamente morta ed immobile; e fecero del nudo uno strumento principe dell'espressione artistica di quei fenomeni, e delle emozioni da essi suscitati. Sotto la rubrica "Energia" K. Clark riconduce tutti i nudi – per lo più maschili – caratterizzati da vivacità di movimento e impressione di potenza. Anche in questo caso, la distinzione dalla categoria confinante – Apollo – non è nettissima. Anche Apollo spesso esprime forza e potenza. Ma vi sono altre serie di nudi più "specializzati" su questo piano. Sono quelli che compaiono nelle scene di battaglia, così frequenti nelle decorazioni degli edifici sacri e civili: lotte di Dei e Titani, di Greci e Troiani, di Greci e Amazzoni, di Lapiti e Centauri, di dei ed eroi contro i mostri, e così via. Vi appartengono anche le rappresentazioni degli atleti in gara.

La rappresentazione dell'energia e del movimento nei *media* immobili della scultura e della pittura non è affatto facile. Esso fu realizzato con una varietà di metodi, tra cui l'enfasi sulle fonti dell'energia, cioè sulle masse muscolari; alcuni gesti caratteristici; la torsione; l'asimmetria e lo squilibrio della posizione e della composizione; e infine, l'uso dei panneggi, le cui pieghe e volute «trattengono il movimento appena passato e lo trasmettono in avanti», conferendo quindi dinamicità alla composizione.

Poco sappiamo della capacità degli antichi di rappresentare il movimento in pittura; ma i metodi per farlo in scultura, pur oggetto di molti progressi in periodo ellenistico, appaiono sostanzialmente limitati e ripetitivi (ad es. la "diagonale eroica"). La caratteristica più tipica e celebrata dell'arte classica è la sua staticità, che è tensione all'eternità.

In questo campo, l'arte di questo millennio ha certamente sopravanzato di molto quella antica; già a partire dal Gotico. Ma il trionfo del nudo energetico e movimentato si ha senza dubbio nel Quattrocento fiorentino, prima con il Pollaiuolo e poi con Signorelli e Michelangelo. Una delle invenzioni chiave per accrescere il tasso di movimento ed energia delle composizioni pittoriche fu quella dello scorcio, a sua volta legato all'invenzione della prospettiva. Da qui il movimento dilaga in pittura e scultura, assumendo anche le forme tormentate e contorte del manierismo e le forme ondulate, spirali, debordanti, esplose e fiocose del barocco.

Nella Grecia ellenistica, una delle icone più tipiche dell'energia è il satiro dan-

zante. Ma in assoluto la figura più significativa del nudo energetico è senza dubbio Ercole. Si tratta di una figura antichissima, ben precedente la civiltà greca, e forse universale; in quanto è la personificazione di due delle qualità più apprezzate dai maschi, cioè la forza e il bene. Ercole è la violenza a servizio della giustizia. Una delle ragioni del suo prolungato successo è la sua umanità. Ercole non è bello come Apollo, anzi è piuttosto brutto in volto e sgraziato nel corpo; ma anche la maggior parte degli uomini reali lo sono. Non è neanche molto intelligente e razionale, come Apollo. Al contrario, è piuttosto ottuso, facile da imbrogliare, e incline a commuoversi ed infuriarsi; proprio come la maggior parte degli uomini. Infine, non è neanche un dio, ma solo un semidio. Per queste sue qualità, era molto popolare presso gli antichi, anche a livello di vita quotidiana; e il suo successo durò più di quello di ogni altro eroe/dio pagano. Egli fu anche il primo a risorgere, nell'arte di questo millennio, con le spoglie di Sansone (che era un'identificazione del tutto legittima, in quanto le due figure hanno storicamente un'unica origine); e divenne un simbolo molto caro alle autorità politiche, che normalmente agitano la clava della forza e della violenza, e insieme aspirano ad essere considerate giuste e buone.

### 12.4 Pathos

Il *pathos* non è qualsiasi dolore o sofferenza. Originariamente, è quel senso di disperazione, di abbandono, che proviene dall'essere incorsi nell'ira degli dei; e di cui il dolore fisico e la morte non sono che l'aspetto materiale. Una delle caratteristiche tipiche delle divinità, in tutte le religioni, è la capacità/diritto di punire gli umani per i loro errori e peccati. Alla potenza terribile degli dei corrisponde la disperazione delle loro vittime. Il *pathos* fa parte di ogni religione, e quindi esso ricorre anche nell'arte classica. Tra le sue rappresentazioni più frequenti nell'antichità v'è la strage dei Niobidi perpetrata da Apollo, il destino dei Titani e dei Giganti schiacciati nel tartaro dagli Olimpici, la morte degli eroi. Più limitato nel tempo il tipo del Gallo Morente. Una delle raffigurazioni più frequenti, e allo stesso tempo più enigmatiche, di questo sentimento è il martirio del satiro Marsia. L'orrore della scena – il satiro appeso, spesso a testa in giù, che viene scuoiato vivo da Apollo o dai suoi accoliti, mentre Apollo suona la lira vittoriosa – dovrebbe illustrare il castigo dei presuntuosi, ma anche il sanguinoso trionfo della civiltà olimpica-ellenica sulla barbarie orientale. Un'altro esempio famosissimo in tutti i tempi, ma a quanto pare unico del suo genere, era il Laocoonte.

Nei nudi classici, il *pathos* viene frequentemente espresso nel volto atteggiato a pianto e grido, nel contorcimento del corpo con ritrazione del ventre (la *strizza*), e con il gesto del braccio, gettato in alto e all'indietro; ma sono possibili molte variazioni.

Anche nel campo del *pathos*, l'arte di questo millennio ha senza dubbio sopravanzato di gran lunga quella antica. E qui il Medioevo ha il suo momento di gloria, perchè la sofferenza è il pane quotidiano del buon cristiano, garanzia del passaggio a una vita migliore nell'aldilà; perchè il martirio è il momento culminante della vita di gran parte dei santi; perchè la punizione dei peccati sono le sofferenze eterne del-

l'inferno; e soprattutto perchè al centro del cristianesimo sta il mistero della sofferenza di Cristo sulla croce, pegno dell'amore divino per l'umanità e prezzo della sua redenzione. L'arte religiosa medievale – e quindi la grandissima parte dell'arte medievale – è quindi dominata dalla rappresentazione del Pathos. Con il Rinascimento la gamma dei sentimenti da esprimere si amplia e si articola, ma il pathos – anch'esso arricchitosi ed articolatosi in molte sfumature – rimane una caratteristica fondamentale dell'arte religiosa. Martiri, punizioni, Ultimi Giudizi, inferni, stragi degli innocenti, crocifissioni, pietà, sono alcuni generi dove abbondano i nudi di pathos, e che attraversano tutta la storia dell'arte religiosa. Quasi tutta l'opera pittorica e scultorea di Michelangelo è una gigantesca espressione di pathos mediante i nudi, portata fino al grido disperato e disarticolato della Pietà Rondanini. Ma anche la pittura più propriamente laica non ne è immune: scene di battaglia e di morte, di tumulti, pesti, naufragi, delitti, catastrofi abbondano in tutta la pittura occidentale moderna, culminando nel quadro storico romantico-accademico ottocentesco e nelle opere di Delacroix e Gericault. In queste sue espressioni più recenti, il tema del pathos si fonde da un lato con quello del sublime, cioè dell'orrore, e dall'altro con l'affioramento di quelle "dilettazioni morbose" legate allo spettacolo della sofferenza, che già erano presenti in molte scene di castigo e martirio dei secoli precedenti e che in quest'epoca vengono portate a livello di coscienza razionale e di teoria (sadismo).

Alla rubrica pathos appartiene anche quasi tutta l'opera di Rodin.

### 12.5 Estasi

L'estasi (*star fuori*) è lo stato in cui si trova l'essere umano quando le sue facoltà razionali, la coscienza, la volontà, scompaiono sotto la spinta di forze esterne; in cui sembra che l'anima si separi dal corpo, e che le due entità si muovano indipendentemente, con modalità e in direzioni sconosciute alla vita normale. Nelle culture primitive, le forze che inducono in questo stato sono ritenute di origine divina, e quindi l'estasi assume una natura religiosa. Molte religioni mirano a indurre l'estasi, in quanto la perdita di soggettività distinta significa fusione dell'anima individuale nella totalità dell'Essere divino. Perdita della soggettività significa anche rimozione delle preoccupazioni, delle paure, degli affanni, dei dolori della vita reale. Fusione con Dio significa il massimo della felicità, il Nirvana o Paradiso. Perciò in molte culture l'estasi è una condizione attivamente ricercata.

Nell'antica Grecia, la religiosità estatica è connessa al culto di Dioniso. Le forze esterne che possiedono l'anima e la fondono con il dio sono il vino, la musica e la danza. I culti dionisiaci e similari ebbero grande diffusione e importanza. Essi precedettero senza dubbio l'avvento degli dei olimpici, e sopravvissero molto più a lungo di essi; anche se, durante il loro predominio, in posizione subordinata, occulta, misterica; ma rifiorirono incontrastati nei secoli successivi.

Nell'arte antica la raffigurazione di persone in preda all'estasi dionisiaca è un motivo diffuso e continuo, fino alla fine del paganesimo. Le Baccanti o Menadi, in

quanto donne, non sono raffigurate del tutto nude, ma discinte in veli leggeri; di solito danzano e suonano vari strumenti. Lo svolazzar delle vesti, spesso segnate da fitte righe ondulate e spirali, è un mezzo per intensificare il senso di movimento. La resa della volontà razionale, e l'abbandono alle forze dell'estasi, è indicata tipicamente dall'arrovesciarsi della testa all'indietro. La Menade estatica non controlla la direzione del suo movimento, non guarda attorno a sé; si lascia andare a occhi chiusi alle forze divine. La testa all'indietro accentua lo squilibrio e scompostezza dell'atteggiamento.

Secondo K. Clark, alla rubrica dell'estasi può essere ricondotto anche un'altro motivo ricorrente nell'antichità, quello delle Nereidi e dei Tritoni che si cavalcano tra le onde (i "cavalloni"). Qui l'estasi sarebbe indotta non dal vino, dalla musica e dalla danza, ma dall'ondulazione, dondolio e assenza di gravità. Acqua e nuoto, come il volare, (e quindi lo svincolo dalle leggi di gravità) sono componenti ricorrenti dei sogni erotici, e l'orgasmo è il processo fisiologico più affine all'estasi. Il tipico atteggiamento del corpo delle Nereidi che cavalcano Tritoni o onde (all'incirca la posizione detta "all'amazzone" con forte "deanchement") sarebbe divenuto per questa via uno dei segni iconici dell'estasi.

L'estasi è separazione provvisoria dell'anima razionale dal corpo, transizione dalla vita normale ad uno stato diverso, alterato, più vicino ai misteri cosmici. Per questo motivo i nudi estatici – Menadi e Nereidi – furono nell'antichità uno dei motivi più usati nella decorazione dei sarcofagi; a indicare la gioiosa liberazione dell'anima dal peso del corpo. Ma essi presentano anche forme molto piacevoli all'occhio, e si prestano anche particolarmente bene all'uso puramente decorativo, in bassorilievo o disegno piatto. In quanto svincolate dalle leggi della gravità e della simmetria, possono essere posizionati in tutta libertà. Menadi e Nereidi furono quindi ampiamente utilizzate anche nella decorazione di oggetti di piccola dimensione, come le suppellettili domestiche.

L'ampio uso di Menadi e Nereidi nei sarcofagi è una delle ragioni della loro precoce rinascita in questo millennio; le si ritrova nel medioevo come rappresentazioni della fuoruscita di Eva dal costato di Adamo, e dell'anima che lascia il corpo. Nel Rinascimento esse furono reinventate dai grandi pittori di nudi femminili, come Tiziano e Raffaello, e profuse a piene mani, insieme con Satiri e Tritoni, nei tripudi dei vari *Trionfi di Galatea* o di Bacco e Arianna. Scene di questo tipo continueranno ad essere dipinte, nelle generazioni successive, da artisti di grandissimo talento, come A. Carracci e N. Poussin. In esse si possono trovare alcuni dei più desiderabili nudi femminili dell'arte occidentale.

Pure nell'arte religiosa si possono trovare esempi di estasi, anche se certamente di carattere molto diverso da quello classico; non solo perchè i protagonisti di solito non sono nudi, ma anche per lo sforzo di mantenere il fenomeno sul piano puramente spirituale. Secondo Clark, tra gli esempi più sconvolgenti di nudo estatico sono i disegni della resurrezione di Cristo che Michelangelo fece per Vittoria Colonna. Ma nella Santa Teresa d'Avila del Bernini è difficile mantenere la distinzione tra estasi mistica e rapimento dei sensi; e che il Bernini sapesse benissimo rappresentare anche

altri tipi d'estasi è chiaramente provato dalla sua Dafne che si trasforma in alloro (come si è accennato, la metamorfosi è uno dei correlati dell'estasi). Non rare, e sempre più frequenti nell'Ottocento, sono le rappresentazioni di estasi che si avvicinano in modo anche imbarazzante al suo cugino fisiologico, l'orgasmo.

### 13. IL MASSACRO DEL NUDO NEL NOVECENTO

#### 13.1 Da Degas a Freud

Anche nel Novecento il nudo artistico ha avuto i suoi cultori; sia semplici e attardati continuatori della tradizioni ottocentesche – l'accademia, il realismo, il simbolismo, in qualche misura anche l'impressionismo –, sia creatori di modalità personali e innovative. Anche nel Novecento gli artisti, come gli altri uomini (e donne) hanno continuato ad amarsi, desiderarsi, provar piacere nella contemplazione del corpo nudo; e alcuni sono riusciti a trovare nuovi modi per proiettare ed eternare questo sentimento sulla tela e nel bronzo, e trasmetterlo al pubblico. Tra i maestri del Novecento che possono essere inseriti nella grande tradizione del nudo classico vi sono, ad esempio, Modigliani e Messina.

Ma l'avanguardia, l'arte tipica del Novecento, quella che ha assunto l'originalità e l'innovazione come principio operativo fondamentale, e che per circa un secolo si è attribuita il ruolo di "fronte di crescita" della arti, quest'arte si è indubbiamente atteggiata in posizione di radicale rottura e rifiuto di tutta la tradizione classica del nudo. La rottura inizia già con Degas, che, pur dedicandosi molto, e con effetti geniali, al mondo delle ballerine, era animato da profonda misoginia, e riteneva "in generale brutto" il corpo femminile. Nelle sue sculture, le ballerinette appaiono come animaletti un po' ripugnanti e un po' inquietanti, oggetto di studio analogo a quello che uno zoologo potrebbe dedicare ai ratti. Egli dedicò anche una serie di quadri alla rappresentazione realistica del degrado del corpo femminile nei bordelli. Un'altro responsabile della rivolta anti-classica nella rappresentazione del corpo femminile, più o meno svestito, è Toulouse-Lautrec, con le sue "artiste del varietà" e prostitute avvizzite, sfatte, obese o allampanate. Anche Van Gogh si provò, senza convinzione, a ritrarre nuda qualche meschina popolana. Ma il grido più lancinante di rigetto della tradizione classica furono le terrificanti prostitute dipinte da Rouault (1903), dove il corpo non ha più nulla di umano, ma ricorda piuttosto i rospi e i bisonti; mostruosi, minacciosi simboli dell'inferno del vivere contemporaneo. Quattro anni dopo apparve l'icona fondamentale del nudo novecentesco, le *Damigelle di Avignone* di Picasso. Ancora una volta prostitute sottoposte ad un trattamento degradante; ma questa volta con due strumenti del tutto nuovi, la scomposizione delle forme in elementi geometrici ("astratti") e l'utilizzo di schemi corporei, e soprattutto facciali, presi a prestito da tutt'altre tradizioni figurative, quelle dell'Africa Nera. Picasso è stato indubbiamente un genio molto versatile, ed era in

grado di realizzare opere di grande qualità in qualsiasi stile e maniera; ed era anche dotato di una pantagruelica energia sessuale. Al nudo femminile dedicò una quota non irrilevante della sua sterminata produzione; ma sottoponendolo ad ogni sorta di deformazioni, dissezioni, disintegrazioni, come animato da una sorta di furia sadica. E questo è in generale l'atteggiamento che l'avanguardia ha continuato a mostrare nei confronti del nudo, fino ai nostri giorni. Gli esempi sono migliaia; per tutti, basti pensare ai corpi di de Kooning e Francis Bacon. Quando si vuole rappresentare il nudo con qualche realismo, si scelgono gli esemplari più patologici e teriomorfi; qui valga l'esempio di Lucian Freud. Con una totale inversione dei suoi significati tradizionali, il nudo è divenuto uno dei tanti modi e mezzi per esprimere l'orrore, la violenza, la bruttura, la risibilità, la radicale negatività del mondo e dell'esistenza.

#### 13.2 Ipotesi esplicative: la reazione alla degenerazione

Come si spiega questa drastica rottura? Una prima risposta è che si tratti di una semplice reazione alla "degenerazione" del nudo accademico ottocentesco, a quel mondo falso e sciropposo di veneri e ninfe e amorini librantesi tra ruscelli e nuvolette e ghirlande di fiori che alla fine dell'Ottocento aveva invaso caffè e case private, teatri dell'opera e stazioni ferroviarie, facciate e cancellate, sveglie e stoviglie. Ma sembra un'interpretazione largamente insufficiente, perchè il rifiuto del nudo nel Novecento è troppo violento, duraturo, e generale per originare solo da un abbastanza localizzato, e in fondo innocuo, fenomeno di costume come quello indicato.

#### 13.3 Il riflesso e denuncia dell'orrore del secolo

Una seconda ipotesi è che il massacro del nudo sia un'espressione genuina di orrore per la negatività del mondo, della vita e specialmente della società borghese-urbano-industriale-di massa-capitalista ecc. Questo è, come si è visto, l'atteggiamento che caratterizza il romanticismo fin dai suoi inizi, e che si rafforza progressivamente durante l'Ottocento, fino al parossismo del ventesimo secolo. Le guerre, i totalitarismi, i genocidi, lo sfruttamento, il terrore atomico, la manipolazione massmediatica, il materialismo consumista, ecc., sono tutte componenti del mondo novecentesco che intensificano a livelli sempre più alti i noti sentimenti di orrore del mondo che da tempo caratterizzano la cultura romantica. Chi ha visto le distese di cadaveri maciullati sui campi di battaglia della prima guerra mondiale, o i campi di sterminio nazisti (quelli stalinisti erano in generale un po' meno presenti all'attenzione delle avanguardie) o Hiroshima o gli effetti di qualche disastro tecnologico, (incidente ferroviario, aereo, ecc.) difficilmente riesce poi a tornare ad esaltare con i nudi la bellezza del mondo e i piaceri della vita. In altre parole, il massacro dei corpi da parte degli artisti è allo stesso tempo un riflesso e una denuncia dei massacri che avvengono nella realtà.



Questa spiegazione è certamente importante; ma forse non completa. Orrori, stragi, ingiustizie e brutture vi sono sempre stati, e proporzionalmente forse anche più che nel Novecento. Al tempo in cui Policletto creava i suoi olimpici atleti, un'intera armata ateniese veniva macellata in Sicilia. Gli splendori del Cinquecento Italiano fiorirono tra guerre, saccheggi, e l'incubo ottomano. La Rivoluzione francese e le guerre napoleoniche sono costate all'Europa forse un milione di morti; in un colpo solo un'armata di 400.000 uomini fu inghiottita in Russia; ma nulla di tutto questo traspare nell'arte del tempo. Le brutture della storia non bastano a spiegare le convulsioni dello spirito.

### 13.4 L'esaurimento della tradizione e la necessità di innovazione

Una terza spiegazione è che il rigetto della tradizione classica sia dovuto semplicemente alla combinazione tra l'esaurimento di tutte le sue potenzialità di sviluppo e il rafforzarsi del principio di originalità. Per quanto riguarda la prima lama della forbice, non c'è dubbio che nel corso di duemilacinquecento anni il nudo occidentale si sia manifestato in così tante e varie forme da rendere difficili (ma non impossibili: si son fatti sopra alcuni esempi) ulteriori variazioni sul tema. Per quanto riguarda la seconda lama, è noto che nella cultura artistica occidentale contemporanea, a differenza che in molte altre, innovazione e originalità sono i valori centrali. Ora, l'unico modo per essere originali nel campo del nudo, dalla fine dell'Ottocento in poi, cioè l'unica possibile direzione di sviluppo creativo e innovativo, sembrano essere state la mostrificazione, irrisione e negazione.

### 13.5 L'istituzionalizzazione del sadismo

Una quarta ipotesi è che il massacro del nudo nel Novecento sia in rapporto alla strisciante istituzionalizzazione, in questo secolo, di quel particolare atteggiamento e sentimento verso il corpo che si chiama sadismo. La presa di coscienza a livello teorico della presenza, nella psiche umana, di un'inclinazione a trarre piacere sessuale dall'applicazione di violenza sul corpo altrui, è cominciata con la diffusione clandestina dell'opera del mostruoso pornografo, marchese de Sade, a partire dalla fine del Settecento, ed è ormai acquisita negli ambienti intellettuali parigini della seconda metà dell'800 (Baudelaire e compagnia). Negli anni tra Ottocento e Novecento il sadismo (e il suo reciproco, il masochismo) diventa oggetto di grande attenzione da parte delle scienze psicologiche: criminologia, psichiatria, psicanalisi; Lombroso, Freud e Krafft-Ebling spiegano il sadismo al pubblico della scienza, e a partire dal primo Novecento la cultura sadiana è ormai di dominio comune tra le avanguardie artistiche e letterarie. Uno dei più attenti lettori e imitatori di Sade, Guillaume Apollinaire, è anche il gran mentore della "rivoluzione cubista". Il surrealismo, in tutte le arti — letteratura, pittura, teatro, e così via — è incomprendibile senza tener presente Sade non meno che Freud; e lo stesso deve a maggior ragione dirsi delle "avanguardie" più recenti. Secondo quest'ipotesi dunque non sarebbe la crudeltà del

tempo e della società a spiegare quella dell'arte verso il nudo; ma la diffusione di un particolare filone culturale, di un sistema di idee o ideologia o filosofia, quella sadiana; che ha dato giustificazione intellettuale alla manifestazione di una oscura pulsione biologica fino allora socio-culturalmente inammissibile (Paglia, 1993).

### 13.6 L'avvento del nudo di massa

Infine, la quinta ipotesi è che la tradizione classica del nudo sia cessata nella pittura e scultura d'avanguardia del nostro secolo perchè alcune delle funzioni che essa svolgeva — in particolare, evocare sensazioni di piacere estetico/erotico — sono state avocate da altre forme d'arte e da altre istituzioni culturali: la fotografia, e quindi la carta stampata; le arti dello spettacolo; e infine il cinema e la televisione.

La diffusione di immagini di nudo (riproduzioni di opere d'arte, stampe e disegni originali, fotografie dal vero, ecc.) già a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, è parte del generale fenomeno di crescita della presenza della carta stampata nella società industriale. Nella stessa epoca si sono diffuse forme di spettacolo in cui la corporeità, le bellezze femminile e la più o meno parziale nudità avevano, e hanno, un ruolo essenziale; balletto "classico" e "moderno", Vaudeville, varietà, circo, fino allo spogliarello. Nello stesso teatro (e questa volta, soprattutto d'avanguardia) la presenza di attori poco o per nulla vestiti diventa sempre più normale.

Ma sono soprattutto il cinema e il suo successore, la televisione, a provocare la diffusione di massa delle immagini di corpi umani più o meno nudi, in modalità infinitamente più realistiche di quelle della pittura. Come tanti altri elementi della cultura, il nudo è stato industrializzato, massificato, commercializzato, banalizzato. Chiunque può procurarsene con minima spesa. In questa situazione è logico che le avanguardie artistiche e il loro pubblico, per cui la distinzione dalla cultura di massa è principio e missione fondamentale, affettino schifo e odio per questo antichissimo soggetto.

Schifo e odio per il nudo come forma d'arte, s'intende. Nella loro vita privata gli artisti d'avanguardia possono ben essere grandi ammiratori della bellezza del corpo umano, e grandi amatori. Sono abbastanza frequenti i casi di artisti dissacratori e massacratori del corpo nella loro attività professionale, che per diletto personale o di qualche amico disegnano nudi bellissimi ed eroticamente espliciti. Nel caso di Picasso questi diversi atteggiamenti si confondono caoticamente; la brutalizzazione e disintegrazione astrattista del nudo convive con richiami erotici e fin pornografici.

## 14. NUDO, EROTISMO, PORNOGRAFIA

### 14.1 Definizioni

L'estetica filosofica "classica", cioè quella maturata in Occidente a partire dal Rinascimento, e codificata tra la metà del Settecento e i primi decenni del '900,



esclude che il piacere estetico, di natura puramente intellettuale e spirituale, possa identificarsi con quello sensuale e fisico; e quindi afferma che il valore estetico ed artistico delle immagini di nudo si fonda esclusivamente su qualità come l'armonia della composizione, la maestria del disegno e del colore, i sentimenti contenuti ed espressi, i significati simbolici, l'originalità del soggetto o della forma, e così via. Il nudo veramente artistico, si afferma, evoca associazioni mentali elevate, sulla condizione dell'uomo, la bellezza del creato, eventualmente la bontà del creatore, e così via. Nulla a che fare con l'eccitazione dei "bassi istinti". Se questo accade, si tratta di arte scadente, o mero erotismo, o addirittura pornografia. Nel vero amatore d'arte la contemplazione dei nudi suscita pensieri ed emozioni non diverse che la contemplazione di Sacre Famiglie o nature morte o battaglie o paesaggi.

Negli ultimi decenni, la "rivoluzione freudiana", l'amplessimo riconoscimento scientifico e culturale dell'importanza del sesso nella vita individuale e sociale, e infine il forte rilassamento dei veti etico-giuridici in tema di comportamenti sessuali (*liberazione sessuale*) ha fatto sì che perfino l'estetica, la critica e la storia dell'arte abbiano dovuto ammettere la presenza, nel nudo artistico, anche di una componente erotica (tra le altre); cioè, che una delle spinte degli artisti a creare nudi, e del pubblico ad ammirarli, viene dal desiderio sessuale.

Si pone quindi il problema di distinguere tra il nudo, come forma d'arte, e altre modalità di rappresentazioni del corpo umano che abbiano carattere non artistico. I due termini forse più diffusi, a questo proposito, sono l'erotismo e la pornografia (o oscenità). Il problema è importante perchè su quella distinzione si fondano molte regole morali e legali in tema di rappresentazioni del corpo. Il nudo artistico, dopo qualche esitazione all'inizio del Rinascimento, e con qualche limitazione ancor oggi (riguardo ad esempio i bambini), ha acquistato piena legittimità; l'erotismo è stato a lungo circondato da restrizioni, limitato ad adulti maturi, ecc.; la pornografia è stata, fino a tempi recentissimi, vietata e punita. Una delle funzioni sociali dell'arte, come si è visto, è stata proprio quella di legittimare l'allargamento dell'area della tolleranza in fatto di rappresentazioni del corpo umano. Purchè dichiarate e riconosciute come artistiche, raffigurazioni anche ad alta carica erotica possono essere ammesse alla pubblica fruizione.

Le differenze tra arte del nudo, erotismo e pornografia costituiscono l'oggetto di infinite esercitazioni di legislatori, moralisti e pretori, e certamente non possiamo qui pretendere di risolvere il problema. In breve, si può dire che un nudo è artistico se non mette in particolare evidenza gli organi genitali (specie femminili) e se il suo contenuto erotico si trova in equilibrio con gli altri valori formali e sostanziali dell'opera. Questo equilibrio può basarsi su miscele diverse, e il grado di erotismo "tenuto in soluzione" (Clark) può essere anche molto alto; l'importante è che la sessualità non sia l'unico valore dell'opera.

Questa è invece la caratteristica definitoria dell'erotismo. Un'opera si definisce erotica quando il suo scopo principale, esplicito o implicito, è quello di stimolare il desiderio sessuale. Essa può possedere anche valori formali e socio-culturali di qual-

che pregio, ma chiaramente subordinati allo scopo principale.

La pornografia, infine, come indica la parola ("scrivere di prostitute, o come le prostitute"), è la raffigurazione (letteraria o visuale) di attività sessuali, prodotta a scopo di lucro. I due caratteri fondamentali della pornografia sono quindi 1) che essa non si limita a raffigurare corpi o parti del corpo nude, ma presenta attività sessuali (coito, ecc.); e 2) che tali raffigurazioni non hanno scopo scientifico nè incorporano "intenzioni artistiche", ma sono finalizzate unicamente allo smercio e al guadagno.

Come è facile capire, e come si è avvertito, queste distinzioni e definizioni si prestano tutte a infinite controversie interpretative ed applicative. In generale, si può dire che in Occidente, a partire dal Medioevo, e con qualche forte oscillazione (la Controriforma, l'età vittoriana), le frontiere del nudo, dell'erotico e del pornografico tendono a spostarsi in direzione della tolleranza.

#### 14.2 Cenni storici

La repressione del nudo, dell'erotismo e della pornografia nella società occidentale, vigente fino a circa una generazione fa, è chiaramente radicata nell'etica giudeo-cristiana. Tuttavia è da ricordare che in tutte le culture i comportamenti relativi alla sfera del sesso sono oggetto di regolazione, perchè il sesso è una forza bio-sociale di estrema potenza e, quindi, capacità anche disgregativa dell'ordine sociale. Nella grande maggioranza delle culture, il sesso è anche oggetto di culto religioso, in quanto forza generativa su cui si fonda la nascita degli individui, la sopravvivenza della società, e il suo benessere (attraverso la generazione vegetale ed animale). Specie tra le popolazioni pastorali, e ancor di più agricole, la religione è spesso incentrata sul tema della fecondità. Si è già notato che nella figura della Gran Dea si concentrano insieme motivi sessuali e materni; il piacere erotico è strettamente associato al benessere fisiologico (nutrimento, ecc.). I festeggiamenti per ringraziare gli dei per l'abbondanza del raccolto assumono normalmente il carattere di orgia, cioè l'abbandono a tutti i piaceri sensuali. Si può anche ricordare che nella maggior parte delle culture conosciute esiste anche il culto del fallo, vale a dire la componente maschile della fecondità. Echi consistenti di tutto questo si ritrovano anche nella civiltà greco-romana, soprattutto in quella sfera meno manifesta e meno conosciuta che è il culto di Dioniso, i *misteri*. Non c'è dubbio che la religione e la cultura ufficiale ponessero severe restrizioni ai comportamenti sessuali, e che anche in Grecia e Roma le rappresentazioni in questa materia fossero generalmente vietate. Il fatto che fossero consentite in certe circostanze festive, in certe processioni, sulla scena delle commedie e così via; e il fatto che la gente si divertisse alle battute e alla scenette oscene, è chiaro indizio della loro eccezionalità cioè del loro carattere trasgressivo di una regola vigente. Nell'arte classica ufficiale e normale, il sesso esplicito è anzi chiaramente represso. Come già ricordato, gli organi genitali non sono mai segnati nelle statue femminili, e in quelle maschili sono di proporzioni innaturalmente ridotte. In quella ellenistico-romana compaiono anche rappresentazioni pit-

toriche e plastiche di eccitazione sessuale (figure "itifalliche") e anche di coiti, o tentativi del medesimo, sia etero- che omosessuali e anche con animali; ma in quantità minuscola (qualche vaso, qualche tabella di bordello, qualche statua), rispetto al totale delle opere giunte fino a noi. In conclusione si può senz'altro ammettere che i "pagani" greco-romani fossero molto più tolleranti, in questo campo, dei cristiani che sono loro succeduti; ma anche allora vigevano regole severe in proposito, e la distinzione tra nudo artistico, erotismo e pornografia era ben presente.

Sul grado di sessuofobia del cristianesimo esistono molte controversie. Certamente le cose non stanno come a lungo sostenuto dalla letteratura "libertina", illuminista e positivista, secondo cui il cristianesimo impose una coltre di cupa e totalitaria repressione sessuofobica. Il cristianesimo cancellò gran parte delle componenti sessuali delle religioni pagane, ma qualcosa sopravvisse, ad es. nelle feste di nozze, nei riti carnevaleschi, in certi culti popolari locali (il santuario di San Fotino in Francia, protettore della funzionalità dell'organo maschile). La regola del celibato ecclesiastico fu imposta solo nei primi secoli di questo millennio, e la castità era una regola teorica assai poco applicata, in tutti - dicesi tutti - gli ambienti sociali. Nelle decorazioni delle cattedrali non mancano raffigurazioni di nudi e sesso. Il *Decameron*, sia con i propri contenuti, sia con il grande successo subito ottenuto, illustra in modo macroscopico la libertà sessuale vigente nel basso Medioevo; e altrettanto si può dire dei canti goliardici, come i *Carmina burana*. Dal Rinascimento in poi, come si è visto, il nudo divenne una forma d'arte pienamente ammessa, soprattutto a beneficio delle classi colte ed elevate; e cominciano anche le produzioni più o meno artistiche, più o meno clandestine, sia letterarie che visuali, a carattere "licenzioso" o "osceno". Raffaello (o piuttosto la sua scuola) affresca la stanza da bagno del Cardinal Bibbiena in Vaticano con scene di Venere in pose piuttosto audaci; tanto che questo locale è stato, dalla Controriforma in poi (e fino ai nostri giorni), tenuto segreto ai visitatori. Giulio Romano si diletta di inserire motivi licenziosi nelle "grottesche", e nelle storie di Amore e Psiche nel Palazzo Te di Mantova si spinge ben dentro l'ambito dell'erotismo. Egli produsse anche una quantità di disegni esplicitamente erotici. Un certo numero di essi fu inciso da Marcantonio Raimondi e pubblicato in un libro illustrante i sonetti dell'Aretino, noti anche come "le posizioni dell'amore", una specie di *Kamasutra* del Rinascimento. I disegni di Giulio Romano, e anche tutte le copie del libro di Raimondi, sono andati distrutti; ma ne esistono riproduzioni "a memoria". Anche altri allievi di Raffaello (celebre per il suo appetito sessuale) hanno prodotto disegni erotici; e così il Parmigianino, Agostino Carracci, ed altri. Non sorprende peraltro che i ricchi committenti, che si potevano permettere quadri e affreschi pieni di nudi da esibire nei saloni dei loro palazzi, si facessero dipingere anche opere più audaci per il privato piacere proprio e degli amici fidati. La storia dell'arte ufficiale, quella che si insegna nelle scuole e accademie ha fino a tempi recentissimi sorvolato su questo filone di produzione artistica, per ovvi motivi pedagogici e morali; ma le più recenti esplorazioni indicano che il filone erotico è ampio e continuo, lungo tutta

l'arte occidentale moderna. Tra gli episodi più noti sono le serie erotiche di Boucher, Rowlandson, Füssli, Turner, Ingres e Rodin. Ma l'elenco potrebbe essere molto più lungo; e potrebbe ampliarsi anche alla scultura e alla letteratura.

La letteratura erotica ha una storia lunghissima, risalente alle origini stesse della scrittura. In età classica ebbe ampia diffusione, e qualcuno dei suoi più tardi capolavori - come il *Satyricon*, *L'antologia palatina*, *l'Asino d'oro* e i *Carmina priapea* - hanno superato l'eclissi medievale, giungendo fino a noi. Si son già citati i notissimi esempi di letteratura erotica tardomedievale e rinascimentale. Con la diffusione della stampa, e quindi la commercializzazione di numeri elevati di copie di opere licenziose, si può ormai parlare di pornografia. A partire dal Settecento, al di sotto della letteratura romanzesca ufficiale - che già in molti casi si spinge al limite dell'erotismo - si sviluppa una letteratura clandestina a carattere pornografico. Librerie e biblioteche hanno reparti riservati (gli "Inferni") in cui questo materiale viene smerciato o conservato, al riparo dal pubblico normale. Si creano anche circuiti clandestini di "bibliofili" che commissionano, producono e distribuiscono libri erotici e pornografici.

Una potente spinta alla circolazione del nudo erotico e pornografico viene ovviamente dall'invenzione della fotografia. Essa permette di riprodurre fedelmente e distribuire illimitatamente (tramite la stampa) i nudi artistici famosi e meno famosi; ma ben presto i fotografi si danno anche ad imitare i quadri, e fotografare "nudi artistici" dal vero. Da qui al nudo erotico e alla pornografia il passo è breve. Fin dall'ultimo quarto dell'Ottocento cominciarono a circolare, più o meno riservatamente, album, "portfolio" e collezioni di foto di questo genere; e quando fu inventato il cinema, si passò immediatamente alla produzione di film pornografici.

Tutto questo rimase un fenomeno sottoculturale e clandestino ristretto alla classe superiore. Per qualche generazione l'industria culturale di massa non vi si dedicò, per ovvi motivi di ordine e moralità pubblica. Qui, l'appello ai "bassi istinti", sicura fonte di successo commerciale, doveva avvenire in modo latente e obliquo; ad es. attraverso i "feuilletons" carichi di storie d'amore, violenza e morte, o attraverso la cronaca rosa e nera. Ancora per tutta la prima metà del Novecento, la pubblicazione di opere letterarie a contenuto erotico trovò molti ostacoli nelle leggi sull'oscenità. Il primo castissimo nudo parziale ufficiale al cinema è della metà degli anni '20; i primi nudi fotografici integrali su riviste di massa apparvero negli anni '50, e solo dalla fine degli anni '60 la stampa popolare cominciò a inondare il mondo di nudità di ogni genere. Ad una ad una caddero, con la giustificazione della scienza, dell'arte, della libertà d'informazione o altro, tutte le barriere: quella del pelo pubico, quella del nudo maschile "frontale", quello dell'attività sessuale. In molti paesi, come l'Italia, anche la pornografia più spinta, comprensiva di tutte le possibili variazioni di comportamento sessuale, fu messa a libera disposizione del pubblico di ogni età, nelle edicole; in altri paesi fu confinata in rivendite specializzate, i "sex shop". In parallelo tutti i divieti (tabù) cadevano anche nel cinema, nello spettacolo, nel teatro; e molti anche nella televisione. In circa vent'anni (1955-75) il nudo, l'erotismo, il sesso, in tutte le loro varietà, sono divenuti una componente ubiquitaria

della cultura occidentale; a tutti i livelli (élite, mezzacultura, massa) e in tutte le modalità di comunicazione (scritta, visuale, spettacolo, canto) e in tutti i media. Nelle società avanzate oggi chiunque può acquistare, per somme modestissime, videocassette che gli permettono di assistere a spettacoli sessuali di qualsiasi genere.

Un aspetto non irrilevante dell'erotismo simbolico, e soprattutto visuale, è che esso riguarda soprattutto i maschi. In particolare la pornografia esplicita ha un pubblico in larghissima prevalenza maschile. Anche le femmine coltivano interessi erotici, ma soprattutto quelli che evidenziano la bellezza e l'eleganza dei corpi (e più delle femmine che dei maschi), e più ancora le relazioni sentimentali. I ricorrenti tentativi di editoria pornografica per signore non hanno avuto successo di rilievo.

Le raffigurazioni di maschi nudi, come è noto, si sono sempre rivolte piuttosto ad un pubblico maschile che femminile. Ai nostri giorni sembra in corso un tentativo di infrangere anche questa frontiera, e imporre il nudo maschile anche nelle circostanze in cui dominava quello femminile (ed es. moda). Ciò suggerisce una qualche differenza fondamentale, genetica, sul ruolo della vista nella vita sessuale. Probabilmente ciò dipende dalla asimmetria cerebrale, a sua volta connessa con la differenziazione dei ruoli sviluppatasi nei milioni di anni di evoluzione della nostra specie. È abbastanza provato, a livello scientifico, che nell'uomo le facoltà visuali e spaziali sono mediamente più sviluppate che nella donna. La ragione sarebbe che, per gran parte della sua storia evolutiva, l'uomo è stato cacciatore, e quindi doveva scrutare attentamente il mondo; mentre la donna, più stanziale, poteva affidarsi più alla parola, al tatto, e agli altri sensi e strumenti di relazioni di vicinanza. Inoltre il maschio umano aveva generalmente l'iniziativa nella scelta della partner, e quindi si guardava più in giro per cercarla. Comunque siano andate le cose a livello filogenetico, il maggior interesse del maschio per le rappresentazioni visuali del nudo e del sesso sembra corroborata da infiniti indizi antropologici, storici e letterari.

#### 14.3 Il pansessualismo della società contemporanea: cause ed effetti

La ragione di fondo dell'esplosione del sesso nella società e nella cultura contemporanea è molto semplice, ed ha un nome molto noto: la libertà. Libertà ha la stessa radice di *libeo*, amo (cfr. *liebe, love, ljub*, ecc.) e di libidine. Nella società contemporanea sono venute meno molte delle ragioni che in quelle precedenti avevano imposto, soprattutto alle masse, di reprimere e mortificare i loro desideri, in fatto di sesso come in molti altri. Il sesso è un'attività che distoglie dalle attività produttive, e comporta una dissipazione di energie biologiche e sociali. La rivoluzione industriale ha messo a disposizione dell'umanità quantità illimitate di energie meccaniche, ha alleviato fortemente la fatica del lavoro, ha ampliato enormemente le risorse di tempo libero, e messo a disposizione quantità illimitate di beni e servizi. Anche le masse possono oggi permettersi di vivere con quelle comodità che fino a pochi decenni prima erano riservate alle classi superiori. Oggi tutti (o quasi), nelle società del benessere, possono permettersi di dedicare tempo e risorse anche ai piaceri ses-

suali (come alla dieta carnea, all'igiene personale, alle vacanze, al divertimento, ai viaggi, ecc.). Si è quindi creato oggettivamente un grande mercato di beni e servizi sessuali; l'industria culturale non ha fatto altro che individuare una domanda potenziale, stimolarla, e approfittarne. Si sono così scatenate enormi pressioni, da parte degli interessi di questa industria (editoria, cinema ecc.) perché fossero rimossi gli ostacoli etici e giuridici, stratificatisi nel corso dei secoli e millenni precedenti, che impedivano la produzione e consumo di massa di articoli sessuali. Queste pressioni hanno trovato un forte alleato nell'ideologia liberal-democratica, secondo cui, in linea di principio, ognuno ha diritto di fare quel che vuole (con il solo limite di non danneggiare gli altri), e anche le masse hanno diritto a tutte le libertà un tempo privilegio delle élites. Un secondo alleato, in parte coincidente con il primo, è stato quello della cultura laico-razionalista-positivista (nelle sue due varietà, borghese e marxista), interessata alla distruzione di quella religiosa tradizionale (cristiana). Di fronte alla pressione combinata di questi interessi e valori, le antiche limitazioni etico-religiose alla sessualità, sia nei comportamenti che soprattutto nella fruizione vicaria e simbolica, sono state facilmente travolte.

L'esplosione del sesso è un fenomeno ancora troppo recente per poter valutare i suoi effetti complessivi e di lungo periodo. Gli interrogativi che pone sono numerosi. Un primo ordine di problemi riguarda lo sviluppo psichico delle nuove generazioni; per la prima volta nella storia occidentale, anche bambini e adolescenti possono essere facilmente esposti a spettacoli sessuali di ogni tipo; quali gli effetti sulla formazione delle loro identità sessuali, sui rapporti con l'altro sesso, e così via? Un secondo ordine di problemi riguarda i rapporti tra sesso virtuale, simbolico (letto, guardato, ascoltato) e sesso agito; tra le attività sessuali essenzialmente solitarie e quelle che comportano un rapporto con altre persone. Il timore è che si crei uno squilibrio a favore delle prime, e che si vada verso un'obsolescenza delle seconde. Altri timori riguardano la tenuta dell'istituto familiare, in tali circostanze; o la sorte dei molti altri valori della vita, in una società dove il sesso si ponga come scopo preminente o addirittura totalizzante.

Ma vi sono forse anche problemi di tutt'altro ordine, riguardanti la compatibilità di una società pansessuale con le altre, fondate su etiche tradizionali (sessuofobiche), e quindi l'ordine internazionale. Ci si può chiedere se questo carattere della civiltà occidentale contemporanea non abbia contribuito al crescente rigetto che essa incontra presso le culture "altre". L'identificazione dell'Occidente con Satana e quindi l'emergenza del fondamentalismo islamico, come "reazione di difesa" contro la "corruzione occidentale", non si riferisce tanto ai costumi alimentari o ai regimi politici dell'Occidente, ma al suo pansessualismo. In altre parole, questo carattere ha contribuito a bloccare, almeno per il momento, le capacità espansive della civiltà occidentale; nello spazio, ma forse anche nel tempo, se è vero che la stagnazione demografica è anch'essa legata, in qualche modo, alla liberazione sessuale. Questi sono solo alcuni dei molti interrogativi suscitati dalla enorme diffusione del nudo nella nostra società, diffusione irradiata a partire dalla sfera dell'arte.

## LA NATURA NELL'ARTE: IL PAESAGGIO

## 1. INTRODUZIONE

L'apprezzamento estetico del paesaggio è meno naturale, meno facile e più raro dell'apprezzamento estetico di singoli "pezzi" o oggetti o elementi della natura. In effetti, si è sostenuto, il paesaggio stesso non può esistere se non negli occhi di chi è già stato acculturato alla pittura di paesaggio; in altre parole, il paesaggio è un concetto essenzialmente pittorico, culturale, artificioso. In natura esiste solo un tessuto continuo, ininterrotto, di forme intrecciate, entro le quali emergono i singoli oggetti. Come ha sottolineato, tra gli altri, anche Simmel, perchè si possa percepire un ambiente come paesaggio è necessario innanzitutto scoprire/imporre dei confini, dei limiti, una cornice; e quindi fissarne il centro. Ciò contrasta con le modalità spontanee della percezione visiva, che opera mediante due strutture molto diverse: una singola, piccola (ca. 2 gradi) area centrale di acuità e focalizzazione, e un vasto (oltre 180 gradi) "campo" ellittico sempre più sfocato, man mano che dal centro ci si allontana verso la periferia. Per guardare un panorama, l'occhio non si fissa su un punto centrale, ma lo esplora, spostando il centro visivo successivamente sui suoi vari elementi, parti, oggetti; centro e confini si spostano continuamente. Se possibile, l'ambiente viene percepito esplorandolo con l'intero corpo, muovendosi in esso, e cogliendone i movimenti; e utilizzando anche tutti gli apparati sensoriali. Anche qui, Simmel ha sottolineato come una componente essenziale del paesaggio sia l'"atmosfera", la "*Stimmung*", che viene dalle sue qualità complessive: non solo da luce, forme e colori, ma anche dalle sensazioni di calore o frescura, dalla percezione dei movimenti dell'aria, dai suoni e silenzi, dai profumi e anche dai sapori; e ancora, dalle associazioni che tutto ciò permette con la storia, la memoria di esperienze personali, la società, la cultura. L'esperienza

reale, vissuta, dell'ambiente è quindi qualcosa di molto diverso dalla percezione meramente visuale e formale del paesaggio.

Nella civiltà occidentale l'apprezzamento del paesaggio è divenuto un valore importante. La sua conservazione, tutela, valorizzazione, miglioramento sono tra gli obiettivi della pianificazione territoriale, dell'urbanistica, dell'amministrazione locale, dei movimenti ambientalisti. In qualche caso, esso è elencato dalla costituzione tra i compiti fondamentali dello Stato. In Italia la "Legge Galasso" impone la redazione di "piani paesistici", cioè paesaggistici, dell'intero territorio nazionale. Di fatto, attorno agli insediamenti moderni, ampie superfici sono modellate e gestite secondo criteri "paesaggistici" (aree verdi, parchi, giardini, ecc.). Tutto questo è sostanzialmente un'eredità della cultura romantica ottocentesca. Uno degli esponenti più importanti di quella cultura, e dei capostipiti della moderna cultura e della politica del paesaggio, J. Ruskin, riconosceva nel "senso del paesaggio" quasi una nuova capacità sensoriale, creata dalla pittura; una capacità di cui, modestamente, si riconosceva dotato in misura straordinaria.

## 2. L'APPROCCIO ECOLOGICO-EVOLUZIONISTA: LA TEORIA DEL "PROSPETTO-RIFUGIO"

Il fatto che il "senso" o "gusto" occidentale del paesaggio sia una categoria storico-culturale non esclude che esso possa avere anche dei fondamenti biologici (fisiologici). Un tentativo di individuare radici vitalistiche (ecologico-evolutive) dell'apprezzamento del paesaggio, in quanto distinto dall'ambiente e dai singoli oggetti (elementi, componenti) è quello di D. J. Appleton. Questo autore parte dalla constatazione che uno dei "motivi" (forme, strutture, stilemi) più diffusi nella pittura di paesaggio è la contrapposizione tra una parte più scura (ombrosa) e tendenzialmente chiusa in primo piano ed una più chiara e tendenzialmente aperta sullo sfondo. La prima è rappresentata di solito da quinte arboree, da rocce, e anche da elementi architettonici; la seconda, da estensioni coltivate o pascoli o comunque da larghe superfici che si perdono verso l'orizzonte, e sono immerse nella luce. Secondo Appleton, il senso di appagamento (soddisfazione, piacere) irradiato da questo schema dipende dal fatto che per milioni di anni la specie umana si è evoluta nelle savane africane, con uno "stile di vita" analogo a quello che ancor oggi si può osservare nelle maggiori specie dedite alla caccia di gruppo (ad esempio i leoni; ma anche i babuini e gli scimpanzé). Buona parte del tempo è passato all'ombra di macchie arboree, o emergenze rocciose, possibilmente in posizione elevata, o comunque dotate di buona visuale sulle assolate pianure circostanti, allo scopo di avvistare quanto prima possibile il passaggio di prede o l'avvicinarsi di altri predatori, nemici o concorrenti. La "zona scura in primo piano" è il luogo del riposo, della sicurezza, del benessere (l'ombra, la frescura); è la tana, la casa, o, andando ancora più indietro, stavolta nell'ontogenesi, è l'utero. La "superficie chiara" sul piano medio,

o talvolta estesa fino allo sfondo, è la savana primordiale, il luogo da cui viene il nutrimento, il territorio di caccia. Nei termini proposti da Appleton, il primo è il "rifugio", il secondo la "vista" o "prospetto". Il segreto del fascino della pittura di paesaggio starebbe quindi nell'evocazione delle forme visuali fondamentali dell'ambiente in cui si sono evolute le strutture biopsichiche dell'uomo (la *natura umana*). L'autore passa in rassegna un gran numero di rappresentazioni di paesaggi, e anche di paesaggi reali modellati culturalmente, per corroborare la sua teoria; anche con qualche forzatura.

## 3. IL PAESAGGIO NELL'ARTE ORIENTALE

Una delle critiche che si possono muovere a questa teoria è di un certo "etnocentrismo". Esistono importanti tradizioni di pittura di paesaggio in cui lo schema rifugio-prospetto non sembra applicabile; ad esempio quella cinese. La pittura di paesaggio ha assunto grande importanza, fin dalla più remota antichità, nella cultura cinese, in quanto momento di meditazione, sia in fase di creazione che di contemplazione. La pittura di paesaggio cinese ha raggiunto vertici assoluti di perfezione tecnica, ma anche di codificazione e stilizzazione; è un'arte combinatoria di pochissimi elementi: rocce, pini, nebbie e nuvole, qualche corpo idrico, barche, capanne, qualche figurina umana e animale. Le relazioni spaziali tra questi elementi sono indicate con variazioni di dimensioni, luminosità, colore, delineazione o sfumatura, grado di dettaglio. Esse sono solitamente giustapposte in modo additivo; i quadri non hanno centri di gravità visuale, né gerarchie complessive. Il fascino esotico della pittura di paesaggio cinese e giapponese, come l'insieme di quelle culture, ha molto colpito gli occidentali, a partire dal '700; ed ha avuto un ruolo non marginale in certi sviluppi dell'arte dei giardini (e dell'arredamento) in epoca romantica. Quel che manca alla pittura cinese, come a tutte le tradizioni pittoriche prima di quella occidentale moderna, è la prospettiva centrale.

Tutte le grandi tradizioni pittoriche hanno trovato modi di rappresentare la profondità, lo spazio, i volumi, la diversità dei piani; alcune si sono anche molto avvicinate all'intuizione dei principi della prospettiva. Da tempo si era scoperto il principio della "prospettiva atmosferica", cioè il modo di dare profondità al paesaggio graduando i toni di colore, dai bruno-dorati delle parti più vicine all'azzurro dei monti lontani. Tuttavia la scoperta delle regole scientifiche, matematiche e geometriche della prospettiva centrale, è avvenuta solo nella Firenze del primo Quattrocento, e ne costituisce una delle massime glorie, un contributo rivoluzionario alla storia delle arti e della cultura. Di ciò i contemporanei furono subito pienamente consci. Solo da allora è divenuto possibile, tra l'altro, organizzare razionalmente e sistematicamente la visione del paesaggio nei termini di "rifugio e prospetto", e far vibrare le corde profonde del pubblico, suscitare entusiasmi e commozone, e assegnare alla pittura di paesaggio un posto sempre più importante tra i generi pittorici.

#### 4. IL PAESAGGIO NELL'ARTE ANTICA E MEDIEVALE

La pittura di paesaggio è sostanzialmente una gloria autonoma della civiltà europea di questo millennio. Salvo qualche spunto letterario (influenza della letteratura idillico-arcadica-bucolica, attraverso Virgilio) essa non ha potuto giovare di modelli tratti dall'antichità greco-romana. In primo luogo, per la scomparsa quasi totale del patrimonio pittorico di quella civiltà; e per definizione, la scultura non è in grado di rappresentare il paesaggio (salvo, minimalmente, nei bassorilievi). Quali potessero essere gli splendori della pittura, anche in questo campo, nei grandi centri della civiltà greco-romana possiamo solo congetturare, sulla base di qualche accenno nella letteratura, di qualche lacerto di mosaico o delle pochissime pitture sopravvissute. La decorazione della "casa di Livia" è piuttosto classificabile come una grande "natura viva" che un paesaggio. A Pompei si sono salvati alcuni frammenti delle storie di Ulisse, per molti versi affascinanti, ma a loro riguardo piuttosto che di "tecnica impressionistica", come talvolta si fa, si deve parlare di mano frettolosa e modestamente artigianale. E comunque le pitture pompeiane, per la tardività della loro scoperta (metà del Settecento), non hanno potuto esercitare alcuna influenza sullo sviluppo della pittura di paesaggio europea.

In secondo luogo, vi sono ragioni di ordine più filosofico che fanno dubitare dell'esistenza, nell'antichità, di una pittura di paesaggio comparabile alla nostra. In generale appare chiaro che anche per la civiltà ellenistico-romana, come per ogni cultura fortemente antropocentrica, il paesaggio è piuttosto il contenitore di singoli oggetti o elementi (naturali, ma soprattutto umani), che un oggetto di interesse autonomo. Ciò appare chiaramente anche dalle sue espressioni poetiche e letterarie, e dalla stessa prosa "scientifica", (relazioni storico-geografiche, guide per viaggiatori, ecc.): le descrizioni di paesaggio sono di solito piuttosto brevi, schematiche, utilitarie o stilizzate. Una seconda ragione – non senza connessioni con l'antropocentrismo – dell'indifferenza antica per il paesaggio è forse da individuarsi dalla ripugnanza per l'"apeiron", per ciò che non ha confini precisi, l'infinito, l'infinito; perchè l'infinito non è comprensibile, concepibile, dominabile razionalmente. E, come abbiamo visto, il paesaggio è appunto qualcosa di intrinsecamente indefinito, aperto sull'infinito, che diviene paesaggio solo mediante un artificiosa impostazione di una cornice. Come ricorda Simmel, una delle ragioni di maggior fascino della pittura occidentale di paesaggio (come di ogni rappresentazione dello spazio) è proprio l'evocazione dell'infinito (i piani che si distendono verso l'orizzonte, la rappresentazione dell'infinitudine di cielo e mare, la con-fusione dell'orizzonte terrestre nell'acqua e nell'aria, ecc.)

Di pittura di paesaggio non si può parlare, evidentemente, nei mille anni di arte paleocristiana, bizantina, e barbarica. Qui, ove necessario, l'inquadramento delle figure nello spazio aperto è di solito segnato, al massimo, da poche notazioni stilizzate: una palma, un animale, una fonte, un monticello. K. Clark ha richiamato l'attenzione sulla singolare fortuna dell'"ideogramma" usato dai bizantini per indicare

il monte, cioè una specie di scheggia di roccia nuda e tagliente, frequente soprattutto nelle rappresentazioni del deserto in cui stanno i monaci. Questo stilema dura oltre mille anni; lo si ritrova, solo di poco rielaborato, in tutta la pittura medievale, in Giotto e, ancora ben riconoscibile, in Mantegna e Bellini. I monti di Leonardo, pur risultanti da attente osservazioni paesaggistiche e geologiche, ancora lo riecheggiano. Si tratta di una delle "evidenze" più convincenti della verità delle teorie (di Gombrich, per citare uno degli esponenti più noti) secondo cui nelle arti le convenzioni e tradizioni formali ("schema", "astrazione", "concerto", "stile" e simili) fanno premio sull'osservazione e la mimesi. Ma è forse anche una prova della difficoltà che ha l'uomo a percepire in modo sistematico, preciso e unitario, oggetti di grandissima dimensione, come appunto un monte o un intero panorama.

#### 5. IL PAESAGGIO NELL'ARTE OCCIDENTALE: ORIGINI

La tradizione europea del paesaggio nasce ex novo verso il XIII secolo, ai margini della "grande pittura" religiosa ed etico-politica. La sua parabola, in realtà, è piuttosto breve; il suo periodo d'oro copre solo tre secoli. Dopo inizi difficili e modesti, a partire dal XV secolo il paesaggio assume una posizione di rilievo nella produzione pittorica, e solo a partire dal XVII secolo si costituisce in "genere" autonomo – il settimo su dodici, nella gerarchia "etico-artistica" dei generi pittorici formulata dal Giustiniani in quel secolo. Nell'Ottocento diventa il genere di pittura per molti aspetti dominante; se non altro dal punto di vista quantitativo. Dopo Van Gogh e qualche breve ulteriore tentativo (divisionismo), la parabola della creatività nella pittura di paesaggio si chiude; l'avanguardia artistica abbandona brutalmente il genere.

La pittura di paesaggio ha due radici principali, curiosamente, alle estremità della scala dimensionale delle pitture. Una è la decorazione delle pareti delle sale nei castelli e palazzi dell'aristocrazia, e le grandi "pitture di stoffa", gli arazzi. Di questi tipi di pittura sono giunti a noi pochissimi esemplari, perchè i castelli, più degli edifici e delle opere a carattere sacro e pubblico, sono soggetti a distruzioni, abbandoni, rimaneggiamenti; e gli arazzi sono, notoriamente, assai deperibili. Dal poco che abbiamo si può comunque capire che l'espansione di motivi paesaggistici è dovuta essenzialmente alla necessità di decorare, senza eccessivi sforzi iconografici, estese superfici. Nel palazzo papale di Avignone intere pareti sono decorate a boschi fronzuti, con poche figurazioni a carattere cavalleresco. Per qualche verso esse ricordano – ma senza che si possa evidentemente pensare ad alcun collegamento reale – il giardino affrescato nella "casa di Livia".

Questa radice non ha avuto grandi sviluppi. La pittura di paesaggio si è sviluppata con riconoscibile continuità, in Occidente, soprattutto a partire da una seconda, minuscola radice: quella delle miniature, delle illustrazioni dei libri sacri e soprattutto profani. Paradossalmente, le prime illustrazioni di paesaggi, cioè di vasti spazi naturali, hanno dimensioni minime. Quello attribuito a Hubert Van Eyck, e

considerato il primo quadro autonomo (non illustrazione di una storia) in cui un esteso paesaggio è protagonista assoluto, misura 5 x 8 centimetri. Ancora per qualche tempo, come vedremo, i panorami si limiteranno ad occupare piccoli spazi marginali nei quadri popolati da grandi figure umane.

Le ragioni per cui gli illustratori di libri dedicarono progressivamente più spazio alla rappresentazione degli ambienti campestri e naturali in cui si trovano i loro personaggi sono oscure; probabilmente esse sono connesse alla crescita, ai margini della cultura ufficiale, ancora dominata dall'orientamento religioso, di interessi sempre più laici, umanistici, mondani; e ciò in connessione alla crescita della borghesia e del suo ethos.

I principali generi iconologici che appaiono in queste illustrazioni sono due. Il primo è la rappresentazione della vita di corte – cacce, passeggiate, merende, corse, giostre, feste in giardino; e le loro proiezioni fantastiche, nelle fiabe cavalleresche. Il secondo è la rappresentazione dei mesi e delle stagioni mediante i lavori agricoli e altre attività agresti (es. caccia) tipici del tempo. Questa tradizione/convenzione è molto antica. Se ne hanno tracce già in epoca carolingia, e la si ritrova nelle decorazioni plastiche delle cattedrali romaniche. Non occorre ricordare che essa continuerà a svilupparsi attraverso tutta l'arte, visuale e non, dell'Occidente; e che è ancora viva nei decori di ceramiche ed altri oggetti "folcloristici". Ma il motivo giunge al culmine della perfezione, intrecciato a quello della vita di corte, già agli inizi del Quattrocento, nelle illustrazioni del *Ricchissimo libro delle ore* del Duca di Berry (de Limbourg, 1405-15) e nel coevo *Ciclo dei mesi* della Torre Aquila (Aquila) del Castello di Trento.

## 6. LE VEDUTE E GLI SFONDI

Durante questo secolo, il paesaggio si evolve in due linee principali. La prima è quella, sopra accennata, della "veduta" inserita "di strafoto" nei quadri dei generi dominanti; spesso incorniciata da una finestra o balcone o loggia. In tali vedute appaiono di solito elementi architettonici, sia urbani che rurali (edifici, città, villaggi), ma anche panorami di campagne coltivate, monti, fiumi, foreste. Pur essendo un'occasione per sbrigliare la fantasia (*paesaggi fantastici*), queste vedute sono di notevole interesse per la conoscenza dei paesaggi reali dell'epoca. Tra gli esempi più splendidi, la *Madonna del cancelliere Rolin* (ca. 1430) di Jan van Eyck, la *Processione dei Magi* di Benozzo Gozzoli e il ritratto di Guido di Montefeltro di Piero della Francesca. Questa tradizione continua con Giorgione e Tiziano, i cui quadri di figure devono molto del loro fascino ai più o meno estesi fondi paesaggistici (si pensi all'*Amor sacro e profano*, alle diverse *Veneri sdraiate*). Ma anche il più celebrato quadro del mondo, la *Monna Lisa*, è di questo tipo. La sua misteriosa "animazione" o "vibrazione" è dovuta non solo allo "sfumato" e ad altri "trucchi" tecnici, ma anche al modo in cui il paesaggio dello sfondo fonde aspetti veristi e fantastici, ed è genialmente diviso in due metà asimmetriche.

La seconda linea di sviluppo è quella in cui il paesaggio che fa da sfondo, da supporto e contenitore delle figure acquista un ruolo sempre più rilevante, fino a divenire il vero protagonista della rappresentazione. Un precedente illustre, ma rimasto sostanzialmente isolato al suo tempo, di questo genere, sono i due affreschi del *Buon e del Cattivo governo* di Ambrogio Lorenzetti a Siena. A Venezia il paesaggio emerge con sempre maggior evidenza nei lavori di Giovanni Bellini; il suo profondo amore per il paesaggio, in tutte le sue componenti – la luce, la terra, la vita organica –, si trasfonde nella sua scuola, che conta nomi come Giorgione e Tiziano. Ancora a Firenze, nell'esplosione di creatività artistico-scientifica che caratterizza questo ambiente, alcuni (Baldovinetti, Pollaiuolo) si spingono ad esplorare le possibilità di rappresentazione assolutamente realistica, quasi "topografica" di ampi panorami; si veda ad es. il *Martirio di san Sebastiano* del Pollaiuolo. Tra i cultori di questo filone, di gran lunga il più celebre è Leonardo. Il suo primo disegno conosciuto è un bellissimo, amplissimo paesaggio realistico della Valdarno. I suoi estesi studi sugli alberi, le acque, le rocce, i monti, sono motivati insieme, e in modo indissolubile, da passione scientifica (conoscenza delle leggi naturali) e artistica (raffigurazione della forme da loro create).

## 7. IL PAESAGGIO NORDICO

Tuttavia in Italia queste linee di sviluppo vengono ben presto schiacciate dalla "grande maniera" di Michelangelo e Raffaello, dal prevalere della "pittura di dei ed eroi", dall'assoluta predominanza dell'interesse per la figura umana quale veicolo di espressione di grandi idee etico-politiche e metafisiche. La pittura di paesaggio si impone come una specialità essenzialmente nordica. Influenze nordiche si sono individuate nello stesso Lorenzetti. Sono molto probabili in Bellini, sia per l'intensità dei rapporti tra Venezia e il mondo tedesco (Augusta, Norimberga), sia attraverso Antonello da Messina, il grande irradiatore della pittura fiamminga in Italia. Un'altro nome emblematico è, ovviamente, quello del genio di Norimberga, il Dürer, notissimo in Italia; che «nel suo primo viaggio, venne per imparare; nel secondo, fu accolto come maestro». A quest'epoca era ormai pacifico, e quasi proverbiale, che la pittura di paesaggio fosse un'arte "fiamminga" e "tedesca". Quanto essa fosse popolare anche in Italia è provato da diverse testimonianze, e soprattutto dalla celebre invettiva lanciata contro di essa nientemeno che da Michelangelo: «si dipingono in Fiandra, propriamente per ingannare la vista esteriore, delle cose gradevoli, e delle cose di cui non si possa parlar male. Questa pittura si compone di drappi, di casupole, di verdure campestri, ombre d'alberi, di ponti e di ruscelli, ed essi chiamano ciò paesaggio, con qualche figurina qua e là. E tutto questo, che passa per buono per certi occhi, è in realtà senza ragione, senza simmetria nè proporzione, nè discernimento, nè scelta». E continua: queste cose «potranno piacere alle donne, e principalmente a quelle molto



vecchie e a quelle molto giovani; e così pure ai frati, e alle monache, e a qualche gentil omo privo di senso musicale della vera armonia».

### 7.1 Il sentimento della natura nelle culture nordiche

Sulla particolare inclinazione dei nordici per il paesaggio – che evidentemente doveva unire produttori e committenti/compratori – sembra inevitabile far ricorso a concetti quale “spirito del popolo” o cultura profonda. Fin agli inizi di questo secolo non si ci peritava di scomodare anche la “razza” per spiegare le differenze tra culture. Ma non sembra necessario; bastano la storia e, forse, la geografia. I popoli nordici, per definizione, sono quelli che non sono stati romanizzati, che sono stati cristianizzati con diversi secoli di ritardo rispetto a quelli “latini” o mediterranei, e quelli che non hanno conosciuto la civiltà urbana prima di questo millennio. Come tutte quelle primitive, anche le loro precedenti religioni, solo da poco abiurate, davano largo spazio al culto degli elementi naturali, come gli alberi e le foreste. Come di regola nelle religioni primitive, l’atteggiamento verso la natura era ambivalente: da un lato il fascino, dall’altro il terrore (sacro come *mysterium fascinosum et tremendum*). I nordici provano, tipicamente, un “sentimento della natura” più forte e profondo che i mediterranei. Questi sono eredi di antichissime civiltà, e abitano in ambienti integralmente antropizzati da millenni; mentre i nordici hanno dovuto lottare fino a tempi molto più recenti contro una natura certamente più ostile, se non altro per ragioni climatiche. Caratteristicamente, in molte culture nordiche è persistito molto a lungo, fin quasi ai nostri giorni, l’archetipo dell’ “uomo selvatico”, ferino, coperto di pelliccia, talvolta antropofago (l’orco). Già nel Cinquecento, per spiegare l’inclinazione e la bravura nordica nella pittura di paesaggio (e il suo successo anche in Italia) si ricordava che l’Italia è tutto un “giardino” coltivato, piacevole a vedersi ma poco stimolante; mentre Oltralpe esistono ancora vasti tratti di natura selvatica, magari spaventosa ma comunque interessante. La pittura nordica di paesaggio sembra rappresentare, in varie proporzioni, il fascino e il terrore della natura. In questo senso si è indicata una continuità tra la spettrale foresta delle *Tentazioni di Sant’Antonio* del Grünewald e quella di *Biancaneve* di Walt Disney.

### 7.2 Il sacro terrore della natura: l’estetica del sublime e l’Horror

In alcuni pittori, talvolta geniali, sarà il secondo aspetto a prevalere. Già nel Quattrocento inizia quel filone di rappresentazioni della natura minacciosa, tenebrosa, violenta, che avrà cultori anche in altre parti d’Europa (si pensi ad esempio, per il Seicento italiano, al Magnasco); e che contribuirà anche alla formazione di una certa visione proto-romantica della natura (ad esempio, Salvator Rosa), e all’apprezzamento di ambienti naturali “estremi”, come le forre montane, le scogliere tempestose, ecc. Si sviluppa così la proto-romantica “poetica del sublime”, cioè l’i-

dea che si può ricavare godimento estetico (e inconfessati brividi di piacere sensuale) anche dalla contemplazione di spettacoli di pericolo, distruzione e morte. Si giunge così digradando, per “scivolamenti progressivi del piacere”, alla sottocultura dell’orrido e del satanico, da Walpole a Mary Shelley a Bram Stoker all’industria della cultura “horror” dei nostri giorni.

### 8. PETER BRUEGHEL

Ma questa è solo una, e quantitativamente del tutto secondaria, linea di sviluppo della pittura di paesaggio nordica. Il filone principale è costituito da quel genere così ben descritto da Michelangelo, e il cui ampio successo in tutto Europa è dovuto essenzialmente al sentimento di “gradevolezza”, di serenità, e spesso anche di amore, che essa esprime e induce nei confronti della natura.

Un fiammingo che concentra in sé a livelli altissimi gran parte delle conquiste e dei tratti tipici della pittura della sua area culturale (e non solo) ed è animato da una notevole varietà di sentimenti nei confronti della natura e del mondo in generale, è Peter Brueghel. In lui si ritrovano i motivi stregoneschi e orrorifici di Bosch, l’osservazione antropologica più attenta e minuta, una parvasiva, beffarda, spesso spietata ironia; e la capacità di tradurre tutto questo in composizioni altrettanto robustamente complesse e variate nella loro struttura generale che infinitamente ricche di elementi e dettagli; sicché l’esplorazione di un quadro di Brueghel è un piacere che può prolungarsi per ore. Tra i vari aspetti del suo genio uno dei più straordinari è quello del paesaggio. Sia che costituiscano solo un elemento marginale o di sfondo della composizione, o che assumano il ruolo dominante, i paesaggi di Brueghel dimostrano sempre un’attenzione, un piacere, un amore per il mondo che non mancano di trasmettersi anche all’osservatore più ingenuo. Suoi sono alcuni dei paesaggi più popolari della storia, come il *Ritorno dei cacciatori nella neve*, e alcuni altri della serie (incompleta) dei mesi. Bruegel ebbe grande successo, anche al suo tempo, presso ogni categoria di pubblico; ed è senza dubbio uno dei motivi dell’ulteriore popolarità della pittura fiamminga. I suoi paesaggi hanno ispirato intere generazioni di pittori, fino alle scuole “naïf” di questo secolo.

### 9. L’INDUSTRIA OLANDESE DEI PAESAGGI

Ma per spiegare la specializzazione delle Fiandre e dell’Olanda in questa produzione si può ricorrere, oltre che all’influenza di personalità di genio, anche a fattori più “strutturali”. Ne indichiamo qui due, il primo prevalentemente socio-economico e il secondo politico-religioso.

Il primo è che le Fiandre, l’Olanda e alcune parti della Germania, a partire dal Basso medioevo si pongono tra le regioni più avanzate d’Europa. L’agricoltura

acquista un primato tecnico- economico che non ha più abbandonato, e anche i commerci e le manifatture, e di conseguenza le città, si sviluppano vivacemente. Le campagne sono sempre più estesamente e razionalmente coltivate, e perfino alcune fasce di contadini conoscono qualche momento di benessere. Nelle città cresce di forza e numeri una attiva borghesia, grande e piccola, che comincia ad interessarsi di pittura. In parte è spinta dal semplice desiderio di abbellire le proprie case con soggetti "neutri", riposanti, non troppo impegnativi intellettualmente né compromettenti culturalmente. Ma nella passione per i paesaggi vi può essere anche la nostalgia per una natura e una campagna ormai sempre più assente dai circuiti della vita quotidiana, che si svolge nelle città; e anche, come suggerisce il Clark, il senso di identificazione con una terra per la quale si è molto lottato, per strapparla sia dalle acque che dallo straniero (gli spagnoli). Nel fenomeno entra anche un elemento di speculazione economica, tipica delle Fiandre del tempo (si pensi alla contemporanea mania per il traffico di bulbi di tulipano, e a molti altri "circoli virtuosi" di sviluppo economico di queste terre). Tra Cinque e Seicento si crea nelle Fiandre un vero e proprio mercato speculativo di quadri; i pittori che vi lavorano sono molte centinaia. Come ogni mercato concorrenziale, anche questo ha i suoi cicli espansivi e recessivi. A volte l'offerta supera la domanda e i pittori si trovano in difficoltà economica. Si crea una fascia di pittori marginali, "proletariato artistico". Molti sono costretti a lavorare a part-time, alternando la professione di pittore con altre, ad esempio il birraio. Ma l'effetto complessivo è di grande, continua espansione del mercato dei quadri. Anche i contadini ne tengono, comprano e vendono continuamente. I quadri sono esposti sulle bancarelle delle fiere di paese, come panni o polli.

La ragione politico-religiosa è che gran parte dell'Europa nordica, che non era mai stata assoggettata al dominio della Roma imperiale, nel Cinquecento si è scrollata di dosso quello della Roma papale. Tra i motivi di contrasto tra la riforma protestante e la cattolicità c'è anche quello relativo al fasto dei luoghi di culto. All'inizio si hanno anche estesi fenomeni di iconoclastia, con pubblici roghi di quadri strappati dalle chiese. Nei paesi protestanti scompare di colpo la committenza ecclesiastica, e con lei la pittura sacra anche privata. I pittori esistenti al momento del cataclisma devono cambiare mestiere o dedicarsi ad altri soggetti; comunque, si tratta di un ridimensionamento drastico della produzione artistica. Il paesaggio - insieme al ritratto, alla natura morta (distinta per genere merceologico: fiori, frutta, pesce, carni, selvaggina, ecc.), al quadro di genere, alle "bambocciate", alle "animalerie" - diventa uno dei generi in cui si riversano i talenti pittorici e la domanda del mercato.

La pittura fiamminga di paesaggio diventa uno dei primi esempi di "manifattura culturale". Come si è già notato, la produzione è enorme, e invade tutta l'Europa. Come sempre accade in caso di crescita della "densità sociale", cioè di incremento del numero di soggetti in concorrenza, si avviano insieme processi di standardizzazione e differenziazione. I singoli pittori (o scuole, o gruppi) tendono a specializzarsi in uno o pochi soggetti, e a produrre un gran numero di copie, repliche o variazio-

ni sul tema di quelli che hanno avuto successo. Emergono così i sottogeneri, quali la marina, la veduta urbana, il paesaggio propriamente inteso (veduta della campagna con campi, contadini e villaggi); e la veduta di ambienti naturali o semi-naturali, come foreste, brughiere e simili, con scarse tracce di presenza umana.

Non occorre sottolineare che da questo humus, accanto a molta pittura di seconda o terza classe, emergono anche molti capolavori.

#### 10. IL PAESAGGIO ITALIANO:

##### CLASSICO, EROICO E IDEALE. IL LORENA E POUSSIN

Contemporaneamente a quello olandese, a Roma si sviluppa un genere di pittura di paesaggio ben diverso. Fin dall'inizio del '500 Roma è divenuta il centro pan-europeo delle arti, e dopo il trauma dello scisma protestante e del sacco del 1527 i papi vi hanno varato una strabiliante politica di grandeur edilizia e artistica, a riaffermare nel modo più spettacolare il primato della cattolicità e del romano pontefice. A Roma si forma una straordinaria concentrazione di maestri dell'architettura e della pittura. Ad essa fanno capo, e spesso si stabiliscono per periodi più o meno prolungati, artisti provenienti da tutta Europa (Fiandre comprese), nel corso del loro periodo d'istruzione in Italia. Dal Rinascimento in poi, l'Italia intera, da Milano a Napoli, è divenuta la scuola d'arte e di cultura di tutto il continente: il "viaggio in Italia" è un momento necessario per la formazione dell'élite culturale ed artistica dell'intera Europa. Durante i loro spostamenti tra i maggiori centri i pittori studiano schizzi e abbozzi. È soprattutto nel tratto tra Firenze e Roma che individuano le forme più caratteristiche del paesaggio italiano. A Roma s'imbevono dell'arte e della cultura classica, antica (greco-romana) e moderna (rinascimentale), formano comunità, fanno vita da *bohémien*; molti vi si stabiliscono per lunghi periodi. Alcuni si dedicano anche alla pittura di paesaggio, e battono i dintorni di Roma alla ricerca di motivi "pittoreschi". Sorge così a Roma un genere particolare di pittura di paesaggio. Le scene hanno un'orografia più mossata e rilevata di quelle del Nord Europa, la luce è più intensa, i colori più caldi, tendenti all'ocra (sia per il colore stesso del suolo argilloso, che per effetto della siccità estiva): Attorno a Roma, malgrado l'antichissima civiltà, la campagna è regredita in larga parte allo stato pastorale, con la caratteristica alternanza di pascoli aperti e macchie boschive. Soprattutto, è un paesaggio costellato delle gigantesche rovine d'epoca romana. Nella fantasia di alcuni di quei pittori, queste campagne tornano ad essere popolate di dei, ninfe, eroi e pastori d'Arcadia. Alcuni di essi vi immaginano anche, riportati al loro splendore, i templi dell'antichità. Nascono così il "paesaggio italiano" e il "paesaggio classico" o "ideale", che diventeranno un riferimento per le persone colte di tutta Europa. Il loro fascino è tale che ancora in pieno Settecento un maestro inglese, il Gainsborough, affermerà "non si possono dipingere altri paesaggi che quello italiano".

I due massimi maestri del paesaggio classico italiano sono due francesi, che però hanno trascorso l'intera loro vita produttiva a Roma: il Lorena (Claude Gellée) e Nicolas Poussin.

Il primo vive privatamente e modestamente, totalmente concentrato sul suo lavoro. Per oltre mezzo secolo egli ripete, con continue sottili variazioni, una serie di pochi schemi fondamentali: piccole figure in grandiose architetture vegetali o edilizie, con amplissime distese verso l'infinito dell'orizzonte e di grandi cieli; il tutto immerso in una luce calda e serena, in un'atmosfera di perfezione, armonia ed incanto. Il mondo moderno non aveva mai visto una così profonda adesione al mito dell'"età dell'oro", e una sua così perfetta ri-creazione.

Poussin è personaggio molto più pubblico (anche in quanto membro dell'Accademia di Francia a Roma), molto più intellettualistico e complesso, e mostra una molto maggior varietà di sperimentazioni. Nei suoi paesaggi la figura umana vi ha un ruolo molto maggiore, e le situazioni sono spesso più drammatiche. Ma egli pure tende, fundamentalmente, a far rivivere l'ideale classico di grandezza ed equilibrio, "il tempo degli dei e degli eroi", anche attraverso il paesaggio.

## 11. LA REALIZZAZIONE DEL PAESAGGIO IDEALE: IL GIARDINO INGLESE

L'entusiasmo per il paesaggio italiano e classico si diffonde anche nell'élite colta dell'Inghilterra. Essa è impegnata da tempo nella "conquista" e riorganizzazione delle campagne in grandi proprietà, e alla riconversione dell'agricoltura in più redditizio allevamento di bovini ed ovini. Dopo la guerra civile che la tormenta nei decenni centrali del secolo, sullo scorcio finale del Seicento, la ripresa economica si traduce in intensa attività edilizia. Si diffonde la moda della grande casa di campagna; dapprima nella tradizione architettonica dei castelli e abbazie locali, poi sugli esempi continentali. Un modello è quello francese: anche in Inghilterra sorgono piccole, o non tanto piccole, Versailles. Un'altro è quello italiano, e in particolare il modello veneto-palladiano, quello toscano, quello romano. Attorno a queste magioni si allestiscono parchi e giardini. Qui il modello disponibile è uno solo, il giardino "architettonico", dominato dalla simmetria, regolarità, artificio; in cui anche gli elementi vegetali sono potati in forme geometriche, e quelli minerali (la ghiaia delle superfici calpestabili, la pietra delle pavimentazioni, delle statue, delle vasche, dei muretti) hanno un ruolo spesso predominante. Questo tipo di giardino non è chiamato "all'italiana", con riguardo alle sue origini cinquecentesche, o "alla francese", se si fa riferimento ai suoi spettacolari sviluppi nella seconda metà del '600 in quel paese, a partire da Versailles. Questo tipo di giardino trova il suo posto in contiguità alle architetture. Ma ciò che ben presto caratterizza le magioni di campagna inglesi è l'allestimento, in aree circostanti sempre più ampie, dei "parchi", caratterizzati da un aspetto "naturalistico", da forme libere e curvilinee, dalla discrezione di ogni intervento e presenza umana. Nei suoi tratti fondamentali, il

parco all'inglese non è altro che una porzione di campagna pastorale, con le sue macchie e filari di alberi per l'ombra e il legno, le sue distese erbose per il pascolo, e suoi specchi d'acqua per l'abbeveramento.

Parco, in origine, significa semplicemente "spazio recintato" ove trattenere vacche e pecore; e questa, in effetti, è l'origine dei parchi all'inglese. Quel che succede, a partire dalla fine del '600, è la progressiva eliminazione delle funzioni utilitarie e produttive, e la loro "stilizzazione", secondo criteri formali ed estetici (spianamento dei prati, rimodellamento degli specchi d'acqua, riqualificazione delle piantate, ecc.).

Le radici culturali che spiegano lo sviluppo di questo modello di "giardino all'inglese", totalmente nuovo nella storia europea (e mondiale) sono diverse. Da un lato v'è, probabilmente, il già ricordato atteggiamento "nordico" rispetto alla natura, agli alberi e alle foreste. Anche se (o forse proprio perchè) l'Inghilterra, in questo periodo, è quasi completamente priva di copertura arborea, a causa della passata espansione dei coltivi e dei pascoli, e del fabbisogno dell'edilizia, delle fornaci e dei cantieri navali. I grandi parchi sono anche un'occasione per riforestare il paese. V'è forse uno spirito di contraddizione, di rivendicazione di originalità nazionale, rispetto alla Francia, superpotenza eternamente rivale, e quindi anche rispetto al suo arrogante modello di architettura dei giardini.

Vi sono gli umori del nascente romanticismo. Ma v'è anche, secondo alcuni in posizione di gran lunga predominante, la passione per il paesaggio classico e italiano, quale raffigurato dal Lorena, da Poussin e dai loro imitatori. Sui rilevati dei parchi inglesi si costruiscono templi greci e perfino rovine romane. In molti casi, il *Kunstwollen* dell'aristocrazia inglese oltrepassa i confini del parco e si estende all'intera proprietà. Una parte cospicua della campagna inglese viene così rimodellata secondo le visioni del paesaggio italiano elaborate da pittori francesi.

Anche la bellezza dei paesaggi "naturali", spontanei, venne naturalmente giudicata in base a quei canoni. Così i romantici contemplatori della natura erano attratti soprattutto dai luoghi che più assomigliavano ai paesaggi di Claude. Uno di questi luoghi era il Distretto dei Laghi, che nei primi decenni dell'Ottocento le poesie di William Wordsworth fecero conoscere a tutte le persone colte del paese. Iniziarono i pellegrinaggi verso questo e gli altri luoghi celebrati dai poeti e letterati per la loro bellezza paesaggistica. Iniziò così una delle forme più caratteristiche di turismo moderno, quello letterario-naturalistico; e iniziò anche quel movimento che avrebbe portato, dopo oltre un secolo, alla costituzione dei "parchi nazionali-naturali" di modello europeo.

A partire dalla seconda metà del Settecento la moda del parco o giardino all'inglese (o "informale" o "naturale", o "paesaggistico", o "romantico", come venne anche a essere conosciuto) varcò la Manica e si diffuse su tutto il Continente, assumendo talvolta i caratteri di una vera passione e mania. Ad alimentare questa passione era essenzialmente lo spirito del romanticismo, la nuova "religione della natura". Si conoscono casi di grandi proprietari che si rovinarono nello sforzo di realizzarne di enormi, fino a diverse migliaia di ettari.

Dopo la grande aristocrazia e i principi, anche le municipalità urbane si diedero a realizzarlo, a tutte le scale, a beneficio del pubblico. L'esplosione urbana dell'Ottocento è accompagnata anche dalla moltiplicazione ed estensione dei parchi pubblici, quasi esclusivamente "all'inglese". Per oltre due secoli, questo rimase il modello quasi unico di giardino occidentale; esportato poi, grazie al colonialismo, in tutto il mondo.

## 12. WATTEAU

Non vi furono importanti novità nella pittura di paesaggio, nel secolo successivo a quello dei Ruysdael e del Lorena. Le grandi tradizioni procedono, con rappresentanti anche notevoli, come Vernet. Solo Watteau introdusse qualcosa di nuovo. Ma i suoi paesaggi-parco-foresta, così sfumati ed evanescenti, non hanno alcuna pretesa di riprodurre la natura, né di far rivivere mondi ideali di un passato mitico; sono puri sogni, fantasie, incantesimi, giochi dell'immaginazione coscienti della propria vacuità, e perciò pervasi di dolce, ma profonda malinconia. La sua pittura peraltro ha avuto un'influenza non indifferente sull'architettura dei giardini.

## 13. IL PAESAGGIO REALISTICO-ROMANTICO: CONSTABLE

Verso la fine del Settecento la tradizione classica trovò finalmente i suoi contestatori radicali, e questa volta fu l'Inghilterra a porsi alla testa del rinnovamento. In opposizione al paradigma classico, con i suoi toni bruni e dorati, i suoi templi greco-romani e le sue figurine mitologiche, John Constable annunciò anche in pittura il nuovo imperativo romantico del "ritorno alla natura", cioè lo studio scientifico e la riproduzione fedele dei paesaggi reali. Il punto di contrasto più famoso riguardò l'uso delle tonalità più brillanti del verde, che la tradizione classica aveva quasi eliminato (il famoso aneddoto del violino posato sul prato). Secoli di quella tradizione avevano così profondamente condizionato il gusto che ancora per decenni, nell'Ottocento, i quadri "verdi" suscitavano reazioni di disgusto nel pubblico conservatore. Ma anche l'imperativo del realismo non mancò di incontrare critiche. Figlio del gestore di un mulino, e vivendo in un paese notoriamente piovoso e ricco d'acqua in ogni sua forma, Constable era profondamente affascinato da questo elemento. I suoi quadri non potevano non risultare quindi pieni di effetti d'acqua. Fuseli li commentò un po' acidamente, dicendo che gli facevano sentir l'impulso di aprire l'ombrello. Tuttavia la rivoluzione operata da Constable era troppo in accordo con lo spirito dei tempi, insieme scienziata, romantica e nazionalista, per non riuscire. I suoi quadri ebbero enorme successo, sia in patria che all'estero, e stabilirono un nuovo paradigma della pittura di paesaggio per tutto il secolo.

## 14. LE RIVOLUZIONI ANTICIPATE DEI SOLITARI NORDICI: TURNER, MARTIN E FRIEDRICH

L'altro grande innovatore inglese della pittura di paesaggio, nei primi decenni dell'Ottocento, fu F. J. Turner. Da inizi "accademici" e "classici", la sua pittura evolse verso direzioni sempre più sperimentali, fantastiche, aprendo una serie di prospettive che però furono riprese e percorse solo a distanza di molti anni. Nell'immediato, Turner appare piuttosto come un geniale sperimentatore e anticipatore dell'impressionismo, dell'espressionismo, e perfino dell'informale (i suoi studi di nuvole e nebbie). Si cimentò con soggetti anche del tutto impossibili prima di quegli anni, come il paesaggio visto dal treno in corsa, con "velocità, pioggia e vapore".

Un altro rivoluzionario anticipato, meno noto, è J. Martin, che unisce un vivo interesse antropologico, di stampo illuminista, all'attenzione realistica per il paesaggio naturale, ad improvvise aperture su visioni drammatiche e apocalittiche.

Dei paesi del Nord – in questo caso della Prussia – è figlio anche un altro rivoluzionario del paesaggio, Georg Caspar Friedrich. Genio solitario e introverso, senza predecessori né allievi nell'immediato, egli dipinge ambienti estremi – picchi montani, banchise glaciali, cascate, e così via – con tratti estremamente curati e realistici, e insieme molto stilizzati. Le sue scene sono immerse in un'atmosfera di suspense, di attesa, di mistero inquietante tipicamente nordica. Egli sembra anticipare qualche motivo del surrealismo e di certa pittura naïf di questo secolo; e solo in questo secolo, infatti – e in verità solo negli ultimi anni – è stato riscoperto e valorizzato.

## 15. I PAESAGGISTI ROMANTICI AMERICANI E I PARCHI NATURALI-NAZIONALI

Una scuola paesaggistica importante si sviluppa anche, nei primi decenni dell'Ottocento, nella giovane repubblica degli Stati Uniti d'America. I fondamenti culturali sono essenzialmente quelli del romanticismo europeo, ma trovano stimoli del tutto nuovi nella grandiosità dei fenomeni naturali di quel continente, senza pari in Europa (si pensi solo alla differenza di scala tra le cascate più grandi d'Europa, quelle del Reno a Schaffausen, e quelle del Niagara; o all'immensità del Grand Canyon). I pittori di paesaggio americani svolsero un ruolo importantissimo, fino all'invenzione della fotografia, nel celebrare la grandezza, il fascino, l'originalità delle manifestazioni della natura "vergine" del nuovo mondo, man mano che veniva "scoperta". Essi contribuirono in modo decisivo alla formazione dell'idea che la "nobiltà" della nuova nazione non stava nelle sue lontane radici europee, e quindi nei collegamenti con le civiltà del passato; ma nelle qualità del nuovo ambiente fisico, in cui essa si stava sviluppando e dove si sarebbe proiettata nel futuro. La natura sostituiva la storia, come fondamento dell'identità nazionale. Si formò così l'idea che le manifestazioni più spettacolari della natura americana dovevano essere protette.

te e offerte all'ammirazione dell'intero popolo; non solo per dilettarlo e fargli sentire i brividi del sublime, ma soprattutto per edificarlo ai valori dell'orgoglio nazionale. È l'idea dei parchi naturali-nazionali, che cominciò ad essere realizzata a partire dalla seconda metà dell'Ottocento (Yellowstone, 1862) e da allora non ha cessato di diffondersi sull'intero pianeta. Si tratta senza dubbio di uno dei contributi più importanti degli Stati Uniti alla cultura occidentale, e uno degli esempi più macroscopici degli effetti pratici della pittura.

## 16. IL PAESAGGIO ACCADEMICO OTTOCENTESCO

A cominciare dai primi anni dell'Ottocento la tradizione pittorica europea si biforca. Per la prima volta nella storia della pittura europea, coesistono due "maniere" radicalmente diverse. Da un lato continua la tradizione classica-accademica, rilanciata alla grande dal neo-classicismo di David; dall'altra si fanno strada le varie scuole di naturalismo romantico. La prima si caratterizza per la committenza soprattutto pubblica, gli intenti educativi ed etico-politici, la destinazione a grandi ambienti, e quindi le grandi dimensioni, i soggetti storico-mitologici o letterari o simbolici, pullulanti di personaggi eroici in pose drammatiche; la discendenza formale dalla "grande maniera" del Cinquecento Italiano e di alcuni maestri del barocco (Michelangelo, Raffaello, Tiziano, i Carracci, Guido Reni, e pochi altri) e di solito anche livelli tecnico-professionali molto elevati nell'applicazione delle conoscenze anatomiche, prospettiche, coloristiche, del disegno, della composizione, e così via. Nel periodo post-impressionista, questo filone della pittura ottocentesca, che ai suoi contemporanei appariva di gran lunga il più importante, è quasi scomparso dalla memoria collettiva, sepolta sotto lo spietato dileggio della qualifica di pittura "pompière". Solo negli anni più recenti sta iniziando la sua riscoperta e rivalorizzazione, da tempo auspicata (Gombrich 1984: 490).

Anche in questo filone si possono trovare opere di paesaggio, sia nel ruolo tradizionale di veduta o di sfondo, sia come soggetto principale. Esistono dei paesaggi "accademici" di grande interesse e qualità. Un genere particolare è quello della celebrazione "erico-politica" dell'agricoltura, in cui i contadini e il loro lavoro assumono pose eroiche e monumentali.

## 17. VARIETÀ DI SCUOLE PAESAGGISTICHE REALISTICO-ROMANTICHE NELL'OTTOCENTO

Il secondo filone è quello che, nella coscienza collettiva, è rimasto come la vera, tipica pittura ottocentesca. I suoi caratteri generali sono quelli che abbiamo già incontrato nel caso del Seicento olandese: quadri di dimensioni medio-piccole, adatti alla decorazione delle case borghesi e anche piccolo-borghesi, e raffiguranti soggetti gra-

devoli, riposanti, possibilmente non impegnativi sul piano ideologico e politico. Tra questi predomina ormai, nell'Ottocento, il paesaggio, in una varietà di stili particolari. Continua la tradizione classica, sia italiana che fiamminga, ad esempio in Corot; si diffonde la maniera di Constable, ad esempio con Daubigny, e una schiera sempre più ampia di imitatori; si sviluppa la scuola *Biedermeier*, con le sue manierate, sentimentali, talvolta sciropose scenette rurali, trattate spesso con stupefacente virtuosismo tecnico, fino all'illusionismo "fotografico" e cartolinesco. Appaiono la ruvida scuola "naturalista" di Barbizon, dove il paesaggio diventa «una dimostrazione contro la cultura della società industriale e anche contro i paesaggi irreali, ideali, mitici, privi di rapporto con la vita quotidiana» tipici di altre tendenze del romanticismo (Hauser 1955/2: 300). Una delle caratteristiche più innovative di questa scuola fu la pittura integralmente all'aria aperta, che è anch'essa, di per sé, una forma di protesta contro la società urbano-industriale, e che comporta necessariamente certi esiti tecnici (rapidità d'esecuzione, sommarietà delle pennellate, ecc.). Con il "realismo" appaiono i paesaggi rurali, con le figure imponenti di lavoratori di Courbet e Millet: ma anche con qualche effetto un po' "cartolinesco" nel primo (Clark). Nel realismo sono soprattutto gli intenti politici (impegno per le idee democratiche, repubblicane, populiste, socialiste) e quindi i soggetti ad essere innovativi (lavoratori veri, con la loro fatica e miseria, talvolta abbruttiti), mentre più modeste sembrano le innovazioni sul piano propriamente formale ed artistico. Nella seconda metà del secolo appare la scuola italiana verista dei "macchiaioli", caratterizzata da composizioni semplificate ma potenti, dalla luce abbagliante con forti ombre, e da colori brillanti. Ma chiaramente, verso la metà dell'Ottocento la pittura di paesaggio, mentre rispondeva ad una enorme, e sempre crescente, domanda del pubblico, mostrava segni di esaurimento sul piano della creatività, dell'innovazione propriamente artistica. A questo punto inizia quella che può essere considerata, alternativamente, la fase finale della tradizione pittorica occidentale (europea) o l'inizio di un fase del tutto diversa: la supernova che, dopo essere esplosa con estremo fulgore, fa collassare l'intero sistema della pittura. Ci riferiamo alla rivoluzione dell'impressionismo.

## 18. LA RIVOLUZIONE IMPRESSIONISTA

L'impressionismo, in realtà, non appartiene solo alla pittura del paesaggio. Il suo interesse centrale sta nella scoperta di nuove tecniche di rappresentazione della luce, quali che siano gli oggetti su cui essa vibra. L'impressionismo è stato definito come un atteggiamento pittorico squisitamente urbano, non solo per la tipologia prevalente dei soggetti, ma altresì perché anche il suo modo di vedere gli ambienti rurali e naturali è tipicamente urbano: «reagisce alle impressioni con l'ipertensione nervosa dell'uomo educato alla tecnica moderna... ritrae la mutevolezza, il ritmo nervoso delle impressioni subitanee, nette ma labili, della vita cittadina» (Hauser 1955/2: 396). Le tecniche impressionistiche non sono del tutto senza precedenti nella storia

della pittura (Tiziano, Hals, Fragonard, ecc.); ma ora esse sono esplorate con sistematicità scientifica. Alcuni esponenti della scuola studiano seriamente i principi di psicofisica della percezione visiva, in corso di elaborazione da parte degli scienziati del tempo. Il loro intento artistico era in perfetta linea con la grande tradizione dell'arte occidentale, cioè la riproduzione sempre più perfetta della realtà, e da questo punto di vista essi rappresentano il culmine più alto della pittura occidentale: «fu solo con l'impressionismo che la conquista della natura fu attuata in pieno» (Gombrich 1984: 525). La rottura con la tradizione anteriore stava non negli scopi assegnati alla pittura, ma nei mezzi (ibid). Mentre in tutta la pittura precedente ci si sforzava di concretare sulla tela una sintesi di tutti gli elementi di cui è composta la scena (a cominciare dalle misture dei colori), gli impressionisti forniscono i singoli elementi (soprattutto luce e colore) allo stato grezzo, puro, analitico. Le pennellate sciolte, veloci, spesso "materiche", la realizzazione degli effetti di colore mediante l'accrescimento di colori puri, la coloritura delle ombre e la conseguente eliminazione del registro nero-bruno, e le altre tecniche tipicamente impressionistiche conferiscono spesso ai paesaggi una vivacità ineguagliata. La necessità di collaborazione attiva dell'occhio dell'osservatore, per ricostruire gli effetti complessivi di luce e colore a partire dai grumi discreti delle pennellate, produce sensazioni di coinvolgimento quasi magico. Contemplando questi dipinti (dalla giusta distanza!) l'osservatore si sente risucchiato di forza dentro la scena rappresentata. Ma in effetti, come è stato osservato, non sono la specifica scena, gli oggetti, il paesaggio, che affascinano; sono soprattutto la luce, i colori, l'atmosfera, la superficie delle cose; appunto, l'impressione. La sostanza, i volumi, le strutture profonde e durature, tendono a svanire.

La rivoluzione impressionista ebbe un effetto traumatico sulle abitudini percettive del tempo, e suscitò vasto e duraturo scandalo, sia presso il pubblico che presso i critici che rappresentavano il gusto dominante dell'epoca. Questo colossale abbaglio della critica, è stato osservato, ha avuto profonde conseguenze sugli sviluppi di questa professione nelle generazioni seguenti (dal rifiuto di una rivoluzione reale alla celebrazione di tutti i movimenti artistici sedicenti rivoluzionari). Progressivamente l'intero gusto artistico occidentale ne fu conquistato e modellato, talché non solo è oggi difficile capire i motivi dello scandalo iniziale, ma è diventato sempre più difficile, per legioni di persone educate all'arte impressionistica e posteriore, apprezzare tutta la secolare tradizione pittorica precedente.

L'opposizione di pubblico e critica acui negli impressionisti la coscienza della natura innovativa, e per alcuni anche rivoluzionaria, del loro programma. Come era sentimento diffuso tra gli artisti più o meno romantici e "bohémien" del secolo, essi si sentirono all'opposizione della cultura "borghese" dominante. Molti vissero molti anni in povertà, pur di non rinunciare alla loro fede e missione artistica. Ma la cosa non è generale: altri (es. Sisley, Cézanne) venivano da famiglie ricche, e/o conducevano esistenze decorosamente borghesi. Nell'impressionismo si possono cogliere molti elementi di una visione di "umanesimo democratico", popolare; non solo nelle ideologie esplicite e nel modo di vita privato di molti suoi esponenti, ma anche

nella scelta dei soggetti, e nello stesso codice rappresentativo, nell'"intento artistico".

Tuttavia all'impressionismo si è anche rimproverato un atteggiamento puramente estetico; esso esprimerebbe in maniera completa la teoria romantica dell'"arte per l'arte". Nei quadri impressionisti non vi sono più riferimenti forti, centrali, a realtà morali e sociali. C'è una generica "fiducia nella natura e nell'uomo", ma non c'è senso del dramma e del mistero della vita, nè, in fondo, di venerazione religiosa della natura rappresentata; non c'è alcun significato o messaggio, ma solo il piacere puramente sensuale, puramente visivo, della luce e del colore, colti in momenti particolarmente felici, e con tecniche particolarmente efficaci. Qualcuno ha imputato agli impressionisti un atteggiamento passivo, estetizzante, epicureo, edonistico, perfino aristocratico (Hauser 1955/2: 397, 403, 408); e già al loro tempo E. Zola, con il romanzo *L'oeuvre*, aveva tratteggiato un quadro terribile dell'annientamento delle altre facoltà umane e morali negli artisti impressionisti, totalmente concentrati nel culto della loro arte (Gimpel 1970: 152). E tuttavia, la felicità e il piacere che l'impressionismo ha donato all'umanità, con l'"allargamento del suo orizzonte visivo" (Clark 1985: 145), la scoperta di un modo del tutto nuovo di rappresentare la realtà, ha pochi precedenti nella storia dell'arte. Forse ci si può riferire solo alla scoperta greca del movimento e a quella fiorentina della prospettiva.

## 19. VAN GOGH

L'ultimo grande pittore paesaggista dell'Occidente è Van Gogh. La sua figura è troppo nota e troppo popolare perché ci si debba spendere troppe parole. Per certi aspetti (forte impegno morale, religioso e sociale; probabili problemi sessuali) la si può paragonare a quella di Michelangelo. Per quanto riguarda la pittura di paesaggio, che occupa la parte prevalente della sua produzione, sembra chiaro che egli sia stato animato dal "sentimento forte verso la natura" tipico dei nordici; e che alla luce forte e ai colori violenti della Provenza la sua anima tormentata sia letteralmente esplosa in una furia di creatività. Un sentimento interamente positivo. Malgrado i contorcimenti delle sue pennellate, è chiaro che egli ama profondamente i suoi soggetti, e non solo la luce e i colori della loro superficie. Egli ama anche i colori stessi, non per l'effetto momentaneo, ma nella loro essenza («ah, le jaune, c'est si beau»). Salvo eccezioni, non c'è inquietudine nei riguardi della natura. La missione artistica che lo anima è di trasmettere all'intera umanità, attraverso le sue opere, il godimento della bellezza della natura e del mondo (Gombrich 1984: 532).

Grazie a Van Gogh, Cézanne, Renoir e qualche altro, negli ultimi decenni dell'Ottocento la Provenza assume nella storia dell'arte il ruolo di "patria degli artisti", luogo magico e mitico di ispirazione, analogo a quello che l'Italia Centrale, da Firenze a Roma, aveva occupato nei secoli precedenti. Da allora in poi qui si stabilirono, per tempi più o meno lunghi, buona parte dei massimi pittori del Novecento, come Picasso, Matisse, Chagall, Miró. Questa fama ha contribuito non poco anche

alle fortune economiche di quella regione. I turisti accorrono in massa a venerare i luoghi in cui quegli artisti hanno vissuto, o che hanno rappresentato nelle loro opere. Interi paesi e città della regione sono divenute colonie stabili di artisti.

## 20. LE AVANGUARDIE DEL NOVECENTO E LA FINE DEL PAESAGGIO OCCIDENTALE

Nella periodizzazione corrente della storia della pittura, Van Gogh, Cézanne e Gauguin sono le tre figure di transizione mediante cui si passa dall'impressionismo alle tre scuole post-impressioniste; rispettivamente, l'espressionismo, il cubismo- astrattismo, il primitivismo; e con ciò si passa ad una fase completamente nuova dell'arte occidentale, quella che si pone l'obbiettivo esplicito di negare e rovesciare sistematicamente tutti i principi che ne avevano retto l'evoluzione nei mille (o quattromila) anni precedenti; compresi quelli che riguardavano la rappresentazione della natura e del paesaggio. Ovviamente, transizioni di questa grandezza non avvengono in modo istantaneo e totale, e ancora per decenni si continuerà a dipingere, anche da parte di artisti di alto livello, nei modi più o meno tradizionali. Anche per quanto riguarda il paesaggio vi furono sviluppi post-impressionisti molto interessanti, quali il simbolismo e il divisionismo. Le vedute alpine di Segantini dimostrano certo un'altissimo livello tecnico e una grande sensibilità ed ammirazione per quell'ambiente. Ma in generale nella pittura post-impressionista prevale un esplicito, programmatico e spesso violento anti-naturalismo. Il paesaggio, come il corpo umano, viene distorto, brutalizzato, fatto a pezzi e abbandonato. In certi casi, gli artisti si attribuiscono il ruolo di forze della natura, in grado di creare nuove forme artificiali, in continuità con l'evoluzione biologica stessa (Klee); idea peraltro già sorta agli albori della riflessione artistica, nel '700 (Winckelmann). In particolare i surrealisti combinano forme di pura fantasia in immagini che in qualche modo onirico richiamano realtà (sotto-realtà o sopra-realtà) naturali.

Ma in generale si può dire che le "avanguardie" del Novecento hanno abbandonato la pittura di paesaggio. Ciò si può spiegare in qualche misura col fatto che la scienza ottocentesca aveva, con Darwin, distrutto per sempre il mito dell'"età dell'oro", che sorreggeva la tradizione classico-idealista; e anche l'idea della natura come bellezza e armonia, che animava gran parte del paesaggio romantico. Nella "vulgata" darwiniana (non certo nel pensiero del maestro) la natura era, come la società, nient'altro che lotta mortale per la sopravvivenza del più forte. Ma anche altri aspetti della scienza contribuivano a minare il fascino estetico della natura. Ad esempio, la coscienza che quel che viene percepito dai nostri sensi è solo uno "strato" sottile della realtà, al di sopra, al di là e al di sotto del quale si estendono realtà fisiche dalle dimensioni inimmaginabili (microcosmo, macrocosmo, gamme di ondulazioni elettromagnetiche non percepite, ecc.). Quel che vediamo non è la natura nella sua interezza, ma solo una sua limitatissima e arbitraria sezione, ritagliata dai nostri miseri

meccanismi sensoriali; come di chi si aggiri di notte in un'immensa foresta, munito solo di una candela. Queste conquiste scientifiche possono avere avuto qualche ruolo nella fine dell'interesse degli artisti per il paesaggio, ma il fenomeno va indubbiamente anche inquadrato nella più generale tendenza dell'arte del Novecento a negare per principio tutti i generi, le convenzioni e le tradizioni artistiche del passato.

## 21. LA LAND ART

L'unica novità in tema di rapporti tra arte e paesaggio è stata, a partire dagli anni '60, la "Land art" (Earth art, arte ecologica, e simili): cioè l'intervento materiale sul terreno per imprimervi sopra dei "segni artistici", di dimensioni anche molto grandi: arare ettari di terreno in certo modo e con certe forme, elevare con ruspe argini di forme artistiche (ad esempio, spirali) in fiumi e laghi, scavare lunghi solchi su fiumi ghiacciati, impacchettare in teli di plastica intere scogliere o colline, e così via. Taluni autori includono la Land art nella più ampia categoria dell'"arte concettuale", che comprende anche altre modalità di intervento e uso di oggetti naturali allo scopo di comunicazione di messaggi ecologici: esibire come arte delle piante in vaso, o cavalli in un macello, o un "terrario" con formiche, tronchi fradici e muschiosi, eccetera. Certamente si tratta di manifestazioni di un rapporto tra l'uomo e la natura; ma qui il problema ormai riguarda la definizione di cosa sia l'arte, quali siano i suoi scopi e le sue funzioni, le sue differenze con le altre sfere della cultura e altri tipi di attività umana. La Land art pretende di usare il territorio (la terra, la natura, l'ambiente, il paesaggio) come medium della comunicazione, come supporto materiale su cui scrivere (imprimere, incidere, modellare) delle forme significative; come sostituto della tela e della tavola della tradizione pittorica, o dell'argilla, marmo o bronzo della tradizione scultorea. In sé, l'idea non è affatto originale. Da millenni, l'arte dei giardini, l'architettura del paesaggio e in parte l'urbanistica realizzano "volontà artistica" usando come mezzo la terra e le piante. In alcuni casi, l'uso di elementi naturali a scopi di comunicazione artistica è ancora più esplicito e formalizzato, come nei giardini zen di ghiaia e pietre, o nell'ikebana. Le principali innovazioni della Land art sono almeno tre. La prima è quella della consustanzialità tra il medium e il messaggio; si usa la natura per trasmettere denunce sui pericoli che corre la natura, o messaggi per la sua salvezza. La natura è insieme materia, forma e fine dell'intervento. La seconda è la realizzazione di "opere artistiche" di grandissime dimensioni, anche di diversi chilometri; ciò che senza dubbio corrisponde alle tendenze al gigantismo, proprie di molti aspetti della società/cultura contemporanea, e dell'ego degli artisti.

Come ogni movimento dell'arte moderna, la Land art si pone anche lo scopo di negare i principi fondamentali dell'arte "tradizionale". In questo caso, l'idea che le opere d'arte siano mobili, e quindi scambiabili e commerciabili; che siano dureture, e contemplabili nella loro interezza. Nessuna di queste caratteristiche, in



realità, è del tutto generale. Affreschi, mosaici, plastica decorativa di edifici pubblici, non sono mobili nè commerciabili. Le decorazioni di feste e spettacoli, e le scenografie, che sono una forma d'arte antica e importante (come è noto, vi si dedicavano anche Leonardo e Bernini, ad es.), sono per definizione effimere. Certi grandi edifici, come le cattedrali gotiche, inseriti in un contesto urbano compatto, o il palazzo ducale di Urbino, non sono contemplabili d'un colpo d'occhio solo, ma richiedono percorsi d'osservazione.

Un problema della Land art è quindi quello delle modalità di fruizione da parte del pubblico. Non è facile convogliarlo sul luogo e fargli compiere i percorsi d'osservazione, nei periodi necessariamente limitati in cui il segno rimane sul terreno. La soluzione più comune è quella della fotografia aerea. Si può sostenere che l'idea della Land Art poteva sorgere solo dopo l'invenzione della fotografia e dei mezzi aerei. Ma ciò comporta la critica che, in questo modo, il vero prodotto della Land art non è il modellamento del terreno, ma l'immagine fotografica che se ne trae; con il che si è ricondotti alla pratica tradizionale, cioè l'immagine bidimensionale di limitate dimensioni, durevole e scambiabile. In questo modo vengono meno alcune delle pretese "rivoluzionarie" della Land art (grandi dimensioni, rifiuto della commercializzazione del prodotto artistico); e anche una delle sue caratteristiche, cioè la provvisorietà.

È difficile valutare il contributo che la Land art ha dato alla comprensione e miglioramento della problematica ecologica, o all'aumento della sensibilità dell'opinione pubblica per essa; o al progresso delle arti. Riguardo al primo punto, si può insinuare che i grandi interventi sul terreno comunque alterano gli ecosistemi locali, per quanto micro (cotica erbosa, ecc.) e richiedono notevoli consumi energetici. Magari in misura infinitesimale, essi quindi contribuiscono piuttosto al peggioramento della situazione ambientale. Come si è accennato, qui il problema non è più quello dei rapporti tra arte e natura, ma quello della natura dell'arte.

## APPENDICE 3

### LA PARABOLA DELL'AVANGUARDIA

#### 1. INTRODUZIONE

Dopo l'impressionismo l'evoluzione della pittura (ma il discorso è in parte estensibile anche alla scultura) si trova in un'empasse. Sembra che tutte le possibilità di riprodurre la natura (la realtà, il vero), siano state esplorate, sfruttate ed esaurite nei secoli precedenti. L'avanguardia artistica, il cui carattere essenziale è la creatività, l'originalità, l'unicità, la diversità, il rifiuto delle convenzioni stabilite, ha il problema di inventare nuove direzioni di sviluppo.

È da tener presente che l'avanguardia, per definizione, è solo una parte del sistema dell'arte. È quella che maggiormente attira l'attenzione per il suo clamore e i suoi scandali, su cui più si dibatte tra i critici, gli intellettuali e il pubblico colto; quella che ha trovato maggior posto nelle opere degli storici dell'arte, che condividono, in quanto storici, il *bias* (criterio di selezione) della novità. Ma nelle accademie si continua a formare le giovani leve all'arte tradizionale, la committenza pubblica continua a chiedere opere degli stili stabiliti, e anche la grandissima parte del mercato dell'arte tratta materiali tipici dell'Ottocento. L'impressionismo continua a dominare alcuni generi, come il paesaggio; e da esso derivano anche correnti di notevole valore, come il divisionismo; il simbolismo continua a fiorire per tutta la Belle Époque.

Soprattutto, l'avanguardia è arte strettamente elitaria; solo gli iniziati la capiscono ed apprezzano. Gran parte del pubblico di media cultura, e l'intera classe popolare, ne è distante; ne può risentire solo un'eco molto mediata dall'industria culturale, ma senza esserne affatto coinvolta. Normalmente è oggetto di derisione, divertimento, o mero rifiuto.

L'avanguardia è opera di un numero relativamente molto ristretto di artisti, labilmente costituiti in gruppetti e *coterie* in diverse città, e soprattutto nelle principali

capitali europee. L'avanguardia è un fenomeno tipico degli ambienti metropolitani; la sua capitale mondiale continua ad essere senza dubbio Parigi. Ivi, come già per tutto l'Ottocento, continuano ad affluire dal mondo intero coloro che intendono aggiornarsi sulle novità artistiche, inserirsi nei circoli più avanzati, essere riconosciuti come membri dell'avanguardia, dare risonanza mondiale ai loro messaggi e manifesti.

La storia dell'arte d'avanguardia di questo secolo è piuttosto complicata, e questo carattere si accelera nel tempo. Vi sono stati artisti, come Picasso, che hanno operato per molti decenni, attraversando diverse "fasi" e "periodi", e che hanno esteso la propria influenza su quasi tutto il secolo e su tutto l'Occidente. Al contrario, vi sono stati gruppi, scuole, correnti, stili, che sono durati pochissimi anni. Vi sono anche nuclei d'avanguardia meramente locale. La mobilità dei gruppi e tra i gruppi è alta, come è naturale per un mondo che ha fatto del rifiuto delle convenzioni, delle tradizioni e delle scuole il suo dogma centrale; ogni stile, appena affermato, diventa subito convenzione, e quindi viene superato. Il ritmo dell'innovazione si fa fretta alla sperimentazione (Gombrich 1984: 600). Essa assume un ruolo trainante e paradigmatico nell'innovazione delle arti figurative. La scultura è relegata, in complesso, ad un ruolo secondario nell'arte di avanguardia.

Una delle caratteristiche più tipiche delle avanguardie è la proclamazione di "manifesti", in cui i principi e la filosofia artistica del gruppo sono esplicitati e formalizzati. Di solito i manifesti vengono pubblicati in occasione di mostre collettive. I gruppi durano, tipicamente, pochi mesi o al massimo qualche anno. L'individualismo proprio del modello romantico di artista rende quasi impossibili forme di collaborazione più sistematiche e durature.

Al di là di alcuni tratti comuni (accennati sopra e più analiticamente elencati più sotto) le avanguardie mostrano notevoli diversità di ispirazioni filosofiche, ideologiche, e anche scientifiche. Non è facile collocarle in un ventaglio ideologico polarizzato tra "destra" e "sinistra". Il "progresso" delle arti, che ne dica Adorno, non si identifica con il progressismo politico-ideologico, e ancor meno le rivoluzioni artistiche con le rivoluzioni di cui parla Marx. In arte, progresso, rivoluzione, conservazione, reazione, hanno significati e dinamiche tutte proprie. Il caso più noto è forse quello del futurismo, certamente "rivoluzionario" sul piano artistico-culturale, ma con esiti anche reazionari (in Italia) su quello politico.

I giudizi che storici e critici dell'arte danno dell'importanza delle singole scuole, e quindi il posto ad esse assegnato nel panorama complessivo, la loro stessa esistenza in quanto movimenti degni di essere chiamati artistici, sono piuttosto vari. Incertezza e confusione aumentano man mano che ci si occupa delle manifestazioni più vicine ai nostri giorni. Nelle pagine che seguono faremo riferimento alla codificazione proposta da autorità come E. Gombrich e G. Dorflès.

Uno dei pochi punti fermi nella storia dell'arte di avanguardia è la svolta avvenuta circa a metà secolo.

Fino allora, essa era vissuta al di fuori dalle principali istituzioni dell'arte (accademie, musei) e anche, in parte, del mercato. Protezione e risorse venivano da un gruppo ristretto di amatori e mecenati privati. Il grande pubblico rispondeva spesso con indignazione, scandalo e rifiuto. Solo in alcuni paesi (a ideologia "rivoluzionaria" di destra o di sinistra) alcune avanguardie ebbero, per qualche tempo, l'appoggio dello Stato. L'atteggiamento mutò drasticamente alla fine degli anni quaranta e nel decennio successivo; l'avanguardia cominciò ad essere riconosciuta, apprezzata e promossa anche (e forse soprattutto) dalle pubbliche istituzioni, e il grande pubblico cessò di scandalizzarsi. Sulle ragioni di questa evoluzione qualcosa è già stato detto, e altro si dirà più avanti.

Molti storici dell'arte del Novecento si sono posti il problema del destino dell'avanguardia. Sembra chiaro che l'accelerazione dei ritmi di innovazione e mutamento non possa durare all'infinito, e ci si chiede se le convulsioni di questo secolo possano essere interpretate come il travaglio che precede la nascita di una forma o stile artistico dotato di qualche stabilità, o meno. Alcuni, adottando una prospettiva marxista, hanno congetturato che una nuova forma d'arte, che superi la frenesia del presente e soprattutto superi la distanza tra l'elitismo delle avanguardie e le masse popolari, possa stabilirsi solo quando saranno superate le tragiche contraddizioni del capitalismo e l'umanità sarà approdata a una forma sociale finalmente giusta, e quindi armonica e stabile, cioè il socialismo. Oggi questa prospettiva pare tramontata. Acquistano maggior rilievo quindi altre ipotesi.

Una è che la fine della prospettiva progressista e socialista segni semplicemente la fine dell'idea di avanguardia. Il concetto ha un senso solo se si sa in quale direzione si muove, o deve muoversi, l'umanità (progresso sociale). In caso contrario perde di significato. È nata quindi, in parallelo alla crisi dell'ideologia marxista, l'idea di "transavanguardia", cioè di movimento di innovazione artistica che si pone al di là (trans-), cioè supera il concetto di avanguardia. L'arte non ha più una direzione unilineare, è libera di muoversi in tutte le direzioni; compreso il ritorno alle forme del passato (neo-storicismo, anacronismo ecc.).

La seconda ipotesi è che le convulsioni dell'arte in questo secolo sono dello stesso genere di quelle che precedono la morte. Le forme d'arte tradizionale - in particolare pittura e scultura, e le loro combinazioni - avrebbero esaurito le loro funzioni, la loro utilità. I bisogni umani e sociali per soddisfare i quali erano sorte, in altri tempi e società, oggi sono soddisfatti in tutt'altri modi; da altri mezzi di comunicazione e da nuove forme d'arte visuale (es. cinema, televisione, computer). Ancora una volta, come già in passato, si prospetta la morte dell'arte.

## 2. CARATTERI GENERALI

I caratteri più generali della pittura (e arte) d'avanguardia del Novecento sono in gran parte gli stessi già visti nel romanticismo del secolo precedente (Hauser

1955/2: 175), e si possono così sintetizzare:

- 1) Culto dell'originalità e dell'innovazione; rifiuto programmatico di qualsiasi convenzione, vincolo, tradizione, scuola, regola, formula; spinta all'andare sempre avanti, oltre;
- 2) Soggettivismo, individualismo; culto dell'artista creatore, piuttosto che della sua opera; qualunque cosa l'artista produca e definisca come sua contiene il suo genio, qualunque sia la sua qualità e contenuto intrinseco;
- 3) Esplorazione di aspetti e livelli della realtà inusitati; rappresentazione di oggetti della vita quotidiana anche i più umili e ripugnanti; espressione di emozioni e realtà psichiche un tempo tenute nascoste (sesso, violenza, ecc.); rappresentazione di sogni e pure fantasie formali; rappresentazione di aspetti "banali" della vita moderna (macchine, immondizie, oggetti di consumo ecc.);
- 4) Esotismo: ricerca di ispirazione in tradizioni culturali e artistiche diverse da quella occidentale (primitive, africane, orientali, ecc.);
- 5) Anti-naturalismo; rapporto di irrisione, disprezzo, odio e violenza verso la realtà naturale, come tradizionalmente concepita; abbandono della speranza di rifugio e consolazione nella "natura ideale";
- 6) Anti-edonismo: rifiuto dei canoni tradizionali e comuni della bellezza; ricerca del brutto, sgradevole, ripugnante, irritante ("irritarte"), difficile, ostico, tragico, ecc.
- 7) Anti-utilitarismo: rifiuto di ogni uso e funzione tradizionale (arredamento, decorazione) degli oggetti artistici, il cui unico scopo è di esprimere il sentimento (emozione, genio, messaggio) del loro creatore;
- 8) Atteggiamento di irrisione, disprezzo e odio verso la "società borghese", le convenzioni e i valori sociali dominanti; ostilità a commercialismo, materialismo, ecc. del regime capitalista; ricerca della provocazione e dello scandalo. L'atteggiamento anti-borghese può essere grossolanamente definito "di destra" in alcuni casi (futurismo); più spesso è "di sinistra" ("in arte, sempre a sinistra");
- 9) Auto-isolamento, auto-riflessività; disprezzo del pubblico e del successo; orientamento solo verso comunità ristrette di "iniziati"; aristocratismo, elitismo; solitudine come condizione esistenziale dell'artista;
- 10) Rifiuto dei "generi" tradizionali; "contaminazione" tra le arti;
- 11) Uso di materiali e tecniche del tutto nuovi rispetto alla tradizione: carta stampata ("collages"), spazzatura, rottami, stracci, "materiali poveri", "oggetti trovati", "tele formate", supporti non convenzionali, e così via;
- 12) Interesse per le conquiste della scienza e della tecnica, e loro utilizzo nella creazione artistica e nella formulazione di programmi e teorie artistici;
- 13) Velocità crescente del mutamento, innovazione, successione di stili, scuole, correnti, programmi, mode.

### 3. I PRIMI CINQUANT'ANNI, 1895-1945

Nella prima metà del secolo, le principali risposte alla crisi post-impressionista possono essere ridotte a sei, di cui tre (cubismo, espressionismo e primitivismo) sono esemplificate ed ispirate, esplicitamente o meno, da artisti che sono in parte ancora nell'impressionismo, e in parte già fuori di esso: Cézanne, Gauguin, Van Gogh. Le altre tre, futurismo, dadaismo e surrealismo, nascono da matrici del tutto diverse.

#### 3.1 Cubismo, astrattismo, informale

Da Cézanne deriva quella corrente artistica secondo cui missione e dovere della pittura è affrontare problemi formali, tecnici, relativi ai modi di rappresentazione della realtà visuale. In particolare, di andare oltre le apparenze superficiali di tale realtà, e di penetrare al suo interno, far emergere le sue strutture costitutive profonde, le forme elementari di cui è costituita; e qui il richiamo è a Platone, Euclide e Galileo, sulla struttura matematico-geometrica della realtà. Cézanne si dedicava a queste ricerche per risolvere il problema, abbastanza modesto, di rappresentare il volume, la tridimensionalità, degli oggetti, senza ricorrere ai mezzi tradizionali (il disegno esatto, la prospettiva, l'ombreggiatura, lo sfumato). Il ridurre gli oggetti a "coni e cilindri", ovvero il far emergere da essi "i cono e i cilindri" che li costituivano, era una via da esplorare (Cézanne non accenna ai cubi). In questo sforzo egli era motivato da un profondo amore per la natura. Non poteva immaginare che queste sue ricerche formali, cui si dedicava con assoluta serenità (anche perché essendo ricco di famiglia, non aveva bisogno di vendere) avrebbero provocato il collasso dell'arte figurativa (Gombrich 1984: 526). La generazione successiva di artisti volle andare molto più in là, e usare la pittura come mezzo di esplorazione della realtà interna, invisibile delle cose. In questo modo essi tuttavia dovettero fare violenza alla natura, quale appare alla vista, e finirono per distruggerla. "Il rapporto (dei post-impressionisti) con (la natura) consiste unicamente nel violentarla" (Hauser 1955/2: 455). Con metafore rivelatrici di questa inclinazione allo stupro, Picasso parlò dell' «ossessione di penetrare, conquistare con tutti i mezzi il senso della realtà, di identificarci con la vita con tutte le fibre del proprio corpo» (Ferry 1991: 284).

Cézanne faceva riferimento alla geometria e alla scienza classica, ad Euclide e Galileo; la generazione successiva cercò lumi nelle geometrie e matematiche post-euclidee, e nelle scienze fisiche post-galileiane; cioè in Poincaré ed Einstein. Questi sviluppi della scienza, in parte di poco precedenti, in parte contemporanei, sollevarono grande entusiasmo tra le avanguardie, perché sanzionavano con l'autorità delle scienze la rottura con il passato millenario, la sfida alle certezze borghesi, la sovranità del soggetto. In particolare esse permettevano di dimostrare che la prospettiva centrale era solo una tra le tante convenzioni matematico-geometriche possibili, e che ogni punto di vista individuale era solo storico e relativo. Le nuove matematiche e le geometrie non euclidee ebbero un'enorme influenza su quella

tendenza della pittura che i critici presto denominarono, come al solito spregiativamente, "cubista", e che con questo nome fu poi presentata al pubblico dal suo propagandista ufficiale, Apollinaire.

Il cubismo segna la fine di ogni tendenza illusionistica, di ogni ambiguità tra la realtà e l'immagine sulla tela. I quadri cubisti sono, senza incertezza, pezzi di tela dipinta (Gombrich 1965: 340).

Dal cubismo si sviluppa l'arte incongruamente chiamata astratta, e che altri suggeriscono di denominare piuttosto "non oggettiva" o "non figurativa" (Gombrich 1984: 555) o "astratta/concreta" (Dorfles 1993: 179). Si sviluppano le ricerche sulle "leggi" che regolano i rapporti visivi (percettivi) tra linee, punti, superfici, colori, forme. In qualche caso esse assumono coloriture insieme scientifiche, filosofiche e mistiche, come in Kandinsky e Mondrian. Una direzione particolare è quella che tende alla dissoluzione di ogni forma riconoscibile (informale) e che mira a coindolgere l'osservatore in un gioco di indovinelli, di riconoscimento arbitrario di forme e significati. In tutte, la forma fa premio sul soggetto (Gombrich 1984: 565). Gli astrattisti si ritengono talvolta (Kandinsky, Klee) inventori di realtà e forme prima non esistenti, e quindi agenti di creazione, in continuità e superamento dell'evoluzione naturale; atteggiamento che Gombrich definisce «primitivo, magico, infantile» (Gombrich 1984: 570). La tendenza all'astrazione è esplicitamente messa in relazione al giudizio negativo sul mondo reale: «Quanto più è orrendo questo mondo, proprio come avviene oggi, tanto più è astratta l'arte» (P. Klee).

### 3.2 Primitivismo, "Naïf"

Da Gauguin nasce la corrente che si pone l'obiettivo di «ricominciare tutto da capo», di riprendere il cammino dell'arte dai suoi albori pre-civili, di tornare all'infanzia dell'umanità: di «andare più indietro dei cavalli del Partenone» fino ai cavallucci a dondolo dei bambini (Gombrich 1984: 573), fino ai manici di scopa con cui giocano i bambini (Gombrich), trasformandoli in cavalli con la pura fantasia. Il rapporto con la tradizione dell'arte occidentale può essere di pura constatazione dell'esaurimento delle sue potenzialità; e/o di condanna dell'intera civiltà che l'ha espressa. Si manifesta qui ancora una volta l'eterna ricerca dell'età dell'oro, della natura ideale, dell'innocenza e purezza del nobile selvaggio; e il disagio e rifiuto della civiltà, in questo caso urbano-industriale-borghese. Gauguin, ricco agente di borsa, ad un certo punto lascia tutto e si ritira a Tahiti, si costruisce una capanna con la scritta "Maison du plaisir", e passa il tempo con le ragazze del luogo, facendone ogni tanto anche qualche ritratto. Altri si rivolgono all'Africa, e traggono ispirazione dai manufatti tribali: i feticci, le maschere di legno, gli scudi decorati e così via. Il "Doganiere Rousseau" ha enorme successo inventando un mondo incantato e magico di giungle e fiere, dipinto in forme apparentemente ingenua e primitive, e ispirato dalle visite al giardino zoologico e dalle illustrazioni scientifiche. Si ritorna anche al primitivismo occidentale, alla pittura popolare, contadina, "naïf"; largamente reinventata, e

subito ridotta a codice e convenzione, e avviata sulla via del virtuosismo e barocchismo, come nella scuola "naïf" della Podravina croata. Dalla confluenza del primitivismo con altri filoni di ricerca artistica (surrealismo, *arte automatica*, ecc.) nasce anche l'interesse per l'"arte" dei bambini, dei pazzi e fin delle scimmie.

### 3.3 Espressionismo

Da Van Gogh deriva la corrente secondo cui compito dell'artista è esprimere nel modo più forte, più chiaro, anche più duro e violento i sentimenti dell'uomo nei riguardi della realtà: l'espressionismo. Si rinforza dopo Van Gogh l'idealtipo dell'artista come essere necessariamente povero, sconosciuto, solitario, disperato, angosciato, alienato, urlante.

In Van Gogh questi caratteri sono reali: egli era davvero sofferente di attacchi di follia, e la sua pittura mostra inconfondibilmente alcuni dei tratti tipici, ben noti alla scienza, della pittura dei pazzi. La morte per pazzia non è infrequente tra artisti e intellettuali dell'epoca, (basti ricordare Nietzsche), ed è stata interpretata come estrema reazione di fuga da un mondo ritenuto intollerabile. Gli espressionisti identificano con maggior chiarezza l'intollerabilità del mondo nella società moderna, urbano-industriale-borghese-capitalista. L'urlo (e qui il riferimento è precisamente a Munch) non è solo di privato dolore, ma di protesta sociale e politica. A differenza dei primitivisti alla Gauguin, gli espressionisti non cercano scampo nelle isole felici degli antipodi; rimangono a combattere eroicamente nel cuore della civiltà occidentale, nei caffè e gallerie delle principali metropoli. A differenza dei "cubisti" e "formalisti", essi non sono interessati alle raffinatezze scientifiche, filosofiche ed estetiche; anzi mirano a violare intenzionalmente ogni canone di buona composizione, disegno e colorismo, riempiendo le loro pitture di volti e corpi sfigurati, di colori violenti e stridenti, spesso bituminosi, di segni grossolani. L'espressionismo si distingue non solo per la forza con cui esprime i suoi sentimenti, per la tendenza all'esagerazione e "caricatura"; ma soprattutto perchè i suoi sono sentimenti di odio, paura, disgusto e orrore. L'espressionismo ebbe le sue manifestazioni più caratteristiche nei paesi nordici - Scandinavia, Germania - e sembra collegarsi in linea diretta con molte manifestazioni dell'arte medievale e rinascimentale di quei popoli; come se gli atteggiamenti sopra menzionati fossero una costante dell'anima nordica. La versione francese degli espressionisti, il cui nome più noto è Matisse, ricevette il nome di "fauvisme", perchè il salone delle loro prima mostra collettiva sembrava "una gabbia di bestie feroci (*fauves*)".

### 3.4 Futurismo

Il futurismo si contrappone a tutte le altre tendenze d'avanguardia per la sua esaltazione illimitata della civiltà delle macchine e dell'industria. Nel futurismo confluiscono e trovano una sintesi assolutamente originale due grandi filoni della cultura

ottocentesca: da un lato l'ottimismo tecnologico, lo scientismo, la religione della scienza e della tecnica; dall'altro l'esaltazione della "volontà di potenza" e dello "slancio vitale", il culto del superuomo e dell'eroe, tipici della cultura tardo-romantica e decadentista. Non a caso, tra le espressioni più famose del futurismo si trovano l'esaltazione delle macchine da guerra, come la mitragliatrice e l'aereo. Esso è animato da furia dissacratoria contro tutto ciò che sa di romanticismo sentimentale, melanconico e introverso; contro tutto ciò che si oppone al pieno dispiegamento della potenza della tecnologia moderna, contro tutte le anticaglie fisiche e morali. Come gli altri movimenti, rifiuta il passato e il presente; ma a differenza di loro, nutre illimitata fiducia nel futuro.

Per questo è visto con molta simpatia da coloro che sono impegnati nella sovversione dell'ordine stabilito e nella creazione di "uomini nuovi" e forme di società del tutto nuove, cioè i rivoluzionari.

Il futurismo, inventato dagli italiani (Marinetti) divenne l'arte ufficiale del regime bolscevico in Russia (nei primi anni), e una delle correnti più vicine al regime fascista in Italia. Al di là delle compromissioni politiche, indubbiamente dal futurismo vennero molti risultati di alta qualità artistica; come le ricerche sulla rappresentazione del movimento, dell'energia, dello spazio aereo di Boccioni.

### 3.5 Dadaismo

Sia i futuristi che gli espressionisti furono facili profeti: la società europea stava avviandosi ineluttabilmente alla conflagrazione bellica, salutata con entusiasmo dai primi e accolta con furiosa disperazione dai secondi. Una immediata conseguenza dello scoppio della grande guerra fu la formazione, nella neutrale Basilea nel 1916, del "dadaismo", che può essere considerato un tipico fenomeno di guerra o, come si diceva allora, di «disfattismo». Il termine si riferisce ai primi borborigmi infantili, ed esprime la volontà di regredire ben oltre al cavalluccio di legno di Gauguin, allo stadio di pura animalità, allo zero assoluto della vita mentale.

Con i dadaisti la condanna e il rifiuto della società responsabile del disastro non prendevano le forme dirette, violente e arrabbiate degli espressionisti, ma modi più sottili, ironici, beffardi, irrisori; e anche, se possibile, più radicali, perchè includevano nel rifiuto totale della società anche il rigetto della stessa arte. I dadaisti portavano coscientemente alle sue conseguenze estreme, e perciò paradossali, la concezione romantica dell'arte (in particolare la sua sacralità, e l'idea dell'artista come genio che trasforma in arte tutto ciò che tocca). Il loro scopo è, in effetti, la distruzione dell'arte e del concetto stesso di arte, in quanto componente necessaria della civiltà, che è a sua volta assurda e irrimediabile. Se gli espressionisti, pur rifiutando tutto della società, continuavano a lavorare con pennelli, tubi di colori e tele, i dadaisti rifiutano anche queste convenzioni.

Essi spingono la rottura di tutte le convenzioni artistiche fino all'estremo, spacciando beffardamente per proprie creazioni qualsiasi oggetto "trovato", rottami,

rifiuti. Con un colpo di genio della dissacrazione di ogni buona maniera nell'arte, M. Duchamp, nominato membro della giuria di una mostra a New York, riuscì a contrabbandarvi e far premiare un cesso da lui acquistato dal robivecchi, come opera artistica di un certo S. Mutt; che era invece il marchio della fabbrica. Da notare, come cilegina, che in inglese *smut* significa sporcizia, oscenità.

Dati gli obiettivi e le forme operative del dadaismo, qualcuno propende a considerarlo piuttosto un fenomeno di costume, di tipo goliardico, che una vera corrente artistica.

### 3.6 Il surrealismo

Pochi anni dopo il dadaismo nasceva ufficialmente anche il surrealismo, il cui obbiettivo era la rappresentazione di realtà differenti da quelle percepibili con i sensi e la mente normali; realtà del tutto diverse da quelle riscontrabili in natura; realtà interamente tratte dalla fantasia dell'artista, e soprattutto dagli strati profondi e sotterranei della psiche. Con felice ambiguità, surrealismo evoca sia l'idea dell'oltre, sopra le realtà (sur-realisme) che sotto di essa (sous-realisme).

Nel movimento surrealista, questa forza creatrice è identificata soprattutto nell'inconscio e nel subcoscivo. L'arte deve esprimere le forze vitali profonde senza la mediazione delle facoltà razionali; come avviene nel sogno o nei gesti e pensieri "automatici". Paradossalmente l'enfasi sull'inconscio si tradusse, con i surrealisti, in una delle correnti artistiche più cerebrali, intellettualistiche, tecnicamente sofisticate del secolo.

La rappresentazione dei sogni richiede grandissima attenzione, concentrazione e abilità tecnica; ma in realtà di solito non si rappresentano sogni reali, ma fantasie del tutto volute e coscienti. È celebre l'osservazione di Freud che, richiesto da un esponente del movimento (l'aneddoto è variamente riferito a Breton o Dalì) di un giudizio sui propri sforzi di rappresentare l'inconscio osservò: «signore, quel che mi interessa della sua arte non è l'inconscio ma la coscienza» (Hauser 1955/2: 460, Gombrich 1984: 577). La dottrina surrealista si è presto irrigidita in una scuola «scipita e monotona» (Hauser 1955/2: 457), ma ha anche prodotto molte opere brillanti per ingegno, spirito e virtuosismo. Alcuni dei suoi esponenti, come Dalì e Magritte, hanno goduto grande popolarità anche presso il pubblico più largo.

## 4. I SECONDI CINQUANT'ANNI, 1945-1995

### 4.1 Introduzione

I secondi cinquant'anni dell'arte di questo secolo possono essere distinti in tre periodi, segnati da due profonde fratture. Non vi sono nomi comunemente accettati per designarli.

- a) Il primo periodo va dalla fine della seconda guerra mondiale al 1960 circa. Fino al 1945 circa, per quanto profondo sia stato il cambiamento del modo di fare pittura (d'avanguardia), permaneva un elemento di continuità nelle tecniche. Salvo alcune eccezioni, si continuava a produrre prevalentemente quadri di tela, con tubi di colore e pennello; e le sculture si facevano per lo più di bronzo, marmo o legno. Un'altro elemento della tradizione classica (rinascimentale) ancora vivo era la "chiusura" dell'opera d'arte entro i propri confini, e quindi con qualche grado di equilibrio interno, compattezza, centratatura. Dopo il 1945 anche questa convenzione viene rifiutata. Si compongono opere con i materiali più disparati; ed esse rompono i propri limiti, perdono i centri e gli equilibri compositivi, si aprono in vario modo allo spazio esterno.
- b) Negli anni sessanta avviene la "rivoluzione concettualista": gli artisti cominciano a rifiutare il concetto stesso di "opera d'arte" come oggetto fisico duraturo, circoscritto e mobile (e quindi commerciabile). Portando alle estreme conseguenze l'idea romantica che l'artista e il suo messaggio contano più del supporto materiale, tendono ad abolire quest'ultimo; e cercano modi alternativi di comunicazione dei loro messaggi (concerti). Tra questi, la modifica più o meno temporanea del proprio corpo o di ambienti esterni; l'esibizione (sempre temporanea) di situazioni e cose tratti dalla realtà normale, e a questa destinata a tornare; azioni, gesti e scene dinamiche; interventi fisici sul proprio corpo; messaggi grafici; e così via. Ciò comporta, tra l'altro, la contaminazione tra arti figurative, arti dello spettacolo e arti della parola (poesia), ma anche tra la comunicazione artistica e quella filosofica, ideologica, scientifica, ecc.
- c) Alla fine degli anni '70, anche questa strada è percorsa fino alle estreme conseguenze, e perde d'interesse. Nasce un movimento di riflusso o reazione, variamente chiamato "post-moderno", "trans-avanguardia" o altro; che segna un ritorno a tele e pennelli, e perfino alle figure, alla natura, al quadro storico e simili; ma in chiave ironica, ludica, arbitraria, capricciosa.

#### 4.2 Glossarietto delle scuole d'avanguardia

Il numero di correnti, scuole, maniere, tipi di arte d'avanguardia che si sono accavallati e succeduti in questi cinquant'anni è impressionante, e tale da rendere dispegnato ogni tentativo di offrire, in poche pagine, una sintesi storico-analitica significativa. Ci limitiamo quindi a un glossarietto, tratto sostanzialmente da Dorfles (1993), delle più note e grosse "scuole", in ordine alfabetico:

- 1) *Action painting* (anche *tachisme*, *art autre*, *informale* ecc) - Tra le sue fonti, l'espressionismo nord-europeo, il surrealismo, l'arte cinese e giapponese; si avvinza soprattutto all'arte "automatica" del surrealismo; si caratterizza per la pretesa eliminazione della mediazione mentale, della coscienza; l'occhio

- guida direttamente la mano (Pollock), ovvero i colori sono schizzati sulla tela con gesti violenti, inconsulti, disordinati; i corpi dei modelli (o dell'artista stesso), impiastricciati di colori, sono sbattuti su lenzuola; ecc. Cfr. anche "arte segnica e gestuale".
- 2) *Arte Cinetica*: ha antecedenti nelle ricerche dei futuristi, nel "vorticism" e "Rayonnisme", nelle "macchine celibi" dadaiste e surrealiste, e simili. Consiste nella costruzione di oggetti che si muovono, o spinti da motori, o per le correnti d'aria, o per mano dell'artista o spettatore, o in oggetti composti da più parti che si possono/devono scomporre e ricomporre, ecc., o che danno solo l'illusione del movimento mediante "trucchi" percettivi, o altro. I più famosi sono i "mobili" di Calder, apparati complessi di parti metalliche (fil, lamiera, perni, ganci, assi ecc.) in equilibrio instabile, che si muovono per effetto degli spostamenti anche minimi d'aria. Ma vi sono vere e proprie "macchinette" motorizzate, che eseguono movimenti anche molto complessi, con emissione di rumore, luci, fumo ecc; ma a scopo puramente "artistico".
  - 3) *Arte concettuale*: secondo Dorfles, la massima rivoluzione della storia dell'arte del secolo. È durata dieci o vent'anni. Si presenta ideologicamente come una protesta contro la mercificazione, la reificazione, il feticismo dell'oggetto artistico. L'artista non manipola materia inerte, ma mette in scena se stesso. Comprende un'ampia serie di sottospecie che, secondo Dorfles, possono essere indicate come segue: a) arte povera, b) Land art, Earth art; c) arte microemotiva; d) arte processuale; e) arte situazionale; f) arte comportamentale; g) arte de sistemas; i) art-language; e via dicendo. È sintesi di arte e predicazione morale, ideologica, ecc. Per il suo carattere di attività prevalentemente mentale, spesso svincolata da oggetti, da alcuni è esclusa dal novero della arti; è una pura attività di creazione noetica. I compromessi con l'oggettualità si servono di fotografie, registrazioni, protocolli delle operazioni, relitti delle attività, ecc. Si ricollega all'esperienza dadaista e surrealista, ma anche con l'arte Zen. Esempi: a) l'artista si fa riprendere dalle telecamere mentre svolge le normali funzioni della propria vita quotidiana; b) l'artista (femmina) si tagliuzzava con lamette da barba, si toglie ed esibisce (e regala agli spettatori, come relitto, con gesti ieratici) il proprio tampone vaginale usato; c) l'artista vive un anno incatenato con una manetta ad un'altra persona; negli ultimi giorni, si esibisce al pubblico e infine si toglie le manette in una galleria d'arte, come in un vernissage; d) l'artista si autofotografa nell'attimo in cui un collega gli spara una vera fucilata nella coscia (Zolberg 1994: 123); e) l'artista si seppellisce; f) l'artista si masturba pubblicamente; g) l'artista si imbratta il corpo nudo con le interiora calde e sanguinanti strappate dal ventre di un agnello appena sgozzato e squarciato; h) l'artista esibisce in gallerie d'arte una persona Down, cavalli, o altri animali o piante; i) l'artista finge di sevizare a sangue la propria vera sorella nuda e incatenata; l) l'artista esibisce propri oggetti personali: l'ombrello, il cappello, il comodino da notte, ecc; m)

l'artista dà pubblica lettura di un suo saggio su come risolvere il problema della corruzione politica nel mondo; ecc. Tra gli aspetti positivi di questa corrente, i critici citano la critica al consumismo, al collezionismo, alla mercificazione dell'arte; tra quelli negativi, la prevalenza di aspetti narcisisti, di «esibizionismi sado-masochisti di operazioni linguistiche fine a se stesse. Molte manifestazioni pseudo-scientifiche, cibernetiche, filosofiche, ... rivelano un'estrema povertà di competenza e di originalità e rimangono ad un livello quanto mai superficiale e spurio, avvallato soltanto dall'abilità commerciale di alcuni mercanti» (Dorfles 1993: 149).

- 4) Arte *concreta*: quel che di solito si intende con arte *astratta*, o con "astrazione geometrica", cioè «accostamenti cromatici netti di forme geometricamente definite e senza nessun addentellato con forme del mondo esterno» (Dorfles). Negli anni 50, è stata oggetto di tentativi di rilancio (MAC, movimento per l'arte concreta; neo-concretismo).
- 5) Pittura *informale*. Deriva dal tardo impressionismo (cfr. le ninfee di Monet) e dell'astrattismo; si distingue dal primo per l'eliminazione di ogni riferimento naturalistico a priori, e dal secondo per l'eliminazione del disegno e di «ogni volontà segnica e semantica» (Dorfles 1993: 45). Ha avuto grande successo negli anni quaranta e cinquanta, perchè nei salotti stimola il gioco di società consistente nell'interpretazione del significato delle forme appese alle pareti.
- 6) Pittura *iperrealistica* (*superrealismo*, *realismo radicale*): riproduce la realtà ad altissima risoluzione, spesso in quadri di grandi e grandissime dimensioni. Di solito si serve di mega-ingrandimenti fotografici proiettati sulla tela (come al cinema). È una specialità statunitense, in linea con il realismo (positivismo, empirismo, scientismo) e il tecnologismo tipico di quella cultura.
- 7) Arte *intermedia*: contaminazione tra (inter) diversi mezzi (media) espressivi: visuali, musicali, scenici, grafici, ecc.
- 8) *Graffiti*: forma di pittura spontanea, popolare, originariamente propria della minoranza negra, che si manifesta mediante bombolette spray di colore spruzzato su pareti urbane, fiancate di carrozze della metropolitana, ecc. Ha forme e colori riconoscibili come abbastanza comuni, in molte città dell'Occidente. Combattuta dai proprietari delle superfici così decorate, e dalla polizia, ha ottenuto il riconoscimento di qualche critico come legittima forma d'arte. In alcuni casi è stata istituzionalizzata, e le pubbliche autorità hanno predisposto superfici destinate ad accoglierla.
- 9) Arte *materica*: che concentra la sua ricerca sulle qualità della materia: spessore, tessitura, grana, rugosità, lucidità/opacità, ecc. Le materie possono essere le più varie: stracci, sacchi, cenere, immondizia, liquidi corporei, legno, fervecci, foglie, lamiera, plastica, ecc. Esse sostituiscono, più o meno integralmente, gli impasti di colore e le pennellate della pittura tradizionale.
- 10) Arte *minimale*, o *strutture primarie*: soprattutto in "scultura". Uso di materia-

li e forme semplici, con il minimo di intervento umano. Esprime la protesta contro l'edonismo, la piacevolezza, la complicazione formale. Esempi: pezzi di lamiera e putrelle metalliche, appena tagliate e saldate; spesso in struttura di grandissima dimensione.

- 11) *Op-art* (*optical art*, arte ottica): sperimentazione para-scientifica sugli effetti ottici di forme, disegni e colori, per lo più molto complessi, e ottenuti con l'ausilio di strumenti geometrici e meccanici o elettronici. Produce effetti spesso affini a quelli dei caleidoscopi.
- 12) *Poesia visiva*: disposizione in varie forme e dimensioni degli elementi tipografici o delle lettere a mano di testi più o meno poetici; uso di lettere e parole come elementi di composizioni grafiche e pittoriche.
- 13) *Pop-art* (arte popolare): riproduzioni, spesso di grande dimensione e in serie, di oggetti e immagini tipiche della società dei consumi: scatolette di minestra, confezioni di bistecche, immagini famose di "divi" cinematografici (Marlyn Monroe), riquadri dei fumetti popolari, ecc. Contributo specificamente americano all'arte della pittura di questo secolo, ha avuto un successo trionfale negli anni '60, grazie soprattutto al prestigio, in quel periodo, di tutto quanto fosse americano. In una sua varietà si allestiscono "sculture" molto realistiche (iperrealistiche), colorate o meno, di persone comuni, abbigliate con vestiti e accessori veri (occhiali, borsette, ecc.), tra arredi (sedie, mobili) veri. Suo duplice messaggio: riscattare un'importantissima parte della realtà, quella della vita quotidiana della società dei consumi, dalla disattenzione degli artisti; allo stesso tempo, demistificare ed irridere la società dei consumi.
- 14) *Spazialismo*: movimento artistico contro a) "il quadro da cavalletto, la trita distinzione tra quadro e statua"; e a favore b) "di un'arte che si protende oltre i limiti della tela o creta"; c) per un'arte integratrice dell'agricoltura; d) per uso di TV e nuove tecniche di comunicazione" (Fontana, 1946); e) per «una nuova concezione dello spazio scientifico, fenomenico e artistico, diversa non solo da quella classica (prospettiva, realismo) ma anche da quella cubo-futurista; per uno spazio diverso da quello atmosferico-impressionista e astratto-costruttivista; diverso da quello vero, ambientale; per uno spazio del tutto astratto e non riferibile ad alcuna realtà intrinseca o estrinseca» (Dorfles 68). Tra le opere più note, i "buchi" di Fontana e le immense superfici dipinte a tinta unita di Rothko.

## 5. ISTITUZIONALIZZAZIONE DELL'AVANGUARDIA

La società contemporanea continua ad assegnare un posto cospicuo alle arti, anche d'avanguardia. In particolare a partire dal secondo dopoguerra, esse godono di ampio, reverenziale rispetto, e sono l'oggetto di molte attività istituzionali.



Ministeri, assessorati ed enti pubblici le promuovono nelle scuole, accademie, mostre. Lo Stato, nelle sue infinite articolazioni, è anche tra i principali clienti di pittori e scultori, per adornare uffici, sale, piazze, edifici.

Le ragioni di questa istituzionalizzazione dell'avanguardia sono numerose, e in parte già analizzate in diverse sezioni di questo lavoro, e soprattutto in quella dedicata alle funzioni dell'arte; non possiamo riprenderle in questa sede. Qui possiamo ricordare che l'istituzionalizzazione ha eliminato una delle principali ragioni d'essere dell'arte di avanguardia, cioè l'opposizione, protesta, denuncia, critica della società contemporanea. Se nessuno si offende, atterrisce o scandalizza, l'avanguardia perde una delle sue funzioni basilari. «L'arte moderna ha cominciato a perdere le sue capacità di negazione. Da anni ormai le sue negazioni sono divenute ripetizioni rituali; la rivolta, procedimento; la critica, retorica; la trasgressione, cerimonia» (O. Paz, in Ferry 1991: 250).

Come ogni istituzione, anche l'arte d'avanguardia è dotata di notevole forza inerziale. In essa si sono investiti ingenti capitali; il mondo è pieno di collezioni pubbliche e private di opere d'arte d'avanguardia, delle quali si cerca in ogni modo di conservare il valore, anche commerciale. Vi sono importanti categorie professionali (artisti, esperti, critici, insegnanti, ecc.) la cui posizione sarebbe anch'essa svalutata dalla perdita di valore socio-culturale dell'avanguardia, e che quindi sono interessati alla sua conservazione.

## 6. VALUTAZIONI CRITICHE DELL'AVANGUARDIA

E tuttavia l'avanguardia, e in particolare la pittura, è oggi indubbiamente in crisi o, secondo molti, ormai defunta. Il modo in cui essa è trattata negli ultimi capitoli dei testi correnti di storia dell'arte è caratterizzato da cautela e distanza critica. È difficile trovare brani pienamente elogiativi.

La storia della critica d'arte di questo secolo è piena di critiche feroci dell'avanguardia. Si può ricordare ad esempio quella di H. Sedlmayr, che la bolla come «congiuntura del terribile: si nota la smania del nuovo a qualunque costo, il gioco cini-co e superficiale e il bluff cosciente, la fredda utilizzazione (della pittura) quale mezzo per dissolvere ogni ordine; e, cento volte di più, la vertigine del guadagno e l'inganno degli auto-ingannati, la spudorata rappresentazione di tutto ciò che è abietto... la caricatura dell'apocalisse» (Sedlmayr 1974: 175). La maggior parte delle critiche all'arte moderna può forse essere definita come proveniente da ambienti «conservatori» o «di destra»; ma ve ne sono anche di altra provenienza. A. Hauser, duramente attaccato per la sua ispirazione marxiana, svolge attacchi devastanti contro tutta la cultura romantica, di cui l'avanguardia dell'ultimo secolo non è che una continuazione ed estremizzazione. Per quanto riguarda l'arte contemporanea, non la giudica degna di attenzione e cita con approvazione il pensiero di un conservatore illuminato come Thomas Mann, che al problema della «degenerazio-

ne» dell'arte del Novecento ha dedicato buona parte della sua riflessione filosofica e produzione letteraria (Hauser 1969: 78). Gillo Dorfles, uno dei più noti mentori, animatori e studiosi dell'arte d'avanguardia, certamente di tendenze «progressiste», mette in guardia verso i suoi molti aspetti negativi: «è indubbio che alcuni valori ("artistici"), oggi divenuti o reputati altissimi, sono stati abilmente "gonfiati", e alcune personalità artistiche sono state "inventate", programmaticamente costruite, spesso attraverso la buona fede di intenditori e critici, che si sono lasciati impressionare da un improvviso successo di mercato»; «molte opere – oggi apparentemente prive di ogni valenza estetica – sono definite, catalogate, smerciate come "opere d'arte" solo perché rientrano in un circuito economico» a carattere consumista. Altrove egli parla di «immenso spiegamento di forze», a livello internazionale, in favore di questa o quella corrente o personalità dell'arte moderna; e denuncia l'«incoerenza e molteplicità» dell'arte moderna, attribuendole al «macchinismo e consumismo» della società; alla velocità dell'informazione e al commercialismo, che «condiziona lo sviluppo delle tendenze artistiche». Infine egli constata che l'arte moderna «possiede un vasto, vastissimo mercato; è innestata sopra un ampio e spesso potente giro d'interessi, di contatti, di commerci» (Dorfles 1993, passim). Egli però non mette in luce anche le ragioni politico-ideologiche che stanno alla base di questi fenomeni, cioè l'uso dell'avanguardia come arma d'attacco contro la società borghese, da parte delle forze di sinistra; e, all'inverso, come dimostrazione della superiore libertà vigente nei sistemi liberal-democratici, da parte del capitalismo.

E. Gombrich, uno dei decani della storia e critica d'arte a livello mondiale, dopo aver formulato una serie di critiche, abbastanza scontate, all'arte moderna, ne tenta anche una difesa. Una delle ragioni dello stato di perenne crisi e scollamento dalla società dell'arte moderna è che questa non affida agli artisti una missione, uno scopo, delle «direttive» precise: «Vivono oggi pittori e scultori che avrebbero onorato ogni epoca. Se non chiediamo loro nulla di preciso, che diritto abbiamo di rimproverarli se la loro opera appare oscura e priva di senso?». E quando si interroga sulla ragione della ricerca dell'oscuro, del brutto, e così via, la giustificazione che ne dà appare debole: «se questo gioco ha una funzione nella nostra società, può essere quella di aiutarci a "umanizzare" le forme intricate e brutte di cui ci circonda la realtà industriale». Ma è proprio vero che riempire musei, uffici e piazze di oggetti che riflettono – più o meno «sublimata» – la bruttura della realtà industriale, è un contributo alla sua umanizzazione? Non è piuttosto un contributo all'accettazione della bruttura, alla rassegnazione disperata, alla resa? La funzione dell'arte è quella di riflettere la realtà sociale e ambientale, o non piuttosto di contribuire al suo miglioramento? E in effetti, questa è la seconda argomentazione di Gombrich a difesa dell'arte moderna: molti che la rigettano «si stupirebbero sapendo quanto essa è già entrata nelle loro vite e quanto ha contribuito a plasmare gusti e preferenze. Forme e schemi cromatici sviluppati dai ribelli ultramoderni in pittura sono divenuti prodotti comuni nell'arte applicata (cartelloni pubblicitari, oggetti, tessuti)»; gli schemi di Mondrian sono oggi riprodotti sulle copertine dei quaderni

scolastici; «la pittura moderna può talvolta sembrare un 'buon motivo per stoffa per tende', ma non dobbiamo dimenticare come sono divenuti attraenti negli ultimi quindici anni [il libro è del 1950] i ricchi e vari tessuti per tende, grazie all'influenza degli esperimenti astratti». Uno dei meriti dell'arte moderna è quindi di aver contribuito all'innovazione, al miglioramento, al progresso delle forme e colori degli oggetti della vita quotidiana. Come si è ricordato più volte, la qualità delle arti superiori filtra su quelle applicate.

La qualità del design dell'ambiente in cui viviamo è certamente uno scopo importante del sistema dell'arte; ma è forse un po' poco. La società potrebbe pretendere dall'arte anche qualche altro contributo, sul piano educativo, formativo, morale, culturale, socio-politico; quali essa ha dato in passato (Gombrich 1984, passim).

Negli anni più recenti, le critiche dell'avanguardia si sono moltiplicate e hanno assunto toni apocalittici. «Con le loro mostre senza quadri, e i loro concerti di silenzio, le avanguardie morenti hanno volto l'arte in ridicolo e preparato a loro insaputa l'eclittismo post-moderno. A furia di scandalizzare e sovvertire, le opere d'arte tendono ormai a passare inosservate» (Ferry 1991: 247) «Spinta da un'unica ossessione – la ricerca dell'originalità e della novità fine a se stessa – l'avanguardia si rovescia nel suo contrario, la ripetizione vuota e spenta del gesto dell'innovare per innovare. La rottura con la tradizione diventa a sua volta tradizione, "tradizione del nuovo" (H. Rosenberg). «Le avanguardie sono morte perchè sono divenute banali» (Ferry 1991: 250). L'atto di morte delle avanguardie è stato stilato da uno degli esperti che in passato più le ha promosse, J. Clair: «l'estetica della modernità, in quanto è stata un'estetica dell'*innovatio*, sembra aver esaurito le sue possibilità creative. Al suo stesso interno... l'istituzionalizzazione accelerata degli anni '50, che ha esasperato e reso più rapido il succedersi delle sue tendenze... le [ha] dato il colpo di grazia. L'utopia del Novum è tramontata» (J. Clair, *Considerations sur l'état des beaux arts. Critique de la modernité*, 1983).

## 7. CONCLUSIONE

In virtù del suo indiscusso prestigio, J. Clair è stato chiamato a dirigere la Biennale di Venezia del 1995, la Biennale del Centenario; l'occasione per trarre il bilancio di cent'anni di arte moderna. L'immagine complessiva veicolata è stata piuttosto chiara. Il padiglione israeliano "esponeva" una vendita, a tanto al chilo, degli scarti della biblioteca nazionale di Tel Aviv. In quello americano si proiettava il video di un signore magrolino in mutande, presumibilmente l'artista, che si lavava i calzini e faceva altre cose che normalmente si fanno in bagno. Molti padiglioni sembravano abbandonati e vuoti, pur non essendolo: le opere esposte non erano molto diverse da quello che rimane negli appartamenti dopo un trasloco. Il padiglione francese esponeva pile di carcasse di automobili schiacciate dalle apposite presse di rottamazione. Gli scandinavi, nel loro elegantissimo ed enorme capannone di cemento grez-

zo, esponevano una mezza dozzina di grigie gigantografie di foche, probabilmente malate per inquinamento. Solo in alcuni padiglioni dei paesi dell'Est o del Terzo mondo sembrava di potersi notare un residuo di fede nei valori dell'arte moderna. Nel padiglione danese esponeva un artista che si diletta di allestire composizioni con carogne di uccelli, gatti, topi, e altri animali, interi o smembrati; senza particolari trattamenti se non per controllare i processi putrefattivi (a giudicare dal tanfo, trattamenti non perfettamente riusciti). Al Museo Correr era esibita una sfilata di immagini lombrosiane, di corpi umani in tutte le possibili condizioni patologiche. Il pezzo forte, punto simbolicamente centrale di tutta la rassegna, esposto in una sala oscurata come una camera ardente, era un calco scientifico ottocentesco, in cera, del cadavere di una vecchietta deformata dall'artrite, nuda, con i genitali in evidenza. Se con la Biennale di Venezia Jean Clair ha voluto manifestare le sue maturate convinzioni circa lo stato dell'arte moderna, non poteva scegliere un'immagine più orribilmente efficace.

La morte dell'avanguardia non implica certamente la scomparsa delle arti; ma solo il ridimensionamento di alcuni dei loro tratti caratteristici, e in particolare l'innovatività, l'originalità ad ogni costo, l'inclinazione alla protesta, il soggettivismo, ecc. In molte civiltà l'arte è vissuta onorabilmente per secoli e millenni, proprio perchè operava sulla base di valori diversi.

Sembra abbastanza probabile che alcune arti tradizionali abbiano esaurito le loro funzioni. Ciò vale soprattutto per la pittura e la scultura "artigianale". I nuovi mezzi elettronici di manipolazione delle informazioni sembrano fornire all'uomo strumenti operativi infinitamente più potenti dei tubi di colore, spatole e pennelli. Accoppiati a macchine di potenza (i robot) potranno anche progettare e "scoprire" opere tridimensionali. Da questo punto di vista, gli artisti figurativi sembrano proprio attardati in tecnologie obsolete, e quindi destinati all'estinzione; come i bottai e gli stagnini.

È difficile immaginare quale sarà, di qui a qualche generazione o secolo, il destino di gran parte delle opere d'arte d'avanguardia, che oggi sono devotamente esposte nei musei e gallerie d'arte moderna, nelle case dell'élite e nelle piazze delle città più progredite. Forse la cultura della conservazione sarà ancora in auge, e non saranno buttate in discarica. Ma non è difficile immaginare che cosa penseranno quelle lontane generazioni (se ci saranno, e se avranno ancora quei caratteri che forse ingenuamente consideriamo tipicamente umani, come la memoria, la ragione, i buoni sentimenti) della società e del periodo storico che le ha prodotte.

L'arte d'avanguardia è indubbiamente un'arte di crisi; l'interrogativo è, come già detto, se la crisi prelude ad un nuovo Rinascimento di un'arte che, conservando alcuni tratti tradizionali, riassuma anche le sue antiche funzioni; o se essa continuerà la tendenza a ridursi a puro gioco formale in funzione del design industriale; o se, infine, essa assumerà forme così diverse (informatica, ecc.) da quelle storicamente conosciute, da potersi parlare della morte di quello che finora è stato definito arte, e nascita, forse, di qualcosa di radicalmente diverso.

Se questo qualcosa svolgerà le principali funzioni psicologiche, sociali e politiche dell'arte; cioè, in particolare, dispensare piacere estetico, permettere lo sviluppo e l'espressione della creatività personale, e promuovere valori sociali, potrà ancora essere chiamato arte; quali che siano gli strumenti e i mezzi di cui si servirà.

## APPENDICE 4

### LA SOCIOLOGIA DELL'ARTE: CENNI STORICI E BIBLIOGRAFICI

#### 1. INTRODUZIONE

Fin dal suo inizio la sociologia non ha mancato di interessarsi dei fenomeni artistici, in quanto una delle manifestazioni più evidenti e attraenti della cultura (o, come si diceva un tempo, dello spirito). In questo senso, la sociologia dell'arte si pone accanto a quella del linguaggio, della religione, del diritto, della conoscenza, della comunicazione, dell'educazione, dello stile di vita (vita quotidiana), della moda, della scienza, e così via.

Qualche difficoltà presenta la relazione della sociologia dell'arte "in generale" con la sociologia delle singole arti. Secondo alcuni autori, la sociologia dell'arte ha carattere generale e onnicomprensivo; le sociologie delle singole arti ne costituiscono dei sottoinsiemi, delle specializzazioni interne. Così la sociologia dell'arte comprende anche la sociologia della letteratura, della musica, ecc. Altri invece, seguendo certe peculiarità linguistiche nazionali, limitano la sociologia dell'arte alle sole arti figurative (pittura, scultura, architettura), e considerano la sociologia della letteratura, del teatro, della musica ecc. come discipline parallele e distinte. In pratica sembra esistere una tripartizione tra le arti a seconda che attivino i processi della percezione visiva (arti figurative, ma anche balletto, spettacolo ecc.), o uditive (musica), ovvero le facoltà mentali associative superiori (letteratura). Tuttavia, l'esistenza di molte forme d'arte complesse, che sollecitano tutti questi, ed anche altri, apparati fisiologici (le *opere d'arte totali*), sembra consigliare il primo approccio: la sociologia dell'arte è la disciplina più generale, di cui le discipline delle singole arti sono specializzazioni.

Le difficoltà non sono comunque del tutto superate, perchè i fenomeni artistici che si concretano in oggetti materiali e durevoli mantengono profonde diversità

rispetto ad altri, che si manifestano come azioni e processi e che non lasciano traccia nel mondo esterno. Pitture, sculture e architetture possono durare secoli e millenni, e comunicare messaggi anche a soggetti appartenenti a culture molto lontane nel tempo; le opere d'arte possono quindi fungere da tracce, indizi, testimonianze, che permettono di ricostruire la cultura che le ha generate, e offrono all'analisi sociologica un materiale più empirico, e più accessibile all'analisi oggettiva. La musica, il ballo, il teatro, lo spettacolo vivono solo nel loro presente; il loro studio e interpretazione, anche da parte del sociologo, è legato all'esperienza del momento, o alla sua memoria, e quindi rimane più soggettiva e personale. In particolare alla sociologia della musica si è rimproverata una natura estremamente soggettiva e speculativa.

Ovviamente, anche le arti non visuali si servono di strumenti e spazi materiali, che lasciano tracce e possono essere raffigurati in immagini visuali, grafiche; ma si tratta di indizi esterni, di second'ordine, indiretti, ridotti. E anch'esse possono essere tradotte in quella particolare forma di registrazione visuale che è la scrittura, grazie alla quale la quantità di informazioni trasmissibile aumenta enormemente. Ma anche in questo modo parti significative dell'esperienza estetico-artistica rimangono incomunicabili.

Questa differenza di fondo tra le arti visuali e le altre è fortemente diminuita con la diffusione di tecniche di registrazione di eventi e suoni su vari supporti (cinematografia, fonografia, registrazione elettromagnetica, video-camere ecc.) e si sono potute così creare basi di dati più oggettivi anche per la ricerca social-scientifica.

A tutt'oggi, la sociologia dell'arte si articola in una serie di filoni che mantengono una notevole separazione reciproca. In queste pagine distingueremo la sociologia della letteratura, la sociologia del teatro, quella dell'architettura (con le sue estensioni nell'urbanistica e nel territorio/ambiente/paesaggio), e quella della musica. Nella sezione finale ci occuperemo dell'arte tout court; termine che generalmente indica soprattutto (ma non solo) le arti figurative.

## 2. LA SOCIOLOGIA DELLA LETTERATURA

Le arti che si basano sulla parola (poesia, letteratura ecc.) presentano due peculiarità. La prima è che esse, molto più di quelle figurative, dipendono da un codice interpretativo. Chi non conosce il codice (la lingua) non può capire l'espressione (la parola). Le opere d'arte scritte in lingue sconosciute sono mute e morte. Possiamo possedere il supporto materiale, ma il significato, il contenuto, cioè l'opera d'arte, non esiste più. La durata dell'opera d'arte "letteraria" dipende quindi sia dalla persistenza del supporto materiale, sia del codice interpretativo (lingua).

La seconda è che la lingua, parlata e scritta, è un mezzo di comunicazione estremamente flessibile, e capace quindi di trasmettere messaggi di grande complessità. Ciò vale anche nelle situazioni in cui la lingua è solo parlata; attraverso le mnemotecniche si possono memorizzare e trasmettere messaggi anche molto lunghi e complicati. Ogni

limite alla lunghezza e complessità è cancellato dalla scrittura. La lingua è divenuta così lo strumento principe non solo dell'arte, ma della cultura, della comunicazione, della conoscenza, dello spirito, della filosofia, della scienza. Nelle culture primitive, l'uso della lingua a scopi artistici è spesso indistinguibile dal suo uso a scopi pragmatici o conoscitivi; e anche in quelle più avanzate, i confini tra l'uso artistico della parola (poesia e letteratura) e quello conoscitivo (filosofia e scienza) sono spesso labili.

La conseguenza di tutto ciò, rispetto al discorso iniziale, è che la sociologia ha un rapporto particolarmente stretto con la letteratura (uso artistico della lingua scritta). Vi sono opere letterarie ricche di contenuti sociologici, e vi sono anche scritti sociologici di alto valore letterario (Cfr. R. A. Nisbet, *Sociology as an art form*; W. LePenies, *Le tre culture. Sociologia tra letteratura e scienza*, Il Mulino, Bologna 1987). Infine, vi sono letterati che hanno utilizzato, ai loro fini, opere e teorie sociologiche.

La sociologia della letteratura propriamente detta ha due aspetti principali. Il primo è l'uso di materiali letterari e poetici, per lo più scritti, allo scopo di studiare i fenomeni sociali. Ad esempio, *Delitto e Castigo* getta luce su molti aspetti della società (cultura, politica, strutture, ecc.) russa dell'Ottocento. Il secondo è l'uso degli strumenti della sociologia (metodi, tecniche, concetti, teorie) per approfondire la conoscenza di opere letterarie; ad esempio, utilizzare la teoria dell'interazionismo simbolico o dell'"etnometodologia" per interpretare l'*Ulisse* di Joyce.

La sociologia della letteratura sembra aver conosciuto, fin dagli inizi, un successo (in termini di numero e celebrità dei suoi cultori e delle loro opere) maggiore di quello di altre specialità della sociologia dell'arte, per diversi motivi:

- 1) la stretta affinità, già notata, tra sociologia e letteratura; tutt'e due attività intellettuali superiori, con motivazioni e obbiettivi conoscitivi spesso analoghi, e ambedue basate sulla parola scritta (il libro); transitività tra competenze letterarie e sociologiche (con l'area intermedia e unificante rappresentata dall'ideologia o filosofia);
- 2) l'ampia diffusione della letteratura nella società moderna, e soprattutto degli studi letterari nelle istituzioni della cultura superiore. Esiste quindi una grande quantità di interessi culturali attorno alla letteratura, e tra i molti v'è pure una certa domanda di "servizi interpretativi" anche di tipo sociologico;
- 3) l'importanza attribuita al rapporto letteratura-società nella sociologia (filosofia, ideologia) di Marx-Engels, e ripresa poi dai loro seguaci, a cominciare da Lenin. Dei primi due si ricorda specialmente lo scritto *Sull'arte e la letteratura* (1845); di Lenin alcuni brani di *Materialismo ed empiriocriticismo* (1909). I più noti esponenti della sociologia della letteratura ad orientamento marxista sono G. Lukács (*Scritti di sociologia della letteratura*, 1909; *Teoria del romanzo*; trad. it. 1962), A. Gramsci (*Letteratura e vita nazionale*, 1961), L. Goldmann (*Per una sociologia del romanzo*, 1961).

La sociologia della letteratura si è quindi istituzionalizzata prima e meglio di altre branche della sociologia dell'arte, e ciò si riflette anche nella maggior produzione scientifica e nella disponibilità, anche in Italia, di numerosi testi introduttivi e generali.

Si può cominciare con S. Sighele, *Letteratura e sociologia* 1914; dopo la lunga parentesi delle due guerre e dell'intermezzo fascista, l'interesse per il tema rinasce con L. Gallino, *Critica letteraria e sociologia della letteratura*, 1957. A partire dal 1968 la bibliografia si amplia di molto: cfr. ad es. L. Benzi, *Bibliografia classificata di sociologia della letteratura*, 1968; R. Escarpit, *Sociologia della letteratura*, 1970; A. Luzi (a cura di), *Sociologia della letteratura*; G. Pagliano Ungari (a cura di), *Sociologia della letteratura* 1972; A. Zambardi, *Per una sociologia della letteratura*, 1973; A. Abbruzzese (a cura di) *Sociologia della letteratura*, 1977; M. Rak, *Sette conversazioni di sociologia della letteratura. Per una teoria della letteratura nella società industriale avanzata*, 1980; J. Hall, *Sociologia della letteratura*, 1981; G. Corsini, *Letteratura e sociologia*, 1982; V.E. Neuburg, *Popular literature: a history and guide*, Penguin, Harmondsworth, 1977; L. del Grosso Destrieri, *Letteratura e società; con note su altre arti*, Angeli Milano 1993.

### 3. LA SOCIOLOGIA DEL TEATRO

In quanto basato su un testo scritto, il teatro è un genere letterario, e la sociologia del teatro una sottospecie di sociologia della letteratura (cfr. E e T. Burns, *The sociology of literature and drama*, Penguin, Harmondsworth, 1973). Tuttavia il teatro è molto di più che il testo: è azione degli attori (emissione di suoni, gestualità, mimica, movimento), è abbigliamento, è pittura e scultura (scene, scenografia), è spazio in cui tutto ciò è collocato e si muove, è spettacolo e quindi implica necessariamente la presenza di un pubblico. Perciò anche la sociologia del teatro ha una sua autonomia. Mentre gli studi storico-letterari-estetici sul teatro hanno una lunga storia, e si è anche sviluppata una semiotica ed una vera e propria teoria del teatro, le scienze sociali hanno tardato ad occuparsene. Vi sono studi di taglio antropologico (E. Barba, *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, Feltrinelli, Milano 1981; N. Savarese, *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, Casa Usher, Firenze 1983; V. Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986; V. Turner, *The anthropology of performance*, Pay, New York 1987; P. Giacchè, *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*, Guerini, Milano 1991) e anche di taglio sociologico. La sociologia del teatro, in realtà, è emersa solo recentemente come branca specialistica autonoma; il suo fondatore può essere considerato G. Gurvitch, con l'articolo *Sociologie du theatre*, in "Les lettres nouvelles", 35, 1956, e francesi sono anche alcuni contributi ormai classici, come quelli di P. Francastel, *Guardare il teatro*, Il Mulino, Bologna 1987 (1963), e J. Duvignaud, *Le ombre collettive*, Officina, Roma 1974. In questi testi si mette in particolare evidenza l'aspetto spaziale dell'esperienza teatrale; su questo tema cfr. anche F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Bari 1992. Altri recenti testi importanti di sociologia del teatro sono B. Beckermann, *Theatrical presentation: performer, audience and act*, Routledge, New York and London 1990; S. Bennett, *Theater audiences. A theory of production and reception*, Routledge, London 1990; C. Meldolesi, *Al confine del tea-*

tro e della sociologia, "Teatro e Storia", 1, 1, 1986; B. Sanguanini, *Il pubblico all'italiana. Formazione del pubblico e politiche culturali. Tra Stato e teatro*, Angeli, Milano 1989; M. Shevtsova, *The sociology of the theatre*, in "New Theater Quarterly", 5, 17, 1989; B.M. Valli, *Sociologia dello spettacolo teatrale*, Urbino 1986; A. L. Tota, *I contesti della creatività artistica. Sociologia dello spettacolo teatrale*, in A. Melucci, *Creatività. Miti, discorsi, processi*, Feltrinelli, Milano 1994. Al confine tra teatro e musica stanno gli studi sull'opera: cfr. ad es. R. Martorella, *The sociology of the opera*, Bergin, South Hadley, Mass., 1982.

Molti studi si situano ai limiti tra semiotica e sociologia. Cfr. ad es. L. Altieri, M. De Marinis, *Il lavoro dello spettatore nella produzione dell'evento teatrale. Un'indagine sul pubblico del teatro*, in "Sociologia del lavoro", n. 25.

Un aspetto molto particolare dei rapporti tra sociologia e teatro è stata la formazione di un approccio teorico ispirato al modello del teatro, cioè basato sull'idea che molte, o addirittura gran parte delle situazioni sociali abbiano carattere teatrale: scena (con i relativi avanscena e retroscena), attori, ruoli, copione, rappresentazioni. Secondo questa teoria, il teatro diventa un modello teorico per l'analisi delle situazioni sociali. L'approccio "drammaturgico" in sociologia è stato proposto per la prima volta con particolare brillantezza da E. Goffman, in *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1969, e ha avuto enorme successo; se ne tratta in tutti i testi generali e nelle storie del pensiero sociologico. Per qualche altro titolo, con più specifico riferimento al teatro, cfr. E. Burns, *Theatricality. A study of convention in the theater and social life*, Longman, London 1972; D. Brisset, C. Edgley, *Life as theater*, Aldine, Chicago 1974.

### 4. SOCIOLOGIA DELL'ARCHITETTURA, DELL'URBANISTICA E DEL PAESAGGIO

L'architettura, come è stato da tempo notato, è la più utilitaria e funzionale, e quindi anche la più sociale, delle "arti belle". La forma degli edifici e il modo in cui sono disposti nello spazio ("urbanistica"), sono sempre stati considerati uno dei più chiari indicatori del modo di vita degli uomini e delle loro strutture socio-culturali. La ricostruzione di società scomparse sulla base delle tracce architettoniche ed urbanistiche lasciate sul terreno è una delle ragioni d'essere dell'archeologia, e l'antropologia dedica sempre molta attenzione a questi aspetti materiali della cultura (cultura materiale), in quanto strettamente connessi a quelli simbolici e mentali. Anche in sociologia, fin dagli inizi, lo studio della forma degli edifici e della loro distribuzione nello spazio è stato considerato un momento importante della descrizione ed analisi delle comunità, cioè della società nella sua determinazione territoriale e biologica. E. Durkheim, uno dei padri fondatori della sociologia, ha proposto già un secolo fa di chiamare "morfologia sociale" la sottodisciplina sociologica specializzata nello studio di tali aspetti. Malgrado Durkheim elencasse esplicitamente anche le

opere d'arte tra gli oggetti specifici della morfologia sociale, esse non sembrano aver attirato molta attenzione da parte dei "morfologi sociali" successivi, più attenti agli aspetti funzionali, sociali, e genericamente culturali che a quelli propriamente estetici. In seguito si sono sviluppate branche della sociologia specificamente orientate all'architettura e all'urbanistica; ma piuttosto allo scopo di rafforzare, in queste discipline, la componente scientifica e razionale a scapito di quella estetico-intuitiva. In altre parole, le sociologie applicate allo studio della casa, dell'edificio, della città e del territorio si collocano in posizione critica e demistificante rispetto alle tendenze di architetti e urbanisti di operare secondo i criteri dell'intuizione estetico-artistica, e quindi della soggettività. Storicamente la sociologia urbana è ben distante dalla sociologia dell'arte. E tuttavia la contiguità o addirittura coincidenza degli oggetti (i manufatti architettonici) è evidente, e in tempi più recenti gli aspetti artistici degli insediamenti sembrano attirare sempre maggior attenzione. Cfr. ad es. D. J. Olson, *The city as a work of art. London, Paris, Vienna*, Yale Univ. Press, New Haven 1986; G. Romano, *L'estetica della città europea*, Einaudi Torino 1991. Il dibattito su "scienza e arte in architettura", è stato particolarmente vivace tra gli anni '60 e '70; per qualche riferimento bibliografico cfr. ad es. R. Strassoldo, *Arte e scienza nell'architettura contemporanea*, in AA. VV., *Architettura e società nella Mitteleuropa*, ICM, Gorizia, 1973; *Sistema e ambiente. Introduzione all'ecologia umana*, Angeli, Milano 1977, *Doxiadis e l'ecistica*, in A. Scivoletto (a cura di), *Sociologia del territorio. Tra scienza e Utopia*, Angeli, Milano. Molti sociologi urbani, partendo da posizioni social-scientifiche, si sono dovuti confrontare con il problema dell'estetica architettonica e urbanistica; cfr. ad es. A. Rapoport, *The meaning of the built environment*, Sage, Beverly Hills, 1982; G. Amendola, *Uomini e Case*, Dedalo, Bari 1984, e più recentemente, A. Porrello, *Città e società di fine millennio: frammentazione o ricomposizione sociale?*, Il Campiello, Venezia 1995. Un urbanista che ha saputo integrare in modo convincente le istanze dell'arte e delle scienze (psicologia e sociologia comprese) è K. Lynch in diversi libri, tra cui, da ultimo, *A theory of good city form*, MIT, 1981.

Un'altro campo di interazione tra scienze sociali ed estetica è quello del paesaggio rurale e naturale. Si parla, a questo proposito di "architettura" o "progettazione" (design) del paesaggio, con criteri e finalità anche estetiche (cfr. ad es. G. Ferrara, *L'architettura del paesaggio italiano*, Marsilio, Padova 1968). L'intervento architettonico sul paesaggio è particolarmente evidente nel caso dei giardini (cfr. M. Mosser, G. Teysot, a cura di, *L'architettura dei giardini d'occidente*, Electa, Milano 1990). Sempre più, il modellamento e la conservazione del paesaggio sono oggetto di interventi coscienti e intenzionali della società, e spesso i responsabili di queste attività ricorrono al supporto delle scienze dell'uomo; tra cui anche, ad es. la sociologia rurale. Un settore in cui le scienze dell'uomo — psicologia, ma anche sociologia — sono ampiamente impiegate è quello della valutazione della qualità estetica o "scenica" dei paesaggi rurali e naturali (cfr. ad es. K.H. Craik, E.N. Zube, *Perceiving environmental quality*, Plenum, New York 1976).

## 5. SOCIOLOGIA DELLA MUSICA

La musica è un settore molto importante della cultura, a tutti i livelli. Come si è detto, essa è forse la forma d'arte più tipica dell'Ottocento, e nel Novecento è divenuta ubiquitaria grazie allo sviluppo delle tecniche industriali di riproduzione e diffusione. Anche i sociologi vi sono esposti, molti sono appassionati di qualche genere di musica (per lo più "seria") e alcuni di essi vi hanno applicato le loro competenze e sensibilità professionali, studiando le relazioni tra i generi musicali e le strutture sociali da cui emergono e da cui sono fruiti. La stessa diffusione universale della musica nelle società avanzate è un fenomeno sociologico notevole. Tra i temi più evidenti, la connessione tra gusti e consumi musicali da un lato, e l'identità di gruppo e generazione dall'altro; la musica come espressione di particolari valori e sentimenti; la musica come elemento distintivo dell'élite intellettuale e come componente della cultura di massa, e così via. La sociologia della musica è stata una delle prime ad emergere, tra le sottospecie della sociologia dell'arte; vi si è dedicato anche uno dei padri fondatori della sociologia, Max Weber, con *I fondamenti razionali e sociologici della musica*, in *Economia e società*, Comunità Milano 1968 (1922). Si è fondata così una tradizione sociologica che ha, tra gli autori più noti, anche T. W. Adorno. La sua *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1973 (1962) riassume molti lavori compiuti già negli anni tra le due guerre. Lo scritto di Adorno è stato severamente criticato per il suo carattere arrogantemente soggettivo e dogmatico. Cfr. anche R. Lilienfeld, *Music and society in the 20th Century: G. Lukács, E. Bloch, and T. Adorno*, in "International journal of politics, culture and society", 1, 1987. La tradizione è continuata sia in Germania, da A. Silbermann (*Die Prinzipien der Musiksoziologie*, Regensburg 1957) e K. Blaukopf (*Musiksoziologie*, St. Gallen 1950), sia in altri paesi. Cfr. ad es. J. Attali, *Rumori, Saggio sull'economia politica della musica*, Nuova Mazzotta, Milano 1978. Per l'Italia cfr. L. del Grosso Destrieri, *La sociologia, la musica e le musiche*, Angeli, Milano 1989, e idem (a cura di) *Sociologia della musica-Musiksoziologie*, in "Annali di sociologia-Soziologisches Jahrbuch", V, 1, 1989. Dedicato al mondo della musica "pop" è lo studio di H. Becker, *Art worlds*, Univ. of California Press, 1982, noto per il suo approccio rigorosamente empirico, partecipativo e interazionista-simbolico. Dello stesso autore cfr. anche *Arts and Crafts*, in "American Journal of Sociology", 83, 4, 1978, e *Art as collective action*, in "American sociological review", 39,6, 1974. Sulla musica popolare contemporanea cfr. ad es. R.A. Peterson, D.G. Berger, *Cycles in cultural production: the case of popular music*, in "American sociological review", 40, 1975; R. A. Peterson, *The production of cultural change: the case of contemporary country music*, in "Social research", 45, 2, 1978; S. Frith, *The sociology of rock*, Constable, London 1978; F. Ferrarotti, *Homo sentiens. Giovani e musica: la rinascita della comunità dallo spirito della nuova musica*, Liguori, Napoli 1994.

## 6. LA SOCIOLOGIA DELL'ARTE IN GENERALE

La maggior parte dei lavori intitolati alla sociologia dell'arte o si dedicano alle arti in generale, con particolare attenzione alle arti figurative, o sono espressamente limitati a queste ultime. Tutte le principali enciclopedie e i principali dizionari di scienze sociali ospitano la voce arte; a cominciare da W. Ziegenfuss, *Kunst und Literatur*, in A. Vierkandt (Hgb.) *Wörterbuch der Soziologie*, Stuttgart 1931. Cfr. anche A. Silbermann, *Arte*, in R. König (a cura di), *Soziologie*, Enciclopedia Feltrinelli-Fischer, Milano 1964; M. Griff, *The recruitment and socialisation of artists*, in *International encyclopedia of Social Sciences*, Macmillan, New York 1968; F. Adler, *Kunstsoziologie*, in W. Bernsdorf (Hgb.), *Wörterbuch der Soziologie*, Stuttgart 1969; A. Scivoletto, *Arte*, in F. Demarchi, A. Ellena, B. Cattarinussi (a cura di), *Nuovo dizionario di sociologia*, Paoline, Roma, 1987 (1976). Tra le più ampie, aggiornate e ben organizzate è quella di L. Gallino, *Arte*, nel suo *Dizionario di Sociologia*, Teat- Utet, Torino 1993 (1978). Opera non propriamente di sociologi, ma di storici molto attenti agli aspetti sociali, è la voce *Arte e società*, di E. Castelnuovo e I. Bignamini, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, v. 1, Roma 1991.

All'arte è spesso dedicato un capitolo nei principali trattati sistematici, individuali o collettanei, di sociologia; soprattutto negli anni '50 e '60. Cfr. ad es. H. D. Duncan, *Sociology of art, literature and music. Social contexts of symbolic experience*, in H. Becker, A. Boskoff (eds.) *Modern sociological theory*, New York 1957; P. Honigsheim, *Sociologia dell'arte, della musica e della letteratura*, in G. Eisermann (a cura di) *Trattato di sociologia*, Marsilio, Padova 1965 (1958); J.H. Barnett, *The sociology of art*, in R.K. Merton, *Sociology today*, 1959; P. Francastel, *Problemi di sociologia dell'arte*, in G. Gurvitch, *Trattato di sociologia*, Il Saggiatore, Milano 1966 (1963).

La produzione di testi interamente dedicati alla sociologia dell'arte è cominciata molto presto. Cfr. ad es. J.M. Guayau, *L'art du point de vue sociologique*, Parigi 1882; F. Squillace, *Sociologia artistica*, Parigi 1901; W. Hasenstein, *Bild und Gemeinschaft. Entwurf einer Soziologie der Kunst*, Monaco 1920; C. Lalo, *L'art et la vie sociale*, Paris 1921. A tempi più vicini a noi, ma sempre in qualche modo al "passato", risalgono testi come quello di D.W. Gottschalk, *Art and the social order*, Chicago 1947; R. Mukerjee, *The social functions of art*, New York 1954; P. O. Kristeller, *The modern system of arts*, in "Journal of the history of ideas", 12, 1951; H. Read, *Art and society*, London 1956; R. N. Wilson (ed.) *The arts and society*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, N.J. 1964.

I due sociologi del passato che forse più di tutti hanno mostrato un'appassionata sensibilità per i fenomeni artistici sono G. Simmel (1858-1918) e P. Sorokin (1898-1968). Simmel non è solo un sociologo, ma un intellettuale "a tutto tondo", un filosofo; e proprio in questa veste è divenuto celebre ai suoi tempi, e conosciuto anche in Italia fin dagli anni '20. Egli era dotato, tra l'altro, di una raffinata sensibilità estetica e competenza artistica, che si riflette in molti modi anche nella sua produzione sociologica. Quando Lukács, suo allievo, alla sua morte ne diede la

famosa definizione di "sociologo impressionista", il riferimento era proprio alla pittura di quel nome. Simmel è anche dotato di una prodigiosa "immaginazione spaziale" che, come è noto, è un carattere tipico degli artisti. La maggior parte dei suoi modelli e concetti hanno una natura spaziale. Come abbiamo ricordato, egli ha anche sviluppato una "sociologia dei sensi", che è una sociologia dell'estetica in senso stretto, etimologico. Nella vasta produzione di Simmel si trovano molti scritti che stanno al limite tra la filosofia, la critica d'arte e la sociologia. Ma Simmel è anche autore di scritti esplicitamente di critica d'arte. Uno dei fenomeni artistici del suo tempo che più lo hanno affascinato è stato A. Rodin. Tuttavia Simmel non ha organizzato la sua produzione socio-artistica in un testo formalmente dedicato alla sociologia dell'arte. Alcuni suoi scritti su questi temi si possono trovare raccolti in G. Simmel, *Arte e civiltà*, Isedi, Milano 1976; e *Il volto e il ritratto*, Il Mulino, Bologna 1984. Molto altro materiale si può reperire in tutta la sua produzione.

Anche P. Sorokin non ha scritto un testo intitolato esplicitamente all'arte; ma di fenomeni socio-artistici ha ampiamente trattato soprattutto nel suo monumentale *Social and Cultural Dynamics*, American Book Company, 1937; parzialmente tradotto in italiano come *Dinamica sociale e culturale*, Comunità, Milano 1976. Si tratta di un'analisi delle vicende della cultura, e quindi anche dell'arte, lungo tutti i venticinque secoli di storia occidentale, con riferimenti anche comparati ad altre civiltà; un'opera che per alcuni aspetti, compresa l'ampiezza, può essere paragonata a quella, all'incirca contemporanea, di A. Toynbee; e che per la sua attenzione ai fenomeni artistici è stata paragonata a quella, solo di poco posteriore, di A. Hauser. Per Sorokin la cultura è una totalità che tende all'integrazione armonica di tutte le sue componenti. Anche i fenomeni artistici sono quindi strettamente collegati a quelli religiosi, politici, ideologici ecc. Egli vede nella civiltà occidentale l'alternarsi di due forme (tipi) fondamentali di culture: quella "ideazionale", ovvero metafisica o spiritualista o religiosa, in cui sono centrali le idee e i valori astratti; e quella "sensista", o materialista o edonista, in cui prevalgono invece gli interessi materiali e i piaceri sensuali. Tra i due estremi sta un tipo intermedio, più equilibrato, di cultura, quella "idealista". Sorokin compie una gigantesca analisi storica della cultura, e quindi anche dell'arte, occidentale per evidenziare il succedersi e intersecarsi di queste tre forme culturali.

Dopo Sorokin, pochi sociologi, soprattutto nel mondo anglosassone, si sono sentiti in grado di affrontare analisi storico-culturali di questa ampiezza. Lo studio dei rapporti tra arte e società nel passato è lasciato agli storici dell'arte, che sempre più si appropriano di concetti e orientamenti sociologici. La sociologia della cultura e dell'arte acquista caratteri più empirici, specialistici, applicativi ed attualisti. Dopo il 1945, con la rinascita della sociologia in Europa, in alcuni paesi, come la Francia e la Germania, la sociologia dell'arte è caratterizzata da un'aspra polemica tra la corrente marxista e quella liberale. Tale polemica prende anche le forme di un dibattito tra storicismo ed empirismo, cioè tra grandi speculazioni storico-teorico-ideologiche e studi minuti, concreti, metodologicamente rigorosi, quantitativi.



vi. Ma altre differenze dividono il campo; come quella che contrappone un'approccio ampiamente interdisciplinare, in cui la sociologia tien conto degli apporti delle altre scienze della storia, della cultura, della filosofia, e che è caratteristico della tradizione europea, e specie franco-tedesca; e un approccio tutto interno alla sociologia strettamente intesa come scienza empirica del sistema sociale, come è proprio della tradizione anglo-americana.

L'enorme espansione della sociologia nelle società avanzate, dopo il 1945, e l'ulteriore forte accelerazione goduta dopo il '68, ha fatto sì che la produzione di sociologia dell'arte, pur rimanendo nel complesso marginale (non superando, secondo qualche calcolo, il 2% della produzione sociologica totale), assumesse comunque dimensioni assai notevoli. Non è possibile, in questa sede, affrontare sistematicamente le vicende della disciplina negli ultimi trenta o quarant'anni: gli autori, le opere, le scuole, gli approcci, i temi, i problemi, i dibattiti sono troppo numerosi. Ci limitiamo quindi a presentare una sommaria bibliografia, articolata secondo alcuni temi.

#### a) Opere generali

- E. SOURIEAU, *L'art et la vie sociale*, in "Cahiers internationaux de Sociologie", 5, 1968  
 M.C. ALBRECHT, *Art as an institution*, in "American sociological review", 33, 1968  
 M.C. ALBRECHT, J.C. BARNETT, M. GRIFF (eds.), *The sociology of art and literature. A reader*, Praeger, New York 1970  
 AA. VV., in "Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie", 21, 3, 1969 (numero speciale sulla sociologia dell'arte)  
 R. FRANCASTEL, *Études de sociologie de l'art*, Paris 1970  
 L. DEL GROSSO DESTRIERI, *Sociologia dell'arte?*, Ist. Sup. di Scienze Sociali, Trento 1971  
 M. RAGON, *L'arte, a che serve?*, Paoline, Roma 1973  
 A. HAUSER, *Sociologia dell'arte*, v. 1: *Teoria generale*; v. 2: *Dialettica del creare e del fruire*, v. 3: *Arte popolare, di massa e d'avanguardia*, Torino 1977 (1974)  
 A. DE PAZ, *La pratica sociale dell'arte*, Liguori, Napoli 1976  
 M. GREENBAGH, V. MCGAW, *Arts in society. Studies in style, culture and aesthetics*, St. Martin's, New York 1978  
 A.W. FOSTER, *Dominant themes in interpreting the arts: materials for a sociological model*, in "Archives européennes de sociologie", 20, 1979  
 R. WICK, A. WICK-MOCK, *Kunstsoziologie*, Colonia 1979  
 H. FISCHER, *La teoria sociologica dell'arte*, Milano 1979  
 J. WOLF, *Sociologia delle arti*, Il Mulino, Bologna 1983  
 J. WOLF, *Aesthetics and the sociology of art*, Allen & Unwin, London 1983  
 J.R. ROBINSON (ed.), *Social science and the arts, 1984*, Univ. Press of America, Lanham, Md. (New York) 1985  
 J.C. CHAMBOREDON, *Presentation*, Numero speciale della "Revue Française de sociologie" dedicato alla sociologia dell'arte, 27, 1986  
 J.C. CHAMBOREDON, *Sociologie de l'art. Rapport de synthèse*, "La documentation Française", 1986  
 J.R. BLAU, *The study of the arts. A reappraisal*, in "Annual review of sociology", 14, 1988  
 V.L. ZOLBERG, *Sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna 1994

#### b) Processi culturali e arte

- R. LYNES, *The tastemakers. The shaping of american popular culture*, Dover, New York 1980 (1949)  
 A. ROSENBERG, D.M. WHITE (eds.) *Mass culture: the popular arts in America*, The free press, New York 1957  
 U. ECO, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964  
 N. JACOBS (ed.) *Culture for the millions?* Beacon, Oxford, 1959  
 H. MARCUSE, *Cultura e società*, Einaudi, Torino 1969  
 H. GANS, *Popular culture and high culture. An analysis and evaluation of taste*, Basic Books, New York 1974  
 E. SHILS, *L'industria della cultura*, Bompiani, Milano 1975  
 R.A. PETERSON (ed.) *The production of culture*, Sage, Beverly Hills 1975  
 P. BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 1980 (1979)

- P. BURKE, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Mondadori, Milano 1980  
 R. WILLIAMS, *Sociologia della cultura*, Il Mulino, Bologna 1983  
 B.M. BERGER, *Review essay: taste and domination*, in "American journal of sociology", 91, 1986  
 C. GREENBERG, *Arte e cultura*, Alemandi, Torino 1992  
 P. BOURDIEU, *The field of cultural production. Essays on art and literature*, Polity Press, London 1992

### c) Arte e politica

- L. BAXANDALL, (ed.) *Radical perspective in the arts*, Penguin, Harmondsworth, 1972  
 D.D. EGBERT, *Arte e sinistra in Europa. Dalla rivoluzione francese al 1968*, Milano 1975  
 G. MOSSE, *La nazionalizzazione delle masse*, Il Mulino, Bologna 1975  
 J. MINIHAN, *The nationalization of culture. The development of state subsidies to the arts in Great Britain*, Hamish Hamilton, London 1977  
 M. BARRETT et al. (eds.) *Ideology and cultural production*, Croom Helm, London 1979  
 J. VERDES-LEROUX, *L'art de parti. Le parti communiste française et ses peintres, 1947-1954*, in "Actes de recherches en sciences sociales", 28, 1979  
 N. PEARSON, *The state and the visual arts. State intervention in the visual arts since 1760*, Macmillan, London 1980  
 E.C. BANFIELD, *The democratic Muse. Visual arts and the public interest*, Basic Books, New York 1984  
 J.H. BALFE, M.J. WYSOMIRSTY (eds.) *Art, ideology and politics*, Praeger, New York 1985  
 M. HARASZTY, *The velvet prison. Artists under state socialism*, Basic Books, New York 1987  
 N. CORRADINI, *L'arte, la società, l'impegno. La critica figurativa sulle pagine di "Rinascita", 1962-1966*, Angeli, Milano 1989

### d) Arte ed economia

- R. MOULIN, *Le marché de la peinture en France*, Minuit, Paris 1967  
 J. R. TAYLOR, B. BROOKE, *The art dealers*, Scribner's, New York 1969  
 A. VILLANI, *Economia dell'arte*, Vita e Pensiero, Milano 1974  
 F. POLI, *Produzione artistica e mercato*, Einaudi, Torino 1975  
 M. BLAUG, *The economics of the arts*, Robertson, London 1976  
 A. BOIME, *Les hommes d'affaires et les arts en France au 19e siècle*, in "Actes des recherches en sciences sociales", XXVIIIIm 1979  
 A. VILLANI, *Beni culturali: Conservazione e progetto*, Angeli, Milano 1979  
 A. MARCHETTI, F. ROSITI, *I nuovi mecenati. Le spese culturali di otto regioni italiane nel 1982*, in "Ikon", 9, 1984  
 A. DE PAZ, *Ipotesi per una sociologia del mercato artistico contemporaneo*, in "Rassegna italiana di sociologia", 26, 3, 1985  
 N. FAITH, *Sold. The revolution in the art market*, Hodder & Stoughton, London 1985  
 R. LUISE, A. MINARDI, *Il lavoro artistico*, Angeli, Milano 1986  
 R.J. DI MAGGIO (ed.) *Nonprofit enterprise in the arts: studies in missions and constraints*, Oxford Univ. Press, 1986

- S. B. FREY, W.W. POMMEREHNE, *Musei e mercati. Indagini sull'economia dell'arte*, Il Mulino, Bologna 1991  
 G. BROSIO, W. SANTAGATA, *Economia delle arti e dello spettacolo in Italia*, Fondazione Agnelli, Torino 1992  
 G. MOSSETTO, *L'economia delle città d'arte*, Etas Libri, Torino 1992

### e) Artisti

- H. e C. WHITE, *Canvases and careers*, Wiley, New York 1965  
 B. ROSENBERG, *The vanguard artist: portrait and self-portrait*, Quadrangle, New York 1965  
 J. GIMPEL, *Contro l'arte e gli artisti*, Bompiani, Milano, 1970  
 G.P. PRANDSTRALLER, *Arte come professione*, Marsilio, Padova 1974  
 A. SILBERMANN, R. KÖNIG, *Künstler und Gesellschaft*, Numero speciale n. 17 del "Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie", 1974  
 P. BOURDIEU, *L'invention de la vie d'artiste*, in "Actes des recherches en sciences sociales", 2, 1975  
 S. BRADEN, *Artists and people*, Routledge & Kegan, London 1978  
 J. ADLER, *Artists in office. An ethnography of the academic art scene*, Transaction Books, New Jersey 1979  
 H. P. TURN, *Der Künstler in der Gesellschaft*, Westdeutscher, Opladen 1985  
 R. MOULIN et al. *Les artistes. Essai de morphologie sociale*, Paris 1985  
 R. MITCHELL, S. KARTTUNEN, *Perché e come definire un artista?* in "Rassegna italiana di sociologia", 32, 3, 1991  
 N. ELIAS, *Mozart. Sociologia di un genio*, Il Mulino, Bologna 1991  
 T. de NORA, B. MEHAN, *Genius: a social construction*, in J.I. Kitsuse, *Constructing the social*, Sage, Los Angeles and London, 1993  
 H. and C. WHITE, *Careers in creativity*, Westview, New York 1993

### f) Pubblico

- P. BOURDIEU, *L'amore per l'arte. Le leggi della diffusione culturale. I musei d'arte europei e il loro pubblico*, Guarnaldi, Rimini 1973  
 P.J. DI MAGGIO et al., *Audience studies in the performing arts and museums; a critical review*, National Endowments for the Arts, Washington D.C., 1978  
 E. MUCCI, R.L. TAZZI (a cura di) *Il pubblico dell'arte*, Sansoni, Firenze 1982  
 F. KERMODE, *Forme dell'attenzione. La fortuna delle opere d'arte*, Il Mulino, Bologna 1989  
 S. BENNETT, *Theater Audiences. A Theory of production and reception*, Routledge, London 1990

### g) Varie

- P. FRANCASTEL, *L'arte e la civiltà moderna*, Feltrinelli, Milano 1959  
 P. FRANCASTEL, *Art et historie: dimension et mesure des civilisations*, in "Annales", Marzo-Aprile, 1961  
 F. FERRETTI, *Per una sociologia dell'arte*, in "De Homine", Giugno 1983  
 P. BOURDIEU et al., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, Paris 1965

- N. GOODMAN, *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, New York 1968
- E. FISHER, *Art against ideology*, Lane, London 1969
- V. KAVOLIS, *History on art's side. Social dynamics in artistic efflorescence*, Cornell Univ. Press, Ithaca, New York 1972
- H. MARCUSE, *Art as a form of reality*, in "New Left review", 74, 1972
- U. VOLLI, (cur.), *La scienza e l'arte*, Mazzotta, Milano, 1972
- T.S. SMITH, *Aestheticism and social structure: style and social network in Dandy life*, in "American sociological review", 39, 1974
- H. ROSENBERG, *La s-definizione dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1975
- R. BERGER, *Arte e comunicazione*, Paoline, Roma 1975
- I.C. JARVIE, *Una sociologia del cinema*, Angeli, Milano 1977
- K. PETERSEN, J.J. WILSON, *Women artists: recognition and reappraisal from the early middle ages to the twentieth century*, Harper & Row, New York 1976
- H. HESS, *Art and social function*, in "Marxism today", 20, 8, 1976
- M. BYSTRYN, *Art galleries as gatekeepers: the case of the Abstract Expressionists*, in "Social research", 45,2, 1978
- J. BERGER, *In defence of art*, in "New society", 28, sett. 1978
- B. ROSENBLUM, *Style as social process*, in "American sociological review", 43, 1978
- G. GREER, *Le tele di Penelope*, Bompiani, Milano 1981 (tit. orig.: *The obstacle race: the fortune of women painters and their work*)
- C. SIMPSON, *Soho: the artist in the city*, Univ. of Chicago Press, 1981
- E. DISSANAYAKE, *Art as human behavior. Towards an ethological view of the arts*, in "Journal of Aesthetics and art criticism", 39, 1982
- J. MANFREDI, *The social limits of art*, Univ. of Massachusetts press, Amherst 1982
- B. JULES-ROSETTE, *Tourist art and ethnic identity in East Africa*, in AA.VV., *Contributions to the sociology of the arts*, Varna 1983
- D. DONOGHUE, *The arts without mystery*, Little, Brown, Boston 1983
- D. DUTTON, *The forger's art: forgery and the philosophy of art*, Univ. of California Press, Berkeley 1983
- R. CLIGNET, *The structure of artistic revolutions*, Univ. of Pennsylvania Press, 1985
- A.L. REES, F. BOLZELLO (eds.) *The new art history*, Camden House, Baltimore 1986
- R. MARTORELLA, *Government and corporate ideologies in support of the arts*, in R. Moulin (cur.) *Sociologie de l'art*, in "La Documentation Française", 1986
- D. CRANE, *The transformation of the avant-garde: the New York art world*, Univ. of Chicago Press, 1987
- R.J. DI MAGGIO, *Classification in art*, in "American sociological review", 52, 1987
- M. HEINICH, *Arts et sciences à l'âge classique. Professions et institutions culturelles*, in "Actes de recherche en sciences sociales", 67/68, 1987
- F. HASKELL, *Past and present in art and taste*, Yale Univ. Press, 1987
- E.G. HOLT, *The expanding world of art*, Yale Univ. Press, 1988
- G. FYFE, *Picnuring power. Visual depiction and social relations*, Londra 1988
- J.A. BALFE, *Recensione di 7 libri di sociologia dell'arte*, in "Contemporary sociology", 19, 4, 1990
- B. SYMS, *Beyond Aesthetics*, Harvester-Wheatsheaf, Aldershot, 1992
- B. JONES, M. SPAGNOL, *I falsi nell'arte e nella civiltà*, Longanesi, Milano 1993

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- AA.VV., *Art since 1945*, Washington Square Press, New York 1958
- R. ARNHEIM, *Entropia e arte. Saggio sul disordine e l'ordine*, Einaudi, Torino 1974
- R. ARNHEIM, *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1987
- M. BALDINI, *Storia della comunicazione*, Newton Compton, Milano 1995
- C. BERTELLI, G. BRIGANTI, A. GIULIANO (a cura di) *Storia dell'arte italiana*, Electa-B. Mondadori, Milano 1990
- W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1966
- R. BODEI, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna 1995
- P. BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 1983
- O. CALABRESE, *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano 1985
- E. CASTELNUOVO, *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino 1985
- K. CLARK, *Il paesaggio nell'arte*, Garzanti, Milano 1985
- K. CLARK, *The nude. A study in ideal form*, Doubleday, New York 1956
- B. CROCE, *Breviario di estetica*, Laterza, Bari 1958
- G. DORFLES, *Ultime tendenze dell'arte d'oggi. Dall'informale al postmoderno*, Feltrinelli, Milano 1993
- S. DORNA, *Che cos'è l'arte? 822 definizioni di qualcosa d'indefinibile*, Allemandi, Torino 1994
- J. DUVIGNAUD, *Sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna 1969
- U. ECO, *La definizione dell'arte. Dall'estetica medievale alle avanguardie, dall'opera aperta alla morte dell'arte*, Garzanti, Milano 1984 (Mursia 1968-1972)
- E. EISENSTEIN, *Le rivoluzioni del libro. Le invenzioni della stampa e della nascita dell'età moderna*, Il Mulino, Bologna, 1995.
- L. FERRY, *Homo Aestheticus. L'invenzione del gusto nell'età della democrazia*, Costa e Nolan, Genova 1991
- D. FORMAGGIO, *Estetica*, in G. Preti (a cura di) *Filosofia*, Enciclopedia Feltrinelli-Fischer, Milano 1966
- P. FRANCASTEL, *Problemi di sociologia dell'arte*, in G. Gurvitch, (a cura di), *Trattato di sociologia*, Il Saggiatore, Milano 1966
- G. FREUND, *Photographie et société*, Seuil, Paris 1974
- L. GALLINO, *Arte*, in *Dizionario di Sociologia*, Utet, Torino 1978
- M. GIMBUTAS, *Il linguaggio della Dea*, Longanesi, Milano 1989
- J. GIMPEL, *Contro l'arte e gli artisti*, Bompiani, Milano, 1970
- E. GOMBRICH, *Arte e illusione*, Einaudi, Torino 1965
- E. GOMBRICH, *La storia dell'arte raccontata da E. Gombrich*, Einaudi, Torino 1993

- A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, 2 voll., Einaudi, Torino 1955
- A. HAUSER, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, Einaudi, Torino 1969
- A. HAUSER, *Sociologia dell'arte 2. Dialettica del creare e del fruire*, Einaudi, Torino 1977
- A. KNIGHT, *The liveliest art. A panoramic history of the movies*, The new American Library, New York 1957
- N. LUHMANN, *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt 1996
- C. PAGLIA, *Sexual personae. Arte e decadenza, da Nefertiti a Emily Dickinson*, Einaudi, Torino 1993
- G.P. PRANDSTRALLER, *L'arte come professione*, Marsilio, Padova 1974
- M. RAGON, *L'arte, a che serve?* Paoline, Roma 1973
- G. ROMANO, *Studi sul paesaggio*, Einaudi, Torino 1991
- B. SANGUANINI, M. TESSAROLO, *Beni culturali e modernità. Sociologia dei beni ambientali architettonici artistici storici e mutamento culturale nelle società post-industriali*, Reverdito, Trento 1994
- A. SCIVOLETTO, *Arte*, in F. Demarchi, A. Ellena, B. Cattarinussi, (a cura di) *Nuovo Dizionario di Sociologia*, Paoline, Roma 1987
- A. SILBERMANN, *Arte*, in R. König (a cura di), *Sociologia*, Enciclopedia Feltrinelli-Fischer, Milano 1964
- G. SIMMEL, *Arte e civiltà*, Isedi Milano 1976
- L. TIGER, *La ricerca del piacere*, Lyra libri, Como 1993
- U. VOLLI, *Contro la moda*, Feltrinelli, Milano 1980
- P. WEBB, *The erotic arts*, Secker and Warburg, London 1978
- R. e M. WITTKOWER, *Nati sotto Saturno*, Einaudi, Torino 1968
- J. WOLF, *Sociologia delle arti*, Il Mulino, Bologna, 1983
- W. WORRINGER, *Astrazione e empatia*, Einaudi, Torino 1975
- V.L. ZOLBERG, *Sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna 1994

€13,00