Raimondo Strassoldo

Da David a Saatchi
Trattato di sociologia dell' arte contemporanea

Prefazione 28.504 7
Introduzione 69.844 17

Parte I: Il sistema dell'arte moderna/contemporanea (MC) 43
Cap. 1 Moderno e contemporaneo: problemi di denominazione e periodizzazione 29.712 45
Cap. 2: L'arte: tipologie e definizioni 62.584 55
Cap. 3: I fondamenti culturali e strutturali 53. 068 79
Cap. 4 Stato, pubblico, mercato 44.989 101
Cap. 5 Gli artisti 88.428 153

Parte II Le articolazioni dell'arte MC 193
Cap. 7. L'arte civile 62. 375 195
Cap. 8. L'avanguardia: contesto e matrici 54. 288 221
Cap. 9. Le avanguardie storiche: tipologia 52.6o9 243
Cap. 10. Americanizzazione e istituzionalizzazione 63. 768 265
Cap. 11 Le neo-avanguardie 65.211 289
Cap. 12. L'ideologia 68.053 315
Cap.13. Il sistema 72.041 341

Parte III L'arte nella postmodernità 371
Cap. 14. La postmodernità nella società e nell'arte 88.799 373
Cap. 15 Aspetti dell'arte postmoderna 86.199 415
Cap. 16. La mercificazione 180.086 437
Cap. 17. La museificazione 111.463 517

Cap. 18. I collezionisti e il pubblico 70.131 559

Parte IV: Critica dell'arte contemporanea 587
Cap. 19. Critica dei luoghi comuni 40.716 589
Cap. 20. Critica della critica 50.950 609
Cap. 21 Critica degli artisti 42..869 629
Cap. 22 Critiche d'autore 85.348 647
Cap. 23 Critica sociologica 43.108 679

Parte V: Aperture 695
Cap. 24 Ultime riflessioni e prospettive 65. 652 697

Note metodologiche 15.521 723
Bibliografia essenziale 20.717 731

Introduzione

1. Fenomenologia dell'AC

Bando all'ipocrisia. Chiamiamo le persone e le cose con il loro nome, come si fa nei discorsi normali . Ma usiamo virtualmente con molte virgolette il termine "arte" e i derivati.

Verso la metà degli anni 80 Robert Mapplethorpe – celeberrimo fra i raffinati per le sue opere d'arte fotografica di culi e cazzi, soprattutto di giganteschi negri - espose un autoritratto in corsetto da ballerina e stivaloni di cuoio nero , con le natiche in primo piano, nude, e con un gross o flagello ficcato nell'ano. Una geniale sintesi di narcisismo, sodomia, sad o-masochismo e travestitismo [1].

In quegli anni, alcuni artisti californiani, durante una *performance* , si scambiarono sangue potenzialmente infetto da Aids . Nel 1994 a New York, nella mostra intitolata "Ore di visita", Bo b Flanagan espose il suo personale armamentario di attrezzature sado - maso, completo di clistere; e sé stesso, steso a letto, che raccontava la propria storia di ossessionato dal sesso e di malato terminale di AIDS (come Mapplethorpe). Morì due anni dopo [2]. Hanna Wilke si è fatta fotografare in sequenza nuda, in posa di Venere, per documentare artisticamente le fasi della sua consunzione causata dal cancro terminale [3].

Nel 1993 Damien Hirst vinse il Premio Turner (una invenzione dei mogul dei media londinese), esponendo due bovine – madre e figlia - sezionate per lungo, in acquari di formaldeide . L'idea era che il visitatore doveva attraversare le carcasse, con le viscere a pochi centimetri dal naso. Ma si poteva provare meglio. Visto il successo, sezionò una vacca in dodici tranci trasversali . Si è potuto godere questa opera d'arte nel 1994 al museo archeologico nazionale di Napoli, finanziato dalla Regione Campania. Lo stesso Hirst aveva

---

[1] Esposta a Cincinnati con il contributo finanziario della Pubblica Amministrazione, la faccenda sollevò un certo scandalo e mise in moto un processo politico che, in pochi anni, di fatto bloccò il finanziamento all'ente federale per l'arte (la NEA), soprattutto per quanto riguarda l'arte contemporanea "alta", elitaria .

[2] H. Fricke, *Stückwerk Tagewerk. Auf der Suche nach die Kunst in der Neunziger Jahren* , in J. Hermann, A. Mertin, E. Vatlin, (Hrsg.) *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrungen heute,* Fink, München 1998, p. 173

[3] C. Saehrendt, S. T. Kittl, *Das kann ich auch. Gebrauchsanweisung für moderne Kunst*, Dumont, Köln, 2007, p. 231

esordito con un autoritratto fotografico, in cui faceva le boccacce accanto a un testa umana (vera) tagliata e appoggiata su un tavolo di obitorio, e aveva esposto alla mostra "A thousand years" una bacheca con una testa di vacca in putrefazione, con tanto di vermi e mosche che la divorano (le larve sarcofaghe ricorreranno poi in altr e opere d'arte). Grazie a queste genialità, è divenuto una star mediatica, a livello di Madonna; la stampa locale segue ogni suo movimento, quasi quotidianamente, e lo chiama come l'Artista per antonomasia. Hirst nel novembre del 2007 entusiasma i media per il suo fioretto, partecipando ad una campagna di raccolta di fondi contro l'Aids, alla mega casa di asta Christie's, e sponsorizzata dalla mega -galleria Gagosian. Hirst ha promesso di donare opere per 4 milioni di sterline. Non ci deve meravigliare che prima o poi la Regina lo nomini baronetto. Comunque, in una sola mattina del 2004, ad una asta aveva incassato 11 milioni di sterline, e negli stessi giorni vendeva direttamente, in una sua mostra, un (vero) armadietto da medico, per 2.4 milioni di sterline [4]. Nell'estate 2007 ha venduto un suo gigantesco cuore rosso etichettato "Per l'amore di Dio" per 50 milioni di sterline [5]. Forse non del tutto per l'amore di Dio.

Altri due della scuderia di Saatchi, Jake e Dinos (*deinos* = il terribile) Chapman, hanno fatto realizzare 15 modellini (di circa 3 mq l'uno) sull'inferno: specie di campi di sterminio para -nazisti o cambogiani, in cui sono massacrati, nelle più varie torture, decine di migliaia di pupazzetti (alti ca. 7 cm), quasi tutti affetti dalle più varie mostruosità genetiche [6]. La fantasia di questi artisti ha partorito anche un piccolo popolo di bambini nudi, in resina e dimensioni reali, che sarebbero graziosi e iperrealisti se non avessero anch'essi varie mostruosità: non hanno sessi tra le gambe, ma sono fusi come gemelli "siamesi"; e qualche bambino ha cazzi (adulti ed eretti) al posto del naso, e ani al posto delle bocche. Raffinate allusioni. A proposito, a

---

[4] Ibid. p. 84. Cfr. anche J. Spalding, *The eclipse of art. Tackling the crisis in art today,* Prestel, Munich -Berlin-London -New York, 2003. Su questo idolatrato campionissimo dell'arte postmoderna cfr. la sua autobiografia pedagogica, (assemblata con Gordon Burn *), Manuale per giovani artisti. L'arte raccontata da Damian Hirst* , Postmedia books, Roma 2002

[5] S. Bucci, in *L'isteria dell'arte* , in "Corriere della sera", 5 gennaio 2008, p. 41

[6] Nel 2004 almeno uno di questi modelli dell'inferno è bruciato in un incendio in casa di Saatchi. Un collega, Sebastian Harsely, si è rammaricato che in quella pira non si siano bruciati i loro autori: J. Carey, *What are goods the art s?*, Faber and Faber, London 2005, p. 27

Bordeaux è stato organizzato un'esposizione (ovviamente, con fondi pubblici), intitolato "Presunti innocenti", dall'inequivocabile odore di pedofilia. E' stato chiuso, ma non prima che siano stati portati a visitarlo 1500 scolari [7]. Carsten Höller presenta piccole ingegnose trappole per castigare i bambini, "allo scopo di liberarci dalla pulsione alla procreazione". Sigmar Polke dipinge quadri con colori altamente tossici, per evidenziare il carattere corrosivo e pericoloso della pittura, "come sostenuto da molti, da Platone a Beuys" [8]. Felix Gonzales-Torres, militante omosessuale e affetto da Aids, mette in esposizione mucchietti di caramelle blu; presentati come "una specie di ostie" per i bambini, in un programma di educazione all'arte contemporanea [9].

Nel 1995 Tracy Emin mette in mostra il proprio letto sfatto, con tutti i segni di alcol, droga, sesso e sporcizia, su cui afferma di aver seriamente meditato di suicidarsi. In una tenda espone un lungo elenco delle persone con cui vi aveva scopato. In un intervista si auto-definì come "sono del tutto finita, ho 35 anni, senza figli, alcolista, anoressica, nevrotica, psicotica, irritabilissima, emotivissima, super drammatica, superficiale, querula, una perdente, ossessionata da me". Naturalmente ebbe un grandioso successo, e da allora ha fatto i milioni [10].

Una materia molto amata dagli artisti contemporanei sono i cadaveri (necrofilia). Il medico tedesco, Gunther von Hagens, avendo inventato nel 1977 un procedimento chimico per "cristallizzare" o "plastilinare" la carne, ha trattato un certo numero di cadaveri umani scuoiati (pare duecento, di provenienza cinese) disponendoli in pose fantasiose, e ha ottenuto il permesso di allestirne mostre: con la scusa di finalità didattico-sanitarie-sociali, ma in contesto artistico. Ha esposto anche in giro per il mondo un cadavere di donna gravida, in posa di odalisca, con il ventre aperto per vedere il feto. Sostiene di essere stato ispirato dalle celebri stampe di Vesalio [11]. Nel 1997

---

[7] C. Sourgins, *Les mirages de l'art contemporain*, La table ronde, Paris 2005

[8] B. Mercadè, *Il n'y a pas du second degré*, Chambon, Nîmes 2001, p. 12

[9] C. Sourgins, *op. cit*. p. 143

[10] Nel 1999 alla Tate, due tizi (sedicenti artisti) seminudi sono saltati sul letto e hanno tracannato dalle bottiglie di vodka, tra il tripudio degli spettatori, che credevano fosse una *performance*. Invece i curatori della mostra ne furono sconvolti, perché lo considerevano come un atto di vandalismo. C. Saehrendt, T. S. Kittl, *op. cit*. p. 184, 229.

[11] A.(G.) Leduc, *Art Morbide? Morbid art*. Delga, Paris 2007, pp. 82-83. Non sorprendetemente, mette in epigrafe al suo libretto la frase: "Più tardi, in restrospettiva, il mondo comprenderà che io ho dato la nascita al secolo ventesimo."

Anthony Noel -Kelly, giovane artista beniamino dell'alta società londinese, è stato arrestato per furto perché sottraeva dall'obitorio pezzi di cadavere, li rivestiva di metallo mediante una procedura elettrogalvanica, allestiva una mostra con queste "sculture", e poi sotterrava in giardino i resti organici [12]. In Cina, dove notoriamente vige un atteggiamento più pr agmatico anche vers o il corpo umano, lo scultore Xiang Yu (del gruppo del suggestivo nome "Cadaver") compone sculture con pezzi di cadavere (ad esempio un gabbiano con la testa di un feto umano). In Messico, dove c'è un'antica familiarità con i cadaver i (cfr. le grandiose feste cannibaliche degi aztechi), si è formato un gruppo di artisti specializzati in questo settore, il SEMEFO, attorno a Teresa Margolles [13]. Si appoggia agli obitori e ai laboratori di anatomia; documentando a rtisticamente, ad esempio, come si scarnificano le salme nei bollitori. L' autocannibalismo è rappresentato da Marina de Van, che in un video si riduce ad una piaga sanguinolenta a forza di morsi .[14] Franko B. compie *performances* in cui fa scorrere il prorio sangue, dal capo ai piedi, a rasoiate. John Beagles e Graham Ronsey, a Edimburgo nel 2005, hanno confezionato un budino con il proprio sangue, e volevano friggerlo e distribuirlo agli spettatori, ispirandosi all'Eucaristia; ma la direzione della galleria non l'ha permesso, per ragioni igieniche. Queste parodie di messe con sangue umano, in gallerie d'arte, aveva avuto almeno un precedente nel 1969 a Parigi [15]. Altri scultori modellano oggetti fatti di sangue consolidato. A Saatchi, avendo dimenticato di mantenere accesa la macchinetta refrigerante che la manteneva in forma, capitò di perdere uno dei capolavori nella sua collezione , una testa di sangue umano solidificato .

Firmato: Jack lo squartatore. Su von Hagens cfr anche C. Saehrendt, S.T. Kittl, op, cit. p. 227. Pare che il sistema artistico ufficiale lo abbia emarginato; ma si veda, nel l'ultimo film della serie 007 "Casino Royal", la grandiosa mostra/festa di cadaveri hagensiani messa in scena a Miami. Questa città è divenuta negli ultimissimi anni una della capitali mondiali dell'arte contemporanea.

[12] A. Julius, *Transgressions,* Thames& Hudson, London -New York 2002, p. 190

[13] "Art Press", numero speciale *Representer l'horreur* , 2001

[14] Un'ottima rassegna delle attuali diverse correnti cannibaliche si trovano in Maria Cunillera, *¿Quien se come a quien? Metaforas del canibalismo en el arte del siglo XX,* in B. Bozal (ed.) *Imagenes de la violencia en el arte contemporaneo,* A. Machado Libros, Boadilla del Monte (Madrid) 2005

[15] A. De Kerros, *L'art caché.Les dissidents de l'art contemporain* , Eyrolles, Paris 2007, p. 80

Una ricca casistica d'AC riguarda l'uso della merda. Lo si trova già, in modo più o meno trasparente, nel surrealismo; Duchamp pare abbia pensato di usare anche le caccole. Mirò ha dipinto un quadro con vera merda [16]. E' rimasto un classico Piero Manzoni, con i barattoli della sua merda d'artista. Sono ancora in commercio; al Sotheby's nel 2005 hanno spuntato per 110.000 €, per gli amatori del genere. [17] Al nuovissimo MADRE di Napoli nel 2007 hanno organizzato un' enorme mostra in onore di questo genio milanese, che ai contribuenti dovrebbe essere costato qualche milione di euro, e certamente a vantaggio morale dei cittadini. I napoletani sono ben abituati a vivere in mezzo all'immondizia.

Ormai classici sono anche Gilbert e George, che alcuni anni fa realizzarono una celebre mostra di sculture di questa materia. Nella mostra del 1996 ad Amsterdam esp osero uno dei loro autoritratti fotografici, da nudi, in mezzo a ogive di cacca. Il titolo di quest'opera d'arte era *The naked shit picture* , con la didascalia "siamo tutti nudi e pieni di merda" . [18] Odd Nadum e Kiki Smith hanno dipinto donne a quadripedia che defecano stronzi lunghi e grossi come pitoni [19] . Il fiammingo Wim Delvoye ha creato *Cloaka* , un complicata installazione capace di trasformare materie alimentari in escremento [20].

Un tema particolarmente amato è l'intreccio tra lo st erco è la religione (rigorosamente solo quella cristiana). Ofili ha decorato una grande immagine della Madonna con escrementi di elefante, e F.

---

[16] P. Salabert, *Idea y materia en Joan Mirò. Pequeña semiotica del excremento,* in "Praxis Filosofica", 7, 1997. La materia è ripresa anche nel suo recente grosso volume *Pintura anémica, cuerpo suculento* , Laertes, Barcelona 2003. L'autore assume un gelido approccio semiotico nella trattazione non solo della merda ma anche di vari altri "succhi" del corpo (sangue, sperma, vomito ecc.) come mezzo e come oggetto dell'espressione artistica. Non mostra alcuna emozione né giudizio di gusto o di etica. Gli interessati di stomaco forte in questo volume possono trovare un vasto repertorio di casi e immagini estreme. Un repertorio di minuscole dimensioni e di estrema vcisceralità su questi errori è invece quello, già citato, di A. G. Leduc .

[17] P. Dossi, *Hype!Kunst und Geld,* Deutscher Taschenbuch, München 2007, p. 200

[18] Su Gilbert&George v'è vasta letteratura eulogica, e le mostre sono immortalate da monumentali cataloghi. Un esempio delle recensioni (affascinate) che ottengono è quella di R.C. Morgan *, The fundamental theology of Gilber t& George* , in *The end of the art world* , Allsworth Press, New York 1998, p. 123 ss.

[19] D. Kuspit, *The end of art* , Cambridge Univ. Press, Cambridge -New York 2004, p. 84

[20] A.G. Leduc, *op. cit* p. 59

Bouillon stava per realizzare un installazione all'aria aperta basata su sette mega-stronzi a fianco dell'Abbazia di Issoire [21].

Ma gli artisti contemporanei usano anche altre materie, come il grasso umano (risucchiato nelle cliniche di cosmesi); ma pure provolone, Nutella e Crema Nivea. Wolfgang Laib, persona estremamente gentile e amante della filosofia indiana, da decenni fa sculture con mucchietti d i polline e riso, composizioni di latte, e modellini di cera d'api.

Tornando alla materia così popolare tra gli artisti d'avanguardia, cioè la morte, non si manchino i ritratti fotografici di cadaveri all'obitorio fatti da Andres Serrano (1992); il quale ha avuto però qualche problema per un suo quadro/foto intitolato "Piss Christ", in cui appare un Crocefisso irrorato di piscio. Nel 2006 ha esposto al PAC di Milano, con la presentazione dell'assessore comunale Vittorio Sgarbi, una nuova serie, più avanzata, di fotografie innominabili di cadaveri. Perfino il buon cronista d'arte dell' "Avvenire" , quotidiano dei vescovi italiani, che pare aver metabolizzato i notori cadaveri, timidamente sospetta che l'ottimo Serrano abbia esagerato un po', e rischi di aver fatto un passo falso, e valicato il confine tra l'arte e la pornografia necrofila. Pare anche che al cronista di spiaccia un po' che si organizzino le scolaresche a visitare queste mostre [22].

Naturalmente, discor rendo di queste piacevolezze, non si può dimenticare e i fasti e le pompe tradizionali di Nitsch, che da decenni continua ad organizzare nel suo castello di Prinzdorf in Austria gli spettacoli "di orgia e di mistero", cui si può partecipare pagando

---

[21] Il progetto era stato accettato e finanziato dal locale Centro Culturale (statale, ovviamente; siamo in Francia), ma poi ritirato per la protesta della gente. Il progetto prevedeva la collocazione dei suddetti oggetti a lato dell'Abbazia, per delimitare l'ombra che sarebbe stata proiettata sul suolo esattamente alle ore 15 del Venerdì Santo. L'autore del progetto non è solo un celebre artista, ma anche autorevole membro di commissioni di acquisizioni del Fondo Nazionale per l'Arte Contemporanea. Da parte dei portavoce dell'AC la cancellazione fu stigmatizzata come una innaccettabile resa all'intolleranza del pubblico incolto e codino. C. Sourgins, *op. cit*. p. 43

[22] "L'Avvenire", 7.11.2006, p. 26 . L'atteggiamento dell'organo della Chiesa italiana verso l'AC è piuttosto contradditoria. Nella pagina dei lettori a volte ospita lettere di forte perplessità o contrarietà verso di essa, e risposte del direttore di pari tono; invece nelle pagine culturali ospita articoli di sostanziale conformità (nei temi, nelle idee, nelle forme espressive, nei giudizi estetici) al vigente sistema dell'AC. Cfr. ad es. l'esaltazione di Warhol e Beuys per essere venuto a Napoli a mostrare un paio di pezzi riferiti al terremoto dell'Irpinia ("l'Avvenire", 27.11.2007, p. 30)

costosi biglietti. Nel corso di questi spettacoli squarta animali e manipola in vario modo , di solito mescolando sangue e visceri delle vittime a genitali umani. Il tutto viene videoregistrato e mostrato in giro per il mondo degli *aficionados* . Da giovane Ni tsch poteva continuare a macellare per 72 ore di seguito, ma adesso da vecchio ciccione ogni tanto deve prendersi delle pennichelle [23].

E per quanto riguarda gli squartamenti in vivo, si devono citare le glorie di Orlan, santa e auto -martire dell'arte, che da qualche decennio usa la propria faccia come materia sculturale, facendosela modellare e rimodellare chirurgicamente, nel corso di pubbliche (e videotreasmesse) *performances* . Non ci si perda quella deliziosa videocassetta in cui il chirurgo le taglia e stacca la guancia, dal mento all'orecchio. L'artista ha promesso di lasciare, un domani, la propria salma al MoMA come un'opera d'arte degna di esposizione nei secoli ; ma pare che l'offerta sia stata cortesemente declinata .

Per passare a cose più allegre, possiamo citare Annie Sprinkle, che negli anni 90 in una sua performance stava seduta a coscie larghe, con il pube nudo, si mastu rbava e offriva al pubblico una torcia elettrica, per esaminare l'interno della propria vagina [24]. Ma già prima Jeff Koons aveva fatto realizzare da tecnici specializzati [25] una serie di sculture iperrealistiche in resina a grandezza naturale , in cui raffigura se stesso e la sposina Ilona Staller ("Cicciolina") impegnati nel coito . Una di queste opere d'arte, completa dei peli inseriti nei punti giusti, recava il titolo *Il buco del culo di Ilona* [26]; e poi defin ì il figlio Ludwig nato dalla loro (breve) unione "la prima scultura biologica". Koons è lo stesso artista che espon e bambolotti infantili di plastica gonfiabile, ceramiche con personaggi da i fumetti, e bacheche con aspirapolveri (regolarmente comperati in negozio. Da ragazzo ne era piazzista, e a quanto pare ne è rimasto affascinato). Le sue opere si smerciano a vari milioni di dollari l'uno.

Pilucchiamo qualche altra golosità artistica. Nel 1996, nella galleria dell' Ontario, un artista vomita su un quadro di Dufy, affermando che anche il suo vomito, in quanto proveniente da

---

[23] C. Saehrendt, S.T. Kittl, *op. cit*. p. 135

[24] A. de Kerros, *op. cit*.p. 45

[25] L'atelier di Koons ha impiegato fino a 50 collaboratori tecnici: ibid. p. 148

[26] Ibid. Quanto siamo progrediti da tempi in cui il gallerista di Picasso aveva rifiutato di esporre in vendita alcuni suoi quadri in cui v'era un certo eccesso di fiche e an i sparsi qua e là sulle tele. "Non voglio vedere buchi del culo nella mia galleria", aveva protestato .

un'artista, è un'opera d'arte. Si può risalire agli anni alle fonti dell'Azionismo viennese, alla performance del 1968, quando Otto Mühls sul palco si tagliuzza col rasoio, defeca e si spalma la merda addosso; e poi si masturba, si flagella e simula eiaculazioni. Si possono citare le ormai classiche performances di Chris Burden, che usava camminare a piedi nudi su schegge di vetro, si faceva inchiodare su capote di automobili, e sparare vere pallottole su braccia e gambe. O, al contrario, si può passare a cose del tutto tranquille e casalinghe, come i video di Bill Viola intento a lavarsi per ore le mutande nel lavandino; o l'artista belga che in un museo di New York ha installato un'esposizione di futon giapponesi, diversa da una vetrina di negozio solo perché gli oggetti non sono in vendita .[27]. Oliviero Toscani espo se alla Biennale alcune centinaia di "fotoritratti" frontali di genitali maschili. Altri artisti hanno esposto calchi in poliuretano di fiche; uno è riuscito a convincere 130 prostitute a prestarsi questo servizio. Matthew Barney, uno dei pochi video -artisti commerciat i dalle migliori gallerie nuovoyorkesi , ha realizzato un video tutto zoomato su sfinteri anali e testicoli, di un notevole numero di modelli . La bella Mona Hatoum (non è veneta, ma levantina) è andata oltre: si è fatta inserire nel culo una sonda con minicamera, deliziando poi i fan con il video del paesaggio delle proprie budella. Nell'ultima biennale veneziana girava un video sulla dinamica delle corde vocali (sembrava una giara di grossi vermi). Jan Fabre ha realizzato una composizione di di teschi, visceri vari, e copulazioni tra uomini, donne, bambini e maiali [28]. O si può ricordare qualche gag goliardica, come quelle del fantasioso e furbetto Maurizio Cattelan, che trasferito alla Mecca dell'arte, cioè New York, veleggia ormai da anni verso i milioni di dollari a pezzo (il meteorite che schiaccia il pupazzo di Papa Giovanni Paolo II nel 2003 ha spuntato 3 milioni di dollari). C'è un artista giapponese specializzato in gigantografie di ragazze nude incaprettate e seviziate a sangue. Nella sua mostra a Francoforte chi scrive ha personalmente visto un frugoletto di forse tre anni lanciarsi eccitato su una foto, sfregando la manina sulla fica spampanata e sanguinolenta della vittima, esclamando "mamma, mamma !" sotto lo sguardo indulgente di papino e mammina.

---

[27] S. Gablik, *The re -enchantment of art* , Thames&Hudson, London -New York 1991, p. 134

[28] C. Sourgins, *op. cit* . p. 81

Ci sono poi gli artisti, come Kac, che producono (o affermano di produrre) per via di ingegneria genetica animaletti viventi carucci e curiosi, come un coniglietto rosa e fosforescente. Ci sono quelli che praticano una pittura tradizionale, con tele, colori e pennelli, come Georg Baselitz , il quale dipinge grandi (e orribili) pitture para - figurative. La sua genialità – ampiamente riconosciuta: ha fatto tanti soldi da comperarsi un castello - è di farle appendere a testa in giù . Bemporad dipinge monocromi neri che invano la sua gallerista ha cercato di vendere a imprese di pompe funebri . [29] Roman Opalka da quarant'anni dedica le sue giornate a dipingere su tele, con inchiostro sempre più smorto e con infinita pazienza e perfezione , una progressione di numerini, calcolando la saturazione dell'inchiostro in modo che sia sempre meno distinguibile dallo sfondo, fino a programmare la completa illeggibilità quando, statisticamente, dovrebbe sopraggiungere la propria morte. Ogni tanto si fa anche un autoritratto, per documentare con precisione scientifica il proprio invecchiamento (era un gran bell'uomo, all'inizio di questa titanica impresa artistica; ed è divenuto un mito, sia in Francia che, di riflesso, in Polonia). Similmente, On Kawara dal 1966 ogni giorno scrive la data su fogli telati, in minuta e regolare scrittura, in monocromo su tela, risalendo all'indietro. Secondo le ultime notizie, è arrivato al 997.400 a. C. [30]. Al Museo dell'Arte Moderna di Parigi, nella mostra "Life/live", invece di proprie opere, gli artisti sono stati invitati a esporre gli oggetti indicativi della loro vita quotidiana (mobili, stoviglie, ecc.). In questa linea creativa l'artista newyorkese Laurie Parsons, invitata a mandare una propria opera a una mostra in Svizzera, ha proposto fatture, scontrini e ricevute della propria contabilità domestica, quale documentazione della vita d'artista, pretendendo poi di essere adeguatamente pagata per questa sua creazione .

A fronte di queste opere meditative da certosine, vi sono gli artisti iperattivi. Mark Kostabi a New York è impegnatissimo giorno e notte nel promuovere e gestire il suo *atelier*, dove impiega diverse decine di aiuti che ogni anno dipingono molte centinaia di quadri, dal prezzo oscillante da qualche migliaio a qualche decina di migliaia di dollari, a seconda delle misure. Il suo contributo si limita alla firma ,

---

[29] N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain* , Minuit, Paris 1998, p. 264

[30] Ne confeziona volumoni, 20 dei quali sono stati comperati dal governo francese. C. Sougins, *op. cit*. p. 44. Cfr anche C. Saehrendt, S.T. Kittl, *op. cit*. p. 44

ma sta pensando di delegare anche quella .[31] Spinti invece dalla passione per opere d'arte che richiedono sforzi fisici titanici, i land - artisti usano bulldozer e camion per livellare o innalzare colline, o costruire grandi moli a spirale nei laghi. Il caso più curioso è quello di Michael Heizer, che ha spostato 259.000 tonnellate di materiale per realizzare due enormi gallerie sotterranee nel deserto. Nessuno può ammirarle; non hanno entrata né uscita . Il loro fascino è sapere che ci sono, là sotto. Christo e la moglie Claude invece realizzano spettacoli di immensa estensione, seminando per valli intere, per molti chilometri, i loro teli di plastica di vari, vezzosi colori, e stendono ettari di teli di poli tiliene, spesso a sgargianti colori, su edifici, quartieri, atolli, scogliere, e quant'altro, in tutto il mondo [32].

Carl Andre semina i pavimenti di mostre e musei con mattoni, pietre, pezzi di lamiera (il visitatore è i nvitato di provare l'ebbrezza di camminarci sopra) . Richard Serra pone maggiori problemi con la sue lamiere rugginose, dato il loro ingombro a volte smisurato (le 73 tonnellate e 42 metri lineari del *Tilted Arc*).

Daniel Buren applica il proprio logo (l'unica cosa che produce) , rigorosamente a strisce verticali bianche e blu , sui luoghi più vari in tutto il mondo; dal Guggenheim di New York al Palais Royal di Parigi (altri membri del suo vecchio gruppo, del 68, si sono specializzati in altri motivi: Mosset in pallini, Toroni in quadretti, Parmentier in righe orizzontali) [33]. Ma vi sono anche azioni più discrete, come quelle di Pinoncelli, che ha espost o oggetti rubacchiati qua e là, come denuncia contro il concetto di proprietà privata (ma non ha potuto evitare la denuncia per furto); e Tobias Rehberger ha realizzato un film della durata di 81 anni. Vi si ammira un quadrante d'orologio la cui lancetta dei secondi è stata rallentata, con un programma informatico, in misura tale da raggiungere l'obiettivo prefissato [34]. C. Boltanski espone una pila di tutti gli elenchi telefonici di Francia, intitolato "Il mondo nella testa". Hantai afferma di dipingere quadri a occhi chiusi, pensando ad altro.

---

[31] A. Szántó in V. Zollberg, J. M. Cherbo /eds.), *Outsider art. Contesting boundaries in contemporary culture* , Cambridge Univ. Press, Cambridge -New York 1997, p. 99 ss.

[32] Ovviamente, con investimenti di milioni di dollari. Essi sostengono che coprono spese e redditi con il *marchendising* di disegni, fotografie, ecc, ma è difficile pensare che non vi siano *sponsor s*.

[33] C. Sourgins, *op. cit* . p.18

[34] *Ibid* . p. 43

Ci sono gli artisti concettuali, autori di installazioni, che vendono solo le idee (progetti), mandandoli magari per fax con le istruzioni per realizzarli. Il sommo Sol LeWitt ha incaricato qualcuno di riempire grandi pareti con molte centinaia di righine nere orizzontali , a mano libera[35]. Come è noto, l'arte è un'attività molto creativa. A volte, queste opere realizzate da altri provocano qualche dissapor e sulla fedeltà al progetto, o l'uso non previsto delle installazioni .

A questo stato dell' "arte" contemporanea, di cui abbiamo offerto qui un minuscolo campionario, si è giunti dopo circa un secolo di beffe, scandali e assalti; dopo un secolo in cui nelle mostre, gallerie e musei si sono espo ste vecchie ruote di bicicletta, tele con incollati pezzi di giornali e biglietti del tram, fotomontaggi spiritosi e osceni, combinazioni di immagini degli stili più diversi in uno stesso quadro, rappresentazioni di incubi notturni, quadri fatti colando o schizzando o sparando vernici, immagini bi- e tri- dimensionali di corpi umani deformati nei modi più fantasiosi e crudeli, tele completamente monocrome, marchingegni inutili più o meno in movimento, assemblaggi di scarti di officina metallurgica, animali e umani viventi, stracci bruciacchiati (anche le opere dell' "Arte povera" si vendono a milioni di dollari [36]), materie da riesumazione cimiteriale, scatole di detersivo, gigantografie di fumetti, maniacali accumulazioni con centinaia e migliaia di oggetti qualsiasi, strutture metalliche di forme elementari e di enormi dimensioni, da cantieri navali; tele squarciate a rasoiate e bucate a punteruolo, tabelloni pubblicitari, manifesti strappati, elementi di arredamento nuovi di zecca, rifiuti domestici, manichini deformati, depezzati, innestati e seviziati, serie di centinaia di piccole fotografie o cornicette più o meno eguali , vuote; e garze con macchie di sperma , pezzi di legno raccolti sulle spiagge, fodere di feltro e ammassi di grasso, perfette repliche in resina di persone qualunque, vestite e accessoriate di tutto punto con oggetti "veri", comprati al negozio; assemblaggi di televisori, sculture delle materie più varie e precarie, installazioni di decine di metri cubi, che riem piono spazi sempre più enormi, con migliaia di elementi di ogni forma e dimensione; filmini e video in cui per ore non succede nulla, e altri in cui si ripetono all'infinito scene brevissime; e

---

[35] C. Saehrendt, S.T. Kittle, *op. cit*. p. 43, 148.

[36] Nel 1991, un Burri valeva 2.7 milioni di $ (F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea* , Laterza, Roma -Bari 2002, p. 79); dal 1997 al 2002, la quotazione dell'arte povera è aumentata di 700 %

combinazioni di tutto ciò. Si son viste gallerie in cui veniva esposto il vuoto, il nulla, e altre riempite fino all'orlo di rifiuti o terra. Si son visti artisti compiere le operazioni più strane: saltare dai terrazzi , estrarsi dalla vagina gli assorbenti igienici, salassarsi con lamette , masturbarsi in pubblico per due settimane di seguito, f arsi appendere nudi nel vuoto con ganci passati sotto la pelle, invitare i passanti ad un party ("happening") , far trivellare nel terreno, con le apposite attrezzature, un foro di un chilometro di profondità e poi tapparlo; o tenere conferenze per esporre schemi di riforma del mondo ed esporne gli appunti in gallerie.

La creatività si estende anche ad altri momenti della vita artistica; come la *vernissage.* Una volta Sigmar Polke fece in modo di far bere molta vodka agli ospiti, e fece filmare le conseguenti scenette. Fece poi proiettare questi filmini agli ospiti, come opere d'arte al quadrato. Ad una mostra su "La nuda verità" al museo Leopold di Vienna si raccomandò agli invitati di venire tutti nudi; si offriva gratis, con il catalogo, una crema antisolare (ne vennero 50, e altri mille vestiti). A Londra , il gallerista Jay Jopling riuscì a mobilitare 30.000 persone, a Haxton Square. [37]

Di segno contrario sono i casi in cui le opere d'arte sono danneggiate, distrutte o buttate via per errore, di solito dal personale di pulizia o gli operai di allestimento di mostre, che scambiano quelle cose come scarti e immondizia. La casistica è abbastanza lunga. Spesso gli artisti accettano con filosofia questi incidenti. Molti sono anche lusingati che le loro opere provochino vandalismi intenzionali. Qualsiasi effetto nel pubblico di un atto di un artista è considerato un apprezzamento estetico, positivo o negativo che sia.

O gli operatori dell'arte possono prestarsi a fantasiosi scherzi. Due hackers milanesi fingono in internet di essere quattro giovani artisti d'avanguardia (di cui un confesso pedofilo russo che espone immagini di bimbi nudi), e si candidano, con la raccomandazione (falsa) di Oliviero Toscani, per una mostra d'arte contemporanea organizzata a Tirana da Giancarlo Politi, uno dei maggiori esperti dell'arte contemporanea in Italia, e famoso anche nel mondo. Ovviamente, questi pubblica nella propria rivista una lusinghiera recensione di questi artisti e della mostra. Quando lo scherzo viene pubblicamente svelato (per iniziativa di Toscani, che era stato

[37] *Ibid.*, pp. 122, 126, 129, 156

coinvolto a sua insaputa), Giancarlo Politi accett a allegramente l'incidente, giustificandosi che

arte è ciò che noi riteniamo essere arte. … Sono ben lieto di aver ospitato questi quattro straordinari artisti fittizi che non esistono, ma le cui opere sono belle e di attualità, dal trash alla pornografia" .

La beffa viene esposta al ludibrio dopo la mostra, ma in realtà nessuno si scandalizza . [38]

2. Il sistema dell'AC

Queste opere ed eventi non sono più, da tempo, scherzi goliardici o azioni di protesta. Esse sono comprate e vendute a prezzi esorbitanti . Per una serigrafia di Warhol, peraltro riprodotta in decine di repliche , si sono pagati fino a 16 milioni di dollari. U no "sgocciolamento " di Pollock (un talento che nella sua agiografia ufficiale risale alla sua infanzia, quando era molto bravo a far ghirigori con la pipì sulla neve) è stato comprato a 140 mi lioni di dollar i[39]. Su opere e artisti si pubblicano ogni sorta di scritti, per spiegare i significati e magnificare i valori. Sono contese dai ricchi investitori e collezionisti , individuali e aziendali, nonché dai musei e gallerie pubbliche, dando origine ad un mercato globale in cui circolano miliardi di dollari (oggi forse 5 , e se ne prevedono10). Si moltiplicano le mostre periodiche, a carattere più culturale, (biennali, triennali, quadriennali, quinquennali); ve ne sono ormai a decine, in tutto il mondo , a cominciare da quella di Venezia . Proliferano le fiere, a carattere più commerciale. Come per i grandi sport mondiali, come le corse di Formula 1 o lo sci, anche pe r le arti si è ormai costituito un gran "circo viaggiante", con una comunità di qualche migliaio di persone (esperti, critici, giornalisti, funzionari ministeriali, direttori di musei, curatori, galleristi, mercanti, collezionisti, speculatori, ecc.; e anche, ovviamente artisti e appassionati), che si sposta tutto l'anno in giro per il mondo, di mostra in mostra . Sull'AC è fiorita un'industria editoriale, che sforna monografie illustrate di ogni misura e testi teorici di ogni livello .

---

[38] Cit. da A. Dal Lago, S. Giordani, *Mercanti d'aura* , Il Mulino, Bologna 2006 p. 190.

[39] P. Dossi *op. cit.* p. 54. Ma già quando si è passata la soglia dei 100 milioni di dollari per un Picasso, perfino uno dei critici più noti del mondo, Robert Hughes (scrive sul New Yor Times) è sbottato che in questo c'è qualcosa di corrotto di marcio; ad una conferenza alla Royal Academy nel 2004

Prospera una notevole industria dell'oggettistica o "merchandising" , che spesso costituisce una fonte primaria di soldi per le mostre e i musei. L'AC muove flussi turistici notevoli, con relativo "indotto" economico . E' insegnata nelle scuola d'arte, nelle accademie e nelle università, e poi, a cascata, nelle ore di educazione artistica e visuale nelle scuole secondarie, primarie e d'infanzia [40].

E naturalmente essa è ospitata stabilmente in esposizioni, centri d'arte, gallerie e musei; dove i bimbetti sono accompagnati a milioni, ad imparare questa arte. I primi musei d'AC (a New York nel 19 29 e a Parigi nel 193 4) sembravano delle contraddizioni in termini, perché era proprio contro l'arte da museo che erano sorte, in origine, le avanguardie più attive; ma dagli anni 50 ogni obiezione è stata superata, sia da parte degli artisti che delle istituzioni, e da allora, con una accelerazione dagli anni '80, si è avviata una corsa alla costruzione di tali strutture. Come nell'Europa del XII secolo, con le "bianche cattedrali" di cui scriveva il monaco Glaber, così nell'Occidente dell'ultimo quarto del ventesimo secolo si è assistito alla fioritura, in ogni città che si rispetti, del suo candido museo o galleria o centro d'AC . Ad esse entrano i fedeli ad adorare i loro curiosi feticci; affascinati dalle loro celebrità, dai sacri testi che esaltano gli enigmatici messaggi, e soprattutto il contesto e il loro valore in dollari. L'AC è un caso tipico del feticismo mediatico accanto a molti altri; come il cinema, la moda, lo sport, il rock, il turismo, le nuove tecnologie, ecc. Anche l'AC fa parte della "società dello spettacolo" del l'"immagine", del "simulacro" [41].

"L'arte sembra viva e vegeta, a giudicare dalla moltiplicazione di musei e esposizioni, nonché dalle quotazioni degli artisti e dall'effervescenza dei mercati." [42]A dire il vero, le cattedrali dell'arte contemporanea – salvo quelle di grandissima fama mondiale - rimangono di regola desolatamente vuote. Tra gli infiniti modi di uso del tempo libero che la società moderna offre ai suoi cittadini, la frequenza di questi templi è statisticamente irrilevante. Essa interessa in qualche misura solo a una élite intellettuale; minuscola, ma

---

[40] Nel 2001 in Francia i due ministeri dell'istruzione e della cultura hanno varato un enorme programma di educazione all'arte contemporanea, del costo di 1 miliardo di euro.

[41] Cfr. ad es. D. Bertasio, (cur.) *Arte o spettacolo? Fruitori, utenti, attori,* Angeli, Milano 2006. Come scrive A. Del Lago, "sul feticismo delle merci e dell'arte, la letteratura è divenuta immensa; da Guy Debord a Jean Baudrillard" (op. cit. p. 163)

[42] Ibid. p. 21

evidentemente in grado di creare opinione e consenso, soprattutto presso i pubblici amministratori . Le masse ignorano del tutto l'AC o le sono indifferenti [43]. Raramente qualcuno se ne indigna, per motivi etico-religiosi (oscenità, blasfemia) o economici (spreco di denaro pubblico). Gli artisti d'avanguardia "ricorrono regolarmente allo scandalo, alla provocazione: offendere un paio di tabù religiosi e sessuali, rappresentare la violenza, far riferimento al nazismo , e versano tonnellate di comunicazioni su stampa e TV" [44]

Per fortuna, la cultura artistica moderna appresa nei primi anni di scuola nella generalità dei casi viene abbandonata alla pubertà, (proprio come quella religiosa).

Il mercato dell'arte, benché ormai esteso a tutto il mondo e in fase di vigorosa espansione soprattutto in direzione dell'Estremo Oriente (la nuova frontiera è la Cina, dove le maggiori gallerie d'Occidente stanno aprendo freneticamente le loro filiali, come fanno le grandi case di moda e degli articoli di lusso in genere), rimane un segmento infinitesimale del commercio globale (all'interno degli USA, il fatturato di tutte le arti è stimato al 0.2% del PIL).

Tutto questo è piuttosto curioso. Come mai la società contemporanea, così evidentemente tesa all'estetizzazione del mondo e della vita, investe somme notevoli per alimentare nel proprio seno una comunità (settore, sistema) tesa ad evidenziare il brutto, la sofferenza, l'orrore, il nulla, e il cui scopo è, tipicamente, trasgredire tutte le regole e offendere tutti i valori? E come mai le sue attività non interessano quasi nessuno, salvo agli operatori e gli investitori stessi? Come mai fin dall'inizio sono proprio gli esponenti di punta del capitalismo, i magnati dell'industria e della finanza, a sostenere e promuovere quelli che si professano come i loro più aspri e sprezzanti nemici? Perché da qualche decennio le città fanno a gara per dotarsi di musei, mostre e fiere di arte contemporanea, malgrado la persistente

---

[43] Nel 1995 la città di Brema (che si vanta di un notevole museo di arte contemporanea; peraltro ormai piuttosto attempato) ha cercato di far partecipare l'intera cittadinanza ad un programma di "arte pubblica" (cioè inserimenti di sculture e simili nelle strade, piazze e giardini). Si sono distribuiti 50.000 questionari ad altrettanti cittadini; ma solo 246 persone, il 0.5% del totale, hanno espresso le loro proposte in 6 incontri. A Kiel il direttore del museo ha cercato di far partecipare democraticamente l'intero personale, comprese le donne delle pulizie, alla programmazione delle mostre. L'esperimento è stato subito chiuso, perché le proposte riguardavano generi e stili molto tradizionali. (C. Saehrendt, S.T. Kittl, *op. cit* . p. 156).

[44] C. Saehrendt, S.T. Kittl, *op. cit.* p. 21

scarsità del pubblico (comparativamente alle altre forme di consumi culturali e del tempo libero? A questi e simili interrogativi cercheremo di rispondere in questo lavoro.

In sintesi estrema, la speranza è di indurre i lettori a sbottare la storica battuta del ragionier Fantozzi che ne esprima la liberazione dall'AC: "questa cosa è una cagata pazzesca!" ,

In una sintesi un po' più fine, la risposta è questa: tutto ciò nasce verso la fine del '700, quando è emersa l'idea che gli artisti sono "geni", superiori agli altri umani; dotati del magico potere di trasformare qualsiasi cosa, con il tocco della propria mano o solo concepita nella propria mente, come un'opera d'arte; e liberi da ogni richiesta, pressione, norma o valore vigente nella società ("l'arte per l'arte"). L'arte è un valore in sé, libera, inutile e disinteressata; ed è l'attività umana più alta. Questa idea è accolta dai governanti, che fanno dell'arte un fondamento della identità e della gloria dello stato - nazionale e uno strumento di consenso . L'arte, religione in sé, fa parte della religione nazionale. Gli artisti sono visti come santi e martiri, icone e feticci; per i quali si erigono templi sempre più numerosi e imponenti. Nella società, chi conosce, capisce, apprezza l'arte, partecipa della sua altezza. L'arte conferisce distinzione, prestigio, identità, e auto -compiacimento (vanto) ai suoi adepti. Essi allignano soprattutto nelle fasce medio-alta, in termini economici e intellettuali (capitale monetario e culturale); particolarmente nella borghesia di recente arricchimento (sia la vecchia aristocrazia che il popolino, per ragioni diverse, non sentono il bisogno dell'AC). Per possedere l'arte i ricchi sono disposti a investire capitali sempre più consistenti; senza limiti. Si è creato un grande mercato mondiale dell'arte, in cui ogni anno circolano diversi miliardi di dollari. Tra gli investimenti e il valore dell'arte si crea un rapporto strettissimo, sostanzialmente di identità: il costo dell'opera crea l'apprezzamento estetico, e viceversa ; grazie al funzionamento di un sistema integrato di operatori (soprattutto gli esperti e i mercanti) . Il sistema dell'arte succhia dall'ambiente sociale i capitali, e difende graniticamente gli investimenti. I capitali sono blindati con il terrorismo psicologic o contro eventuali critiche estetiche o etiche (sociali). Negli ultimi decenni, l'arte si è integrata nel mondo dei media, dello spettacolo, del consumismo, del divertimento, rincorrendo le tendenze alla stimolazione delle emozioni più forti: il sesso, il sangue, il successo, lo schifo, l'orrore e simili. In particolare si sono sviluppati, nell'AC, le rappresentazioni di comportamenti che fino a poco tempo fa erano

considerati fenomeni di psicopatologia sessuale (sadismo, masochismo, necrofilia, scatofilia, ecc.), e che hanno cominciato ad diffondersi nella cultura occidentale nel Settecento, all'incontro tra l'estremo illuminismo con il romanticismo (Sade). Questi fenomeni sono fluiti carsicamente nel sotterraneo (nel subconscio) dell'Ottocento, e grazie a Freud nella metà del Novecento sono stati sempre più trattate e accettate. La fascinazione per nesso di *eros e thanatos* , il sesso e la morte, si è diffusa nella cultura di massa nella secondo metà del secolo; ne è piena l'industria culturale. La diffusione è facilitata dal deserto di valori tradizionali, dal nichilismo operato dal razionalismo radicale. L'AC è perfettamente integrata in questa società, non solo per gli aspetti socio -economici (libertà, mercato, innovazione, distinzioni di classe, mezz i e modi di comunicazione, ecc.) ma anche per il suoi contenuti ideali, cioè di immagini e rappresentazioni. L'AC non rispecchia la società e la cultura post -moderna: ne é parte integrante , insieme come causa ed effetto (causa circolare, circolo vizioso).

3. Storia e sociologia dell'arte moderna/contemporanea (MC)

Come annunciato nel titolo, in questo libro si intende trattare dell' arte moderna/contemporanea (MC) come un fenomeno storico -sociale unitario che inizia nell'ultimo quarto del XVIII secolo e si svolge con una certa coerenza, ma anche con importanti differenziazioni, fino ai nostri giorni. C'è qualcosa di comune, tra il nobilissimo *Giuramento degli Orazi* di J.-L. David, che nel 1785 dà inizio ufficiale all'"arte civile" tipica dell'Ottocento, e gli inenarrabili orrori della collezione Saatchi esposta con orgoglio dalla Città di Londra nella maestosa County Hall . In questo libro si cercherà di evidenziare gli elementi di continuità, oltre che le rotture.

Però il titolo evidenzia anche che questo non è un libro di storia dell'arte, ma di sociologia; addirittura un trattato di sociologia dell'arte. Tuttavia è bene chiarire che non si offre qui una esposizione organica di questa subdisciplina. Tipicamente, i testi introduttivi di sociologia dell'arte evidenziano le diversità di possibili approcci sociologici al fenomeno arte, citano il pensiero dei principali autori che se ne sono occupati nel passato, chiariscono i concetti, le teorie e i metodi, passano in rassegna i principali temi e problemi della disciplina. I riferimenti empirici sono prevalentemente all'arte contemporanea, perché questa è la vocazione della sociologia; ma non

solo ad essa. Insomma, quelli sono di solito testi pensati soprattutto per studenti e studiosi di sociologia che intendono applicare il *tool kit* di questa disciplina alla comprensione dell'arte in generale. In quei testi, i riferimenti all'arte contemporanea sono a titolo esemplificativo e illustrativo. Nel nostro lavoro invece vogliamo mettere in primo piano il fenomeno dell'arte contemporanea nella sua interezza, e analizzarlo sistematicamente, nel suo spessore storico e nella sua composizione attuale. Sociologici sono gli strumenti concettuali e teorici con cui operiamo; la sociologia dell'arte, come disciplina, rimane implicita. Essa sarà tematizzata, molto brevemente, solo nel penultimo capitolo .

Questo non è neppure un trattato che voglia analizzare in maniera distaccata e neutrale il fenomeno artistico. E' invece un libro a tesi, di parte. Avrebbe potuto intitolarsi *Contro l'arte d'avanguardia e postmoderna"* o simili; e limitarsi a raccogliere e rilanciare le critiche , anche molto violente, che hanno sempre accompagnato il suo sviluppo. I libri di denuncia con titoli come "la crisi dell'arte" "la miseria dell'arte" "la fine dell'arte" "l'eclissi dell'arte" "dimenticare l'arte" "la nullità dell'arte" "artisti senza arte", "l'inutilità dell'arte" "il fallimento dell'arte" sono apparsi a decine negli ultimi anni, a opera di storici, filosofi, critici, artisti stessi; specie in Francia. Molto spesso, in quei libri ricorrono concetti sociologici, perché ormai la sociologia è entrata nel senso comune e nella cultura generale; ma non vi sono molti riferimenti espliciti e organici alla sociologia dell'arte . Questo invece vuole essere un vero libro di analisi sociologica, o socio-storica, non un pamphlet di denuncia. La differenza è che qui si vuole compiere un'analisi sistematica supportata da quante più "prove empiriche" possibile, indicate nell'ampio apparato di citazioni bibliografiche.

Come ha insegnato Max Weber, nelle analisi sociologiche il "riferimento ai valori" è per molte ragioni inevitabile, ed è anche positivo, perché fornisce energia motivazionale alla ricerca. L'importante è che sia dichiarato e tenuto sotto controllo razionale . Non deve interferire con il rispetto dei fatti, dell'oggettività della loro trattazione ed elaborazione, della logica con cui li si interpreta e si astraggono le conclusioni (con tutte le limitazioni e complicazioni connesse a tali concetti) . In ultima analisi, il criterio metodologico fondamentale della scienza come professione è l'onestà intellettuale.

Da Weber possiamo trarre conforto anche per giustificare il nostro tentativo di intrecciare storia e sociologia. Per questo nostro

maestro, lo scopo ultimo della sociologia non è la costruzione di grandi sistemi teorici onnicomprensivi, ma l'elaborazione di concetti e teorie che possano essere utilmente applicati alla comprensione dei concreti fenomeni e problemi sociali, nel loro divenire storico. Storia e sociologia sono in relazione circolare, di reciprocità: la prima scopre, precisa e descrive i singoli fatti, la seconda fornisce le categorie e i modelli teorici (idealtipi) per interpretarli; ma le categorie sociologiche emergono dallo studio dei fatti storici, e questi diventano tali solo in quanto definiti dalle teorie. Le analisi storiche più convincenti sono quelle che fanno largo uso della sociologia (storia sociale), e allo stesso modo, le migliori analisi sociologiche sono quelle che affrontano i problemi sociali nel loro spessore storico.

In questo libro appaiono alcuni brani di narrazione storica; sia nella ricostruzione dei contesti storico-sociali, storico-politici, storico-culturali in cui sono collocati i fenomeni artistici, sia in alcuni accenni allo svolgersi di questi ultimi. E' ovvio che non intendiamo con questo rubare il mestiere ai colleghi dell'altra disciplina. Vi sono infiniti libri di storia dell'arte contemporanea: diamo per scontato che il lettore già ne conosca qualcosa, e chi intende approfondire le sua conoscenza si rivolga ad essi. Qui appaiono brani di cultura storica e storico-artistica generale, inseriti in certi luoghi solo per scopi funzionali al procedere dell'analisi sociologica. E' un metodo che abbiamo seguito anche in passato, in altri lavori, anche su argomenti molto diversi [45], e vi rimaniamo fedeli, benché consapevoli del rischio che, nel tentativo di fondere approccio storico e sociologico, si finisca per scontentare gli specialisti sia dell'una che dell'altra disciplina. Ma l'unica cosa che importa è che alla fine il lettore senta di aver migliorato la propria comprensione del fenomeno in oggetto.

4. Piano dell'opera

Prima parte: il sistema dell'arte moderna/contemporanea (MC)

Il libro è organizzato in cinque parti. La prima è a carattere generale. Vi si espongono le grandi linee del sistema dell'arte contemporanea, considerato nella sua interezza, come un'unità, dalla

[45] Cfr. ad es R. Strassoldo, *Sociologia dell'agricoltura*, Carocci, Roma 1996; id., *Dal neolitico al post-moderno Una sintesi macro-sociologica,* Vallecchi, Firenze 1997; id. *Forma e funzione. Introduzione alla sociologia dell'arte*, Forum, Udine 1998

fine del Settecento ai giorni nostri; ma l'enfasi è, in alcuni capitoli, sui decenni fondativi del sistema. Nel primo capitolo è inevitabile affrontare alcuni noiosi e insolubili problemi terminologici e di periodizzazione: che cos'è la contemporaneità, che cosa sono la modernità, il modernismo, la postmodernità; che cosa accomuna e che cosa distingue i periodi in cui si può articolare l'arte degli ultimi due secoli. Si conviene (con inevitabili forzature) di chiamare moderno/contemporaneo (M/C), tutto il periodo tra la seconda metà del Settecento e il 1975 circa, e post-moderno l'ultimo trentennio. Superata in qualche maniera la secca terminologica, si passa (cap. II) al tema dell' "invenzione dell'arte nel Settecento"; cioè alla nascita delle moderna concezione dell'arte quale attività spirituale essenzialmente unitaria e superiore ad ogni altra, e si accenna anche ad alcune questioni definitorie che hanno continuato ad essere dibattute fino ai nostri giorni, come l'approccio "funzionalista" e quello "istituzionale". Nei capp. III e IV si passano in rassegna i fondamenti filosofici di questa concezione dell'arte (Baumgarnter, Kant, gli idealisti romantici tedeschi) e le forze strutturali in campo, che opereranno con continuità e forza crescente da allora fino ai nostri giorni: l'intervento dello Stato a supporto dell'arte, la formazione del mercato e del pubblico dell'arte. La ragione strutturale più importante, nella formazione del moderno fenomeno dell'arte, è indicata nella nuova "Santa Alleanza tra la Nazione e l'Arte", che si sostituisce a quella precedente, "fra il Trono e l'Altare", e crea la figura dell'"artista-mago nazionalizzato" (Michaud). Il cap. V tratta della figura dell'artista, attorno al quale è fiorita, soprattutto tra il 1850 e il 1950, una notevole letteratura di taglio sia storico che psicologico che sociologico. Negli ultimi decenni la figura dell'artista sembra avere riscontrato assai meno interesse tra gli scienziati sociali, in concomitanza con l'irrobustirsi di un sistema dell'arte dove i ruoli centrali sono stati occupati da altre figure professionali (gli esperti). Infine il cap. VI analizza la crescita dei "discorsi" sull'arte, cioè della letteratura ed editoria artistica, suddivisa nelle tradizionali categorie di storia, filosofia e critica d'arte, più la recente categoria sincretica variamente chiamata "art theory" o "art writing". L'attenzione data a questo argomento discende dalla constatazione che la produzione di opere artistiche è sempre più dipendente dalla produzione di teorie e scritti sull'arte, che ne sono ormai parte costitutiva.

Seconda parte: arte civile e avanguardie

La seconda parte tratta delle tre categorie/periodi in cui è stata convenzionalmente articolata l'arte M/C: l'"arte civile" (1785 -1895) , le avanguardie storiche (1895 -1950), le neo -avanguardie (1950 -1975). Essa abbraccia quindi, in un centinaio di pagine, due secoli di storia dell'arte. Il cap. VI fornisce un rapidissimo resoconto dei caratteri e dei generi dell'arte spesso chiamata semplicemente "ottocentesca" . Qui si è proposta la dizione "arte civile" per diverse ragioni, a partire dalla sua funzione di integrazione sociale (ovvero di educazione della cittadinanza ai valori della nazione, ma anche della presa di coscienza dei suoi problemi sociali). Questa dizione evidenza il contrasto con l'arte " primitiva" e "selvaggia" che le succederà . Ci si dilunga un po' sulla collocazione dell'impressionismo, che molti scrittori d'arte vorrebbero includere nelle avanguardie, mentre qui si sostiene la sua sostanziale appartenenza alla tradizione.

Il cap. VIII propone una interpretazione della costellazione di forze che, tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, hanno presieduto alla nascita delle avanguardie. Il "contesto" sono le condizioni storiche, politiche, sociali e culturali generali, tra cui il sorgere da protagonista della potenza americana e la corsa dell 'Europa verso il baratro della Grande Guerra. Le "matrici" sono fenomeni di più diretta rilevanza alla nascita dell'avanguardia, quali la nascita dell'industria culturale, la diffusione delle nuove arti tecnologiche (fotografia e cinema) e della pubblicità, il crescente antagonismo degli intellettuali verso la classe borghese dominante, e così via. Nel cap. successivo (IX) si presenta brevemente la tipologia canonica dei movimenti d'avanguardia, mettendone in rilievo alcuni aspetti socio - politici ritenuti meno noti; e trascurando invece i molti aspetti dell'arte di questo periodo che non si inquadra nel concetto di avanguardia, e che di regola è trascurata anche nella storia canonica e ufficiale (*L'art caché et dissident*). Il cap. X presenta il quadro della precoce adozione dell'avanguardia artistica europea da parte di un ristretto gruppo di ricchi americani, della profuganza negli USA di gran parte dell'avanguardia europea a causa del nazismo e della seconda guerra mondiale. Si ricorda poi il definitivo trasferimento , dopo la guerra, del centro del sistema dell'arte mondiale da Parigi a New York e il trionfo dell'astrattismo come arte ufficiale del capitalismo americano. Il cap. XI tratta delle correnti artistiche del periodo 1950 -1975, soffermandosi su alcune versioni del neorealismo europeo e sulla Pop Art, ulteriore episodio del trionfo dell'arte

americana nel mondo. In realtà, come l'impressionismo, la Pop Art può essere considerata una corrente di transizione, in questo caso tra arte MC e arte PM, di cui anticipa molti caratteri. Tuttavia, gli anni 60 e 70 vedono anche un ritorno in forze di movimenti artistici fortemente antagonisti, arrabbiati, molto simili alle avanguardie storiche più radicali. Si tratta dell'arte concettuale , articolata in una numerosissima varietà di correnti e maniere.

Gli ultimi due capitoli di questa parte abbandonano il taglio storico-narrativo che ha caratterizzato i precedenti e assumono un carattere schiettamente analitico. Il cap. XII è un'esposizione delle principali idee (una dozzina) che reggono il mondo dell'arte d'avanguardia, vecchia e nuova, cioè che costituiscono la sua ideologia o subcultura. Il cap. XIII invece è dedicato alla delineazione del mondo dell'arte d'avanguardia inteso come sistema operativo, composto di una serie di soggetti (artisti, esperti, mercanti, collezionisti, funzionari, ecc,) di strutture (stato, mercato, ecc.) e dalle complesse reti di relazioni che li collegano; e si mette in evidenza il ruolo cruciale svolto dai *gate-keepers*, le guardie confinarie del sistema, cioè, principalmente, dai mercanti e dagli esperti.

Terza parte: l'arte nella post-modernità

Mentre nella parte precedente si prendevano in considerazione quasi due secoli di vicende socio-artistiche, la parte terza si concentra sugli ultimi trent'anni, che si è convenuto di intitolare alla postmodernità. Qui il taglio è quasi totalmente sincronico -analitico-sociologico, sia perché vi sono pochi eventi storico-generali da mettere in relazione con le vicende dell'arte, sia perché nell'arte PM non v'è una tendenza, uno sviluppo storico riconoscibile (Belting:"fine della storia dell'arte"), ma solo un immenso magma di autori, opere, eventi, correnti, che si agitano caoticamente in tutte le direzioni. Nel cap. XIV si abbozzano prima i caratteri tipici (idealtipici) della *società* postmoderna e poi quelli dell' *arte* nella postmodernità. Si riprende la griglia concettuale già adottata nell'analisi dell'ideologia delle avanguardie, per mettere in rilievo le differenze tra queste e l'arte PM. Nel cap. XV ci si concentra e diffonde nell'analisi di alcuni aspetti tipici dell'arte PM, quali la riconciliazione con l'industria culturale e mediatica, l'imballamento della logica della trasgressione, e altri. I capitoli successivi (XVI e XVII) sono dedicati ognuno ad altri aspetti macroscopici dell'arte PM:

la penetrazione delle regole del mercato in ogni suo ganglio (mercificazione) e la fioritura di istituzioni pubbliche per ospitarla e promuoverla (museificazione). La fortuna dell'arte M /C e PM è ormai assicurata dal loro ess ere divenute simbolo di modernità, e risorsa dell'industria turistica e del tempo libero. L'ultimo capitolo di questa parte, il XVIII, è dedicato a due categorie sociali, uno dei quali è interno (i collezionisti) e l'altro esterno (il pubblico) al sistema dell'arte. Sintomaticamente, è uno dei più brevi, perché su i collezionisti e sul pubblico dell'arte M/C e PM sono disponibili pochissime informazione scientifiche (statistico -sociali).

Parte quarta: critica dell'arte contemporanea

Le sezioni precedenti presentavano, in linea di principio, un carattere narrativo o analitico, comunque descrittivo; ma era inevitabile che trapelassero frequentemente, avvertite o meno, anche connotazioni valutative e critiche. La parte quarta è invece esplicitamente dedicata alla discussione critica e polemica verso un certo numero di aspetti dell'arte contemporanea. Per ovvi motivi di spazio, queste riflessioni si rivolgono ad un campione molto selezionato di tali aspetti. Si inizia (cap. XIX) con la critica dei luoghi comuni, cioè di quelle idee sull'arte che un tempo erano parte della sua filosofia o ideologia, ma che col tempo sono percolate nel resto della società. In questo processo di discesa essi hanno assunto i tipici caratteri di semplificazione e rigidità propri anche dei pregiudizi e dei dogmi. I luoghi comuni qui discussi sono una decina. Alcuni di essi erano già stati trattati in altra chiave, sia nel cap. XII sull'ideologia dell' avanguardia sia nelle cap. XIV, sulle differenze tra l'arte d'avanguardia (M/C) e quella PM. Il cap. XX riprende con maggiore ampiezza la "critica dei critici" che già era emersa, episodicamente, in altri capitoli. Qui si polemizza soprattutto, in primo luogo, con la proverbiale oscurità, allusività, pomposità e barocchismo dello stile dei critici; in secondo luogo con la teoria del primazia della teoria sull'opera d'arte, che pone il produttore di teorie - cioè l'esperto, lo scrittore, il critico, l'interprete, l'ideologo - nella posizione centrale e apicale nel sistema dell'arte. Il cap. XXI scaglia frecce piuttosto feroci contro tre mostri sacri dell'arte del Novecento, Picasso, Duchamp e Warhol, selezionati come rappresentanti emblematici dell'arte M/C. Le frecce, ovviamente, sono tutte prese a prestito da autorevoli esperti. Siamo molto dolenti di non aver potuto estendere ad altri, per ovvi

motivi di spazio, questa piacevolissima attività di "decostruire" gli idoli dell'arte MC e PM. Il cap. XXII invece passa in rassegna un certo numero di esperti d'arte (filosofi, storici, critici), alcuni molto famosi e altri meno che nel corso del Novecento hanno levato voci fortemente ostili nei confronti dell'arte contemporanea. Qui si fa anche cenno alla vivace polemica su questo argomento che ha scosso il mondo intellettual-artistico parigino negli anni 80 e 90, e da cui abbiamo tratto molto incoraggiamento per questo libro. Infine il cap. XXIII esamina i contributi, modesti, che alla critica dell'arte contemporanea sono venuti dalle file dei sociologi.

Parte quinta: riflessioni finali e prospettiche

Questa sezione è composta di un solo capitolo, il XXIV, che è stato tenuto a parte perché ha un carattere molto diverso dagli altri. È una collezione di riflessioni personali di varia natura, quasi abbozzi di programmi di ricerca e di approfondimento futuri. Alcuni erano già menzionati fuggevolmente qua e là nei capitoli precedenti; altri appaiono del tutto estranei all'orientamento scientifico fin qui seguito.

La prima riprende i numerosi accenni sul carattere sadico dell'arte d'avanguardia, e costruisce un discorso più organico e documentato, dove si sostiene che il pensiero sadiano scorre sotterraneo in tutta l'alta cultura artistico-intellettuale dell'Ottocento, e prorompe in superficie agli inizi del Novecento, pervadendo tutte le avanguardie, e in particolare Picasso, Duchamp e il surrealismo, e alimentando poi anche il situazionismo e il post-strutturalismo. Quando ci si riferisce alla "cultura della morte", come tipica di gran parte dell'arte e del pensiero occidentale dell'ultimo secolo e mezzo, ci si riferisce precisamente all'eredità del marchese de Sade. Mettere in luce questa genesi pare un argomento molto forte contro l'arte M/C e PM.

Il secondo brano riprende il tema della bellezza, già altrove trattato. Qui si auspica il ri-avvìo degli studi, già iniziati in epoche precedenti, sulla realtà oggettiva della bellezza, sui suoi fondamenti biologici ed evoluzionistici, sull'estetica degli organismi e dell'ambiente naturale. Temi, questi, tristemente trascurati sia dagli scienziati della natura che dagli estetologi, ma temi che portano logicamente a riflessioni sui rapporti tra la bellezza del creato e la "gloria" (cioè la bellezza) del suo creatore, sulla convergenza tra la bellezza e gli altri valori fondamentali dell'esistenza (verità, bontà).

La biologia e la teologia della bellezza sono due temi, diversi ma interconnessi, su cui speriamo di lavorare in futuro .

Un terzo brano invece riprende, su un registro introspettivo e autobiografico, il tema dei rapporti tra la preparazione teorica e l'esperienza estetica, sostenendo la tesi (abbastanza tradizionale) che la vera, grande arte è quella che si impone imperiosamente e misteriosamente , senza mediazioni intellettuali, per via della semplice astanza, ed evoca emozioni sconvolgenti e il senso del numinoso. La vera, grande arte, si sostiene, partecipa del sacro; l'arte è sempre arte sacra.

Seguono poi alcune riflessioni sul destino dell'arte in una società avviata all'estetizzazione diffusa, di massa, operata però non dal sistema dell'arte ma da quello economico -produttivo, del consumo, dell'industria culturale, dalla rivoluzione digitale. Si conclude che, da un lato, non c'è molto da disperarsi se il sistema dell'arte, come si è evoluto nell'ultimo secolo, dovesse dissolversi e scomparire , inghiottito dall'estetica d'ambiente . Tuttavia i nostalgici dell'arte tradizionale (non avanguardista e non post -moderna) possono nutrire qualche fiducia . E' difficile che questo tipo di arte scompaia del tutto, perché ci sarà qualche nicchia per lei anche in futuro - il piacere della creazione personale, individuale, immediata, manuale; il bisogno di oggetti "speciali" , fatti a mano, in esemplare unico o in pochi esemplari, per decorare ambienti e comunicare valori.

Infine proviamo a indicare quali possano essere azioni (non meramente teorico -culturali, ma neanche violente) per smontare l'attuale ripugnante sistema della sedicente arte.

5. Sintesi dell'argomentazione centrale (*main plot*)

Più sopra abbiamo elencato alcuni interrogativi che hanno fornito la spinta motivazionale alla elaborazione di questo libro. Per rispondere in modo persuasivo, abbiamo impiegato quasi 750 pagine e 1500 note bibliografiche. Qui anticipiamo, in estrema sintesi, le risposte. Quanto segue costituisce la principale (non certo la sola) linea argomentativa e concettuale del libro, la sua spina dorsale teorica, il suo *main plot* .

1) Due secoli fa, tra fine Settecento e primo Ottocento , l'Europa , ovvero la Borghesia laica, idealista e nazionalista ha generato l'Arte come sfera culturale autonoma, libera, superiore, e dotata di un carattere (quasi) sacrale; 2) nel corso dell'Ottocento questo settore ha

sviluppato un filone di antagonismo rispetto al resto della società; 3) alla fine del secolo la grande tradizione della pittura europea, iniziatasi con Cimabue, sembrava aver espresso a ppieno ed esaurito tutte le potenzialità del mezzo, e si trovava in concorrenza con mezzi del tutto nuovi, e di enorme potenza, cioè la fotografia e cinema; 4) il principio dell'innovazione, centrale nella cultura capitalista in quanto espressione dell'ideologia del progresso, insita nel principio di concorrenza, e necessaria alla promozione dei consumi, si era radicato anche nella sfera dell'arte, ed ha costretto i pittori a cercare modi del tutto nuovi e originali di dipingere; 5) questi modi hanno incontrato l'interesse di alcuni membri delle élites intellettuali e finanziarie, specie americane, che in tempi relativamente brevi (1920-1950) sono riusciti a convincere l'intera classe dirigente ad accettarli, e quindi istituzionalizzarli; 6) tale interesse è dovuto sia a fattori psico -sociali – curiosità, eccentricità, meccanismi di distinzione di classe ("snobismo") – sia a condizioni strutturali , come l'esigenza di disporre di opere d'arte con cui decorare e arredare gli ambienti di vita; 7) questa esigenza era particolarmente sentita negli USA, dove la società era in quel periodo (primi decenni del XX secolo) in impetuosa crescita socio -economica e demografica, e non disponeva di una tradizione artistica autoctona, adeguata ai bisogni. Negli USA quindi è emersa una fortissima domanda di nuove opere d'arte, che ha favorito lo sviluppo dall'arte moderna; 8) dopo la seconda guerra mondiale, l'arte moderna, identificata con l'America, è stata oggetto di promozione all'estero a scopi di egemonia culturale, e di importazione ed imitazione da parte degli altri paesi; 9) la società borghese -capitalista ha tollerato e rispettato le tendenze ideologiche antagoniste dell'arte d'avanguardia per tre ragioni: a) la constatazione che il carattere eversivo rimaneva solo sul piano dell'ideologia, era velleitario, ritualistico, inoperante e innocuo; b) la dimostrazione del carattere liberale , pluralistico e tollerante della società borghese; c) la delimitazione di uno spazio sociale in cui ogni forma di dissenso e scandalo, anche il più estremo, potesse essere sfogata senza conseguenze dannose sul resto della società ("tolleranza repressiva"); 10) in questo spazio "extraterritoriale" di assoluta libertà hanno trovato condizioni di vita interessanti i figli ribelli della borghesia stessa; 11) il principio dell'innovazione, della trasgressione e dell'originalità hanno impresso al sistema dell'arte una dinamica molto veloce, con la produzione di opere, correnti e stili sempre più numerosi e diversi; 12) la ricerca delle visibilità, in un sistema

dell'arte sempre più affollato e concorrenziale, e privo di ogni altro valore-guida se non il successo e l'arricchimento, ha portato a forme d'arte sempre più sensazionali, clamorose, spettacolari, scandalose, fino agli esempi riportati nelle prime pagine di questa *Introduzione* ; 13) l'arte moderna ha incontrato scarsissimo interesse nel grande pubblico; 14) malgrado ciò, e malgrado anche qualche recente sintomo di dissenso, essa continua a riprodursi, perché a) si è costituito un ricco mercato dell'arte, su cui prosperano diverse categorie di operatori, interessati tutti alla sua conservazione ed espansione; b) vi sono molti soggetti pubblici e privati (musei e collezionisti) che hanno molto investito, in termini di denaro e di prestigio, nell'arte moderna, e quindi sono vitalmente interessati alla difesa dei propri capitali ; c) vi sono molti soggetti privati e pubblici per i quali l'arte moderna è simbolo di vivacità culturale, ampiezza di vedute, apertura, progressismo, modernità; 14) in particolare questa idea si è radicata nelle pubbliche amministrazioni locali (governi urbani) ed è utilizzata nell'ambito delle politiche di marketing urbano, a scopi di attrazione di flussi turistici e di posti di lavoro di alto livello. Essa ha portato negli ultimi vent'anni, in tutto il mondo e in tutte le città con ambizioni di prestigio e di sviluppo, ad una enorme proliferazione dei musei e mostre di arte moderna, quali simbolo di modernità. La principale funzione dell'arte contemporanea è, autoreferenzialmente, di giustificare l'allestimento di musei, gallerie e centri di arte contemporanea ; 15) l'AC si è integrata nel sistema dell'industria culturale, dei media e del tempo libero. L'AC è divenuto nient'altro che il reparto specializzato in "meraviglie e trasgressioni estreme" del supermercato globale.

Presentazione

Questo libro nasce da quindici anni di lavoro professionale nel campo della sociologia dell'arte e da un precedente quarantennio di interesse generico per l'arte. Fin da ragazzino infatti i miei mi hanno fatto capire che una persona perbene, quando viaggia, deve visitare le piazze, i monumenti, i palazzi, le chiese e i musei delle città, e deve imparare a informarsi, capire ed apprezzare ciò che vede (in casa c'era una buona collezione di " Baedeker *" e un po' di libri d'arte). A dieci anni mi fu regalata un'* Enciclopedia dei capolavori *, e lessi la* Storia dell'arte *di H. Van Loon e a quindici ebbi occasione di vivere per un anno a Venezia, dove ogni domenica si andava a Messa in chiese diverse. Lì, all'Accademia accanto al mio Liceo, è iniziata anche la mia carriera di visitatore di musei. Poi per alcuni anni abbiamo abitato a Roma, e lì l'ho proseguita.*

La mia cultura artistica non deve molto all'istruzione scolastica. Per quanto mi sforzi, non riesco a ricordare alcuna "illuminazione" da quell'oretta settimanale di storia dell'arte, senza immagini (allora proiettori e diapositive erano un lusso impensabile) e sulla base di quei poveri testi con piccole foto in bianco e nero e tanti discorsi idealistico-formalistici. Mi si impressero nella mente alcune immagini particolarmente potenti, come la Nike e la Creazione di Adamo. Mi innamorai dei volti di Botticelli. Devo confessare che una forte spinta a guardare quadri e statue veniva dall'eros. Già da bimbetto mi ero innamorato d i una statua di polposa fanciulla nuda (all'angolo a mare del Palazzo del Lloyd, a Trieste, nel 1947). La storia dell'arte era uno dei pochi settori della cultura visuale in cui, negli anni 50 e 60, si potevano vedere immagini di donne nude (l'altro erano i libri di viaggi e antropologia ,con le foto di indigene pochissimo vestite, e il terzo quelli di anatomia medica). Mi son sempre chiesto quali stimoli allo studio dell'arte (e dell'antropologia e della biologia) possano sentire i ragazzi delle generazioni successive alla mia, cresciuti immersi in un mare di nudi e di sesso traboccante da ogni edicola , video-store, televisori e monitor di PC, e anche sulle strade .

Per quanto riguarda l'arte contemporanea, la sfiorai appena a Venezia. Coi compagni si parlava della Biennale, dove si potevano vedere anche cose buone, soprattutto nei padiglioni dei paesi d'oltrecortina (negli altri c'erano cose incomprensibili); e si rideva di

Filippo de Pisis, che andava in giro in gondola, con i suoi foulard di seta parigini, i suoi gitoni e il suo pappagallo sulla spalla. E si rideva anche della Peggy Guggenheim, con la sua fama di divoratrice di uomini, che si vedeva sulla terrazza di Palazzo Leoni, con l'alta chioma platinata, gli occhialoni fantasiosi, i suoi cortigiani, i cani e la statua di Marini del cavaliere con il pene in resta, svitabile.

Il mio incontro vero con l'arte moderna/contemporanea (MC) avvenne a vent'anni, nei musei di New York, Filadelfia e Washington, durante un anno di studio con una borsa Fulbright da quelle parti. Lì mi innamorai perdutamente degli impressionisti, e soprattutto di Renoir e Monet; ma anche di Rodin (a Filadelfia c'è un gioiellino di museo a lui dedicato).

In tutta la mia vita di frequentatore di siti d'arte ho provato gioie intense e profonde. Sono andato spesso in estasi estetica – il senso di perdita della coscienza di sé , del tempo e del mondo, e il risucchio dell'anima dentro l'immagine contemplata. In alcuni casi mi sono emozionato fino a piangere a dirotto (così ad esempio quando mi sono trovato davanti alla Nike, sullo scalone del Louvre). Sono quasi svenuto nella Cappella Sistina ripulita (prima non si vedeva quasi niente).

Non sono mai riuscito ad entrare in sintonia con gli stili tipici del Novecento, con le "avanguardie". Per quanto mi sforzassi diligentemente, non riuscivo a prendere sul serio quelle figure deformate, quei colori sgargianti, quelle forme enigmatiche, quegli scarabocchi, quelle macchie e schizzi di vernice, quegli strani oggetti tridimensionali. Passavo per le sale senza essere attratto da nulla. Mi ricordo ad esempio nel 1972 alla Tate di aver visto alcune enormi superfici di uniforme color vinaccia, senza rendermi conto che erano i famosi monocromi di Rothko finiti poi nella Cappella di Houston, dove, si dice, la gente si commuove alle lacrime. Io credevo fossero pitture edili, e riuscite neanche tanto bene.

Mi son portato dietro tutta la vita questa totale cecità con un certo senso di colpa. Mi chiedevo se essa non fosse effetto di una errata educazione "di classe", e sintomo di pregiudizi conservatori; o di mera ignoranza. Forse avrei dovuto studiare meglio l'arte moderna o contemporanea (nel senso corrente di queste parole), frequentare mostre e biennali. Ma francamente, ho sempre trovato cose più urgenti da fare. Dell'arte MC sapevo quel poco che trapelava sui media.

L'occasione per fare i conti con questa mia blind spot *venne nel 1993, con l'offerta, da parte dell'Università di Udine, di una cattedra in sociologia dell'arte. Da allora, oltre a dare sistematicità e mettere in forma sociologica le mie conoscenze sull'arte in generale (da cui il manuale* Forma e funzione. Introduzione alla sociologia dell'arte *, 1998), mi sono dedicato allo studio di vari aspetti sociologici dell'arte MC. Tra l'altro, ho partecipato ad alcuni gruppi di ricerca nazionali (fondi CNR e PRIN) su questi temi, e ho seguito un'ottantina di tesi di laurea (45 delle quali ho pubblicato, in sintesi, in tre volumi della collana "* Muse *" (*1. Muse demotiche *, 2001;* 2. Muse neotecniche *, 2002;* 3. Muse polifile *, 2005) curata presso la casa editrice della mia università. Queste tesi sono state rivolte per lo più ai temi di confine dell'arte (design, moda, pubblicità, fumetti, writing, museologia e didattica museale, arti popolari, artisti, collezionisti, galleristi, turismo culturale, ecc.) e ad alcuni filoni particolari dell'arte (arte ecologica, arte elettronica, ecc.). Contemporaneamente mi sono imbarcato in un sistematico programma di visite ai maggiori templi europei dell'arte contemporanea e di raccolta e analisi della letteratura occidentale, a taglio sociologico -critico, sull'arte moderna/contemporanea (MC) e postmoderna (PM). Questo libro è uno sviluppo delle ultime pagine del precedente libro,* Forma e funzione*, dove tratto della* Parabola delle avanguardie *; e il frutto dei dieci di lavoro seguenti.*

Senza voler sintetizzare qui i risultati della ricerca – lo faccio nella successiva Introduzione – mi permetto di accennare a tre punti.

Il primo è che il metodo sociologico mi ha permesso di individuare i processi che portano alla costruzione sociale dei valori artistici. Ad esempio, di capire che la fama e i corrispondenti prezzi delle opere d'arte sono il risultato di meccanismi di mercato e strategie promozionali che poco o punto hanno a che fare con i loro intrinseci valori estetici. O di capire come e perché, attorno a certi artisti, si crea un'atmosfera di idolatria e feticismo. La mia tesi (ipotesi) è che la società occidentale dopo la secolarizzazione illuministica ha avuto bisogno di surrogati della religione, dei santi, dei profeti, e anche dei martiri; cioè di fonti di mistero, di valori e di autorità spirituale assoluti, indiscutibili. La coscienza di questi meccanismi permette di demistificarli, di non farsene suggestionare, di mantenere con tranquilla coscienza la mia indipendenza di giudizio estetico. Come affermavano già Kant e Croce, non c'è barba di esperto o di autorità o di pressione sociale che mi possa costringere a

trovare bello ciò che non mi piace. O come il primo dice ancora in forma più elegante, "quando si giudica in virtù di concetti, ogni rappresentazione della bellezza sparisce". Il valore estetico dell'opera, se c'è, deve sapersi imporre con necessità e immediatezza, a chiunque.

Il secondo è che il mondo dell'arte non può pretendere alcuna superiorità rispetto agli altri settori della cultura. In particolare, non dispone di speciali facoltà e competenze nel campo della conoscenza del mondo, cioè del perseguimento della verità. Questo è compito del pensiero razionale, logico, sistematico. Della filosofia, dicevano Platone ed Hegel; della scienza, diciamo oggi. Che l'arte sia una speciale forma di conoscenza "chiara e confusa", come sosteneva Baumgartner; o addirittura che sia l'unica forma di conoscenza possibile, come hanno sostenuto gli irrazionalisti di ogni tempo, dagli idealisti romantici a Nietzsche ai post -strutturalisti, è una ricetta per il disastro, la distruzione della civiltà. L'arte deve accontentarsi dei suoi antichi compiti, di comunicazione in forme sensibili particolarmente efficaci dei valori e delle verità già esistenti al di fuori di sè; e di rendere sensualmente più piacevole la vita. L'arte non può neanche pretendere il monopolio della creatività, che si può manifestare in ogni ambito di attività. Questa idea mi conforta molto della saggezza della mia scelta, dopo la laurea, di abbandonare le velleità artistiche (avevo una certa mano per la pittura, e avevo anche seguito un corso a Lexington, Va, il paese di Cy Twombly). Mi sembrava che tutto quello che avrei mai potuto immaginare di bello, in pittura, era già stato fatto (prima della catastrofe del Novecento). Non avrei mai potuto fare di meglio. Credevo che come sociologo sarei stato più utile alla società attuale.

*Il terzo punto riguarda la mia incapacità di apprezzare gran parte dell'arte del Novecento. Intendo sostanzialmente la pittura e assimilate (le "arti plastiche", come curiosamente dicono i francesi) o le arti visuali, di cui mi sono sempre occupato. Qui non tratto affatto della musica, letteratura, teatro o altro. Sono invece un ammiratore dell'architettura, del design, della fotografia, dei fumetti, del cinema, della computer art e di tante altre manifestazioni artistiche visuali tipiche del nostro secolo. Vi sono anche molti stili, correnti, filoni, singoli artisti, che apprezzo molto; quelle che di solito sono, disprezzate e taciute nelle storie canoniche dell'arte MC. Le arti "nascoste" (*l'art caché *) del Novecento, come scrive Aude de Kerros.*

Mi sono reso conto che quella incapacità di apprezzare le

"arti d'avanguardia" dipende sostanzialmente dal carattere "puro - visibilista" o "retinico" ovvero puramente visuale/sensuale della mia cultura in materia; o della forte prevalenza, nel mio cervello, dell'emisfero destro. Quel che so dell'arte l'ho imparato guardando direttamente le opere, non leggendo i testi che le descrivono, spiegano, interpretano. La storia dell'arte l'ho assorbita camminando per le sale dei musei, e imponendomi anche degli esercizi auto - didattici (ad esempio, riuscire a indovinare prima di leggere i cartellini, da lontano, i secoli, gli stili, gli autori, i significati di ciò che vedevo). Magari, se ciò che vedevo mi piaceva molto, dopo leggevo qualche testo in proposito, e il piacere aumentava. Ora, ciò non è possibile con l'arte AC, che per essere capita e apprezzata ha bisogno di essere prima decodificata a parole. Ogni opera è la manifestazione di una sua propria "mitologia individuale", un a visione autistica del mondo. Ogni opera, per essere capita, ha bisogno di un complicato libretto d'istruzioni. Ma con ciò quest' "arte" si stacca dal mondo dell'estetica, della bellezza, e diventa qualcos'altro.

Che cosa sia l'arte moderna/contemporanea, è difficile dire. In questo libro, il primo capitolo è dedicato all'insolubile problema lessicale in questo campo. Le parole moderno (e derivati: modernista, modernismo, ecc.), d'avanguardia, contemporaneo, postmoderno, sono state usate nei modi più vari, dai diversi autori e in tempi e paesi differenti. In questo libro ho adottato la seguente definizione e periodizzazione: dicesi arte moderna/contemporanea (MC) quella che va dal neoclassico all'astrattismo (grosso modo 1780 -1960). Al suo interno, si distingue l'arte "civile", fino al 1890 circa, e le "avanguardie storiche" (1890 -1960). Dal 1960 ad oggi regna l'arte postmoderna (PM) che alcuni chiamano "arte attuale" o "vivente".

Questo schema lessicale, storiografico e tipologico ha presieduto all'architettura del presente libro. Tuttavia, a lavoro finito, nel dicembre 2007 ho trovato due libri illuminanti e fin emozionanti, per la straordinaria consonanza di visioni, valori e finalità con i miei. Christiane Sourgins (Les mirages de l'art contemporain *, 2005) propone di prendere per parola Duchamp e i dadaisti del 1917, di distruggere l'arte; si deve lavorare per la non -arte, l'an -arte, l'anti - arte. Il paradosso del Novecento è che le loro attività sono state invece ricondotte alla storia dell'arte, come rottura e rivoluzione all'interno del sistema dell'arte. Secondo la Sourgins questa operazione è rimasta molto marginale per alcuni decenni, ma è riemersa con forza circa verso il 1960, con le ne o-avanguardie, il*

neo-dadaismo, la Pop, il concettualismo, e tutto quel che è avven uto fino ai nostri giorni. Tutto questo non ha nulla a che fare con la vera arte; è qualcosa di totalmente divers a. Non è arte. E' del tutto contradditorio usare la parolai arte in questo settore. Ma ancora non sono state inventate parole diverse. Per limitare i danni, per evitare l'inganno, chiamiamo "quella cosa lì", dal 1960 ad oggi, con un acrostico: l'AC. Se riusciamo a diffondere l'uso di questa etichetta, forse possiamo aiutare la gente a prendere coscienza che quella cosa lì non è arte. Questa proposta è immediatamente recepita e rilanciata alla grande da Aude de Kerros (L'art cachè. Les dissidents de l'art contemporain *, 2007)*.

Mi sono molto giovato dei testi delle due amazzoni parigine, e condivido pienamente la loro proposta lessicale. Ma non ho potuto adottarla del tutto nel presente libro, perché avrebbe scombinato la sua articolazione; in particolare la distinzione tra le avanguardie e l'arte PM. Però ho usato ampiamente la sigla AC.

Questo lavoro mi ha permesso di verificare che non sono il solo immune o resistente verso l'arte d'avanguardia, ma che siamo in tanti, la grande maggioranza della popolazione; che i pochi che vi si interessano lo fanno generalmente per motivi socio -economici e ideologici che poco hanno a che fare con i valori estetici; che quelli come me non devono sentirsi particolarmente in colpa, perché c'è molto di vuoto, di impostura, di marcio, di risibile e di scandaloso in quel mondo; e infine che, negli ultimi decenni, è cresciuto anche al suo interno un numero importante di voci aspramente critiche, anche molto autorevoli. Siamo, insomma, in buona compagnia; non solo delle masse popolari, ma anche di guide spirituali. Alcuni da molto tempo: quelli che più mi hanno influenzato sono trattati nei capp. XXII e XXIII. Molti altri, incontrati durante gli anni di preparazione di questo libro, sono citati nella bibliografia e nelle note. Mi sembra doveroso menzionarne alcuni qui. Alla decisione di stendere questo libro sono stato spinto soprattutto da due volumetti, Donald Kuspit e Julian Spalding inviatimi da Piera Costantini Scala, che allora lavorava nell'ambiente artistico -finanziario di Londra. Ma gran parte delle mie fonti sono state parigine: come Jean Clair, Luc Ferry, Nathalie Heinich, Jean -Philippe Domech, Yves Michaud ed altri. Di Ginevra è Patrick Barrer. A opera quasi compiuta mi sono imbattuto in due testi tedeschi particolarmente rampanti e graffianti, uno di Piroshka Dossi e uno di Christian Saehrendt e Steen T. Kittle; e nei libri delle due amazzoni parigine citate più sopra. Dei contributi

italiani taccio, perché essendo amici/amiche non vorrei cedere a favoritismi; cito qui solo Alessandro Dal Lago. In qualche incontro mi sono trovato, inaspettatamente, in profonda consonanza con personaggi importanti in ambienti diversi dal mio, come l'estetologo Mario Costa e il pittore/filosofo Renato Calligaro.

Per sintetizzare la mia tesi, la mia verità: quel che è successo nel Novecento, nel settore artistico, è stata una catastrofe estetica ed etica dell'Occidente; una rivoluzione tale da considerare finita quella che per millenni si riteneva arte. Le cause prime della distruzione dell'arte sono da imputarsi ad alcune teorie dell'arte concepite un secolo prima, tra la fine del Settecento e il primo Ottocento: la separazione categorica tra le arti belle e le arti utili, e tra l'etica, l'estetica e la pratica; l' autonomizzazione dell'arte da ogni vincolo e strumentalizzazione sociale, e la sua collocazione a di sopra di ogni altra attività; la sua apoteosi, al posto della religione tradizionale, e la sua simbiosi con gli interessi dello Stato -nazionale. Verso la fine dell'800 l'arte visuale tradizionale è stata travolta dai nuovi mezzi e modi espressivi (fotografia, cinematografia, pubblicità), e , rimanendo ben salda nel suo altissimo status sociale, l'arte ha cercato nuovi scopi e nuove forme. Le proposte hanno avuto successo, grazie all'inimmaginabile convergenza degli interessi del capitalismo e della rivoluzione comunista. Il capitalismo (in primo luogo americano) per almeno tre ragioni principali: a) gestire il mercato di oggetti di cui riempire gli spazi fisici che in Occidente si costruivano in ritmi frenetici; b) far funzionare un meccanismo per mantenere la distinzione di classe; c) addomesticare le velleità "controculturali". La rivoluzione, ovviamente, si propone solo di distruggere l'ordine capitalistico (borghese e cristiano), senza peraltro proporre niente di concreto né vitale. L'arte d'avanguardia, rivoluzionaria e sovversiva, è stata istituzionalizzata e lanciata con enormi sovvenzioni, pubbliche e private. La mostruosa contraddizione procede anche da meccanismi complessi, come la "vetrinizzazione" (cfr. V. Codeluppi) dell' arte quale luogo di assoluta libertà e di innovazione, che sono principi fondativi e dominanti dell'Occidente. Le reali continuità, le convergenze, le coincidenze e le contraddizioni delle forze in campo finora sono state nascoste in una nuvola di teorie emesse da una "intellocrazia" che vive del sistema e che impone i suoi discorsi con metodo terroristico (colpevolizzazione di chi "non capisce l'arte contemporanea"; delegittimazione di chi non è "esperto"). Si è instaurata una visione (teoria) ufficiale di tutto ciò, una storia

canonica dell'arte MC. Negli ultimi decenni (nella post -modernità) il peccato originale dell'arte contemporanea è sfociat o in merci e comportamenti che hanno oltrepassato ogni limite morale ; nell'avidità di successo e soldi, nel cinico sfruttamento delle emozioni più viscerali (pornografia del corpo e dei sentimenti). Questa "cosa" non è più tollerabile. Non si può sorriderne, fare spalluccie, scusarla perché tanto interessa solo a pochi, non fa danno, è solo un gioco di alta società. Il suo abbrivio accresce; gli enti pubblici la promuovono, i media la pubblicizzano, gli Stati la insegnano ai bambini. Ci si deve scandalizzare e ribellare. Con Baudrillard e altri dobbiamo proclamare che la sedicente arte contemporanea, l'AC, è radicalmente nulla, il re è nudo, è uno spettro, uno zombie manovrato da un sistema impazzito; un nosferatu da sotterrare.

Ci sono molti modi per opporsi ad una patologia sociale. Si possono scrivere lettere ai giornali, stilare manifesti, organizzare movimenti di protesta, lanciare siti e chat e blog, scendere in piazza, passare ad atti di forza. Si possono pubblicare libelli, pieni di sentimenti e invettive, che possono essere letti con facilità e divertimento. Io ho scelto – o sono stato portato dalla mia forma mentis di studioso, di ricercatore – di scrivere un grosso trattato.

Come ho accennato, la motivazione prima è stata la curiosità per questo strano fenomeno sociale, l'AC; e anche per un senso di dovere, come docente di sociologia dell'arte. Ho scandagliato la letteratura, cercando soprattutto lavori di orientamento sociologico -critico; trovandone e schedando molte centinaia di testi. Ho visitato almeno un centinaio di musei, gallerie e mostre, traendone sempre minor soddisfazione, e sempre più saturazione, disgusto e fin sofferenza psicosomatica (nausea, fitte allo stomaco, incubi).

Il grosso – circa quattro quinti – di questo mio scritto è trattato in forma descrittivo -analitica; cerco di esporre quel che mi sembra la verità, con intenzione di obiettività (negli inevitabili limiti delle informazioni reperite). Oggi, in questo mondo fatto di un magma denso e inflazionato di messaggi, i ponderosi trattati rischiano di fare come i macigni che vanno dritti in fondo, senza alzare spruzzi né onde. Inoltre, oggi nel mondo scientifico vige l'imperativo della specializzazione sempre più minuta, di limitarsi ad approfondire filoni sempre più ristretti. Infine, giustamente l'editoria preferisce pubblicare testi sempre più brevi. I trattati - in cui si pretende di affrontare, in forma ordinata e architettonica, un'ampia problematica - sono decisamente fuori moda. Chi mai più osa scrivere trattati, in

sociologia? Comunque, a me non riesce di pensare e scrivere in altro modo (ne ho scritti di altri, su temi diversi); non so lavorare che all'antica. Ma sotto sotto c'è anche la sensazione che di fronte alla complessità e potenza dell'AC sia ragionevole opporre un trattato anch'esso di corrispondente dimensione, quanto meno simbolicamente.

Nell'introduzione e nell'ultima parte assumo un atteggiamento di parte, prendo posizioni chiaramente personali; e addirittura nelle ultime righe abbozzo una strategia per smontare il sistema – un programma titanico e don -chiosciottesco, mi rendo conto. Ma mi sento in dovere di sospendere così questo lavoro.

Istruzioni per l'uso

a) Il "lettore modello" di questo libro è costituito da chi è particolarmente interessato all'AC come fenomeno sociale, sia perché in qualche modo ci è già dentro e la vuole capire meglio, sia perchè la deve studiare, ad un livello abbastanza avanzato. Si dà qui per scontato un buon grado di conoscenza della sua storia "canonica", in modo da poter evocare il significato dei nomi, opere, episodi, eventi qui menzionati solo a titolo esemplificativo, e da rendersi conto dell'entità delle critiche che ad essa vengono mosse. Questo non vuole in alcun modo essere un testo di storia dell'arte, e neanche e di storia sociale dell'arte; ma è un testo di analisi sociologica che ha l'ambizione di comprendere criticamente un fenomeno, l'arte contemporanea (occidentale), nel suo spessore temporale di oltre due secoli, ma con particolare attenzione agli ultimi trent'anni (l'arte post -moderna).

b) Questo si presenta in forma di trattato, e quindi una molteplicità di parti, elementi e prospettive, gerachicamente ordinate. Ciò comporta inevitabimente qualche ripetizione, perché ogni capitolo inizia con un capitoletto introduttivo, in cui ci si richiama ai capitoli precedenti, si sintetizza il passato dell'argomento da trattarsi, e si preannuncia quello che si tratterà nel corpo del capitolo. Inoltre alcuni fenomeni e concetti, che sembrano di particolare importanza, ricorrono in più contesti, per illuminarli da diverse angolazioni . Mi rimetto alla pazienza dei lettori per queste ripetizioni.

c) Questo libro ha alcune peculiarità rispetto al trattato classico. Una è formale: il testo è mantenuto quanto più lineare, continuo e scorrevole possibile, con pochissimi riferimenti a discussioni su singoli autori e opere o fatti o digressioni su argomenti laterali. In particolare non si compiono "decostruzioni" (analisi critiche) delle tesi contrarie a quelli dell'A.

d) I riferimenti agli autori utilizzati sono affidati all'apparato di note, piuttosto abbondanti. Le note costituiscono qui – come spesso avviene - una sorta di subtesto o ipertesto, ben distinto dal testo principale. Esso può essere tranquillamente ignorato da chi è interessato soprattutto a seguire la linea argomentativa, il filo del discorso; ma è a disposizione di chi vuole verificare fonti e/o approfondire temi. I due livelli – la struttura del testo e l'infrastruttura delle note - sono insieme interdipendenti e autonomi. La dipendenza del primo dalle seconde è segnalata dai numerini (che

purtroppo disturbano la fluidità della lettura); l'autonomia delle seconde è segnalata dal loro essere relegate in fondo alla pagina .

Le note sono piuttosto abbondanti, ma avrebbero potuto essere infinitamente di più; in quanto di ogni parola o idea scritta si potrebbe risalire all'infinito la genealogia e i collegamenti, discuterla e rivoltarla in ogni modo. La scelta di quali parole o frasi omaggiare con un riferimento in nota, e in che modo, è inevitabilmente e radicalmente soggettiva. Essa ha anche un aspetto estetico (le note non dovrebbero essere né troppo fitte nè troppo rare, né troppo lunghe né troppo brevi, ecc). La scelta dipende ovviamente anche dalla quantità del materiale informativo disponibile. Quelle qui presentate sono solo un piccolo campione dall'universo delle note possibili.

e) Le citazioni letterali ("virgolettate") sono tutte in lingua italiana, per non esigere dai lettori ma neanche per esibire le mie competenze linguistiche. Le traduzioni in italiano sono mie, senza preoccuparmi di perfezionismo filologico.

f) Lo stile adottato ha il vantaggio di eliminare dal testo i riferimenti tra parentesi degli autori utilizzati. Ho sempre trovato odioso questo sistema , detto "americano", perché esso conferisce agli autori prescelti una preminenza spesso ingiustificata, e soprattutto perché costringe a una drastica selezione tra gli autori che hanno detto una certa cosa. Il sistema di note all'americana ha maggior senso nelle scienze naturali, dove la priorità e quindi titolarità di una scoperta o teoria è molto importante, anche giuridicamente (brevetti, premi ecc.). Nelle scienze umane di solito ogni idea, a ben guardare, è stata espressa da tempi indefiniti e da un gran numero di autori. In esse il sistema di note all'americana non è altro che parte di un processo di costruzione sociale dell'autorità scientifica , un meccanismo inerziale che porta al rafforzamento e cristallizzazione delle strutture internazionali di prestigio accademico; come ben scrive Pierre Bourdieu in *Science de la Science et reflexivité* (2001)

g) I riferimenti bibliografici sono in gran parte in lingua francese, tedesca e inglese; molto minoritarie sono le quote dell'italiano e dello spagnolo. Questa distribuzione riflette grosso modo la quantità di letteratura pertinente reperita e utilizzata. La quota dei titoli anglo -americani è insolitamente bassa, rispetto al loro quasi-monopolio nelle bibliografie dei testi italiani di scienze sociali. Ciò è dovuto al fatto che l'arte del Novecento, e soprattutto della seconda metà del secolo, è essenzialmente arte americana, parte del trionfo della cultura americana nel mondo (occidentale); e quindi vi sono nel mondo angloamericano meno ragioni per criticarla, e si scrivono meno testi ad essa ostili. Molto più ricca, per diversi motivi, è invece la letteratura critica pullulata in terra di Francia, da quando Parigi "si è fatta rubare da New York" lo status di capitale mondiale dell'arte; e soprattutto in reazione al tentativo dello stato francese, negli anni 80 di rilanciare l'arte per via burocratica (il "ministero alla creatività" di Jack Lang). Quanto alla situazione in Germania, devo dire che vi ho trovato un buon numero di testi molto brillanti e molto convergenti con le mie posizioni, e che mi è sembrato giusto rendere loro onore, pur cosciente che la lingua tedesca non è più molto conosciuta fuori della propria area ge ografica. Infine, il *browsing* di qualche grande libreria spagnola mi suggerisce che quel paese, così vivace per molti altri aspetti, per quanto riguarda le scienze sociali e l'arte contemporanea è ancora molto dipendente dalle importazioni, soprattutto anglo - americane. Tuttavia mi sembra che anche in questo campo la Spagna stia compiendo progressi straordinari; la produzione di libri sull' AC non ha più nulla da invidiare a quella italiana.

Il tentativo di coprire cinque aree nazional -linguistiche ha comportato una certa fatica, e ha contribuito notevolmente all'ingrossamento esagerato dell'apparato di note bibliografico. Il tentativo è dovuto alla mia utopica visione di una cultura pan - europea (visione purtroppo limitata dalla mia ignoranza delle lingue dell'Europa orientale), e dalla crescente insofferenza della supremazia americana nel sistema dell'AC .

Introduzione

1. Fenomenologia dell'AC

Bando all'ipocrisia. Chiamiamo le persone e le cose con il loro nome, come si fa nei discorsi normali. Ma usiamo virtualmente con molte virgolette il termine "arte" e i derivati.

Verso la metà degli anni 80 Robert Mapplethorpe – celeberrimo fra i raffinati per le sue opere d'arte fotografica di culi e cazzi, soprattutto di giganteschi negri - espose un autoritratto in corsetto da ballerina e stivaloni di cuoio nero, con le natiche in primo piano, nude, e con un grosso flagello ficcato nell'ano. Una geniale sintesi di narcisismo, sodomia, sado -masochismo e travestitismo [1].

In quegli anni, alcuni artisti californiani, durante una *performance* , si scambiarono sangue potenzialmente infetto da Aids. Nel 1994 a New York, nella mostra intitolata "Ore di visita", Bob Flanagan espose il suo personale armamentario di attrezzature sado - maso, completo di clistere; e sé stesso, steso a letto, che raccontava la propria storia di ossessionato dal sesso e di malato terminale di AIDS (come Mapplethorpe). Morì due anni dopo [2]. Hanna Wilke si è fatta fotografare in sequenza nuda, in posa di Venere, per documentare artisticamente le fasi della sua consunzione causata dal cancro terminale [3].

Nel 1993 Damien Hirst vinse il Premio Turner (una invenzione dei mogul dei media londinese), esponendo due bovine – madre e figlia - sezionate per lungo, in acquari di formaldeide. L'idea era che il visitatore doveva attraversare le carcasse, con le viscere a pochi centimetri dal naso. Ma si poteva provare meglio. Visto il successo, sezionò una vacca in dodici tranci trasversali. Si è potuto godere questa opera d'arte nel 1994 al museo archeologico nazionale di Napoli, finanziato dalla Regione Campania. Lo stesso Hirst aveva

---

[1] Esposta a Cincinnati con il contributo finanziario della Pubblica Amministrazione, la faccenda sollevò un certo scandalo e mise in moto un processo politico che, in pochi anni, di fatto bloccò il finanziamento all'ente federale per l'arte (la NEA), soprattutto per quanto riguarda l'arte contemporanea "alta", elitaria.

[2] H. Fricke, *Stückwerk Tagewerk. Auf der Suche nach die Kunst in der Neunziger Jahren* , in J. Hermann, A. Mertin, E. Vatlin, (Hrsg.) *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrungen heute,* Fink, München 1998, p. 173

[3] C. Saehrendt, S. T. Kittl, *Das kann ich auch. Gebrauchsanweisung für moderne Kunst*, Dumont, Köln, 2007, p. 231

esordito con un autoritratto fotografico, in cui faceva le boccacce accanto a un testa umana (vera) tagliata e appoggiata su un tavolo di obitorio, e aveva esposto alla mostra "A thousand years" una bacheca con una testa di vacca in putrefazione, con tanto di vermi e mosche che la divorano (le larve sarcofaghe ricorreranno poi in altre opere d'arte). Grazie a queste genialità, è divenuto una star mediatica, a livello di Madonna; la stampa locale segue ogni suo movimento, quasi quotidianamente, e lo chiama come l'Artista per antonomasia. Hirst nel novembre del 2007 entusiasma i media per il suo fioretto, partecipando ad una campagna di raccolta di fondi contro l'Aids, alla mega casa di asta Christie's, e sponsorizzata dalla mega -galleria Gagosian. Hirst ha promesso di donare opere per 4 milioni di sterline. Non ci deve meravigliare che prima o poi la Regina lo nomini baronetto. Comunque, in una sola mattina del 2004, ad una asta aveva incassato 11 milioni di sterline, e negli stessi giorni vendeva direttamente, in una sua mostra, un (vero) armadietto da medico, per 2.4 milioni di sterline [4]. Nell'estate 2007 ha venduto un suo gigantesco cuore rosso etichettato "Per l'amore di Dio" per 50 milioni di sterline [5]. Forse non del tutto per l'amore di Dio.

Altri due della scuderia di Saatchi, Jake e Dinos (*deinos* = il terribile) Chapman, hanno fatto realizzare 15 modellini (di circa 3 mq l'uno) sull'inferno: specie di campi di sterminio para -nazisti o cambogiani, in cui sono massacrati, nelle più varie torture, decine di migliaia di pupazzetti (alti ca. 7 cm), quasi tutti affetti dalle più varie mostruosità genetiche [6]. La fantasia di questi artisti ha partorito anche un piccolo popolo di bambini nudi, in resina e dimensioni reali, che sarebbero graziosi e iperrealisti se non avessero anch'essi varie mostruosità: non hanno sessi tra le gambe, ma sono fusi come gemelli "siamesi"; e qualche bambino ha cazzi (adulti ed eretti) al posto del naso, e ani al posto delle bocche. Raffinate allusioni. A proposito, a

---

[4] Ibid. p. 84. Cfr. anche J. Spalding, *The eclipse of art. Tackling the crisis in art today,* Prestel, Munich -Berlin-London -New York, 2003. Su questo idolatrato campionissimo dell'arte postmoderna cfr. la sua autobiografia pedagogica, (assemblata con Gordon Burn *), Manuale per giovani artisti. L'arte raccontata da Damian Hirst* , Postmedia books, Roma 2002

[5] S. Bucci, in *L'isteria dell'arte* , in "Corriere della sera", 5 gennaio 2008, p. 41

[6] Nel 2004 almeno uno di questi modelli dell'inferno è bruciato in un incendio in casa di Saatchi. Un collega, Sebastian Harsely, si è rammaricato che in quella pira non si siano bruciati i loro autori: J. Carey, *What are goods the arts?* , Faber and Faber, London 2005, p. 27

Bordeaux è stato organizzato un'esposizione (ovviamente, con fondi pubblici), intitolato "Presunti innocenti", dall'inequivocabile odore di pedofilia. E' stato chiuso, ma non prima che siano stati portati a visitarlo 1500 scolari [7]. Carsten Höller presenta piccole ingegnose trappole per castigare i bambini, "allo scopo di liberarci dalla pulsione alla procreazione". Sigmar Polke dipinge quadri con colori altamente tossici, per evidenziare il carattere corrosivo e pericoloso della pittura, "come sostenuto da molti, da Platone a Beuys" [8]. Felix Gonzales - Torres, militante omosessuale e affetto da Aids, mette in esposizione mucchietti di caramelle blu; presentati come "una specie di ostie" per i bambini, in un programma di educazione all'arte contemporanea [9].

Nel 1995 Tracy Emin mette in mostra il proprio letto sfatto, con tutti i segni di alcool, droga, sesso e sporcizia, su cui afferma di aver seriamente meditato di suicidarsi. In una tenda espone un lungo elenco delle persone con cui vi aveva scopato. In un intervista si auto -definì come "sono del tutto finita, ho 35 anni, senza figli, alcolista, anoressica, nevrotica, psicotica, irritabilissima, emotivissima, super drammatica, superficiale, querula, una perdente, ossessionata da me". Naturalmente ebbe un grandioso successo, e da allora ha fatto i milioni [10].

Una materia molto amata dagli artisti contemporanei sono i cadaveri (necrofilia). Il medico tedesco, Gunther von Hagens, avendo inventato nel 1977 un procedimento chimico per "cristallizzare" o "plastilinare" la carne, ha trattato un certo numero di cadaveri umani scuoiati (pare duecento, di provenienza cinese) disponendoli in pose fantasiose, e ha ottenuto il permesso di allestirne mostre: con la scusa di finalità didattico -sanitarie-sociali, ma in contesto artistico. Ha esposto anche in giro per il mondo un cadavere di donna gravida, in posa di odalisca, con il ventre aperto per vedere il feto. Sostiene di essere stato ispirato dalle celebri stampe di Vesalio [11]. Nel 1997

---

[7] C. Sourgins, *Les mirages de l'art contemporain* , La table ronde, Paris 2005

[8] B. Mercadè, *Il n'y a pas du second degré* , Chambon, Nîmes 2001, p. 12

[9] C. Sourgins, *op. cit* . p. 143

[10] Nel 1999 alla Tate, due tizi (sedicenti artisti) seminudi sono saltati sul letto e hanno tracannato dalle bottiglie di vodka, tra il tripudio degli spettatori, che credevano fosse una *performance* . Invece i curatori della mostra ne furono sconvolti, perché lo considerevano come un atto di vandalismo. C. Saehrendt, T. S. Kittl, *op. cit* . p. 184, 229.

[11] A.(G.) Leduc *, Art Morbide? Morbid art* . Delga, Paris 2007, pp. 82 -83. Non sorprendetemente, mette in epigrafe al suo libretto la frase: "Più tardi, in restrospettiva, il mondo comprenderà che io ho dato la nascita al secolo ventesimo."

Anthony Noel -Kelly, giovane artista beniamino dell'alta società londinese, è stato arrestato per furto perché sottraeva dall'obitorio pezzi di cadavere, li rivestiva di metallo mediante una procedura elettrogalvanica, allestiva una mostra con queste "sculture", e poi sotterrava in giardino i resti organici [12]. In Cina, dove notoriamente vige un atteggiamento più pragmatico anche verso il corpo umano, lo scultore Xiang Yu (del gruppo del suggestivo nome "Cadaver") compone sculture con pezzi di cadavere (ad esempio un gabbiano con la testa di un feto umano). In Messico, dove c'è un'antica familiarità con i cadaveri (cfr. le grandiose feste cannibaliche degi aztechi), si è formato un gruppo di artisti specializzati in questo settore, il SEMEFO, attorno a Teresa Margolles [13]. Si appoggia agli obitori e ai laboratori di anatomia; documentando artisticamente, ad esempio, come si scarnificano le salme nei bollitori. L' autocannibalismo è rappresentato da Marina de Van, che in un video si riduce ad una piaga sanguinolenta a forza di morsi. [14] Franko B. compie *performances* in cui fa scorrere il prorio sangue, dal capo ai piedi, a rasoiate. John Beagles e Graham Ronsey, a Edimburgo nel 2005, hanno confezionato un budino con il proprio sangue, e volevano friggerlo e distribuirlo agli spettatori, ispirandosi all'Eucaristia; ma la direzione della galleria non l'ha permesso, per ragioni igieniche. Queste parodie di messe con sangue umano, in gallerie d'arte, aveva avuto almeno un precedente nel 1969 a Parigi [15]. Altri scultori modellano oggetti fatti di sangue consolidato. A Saatchi, avendo dimenticato di mantenere accesa la macchinetta refrigerante che la manteneva in forma, capitò di perdere uno dei capolavori nella sua collezione, una testa di sangue umano solidificato.

Firmato: Jack lo squartatore. Su von Hagens cfr anche C. Saehrendt, S.T. Kittl, op, cit. p. 227. Pare che il sistema artistico ufficiale lo abbia emarginato; ma si veda, nel l'ultimo film della serie 007 "Casino Royal", la grandiosa mostra/festa di cadaveri hagensiani messa in scena a Miami. Questa città è divenuta negli ultimissimi anni una della capitali mondiali dell'arte contemporanea.

[12] A. Julius, *Transgressions,* Thames& Hudson, London-New York 2002, p. 190

[13] "Art Press", numero speciale *Representer l'horreur* , 2001

[14] Un'ottima rassegna delle attuali diverse correnti cannibaliche si trovano in Maria Cunillera, *¿Quien se come a quien? Metaforas del canibalismo en el arte del siglo XX,* in B. Bozal (ed.) *Imagenes de la violencia en el arte contemporaneo,* A. Machado Libros, Boadilla del Monte (Madrid) 2005

[15] A. De Kerros, *L'art caché.Les dissidents de l'art contemporain* , Eyrolles, Paris 2007, p. 80

Una ricca casistica d'AC riguarda l'uso della merda. Lo si trova già, in modo più o meno trasparente, nel surrealismo; Duchamp pare abbia pensato di usare anche le caccole. Mirò ha dipinto un quadro con vera merda [16]. E' rimasto un classico Piero Manzoni, con i barattoli della sua merda d'artista. Sono ancora in commercio; al Sotheby's nel 2005 hanno spuntato per 110.000 €, per gli amatori del genere. [17] Al nuovissimo MADRE di Napoli nel 2007 hanno organizzato un' enorme mostra in onore di questo genio milanese, che ai contribuenti dovrebbe essere costato qualche milione di euro, e certamente a vantaggio morale dei cittadini. I napoletani sono ben abituati a vivere in mezzo all'immondizia.

Ormai classici sono anche Gilbert e George, che alcuni anni fa realizzarono una celebre mostra di sculture di questa materia. Nella mostra del 1996 ad Amsterdam esposero uno dei loro autoritratti fotografici, da nudi, in mezzo a ogive di cacca. Il titolo di quest'opera d'arte era *The naked shit picture* , con la didascalia "siamo tutti nudi e pieni di merda". [18] Odd Nadum e Kiki Smith hanno dipinto donne a quadripedia che defecano stronzi lunghi e grossi come pitoni [19] . Il fiammingo Wim Delvoye ha creato *Cloaka* , un complicata installazione capace di trasformare materie alimentari in escremento [20].

Un tema particolarmente amato è l'intreccio tra lo sterco è la religione (rigorosamente solo quella cristiana). Ofili ha decorato una grande immagine della Madonna con escrementi di elefante, e F.

---

[16] P. Salabert, *Idea y materia en Joan Mirò. Pequeña semiotica del excremento,* in "Praxis Filosofica", 7, 1997. La materia è ripresa anche nel suo recente grosso volume *Pintura anémica, cuerpo suculento* , Laertes, Barcelona 2003. L'autore assume un gelido approccio semiotico nella trattazione non solo della merda ma anche di vari altri "succhi" del corpo (sangue, sperma, vomito ecc.) come mezzo e come oggetto dell'espressione artistica. Non mostra alcuna emozione né giudizio di gusto o di etica. Gli interessati di stomaco forte in questo volume possono trovare un vasto repertorio di casi e immagini estreme. Un repertorio di minuscole dimensioni e di estrema vcisceralità su questi errori è invece quello, già citato, di A. G. Leduc .

[17] P. Dossi, *Hype!Kunst und Geld,* Deutscher Taschenbuch, München 2007, p. 200

[18] Su Gilbert&George v'è vasta letteratura eulogica, e le mostre sono immortalate da monumentali cataloghi. Un esempio delle recensioni (affascinate) che ottengono è quella di R.C. Morgan *, The fundamental theology of Gilbert& George* , in *The end of the art world* , Allsworth Press, New York 1998, p. 123 ss.

[19] D. Kuspit, *The end of art* , Cambridge Univ. Press, Cambridge -New York 2004, p. 84

[20] A.G. Leduc, *op. cit* p. 59

Bouillon stava per realizzare un installazione all'aria aperta basata su sette mega-stronzi a fianco dell'Abbazia di Issoire [21].

Ma gli artisti contemporanei usano anche altre materie, come il grasso umano (risucchiato nelle cliniche di cosmesi); ma pure provolone, Nutella e Crema Nivea. Wolfgang Laib, persona estremamente gentile e amante della filosofia indiana, da decenni fa sculture con mucchietti di polline e riso, composizioni di latte, e modellini di cera d'api.

Tornando alla materia così popolare tra gli artisti d'avanguardia, cioè la morte, non si manchino i ritratti fotografici di cadaveri all'obitorio fatti da Andres Serrano (1992); il quale ha avuto però qualche problema per un suo quadro/foto intitolato "Piss Christ", in cui appare un Crocefisso irrorato di piscio. Nel 2006 ha esposto al PAC di Milano, con la presentazione dell'assessore comunale Vittorio Sgarbi, una nuova serie, più avanzata, di fotografie innominabili di cadaveri. Perfino il buon cronista d'arte dell' "Avvenire", quotidiano dei vescovi italiani, che pare aver metabolizzato i notori cadaveri, timidamente sospetta che l'ottimo Serrano abbia esagerato un po', e rischi di aver fatto un passo falso, e valicato il confine tra l'arte e la pornografia necrofila. Pare anche che al cronista dispiaccia un po' che si organizzino le scolaresche a visitare queste mostre [22].

Naturalmente, discorrendo di queste piacevolezze, non si può dimenticare e i fasti e le pompe tradizionali di Nitsch, che da decenni continua ad organizzare nel suo castello di Prinzdorf in Austria gli spettacoli "di orgia e di mistero", cui si può partecipare pagando

---

[21] Il progetto era stato accettato e finanziato dal locale Centro Culturale (statale, ovviamente; siamo in Francia), ma poi ritirato per la protesta della gente. Il progetto prevedeva la collocazione dei suddetti oggetti a lato dell'Abbazia, per delimitare l'ombra che sarebbe stata proiettata sul suolo esattamente alle ore 15 del Venerdì Santo. L'autore del progetto non è solo un celebre artista, ma anche autorevole membro di commissioni di acquisizioni del Fondo Nazionale per l'Arte Contemporanea. Da parte dei portavoce dell'AC la cancellazione fu stigmatizzata come una innaccettabile resa all'intolleranza del pubblico incolto e codino. C. Sourgins, *op. cit*. p. 43

[22] "L'Avvenire", 7.11.2006, p. 26. L'atteggiamento dell'organo della Chiesa italiana verso l'AC è piuttosto contradditoria. Nella pagina dei lettori a volte ospita lettere di forte perplessità o contrarietà verso di essa, e risposte del direttore di pari tono; invece nelle pagine culturali ospita articoli di sostanziale conformità (nei temi, nelle idee, nelle forme espressive, nei giudizi estetici) al vigente sistema dell'AC. Cfr. ad es. l'esaltazione di Warhol e Beuys per essere venuto a Napoli a mostrare un paio di pezzi riferiti al terremoto dell'Irpinia ("l'Avvenire", 27.11.2007, p. 30)

costosi biglietti. Nel corso di questi spettacoli squarta animali e manipola in vario modo, di solito mescolando sangue e visceri delle vittime a genitali umani. Il tutto viene videoregistrato e mostrato in giro per il mondo degli *aficionados* . Da giovane Nitsch poteva continuare a macellare per 72 ore di seguito, ma adesso da vecchio ciccione ogni tanto deve prendersi delle pennichelle [23].

E per quanto riguarda gli squartamenti in vivo, si devono citare le glorie di Orlan, santa e aut o-martire dell'arte, che da qualche decennio usa la propria faccia come materia sculturale, facendosela modellare e rimodellare chirurgicamente, nel corso di pubbliche (e videotreasmesse) *performances*. Non ci si perda quella deliziosa videocassetta in cui il chirurgo le taglia e stacca la guancia, dal mento all'orecchio. L'artista ha promesso di lasciare, un domani, la propria salma al MoMA come un'opera d'arte degna di esposizione nei secoli; ma pare che l'offerta sia stata cortesemente declinata.

Per passare a cose più allegre, possiamo citare Annie Sprinkle, che negli anni 90 in una sua performance stava seduta a coscie larghe, con il pube nudo, si masturbava e offriva al pubblico una torcia elettrica, per esaminare l'interno della propria vagina [24]. Ma già prima Jeff Koons aveva fatto realizzare da tecnici specializzati [25] una serie di sculture iperrealistiche in resina a grandezza naturale, in cui raffigura se stesso e la sposina Ilona Staller ("Cicciolina") impegnati nel coito. Una di queste opere d'arte, completa dei peli inseriti nei punti giusti, recava il titolo *Il buco del culo di Ilona* [26]; e poi definì il figlio Ludwig nato dalla loro (breve) unione "la prima scultura biologica". Koons è lo stesso artista che espone bambolotti infantili di plastica gonfiabile, ceramiche con personaggi dai fumetti, e bacheche con aspirapolveri (regolarmente comperati in negozio. Da ragazzo ne era piazzista, e a quanto pare ne è rimasto affascinato). Le sue opere si smerciano a vari milioni di dollari l'uno.

Pilucchiamo qualche altra golosità artistica. Nel 1996, nella galleria dell' Ontario, un artista vomita su un quadro di Dufy, affermando che anche il suo vomito, in quanto proveniente da

---

[23] C. Saehrendt, S.T. Kittl, *op. cit*. p. 135

[24] A. de Kerros, *op. cit*.p. 45

[25] L'atelier di Koons ha impiegato fino a 50 collaboratori tecnici: ibid. p. 148

[26] Ibid. Quanto siamo progrediti da tempi in cui il gallerista di Picasso aveva rifiutato di esporre in vendita alcuni suoi quadri in cui v'era un certo eccesso di fiche e ani sparsi qua e là sulle tele. "Non voglio vedere buchi del culo nella mia galleria", aveva protestato.

un'artista, è un'opera d'arte. Si può risalire agli anni alle fonti dell'Azionismo viennese, alla performance del 1968, quando Otto Mühls sul palco si tagliuzza col rasoio, defeca e si spalma la merda addosso; e poi si masturba, si flagella e simula eiaculazioni. Si possono citare le ormai classiche performances di Chris Burden, che usava camminare a piedi nudi su schegge di vetro, si faceva inchiodare su capote di automobili, e sparare vere pallottole su braccia e gambe. O, al contrario, si può passare a cose del tutto tranquille e casalinghe, come i video di Bill Viola intento a lavarsi per ore le mutande nel lavandino; o l'artista belga che in un museo di New York ha installato un'esposizione di futon giapponesi, diversa da una vetrina di negozio solo perché gli oggetti non sono in vendita. [27]. Oliviero Toscani espose alla Biennale alcune centinaia di "fotoritratti" frontali di genitali maschili. Altri artisti hanno esposto calchi in poliuretano di fiche; uno è riuscito a convincere 130 prostitute a prestarsi questo servizio. Matthew Barney, uno dei pochi video -artisti commerciati dalle migliori gallerie nuovoyorkesi, ha realizzato un video tutto zoomato su sfinteri anali e testicoli, di un notevole numero di modelli. La bella Mona Hatoum (non è veneta, ma levantina) è andata oltre: si è fatta inserire nel culo una sonda con minicamera, deliziando poi i fan con il video del paesaggio delle proprie budella. Nell'ultima biennale veneziana girava un video sulla dinamica delle corde vocali (sembrava una giara di grossi vermi). Jan Fabre ha realizzato una composizione di di teschi, visceri vari, e copulazioni tra uomini, donne, bambini e maiali [28]. O si può ricordare qualche gag goliardica, come quelle del fantasioso e furbetto Maurizio Cattelan, che trasferito alla Mecca dell'arte, cioè New York, veleggia ormai da anni verso i milioni di dollari a pezzo (il meteorite che schiaccia il pupazzo di Papa Giovanni Paolo II nel 2003 ha spuntato 3 milioni di dollari). C'è un artista giapponese specializzato in gigantografie di ragazze nude incaprettate e seviziate a sangue. Nella sua mostra a Francoforte chi scrive ha personalmente visto un frugoletto di forse tre anni lanciarsi eccitato su una foto, sfregando la manina sulla fica spampanata e sanguinolenta della vittima, esclamando "mamma, mamma!" sotto lo sguardo indulgente di papino e mammina.

---

[27] S. Gablik, *The re -enchantment of art* , Thames&Hudson, London -New York 1991, p. 134

[28] C. Sourgins, *op. cit* . p. 81

Ci sono poi gli artisti, come Kac, che producono (o affermano di produrre) per via di ingegneria genetica animaletti viventi carucci e curiosi, come un coniglietto rosa e fosforescente. Ci sono quelli che praticano una pittura tradizionale, con tele, colori e pennelli, come Georg Baselitz, il quale dipinge grandi (e orribili) pitture para - figurative. La sua genialità – ampiamente riconosciuta: ha fatto tanti soldi da comperarsi un castello - è di farle appendere a testa in giù. Bemporad dipinge monocromi neri che invano la sua gallerista ha cercato di vendere a imprese di pompe funebri. [29] Roman Opalka da quarant'anni dedica le sue giornate a dipingere su tele, con inchiostro sempre più smorto e con infinita pazienza e perfezione, una progressione di numerini, calcolando la saturazione dell'inchiostro in modo che sia sempre meno distinguibile dallo sfondo, fino a programmare la completa illeggibilità quando, statisticamente, dovrebbe sopraggiungere la propria morte. Ogni tanto si fa anche un autoritratto, per documentare con precisione scientifica il proprio invecchiamento (era un gran bell'uomo, all'inizio di questa titanica impresa artistica; ed è divenuto un mito, sia in Francia che, di riflesso, in Polonia). Similmente, On Kawara dal 1966 ogni giorno scrive la data su fogli telati, in minuta e regolare scrittura, in monocromo su tela, risalendo all'indietro. Secondo le ultime notizie, è arrivato al 997.400 a. C. [30]. Al Museo dell'Arte Moderna di Parigi, nella mostra "Life/live", invece di proprie opere, gli artisti sono stati invitati a esporre gli oggetti indicativi della loro vita quotidiana (mobili, stoviglie, ecc.). In questa linea creativa l'artista newyorkese Laurie Parsons, invitata a mandare una propria opera a una mostra in Svizzera, ha proposto fatture, scontrini e ricevute della propria contabilità domestica, quale documentazione della vita d'artista, pretendendo poi di essere adeguatamente pagata per questa sua creazione.

A fronte di queste opere meditative da certosine, vi sono gli artisti iperattivi. Mark Kostabi a New York è impegnatissimo giorno e notte nel promuovere e gestire il suo *atelier*, dove impiega diverse decine di aiuti che ogni anno dipingono molte centinaia di quadri, dal prezzo oscillante da qualche migliaio a qualche decina di migliaia di dollari, a seconda delle misure. Il suo contributo si limita alla firma,

---

[29] N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain* , Minuit, Paris 1998, p. 264

[30] Ne confeziona volumoni, 20 dei quali sono stati comperati dal governo francese. C. Sougins, *op. cit*. p. 44. Cfr anche C. Saehrendt, S.T. Kittl, *op. cit*. p. 44

ma sta pensando di delegare anche quella. [31] Spinti invece dalla passione per opere d'arte che richiedono sforzi fisici titanici, i land - artisti usano bulldozer e camion per livellare o innalzare colline, o costruire grandi moli a spirale nei laghi. Il caso più curioso è quello di Michael Heizer, che ha spostato 259.000 tonnellate di materiale per realizzare due enormi gallerie sotterranee nel deserto. Nessuno può ammirarle; non hanno entrata né uscita. Il loro fascino è sapere che ci sono, là sotto. Christo e la moglie Claude invece realizzano spettacoli di immensa estensione, seminando per valli intere, per molti chilometri, i loro teli di plastica di vari, vezzosi colori, e stendono ettari di teli di politiliene, spesso a sgargianti colori, su edifici, quartieri, atolli, scogliere, e quant'altro, in tutto il mondo [32].

Carl Andre semina i pavimenti di mostre e musei con mattoni, pietre, pezzi di lamiera (il visitatore è invitato di provare l'ebbrezza di camminarci sopra). Richard Serra pone maggiori problemi con la sue lamiere rugginose, dato il loro ingombro a volte smisurato (le 73 tonnellate e 42 metri lineari del *Tilted Arc*).

Daniel Buren applica il proprio logo (l'unica cosa che produce), rigorosamente a strisce verticali bianche e blu, sui luoghi più vari in tutto il mondo; dal Guggenheim di New York al Palais Royal di Parigi (altri membri del suo vecchio gruppo, del 68, si sono specializzati in altri motivi: Mosset in pallini, Toroni in quadretti, Parmentier in righe orizzontali) [33]. Ma vi sono anche azioni più discrete, come quelle di Pinoncelli, che ha esposto oggetti rubacchiati qua e là, come denuncia contro il concetto di proprietà privata (ma non ha potuto evitare la denuncia per furto); e Tobias Rehberger ha realizzato un film della durata di 81 anni. Vi si ammira un quadrante d'orologio la cui lancetta dei secondi è stata rallentata, con un programma informatico, in misura tale da raggiungere l'obiettivo prefissato [34]. C. Boltanski espone una pila di tutti gli elenchi telefonici di Francia, intitolato "Il mondo nella testa". Hantai afferma di dipingere quadri a occhi chiusi, pensando ad altro.

---

[31] A. Szántó in V. Zollberg, J. M. Cherbo /eds.), *Outsider art. Contesting boundaries in contemporary culture* , Cambridge Univ. Press, Cambridge -New York 1997, p. 99 ss.

[32] Ovviamente, con investimenti di milioni di dollari. Essi sostengono che coprono spese e redditi con il *marchendising* di disegni, fotografie, ecc, ma è difficile pensare che non vi siano *sponsors*.

[33] C. Sourgins, *op. cit*. p.18

[34] *Ibid*. p. 43

Ci sono gli artisti concettuali, autori di installazioni, che vendono solo le idee (progetti), mandandoli magari per fax con le istruzioni per realizzarli. Il sommo Sol LeWitt ha incaricato qualcuno di riempire grandi pareti con molte centinaia di righine nere orizzontali, a mano libera[35]. Come è noto, l'arte è un'attività molto creativa. A volte, queste opere realizzate da altri provocano qualche dissapore sulla fedeltà al progetto, o l'uso non previsto delle installazioni.

A questo stato dell' "arte" contemporanea, di cui abbiamo offerto qui un minuscolo campionario, si è giunti dopo circa un secolo di beffe, scandali e assalti; dopo un secolo in cui nelle mostre, gallerie e musei si sono esposte vecchie ruote di bicicletta, tele con incollati pezzi di giornali e biglietti del tram, fotomontaggi spiritosi e osceni, combinazioni di immagini degli stili più diversi in uno stesso quadro, rappresentazioni di incubi notturni, quadri fatti colando o schizzando o sparando vernici, immagini bi - e tri- dimensionali di corpi umani deformati nei modi più fantasiosi e crudeli, tele completamente monocrome, marchingegni inutili più o meno in movimento, assemblaggi di scarti di officina metallurgica, animali e umani viventi, stracci bruciacchiati (anche le opere dell'"Arte povera" si vendono a milioni di dollari [36]), materie da riesumazione cimiteriale, scatole di detersivo, gigantografie di fumetti, maniacali accumulazioni con centinaia e migliaia di oggetti qualsiasi, strutture metalliche di forme elementari e di enormi dimensioni, da cantieri navali; tele squarciate a rasoiate e bucate a punteruolo, tabelloni pubblicitari, manifesti strappati, elementi di arredamento nuovi di zecca, rifiuti domestici, manichini deformati, depezzati, innestati e seviziati, serie di centinaia di piccole fotografie o cornicette più o meno eguali, vuote; e garze con macchie di sperma, pezzi di legno raccolti sulle spiagge, fodere di feltro e ammassi di grasso, perfette repliche in resina di persone qualunque, vestite e accessoriate di tutto punto con oggetti "veri", comprati al negozio; assemblaggi di televisori, sculture delle materie più varie e precarie, installazioni di decine di metri cubi, che riempiono spazi sempre più enormi, con migliaia di elementi di ogni forma e dimensione; filmini e video in cui per ore non succede nulla, e altri in cui si ripetono all'infinito scene brevissime; e

---

[35] C. Saehrendt, S.T. Kittle, *op. cit*. p. 43, 148.

[36] Nel 1991, un Burri valeva 2.7 milioni di $ (F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea* , Laterza, Roma -Bari 2002, p. 79); dal 1997 al 2002, la quotazione dell'arte povera è aumentata di 700 %

combinazioni di tutto ciò. Si son viste gallerie in cui veniva esposto il vuoto, il nulla, e altre riempite fino all'orlo di rifiuti o terra. Si son visti artisti compiere le operazioni più strane: saltare dai terrazzi, estrarsi dalla vagina gli assorbenti igienici, salassarsi con lamette, masturbarsi in pubblico per due settimane di seguito, farsi appendere nudi nel vuoto con ganci passati sotto la pelle, invitare i passanti ad un party ("happening"), far trivellare nel terreno, con le apposite attrezzature, un foro di un chilometro di profondità e poi tapparlo; o tenere conferenze per esporre schemi di riforma del mondo ed esporne gli appunti in gallerie.

La creatività si estende anche ad altri momenti della vita artistica; come la *vernissage.* Una volta Sigmar Polke fece in modo di far bere molta vodka agli ospiti, e fece filmare le conseguenti scenette. Fece poi proiettare questi filmini agli ospiti, come opere d'arte al quadrato. Ad una mostra su "La nuda verità" al museo Leopold di Vienna si raccomandò agli invitati di venire tutti nudi; si offriva gratis, con il catalogo, una crema antisolare (ne vennero 50, e altri mille vestiti). A Londra, il gallerista Jay Jopling riuscì a mobilitare 30.000 persone, a Haxton Square. [37]

Di segno contrario sono i casi in cui le opere d'arte sono danneggiate, distrutte o buttate via per errore, di solito dal personale di pulizia o gli operai di allestimento di mostre, che scambiano quelle cose come scarti e immondizia. La casistica è abbastanza lunga. Spesso gli artisti accettano con filosofia questi incidenti. Molti sono anche lusingati che le loro opere provochino vandalismi intenzionali. Qualsiasi effetto nel pubblico di un atto di un artista è considerato un apprezzamento estetico, positivo o negativo che sia.

O gli operatori dell'arte possono prestarsi a fantasiosi scherzi. Due hackers milanesi fingono in internet di essere quattro giovani artisti d'avanguardia (di cui un confesso pedofilo russo che espone immagini di bimbi nudi), e si candidano, con la raccomandazione (falsa) di Oliviero Toscani, per una mostra d'arte contemporanea organizzata a Tirana da Giancarlo Politi, uno dei maggiori esperti dell'arte contemporanea in Italia, e famoso anche nel mondo. Ovviamente, questi pubblica nella propria rivista una lusinghiera recensione di questi artisti e della mostra. Quando lo scherzo viene pubblicamente svelato (per iniziativa di Toscani, che era stato

[37] *Ibid.*, pp. 122, 126, 129, 156

coinvolto a sua insaputa), Giancarlo Politi accetta allegramente l'incidente, giustificandosi che

> arte è ciò che noi riteniamo essere arte. … Sono ben lieto di aver ospitato questi quattro straordinari artisti fittizi che non esistono, ma le cui opere sono belle e di attualità, dal trash alla pornografia" .

La beffa viene esposta al ludibrio dopo la mostra, ma in realtà nessuno si scandalizza. [38]

2. Il sistema dell'AC

Queste opere ed eventi non sono più, da tempo, scherzi goliardici o azioni di protesta. Esse sono comprate e vendute a prezzi esorbitanti. Per una serigrafia di Warhol, peraltro riprodotta in decine di repliche, si sono pagati fino a 16 milioni di dollari. Uno "sgocciolamento" di Pollock (un talento che nella sua agiografia ufficiale risale alla sua infanzia, quando era molto bravo a far ghirigori con la pipì sulla neve) è stato comprato a 140 milioni di dollari [39]. Su opere e artisti si pubblicano ogni sorta di scritti, per spiegare i significati e magnificare i valori. Sono contese dai ricchi investitori e collezionisti, individuali e aziendali, nonché dai musei e gallerie pubbliche, dando origine ad un mercato globale in cui circolano miliardi di dollari (oggi forse 5 , e se ne prevedono10). Si moltiplicano le mostre periodiche, a carattere più culturale, (biennali, triennali, quadriennali, quinquennali); ve ne sono ormai a decine, in tutto il mondo, a cominciare da quella di Venezia. Proliferano le fiere, a carattere più commerciale. Come per i grandi sport mondiali, come le corse di Formula 1 o lo sci, anche per le arti si è ormai costituito un gran "circo viaggiante", con una comunità di qualche migliaio di persone (esperti, critici, giornalisti, funzionari ministeriali, direttori di musei, curatori, galleristi, mercanti, collezionisti, speculatori, ecc.; e anche, ovviamente artisti e appassionati), che si sposta tutto l'anno in giro per il mondo, di mostra in mostra. Sull'AC è fiorita un'industria editoriale, che sforna monografie illustrate di ogni misura e testi teorici di ogni livello.

---

[38] Cit. da A. Dal Lago, S. Giordani, *Mercanti d'aura* , Il Mulino, Bologna 2006 p. 190.

[39] P. Dossi *op. cit.* p. 54. Ma già quando si è passata la soglia dei 100 milioni di dollari per un Picasso, perfino uno dei critici più noti del mondo, Robert Hughes (scrive sul New Yor Times) è sbottato che in questo c'è qualcosa di corrotto di marcio; ad una conferenza alla Royal Academy nel 2004

Prospera una notevole industria dell'oggettistica o "merchandising", che spesso costituisce una fonte primaria di soldi per le mostre e i musei. L'AC muove flussi turistici notevoli, con relativo "indotto" economico. E' insegnata nelle scuola d'arte, nelle accademie e nelle università, e poi, a cascata, nelle ore di educazione artistica e visuale nelle scuole secondarie, primarie e d'infanzia [40].

E naturalmente essa è ospitata stabilmente in esposizioni, centri d'arte, gallerie e musei; dove i bimbetti sono accompagnati a milioni, ad imparare questa arte. I primi musei d'AC (a New York nel 1929 e a Parigi nel 1934) sembravano delle contraddizioni in termini, perché era proprio contro l'arte da museo che erano sorte, in origine, le avanguardie più attive; ma dagli anni 50 ogni obiezione è stata superata, sia da parte degli artisti che delle istituzioni, e da allora, con una accelerazione dagli anni '80, si è avviata una corsa alla costruzione di tali strutture. Come nell'Europa del XII secolo, con le "bianche cattedrali" di cui scriveva il monaco Glaber, così nell'Occidente dell'ultimo quarto del ventesimo secolo si è assistito alla fioritura, in ogni città che si rispetti, del suo candido museo o galleria o centro d'AC. Ad esse entrano i fedeli ad adorare i loro curiosi feticci; affascinati dalle loro celebrità, dai sacri testi che esaltano gli enigmatici messaggi, e soprattutto il contesto e il loro valore in dollari. L'AC è un caso tipico del feticismo mediatico accanto a molti altri; come il cinema, la moda, lo sport, il rock, il turismo, le nuove tecnologie, ecc. Anche l'AC fa parte della "società dello spettacolo" dell'"immagine", del "simulacro" [41].

"L'arte sembra viva e vegeta, a giudicare dalla moltiplicazione di musei e esposizioni, nonché dalle quotazioni degli artisti e dall'effervescenza dei mercati." [42]A dire il vero, le cattedrali dell'arte contemporanea – salvo quelle di grandissima fama mondiale - rimangono di regola desolatamente vuote. Tra gli infiniti modi di uso del tempo libero che la società moderna offre ai suoi cittadini, la frequenza di questi templi è statisticamente irrilevante. Essa interessa in qualche misura solo a una élite intellettuale; minuscola, ma

---

[40] Nel 2001 in Francia i due ministeri dell'istruzione e della cultura hanno varato un enorme programma di educazione all'arte contemporanea, del costo di 1 miliardo di euro.

[41] Cfr. ad es. D. Bertasio, (cur.) *Arte o spettacolo? Fruitori, utenti, attori,* Angeli, Milano 2006. Come scrive A. Del Lago, "sul feticismo delle merci e dell'arte, la letteratura è divenuta immensa; da Guy Debord a Jean Baudrillard" (op. cit. p. 163)

[42] Ibid. p. 21

evidentemente in grado di creare opinione e consenso, soprattutto presso i pubblici amministratori. Le masse ignorano del tutto l'AC o le sono indifferenti [43]. Raramente qualcuno se ne indigna, per motivi etico-religiosi (oscenità, blasfemia) o economici (spreco di denaro pubblico). Gli artisti d'avanguardia "ricorrono regolarmente allo scandalo, alla provocazione: offendere un paio di tabù religiosi e sessuali, rappresentare la violenza, far riferimento al nazismo, e versano tonnellate di comunicazioni su stampa e TV" [44]

Per fortuna, la cultura artistica moderna appresa nei primi anni di scuola nella generalità dei casi viene abbandonata alla pubertà, (proprio come quella religiosa).

Il mercato dell'arte, benché ormai esteso a tutto il mondo e in fase di vigorosa espansione soprattutto in direzione dell'Estremo Oriente (la nuova frontiera è la Cina, dove le maggiori gallerie d'Occidente stanno aprendo freneticamente le loro filiali, come fanno le grandi case di moda e degli articoli di lusso in genere), rimane un segmento infinitesimale del commercio globale (all'interno degli USA, il fatturato di tutte le arti è stimato al 0.2% del PIL).

Tutto questo è piuttosto curioso. Come mai la società contemporanea, così evidentemente tesa all'estetizzazione del mondo e della vita, investe somme notevoli per alimentare nel proprio seno una comunità (settore, sistema) tesa ad evidenziare il brutto, la sofferenza, l'orrore, il nulla, e il cui scopo è, tipicamente, trasgredire tutte le regole e offendere tutti i valori? E come mai le sue attività non interessano quasi nessuno, salvo agli operatori e gli investitori stessi? Come mai fin dall'inizio sono proprio gli esponenti di punta del capitalismo, i magnati dell'industria e della finanza, a sostenere e promuovere quelli che si professano come i loro più aspri e sprezzanti nemici? Perché da qualche decennio le città fanno a gara per dotarsi di musei, mostre e fiere di arte contemporanea, malgrado la persistente

---

[43] Nel 1995 la città di Brema (che si vanta di un notevole museo di arte contemporanea; peraltro ormai piuttosto attempato) ha cercato di far partecipare l'intera cittadinanza ad un programma di "arte pubblica" (cioè inserimenti di sculture e simili nelle strade, piazze e giardini). Si sono distribuiti 50.000 questionari ad altrettanti cittadini; ma solo 246 persone, il 0.5% del totale, hanno espresso le loro proposte in 6 incontri. A Kiel il direttore del museo ha cercato di far partecipare democraticamente l'intero personale, comprese le donne delle pulizie, alla programmazione delle mostre. L'esperimento è stato subito chiuso, perché le proposte riguardavano generi e stili molto tradizionali. (C. Saehrendt, S.T. Kittl, *op. cit* . p. 156).

[44] C. Saehrendt, S.T. Kittl, *op. cit.* p. 21

scarsità del pubblico (comparativamente alle altre forme di consumi culturali e del tempo libero? A questi e simili interrogativi cercheremo di rispondere in questo lavoro.

In sintesi estrema, la speranza è di indurre i lettori a sbottare la storica battuta del ragionier Fantozzi che ne esprima la liberazione dall'AC: "questa cosa è una cagata pazzesca!",

In una sintesi un po' più fine, la risposta è questa: tutto ciò nasce verso la fine del '700, quando è emersa l'idea che gli artisti sono "geni", superiori agli altri umani; dotati del magico potere di trasformare qualsiasi cosa, con il tocco della propria mano o solo concepita nella propria mente, come un'opera d'arte; e liberi da ogni richiesta, pressione, norma o valore vigente nella società ("l'arte per l'arte"). L'arte è un valore in sé, libera, inutile e disinteressata; ed è l'attività umana più alta. Questa idea è accolta dai governanti, che fanno dell'arte un fondamento della identità e della gloria dello stato-nazionale e uno strumento di consenso. L'arte, religione in sé, fa parte della religione nazionale. Gli artisti sono visti come santi e martiri, icone e feticci; per i quali si erigono templi sempre più numerosi e imponenti. Nella società, chi conosce, capisce, apprezza l'arte, partecipa della sua altezza. L'arte conferisce distinzione, prestigio, identità, e auto -compiacimento (vanto) ai suoi adepti. Essi allignano soprattutto nelle fasce medio -alta, in termini economici e intellettuali (capitale monetario e culturale); particolarmente nella borghesia di recente arricchimento (sia la vecchia aristocrazia che il popolino, per ragioni diverse, non sentono il bisogno dell'AC). Per possedere l'arte i ricchi sono disposti a investire capitali sempre più consistenti; senza limiti. Si è creato un grande mercato mondiale dell'arte, in cui ogni anno circolano diversi miliardi di dollari. Tra gli investimenti e il valore dell'arte si crea un rapporto strettissimo, sostanzialmente di identità: il costo dell'opera crea l'apprezzamento estetico, e viceversa; grazie al funzionamento di un sistema integrato di operatori (soprattutto gli esperti e i mercanti). Il sistema dell'arte succhia dall'ambiente sociale i capitali, e difende graniticamente gli investimenti. I capitali sono blindati con il terrorismo psicologico contro eventuali critiche estetiche o etiche (sociali). Negli ultimi decenni, l'arte si è integrata nel mondo dei media, dello spettacolo, del consumismo, del divertimento, rincorrendo le tendenze alla stimolazione delle emozioni più forti: il sesso, il sangue, il successo, lo schifo, l'orrore e simili. In particolare si sono sviluppati, nell'AC, le rappresentazioni di comportamenti che fino a poco tempo fa erano

considerati fenomeni di psicopatologia sessuale (sadismo, masochismo, necrofilia, scatofilia, ecc.), e che hanno cominciato ad diffondersi nella cultura occidentale nel Settecento, all'incontro tra l'estremo illuminismo con il romanticismo (Sade). Questi fenomeni sono fluiti carsicamente nel sotterraneo (nel subconscio) dell'Ottocento, e grazie a Freud nella metà del Novecento sono stati sempre più trattate e accettate. La fascinazione per nesso di *eros e thanatos* , il sesso e la morte, si è diffusa nella cultura di massa nella secondo metà del secolo; ne è piena l'industria culturale. La diffusione è facilitata dal deserto di valori tradizionali, dal nichilismo operato dal razionalismo radicale. L'AC è perfettamente integrata in questa società, non solo per gli aspetti socio -economici (libertà, mercato, innovazione, distinzioni di classe, mezzi e modi di comunicazione, ecc.) ma anche per il suoi contenuti ideali, cioè di immagini e rappresentazioni. L'AC non rispecchia la società e la cultura post -moderna: ne é parte integrante, insieme come causa ed effetto (causa circolare, circolo vizioso).

3. Storia e sociologia dell'arte moderna/contemporanea (MC)

Come annunciato nel titolo, in questo libro si intende trattare dell' arte moderna/contemporanea (MC) come un fenomeno storico - sociale unitario che inizia nell'ultimo quarto del XVIII secolo e si svolge con una certa coerenza, ma anche con importanti differenziazioni, fino ai nostri giorni. C'è qualcosa di comune, tra il nobilissimo *Giuramento degli Orazi* di J.-L. David, che nel 1785 dà inizio ufficiale all'"arte civile" tipica dell'Ottocento, e gli inenarrabili orrori della collezione Saatchi esposta con orgoglio dalla Città di Londra nella maestosa County Hall. In questo libro si cercherà di evidenziare gli elementi di continuità, oltre che le rotture.

Però il titolo evidenzia anche che questo non è un libro di storia dell'arte, ma di sociologia; addirittura un trattato di sociologia dell'arte. Tuttavia è bene chiarire che non si offre qui una esposizione organica di questa subdisciplina. Tipicamente, i testi introduttivi di sociologia dell'arte evidenziano le diversità di possibili approcci sociologici al fenomeno arte, citano il pensiero dei principali autori che se ne sono occupati nel passato, chiariscono i concetti, le teorie e i metodi, passano in rassegna i principali temi e problemi della disciplina. I riferimenti empirici sono prevalentemente all'arte contemporanea, perché questa è la vocazione della sociologia; ma non

solo ad essa. Insomma, quelli sono di solito testi pensati soprattutto per studenti e studiosi di sociologia che intendono applicare il *tool kit* di questa disciplina alla comprensione dell'arte in generale. In quei testi, i riferimenti all'arte contemporanea sono a titolo esemplificativo e illustrativo. Nel nostro lavoro invece vogliamo mettere in primo piano il fenomeno dell'arte contemporanea nella sua interezza, e analizzarlo sistematicamente, nel suo spessore storico e nella sua composizione attuale. Sociologici sono gli strumenti concettuali e teorici con cui operiamo; la sociologia dell'arte, come disciplina, rimane implicita. Essa sarà tematizzata, molto brevemente, solo nel penultimo capitolo.

Questo non è neppure un trattato che voglia analizzare in maniera distaccata e neutrale il fenomeno artistico. E' invece un libro a tesi, di parte. Avrebbe potuto intitolarsi *Contro l'arte d'avanguardia e postmoderna"* o simili; e limitarsi a raccogliere e rilanciare le critiche, anche molto violente, che hanno sempre accompagnato il suo sviluppo. I libri di denuncia con titoli come "la crisi dell'arte" "la miseria dell'arte" "la fine dell'arte" "l'eclissi dell'arte" "dimenticare l'arte" "la nullità dell'arte" "artisti senza arte", "l'inutilità dell'arte" "il fallimento dell'arte" sono apparsi a decine negli ultimi anni, a opera di storici, filosofi, critici, artisti stessi; specie in Francia. Molto spesso, in quei libri ricorrono concetti sociologici, perché ormai la sociologia è entrata nel senso comune e nella cultura generale; ma non vi sono molti riferimenti espliciti e organici alla sociologia dell'arte. Questo invece vuole essere un vero libro di analisi sociologica, o socio-storica, non un pamphlet di denuncia. La differenza è che qui si vuole compiere un'analisi sistematica supportata da quante più "prove empiriche" possibile, indicate nell'ampio apparato di citazioni bibliografiche.

Come ha insegnato Max Weber, nelle analisi sociologiche il "riferimento ai valori" è per molte ragioni inevitabile, ed è anche positivo, perché fornisce energia motivazionale alla ricerca. L'importante è che sia dichiarato e tenuto sotto controllo razionale. Non deve interferire con il rispetto dei fatti, dell'oggettività della loro trattazione ed elaborazione, della logica con cui li si interpreta e si astraggono le conclusioni (con tutte le limitazioni e complicazioni connesse a tali concetti). In ultima analisi, il criterio metodologico fondamentale della scienza come professione è l'onestà intellettuale.

Da Weber possiamo trarre conforto anche per giustificare il nostro tentativo di intrecciare storia e sociologia. Per questo nostro

maestro, lo scopo ultimo della sociologia non è la costruzione di grandi sistemi teorici onnicomprensivi, ma l'elaborazione di concetti e teorie che possano essere utilmente applicati alla comprensione dei concreti fenomeni e problemi sociali, nel loro divenire storico. Storia e sociologia sono in relazione circolare, di reciprocità: la prima scopre, precisa e descrive i singoli fatti, la seconda fornisce le categorie e i modelli teorici (idealtipi) per interpretarli; ma le categorie sociologiche emergono dallo studio dei fatti storici, e questi diventano tali solo in quanto definiti dalle teorie. Le analisi storiche più convincenti sono quelle che fanno largo uso della sociologia (storia sociale), e allo stesso modo, le migliori analisi sociologiche sono quelle che affrontano i problemi sociali nel loro spessore storico.

In questo libro appaiono alcuni brani di narrazione storica; sia nella ricostruzione dei contesti storico -sociali, storico -politici, storico - culturali in cui sono collocati i fenomeni artistici, sia in alcuni accenni allo svolgersi di questi ultimi. E' ovvio che non intendiamo con questo rubare il mestiere ai colleghi dell'altra disciplina. Vi sono infiniti libri di storia dell'arte contemporanea: diamo per scontato che il lettore già ne conosca qualcosa, e chi intende approfondire le sua conoscenza si rivolga ad essi. Qui appaiono brani di cultura storica e storico -artistica generale, inseriti in certi luoghi solo per scopi funzionali al procedere dell'analisi sociologica. E' un metodo che abbiamo seguito anche in passato, in altri lavori, anche su argomenti molto diversi [45], e vi rimaniamo fedeli, benché consapevoli del rischio che, nel tentativo di fondere approccio storico e sociologico, si finisca per scontentare gli specialisti sia dell'una che dell'altra disciplina. Ma l'unica cosa che importa è che alla fine il lettore senta di aver migliorato la propria comprensione del fenomeno in oggetto.

4. Piano dell'opera

Prima parte: il sistema dell'arte moderna/contemporanea (MC)

Il libro è organizzato in cinque parti. La prima è a carattere generale. Vi si espongono le grandi linee del sistema dell'arte contemporanea, considerato nella sua interezza, come un'unità, dalla

[45] Cfr. ad es R. Strassoldo , *Sociologia dell'agricoltura* , Carocci, Roma 1996; id., *Dal neolitico al post -moderno Una sintesi macro -sociologica,* Vallecchi, Firenze 1997; id. *Forma e funzione. Introduzione alla sociologia dell'arte* , Forum, Udine 1998

fine del Settecento ai giorni nostri; ma l'enfasi è, in alcuni capitoli, sui decenni fondativi del sistema. Nel primo capitolo è inevitabile affrontare alcuni noiosi e insolubili problemi terminologici e di periodizzazione: che cos'è la contemporaneità, che cosa sono la modernità, il modernismo, la postmodernità; che cosa accomuna e che cosa distingue i periodi in cui si può articolare l'arte degli ultimi due secoli. Si conviene (con inevitabili forzature) di chiamare moderno/contemporaneo (M/C), tutto il periodo tra la seconda metà del Settecento e il 1975 circa, e post -moderno l'ultimo trentennio. Superata in qualche maniera la secca terminologica, si passa (cap. II) al tema dell'"invenzione dell'arte nel Settecento"; cioè alla nascita delle moderna concezione dell'arte quale attività spirituale essenzialmente unitaria e superiore ad ogni altra, e si accenna anche ad alcune questioni definitorie che hanno continuato ad essere dibattute fino ai nostri giorni, come l'approccio "funzionalista" e quello "istituzionale". Nei capp. III e IV si passano in rassegna i fondamenti filosofici di questa concezione dell'arte (Baumgarnter, Kant, gli idealisti romantici tedeschi) e le forze strutturali in campo, che opereranno con continuità e forza crescente da allora fino ai nostri giorni: l'intervento dello Stato a supporto dell'arte, la formazione del mercato e del pubblico dell'arte. La ragione strutturale più importante, nella formazione del moderno fenomeno dell'arte, è indicata nella nuova "Santa Alleanza tra la Nazione e l'Arte", che si sostituisce a quella precedente, "fra il Trono e l'Altare", e crea la figura dell'"artista-mago nazionalizzato" (Michaud). Il cap. V tratta della figura dell'artista, attorno al quale è fiorita, soprattutto tra il 1850 e il 1950, una notevole letteratura di taglio sia storico che psicologico che sociologico. Negli ultimi decenni la figura dell'artista sembra avere riscontrato assai meno interesse tra gli scienziati sociali, in concomitanza con l'irrobustirsi di un sistema dell'arte dove i ruoli centrali sono stati occupati da altre figure professionali (gli esperti). Infine il cap. VI analizza la crescita dei "discorsi" sull'arte, cioè della letteratura ed editoria artistica, suddivisa nelle tradizionali categorie di storia, filosofia e critica d'arte, più la recente categoria sincretica variamente chiamata "art theory" o "art writing". L'attenzione data a questo argomento discende dalla constatazione che la produzione di opere artistiche è sempre più dipendente dalla produzione di teorie e scritti sull'arte, che ne sono ormai parte costitutiva.

Seconda parte: arte civile e avanguardie

La seconda parte tratta delle tre categorie/periodi in cui è stata convenzionalmente articolata l'arte M/C: l'"arte civile" (1785 -1895) , le avanguardie storiche (1895 -1950), le neo -avanguardie (1950 -1975). Essa abbraccia quindi, in un centinaio di pagine, due secoli di storia dell'arte. Il cap. VI fornisce un rapidissimo resoconto dei caratteri e dei generi dell'arte spesso chiamata semplicemente "ottocentesca". Qui si è proposta la dizione "arte civile" per diverse ragioni, a partire dalla sua funzione di integrazione sociale (ovvero di educazione della cittadinanza ai valori della nazione, ma anche della presa di coscienza dei suoi problemi sociali). Questa dizione evidenza il contrasto con l'arte " primitiva" e "selvaggia" che le succederà . Ci si dilunga un po' sulla collocazione dell'impressionismo, che molti scrittori d'arte vorrebbero includere nelle avanguardie, mentre qui si sostiene la sua sostanziale appartenenza alla tradizione.

Il cap. VIII propone una interpretazione della costellazione di forze che, tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, hanno presieduto alla nascita delle avanguardie. Il "contesto" sono le condizioni storiche, politiche, sociali e culturali generali, tra cui il sorgere da protagonista della potenza americana e la corsa dell'Europa verso il baratro della Grande Guerra. Le "matrici" sono fenomeni di più diretta rilevanza alla nascita dell'avanguardia, quali la nascita dell'industria culturale, la diffusione delle nuove arti tecnologiche (fotografia e cinema) e della pubblicità, il crescente antagonismo degli intellettuali verso la classe borghese dominante, e così via. Nel cap. successivo (IX) si presenta brevemente la tipologia canonica dei movimenti d'avanguardia, mettendone in rilievo alcuni aspetti socio - politici ritenuti meno noti; e trascurando invece i molti aspetti dell'arte di questo periodo che non si inquadra nel concetto di avanguardia, e che di regola è trascurata anche nella storia canonica e ufficiale (*L'art caché et dissident*). Il cap. X presenta il quadro della precoce adozione dell'avanguardia artistica europea da parte di un ristretto gruppo di ricchi americani, della profuganza negli USA di gran parte dell'avanguardia europea a causa del nazismo e della seconda guerra mondiale. Si ricorda poi il definitivo trasferimento, dopo la guerra, del centro del sistema dell'arte mondiale da Parigi a New York e il trionfo dell'astrattismo come arte ufficiale del capitalismo americano. Il cap. XI tratta delle correnti artistiche del periodo 1950 -1975, soffermandosi su alcune versioni del neorealismo europeo e sulla Pop Art, ulteriore episodio del trionfo dell'arte

americana nel mondo. In realtà, come l'impressionismo, la Pop Art può essere considerata una corrente di transizione, in questo caso tra arte MC e arte PM, di cui anticipa molti caratteri. Tuttavia, gli anni 60 e 70 vedono anche un ritorno in forze di movimenti artistici fortemente antagonisti, arrabbiati, molto simili alle avanguardie storiche più radicali. Si tratta dell'arte concettuale, articolata in una numerosissima varietà di correnti e maniere.

Gli ultimi due capitoli di questa parte abbandonano il taglio storico-narrativo che ha caratterizzato i precedenti e assumono un carattere schiettamente analitico. Il cap. XII è un'esposizione delle principali idee (una dozzina) che reggono il mondo dell'arte d'avanguardia, vecchia e nuova, cioè che costituiscono la sua ideologia o subcultura. Il cap. XIII invece è dedicato alla delineazione del mondo dell'arte d'avanguardia inteso come sistema operativo, composto di una serie di soggetti (artisti, esperti, mercanti, collezionisti, funzionari, ecc,) di strutture (stato, mercato, ecc.) e dalle complesse reti di relazioni che li collegano; e si mette in evidenza il ruolo cruciale svolto dai *gate-keepers*, le guardie confinarie del sistema, cioè, principalmente, dai mercanti e dagli esperti.

Terza parte: l'arte nella post-modernità

Mentre nella parte precedente si prendevano in considerazione quasi due secoli di vicende socio-artistiche, la parte terza si concentra sugli ultimi trent'anni, che si è convenuto di intitolare alla postmodernità. Qui il taglio è quasi totalmente sincronico-analitico-sociologico, sia perché vi sono pochi eventi storico-generali da mettere in relazione con le vicende dell'arte, sia perché nell'arte PM non v'è una tendenza, uno sviluppo storico riconoscibile (Belting:"fine della storia dell'arte"), ma solo un immenso magma di autori, opere, eventi, correnti, che si agitano caoticamente in tutte le direzioni. Nel cap. XIV si abbozzano prima i caratteri tipici (idealtipici) della *società* postmoderna e poi quelli dell' *arte* nella postmodernità. Si riprende la griglia concettuale già adottata nell'analisi dell'ideologia delle avanguardie, per mettere in rilievo le differenze tra queste e l'arte PM. Nel cap. XV ci si concentra e diffonde nell'analisi di alcuni aspetti tipici dell'arte PM, quali la riconciliazione con l'industria culturale e mediatica, l'imballamento della logica della trasgressione, e altri. I capitoli successivi (XVI e XVII) sono dedicati ognuno ad altri aspetti macroscopici dell'arte PM:

la penetrazione delle regole del mercato in ogni suo ganglio (mercificazione) e la fioritura di istituzioni pubbliche per ospitarla e promuoverla (museificazione). La fortuna dell'arte M/C e PM è ormai assicurata dal loro essere divenute simbolo di modernità, e risorsa dell'industria turistica e del tempo libero. L'ultimo capitolo di questa parte, il XVIII, è dedicato a due categorie sociali, uno dei quali è interno (i collezionisti) e l'altro esterno (il pubblico) al sistema dell'arte. Sintomaticamente, è uno dei più brevi, perché sui collezionisti e sul pubblico dell'arte M/C e PM sono disponibili pochissime informazione scientifiche (statistico -sociali).

Parte quarta: critica dell'arte contemporanea

Le sezioni precedenti presentavano, in linea di principio, un carattere narrativo o analitico, comunque descrittivo; ma era inevitabile che trapelassero frequentemente, avvertite o meno, anche connotazioni valutative e critiche. La parte quarta è invece esplicitamente dedicata alla discussione critica e polemica verso un certo numero di aspetti dell'arte contemporanea. Per ovvi motivi di spazio, queste riflessioni si rivolgono ad un campione molto selezionato di tali aspetti. Si inizia (cap. XIX) con la critica dei luoghi comuni, cioè di quelle idee sull'arte che un tempo erano parte della sua filosofia o ideologia, ma che col tempo sono percolate nel resto della società. In questo processo di discesa essi hanno assunto i tipici caratteri di semplificazione e rigidità propri anche dei pregiudizi e dei dogmi. I luoghi comuni qui discussi sono una decina. Alcuni di essi erano già stati trattati in altra chiave, sia nel cap. XII sull'ideologia dell' avanguardia sia nelle cap. XIV, sulle differenze tra l'arte d'avanguardia (M/C) e quella PM. Il cap. XX riprende con maggiore ampiezza la "critica dei critici" che già era emersa, episodicamente, in altri capitoli. Qui si polemizza soprattutto, in primo luogo, con la proverbiale oscurità, allusività, pomposità e barocchismo dello stile dei critici; in secondo luogo con la teoria del primazia della teoria sull'opera d'arte, che pone il produttore di teorie - cioè l'esperto, lo scrittore, il critico, l'interprete, l'ideologo - nella posizione centrale e apicale nel sistema dell'arte. Il cap. XXI scaglia frecce piuttosto feroci contro tre mostri sacri dell'arte del Novecento, Picasso, Duchamp e Warhol, selezionati come rappresentanti emblematici dell'arte M/C. Le frecce, ovviamente, sono tutte prese a prestito da autorevoli esperti. Siamo molto dolenti di non aver potuto estendere ad altri, per ovvi

motivi di spazio, questa piacevolissima attività di "decostruire" gli idoli dell'arte MC e PM. Il cap. XXII invece passa in rassegna un certo numero di esperti d'arte (filosofi, storici, critici), alcuni molto famosi e altri meno che nel corso del Novecento hanno levato voci fortemente ostili nei confronti dell'arte contemporanea. Qui si fa anche cenno alla vivace polemica su questo argomento che ha scosso il mondo intellettual -artistico parigino negli anni 80 e 90, e da cui abbiamo tratto molto incoraggiamento per questo libro. Infine il cap. XXIII esamina i contributi, modesti, che alla critica dell'arte contemporanea sono venuti dalle file dei sociologi.

Parte quinta: riflessioni finali e prospettiche

Questa sezione è composta di un solo capitolo, il XXIV, che è stato tenuto a parte perché ha un carattere molto diverso dagli altri. È una collezione di riflessioni personali di varia natura, quasi abbozzi di programmi di ricerca e di approfondimento futuri. Alcuni erano già menzionati fuggevolmente qua e là nei capitoli precedenti; altri appaiono del tutto estranei all'orientamento scientifico fin qui seguito.

La prima riprende i numerosi accenni sul carattere sadico dell'arte d'avanguardia, e costruisce un discorso più organico e documentato, dove si sostiene che il pensiero sadiano scorre sotterraneo in tutta l'alta cultura artistico -intellettuale dell'Ottocento, e prorompe in superficie agli inizi del Novecento, pervadendo tutte le avanguardie, e in particolare Picasso, Duchamp e il surrealismo, e alimentando poi anche il situazionismo e il post -strutturalismo. Quando ci si riferisce alla "cultura della morte", come tipica di gran parte dell'arte e del pensiero occidentale dell'ultimo secolo e mezzo, ci si riferisce precisamente all'eredità del marchese de Sade. Mettere in luce questa genesi pare un argomento molto forte contro l'arte M/C e PM.

Il secondo brano riprende il tema della bellezza, già altrove trattato. Qui si auspica il ri -avvìo degli studi, già iniziati in epoche precedenti, sulla realtà oggettiva della bellezza, sui suoi fondamenti biologici ed evoluzionistici, sull'estetica degli organismi e dell'ambiente naturale. Temi, questi, tristemente trascurati sia dagli scienziati della natura che dagli estetologi, ma temi che portano logicamente a riflessioni sui rapporti tra la bellezza del creato e la "gloria" (cioè la bellezza) del suo creatore, sulla convergenza tra la bellezza e gli altri valori fondamentali dell'esistenza (verità, bontà).

La biologia e la teologia della bellezza sono due temi, diversi ma interconnessi, su cui speriamo di lavorare in futuro.

Un terzo brano invece riprende, su un registro introspettivo e autobiografico, il tema dei rapporti tra la preparazione teorica e l'esperienza estetica, sostenendo la tesi (abbastanza tradizionale) che la vera, grande arte è quella che si impone imperiosamente e misteriosamente, senza mediazioni intellettuali, per via della semplice astanza, ed evoca emozioni sconvolgenti e il senso del numinoso. La vera, grande arte, si sostiene, partecipa del sacro; l'arte è sempre arte sacra.

Seguono poi alcune riflessioni sul destino dell'arte in una società avviata all'estetizzazione diffusa, di massa, operata però non dal sistema dell'arte ma da quello economico -produttivo, del consumo, dell'industria culturale, dalla rivoluzione digitale. Si conclude che, da un lato, non c'è molto da disperarsi se il sistema dell'arte, come si è evoluto nell'ultimo secolo, dovesse dissolversi e scomparire, inghiottito dall'estetica d'ambiente. Tuttavia i nostalgici dell'arte tradizionale (non avanguardista e non post -moderna) possono nutrire qualche fiducia. E' difficile che questo tipo di arte scompaia del tutto, perché ci sarà qualche nicchia per lei anche in futuro - il piacere della creazione personale, individuale, immediata, manuale; il bisogno di oggetti "speciali", fatti a mano, in esemplare unico o in pochi esemplari, per decorare ambienti e comunicare valori.

Infine proviamo a indicare quali possano essere azioni (non meramente teorico -culturali, ma neanche violente) per smontare l'attuale ripugnante sistema della sedicente arte.

5. Sintesi dell'argomentazione centrale (*main plot*)

Più sopra abbiamo elencato alcuni interrogativi che hanno fornito la spinta motivazionale alla elaborazione di questo libro. Per rispondere in modo persuasivo, abbiamo impiegato quasi 750 pagine e 1500 note bibliografiche. Qui anticipiamo, in estrema sintesi, le risposte. Quanto segue costituisce la principale (non certo la sola) linea argomentativa e concettuale del libro, la sua spina dorsale teorica, il suo *main plot* .

1) Due secoli fa, tra fine Settecento e primo Ottocento, l'Europa, ovvero la Borghesia laica, idealista e nazionalista ha generato l'Arte come sfera culturale autonoma, libera, superiore, e dotata di un carattere (quasi) sacrale; 2) nel corso dell'Ottocento questo settore ha

sviluppato un filone di antagonismo rispetto al resto della società; 3) alla fine del secolo la grande tradizione della pittura europea, iniziatasi con Cimabue, sembrava aver espresso appieno ed esaurito tutte le potenzialità del mezzo, e si trovava in concorrenza con mezzi del tutto nuovi, e di enorme potenza, cioè la fotografia e cinema; 4) il principio dell'innovazione, centrale nella cultura capitalista in quanto espressione dell'ideologia del progresso, insita nel principio di concorrenza, e necessaria alla promozione dei consumi, si era radicato anche nella sfera dell'arte, ed ha costretto i pittori a cercare modi del tutto nuovi e originali di dipingere; 5) questi modi hanno incontrato l'interesse di alcuni membri delle élites intellettuali e finanziarie, specie americane, che in tempi relativamente brevi (1920 -1950) sono riusciti a convincere l'intera classe dirigente ad accettarli, e quindi istituzionalizzarli; 6) tale interesse è dovuto sia a fattori psico -sociali – curiosità, eccentricità, meccanismi di distinzione di classe ("snobismo") – sia a condizioni strutturali, come l'esigenza di disporre di opere d'arte con cui decorare e arredare gli ambienti di vita; 7) questa esigenza era particolarmente sentita negli USA, dove la società era in quel periodo (primi decenni del XX secolo) in impetuosa crescita socio -economica e demografica, e non disponeva di una tradizione artistica autoctona, adeguata ai bisogni. Negli USA quindi è emersa una fortissima domanda di nuove opere d'arte, che ha favorito lo sviluppo dall'arte moderna; 8) dopo la seconda guerra mondiale, l'arte moderna, identificata con l'America, è stata oggetto di promozione all'estero a scopi di egemonia culturale, e di importazione ed imitazione da parte degli altri paesi; 9) la società borghese -capitalista ha tollerato e rispettato le tendenze ideologiche antagoniste dell'arte d'avanguardia per tre ragioni: a) la constatazione che il carattere eversivo rimaneva solo sul piano dell'ideologia, era velleitario, ritualistico, inoperante e innocuo; b) la dimostrazione del carattere liberale, pluralistico e tollerante della società borghese; c) la delimitazione di uno spazio sociale in cui ogni forma di dissenso e scandalo, anche il più estremo, potesse essere sfogata senza conseguenze dannose sul resto della società ("tolleranza repressiva"); 10) in questo spazio "extraterritoriale" di assoluta libertà hanno trovato condizioni di vita interessanti i figli ribelli della borghesia stessa; 11) il principio dell'innovazione, della trasgressione e dell'originalità hanno impresso al sistema dell'arte una dinamica molto veloce, con la produzione di opere, correnti e stili sempre più numerosi e diversi; 12) la ricerca delle visibilità, in un sistema

dell'arte sempre più affollato e concorrenziale, e privo di ogni altro valore-guida se non il successo e l'arricchimento, ha portato a forme d'arte sempre più sensazionali, clamorose, spettacolari, scandalose, fino agli esempi riportati nelle prime pagine di questa *Introduzione*; 13) l'arte moderna ha incontrato scarsissimo interesse nel grande pubblico; 14) malgrado ciò, e malgrado anche qualche recente sintomo di dissenso, essa continua a riprodursi, perché a) si è costituito un ricco mercato dell'arte, su cui prosperano diverse categorie di operatori, interessati tutti alla sua conservazione ed espansione; b) vi sono molti soggetti pubblici e privati (musei e collezionisti) che hanno molto investito, in termini di denaro e di prestigio, nell'arte moderna, e quindi sono vitalmente interessati alla difesa dei propri capitali; c) vi sono molti soggetti privati e pubblici per i quali l'arte moderna è simbolo di vivacità culturale, ampiezza di vedute, apertura, progressismo, modernità; 14) in particolare questa idea si è radicata nelle pubbliche amministrazioni locali (governi urbani) ed è utilizzata nell'ambito delle politiche di marketing urbano, a scopi di attrazione di flussi turistici e di posti di lavoro di alto livello. Essa ha portato negli ultimi vent'anni, in tutto il mondo e in tutte le città con ambizioni di prestigio e di sviluppo, ad una enorme proliferazione dei musei e mostre di arte moderna, quali simbolo di modernità. La principale funzione dell'arte contemporanea è, autoreferenzialmente, di giustificare l'allestimento di musei, gallerie e centri di arte contemporanea; 15) l'AC si è integrata nel sistema dell'industria culturale, dei media e del tempo libero. L'AC è divenuto nient'altro che il reparto specializzato in "meraviglie e trasgressioni estreme" del supermercato globale.

Parte I

Il sistema dell'arte moderna/contemporanea (MC)

Capitolo I

Problemi di denominazione e periodizzazione

1. Moderno , contemporaneo, postmoderno

Il mondo dell'arte, come ogni altro settore della attività umana, è un tessuto continuo; i singoli eventi nascono , crescono e muoiono intrecciati gli uni agli altri, senza soluzione di continuità. Ma per poterne ragionar e, spiegarsi e comunicare è giocoforza distinguere, articolare, tracciare confini concettuali, creare categorie; e dar loro nomi .

Per la storiografia occidentale degli ultimi secoli la distinzione più macroscopica è quella tra l'evo "moderno" e il "contemporaneo" , convenzionalmente segnata all'incirca dalla rivoluzione francese e dalla vicenda napoleonica. Oggi può sembrar strano chiamare contemporanei eventi che si sono svolti due secoli or sono, ma si deve considerare che questa periodizzazione è stata codificata proprio in quell'epoca, quando ha preso forma il modello di università tuttora vigente (il modello "humboldtiano"). Nel sistema accademico di alcuni paesi, come l'Italia, si chiama "moderno" il periodo che va dal Rinascimento (1492) a Napoleone, e "contemporaneo " quello che dagli inizi dell'Ottocento arriva ai giorno nostri; e questa distinzione vale anche per la storia dell'arte. Per tale disciplina, Botticelli è un pittore moderno, e David un nostro contemporaneo.

Quest'uso specialistico -disciplinare della parola moderno provoca una certa confusione, perché è in contraddizione con il parlar comune, e anche con l'uso in vigore in altre discipline, come la sociologia. Qui, per moderno si intende il modo di vita caratterizzato dalle macchine, l'industria, la razionalità; e quindi con quel tipo di società che si è formata grosso modo a partire dalla seconda metà del Settecento. In sostanza si fonde il moderno e il contemporaneo, come è anche legittimato dall'etimologia dei due aggettivi (moderno da *modus* = ora, adesso, subito; contemporaneo = dello stesso tempo)[1].

Ma la confusione è grande anche nella stessa storia dell'arte, perché in molti contesti si chiama moderno uno stile, o modo di

[1] Peraltro è da ricordare che la parola *modus* è la stessa radice anche di "moderato", cioè equilibrato; e che per qualche secolo la parola moderno è stato connotato spregiativamente (moderno = mediocre, ordinario, volgare) .

pensare e fare arte, che si forma nella seconda metà dell'Ottocento e dura circa un secolo, il cui carattere fondamentale sarebbe "la ricerca incessante e febbrile del nuovo", l'irrequietezza, la dissonanza, la frammentarietà [2]. Il punto di discrimine tra il pre -moderno (antico, classico, romantico, tradizionale, ec c.) e il moderno sarebbe, in arte, l'impressionismo. In questa visione, la modernità (modernismo) coincide, sostanzialmente, con l'era delle "avanguardie" artistiche. "Contemporanea" è invece solo l'arte dell'ultimo mezzo secolo, o degli ultimi due o tre decenni. Ma ci sono molte incertezze e complicazioni , a causa anche delle disomogeneità e asincronie nelle vicende delle diverse arti; in particolare tra la pittura, la musica, la letteratura e l'architettura. Anche considerando la sola pittura (e affini), la situazione non è chiara neanche in Italia, perché istituzioni diverse dalle università, come i musei e le gallerie, tendono a conformarsi alle convenzioni vigenti nella maggior parte degli altri paesi: ad es. le Gallerie d'Arte Moderna (a cominciare da quella Nazionale, di Roma) ospitano per lo più opere realizzate dal neo - classicismo in poi. Anche negli altri Paesi non si è trovato modo di standardizzare le dizioni [3]. Le lingue vive non sono sistemi logici;

---

[2] J. Clair, *La responsabilité de l'artiste* , Gallimard, Paris 1997, p. 21. E' da sottolineare che per Baudelaire, come per Nietzsche, il concetto di modernità non ha nulla a che fare con quello di progresso; ma al contrario con la coscienza della fugacità, della perdita del senso della vita, dei valori stabili; quindi con l'angoscia e l'alienazione. Cfr. anche A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité)* , Seuil, Paris 1990 p. 15 ss., p. 31; C. Klinger, *Die Utopie der Versohnung von Kunst und Leben. Die Transformation einer Idee im XX Jahrhundert. Vom Staat als Kunstwerk zum life -style des Individuum* , in C. Klinger, W. Müller -Funk (Hrsg *.), Das Jahrhundert der Avantgarden* , Fink, München 2004, pp. 212 ss.

[3] Senza contare le variazioni sul termine, come modernista e modernistico. Per esemplificare la molteplicità di posizioni, consideriamo qui alcuni interventi nella recente letteratura critica francese. Per N. Heinich (*La sociologie de l'art* , La decouverte, Paris 2002), oggi nel mondo dell'arte convivono tre generi del tutto distinti: quello "classico" (academic o-figurativo), quello moderno (innovatore, soggettivistico) e quello contemporaneo, che "rompe radicalmente con tutte le regole classiche". La cesura tra il classico e il moderno avviene verso il 1870, al tempo della Terza Repubblica (la stessa tripartizione è proposta anche da B. Sanguanini, *Le arti tra opera, performance, e informazione. Tendenze fin de siècle tra arti visive, spettacolo e patrimonio artistico,* in D. Bertasio, cur *., Immagini sociali dell'arte* , Dedalo, Bari 1998, p. 92). Per molti storici dell'arte il contemporaneo inizia dopo il 1945; per i conservatori dei musei, dopo il 1960 (N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain* , Minuit, Paris 1998, p. 10). Secondo J. -Ph. Domecq il discrimine tra il moderno e il contemporaneo si situa attorno al 1970 (J. -Ph. Domecq, *Une nouvelle introduction a l'art du XX Siècle* , Flammarion, Paris 2004, p. 243). Per Marc

inevitabilmente, esse contengono contraddizioni e confusioni di ogni sorta. L'importante è esserne coscienti.

Da un punto di vista sociologico è possibile sostenere la tesi della sostanziale unità e continuità della storia e del sistema dell'arte, nei due secoli che vanno dagli ultimi decenni del Settecento agli ultimi decenni del Novecento, e quindi di una coincidenza sostanziale della modernità in senso socio -economico con quella che gli storici italiani chiamano l'età contemporanea [4]; e rigettare invece la tesi di una rottura rivoluzionaria dello sviluppo dell' arte attorno al 1860, con l'impressionismo. Una discontinuità molto più importante è certamente avvenuta alla fine del secolo e nei primi anni del Novecento, con i movimenti d 'avanguardia parigini e germanici; ma anche qui perdurano importanti elementi di continuità.

Se si accetta questa tesi, è indifferente chiamare l'arte di questo lungo periodo di oltre due secoli (1780 -1980) arte moderna, in accordo con l'uso comune, socio -economico ed estero, o arte contemporanea, in accordo con l'uso accademico italiano. Per non offendere nessuno, utilizzeremo ambedue i termini appaiati, ma, in nome della brevità, per lo più in sigla (arte MC).

Con molti altri studiosi, introduciamo invece una discontinuità tra l'arte MC e quella degli ultimi due o tre decenni, che chiamiamo postmoderna. Le argomentazioni a favore di questa periodizzazione sono molteplici. Una è che, in linea di principio è difficile far storia – cioè fornire una visione razionale, coerente, e dotata di qualche stabilità – di una realtà in pieno divenire. Dell'attualità si può solo far

---

Fumaroli l'arte moderna va da Manet a Matisse (1905); il contemporaneo inizia con Matisse (*Ni dictature du marché, ni empire de l'art officiel* , "Le Monde", 8 Marzo 1997). Per Y. Michaud invece quella che nasce con Matisse è l'arte moderna (Y. Michaud, *L'art a l'etat gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique* , Stock, Paris 2003, p. 67); l'arte contemporanea è quella dal 1970 in poi. In Francia la legge doganale definisce ufficialmente come arte contemporanea quella prodotta da artisti viventi o morti da non più di 20 anni. L e grandi case d'asta, come Christie's e Sotheby's, distinguono l'arte "del dopoguerra", dal 1945 al 1970, dall'arte contemporanea, che è quella dopo tale data. Tuttavia Sotheby's ha recentemente introdotto un ulteriore periodo, il "contemporary new", per l'arte degli ultimi vent'anni anni (A. Quemin, *L'art contemporain international. Entre les institutions et le marchè, (Le rapport disparu)* , Chambon, Nîmes 2002, p. 15).

[4] Questa visione della questione si trova ad es. nel recente testo dell'autorevole R. Barilli, *Storia dell'arte contemporanea in Itali a. Da Canova alle ultime tendenze, 1789 -2006* , Bollati Boringhieri, Torino 2007

cronaca, o sociologia. La seconda è che oggi le arti sono enormemente aumentate di dimensioni e frammentate in una immensa molteplicità di stili, maniere, tendenze, in vorticoso mutamento. In queste condizioni, afferma qualcuno, è logicamente impossibile far storia; la storia dell'arte è finita .[5] La terza è che secondo molti sociologi gli anni '70 segnano un punto di svolta epocale per l'insieme della società (avanzata): dalla modernità si è passati alla postmodernità. La tesi è molto controversa, è stata discussa a lungo negli anni 80 e 90, e con incredibile ampiezza. Forse ormai è anche passata di moda; ma non può essere trascurata (il problema sarà approfondito nel cap. XIV). La quarta argomentazione riguarda specificamente il sistema dell'arte, i suoi principi ideologici portanti: negli ultimi decenni sembra essere venuta meno la fede nello status supremo dell'arte tra le diverse attività umane e nel suo ruolo profetico e trasformatore ("rivoluzionario"). Oggi all'utopia rivoluzionaria, che ha animato l'Occidente per quasi due secoli, non crede più nessuno (salvo, ovviamente, qualche inevitabile "frangia lunatica"). Più in generale , nell'arte come nella società postmoderna , si sono dissolti i valori forti;" non esistono più principi condivisi: "tutto è permesso" [6]. Per questo aspetto, l'arte pos tmoderna potrebbe perciò anche essere definita "arte anomica ". Infine, nella postmodernità gran parte delle funzioni attribuite all'arte nella modernità, e anche nelle epoche precedenti, sono svolte e assorbite da altri sistemi socio -culturali (scienza, tecnica, industria, commercio). L'arte in parte sta confluendo e si sta dissolvendo in questi sistemi; in parte ha trovato una nuova nicchia funzionale, come elemento di attrazione per attività di tempo libero e simbolo di progresso. Molti stanno riprendendo la famosa tesi hegeliana, enunciata duecento anni fa, sulla fine dell'arte[7].

Anche la dizione postmoderno (e affini: postmodernismo, postmodernità) è carica di problemi, sia logici (come può una cosa

---

[5] H. Belting, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte* , Einaudi, Torino 1990 (1983) .

[6] J. Margolis, *What, after all, is a work of art* ? Univ. of Pennlsylvania Press, Univ. Park, Philadelphia,1999, p. 16. Anche A. C. Danto, *The wake of art. Criticism, Philosophy, and the end of taste,* G+B International, Australia 1998, p. 89

[7] T. Avital, *Art versus non art. Art out of mind* , Cambridge Univ. Press 2003. Peraltro, la tesi era stata enunciata già un secolo fa, all'alba delle avanguardie, sia dai loro nemici, come Oswald Spengler, sia dai loro rappresentanti estremi, come Duchamp e i dadaisti. Per una testimonianza da quest'ultimo settore, cfr. R. Huelsenbeck *, Memoirs of a Dada Drummer* , Viking, New York 1974 (1957).

essere “dopo ora”, a meno che non ci si voglia avventurare nelle profezie e nella futurologia?) sia sostanziali; e certamente le continuità tra il moderno e il post -moderno sono fortissime. Altri nomi sono stati suggeriti, sia nelle scienze sociali (società capitalista avanzata, post - industriale, post -storica, ipermoderno, ultramoderno, post - civile, ecc.) che nel mondo dell’arte (transavanguardia, post -avanguardia, arte d’oggi, arte vivente, arte attuale, post -arte, arte post -storica, ecc.) . Post-moderno ci pare ancora il più corrente. [8]

Al di là delle etichette, la periodizzazione proposto ci sembra utile se non altro per distinguere, nel mondo dell’arte, tra ciò che è stato ormai “storicizzato” (cioè stabilizzato e sedimentato nelle visioni del mondo e codificato nei testi) e ciò che è ancora in piena agitazione; tra ciò che è ormai imbalsamato nelle carte, oggetto tipico della storiografia , e l’ancora vivente, oggetto proprio della sociologia [9].

I capitoli dedicati all’arte MC sono solo di pre -riscaldamento (“propedeutici”) a quelli dedicati alla situazione dell’arte d’oggi (post - moderna): “reculer pou r mieux sauter”.

2. Nascita e continuità dell’arte MC

La tesi della sostanziale unità e continuità bisecolare del sistema dell’arte MC si basa sull ’osservazione che nel giro di pochi anni attorno al 1750 si sono pubblicati alcuni testi fortemente innovativi rispetto a tutto il pensiero precedente, e tali da costituire il fondamento ideologico (la cultura, l’auto -descrizione) del sistema dell’arte fino a tempi molto recenti. Il primo è quello di Charles Batteaux, (1746), che codifica la distinzione tra arti belle e arti utili, stabilisce l ’essenziale unità delle arti belle e ne propone una tipologia sostanzialmente accettata fino ai nostri giorni. Segue quella di Alexander Baumgartner

---

[8] Molto vicina alla nostra è la periodizzazione proposta da. A. Debeljak, che propone di chiamare moderna tutta l’arte dal Rinascimento ai nostri giorni, e distingue in essa 5 momenti sociologicamente significativi: 1) Rinascimento: l’arte diventa merce; 2) Settecento: nascita della sfera pubblica borghese e delle istituzioni di mediazione tra arte e pubblico: musei, riviste, critici, esperti 3) Romanticismo: ideologia dell’estetismo (arte per l’arte); arte come controcultura; 4) avanguardie storiche: fusione tra arte e vita, utopie rivoluzionarie; 5) post -modernità, a partire dal 1950: estetizzazione del quotidiano, dominio della grande impresa anche nell’arte; integrazione dell’arte nel sistema capitalistico avanzato (A. Debelejak, *Reluctant modernity* , Rowman&Littlefield, Lanham 1998, p.xxii

[9] Per una elementare discussione dei rapporti tra storia e sociologia, cfr. Strassoldo, *Dal neolitico al postmoderno* , cit. pp. 13 ss.

(1750), che introduce il concetto moderno di estetica, assegna alle arti una funzione gnoseologica, e attribuisce loro qualità e funzioni un tempo riservate all'esperienza religiosa e mistica. Viene poi quella di William Hogarth (1753), sull'analisi della bellezza ; originale tentativo, alla confluenza di razionalismo e romanticismo, di fondare l'esperienza del bello su fattori naturalistici e percettivi, e che può essere considerata l'avvio dell'estetica psico -fisiologica. Ancora, il lavoro di Johann Winckelmann (1755) , sulla scultura classica, che segna l'inizio della moderna storiografia artistica, basata non più sulle biografie dei grandi artisti ma sul concetto di stile (evoluzione delle arti come successione di forme e stili). A questi stessi anni risalgono le recensioni di Denis Diderot sui Salons dell 'Accademia di Francia, a partire dal 1759, che segnano l'inizio della moderna critica d 'arte; una pubblicistica che circola sulla stampa ed è destinata ad un ampi a cerchia di persone colte ed amatori. Poco più tardi, Immanuel Kant inserisce l'estetica in una sistema filosofico che segna una "rivoluzione copernicana " del pensiero occidentale, e nella *Critica del Giudizio* (1790) le attribuisce una posizione autonoma dello stesso rango, ma distinta, di quella attribuita alla scienza (ragione) e alla morale . Si apre così la strada alla teoria idealistico -romantica dell'artista come genio creatore, come essere superiore, come profeta e guida dell'umanità.

Da un punto di vista strutturale, in questo periodo prende slancio la crescita del numero di amatori, appassionati, collezionisti, anche di estrazione borghese, e cresce quindi il mercato dell'arte, con i suoi mercanti, galleristi ed esperti . Gli artisti assumono lo status d i professionisti, liberi dai vincoli della corporazione e delle corti ma soggetti alle leggi del mercato. Tuttavia non viene meno il tradizionale ruolo dello Stato nella promozione delle arti (commesse, sovvenzioni, ecc.); ora in funzione della celebrazione non più del trono e dell'altare, ma della Nazione. Si estende il sistema dell'istruzione e formazione artistica, e si avvia il sistema dei musei e delle gallerie, intesi insieme come templi dell'arte e luoghi di educazione del popolo (nazion e). In conclusione, la concezione moderna/contemporanea dell'arte viene al mondo nella seconda metà del Settecento, e regge fino a circa il 1960/70 .

Recentemente P. Greenhargh (2005) [10] ha proposto un altro carattere distintivo ed esplicativo di questa *tranche* della storia dell'arte: la semplicità. Il "progetto della modernità" si sarebbe formato a livello filosofico -ideologico già nel Seicento, con la mentalità scientifico -matematica (le idee chiare e distinte di Cartesio), ha investito l'intera cultura illuministica, elabora il principio morale della purezza, si manifesta nell'arte con il neoclassicismo, e raggiunge il suo culmine con il cubismo e l'astrattismo. L'ideale moderno collassa verso il 1970, con la reazione postmoderna. Questa periodizzazione coincide con la nostra, e di tanti altri; ma la particolare interpretazione lascia notevoli perplessità. [11]

3. L'articolazione interna dell'arte MC: l'età dell'arte civile (1780-1890) e l'età delle avanguardie (1880 -1980)

Sia Jacques Louis David che Joseph Beuys erano impegnati nella trasformazione del mondo attraverso l'arte; ma certamente tra le scenografie celebrative del potere imperiale del primo e i ritagli di unghie o gli ammassi di grasso del secondo vi sono delle differenze notevoli. All'interno dell'arte MC è avvenuta una svolta radicale verso la fine dell'Ottocento, che la bipartisce in due sottoperiodi ben distinti. Il primo è caratterizzato dalla continuità con la tradizione rinascimentale, e ancor prima, dell'antichità greco -romana; e quindi dalla riproduzione del reale, più o meno idealizzato, o del verisimile. I nomi che si danno a questo modo di produrre arte sono vari:

---

[10] P. Greenhalgh, *The modern ideal. The rise and collapse of idealism in the visual arts, from the Enlightenment to postmordenism* , V&A Publ., London 2005. Per questo autore, la manifestazione culminante del "progetto della semplicità" è l'architettura razionalistica ("international style") che ha dominato il mondo tra il 1930 e il 1970; contro cui la reazione postmodernista è del tutto comprensibile e giustificata. Che questo autore abbia considerato la semplicità come il carattere centrale della modernità si può spiegare con il fatto che egli sia un direttore del Victoria&Albert Museum, tempio del design.

[11] Il concetto di semplicità è molto simile a quello di razionalità, più familiare in sociologia grazie a Max Weber, ma è difficile costringere nel concetto di semplicità l'enorme varietà di fenomeni artistici apparsi in questo lasso di tempo. Gli sforzi di corroborare questa teoria con abbondanza di esempi sono ammirevoli, ma non persuadono. Ancora più difficile è trovare la purezza al centro dell'arte, se si tengono presenti tante correnti artistiche dell'Ottocento e del Novecento. Un altro concetto che l'A. usa come centrale e comune del periodo, l'idealismo, solleva più problemi che soluzioni. La tesi centrale è esposta in particolare alle p. 17 , 201, 204, 237

figurazione, mimesi, realismo, naturalismo, illusionismo , rappresentazione. Il secondo è caratterizzato dalla ricerca di modi, stili, oggetti, criteri e scopi del fare artistico totalmente nuovi. Il nome più comunemente accettato è "arte d'avanguardia" (ma è molto diffuso specialmente all'estero, come abbiamo visto, il nome di modernismo o arte moderna)

Secondo un'importante corrente di pensiero storico -artistico, il punto di discrimine va anticipato di una ventina d'anni : l'impressionismo farebbe già parte dell'avanguardia. Per motivi che andremo a illustrare meglio più avanti, noi riteniamo che nell'impressionismo prevalgano, sostanzialmente, i caratteri della tradizione. L'avanguardia nasce con il post -impressionismo. Se si deve indicare una data emblematica della svolta suggeriamo il 1890: morte di Van Gogh, apparizione dell' *Urlo* di Munch. Ma si può anticipare di alcuni anni, al 1882 -3, con i cabaret parigini degli Incoerenti.

Mentre avangua rdia è un termine unitario ampiamente accettato sia in storiografia che nell'uso comune [12], l'arte del secolo che la precede non ha un nome proprio, al di là di quello, banalmente cronologico, di arte ottocentesca; o riguardante solo aspetti formali non esclusivi come arte figurativa; o eccessivamente aperti verso il passato, come arte "classica" ; o connotati negativamente, come "accademica" e "tradizionale". Ci permettiamo di suggerire, in punta di piedi e in via puramente supplementare, il termine "arte civile" .

Questa proposta si basa su tre argomentazioni. La prima è che etimologicamente "civile" è sinonimo di "borghese ", e non c'è dubbio che (quasi) tutta l' arte di questo secolo, come tutto il secolo in ogni suo aspetto, sia espressione della borghesia e ne rappresenti il trionfo (l'eccezione si riduce al filone realis ta-populista -socialista). La seconda è che uno dei filoni tipici di quest 'arte, a cominciare dal *Giuramento degli Orazi* , è il grande quadro storico, con la rappresentazione di eventi, sentimenti e personaggi eroici della storia nazionale e universale, o anche tratte dai mit i, leggende e opere letterarie. Il tutto comunque finalizzato all'edificazione etico -politica del pubblico, cioè alla sua educazione civica/civile. La terza è che essa fa parte di quella che ancora per tutto il secolo si credeva la forma più

[12] Ma vi sono eccezioni. Ad esempio, G. Candela, A. E. Scorcu, *Economia delle arti* , Zanichelli, Bologna 2004, p. 249, sostengono che l'avanguardia è l'arte degli ultimi 20 anni. Prima, dal 1950 (quindi fino ai primi anni 80) c'era l'arte contemporanea.

alta, più avanzata e progressiva delle civiltà, l'unica vera, quella che aveva il compito di universalizzarsi e diffond ersi sull'intero pianeta : la civiltà per antonomasia, in contrapposizione alle culture "esotiche". Non per nulla la manifestazioni più clamorosa di opposizione all'arte "tradizionale e accademica" si è rifatta ai "primitivi" , "selvaggi", le "belve" (Gauguin, Rousseau, *l'art negre* , i Fauves , ecc.). Non mancano, a favore di questa proposta, alcuni altri utili connotati [13].

E' ancora da ricordare che per quanto riguarda l'età delle avanguardie si è ormai stabilizzata una distinzione tra le "avanguardie storiche" e le "neo -avanguardie". Qui il punto di svolta è comunemente individuato tra gli anni 40 e 50; con qualche incertezza sulla collocazione di scuole come l' "espressionismo astratto " e l' "action painting ". Le differenze fondamentali tra le due sono: innanzitutto, che le vicende delle prime sono ormai abbastanza lontane nel tempo da poter essere canonizzata dagli storici; in secondo luogo, le seconde riprendono e amplificano, in forme più o meno innovative, idee in gran parte già inventate dalle prime (da cui il prefisso neo -). In terzo luogo le prime si sono sviluppate in un contesto sociale prevalentemente ostile, e al di fuori delle istituzioni ufficiali dell'arte e contro di esse; mentre le seconde hanno goduto dell'appoggio dei poteri forti, sociali, politici, economici, e mediatici, e si sono (quasi) totalmente istituzionalizzate.

Infine, possiamo ricordare la recentissima e radicale proposta di Christine Sougins e di Aude de Kerros, di considerare la cosiddetta "arte contemporanea" come un concett o non di cronologia ma di ideologia, di visione del mondo, di prassi. Per questo sarebbe meglio chiamarla solo con una mera etichetta: AC , per diffondere la coscienza che questa "cosa" non è arte. Le parole sono fondamentali, nella formazione della coscienza, nella cultura, nella visione del mondo; e il concetto tradizionale di arte evoca significati molto diversi da quelli che oggi si spaccia per arte. Questa "cosa" nasce precocemente nel 1917 a Zurigo con i dadaisti, e a New York con la presentazione del pisciatoio di Duchamp . In quell'anno l'AC si pone

---

[13] In un senso analogo cfr. J.C. Goldfarb, *Civility and subversion* , Cambridge Univ. Press, 1998. In una chiave del tutto diversa e simmetrica, cfr. S. Rocha, *Historia de un incendio. Arte y revolucion en los tempos salvages. De la Comuna de Paris al advenam iento del Punk,* La Felgura ediciones, Madrid 2006. "Selvaggio" è un aggettivo che si attribuisce ad alcune correnti degli anni 50 -60 (situazionisti, azionisti, fluxus): cfr. L.B. Dorléeac, *L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950 -1960*, Gallimard, Paris 2006

esplicitamente l'obiettivo di distruggere l'arte, e quindi come an -arte, anti-arte, no n-arte. Invece ad opera di André Breton essa si trasmuta in surrealismo, che invece si pone come una rivoluzione socio -culturale-politica generale, aspetto sul piano intellettuale -artistico del movimento comunista internazionale. Breton impose, con successo, l'idea che i gesti di Duchamp e dei dadaisti fossero manifestazioni rivoluzionarie all'interno della storia dell'arte; al di là delle loro reali intenzioni, interessati solo alla distruzione (della società, cultura, arte, ecc.), e senza alcun progetto politico positivo. Grazie all'energica *leadership* di Breton, gli atti anti -arte furono metabolizzati nel mondo dell'arte come una forma accanto all'astrattismo e a Picasso (che Duchamp odiava) .

L'AC nasce nel 1917; ma essa in realtà per trent'anni rimase relegata in ambienti intellettuali molto ristretti. Nel mondo dell'arte, in gran parte dei paesi occidentali, tra il 1920 e il 1950 si "tornò all'ordine", e a vari stili ricollegati con l'arte tradizionale. In Russia, poi, le avanguardie furono fisicamente schiacciate. Per varie circostanze, l'AC rinasce una seconda volta nel corso degli anni 50, con varie manifestazioni di "neo -dadaismo" (Nouveau realismo, Fluxus, situazionismo, pop art, concettualismo), accomunati da una serie di idee (ideologia). L'AC non è uno stile artistico, ma una visione (per lo più aggressiva, trasgressiva, distruttrice, nichilista, ecc.) del mondo. Essa si contrappone all'arte moderna, che invece è in rapporto di innovazione ma nella continuazione con quella tradizionale (classica) [14] . Sourgins e de Kerros ed altri fissano al 1960 la data convenzionale di emergenza dell'AC, e l'inizio della sua campagna trionfale [15]. Da allora essa è considerata l'arte propria del secolo, l'arte unica, grande e alta; tutte le altre forme sono cacciate all'ombra, alla "retroguardia", al ritardo, alla clandestinità . L'AC ha trionfato, ma non è arte; é qualcosa di diverso . Nella sedicente arte contemporanea non c'è arte. In conclusione, la loro periodizzazione è: l'arte moderna giunge fino al 1960; da allora domina l'AC. Non si utilizza il concetto di avanguardia e quello di postmoderno [16].

---

[14] A. De Kerros propone una articolato paradigma contrastivo tra l'arte moderna e l'AC; in *L'art caché . Les dissidents de l'art contemporain* , Eyrolles, Paris 2007, pp. 147 -149.

[15] C. Sourgins, *Les mirages de l'art contemporain* , La table ronde, Paris 2005, pp. 9 ss., 22; A. De Kerros, *op. cit*. pp. 23 ss.

[16] Se ne deduce che Sourgins e de Kerros considerano positivamente gran parte nelle correnti artistiche della modernità fino a quella data. Le ragioni del mancato utilizzo

La proposta delle due autrici sopra citate è affascinante e condivisa, ma non può essere adottata nel presente libro per motivi meramente pratici: essa comporterebbe una profonda revisione della sua organizzazione, ormai compiuta al momento di incontro con esse.

4. Conclusione

In conclusione, è da sottolineare che la periodizzazione adottata in questo volume riguarda più gli aspetti socio -culturali (ideologici) dell'arte che quelli formali; più il sistema dell'arte che l'arte "in sé" (qualunque cosa essa sia). Le date che la scandiscono devono essere considerate meramente indicative; nella realtà, le transizioni sono sempre graduali, per ampie fasce e non per punti di flesso ; i caratteri di un periodo fluiscono, con anticipazioni e ritardi, in quelli che lo precedono o seguono.

Per quanto riguarda la denominazione, la situazione è resa insuperabilmente complessa dalla diversità di usi: tra i linguaggi disciplinari e quello comune, tra le diverse discipline, tra i diversi contesti temporali e geografici (nazionali), e anche tra singoli autori. Ci riteniamo perciò autorizzati ad avanzare una nostra personale proposta, così articolata:

1) arte civile, dal 1780 al 1890, comprendente quelle che in altri testi e contesti sono chiamate arti neoclassiche, romantiche, classiche, accademiche, tradizionali ecc ., più l'impressionismo; e quindi coincide in gran parte con l'Arte dell'Ottocento;

2) avanguardie storiche, dal 1890 al 19 50;

3) neovanguardie, dal 1950 al 1980;

4) arte postmoderna, dal 1980 ai nostri giorni.

I primi tre periodi, nel loro insieme costituiscono quella che abbiamo proposto di chiamare, sinteticamente, arte moderna/contemporanea (MC), fondendo alcuni significati di questi termini correnti in diversi contesti [17]

---

del concetto di avanguardia non sono chiarite. Il non utilizzo del concetto di postmoderno sembra spiegabile dovuto al fatto che le autrici sono radicate nel mondo e nella storia dell'arte, e non nella sociologia, dove invece il concetto è stato di gran moda. Peraltro, anche nella nostra disciplina il concetto di postmoderno pare al tramonto.

[17] Neanche in questo lavoro, tuttavia, si è potuta realizzare un piena coerenza logica. Per intuibili motivi di immediatezza e conformità agli usi comuni e accademici

Ci scusiamo con il lettore di aver dovuto trascinare in questa discussione, inevitabilmente confusa e noiosa; ma è stata necessaria per giustificare l'organizzazione della materia adottata in questo trattato.

---

italiani, infatti, nel titolo, per arte contemporanea si intende tutta l'arte dal 1780 al 2007, cioè arte MC più quella postmoderna (PM)

Capitolo II

L'arte: tipologie e definizioni

Introduzione

Dopo aver trattato degli aggettivi (moderno, contemporaneo, ecc.) passiamo al sostantivo: l'arte. Che cosa qualifica un'attività come artistica, nel sentire comune? Tre cose essenzialmente. La prima è la bravura, la maestria, l'abilità tecnica, la professionalità mostrata dall'operatore. Per questo aspetto, qualsiasi attività produttiva, qualsiasi pratica umana può meritare la qualifica di arte, se svolta con sufficiente abilità. In alcune epoche tutti i lavoratori/produttori dovevano iscriversi a qualche arte, cioè corporazione professionale; e ancora fino a tempi molto vicini a noi, artista era sinonimo di artigiano (o, come si diceva ancora pochi decenni or sono, artefice o artiere). La seconda è l'elemento di originalità, fantasia, estro. Questa, in verità, non è del tutto universale. Vi sono state culture (ad es. l'Egitto antico, Bisanzio e la Cina) in cui l'aspirazione dell'artista non era quella di mostrare la propria fantasia e introdurre innovazioni, ma seguire le regole date e riprodurre con la massima fedeltà e perfezione i modelli preesistenti; continuando per secoli, e anche millenni, a riprodurre le stesse forme. Ma in generale l'innovazione è apprezzata; almeno in Occidente. Il terzo elemento è l'emozione, per lo più piacevole, che l'esperienza sensoriale dell'opera o della pratica provoca nel prossimo (spettatore, uditore, lettore ecc.) e che si esprime con un giudizio di "bellezza". Questi tre caratteri - maestria, fantasia, bellezza/piacere - costituiscono l'area semantica più vasta , generale e tradizionale della parola arte .

Uno dei problemi più importanti legati alla definizione del concetto di arte è quello dei criteri di demarcazione: come si può distinguere, nell'ambito del medesimo settore di attività, ciò che mostra una qualità artistica da ciò che non vi riesce? Come si può distinguere un insieme sconnesso di suoni da una sinfonia, o una superficie imbrattata di colori da un quadro, una sequenza di parole da una poesia, un qualsiasi manufatto edilizio da un'architettura ? Quanto deve essere abile e competente o fantasioso e originale un operatore perché la sua opera sia giudicata artistica? Quante e quali emozioni deve suscitare un'esperienza per essere definita estetica? I teoric i

dell'arte sono spesso stati molto acuti e profondi nel definire concetti e nell'elaborare categorie, e nel corso di due secoli si è prodotto un imponente *corpus* di filosofie dell'arte; ma quando si è trattato di applicarle ai casi concreti di solito ci si è dovuti accontentare del giudizio soggettivo di qualcuno. Negli ultimi decenni la speranze di scoprire il Santo Graal di una definizione teorica essenzialista, sostantiva e universale, di arte, sono state abbandonate quasi da tutti; e si sono battute altre strade, "istituzionali" ovvero sociologiche.

Nel corso del tempo, in Occidente, la parola arte da un lato ha assunto significati più ristretti, a indicare una serie più limitata di attività: poesia, letteratura, musica, pittura, recitazione, danza, architettura, e qualche altra . In un significato ancora più limitato, per arti si intendono essenzialmente quelle visuali: quelle insegnate nelle accademie e nelle scuole d'arte, accolte nei musei d'arte, e trattate nei libri e nelle riviste d'arte. In tempi più recenti tuttavia, l'area semantica del la parola è stata di nuovo allargata, riammettendo nella sfera dell'arte molte pratiche che ne erano state escluse (es. le arti circensi, la gastronomia, la sartoria, la profumeria), e ammettendone di nuove, specialmente quelle legate alla disponibilità di nuove tecnologie, come il cinema.

Ma la grande novità degli ultimi due secoli è stata l'attribuzione all'arte (cioè agli artisti) di compiti straordinariamente importanti, e addirittura supremi, nella vita umana e sociale. L'arte è stata distinta dal resto delle attività produttive e quotidiane e collocata in una sfera sua propria, "pura" "alta" e "nobile". L'artista è stato considerato un essere diverso, esentato da molte delle regole vigenti per le persone normali; all'arte si è affidato il compito di ampliare le conoscenze, di esplorare il futuro, di fungere da avanguardia dell'umanità verso il progresso, di cambiare il mondo. L'arte è stata costituita in (sotto -) sistema autonomo, autopoietico, autoreferenziale, che il resto della società deve alimentare, ma di cui deve rispettare l'assoluta libertà; anche di autodefinizione. In questa situazione, si apre una via del tutto nuova alla definizione di arte: arte è qualsiasi cosa venga prodotta da un artista, e artista è qualsiasi persona sia riconosciuta come tale dai controllori del (sotto -)sistema dell'arte . Più direttamente, arte è qualsiasi cosa i custodi del sistema (i guardiani, *gate-keepers*) ammettano entro il suo recinto.

Quel che esiste allora non è l'arte come cosa, sostanza, essenza, qualità, ecc., ma solo il sistema dell'arte, con i suoi confini, i suoi decisori critici, i suoi mezzi e codici di comunicazione, le sue regole e

valori, le diverse categorie di operatori, le gerarchie, i processi, le strutture, le istituzioni, le auto-descrizioni o ideologie o miti. Come tutti i sistemi, anche quello dell'arte emerge chiudendosi operativamente rispetto all'ambiente (comprensivo di altri sistemi e metasistemi), cioè differenziandosi da esso, controllando i propri confini e le transazioni che lo attraversano. Come tutti i sistemi, anche quello dell'arte tende a massimizzare la propria autonomia, ad evolversi per differenziazione e complessificazione interna, e ad espandersi annettendosi sempre più ampie porzioni di ambiente. [1]

La situazione è davvero unica nella storia dell'umanità. Come e perché sia potuto avvenire il passaggio dall'arte come insieme di mestieri, di rango mediocre e del tutto integrati nella vita comune, all'arte come (sotto-)sistema distinto, autonomo, espansivo e aspirante alla supremazia su ogni altro, è il tema di questo e dei prossimi due capitoli.

1. Le arti nell'antichità classica

L'arte, nel senso moderno e ancora corrente, è una delle tante invenzioni del Settecento, cui si è giunti dopo una lunga serie di proposte, anche molto curiose, in tema di classificazioni delle attività e delle conoscenze umane [2], e sviluppando alcune sparse intuizioni rinascimentali [3]. Solo a posteriori si è proiettato anche nel passato, e nelle altre culture, il concetto europeo/moderno di arte. Il fatto che esista una parola che ha la forma grammaticale del sostantivo non significa che ad essa corrisponda una sostanza, una cosa, un oggetto, un fenomeno nel mondo reale. Anzi, come ha osservato Goethe, di regola le parole più usate non hanno alcun significato preciso. Da

---

[1] L'approccio sistemico ha una lunga storia nelle scienze sociali, come in molte altre; nella sostanza, le attraversa tutte, da Comte a Durkheim a Pareto a Sorokin a Parsons. Nella sua versione cibernetica ha circa cinquant'anni, e ha avuto a lungo come suo massimo rappresentante Niklas Luhmann. Anche l'intuizione che l'arte costituisca uno dei tanti sottosistemi, più o meno autonomizzati, del sistema sociale è un'intuizione che conta ormai diversi decenni (la si può far risalire almeno fino a Pareto). Riprenderemo questo tema nel cap. XIII.

[2] L. E Shiner, *The invention of art*, Chicago Univ. Press 2001. Sulla scia di questo testo si pone anche R. Terrosi, *Storia del concetto d'arte. Un'indagine geneologica*, Mimesis, Milano 2006

[3] Cfr. O. Kristeller, *Il sistema moderno delle arti*, Uniedit, Firenze 1977 (1950-51); anche M. Costa, *Dimenticare l'arte*, Angeli, Milano 2005

tempo ormai una schiera crescente di storici, critici, filosofi è giunto alla conclusione che l'arte "in sé" non esiste. L'arte, intesa come una sostanza che, presente in alcuni oggetti o comportamenti, conferisce loro particolari qualità (come il sale disciolto negli alimenti), è un "mito filosofico" [4], ovvero, per essere più drastici, una ideologia che serve solo agli interessi del sistema dell'arte. In termini sociologici, l'arte è "una caso particolare delle gerarchie di *labeling",* un sistema di etichette che vengono attribuite a certe attività, mediante particolari processi e convenzioni sociali .[5] Quel che esiste è un'amplissima e disparatissima serie di attività (e loro prodotti materiali) che hanno una differenziata serie di elementi affini, delle vaghe e indefinibili somiglianze di famiglia (Wittgenstein), e che possono essere chiamate pratiche artistiche. Non esiste l'arte, ma solo le varie pratiche artistiche; ognuna con la sua storia, le sue peculiarità, e le sue difficoltà di demarcazione da altre attività affini. Così anche per L. del Grosso Destrieri ha poco senso parlare di sociologia dell'arte (visto che non si sa che cosa sia l'arte). Meglio parlare di sociologia dei processi culturali, alcuni dei quali sono a volte socialmente definiti come arte. [6]

La concezione moderna dell'arte, quella che regge tutto il sistema arte, è il risultato della combinazione di particolari eventi nel mondo delle idee, della politica e della struttura socio-economica, tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento, cui abbiamo fatto cenno già nel capitolo precedente e su cui torneremo più ampiamente nel prossimo . Ma qui, per evidenziare la novità della concezione settecentesca, dovremo fare qualche passo ancora più indietro.

In greco non c'è una parola corrispondente al concetto moderno di arte. Le due parole più usate nei testi greci giunti fino a noi, *poiesis* e *techne*, sono ampiamente sovrapponibili, e ambedue si riferiscono principalmente alla produzione intellettuale [7]. Per quella materiale e

---

[4] Su questo sono convenuti gli estetologi italiani, al congresso di Lecce: cfr. M. Costa, op. cit.

[5] Cfr. ad es. P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna 1983, p. 84; V. Zolberg, *Sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna 1994, p. 175.

[6] L. Del Grosso Destreri, *Letterature e società*, Angeli, Milano 1992

[7] L'idea che la *poiesis* si riferisca alla produzione intellettuale, e la *techne* a quella materiale/manuale, è una delle tante, tipiche retro-proiezioni delle idee moderne sull'antichità. *Poiesis* è un concetto onnicomprensivo, e nella *Poetica*, Aristotele parla della *techne* della tragedia. Cfr. L. Shiner, op. cit. p. 23. Anche A. Séguy-Duclot, *Definir l'art*, Jacob, Paris 1998, p. 98.

manuale (pittura, scultura e architettura comprese), gli autori greci mostrano scarsissimo interesse; e quando se ne occupano, è in termini critici o sprezzanti (si veda l 'atteggiamento di Platone verso i *banausi*, coloro che sono specializzati in un lavoro manuale). Lo iato tra l'atteggiamento di Platone e l'evidente importanza della arti visuali nella cultura classica; tra gli altissimi livelli da esse raggiunti, da un lato, e dall'altro lato la loro estrema marginalità nella documentazione scritta, è una delle grandi stranezze di quella cultura, rispetto alla nostra. E ' probabile che tale discrepanza sia in parte dovuta ai criteri non casuali con cui, nei secoli di mezzo, si è proceduto al salvataggio dei testi classici (quelli giunti fino a noi sono una frazione infinitesima del totale). Ma una ragione sostantiva sembra da individuarsi nella centralità dell ' istituzione schiavistica. In una società in cui gran parte del lavoro materiale è compiuto dagli schiavi, è vitale circondarlo da un'atmosfera di disprezzo e *non-chalance*; un po ' per scotomizzarlo, un po' per convincere gli schiavi stessi della propria insuperabile inferiorità, della loro irrilevanza socio-culturale e politica.

Alla distinzione fondamentale tra liberi e schiavi corrisponde quella tra arti liberali, praticate con la parola e la mente, e arti servili, praticate con le mani. L 'antichità classica ci dà un certo numero di testi che riguardano la poesia e la musica. Queste arti sono strettamente collegate, perché la poesia è normalmente cantata e accompagnata da strumenti musicali. Inoltre godono di alto prestigio sociale perché sono espressione immediata del pensiero e perché collegate con i riti religiosi e civili (preghiere, inni, epos, feste e spettacoli). Si riconosce alla musica un' eccezionale capacità di stimolare i sensi e le passioni, anche in modo estremamente positivo (es. il mito di Apollo e Marsia, e quello di Orfeo, che sa muovere le rocce e addolcire i cuori più feroci); ma non solo positivo. La musica eccita anche le passioni, induce estasi e follia; è quindi potenziale fonte di disordini. Sono i poeti-cantanti-musici, e non gli "artisti" in generale, che Platone vorrebbe escludere dalla sua società ideale. Ma la musica, nella tradizione pitagorica e platonica, è anche una manifestazione del mondo dei numeri e delle sfere celesti, e perciò il più elevato campo di ricerca della ragione umana. Per questa via, alla musica e ad Apollo sono collegate nell'antichità classica tutte le attività intellettuali, artistiche e scientifiche insieme (per usare i concetti moderni), ognuna con una sua musa. Nell'antichità, le muse della musica, della poesia, del canto, della danza, sono sorelle germane di quelle della storia e dell 'astronomia. In certe elencazioni

più tarde, alle arti/muse sono assegnate anche la grammatica, la retorica, la dialettica, la matematica, la geometria. Talvolta anche la medicina, l'agricoltura, la meccanica, la navigazione, la ginnastica . Ma mai la pittura, la scultura e l 'architettura.

Sulle arti visuali e l'architettura l'antichità ci ha tramandato una notevole quantità d i oggetti materiali, spesso meravigliosi, ma pochissimi testi. Sappiamo che un certo numero di architetti, scultori e pittori raggiunsero grande fama, onori e ricchezza, ma si tratta di casi eccezionali; e ciò avviene soprattutto nel periodo ellenistico e romano - imperiale. Diversi imperatori (Nerone, Adriano, Marco Aurelio, Alessandro Severo, Valentiniano) si dilettavano a dipingere[8]. Ma non c'è dubbio che nell'antichità, di regola, gli artisti , musici compresi , erano considerati nient 'altro che, diremmo noi, artigiani, lavoratori manuali; gli scultori alla stregua dei tagliapietre e dei falegnami, i pittori alla stregua dei decoratori, gli architetti alla stregua dei capimastri, e i musici alla stregua dei camerieri o delle prostitute. Le poche notazioni sulle arti visuali che sono giunte fino a noi sono in genere strettamente legate al loro aspetto materiale. Platone apprezza più l'arte del falegname, che produce oggetti utili alla vita quotidiana, che quella del pittore, che si limita a produrre immagini dei fenomeni, cioè riflessi di riflessi . Plinio, nella *Naturalis Historia* , apre una digressione sullo sviluppo della pittura nel contesto di un capitolo d i mineralogia, solo perché alcune pietre semipreziose, macinate e polverizzate, servono a preparare i pigmenti. Plutarco esprime bene (seppur criticamente) l'atteggiamento fondamentale dell 'antichità rispetto alle arti manuali, quando mette in bocca a Seneca la riflessione che tutti (gli uomini liberi) apprezzano una bella statua, o pittura; ma nessuno si abbasserebbe a fare lo scultore o il pittore[9]. In sostanza, nell 'antichità non esiste nulla che somigli alla concezione moderna di arte; e neanche di estetica. A quei tempi, l'estetica era quella parte della filosofia che studia il funzionamento degli organi di senso, l'esperienza percettiva, e del modo in cui essa collega la realtà esterna alla mente.

L'arte non interessa molto i filosofi antichi neanche come produttrice di bellezza. La bellezza è certamente un tema importante della filosofia antica; ma quando ne scrivono, gli autori antichi per lo più si riferiscono non agli artefatti umani, ma alla natura (compreso, in

---

[8] A. Hauser, *Storia sociale dell'arte* ,v. 1, Einaudi Torino 1956, p. 146
[9] Ibid.

posizione centrale, quel pezzo di natura che è il corpo umano) e alla Divinità, che della bellezza è la fonte prima.

2. La concezione dell'arte nel Medioevo e nel Rinascimento

La concezione classica delle arti non cambia molto nell 'età di mezzo, salvo che per la lentissima e faticosissima trasformazione della schiavitù verso forme più libere e meno disprezzate di lavoro manuale, e per un certo ridimensionamento del ruolo della bellezza sensoriale. San Benedetto mette il lavoro manuale al pari della preghiera, tra i doveri dei monaci (*ora et labora*), e Ugo da San Vittore (di Vercelli) si batte per l 'abbandono dell 'espressione arte servile, cioè da schiavo, in favore della più positiva espressione di arte meccanica[10]. Ma l'eredità classica rimane nella distinzione fondamentale tra le arti liberali, cioè intellettuali, che vengono insegnate nelle scuole, e le arti meccaniche , pratiche-produttive, che si imparano nelle botteghe, con l'esperienza. Tuttavia quelle che si chiamano arti liberali non hanno nulla a che fare con quello che si intende per arte oggi: sono la grammatica, la retorica, la logica (il Trivio) e l'aritmetica, la geometria, l'astronomia e la musica (Quadrivio). Neanche quest 'ultima coincide con il significato corrente della parola: nei corsi di musica si impara la teoria matematica della musica, non a suonare strumenti o comporre pezzi. Noi oggi tutte queste discipline le definiremmo scienze, e non arti.

Per quanto riguarda le arti meccaniche (già servili), esse si evolvono in organizzazioni di categoria, e nelle città gli artigiani, come i commercianti, acquisiscono sempre maggior libertà, prestigio e ricchezza. Le arti, come organizzazioni professionali (dette anche gilde, corporazioni, università o simili) diventano una delle strutture portanti del potere borghese. Di regola i pittori sono iscritti all'arte degli speziali, cioè dei farmacisti, in ragione del fatto che ambedue macinavano e manipolavano sostanze chimiche, organiche e minerali; gli uni per ricavarne medicine, gli altri colori [11].

Nel Quattrocento gli studiosi propongono di aggiungere alle arti liberali, distinte come nel medioevo in trivio e quadrivio, anche nuove "arti umanistiche "o *studia humanitatis* : come la poesia, la storia e la filosofia morale. I filosofi e gli umanisti cercano, negli antichi testi,

[10] L. E. Shiner, op. cit. p. 28
[11] ibid. p. 30

ciò che riguarda il ruolo dell a poesia, del l'arte e della bellezza nella vita umana, e danno avvio alla reinterpretazione di Platone, Aristotele e Plotino come se trattassero dell 'arte in senso moderno, e non della bellezza naturale e divina; e dell 'arte in generale, e non della poesia o della musica in particolare. Inizia quell'esaltazione della bellezza e del piacere (onesto, naturalmente, come protesta Marsilio Ficino nel titolo del suo libr o-manifesto), in tutte le sue forme, che caratterizza il neoplatonismo fiorentino e romano, e che comporta anche una rivalutazione delle arti e degli artisti, in quanto produttori di bellezza, o piuttosto riproduttori della bellezza naturale e divina .

Questi sviluppi sul piano filosofico sono concomitanti all'estetizzazione (affinamento, addolcimento, stilizzazione ecc.) della vita di corte, che fa parte del più generale processo di civilizzazione ,[12] e che troveranno espressione letteraria nei manuali di Baldassar Castiglione e di Monsignor Della Casa. Le famiglie di estrazione borghese (o addirittura popolare , come gli Sforza) che si sono impadronite di molte città -stato, con la forza o l'astuzia, vedono nella pittura, nella scultura e nell' architettura, ma anche nella musica, la poesia e la letteratura, mezzi per legittimare il proprio potere ed affermare il proprio prestigio presso i loro pari. I signori diventano protettori e mecenati delle arti, e competono per avere nelle loro corti, con onori crescenti, i migliori artisti, letterati e filosofi. Qui, nelle corti, nasce l'idea che pure i pittori e gli scultori possano essere persone di alto rango, degne del massimo rispetto e ammirazione; che anch'essi possano essere considerati intellettuali; che vi sia qualcosa in comune tra tutte le arti, e che chi eccelle in una possa farlo anche in altre. Nasce l'idea dell 'arte come essenza comune a tutte le singole arti; nasce l'idea dell 'artista in sé, dell 'artista universale, e del genio [13].

Ma siamo ancora agli inizi; il fenomeno riguarda solo ambienti ristretti ed elitari, e pochissimi artisti di altissima qualità. Ancora per qualche secolo la gran massa dei pittori saranno considerati semplici artigiani e cortigiani; e fornitori non solo di immagini sacre o profane, ma anche di decorazioni di mobili, bandiere, insegne, costumi, scenografie, carrozze e quant'altro (per riferirsi solo alla pittura; ma la situazione è analoga anche nelle altre attività artistico -intellettuali) .

---

[12] N. Elias, *La civiltà delle buone maniere* , Il Mulino, Bologna 1982; idem, *Il processo di civilizzazione* , Il Mulino, Bologna 1988

[13] E. Pommier, *L'art devient l'art dans l'Italie de la Renaissance* , Gallimard, Paris 2007

3. Gli schemi dello scibile

L'uomo è un animale classificatorio, cioè tende per natura a dare un qualche ordine alle congerie di cose che percepisce nel mondo (mettere cosmo nel caos) [14]; e in tutti i tempi gli studiosi (intellettuali, filosofi, s apienti) hanno cercato di proporre qualche schema di classificazione generale delle conoscenze e delle competenze umane. Nel corso della storia questi schemi "enciclopedici", o "teatri del mondo" [15] sono stati i più diversi tra loro; e tali da sembrare talvolta assai curiosi o sin o folli. Il fatto è che fino a tempi molto recenti quelle che noi distinguiamo e chiam iamo scienze, lettere, arti, tecniche, filosofia, teologia, morale, pratiche professionali , occultismo, superstizioni e molto altro ancora erano variamente mescolate e fuse tra loro. Tutti conoscono il caso del "genio universale" del Rinasciment o, Leonardo da Vinci; ma egli è solo l'esponente di altissimo rango di una condizione umana del tutto normale, prima dell'Ottocento. Per secoli e millenni, il pensiero che noi chiamiamo oggi "scientifico" o "tecnico -professionale" si è espresso in forma di poemi o di dialoghi letterari o di immagini; le ricerche "scientifiche " sono state motivate dall'esigenza di produrre op ere d'arte, o viceversa criteri "estetici" o "magici" hanno presieduto ad attività "scientifiche"; e così via. Newton era un appassionato cultore di studi biblici e teologici. E tutto ha sempre avuto qualche fine molto pratico, sia in termini morali e religiosi che materiali. Quando, nel Settecento, in Europa i "savants" e "philosophes" cominciarono a d essere abbastanza numerosi da sentire il bisogno di riunirsi in associazioni formali, per scambiarsi le proprie conoscenze, fiorirono le "Società di Scienze, Lettere ed Arti" [16]. Nelle riunioni di

---

[14] Cfr. l'introduzione di R. Needham a E.D. Durkheim, M. Mauss, *Primitive classifications* , Chicago Univ. Press 1963.

[15] "Uno dei più affascinanti di questi sforzi di organizzazione del sapere nel Rinascimento è il 'teatro della memoria' di Camillo" afferma M. Prösler *, Musems and globalization* , in S. Macdonald, G. Fyfe (eds.) *Theorizing museums,* Blackwell, Oxford 1996, p. 28. Su Giulio Camillo Delminio, friulano, cfr. l'approfonditp studioso di M. Turello, *Anima artificiale. Il teatro magico di Giulio Camillo* , Avian, Tricesimo (UD) 1993.

[16] Esse si fregiavano spesso di nomi fantasiosi e giocosi, allusivi del loro carattere "dilettantesco" e disinteressato; es. Accademia dei Pugni (Milano), degli Agiati (Rovereto), degli Sventati (Udine); altrove c'erano quelle degli Acerbi, degli Accesi, degli Eccitati, degli Intronati, e così via; e ciò per non sollevare i sospetti dei poteri

queste associazioni, le stesse persone esponevano e discutevano sia composizioni poetico -letterarie, sia temi teorici, storici o filosofici, sia problemi tecnici, pratici ed economici. L'attuale divisione del lavoro intellettuale tra le "due culture" (scienze, tecniche e mestieri da un lato, e lettere, arti e discipline umanistiche dall'altro), e poi le infinite suddivisioni all'inter no di esse, verso lo specialismo più spinto, si è imposta solo nel corso dell'Ottocento [17]; ed è stata una catastrofe intellettuale.

Non deve sorprendere quindi che nel corso dei secoli si siano proposti schemi classificatori dello scibile che a noi appaiono bizzarri. Ad esempio Hobbes distingue due branche della filosofia, quella civile, che comprende la poesia, la mineralogia, l'ottica, la musica, l'etica, e la retorica; e quella naturale, che comprende l 'architettura, la navigazione e l'astronomia. Charles Perrault, grande autorità nella cultura francese della secondo Seicento, comprende tra le arti la poesia, l 'oratoria, la musica, la pittura, la scultura, ma anche l'architettura, l'ottica e la meccanica. Nel Settecento gli schemi cominciano ad assomigliare maggiormente a quelli attuali. Così E. Chambers, nel 1728, nella sua *Cyclopedia* propone una suddivisione della conoscenza in tre campi. Il primo è quello del sapere scientifico o naturale: aritmetica, geometria, fisica, miner alogia, zoologia; Il secondo è chiamato misto, e comprende la matematica, la pittura, la scultura, l 'ottica, la meccanica, l'architettura, la musica, la scienza delle fortificazioni, l 'idraulica e la navigazione; il terzo comprende la poesia, la grammatica e la retorica. [18]

Finalmente nel 1746 Charles Batteaux formula un o schema tripartito, che rimane per lungo tempo quasi canonico. Egli distingue le arti belle (poesia, pittura, musica danza) dalle arti meccaniche (tutti i mestieri e le attività pratiche) e da quelle miste, cui appartengono tra l'altro l'eloquenza e l 'architettura. Ma Batteaux è importante soprattutto perché formula la teoria dell'essenziale unità delle arti belle; e infatti il suo trattato si intitola *Le belle arti ridotte ad un unico principio*. Questo principio non è la bellezza in sé, ma la bellezza ideale, quella che rappresent a i principi universali della realtà.

---

costituiti, diffidenti di ogni forma di associazionismo al di fuori di quelle ufficiali e religiose (confraternite, ecc.).

[17] C.P. Snow *, Le due culture* , Feltrinelli, Milano 1964.

[18] L. E. Shiner, op. cit. p. 80

Un'ultima nota: è facile considerare questi schemi come successive approssimazioni ad una concezione "vera" delle arti e della loro essenziale, cadendo così in una visione storicista -evoluzionista - progressista del pensiero umano. Forse non è così. In una visione pragmatista, possiamo ipotizzare che forse lo schema di Batteaux non è più vero e/o razionale e degli altri, ma solo più fortunato; ha risposto meglio alle esigenze della società e del suo tempo .[19]

4. L'aberrante contrapposizione tra arti belle e arti utili

L'importanza di Batteaux sta nella codificazione della fatale distinzione tra le arti belle e le arti utili. La distinzione non è certo nuova; la si trova ben esposta dal platonicissimo Shaftesbury, e il concetto di "disinteresse" dell'arte e l'intreccio tra la sensualità e la razionalità nel capir e l'arte è ben ripresa da Kant [20]. Essa ha un fondamento intuitivo nella diversità categoriale tra il bello e l'utile, che a sua volta risente dell'antica distinzione di classe tra liberi e schiavi, tra oratores e laboratores, tra gli artisti -intellettuali e gli artisti-artigiani [21]. Ma nel caso specifico la sua fortuna è probabilmente connessa con l 'emergere del collezionismo, del "gusto" e del pubblico d'arte.[22] Il collezionista commissiona o acquista quadri non perché gli servano a qualche scopo specifico (farsi un ritratto, decorare una parete, sciogliere un voto, documentare e celebrare un evento ecc.) ma solo perché li trova belli, e vuole circondarsi di belle cose . Allo stesso modo, l'amatore va in giro ad ammirare quadri non perché gli servano a qualche scopo pratico, ma per il puro piacere visuale che ne trae . Lo stesso, ovviamente, si può dire nel caso della poesia e della musica . Ma la distinzione tra arti belle e utili è fatale perché autorizza a pensare che le prime (gli oggetti assegnati alle prime) non debbano o non possano essere anche utili, e che le seconde non possano essere anche belle. Che bellezza e utilità siano categorie psico -sociali molto diverse, è ovvio; ciò non toglie che siano del tutto compatibili, e che

---

[19] ibid. p. 14

[20] M. Hutter, R. Schusterman, *Values and the valuation of art in economic and aesthetic theory* , in V.A. Ginsburg, D. Throsby, (eds.), *Handbook of the economic of arts and culture* , North-Holland, Elsevier, Amsterdam et al. 2006, p. 175

[21] Cfr. anche P. Dossi, *Hype! Kunst und Geld* , Deutscher Taschenbuch, München 2007 p. 191

[22] L. Ferry, *Homo Aestheticus. L'invenzione del gusto nell'età della democrazia* , Costa&Nolan, Genova 1991

possano coesistere in varie gradazioni nello stesso oggetto. L'aberrazione sta nel separare categoricamente gli oggetti, a seconda che in essi prevalga l'aspetto o finalità estetico -artistica, oppure quella funzionale -utilitaria; che ha condotto alla celebrazione dell'inutilità dell'arte, e quindi alla sua separazione dalla vita. Non a caso, contro la distinzione codificata da Batteaux si sono subito levate le voci di suoi contemporanei, come Hogart h e Rousseau . Ma essa ha prevalso; e da essa nasce poi, nell'Ottocento, tutta la discussione sul valore estetico/artistico dell'artigianato e delle arti applicate e decorative, in favore delle quali si battono Ruskin, Emerson, Cole, Morris; e nel Novecento, quello dei rapporti tra arte e industrial design.

Di certo, la distinzione categorica tra arti belle e inutili e arti meramente utili cozza contro ogni evidenza storica ed empirica. Da sempre, le opere d'arte vengono prodotte in vista di qualche scopo: abbellire oggetti, decorare strutture ed ambienti, fornire piacere e divertimento, impressionare e meravigliare, passare il tempo, comunicare idee e valori, esprimere sentimenti, educare, fissare le idee su un supporto stabile, promuovere il culto religioso, ricordare i defunti, accrescere il prestigio di committenti, proprietari e fruitori, guadagnarsi da vivere, legittimare il potere, documentare eventi e così via. D'altra parte è innegabile che molti oggetti prodotti in vista delle loro funzioni utilitarie acquistino i caratteri della bellezza. Anzi è sostenibile la tesi contraria a quella dell'inutilità dell'arte, come fa la teoria del design: la vera bellezza (la forma, che in latino significa bellezza) nasce dalla funzione, cioè dall'utilità, dalla sua coerenza con uno scopo. Basta andare in un buon museo della scienza e della tecnica per trovare oggetti e macchine che colpiscono per la loro straordinaria bellezza, derivata dalla loro aderenza alle leggi fondamentali della fisica e della meccanica . L'affermazione kantiana del "disinteresse" ovvero della "mancanza di scopo" dell'arte ha un senso solo se alla parola arte sostituiamo la parola bellezza, cioè una qualità che per definizione è diversa da ogni altra, e che ha in sé, essa sì, il proprio scopo, e al massimo svolge funzioni interne alla psiche (piacere, soddisfazione, elevazione, esaltazione , rapimento, ecc.). Applicata agli oggetti, e all'arte in generale, la tesi non ha più alcun senso. Essa va senza dubbio consegnata al gabinetto delle curiosità della storia delle teorie estetiche [23].

---

[23] R. Schmücker, *Was ist Kunst, ?* Fink, München 1998, p. 18. Come questa aberrazione abbia potuto affermarsi, essere accettata da gran parte dei luminari

L'elaborazione di schemi classificatori della conoscenza umana è una tipica manifestazione della razionalità, e si potrebbe quindi pensare che , anche nel campo delle arti, essi culminino con l'*Encyclop édie*. Così non è. L'atteggiamento di d'Alembert ma anche di Diderot, che pure scriveva di critica d'arte, è piuttosto freddo nei confronti delle arti belle, viste come strumento di lusso e occasione di corruzione. Essi privilegiano le arti utili e meccaniche (architettura compresa). Il sottotitolo dell'*Encycl opédie*, che recita *des sciences, d'arts et m etiers*, usa il termine arte nel senso originario, e sempre molto diffuso, che ne fa un sinonimo di mestiere, di artigianato, di tecnica. Curiosamente e forse beffardamente, nell' *Encyclopédie* , il primo significato attribuito al lemma *artista* è quello di "chimico" ; con riferimento alla già citata tradizionale appartenenza dei pittori all'arte degli spezia li; persone tutte che trattano di polverine e liquidi.

5. Gerarchie e tipologie delle arti

La distinzione tra arti belle e arti utili risente dunque di quell'altra antica distinzione, tra arti liberali e servili; e ambedue riflettono, a loro volta, la fondamentale divisione di classe nella società [24]. Le arti belle sono pure e nobili; quelle utili sono umili e meccaniche, cioè plebee. Su questa distinzione si innescono anche le discussioni, tipiche dell'*ancien régime* ma che si ritrovano anche nell'estetica idealistica ottocentesca, sulla gerarchia tra le arti belle; su quali siano più pure, alte e nobili delle altre. Di solito, poesia e musica stanno al vertice ; così ad esempio in Hegel. Questo onore è dovuto alla loro natura apparentemente immateriale, cioè non tangibile e non visibile; ciò che garantisce loro alta considerazione nelle grandi civiltà, la maggioranza delle quali assegna (ufficialmente e teoricamente) alle cose spirituali

---

dell'estetica, dominare il campo e riprodursi per due secoli, fin quasi ai nostri giorni, è cosa che esamineremo più avanti. Anticipando la discussione, possiamo ricordare l'insostenibilità di una delle spiegazioni kantiane, secondo cui le arti belle sono quelle che si fanno per il solo piacere che reca farle, e si farebbero anche gratis; mentre le arti utili si fanno solo su commissione e per compenso. Tutti gli artisti che vivono della loro professione, e tutti i dilettanti di bricolage domestico, sono serviti. Negli scritti di Kant sull'arte si incontrano spesso queste tesi incomprensibili; che solo in parte possono essere spiegate in base alla notoria oscurità del suo linguaggio e alle peculiarità della lingua tedesca. Di fatto, si è notato (L. Ferry, op. cit., p 155), la cultura estetico -artistica di Kant è, ad essere benevoli, limitata, e i suoi gusti bizzarri.

[24] V. Zolberg, op. cit. p. 161

un rango superiore a quelle materiali. Dato il suo ruolo dominante, nella fisiologia umana, come mezzo di percezione dell'ambiente fisico, la vista appare come un organo "materialista" : meno del tatto , del gusto e dell'olfatto ("sensi di prossimità") , ma più dell'udito. Tra le due arti acustiche, la poesia, in quanto arte della parola, appare superiore per la sua capacità di evocare immagini e significati in numero e complessità senza limiti; ma essa è anche capace di esprimere concetti e ragionamenti, e quindi si avvicina alla ragione e alla filosofia. La musica invece è superiore nella capacità di suscitare emozioni "viscerali" immediate, senza passare per l'intelletto. La disputa sulla superiorità della poesia o della musica comunque ha senso solo dal momento in cui esse si sono separate; in origine, per lunghissimo tempo esse sono state unite, e ancor oggi le espressioni di gran lunga più amate sono quelle che fondono parole e musica (l'opera, la canzonetta) . Quando, in epoca idealistico -romantica come nell'antichità , si parla di arte in generale e le si attribuisce così straordinari compiti e poteri, ci si riferisce in primo luogo alla poesia, alla musica, al teatro e alla loro combinazioni .

Negli schemi gerarchici idealistici, il posto più basso dell'architettura è dovuto alle ragioni simmetriche: essa è non solo la più mass icciamente materiale delle arti, e la meno ricca di capacità comunicative complesse , ma è anche la più legata a esigenze utilitarie e funzionali; la meno libera e "pura". La pittura e le arti visuali affini stanno, di solito, in posizione intermedia: come la poesia e la musica sono dotate di notevole libertà, ma come l'architettura, nella loro staticità e iconicità si prestano assai meno alla comunicazione di messaggi complessi .[25]

Nella cultura occidentale non si è mai giunti ad un canone completo e stabile delle arti. Quali settori dell'esperienza e dell'attività umana possano essere compresi nel concetto di arte è sempre rimasto vago e aperto . Il nucleo duro settecentesco è certamente quello di poesia (comprensiva di letteratura e teatro), pittura, architettura, musica; ma molto spesso ad esse si aggiungono la danza e la retorica. Nel Settecento tra le arti era quasi sempre compresa quella dei giardini, e spesso anche l'idraulica decorativa (l'"arte delle fontane "). Non risulta invece l'inclusione, tra le arti belle, della pirotecnica, cioè l'arte dei fuochi artificiali; che pur ne avrebbe tutti i titoli. Kant aggiunge anche le arti della conversazione e

[25] Cfr. anche S. Langer, *Sentimento e forma* , Feltrinelli, Milano 1965.

della socievolezza (cioè l'eleganza e buon gusto nei costumi privati, la moda, l'etichetta di tavola, e così via).

Con il complessificarsi della società, l'introduzione di nuove tecniche e nuovi bisogni, la divisione del lavoro e così via, il numero di arti è ormai incalcolabile. Dato il prestigio assunto dalle arti nella scala dei valori sociali, si è verificata una corsa di infinite attività ad essere etichettate come arti, mentre le "vecchie" arti canoniche si sono suddivise in un gran numero di specialità. Solo nel campo della arti visuali un recente schema classificatorio ne elenca circa 250, dalla grafica editoriale alla pianificazione territoriale [26].

6. Le definizioni funzionali dell'arte

La distinzione tra arti belle e arti utili in realtà non nega che l 'arte (e/o la bellezza: bisogna sempre tener presente la sovrapposizione tra i due concetti, prima del Novecento) abbia scopi e utilità; solo che esse sono interne all'arte stessa, cioè alle intenzioni dell'artista. L 'arte, dice Kant, è fine a se stessa, ha i propri fini, che non le sono (non le possono essere) imposti dall'esterno. Nell'epoca di formazione della moderna teoria dell'arte le formulazioni di questi fini/funzioni varia a seconda dei singoli pensatori, ma in tutte si ritrovano elementi comuni L'arte serve a dare gioia, piacere, felicità; a far uscire lo spirito dalle preoccupazioni quotidiane (estasi); a trascendere gli impulsi egoistici ed egocentrici della volontà individuale; a sospendere il tempo e a innalzare lo spirito alle realtà eterne e assolute, alla verità divina; serve ad ancorare la verità nella ragione e nel sentimento; a "colpire il cuore per elevare l'animo" [27]; a purificare ed esaltare, a consolare ed eccitare; serve a creare mondi di unità e armonia e stimolare al miglioramento della realtà; a esprimere i sentimenti, a comunicare l'inconcepibile e l 'ineffabile, a metter in scena la verità, a riconciliare sensi e spirito , a rappresentare gli ideali, a rinforzare l 'autonomia e la libertà del soggetto, e così via. [28]

---

[26] T. Munroe, *On the nature of the visual arts* , in P. Anderson (ed.) *The philosophy of the visual arts,* Oxford Univ. Press, New York 1992 (1967). Un approccio piuttosto idiosincratico è quello di T. Sutton *, The classification of the visual art. A philosophical myth and its history,* Cambridge Univ. Press 2000. Sul tema cfr. anche P. Di Maggio, *Classification in art* , "American sociological review", 52, 1987

[27] J. G. Sulzer, voce *Beaux Arts* nel supplemento del 1776 dell' *Encyclopédie.*

[28] Le espressioni qui riportate sono ovviamente tutte familiari a chi conosce la teoria e filosofia dell'arte, in quanto riprese da autori e opere molto noti. Non li citiamo per

Ma tutto ciò non può ovviamente rimanere chiuso all'interno del singolo soggetto esperiente; si riflette nella sua visione del mondo, nella formazione della sua personalità, nella sua educazione, nel suo rapporto con gli altri, nei suoi comportamenti, e quindi sulla realtà sociale ed esterna. L'arte, inevitabilmente, proprio grazie alla sua autonomia, svolge importanti funzioni sociali. Su questo tema si sono esercitati infiniti autori, fin dagli inizi della contemporaneità: da Diderot a Saint Simon a Lamennais e Proudhon in Francia[29], e tutta la genìa idealistico-romantica tedesca, fino ad Adorno.

Nella seconda metà del Novecento il mancato accordo sulle definizioni filosofiche ed "essenzialiste" di arte ha stimolato una moltiplicazione degli approcci di sapore sempre più scopertamente funzionalisti alla definizione dell'arte. Questo significa una convergenza verso gli approcci scientifici, perché il funzionalismo, cioè la ricerca della causa finale, la *vis a fronte*, è costitutivo delle scienze della vita, e quindi anche delle scienze sociali. In queste scienze il principio fondamentale è che, se una cosa (una struttura) esiste, è perché svolge una funzione (o l'ha svolta in passato). La prima domanda che si fa il sociologo (come il fisiologo, il biologo evoluzionista, e così via), di fronte a un qualsiasi fenomeno è: *per che* (perché) esiste? A quale scopo o fine? A che cosa serve? Qual è il suo ruolo, la sua funzione nel sistema di cui è parte? L'interrogativo essenzialista: "che cosa è"? si risolve nella domanda funzionalista (e pragmatista): "che cosa fa"? [30]

---

non appesantire troppo questo passo. Alcune di esse saranno riprese e discusse più ampiamente in capitoli successivi.

[29] J. Gimpel, *Contro l'arte e gli artisti*, Bompiani, Milano 1970.

[30] Il funzionalismo, naturalmente, non è una teoria così semplice come appare in queste righe. Nelle scienze sociali la sua secolare dominanza è stata attaccata da più parti e per molti motivi, soprattutto a partire dagli anni '60. Negli ultimi decenni le mode teoriche sembrano essersi rivolte verso il "costruttivismo", secondo cui i fenomeni sociali sono essenzialmente "auto-causati", "autopoietici"; compito della scienza non è cercare la cause esterne, "a tergo" o "a fronte", ma i meccanismi sociali, in gran parte simbolico-discorsivi e soggettivi (convenzionali, e quindi frutto di interazione), interni al fenomeno. Noi riteniamo l'approccio funzional-strutturalista ancora fondamentale; anche se ovviamente esso richiede un'articolata serie di *caveat*. Per cominciare, che si precisi il sistema di riferimento, e, all'interno di esso, i soggetti e le strutture nei cui riguardi un fenomeno è funzionale, perché ve ne possono essere altri per cui è invece disfunzionale; bisogna poi distinguere tra funzioni manifeste e latenti, tra funzioni intenzionali ed effetti non intenzionali, i rapporti tra funzione e conflitto, e molto altro.

Numerosi autori hanno provato ad elencare le funzioni sociali dell'arte. Alcuni cercano di tenere distinte quelle che si riferiscono all'interiorità dei soggetti, e quindi hanno un carattere più psicologico, da quelle esterne, che si riferiscono alle relazioni intersoggettive e quindi alla società. Simile a questa è la distinzione tra le funzioni "estetiche" e quelle "politiche"[31]. Ma la distinzione tra soggetto e mondo, tra individuo e società, tra interno ed esterno è, notoriamente, molto difficile da mantenere; e la maggior parte delle tipologie comprendono, in varie miscele, funzioni pertinenti sia all'uno che all'altro aspetto. La maggior parte degli autori sottolinea che le funzioni dell'arte sono numerose, specifiche delle singole arti, e molto variabili nel tempo e nello spazio, cioè nelle diverse società e culture[32].

Qui di seguito offriamo un piccolo campionario, senza alcuna pretesa di sistematicità e tanto meno di approfondimento, delle funzioni attribuite all'arte da alcuni autori di diverse discipline[33]

Per l'antropologa E. Dissanaike, l'arte è essenzialmente la qualità che viene conferita agli oggetti (ed eventi e comportamenti) quando li si vuole rendere "speciali", fuori dell'ordinario, diversi da quelli della quotidianità. "Art is making things special" scrive l'autrice[34], che dedica un libro intero alla funzioni dell'arte, a partire dalla sua esperienza con le società non occidentali. Secondo questa autrice l'arte serve a 1) riflettere l'ambiente naturale, le forze biologiche; 2) fornire una terapia: consolare, confortare, stimolare, 4) permettere esperienze estatiche; 5) esercitare, affinare, migliorare, sviluppare la percezione del mondo; 6) mettere ordine, dare forma al mondo; 7) preparare all'accettazione del nuovo; 7) dare significato e spessore al mondo; 8) suscitare simpatia, compassione, verso i propri simili.

In chiave psicologistica, L. Schuster attribuisce all'arte le funzioni di 1) esternalizzare le fantasie soggettive, 2) esternalizzare le rappresentazioni collettive, 3) affascinare per mezzo dei sensi e delle

---

[31] V. Zolberg op. cit. p. 238.

[32] Ibid p. 47; anche R. Stecker, in *Artworks. Definition, meaning, value*, Univ. Of Pennsylvania Press, University Park, Philadelphia 1997, p. 4

[33] E' ovvio che la comprensione di questi elenchi richiederebbe la ricostruzione del contesto teorico in cui sono stati sviluppati e la spiegazione dei particolari significati attribuiti alle parole usate; ciò che non è possibile fare, nell'economia del presente lavoro. Gli interessati ad approfondire l'argomento dovranno ricorrere ai testi citati.

[34] E. Dissanayake, *What is art for?* Univ. of Washington Press, Seattle and London 1988, pp. 61 ss.

cose, 4) esprimere situazioni sociali, 5) attivare comportamenti .[35] Secondo R. Pouivet l'arte serve a 1) farci conoscere certi aspetti utili della realtà, 2) a renderci moralmente migliori, 3) ad aiutare le nostre devozioni religiose, 4) a farci risentire certe emozioni. [36] Per lo psicologo A. Argenton l'arte è un riflesso universale e naturale delle attività cognitive dell'uomo, e svolge molteplici funzioni, di cui la primaria è la rappresentazione in forma sensibile di significati rilevanti per la cultura e la società. Essa si svolge a due livelli: quello interiore, affettivo e motivazionale, dove può generare reazioni complesse e intense - fantasie, emozioni, eccitazione, stupore, ecc . - e quello esteriore, interpersonale e sociale, dove può attivare una molteplicità di funzioni specifiche, come ammaliare, suggestionare, adornare, divertire, favorire processi di identità e appartenenza, ecc .[37]

Lo storico/sociologo dell 'arte A. Hauser tratta delle funzioni dell'arte in molti luoghi delle sue opere; ad esempio, in un approccio psicologistico, la definisce come la grande consolatrice e placatrice, la più preziosa compensazione alle insufficienze dell ' esistenza ,[38] mentre in un contesto più socio -politico la vede come un mezzo di protezione, conservazione e integrazione della società, in quanto mezzo di culto religioso e propaganda politica; e le assegna il compito di aiutare l'uomo nella comprensione del mondo, di fornirgli indicazioni sul modo di vivere, sulla fede, sul sapere, e molto altro [39]. Altrove però afferma che è quasi impossibile affermare qualcosa sull 'arte, di cui non si possa af fermare anche il contrari o.[40]

Il sociologo Niklas Luhmann, dopo aver attribuito all 'arte la tradizionale funzione di comunicare l 'ineffabile (cioè inserire nella sfera della comunicazione sociale la percezione sensoriale, che in linea di principio non è comunicabile concettualmente e linguisticamente),[41] afferma che le funzioni dell 'arte possono essere di 4 tipi:1) imitazione della realtà (anche di quella ideale, spirituale); 2)

---

[35] M. Schuster, *Wodurch Bilder wirken* , Dumont, Köln 2002.
[36] R. Pouivet, *L'ouvre d'art á l'âge de sa globalisation* , Ante-Post, Paris 2003
[37] A. Argenton, *Arte e cognizione. Un contributo alla definizione delle molteplici funzioni dell'arte* , in D. Bertasio (cur.) *Immagini sociali dell'arte* , Dedalo, Bari 1998, p. 15 ss.
[38] A. Hauser, *Osservazioni sul metodo psicologico: psicanalisi e arte,* in *Teorie dell'arte*, Einaudi, Torino 1988 (1958), p. 61
[39] ibid. p. 138
[40] ibid. p. 299
[41] N. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* , cit. p. 227

critica della realtà, 3) affermazione della realtà, in maniera tale da produrre gioia nella contemplazione di essa; 4) educazione dello spettatore a nuovi modi di opporsi alla realtà e di vedere sé stesso. Egli prosegue poi analizzando come i mutamenti nelle funzioni sociali dell'arte siano strettamente connessi ai mutamenti sociali, culturali, economici e politici .[42] Un altro sociologo, B. Sanguanini, assegna all'arte il compito di 1) evocare il senso della vita, 2) creare simboli, 3) coltivare la speranza di ottenere consenso, 4) rincorrere il sogno di rendere meno caduca la presenza umana nel mondo, 5) affermare culturalmente il potere. [43]

Tra sociologia e filosofia stanno molte altre definizioni Ad es., per N. Goodman le quattro funzioni dell 'arte sono: 1) la rappresentazione, 2) la descrizione, 3) l'esemplificazione, 4) l'espressione .[44] G. Genette distingue due aspetti dell'opera d'arte, il primo relativo alla sua "immanenza" (quel che l'opera è, in sé) e e il secondo alla sua "trascendenza"; quest'ultimo è definibile come "ciò che l'opera fa", i suoi effetti, le sue funzioni. [45]

Pure i filosofi propriamente detti si sono talvolta provati a definire l'arte in termini funzionalisti, anche se la coscienza delle notevoli differenze tra le arti e i mutamenti dei contesti storici consigliano a molti di essi di non presentare un elenco specifico di funzioni .[46] Al contrario almeno un filosofo, R. Schmücker, affronta con molta concretezza il problema, operando innanzitutto due grandi distinzioni. La prima è tra funzioni generali, costitutive, e potenziali; la seconda è tra funzioni interne ed esterne. Le principali funzioni interne sono: 1) la costruzione di tradizioni, 2) l 'innovazione, 3) la riflessione, 4) la trasmissione. Le funzioni esterne sono in numero indeterminate in quanto legate ai contesti storico -culturali; e

---

[42] ibid. p. 230 ss.

[43] B. Sanguanini, *I beni ambientali artistic o-culturali nell'età dei media* , in B. Sanguanini, M. Tessarolo, *Beni culturali e modernità,* Reverdito, Trento 1994, p. 181

[44] N.Goodman, *I linguaggi dell'arte* , Il saggiatore, Milano 1976

[45] G. Genette, *The work of art. Immanence and transcendence* , Cornell Univ. Press 1997.

[46] Così R. Stecker, *op. cit*., procede per un paio di centinaia di pagine ad analizzare in termini analitico -formali le teorie funzionaliste di altri autori e le obiezioni dei loro avversari, e a difendere la propria teoria "storico -funzionalista", *senza mai specificare* quali siano le funzioni dell'arte. Su questo lavoro cfr. anche T. Leddy, *Stecker's functionalism* , in "The Journal of aesthetics and criticism", 56, 1998; e S. Stock, *Some objections to Stecker's historical functionalims* , in "The British Journal of aesthetics", 49, 2000.

comunque il numero è molto alto. Non è possibile stabilire un ordine gerarchico né una tipologia stabile tra di esse. Si possono citare, tra le più comuni, le funzioni comunicative, dispositive (che predispongono all'innovazione), sociali, cognitive, mimetiche, mnestiche, decorative e molte, molte altre. Questo autore presenta anche un complesso schema grafico della tipologia delle funzioni dell'arte.[47]

Anche noi, in un precedente lavoro, ci siamo dedicati autonomamente (senza ricorso alla letteratura specialistica) a questo genere di esercizi, individuando 11 principali categorie di funzioni dell'arte: 1) decorative (rendere più gradevoli ai sensi gli oggetti e gli ambienti; produrre bellezza); 2) imitative (fissare su supporti durevoli immagini che rappresentino realtà in vario modo interessanti); 3) di evasione (creare spazi/tempi di fuga dai disagi e fatiche del vivere); 4) espressive (oggettivare, proiettare all'esterno, idee e sentimenti soggettivi); 5) catartiche (rappacificare l'ambiente interno al soggetto, mediante la partecipazione ad esperienze emotivamente coinvolgenti che lascino il soggetto "spurgato"); 6) comunicative (trasmettere idee, sentimenti, valori, da un soggetto all'altro); 7) politiche (comunicare idee, sentimenti, valori che riguardino la sfera politica: autorità, consenso, legittimazione, ribellione, ecc.); 8) trasgressive ed innovative (superare le regole stabilite, e proporne di nuove); 9) religiose (assorbire e sostituire le numerose funzioni un tempo svolte dalla religione: integrazione, consolazione, senso, sacralità, ecc.); 10) identificative e distintive (agevolare la formazione di identità personali e di gruppo, e rinforzare differenze e confini tra gruppi); 11) economiche (dare occupazione a varie categorie di soggetti, attivare scambi commerciali, ecc.)[48]. E' ovvio che alcune di esse possono essere fuse insieme in categorie più ampie, altre ulteriormente suddivise, e se ne possono aggiungere pure molte altre.

Nei nostri anni, particolarmente attenti alle implicazioni politico-sociali dell'arte e della cultura, qualcuno ha indicato la *mission* dell'"inclusione sociale", e in particolare: incoraggiare nei fruitori fiducia e capacità in se stessi; lo sviluppo di amicizie e cooperazione; la partecipazione alla vita politica locale; l'affermazione e

---

[47] R. Schmücker, *Funktionen der Kunst*, in B. Kleinemann, R. Schmücker (Hg.) *Wozu Kunst? Die Frage nach ihre Funktion*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2001; cfr. anche R. Schmücker, *Was ist Kunst*? Fink, München 1998.

[48] R. Strassoldo, *Forma e funzione. introduzione alla sociologia dell'arte*, Forum, Udine 1998, pp. 222-231.

problematizzazione dell'identità; maggiore adesione al territorio; i legami culturali; i rapporti con il territorio; promuovere il mutamento sociale. In questa vena, la ministra inglese laburista, la Baronessa Tess Blackstone , ha enfatizzato le seguenti missioni dell'arte: aumentare l'occupazione, sradicare le diseguaglianze, e prevenire il crimine [49]

7. Le definizioni istituzionali dell'arte

Due cose colpiscono, in gran parte dei testi filosofic i sull'arte. La prima è che si dà per scontato che sia arte tutto quello che così è stato "storicizzato" e socialmente definito come tale, ospitato nei musei d'arte, illustrato nei libri d'arte, e così via; e si cerca di sviluppare teorie, concetti e definizioni dell'arte che riescano ad accogliere tutto ciò; dalla Cap pella Sistina di Michelangelo al pisciatoio di Duchamp , dalla Nona Sinfonia di Beethoven al Concerto Muto di John Cage. L'arte *è* quella cosa lì; compito del filosofo è cercare di comprenderla e spiegarla. Ovviamente, ciò riesce piuttosto difficile, costringe a sviluppare teorie molto complesse, ad adottare categorie e concetti estremamente ampi e vaghi, e suscita al lettore l'impressione che i testi di teoria (filosofia) dell'arte rappresentino enormi sforzi intellettuali dai risultati spesso modesti o nulli [50]. La seconda è che l'arte è trattata come un campo omogeneo, una "cosa" unitaria, dalle origini del mondo ai nostri giorni, e che di essa si possa parlare in astratto e generale, senza tener conto della sua immensa molteplicità, e delle sue variazioni nel tempo. Tale semplificazione è un prerequisito tipico del discorso filosofico, e in particolare di quello che adotta il metodo logico -formale, o "analitico".

Non sorprende quindi che, dopo generazioni di riflessioni filosofiche sull'arte, ci si ritrovi con definizioni così vaghe (cioè non operative, ovvero prive di indicazioni sulle modalità procedurali per applicarle ai fenomeni empirici, e di criteri oggettivi di "demarcazione") da permettere la più totale soggettività nelle applicazioni . [51] Ci si ritrova con un'infinità di definizioni diverse , che

---

[49] Cit. in F. Furedi, *Che fine hanno fatto gli intellettuali? I filistei del XXI secolo* , Cortina, Milano 2006, p. 25 e 125

[50] L'immagine ricorre in diversi scritti di J. Clair. Cfr. ad es. *Critica della modernità. Considerazione sullo stato delle belle arti* , Allemandi, Torino 1989 (1983).

[51] Un esempio è la definizione dell'arte come un particolare linguaggio, caratterizzato insieme dall'"apertura" o simili caratteri; definizione su cui hanno molto lavorato linguisti, semiologi, e simili; come, da noi, U. Eco e O. Calabrese. Come scrive

alcuni si sono anche diverti ti a raccogliere florilegi di molte centinaia *entries* , e anche oltre mille [52].

Molti studiosi hanno invece gettato la spugna. L'inflazione è, di regola, sintomo di bancarotta . I filosofi formalisti e analitici hanno dichiarato fin dagli anni 50 l'impossibilità di produrre una definizione formale, essenzialista, ontologica di arte; il massimo cui si può arrivare, come si è già accennato agli inizi di questo capitolo, è individuare una rete di "somiglianze di famiglia " tra attività per altro disparate .[53]. Harold Rosenberg, maestro riconosciuto di una generazione di teorici dell'arte, nel 1972 ha scritto un libro intitolato *The de-definition of art* . Altri hanno cercato una via d' uscita affermando che non esiste *una cosa* chiamata arte. Vi sono soltanto gli artisti; arte è ciò che viene prodotto dagli artisti [54]. Ma chiaramente si tratta solo di una tautologia, che evoca subito la domanda su che cosa distingua gli artisti dagli altri produttori; chi e su quali basi si decide che una persona merita la qualifica di artista.

Negli anni '70 alcuni filosofi , come George Dickie , hanno esplorato la via di una "definizione istituzionale ": arte è tutto ciò che accettato come tale delle istituzioni sociali, come i musei e le gallerie; ciò che si insegna nelle scuole d'arte; ciò di cui si discute nei testi (libri, riviste) dedicati all'arte; ciò che è giudicato arte da coloro cui la società riconosce tale competenza/funzione/potere. [55] Nella versione

---

Luhmann, "l'idea che lo specifico dell'arte stia nella sua unità dialettica di ridondanza e varietà, di riconoscimento e sorpresa, è molto vecchia; molto precedente a Leibniz" (op.cit. p. 239), e finora non è stata di molto aiuto a decidere, concretamente e oggettivamente, sulle qualità artistiche di un'opera.

[52] S. Dorna, *Che cos'è l'arte? 822 definizioni di qualcosa di indefinibile,* Allemandi, Torino 1994; A. Mackler (Hg.) *1460 Antworte auf di Frag: Was ist Kunst?* Dumont, Köln 2003. La galleria d'arte moderna di Francoforte alcuni anni or sono metteva in vendita un bellissimo *poster* che mostrava una novantina di piccole immagini delle opere d'arte più svariate, ognuna accompagnata da una breve definizione di arte, più o meno spiritosa, e senza alcuna relazione con l'immagine.

[53] P. Ziff, *The task of defining a work of art* , « Philosophical review », 62, 1953; M. Weitz, *The role of theory in aesthetic s*, in "Journal of aesthetics and art criticism", 15, 1956. Anche in S. Davies, *Definitions of art* , Cornell Univ. Press, Ithaca and London, 1991, p. 6; D. Château, *La question de la question de l'art* , Presses univ. de Vincennes 1990, p. 47

[54] E. Gombrich, *La storia dell'arte raccontata da Ernst Gombrich* , Einaudi , Torino 1984 (1950) p. 3.

[55] G. Dickie, *The art circle. A theory of art,* Spectrum Press, Evantstown 1997. Anche G. Politi, direttore di una delle più importanti imprese editoriali italiane e internazionali operanti nel sistema dell'arte, scrive "arte è ciò che noi vogliamo

più edulcorata e sofisticata di A. C. Danto, l'arte è ciò che vuole e può essere integrata nel sistema simbolico -discorsivo dell 'arte, cioè nella storia, teoria e critica dell'arte .[56] In una versione estrema, è arte qualsiasi cosa qualsiasi soggetto definisca come tale. "Art is what you can get away with it", arte è qualsiasi cosa riesci a contrabbandare come arte, ha scritto Marshall McLuhan .[57]

8. Conclusione: la definizione sociologico -sistemica di arte

Con la definizione istituzionale, la filosofia dell'arte confluisce nella sociologia (l'assorbe o si dissolve in essa; se ne appropria o si arrende ad essa: dipende da punto di vista disciplinare). Definizione istituzionale significa definizione sociologica, perché l'istituzione è un fenomeno squisitamente sociale. Con questa definizione, la filosofia dell'arte prende atto che l'arte non è una sostanza o una qualità definibile in termini generali, a priori, oggettivi . L'arte è qualsiasi cosa la società, attraverso i suoi agenti autorizzati e riconosciuti (artisti, ma soprattutto esperti ed autorità) definisca tale. L'arte è una costruzione sociale. Ciò significa anche, in altri termini, che l'arte è (solo?) questione di potere sociale, e dei processi, delle strutture e dei sistemi in cui questo potere si realizza. Se niente è arte di per sè , oggettivamente e assolutamente, qualsiasi cosa può essere definita come arte, relativisticamente e soggettivamente; basta disporre del necessario potere (influenza, autorità, autorevolezza, legittimazione, ecc.). Certo, il potere sociale non è monolitico, e la libertà si fonda sulla pluralità dei poteri; l'arte allora è ciò che viene costruito come tale nei discorsi, nelle discussioni , nei negoziati e negli scontri tra i diversi soggetti del sistema. Ma, in assenza di regole oggettive, a priori, c'è sempre il rischio dei cartelli, delle coalizioni, e delle concentrazioni del potere. In economia il mercato senza regole finisce normalmente nel monopolio, e in politica l'anarchia di solito finisce nella dittatura. Qualcosa di molto simile sembra essersi verificato nel sistema dell'arte, dove si è formato un ristretto gruppo sovranazionale di controllo centralizzato del sistema .

---

considerare tale… E' la somma delle regole e di principi che ci siamo dati per poterci giudicare intelligenti e sofisticati"; in "Flash art", 36, 238, p. 86.

[56] Su questo autore cfr., in questo lavoro, il cap. XX.

[57] Cit. da A. Kaprow, *Essays on the blurring of art and life* , Univ. of California Press 1993, p. 103

Nell'ottica istituzionale, sociologica o sistemica, il concetto di arte non si riferisce a qualità intrinseche di oggetti o attività, ma solo alla loro appartenenza al sistema dell'arte. Si tratta però di una situazione labile, perché il sistema dell'arte, come scrisse ancora Rosenberg "consiste soprattutto di chiacchiere" [58], di discorsi, di testi, di scambi simbolici. E' una convenzione, una credenza, un gioco, un'illusione . Se qualcuno gridasse "il re è nudo", e se la gente gli credesse, e il potere ne prendesse atto, il sistema dell' arte potrebbe scomparire senza lasciare altre tracce che i musei e gli oggetti materiali che vi sono raccolti.

Se tutto è (potenzialmente) arte , nulla è propriamente e oggettivamente arte [59]. Il mondo dell'arte potrebbe scomparire, assorbito in altri mondi contigui; ad esempio quello della comunicazione, dell'industria culturale, del divertimento, della realtà virtuale elettronica. Qualche tendenza in questa direzione è chiaramente percettibile.

Queste sono le conclusioni cui porta ineluttabilmente la teoria istituzionale, cioè sistemica e sociologica, dell'arte. Ma, come vedremo alla fine di questo libro, forse le cose non stanno proprio così, o non sono tutte lì. Forse esiste davvero l'arte in sé, come forza misteriosa, irresistibile e inspiegabile, capace di scuotere dalle fondamenta il corpo e l'anima, e anticipare beatitudini paradisiache.

---

[58] Cit. da H. C. Finney, *Art production and artistic careers* , in V. Zolberg, M. A. Cherbo (eds.), *Outsider art. Contesting boundaries in contemporary culture,* Cambridge Univ. Press 1997

[59] S. Gablik *, Has Modernism failed ?,* Thames&Hudson, London -New York 2000 (1982), p. 35; S. Zecchi, *L'artista armato. Contro i crimini della modernità* , Mondadori, Milano 1998, p. 10

Capitolo III

I fondamenti culturali e strutturali

Introduzione

Tra gli ultimi decenni del Settecento e i primi dell'Ottocento emerge, nella cultura europea, una concezione dell' arte quale il mondo non aveva mai visto prima [1]. "Tutti i filosofi della modernità, da Kant a Sartre, passando per Hegel, Schiller, Comte, Schopen hauer, Nietzsche, Freud, Heidegger o ogni altro, concordano nell'assegnare all'arte un posto altissimo, preminente su tutte le altre attività. L'arte è stata l'utopia unanime della modernità" [2]. Improvvisamente essa è considerata la più pura e nobile delle attività umane; si afferma la sua autonomia da ogni altra sfera sociale (prassi, politica, religione, morale); la si libera da ogni obbligo di utilità materiale e funzione sociale, se non quella di elevare l'anima ; ma allo stesso tempo le si assegna la capacità e il compito di cambiare il mondo. E'definita come una forma di conoscenza immediata, intuitiva, quasi magica e sovrannaturale; dono speciale di una categoria di geni, che acquisiscono il diritto -dovere di ergersi a maestri, guide, "legislatori dell'umanità" (Shelley), avanguardie del progresso. L'arte è sacralizzata, e prende il posto della religione. Ad essa si cominciano ad innalzare fastosi templi: i musei, i teatri, le sale da esposizione e da concerto.

A questa spettacolare elevazione di ruolo e di significato si è pervenuti grazie alla convergenza di una serie di linee evolutive del pensiero filosofico , del contesto politico -culturale generale e delle condizioni sociali degli intellettuali /artisti [3].

Per quanto riguarda il primo, ciò che caratterizza gli scritti sull'arte nel periodo in esame è l'interesse per i suoi effetti sul pubblico (lo spettatore, il lettore, l'ascoltatore, il "fruitore" o "utente",

---

[1] C. Geertz, *Art as a cultural system,* in *Local knowledge. Essays in interpretative anthropology* , Basic Books, New York 1983, pp. 95 -98

[2] J. J. Goux, "Esprit", Ottobre 1994

[3] Il ragionamento su cui si basa questo capitolo e il prossimo assomiglia molto a quello, fulminante, di T. Nipperdey, *Come la borghesia ha inventato il moderno* , Donzelli, Roma 1994 (1988)

come si dice oggi) e sulla società; e sulla sua posizione rispetto agli altri settori della cultura e del pensiero .

Fino allora gli scritti dedicati specificamente all'arte erano per lo più diretti agli artisti, e avevano carattere tecnico, pratico ed educativo: vi si indicava come si deve operare per produrre arte bella, buona e vera . Circolavano anche testi di commento e critica delle opere d'arte, ma per lo più, come quelli dell'Aretino, essi nascevano come consigli a singoli collezionisti o mecenati; o avevano carattere promozionale . Dell'arte e della bellezza si trattava poi , marginalmente, in una varietà di testi dedicati ad argomenti pedagogici, morali, filosofici e teologici .

Dalla metà del Settecento in poi, si scrivono testi specificamente dedicati all'arte, per un pubblico sempre più largo di amatori e fruitori, e vi si insegna come e perché godere delle opere d 'arte, che atteggiamento assumere verso di esse.

Gli scritti sull'arte del Settecento si imperniano su due grandi nodi problematici, peraltro abbastanza strettamente collegati. Il primo è quello della difesa delle funzioni conoscitive dell 'arte a fronte dell'impetuosa avanzata della conoscenza razionalistica e scientifica di matrice cartesiana. Questa è essenzialmente la problematica di Baumgartner, la cui fama è legata più al fatto di aver ridefinito l'estetica in senso moderno, come teoria dell 'arte e del bello, e averle intitolato un poderoso volume di 600 pagine, che per la sostanza e fecondità del suo contributo. Di fatto, quasi nessuno riprenderà esplicitamente le sue idee [4]. Tuttavia attraverso Baumgartner si trasfondono nel pensiero romantico tedesco alcune antiche intuizioni, medievali e classiche, sui rapporti tra l'esperienza estetica e quella mistica; tra bellezza, arte e divinità.

Il secondo tema è quello dei fondamenti razionali, e quindi oggettivi, del bello e del giudizio estetico, in un mondo in cui la conoscenza procede dal soggetto e non può più appoggiarsi all ' esistenza di una verità assoluta, data , metafisica. Questo è un aspetto particolare del più generale problema gnoseologico cartesiano, su come giungere ad una verità condivisa intersoggettivamente a partire dalle sensazioni soggettive; ed è anche il problema della democrazia, su come giungere ad un consenso comune del corpo politico (la volontà generale della cittadinanza) a partire dalla diversità delle opinioni individuali. Nella storia della letteratura artistica, questo è

[4] B.-N. Aboudrar, *Nous n'irons plus au musé e*, Aubier, Paris 2000, p. 257

noto come il "dibattito sul gusto "; e qui i due nomi più famosi sono Hume e di Kant. Secondo Luc Ferry, il dibattito sul gusto è parte integrante, quasi una versione allo stato puro, del contemporaneo dibattito sulla democrazia [5].

1. I fondamenti teorici del sistema dell'arte M /C

Baumgartner: l 'estetica e la conoscenza "chiara e confusa **"**

L'idea centrale di Baumgartner è che accanto alla ragione, che opera socraticamente e cartesianamente per concetti ben definiti (le "idee chiare e distinte"), e quindi per processi logico -formali di analisi e sintesi, l'uomo dispone anche della capacità di conoscere in modo intuitivo, quasi per contatto e aderenza immediata all'oggetto. Questa forma di conoscenza è chiara, perché illuminata dalla luce dalla verità; non distinta però, ma "confusa ". Questa idea deriva direttamente da Leibniz, di cui Baumgartner è un seguace; ma è centrale in tutta la tradizione mistica. Leibniz l'aveva ripresa dalla filosofia medievale, che ai suoi tempi era ancora un patrimonio vivo e ampiamente diffuso nella cultura europea; ed è espressa in particolare da Giovanni Duns Scoto[6]. In questo autore , confuso non significa affatto caotico, disordinato, informe. Significa invece, letteralmente, fuso insieme, e quindi illimitato, completo, integrale, sintetico, immediato, totale; olistico, diremmo noi oggi. Questa è la forma di conoscenza tipica dell'esperienza mistica, estatica , di cui si occupavano i filosofi medievali; Baumgartner la trasferisce all'esperienza estetica. L'esperienza estetica è *scientia cognitionis sensitivae* . La conoscenza per mezzo dell 'arte (cioè dei sensi e della bellezza, da essa ancora inscindibile) è una forma di conoscenza diversa da quella scientifico - razionale (*ars analogia rationis*), di rango inferiore (*gnoseologia inferior*) ma non trascurabile. Essa è caratterizzata dalla totalità,

---

[5] L. Ferry, *Homo Aestheticus* , *L'invenzione del gusto nell'età della democrazia* , Costa& Nolan, Genova 1991. Cfr. anche, per il dibattito in Inghilterra, J. Barrell, *The political theory of painting from Reynolds to Hazlitt: "The body of the Public"* Yale Univ. Press, New Haven -London 1986

[6] Questa derivazione era stata notata già da Croce, nell' *Estetica* del 1907; cfr. anche il *Breviario di estetica* , Laterza, Bari 1958 (1913) p. 110. Essa è l'oggetto specifico dello studio di T. Rentsch *, Die Augenblick der Schönen. Visio beatifica und Geschichte der ästhetischen Idee* , in J. Hermann, A. Mertin, E. Valtink (Hrsg.), *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische un religiöse Fragen heute* , Fink, München 1998

simultaneità, non.strument alità, singolarità, auto -trasparenza comunicativa, piacevolezza, felicità .[7] Di qui, non sarà difficile proclamare che essa è anche più vera e importante dell 'altra. La contemplazione -conoscenza del bello produce effetti molto simili a quelli che nella teologia medievale (es. in Tommaso da Vercelli, o da San Vittore) si attribuiva alla contemplazione totale e imediata del volto di Dio, la *visio beatifica* ; idea, a sua volta, risalente alla patristica, a Dionigi l ' Areopagita e al neoplatonismo di Plotino, e a Platone stesso ("la bellezza è lo splendore della verità"). Arte e religione rivelano una comune natura. La bellezza e l 'arte mondana sono un anticipazione , un assaggio della beatitudine eterna e divina, una promessa di felicità. La visione chiara e confusa è la forma tipica del pensiero poetico, che procede per immagini, illuminazioni e allusioni; e, per estensione, del pensiero visuale, cioè pittorico e artistico, pre -concettuale ed ineffabile. Questa forma di conoscenza è definita estetica, estendendo il significato di quella parte della filosofia che tradizionalmente si occupava della percezione e della sensazione. Il lavoro di Baumgartner procede all 'analisi dei modi in cui le diverse arti, producendo opere sensibili, realizzano questo tipo di conoscenza. Uno degli aspetti essenziali della tesi di Baumgartner è l 'attribuzione a tutte le arti di una medesima funzione conoscitiva di base [8].

Kant e il sensus communis *dell'arte*

Il secondo nodo problematico ha radici lunghe nel tempo, che non possiamo qui sceverare adeguatamente. Esso riguarda i tentativi dei teorici dell'arte seicenteschi, che possiamo definire classici, in quanto basati sul pensiero di Platone, Aristotele e Plotino, di elaborare una teoria razionale del bello artistico (poetico) fondata sui concetti di verità, di natura e di Dio . Esso riguarda in particolare le difficoltà che la teoria classica incontrava nell 'affrontare gli aspetti "ineffabili " dell'esperienza estetica, il problema di "quel certo non so che" che la caratterizza . Se la ragione e la verità sono una sola, come spiegare la sempre più evidente diversità dei giudizi, delle preferenze e, come ormai si diceva sempre più spesso, dei gusti, in tema di opere d'arte ? In questo dibattito si inserisce anche il problema della diversità tra il bello "classic o", o piacevole, inteso come armonia, proporzione,

[7] T. Rentsch, *op. cit* p. 206.
[8] Ibid p. 106

coerenza, perfezione, simmetria, equilibrio ecc.; e il bello "sublime" e "romantico, legato alle emozioni forti, complesse, contradditorie (orrore e terrore compresi) , suscitate dagli spettacoli di incontrollata potenza della natura. Ma soprattutto la teoria razionalistica dell'arte non reggeva più se si metteva tra parentesi o si rigettava, come faceva il pensiero illuminista radicale, ormai tendente all'ate isimo, l 'idea di una realtà metafisica, garante dell'oggettività del sensibile. Questo è il problema che contrappone l 'oggettività dell'estetica classica /razionale di Boileau e Dubos a quella empirica/sensista di Shaftesbury, Hutcheson, Hume e Burke . Come è possibile giungere ad una visione comune del bello a partire dall 'evidente diversità dei gusti soggettivi? Il problema nasce in correlazione con la diffusione del collezionismo e quindi con la moltiplicazione dei soggetti interessati a questi temi; e con la formazione di una pubblica opinione su di essi. Di arte si discuteva non più solo nelle corti principesche o ecclesiastiche, focalizzate sul volere e piacere del principe; ma nei salotti, nei clubs, nei caffè, nei passeggi, tra una molteplicità di persone di pari dignità; e vi si discuteva allo stesso modo che su temi di politica, di economia, di scienza, di morale, o di qualsiasi altra cosa. Le discussioni sull'estetica sono una parte integrante della formazione della "sfera pubblica" e della liberaldemocrazia [9].

La soluzione di Hume indica il confronto tra le opinioni, per superare gli errori individuali e far emergere le comunanze fondate sull'universalità della natura umana; tornando così, per altra via, al più rigoroso dei classicism i.[10]

In questo dibattito, con esplicito riferimento a Hume, si inserisce la riflessione di Kant, che supera l'antinomia tra l'estetica razionalista e quella sensista sostenendo che, pur essendo oggetto di un sentimento intimo e particolare, la bellezza ridesta le idee della ragione che sono presenti in ogni uomo; grazie a che essa può trascendere la soggettività particolare e suscitare un "senso comune". L'oggetto bello è al tempo stesso puramente sensibile e tuttavia intellettuale; è la riconciliazione della natura e dello spirito; ma un a riconciliazione contingente, frutto della natura stessa (della natura dell 'uomo, nel caso

[9] In tutta questa questione ci rifacciamo molto alla trattazione di L. Ferry, op. cit. Ma un testo citatissimo in tutte le discussioni in materia è J. Habermas, *Discorso filosofico sulla modernità* , Laterza, Bari 1988

[10] L. Ferry, op. cit. p. 66

del genio) e non di una volontà cosciente che segna e segue regole determinate, come volevano i classicisti .

Con questi ragionamenti Kant tenta di conferire alla bellezza della natura e dell 'arte un'esistenza propria, non più derivata da una metafisica realtà divina; ma la bellezza evoca comunque nell ' osservatore (seppur illusoriamente) l 'idea di Dio. L 'appello all'universalità della ragione umana permette anche a Kant, come a Hume, di conciliare la soggettività dei gusti con l'universalità dei valori estetici, la possibilità del consenso intersoggettivo e comunitario. Kant lega anche strettamente l'esperienza estetica (della bellezza) all 'incontro tra lo spirito (soggettività) umana e il mondo naturale. L 'incontro tra l'esperienza della bellezza (piacevole e/o sublime: anche Kant dà il suo contributo a questo amatissimo tema della riflessione estetica settecentesca) da un lato è fondata sulle categorie della ragione, comuni a tutta l'umanità; dall 'altro sulle forme della natura. La bellezza della natura è il modello della bellezza dell' arte, e viceversa. L 'artista stesso è una forza della natura, che non si limita a scoprire ed esprimere in forma piacevole la verità creata da Dio; è colui che l' inventa, la crea . L'immaginazione è considerata la regina delle facoltà umane; la fantasia, e non la ragione, è il motore della creazione artistica. Kant quindi recupera la teoria del genio artistico, ma agganciandola alla natura invece che, come ne l Rinascimento, alla divinità; supera il tabù, ancora presente in Batt eaux e Diderot, ad adoperare nel contesto del fare artistico il termine creare, finora riservato a Dio [11]; attribuisce all 'immaginazione estetica, cioè al mondo dell'arte e della bellezz a, la dignità di uno dei tre grandi e autonomi ambiti di espressione delle spirito umano, accanto alla "ragion pura " cioè la conoscenza razionale, intellettuale , filosofica e scientifica ; e alla "ragion pratica " cioè la morale. Ce n'è abbastanza per fare di lui un'espressione paradigmatica, ad alto livello di argomentazione filosofica, degli umori che agitavano il mondo della cultura europea nell'ultimo scorcio del Settecento, sulla soglia della contemporaneità . Si può però ricordare che egli non accetta la tesi di Baumgartner che l'estetica (arte) sia una forma di conoscenza; per Kant, essa è solo esperienza, emozione e oggetto di valutazione

[11] Ancora Batteaux asseriva che l'uomo può solo scoprire, ma non creare; e Diderot scriveva che l'immaginazione artistica non può creare niente, ma solo imitare, comporre, combinare, esagerare, espandere, ridurre; l'artista non crea. (cit. in L. E. Shiner, *The invention of art* , Univ. Of Chicago Press 2001, p. 114)

(giudizio). Pare opportuno infine puntualizzare che erroneamente si attribuisce a Kant l'idea che l'arte non debba essere interessata o utile. Quando egli stabilisce il principio della "finalità senza fini", disinteressata, si riferisce alla bellezza (artistica), e non all'opera d'arte; e sottolinea solo che gli scopi propri della bellezza - il godimento estetico, l'elevazione morale, l'evocazione di Dio - non sono dipendenti da altri ambiti dello spirito, non sono strumentali ma finali. In generale Kant parla molto più della bellezza che dell'arte; sulla quale, come si è notato, la sua competenza appare curiosamente limitata. Estendere all'arte le sue riflessioni sulla bellezza diventa un'operazione sempre più indebita, man mano che, nel nostro secolo, sempre più l'arte rifiuterà la bellezza come proprio carattere fondamentale.

I ragionamenti di Kant nella *Critica del Giudizio* rimangono complessi, difficili, e densi di aspetti contradditori: il giudizio estetico è piacevole ma disinteressato, individuale ma universale, spontaneo ma necessario, senza concetto ma intellettuale, senza insegnamento morale ma rivelatore della nostra natura morale, indipendente da Dio ma di Lui evocativo, e così via. Tuttavia dalla sua "rivoluzione copernicana" (la fondazione della verità nella mente invece che nella realtà esterna, nel soggetto trascendentale invece che nella metafisica) si fa derivare gran parte della filosofia seguente, e il suo pensiero è stato ed è oggetto di infinite interpretazioni; stimolate anche, come si è notato altrove, dalle idiosincrasie del suo linguaggio e dalle oscurità di molte sue argomentazioni. [12]

La mistica dell'arte: l'idealismo romantico tedesco

In Baumgarner e in Kant trova ispirazione filosofica quella generazione di intellettuali tedeschi, maturata attorno all'anno 1800, nelle cui menti l'arte diventa qualcosa di mistico, talvolta con punte di

[12] Come è noto, l'oscurità del pensiero di Kant e dei suoi seguaci, sarà violentemente criticata, pochi decenni più tardi, a A. Schopenhauer in *Sul mestiere dello scrittore e sullo stile*, e altri saggi in *Parerga e paralipomeni*, Boringhieri, Torino 1963 (1851). Per un'ampia rassegna delle critiche all'oscurità negli scritti filosofici cfr. M. Baldini, *Contro il filosofese,* Laterza, Roma -Bari 1991. Una recente "decostruzione" (come si usa dire oggi) ironica ma radicale del pensiero di Kant si trova in J. Carey, *What good are the arts ?* Faber and Faber, London 2005. Conclude la sua analisi scrivendo "è strano che questa farragine di superstizione e affermazioni infondate sia divenuto dominante nel pensiero occidentale" (p. 11)

delirio: Schiller, Schlegel, Schelling, Hölderlin, Novalis. Essi operano in stretta corrispondenza e, al di là di qualche diversità di accenti ed espressioni, il loro pensiero mostra una straordinaria omogeneità di fondo. Tutti loro sono insieme, in varia miscela, poeti, letterati e filosofi: i loro saggi più filosofici sono carichi di toni poetici, le loro poesie hanno sempre contenuti filosofici. In essi ben poco rimane della distinzione platonica tra ragione e passione, o della logica aristotelica e cartesiana, fondate sulla chiarezza, le distinzioni, la non - contraddizione. E' difficile districarsi tra le loro espressioni immaginose, allusive, misteriose, apodittiche, oracolari. Parlano per metafore, antinomie, paradossi, e ogni sorta di artifizi retorici e poetici. Ad esempio, per Schelling l'arte e la bellezza sono il luogo della conciliazione tra la necessità e la libertà, tra il finito e l'infinito. L'arte è "l'unico eterno e vero organo e documento della filosofia, il quale sempre e con novità incessante attesta quel che la filosofia non può rappresentare esternamente", vale a dire l'identità dell'inconscio, cioè dell'indeterminato, e della coscienza. "Appunto per ciò l'arte è per il filosofo ciò che c'è di più alto, perché essa gli apre quasi il santuario, dove in eterna e originaria unione arde come in una fiamma quello che nella natura e nella storia è separato e quello che nella vita e nell'azione, come nel pensiero, deve fuggire sé eternamente". Davanti a questa espressione, sorge spontaneamente: che vuol dire? Per Schleiermacher l'arte è la forma cosciente e potenziale di natura, il luogo in cui si sintetizzano coscienza e inconscio, intelletto e natura; l' arte è il vero organo della filosofia; è la rappresentazione non della natura esterna (*natura naturata*) ma di quella interna, spirituale (*natura naturans*). Per Novalis la poesia è una sostanza che pervade l'intero cosmo, e di cui il singolo poeta non è che il canale espressivo. Schiller immagina una società non più alienata dal lavoro, ma in cui tutti possano vivere in eguaglianza, libertà gio co (cioè arte) e bellezza. Per tutti, solo arte, poesia e bellezza sono le modalità della vita vera, autentica. Anche la vita politica doveva ispirarsi all'arte e alla bellezza; lo Stato doveva essere opera degli artisti, e gli statisti dovevano essere artisti (lo Stato Estetico, il *Kunstlerstaat*)[13]. Con

[13] U. Rauff (Hg.) *Vom Kunstlerstaat. Ästhetische und politische Utopien*, Ed. Akzent Verlag, München 2006. L'idea non si limita alle prime utopie romantiche; è ripresa anche dai più cinici Burckhardt e da Nietzsche, che vedono l'emergere di queste figure di "artisti della politica" nei principi italiani del Rinascimento, come raffigurati da Machiavelli (ibid. p. 12). Una generazione successiva si ripresenta con Stefan George, in chiave spiritualista -aristocratica, poi, più in pratica, nei totalitarismi del

queste forme espressive e questi contenuti, non sorprende che essi abbiano immediatamente affascinato i loro pari e la loro generazione di giovani inclini alla poesia, e abbiano offerto inesauribile materiale di studio e interpretazione alle successive generazioni di filosofi [14].

Hegel: l'arte come cosa del passato e la bellezza come proiezione delle spirito

Hegel non condivideva affatto gli entusiasmi dei romantici sulla supremazia, gli alti compiti e i meravigliosi destini dell 'arte dei suoi tempi. Per questa ed altre ragioni la sua *Estetica* è rimasta assai meno popolare tra i poeti e gli artisti "Un tempo non si filosofava molto sull'arte", brontolava, "ma se ne produceva tanta. Oggi si scrive molto di filosofia dell 'arte, ma se ne produce assai poca ".

Il suo contributo forse più macroscopico sta nella riformulazione in senso storic o-evolutivo (cioè nella prospettiva già anticipata da Vico) della tripartizione kantiana delle tre sfere dello spirito: nelle epoche più primitive lo spirito umano opera tipicamente nella modalità della poesia, dell 'arte e dell'estetica; in una seconda fase, nella modalità della religione e dell' etica, e infine, nella fase suprema e definitiva, in quella della ragione, della filosofia e della scienza.

Per Hegel l 'estetica, l'arte (cioè, soprattutto, la poesia) è quindi la forma primordiale dello spirito umano: "il contenuto dell'arte comprende tutto il contenuto dell'anima e dello spirito; il suo fine è rivelare all'anima tutto quello che è essenziale, sublime, rispettabile e vero".[15] Questo status di primordialità comportava per Hegel un a connotazione di inferiorità, in quanto egli vedeva nella storia un processo di progressivo dispiegamento dello spirito verso la propria forma suprema, la filosofia razionale; e quindi relegava l 'arte, come

---

Novecento (in Mussolini, Hitler e in Stalin), ma anche nelle velleità di alcune avanguardie artistiche (es. Andrè Breton, Joseph Beuys). Non manca anche qualche riferimento a certi pensieri di Heidegger. Sullo "stato estetico" e la "estetizzazione della società" cfr. anche C. Ruby, *L'aâge du public et du spectateur. Essai sur le dispositions esth étiques et politiques du public moderne* , Ante Post, Bruxelles 2007, pp. 237.

[14] Noi ci siamo appoggiati agli studi di F. Rella, *L'estetica del romanticismo* , Donzelli, Roma 1997, A. De Paz, *Il mondo tecnico -scientifico e le origini romantiche della modernità,* in D. Bertasio (cur.), *Immagini sociali dell'arte* , De Donato, Bari 1998. Per approfondimenti cfr. F. Vercellone, A. Bertinetto, G. Garelli *, Storia dell'estetica moderna e contemporanea* , Il Mulino, Bologna 2003

[15] Cit. da J.-J. Goux, *L'eclipse de l'art* ; in "Esprit", Oct. 1994.

anche la religione, ad una fase ormai superata dello sviluppo dell'umanità e della civiltà : "l'arte è e resta per noi, quanto alla sua più alta destinazione, qualcosa di passato ". Questa frase è stata spesso considerata come la prima delle molte sentenze di "morte dell'arte" che da allora si sono susseguite nel pensiero occidentale [16]; ma è un'interpretazione troppo estensiva. Hegel non nega affatto che l'arte possa ancora svolgere importanti funzioni di rango più modesto, come rendere più piacevole la vita quotidiana, rilassare, aiutare a passare il tempo, educare. Ciò che l'arte ha perduto per noi è la sua *più alta destinazion e*, cioè la funzione di espressione della totalità dello spirito umano, di comunicazione delle verità assolute ed eterne. Questo compito è stato pienamente assolto nell 'arte classica, antica, e nella sua ripresa nel Rinascimento. L'arte ha raggiunto la sua perfezione nei secoli passati; ma da tempo è stata superata dalle altre modalità dello spirito.

Contrariamente a Hegel, tuttavia , la definizione dell'arte come stadio primordiale dello spirito può essere considerata anche in termini positivi , da parte di chi non crede alla bontà della storia, alla coincidenza del reale con il necessario e il razionale, alla marcia inevitabile del progresso. Chi sente il "disagio della civiltà" può aver nostalgia degli stadi precedenti, può desiderare il ritorno a condizioni di vita più semplici, ingenue, naturali. Sentimenti di questo tipo erano già da tempo diffusi nella cultura settecentesca (l'arcadia, il ruralismo, il mito del "nobile selvaggio", il naturalismo) e alimentano tutto il romanticismo. In questa prospettiva, il fatto che l'arte appartenga al passato è un titolo di merito, uno stimolo a farla rivivere; da cui i vari revival (neo -classici, neo -gotici, neo -rinascimentali ecc.) che caratterizzano molte forme d'arte ottocentesca.

Anche un secondo motivo del pensiero hegeliano sull'arte si pone in posizione ambivalente e paradossale, rispetto alla cultura artistica del suo tempo: quello del radicamento esclusivo della bellezza nello spirito umano. Mentre Kant ammette uno stretto (per quanto circolare e tautologico) collegamento tra bello naturale e bello artistico, Hegel nega drasticamente l 'esistenza di un bello naturale indipendente dalle

---

[16] L'idea era stata espressa già un mezzo secolo prima da J. W inckelmann. Negli innumerevoli altri sostenitori di questa idea, si intende che è morta la *vera* arte; quella che si presenta come arte, e magari si ammira e adora, non è vera arte, pseudo -arte, anti-arte, ecc. Cfr . ad es. W. Ullrich , *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs* , Fischer Taschenbuch, Frankfurt/M 2006, p. 239

proiezioni dello spirito. I fenomeni della natura, in sé, non sono nè belli nè brutti; e personalmente lui li trovava, in generale, del tutto noiosi e privi di interesse [17]. Se appaiono belli, è solo perché l'uomo vi proietta le proprie categorie mentali, i propri criteri di giudizio, sviluppati in relazione alle proprie opere. La bellezza è una proprietà dello spirito umano e delle sue opere; solo in riferimento ad esse si può parlare propriamente di bellezza della natura. Quest ' idea si pone in netto contrasto con i robusti filoni naturalistici della cultura romantica, che a volte si spingono fino al panteismo, e comunque recuperano le concezioni tradizionali della bellezza della natura come fonte prima della bellezza artistica, o quanto meno come ispirazione e oggetto fondamentale dell'arte. La concezione hegeliana esalta il ruolo del soggetto umano come creatore unico e originario di ogni forma di bellezza; è l'artista che ci insegna a vedere il bello anche nella natura. E' dopo aver letto le sue poesie, visto i suoi quadri, ascoltato la sua musica, assorbito le sue immagini, che noi impariamo ad apprezzare le forme della natura. [18] All'arte viene quindi attribuita una funzione ancor più alta di prima: non imitare e riflettere la bellezza presente in natura, ma creare (e poi cambiare) le categorie estetiche, il modo di vedere il mondo. Un'idea, questa, di cui le avanguardie del Novecento faranno gran uso.

Nella grande massa di pensieri di Hegel sull'arte si possono trovare infiniti stimoli interessanti; ma emergono anche le limitazioni etnocentriche del suo ambiente. Ad esempio, egli disprezza le forme estetiche delle civiltà extre -europee; solo l'Europa, dalla Grecia in poi, ha saputo creare la vera bellezza.

2. Le nuove religioni laiche

Uno dei fenomeni più importanti del Secolo dei Lumi è l'eclissi della religione, l'avvio del processo di secolarizzazione della civiltà europea, sotto la pressione del razionalismo cartesiano e dei progressi

---

[17] B. Wyss , *Hegel's art history and the critique of modernity* , Cambridge Univ. Press, 1999.

[18] D'altronde Croce, in *Breviario di estetica* , cit., p. 118 nota che Hegel, dopo aver negato alla natura ogni qualità estetica, procede a costruire una dottrina della bellezza della natura, "rifoggiando una sorta di plotinismo". Su Hegel la letteratura è ovviamente enorme; noi ci siamo affidati soprattutto a D. Formaggio, voce *Estetica* , in G. Preti (cur.) *Enciclopedia Feltrinelli -Fischer 14: Filosofia* , Feltrinelli, Milano 1966; e su B. Wyss, *op. cit*.

della scienza. Correnti di pensiero con varie gradazioni di ateismo avevano caratterizzato le classi superiori anche nell 'antichità greco - romana (atomismo, epicureismo, in un certo senso anche lo stoicismo) ed erano serpeggiate , in clandestinità, nel tardo medioevo e nel Rinascimento; ma per la prima volta nella storia occidentale esse emersero alla luce del sole, con forza, nel Settecento, diffondendosi negli ambienti socio -culturalmente più alti della cultura e avviandosi a conquistare il potere negli Stati più importanti, a cominciare dalla Francia. Per la prima volta nella storia dell 'umanità si prospettava la possibilità/necessità di vivere senza i vincoli, ma anche senza i conforti, della religione; e di far funzionare le società senza la sua fondamentale forza integratrice. Per alcuni la prospettiva fu esilarante; per altri sconvolgente. Nacque la necessità di trovare altre basi, altri ancoraggi all 'esistenza umana e sociale. Nacquero quei surrogati della religione che sono le ideologie .[19]

a) La ragione e la scienza

Uno di questi succedanei fu la Ragione stessa, questa idea -forza di tutto il secolo, che la Francia giacobina mise sull'altare di Notre Dame al posto della Madonna. La Ragione come filosofia, come scienza e come tecnica, sembrava garantire il progresso dell'umanità verso livelli sempre più alti di civiltà, grazie al controllo delle forze della natura. Le scienze naturali furono glorificate e istituzionalizzate in accademie e università, gli scienziati elevati a eroi. Si cominciò a lavorare anche allo sviluppo delle scienze umane e a sperare che esse fossero in grado, col tempo, di fare altrettanto anche nei confronti della società: cioè capirne e carpirne i meccanismi di funzionamento , smontarle e ricostruirle nei modi più razionali ed efficienti, oltre che giusti. Ci si avviava quindi verso l'utopia del controllo razionale, centralizzato, attraverso gli apparati statali, dell'intera società; per realizzare, certo, i valori di libertà, eguaglianza e fraternità; e poi della pace e della prosperità universale e così via [20]. In Germania Hegel vedeva nello stato prussiano l'incarnazione più alta della razionalità e

---

[19] Per questa interpretazione ci appoggiamo ancora a B. Croce, *Storia d'Europa nel secolo decimonono,* Bari, Laterza 1942 e a H. Sedlmayr, *La perdita del centro,* Rusconi, Milano 1974 (1947). Essa costituisce anche la tesi centrale del testo di M. Guerin, *Nihilisme et modernité* , Chambon, N îmes 2003. Cfr anche J. -Ph. Domecq, *Une nouvelle introduction á l'art du XX siècle,* Flammarion, Paris 2004 p. 20

[20] F. von Hayek, *L'abuso della ragione* (tit. orig. *The counterrevolution of science, studies in the abuse of reason*), Vallecchi Firenze 1967

dell'etica umana, mentre in Francia Saint Simon e il suo segretario Comte predicavano rispettivamente il socialismo e la sociologia come frutti necessari e finali della ragione.

b) la natura

Un' altro surrogato della religione tradizionale fu indicato nella Natura stessa, recuperando le teorie animistiche e panteistiche normali nell'antichità e nelle culture primitive, e cercando di restituire alla natura quell a sacralità di cui le religioni monoteiste, concentrandola e proiettandola nell'alto dei cieli, avevano brutalmente privato la terra. Come già accennato, questo divenne uno dei filoni portanti del romanticismo ; attraversa tutto l'Ottocento, ed è riemerso in forze nella seconda metà del Novecento (ecologismo, "ipotesi Gaia", "New Age", ecc.). Nel Settecento la religione della natura alimentò le stesse scienze naturali . Non c'è dubbio che i grandi naturalisti del Sette e Ottocento nutrivano verso di essa un rispetto sacrale, e che le ricerche tese a rivelarne i misteri o giungere alle sue verità ultime sapevano di teologia. Di questo tipo erano certamente le motivazione delle ricerche in campo naturalistico dei più importanti spiriti del tempo, come Goethe e Humboldt. Ma il sentimento forte, e anche drammatico e fin morboso, della natura caratterizza il Romanticismo letterario e artistico sin dai suoi inizi, nel primo Settecento. Accanto alle poesie e ai quadri di paesaggio, esso trova tra le sue espressioni più spettacolari nei giardini naturalistici ("romantici" "paesaggistici" o "all'inglese"), che si diffonderanno come una improvvisa epidemia tra le classi possidenti e le autorità municipal i a partire dalla metà del Settecento [21].

c) la nazione

Un terzo surrogato fu la religione del popolo, della Nazione, che vedeva in queste formazioni umane la fonte di ogni valore e le protagoniste della storia. Questa ideologia prese corpo in Germania, con Herder, come risposta della nazione tedesca, frammentata in una miriade di staterelli, politicamente debole , spesso umiliata dalla supremazia continentale della Francia, e desiderosa di affermare la sua propria identità. Ma i valori della Nazione, della Patria, della

---

[21] H. Sedlmayr, op. cit. Sul tema cfr. ad es. D. Beisel et al., (Hgb.) *Gartenlob. Eine kulturgeschicthliches Lesebuch,* Beck, München 1997. Anche R. Strassoldo, *Il sentimento della natura in Italia e in Germania* , in "Annali di sociologia - Soziologische Jahrbuch ", 15, 2000 -2001.

Repubblica, dello Stato, trionfarono nella stessa Francia rivoluzionaria, sostituendosi violentemente a quelli della fedeltà dinastica. Si instaurò la "religione civile" (ovvero, in Germania, lo Stato Etico) La rivoluzione francese segnò il trionfo del principio di nazionalità, anche più che la razionalità, la liberaldemocrazia e la borghesia. Di lì esso fu rilanciato in tutti i Paesi europei, paradossalmente sia come imitazione che per opposizione ai valori della rivoluzione francese e alle conquiste napoleoniche .

Tra naturalismo e nazionalismo vi sono stretti legami, e non solo etimologici: la nazione è vista come la formazione umana più naturale; i suoi tratti più profondi, primordiali, si trovano nel mondo contadino, più vicino alla natura; tra le sue componenti fondamentali vi sono fatti biologici, come il "sangue" (razza) e geografici, come la terra (suolo, ambiente, paesaggio ecc.) .

Nei regimi repubblicani, la religione civile inevitabilmente assume forme estetiche; la politica si estetizza. Si inventano le feste, le cerimonie, le parate, i miti, i feticci. Quelli che nell'antico regime erano i sudditi, e poi riqualificati in cittadini, assumono la forma del pubblico, degli spettatori. [22]

d) la storia

Una sintesi di progressismo, naturalismo e nazionalismo può essere considerato anche lo storicismo, cioè la filosofia o ideologia secondo cui la storia si evolverebbe organicamente verso livelli sempre più alti di civiltà (e/o di libertà), secondo fasi e in forme razionalmente comprensibili, e che in questa evoluzione i protagonisti non sono gli individui ma entità collettive, come le culture (lo spirito) , i popoli (le nazioni), o le classi. Questa concezione, che si usa far derivare da Vico e che matura nell 'hegelismo, forse non assume mai una diffusione e forza tali da essere etichettata come surrogato di religione, ovvero ideologia; salvo, ovviamente, che nel marxismo. Comunque l'ideologia dello storicismo ha avuto la sua importanza nel mondo dell'arte.

3. La santa alleanza tra l'arte e la nazione

Tra i succedanei della religione figura, in posizione molto eminente, anche l 'arte. Come si è visto più sopra, i teorici dell'epoca

[22] C. Ruby, *op. cit* . pp. 9, 237, 245,

recuperarono dal passato antico, medievale e rinascimentale , e ricombinarono in modi nuovi, una serie di idee sull'origine divina della bellezza (bellezza come qualità essenziale di Dio, accanto alla bontà e alla verità; bellezza naturale come riflesso della bellezza divina) ; sulla natura divina dell'ispirazione poetica e dell'estasi; sull'esperienza estetica come *visio beatifica* analoga a quella mistica; sull'affinità tra il genio creatore umano e Dio; sulle potenzialità educative e gnoseologiche dell'arte; sull'arte come forma più alta, pura, nobile e libera di esistenza umana; sull'arte come superamento della finitezza, o almeno alleviamento della sofferenza dell'esistere e l'angoscia della morte, così via.

Tutto ciò avrebbe potuto rimanere nell'ambito delle speculazioni filosofiche, o dei deliri di autoesaltazione di quella categoria numericamente molto ristretta e socialmente molto marginale che erano gli artisti, se non avesse corrisposto alle esigenze dei nuovi poteri secolari di trovare un surrogato alla vecchia religione [23]. V'era l'esigenza di trovare (costruire) nuovi principi di integrazione sociale, nuove fonti di verità e di valori, nuovi maghi da cui farsi affascinare, nuovi sacri testi da cui farsi guidare, nuovi profeti da ascoltare, nuovi santi e martiri da venerare, nuovi riti con cui celebrare e riconfermare i valori centrali della società, nuovi templi dove ritrovarsi insieme; e nuovi preti e pontefici in grado di gestire tutto ciò . L'arte si prestava magnificamente a queste esigenze .[24]L'artista divenne il "mago romantico nazionalizzato" .[25]

I poeti, i letterati, i pittori e musicisti del passato, anche il più lontano, divennero simboli centrali delle nuove identità nazionali .

---

[23] Il fenomeno è stato già evidenziato da Max Weber, e l'idea ricorre in un gran numero di autori successivi. Un lavoro recente che adotta questa prospettiva, ma in senso più positivo della nostra, è quello di H. Sussmann, *The aesthetic contract. Statutes of art and intellectual work in modernity,* Stanford Univ. Press, 1997. Per Sussmann la sostituzione dell'arte e della ragione alla "teologia tradizionale" ha sì comportato una serie di problemi (individualismo, conflitti morali, senso di perdita e disastro, angoscia ecc.) ma in complesso è stato salutare. Il "contratto estetico" ha permesso all'uomo di usare l'arte per esplorare campi fino allora riservati al "dogma" religioso.

[24] Tra i classici della sociologia, V. Pareto è particolarmente drastico nel considerare l'arte, in ogni tempo, nient'altro che una "derivazione", cioè una copertura e uno strumento ideologico a servizio dei detentori dei "poteri forti". Cfr. l'acuta analisi di G. M. Cossi, *Il contributo dei classici alla sociologia dell'arte* , Aracne, Roma 2005, pp. 65-92.

[25] Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain* , PUF, Paris 1997, p. 210

Nelle loro opere e figure i nazionalisti ottocenteschi si sforzarono di trovare espressioni tipiche del genio della nazione; e anche anticipazioni e indicazioni più concrete su come operare per il bene della nazione. Essi furono nazionalizzati, spesso a forza e a prezzo della verità storica (il caso di Dante è emblematico). I luoghi in cui erano vissuti furono trasformati in santuari e reliquie, i loro nomi furono iscritti sulle vie e le piazze di ogni città, a loro si dedicarono scuole e istituzioni, le loro fattezze furono eternate nei monumenti, la storia delle arti nazionali – soprattutto la poesia e la letteratura – divenne materia di studio nelle scuole, insieme alla lingua, mentre la pittura e la scultura vennero messe a disposizione del pubblico, nei musei, e insegnate nelle accademie; a edificazione della nazione. In tutti i paesi (dell'Europa più avanzata) l'eccellenza acquisita nell'arte del passato divenne uno dei principali motivi di orgoglio nazionale; e chi aveva oggettivamente poco di originale da mostrare in questo campo, lo valorizzava al massimo, o lo (re-)inventava). L'Ottocento è stato il secolo del grandioso impegno degli Stati nel proprio *nation-building*, anche con la promozione di studi storici, attraverso il sistema universitario; il secolo della ri-scoperta, re-invenzione e ri-scrittura della storia in tutti i campi, compreso quello dell'arte.

Per quanto riguarda la (loro) contemporaneità, i nuovi potenti avevano bisogno di artisti che con la grandezza delle loro opere continuassero a onorare la nazione, a prescindere dai loro contenuti; ma avevano bisogno anche di educatori e propagandisti (la differenza è assai sottile) che diffondessero le idee e i valori specifici della nazione, o delle loro classi dirigenti. C'era bisogno di letterati – poeti, romanzieri, commediografi, ecc. - che esaltassero gli eroi e gli episodi salienti della storia nazionale, di pittori e scultori che li eternassero in quadri, affreschi e monumenti[26], di architetti per edificare i nuovi templi e palazzi della nazione. La promozione delle arti divenne una modalità di diffusione dei valori nazionali e - come nell' Atene di Pericle o nella Firenze dei Medici - di legittimazione dei nuovi poteri.[27]

---

[26] F. Choay (cur.), *La città. Utopie e realtà*, Einaudi, Torino 2000 (1965).

[27] Oltra a quello, paradigmatico, della Francia, cfr. il caso del Regno Unito: B. Taylor, *Art for the nation*, Manchester Univ. Press, Manchester 1999. Cfr. anche N. Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, Paris 2005

Le relazioni tra i nuovi centri di potere, a scala nazionale, la categoria degli artisti, e le diverse istanze della società civile non erano certo così semplici come potrebbe apparire dall'abbozzo sopra delineato; e soprattutto non erano necessariamente dirette e formali. Non sempre v'erano ministeri delle propaganda o della cultura, nè apparati, nè esplicite programmazioni. V'erano piuttosto comunanze di sensibilità, disponibilità a reagire positivamente agli stimoli, convergenze di interessi. Fatto sta che nel corso del secolo ogni movimento di costruzione nazionale fu accompagnato da una massiccia mobilitazione degli artisti. Essi furono in prima linea nell'esaltazione dei sacri valori delle nazioni, e i rappresentanti delle nazioni li ricambiarono esaltando i sacri valori dell'arte. Alla Santa Alleanza tra i vecchi imperi e la chiesa, tra i troni e gli altari, si contrappose una Santa Alleanza tra le nuove nazioni e l'arte.

Questo è uno dei primi anelli di feedback positivo che spiega l'apoteosi dell'arte nell'era contemporanea .

Alla Santa Alleanza tra le arti e le nazioni non osta molto il fatto che nel corso dell 'Ottocento, e ancor più nel Novecento, gli artisti talvolta assumessero atteggiamenti di critica e opposizione rispetto ai poteri dominanti, o di isolamento e disimpegno dalla società. Non osta perché, in primo luogo, anche se ostentano disimpegno o critica o addirittura contrapposizione, gli artisti, se sono bravi nel loro campo, portano pur sempre lustro alla nazione. In secondo luogo, nei regimi liberaldemocratici, cui cercano di ispirarsi le nuove nazioni europee nell'800, critica e opposizione non sono tradimento ma una componente indispensabile del sistema (l'"Opposizione di Sua Maestà"). In terzo luogo è da sottolineare che nel corso dell'Ottocento i filoni artistico -culturali critici dei poteri nazionali costituiti erano di solito quantitativamente minuscoli, episodici e marginali, e quindi politicamente irrilevanti; e anche nel secolo successivo, come vedremo meglio, non sono mai stati un pericolo per l'ordine costituito .

Infine è da ricordare che la ricerca di surrogati della religione tradizionale in parte fu un'esigenza spontanea dei singoli e dei gruppi in via di scristianizzazione, in parte il frutto dei movimenti politico - culturali attivamente an ti-cristiani. In molti paesi la promozione delle nuove religioni - del Progresso, della Ragione, della Scienza, della Natura, della Nazione, della Storia, e infine dell'Arte – fu animata da un esplicito spirito di avversione verso la religione tradizional e, considerata come un a fonte ormai intollerabile di repressione delle

libertà individuali e di ostacoli al progresso sociale. Atei, razionalisti, libertini, liberali, anticlericali, giacobini, massoni, e poi i socialisti furono tra i più entusiasti *supporter* delle nuove religioni, e anche della sacralità dell' arte. Le sue sedi istituzionali - musei, teatri, accademie, ecc. - assunsero le forme e le posizioni eminenti degli antichi temp li non solo per imitazione, ma anche in sfida e contrapposizione alle cattedrali cristiane.

4. La condizione sociale degli artisti

Il mercato

Il rapporto di mutuo supporto tra arte e società (politica) nell'età dei nazionalismi ha delle evidenti somiglianze con quello tradizionale, in tutte le società e i regimi. Ma vi sono anche delle diversità. Sostanzialmente si può dire che è un rapporto più libero, paritario, democratico. Nell'*ancien regime* gli artisti erano, tipicamente, degli artigiani o cortigiani che lavoravano su commissione; dipendevano da un numero ristretto di committenti e mecenati; e normalmente erano vincolati da precisi sistemi normativi: della corporazione, della corte e/o dell 'accademia. Nel corso del Settecento essi cominciano a diventare sempre più dei liberi professionisti che lavorano per un mercato. La libertà, con i suoi pro e i suoi contro – le sue opportunità e i suoi rischi, il suo costo in termini di sicurezza - è ciò che distingue l'artista contemporaneo dai suoi predecessori.

Qualche forma di mercato dell'arte è esistita anche nei secoli precedenti, fin dal basso medioevo e dal rinascimento [28]; e in alcuni tempi e paesi, come nelle Fiandre del Seicento, esso assunse u n ruolo centrale nel sistema dell'arte. Nel corso del Settecento un'onda lunga di sviluppo economico, specie nei paesi dell'Europa nord-occidentale, comportò anche la crescita del numero di persone, aristocratici e grandi borghesi, che potevano permettersi il lusso di formarsi una collezione; mentre il relativo declino di Spagna e Italia favoriva la dispersione sul mercato delle vecchie collezioni di un'aristocrazia in via di (relativo) impoverimento. Tutto ciò favorì l'emergere della categoria degli esperti -mercanti d'arte. La pratica sempre più diffusa

[28] Cfr. ad es. M. Fantoni, L.C. Matthews, S. Matthews -Grieco, *The art market in Italy, 15-17th centuries* , Panini, Modena 2003.

del Grand Tour, dal Nord al Sud Europa , favoriva la produzione di opere "in serie" per il mercato dei turisti.

Qualcosa di simile avvenne anche in altri settori dell'arte. Nel corso del Settecento nell'Europa nord -occidentale (Francia, Fiandre, Inghilterra) si era ampliato il mercato editoriale, grazie alla crescita del "pubblico colto", cioè della fascia delle persone capaci di leggere e dotate di tempo libero. La lettura di romanzi (filosofici, educativi, sentimentali, storici, satirici, umoristici, d'avventura, criminali, "gotici", erotici, pornografici e così via) divenne un'abitudine ampiamente diffusa e alimentò una crescente industria editoriale, nella quale trovarono sussistenza scrittori liberi -professionisti. E cos ì nella musica: la formazione, nelle città, di società di amici della musica, l'apertura di pubbliche sale da concerto e da ballo, la costruzione di teatri d'opera , l'allestimento di luoghi pubblici anche all'aperto (in piazze e parchi) dedicati alla musica, creò un mercato anche per le produzioni musicali; e da Mozart in poi molti musicisti, insofferenti della dipendenza da principi e mecenati, preferirono lavorare per il pubblico.

Questi liberi artisti sono naturalmente spinti a elaborare una propria auto -immagine positiva, di figure importanti nella società; un po' per consolidare la fiducia in sé, un po' per promuovere i propri legittimi interessi di categoria e difendersi dalla concorrenza. Le teorie romantico -idealistiche dell'arte trovano nei liberi artisti un terreno entusiasticamente ricettivo .

Anche il mercato pone i suoi vincoli alla creatività artistica, castigando gli artisti e le opere che non rispondono ai suoi gusti. Anche il mercante, che media tra il produttore e il fruitore, può essere un padrone esigente. In effetti, la dipendenza dell'arte dal mercato suscita, da due secoli, ricorrenti malumori da parte degli artisti; in qualche caso, anche rabbiose ribellioni. Si sogna un'arte totalmente libera da ogni sorta di condizionamento, politico, economico e social e; e si recrimina contro l'asservimento ai gusti del pubblico e del mercato (il "commercialismo") [29]. E tuttavia non c'è dubbio che il mercato garantisca un livello di libertà maggiore di quello permesso da altre modalità di rapporto tra arte e società . Intanto, garantisce a ognuno la libertà di entrare in esso, di confrontarsi con esso, di competere. Chiunque, in linea di principio, può tentare fortuna nelle

[29] W. Grasskamp, *Kunst und Geld. Szenen aus eine Mischehe* , in P. Weibel (Hg.), *Quantum Dämon* , Passagen, Wien 1996, p. 91

arti, anche se non ha seguito formali curricoli, non ha protettori, né reti corporative di supporto. In secondo luogo la dipendenza dal mercato è impersonale; il che può avere aspetti negativi, ma anche positivi. In generale pare che i lavoratori preferiscano la dipendenza da strutture impersonali piuttosto che da un padrone troppo incombente (come è noto, appena hanno potuto, le ragazze hanno abbandonato il lavoro di domestiche per andare a lavorare in fabbrica). In terzo luogo il libero mercato apre la possibilità di realizzare grandi fortune e successi, grazie alla proprie capacità personali, al di là di ogni condizione ascritta e di ogni precedente vincolo sociale e normativo [30].

Anche gli artisti, tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento, si inebriarono della religione della libertà proclamata dalle varie rivoluzioni politiche dell'epoca (quella inglese del 1688, quella americana, del 1776, quella francese dell'89) non meno che da quel profondo mutamento socio -economico che prese il nome di "rivoluzione industriale"; e pretesero che la libertà fosse garantita anche nel loro campo. A partire da quest'epoca, in molte dichiarazioni dei diritti umani e in molte costituzioni la libertà dell'arte è sancita esplicitamente, alla pari con la libertà di parola, pensiero, insegnamento, ricerca scientifica, associazione e così via.

La gioventù

Un aspetto particolare della situazione in questo periodo è la nascita della "generazione" come categoria socio -culturale e politica [31], e della gioventù come condizione privilegiata. Il fenomeno è del tutto nuovo nella storia delle civiltà (generalmente, la pienezza dei valori è riconosciuta all'età adulta, o addirittura anziana, come depositarie rispettivamente della forza e della saggezza) ed è connesso alla diffusione di due idee forti dell'illuminismo, quella del progresso e quella della natura. L'idea di progresso implica che ciò che vien e dopo sia migliore di ciò che lo precede; e quindi che le generazioni più

[30] Sull'importanza dello sviluppo del mercato anche nel campo artistico, e sui suoi effetti sull'autonomizzazione del sistema dell'arte, ha insistito anche Max Weber. Cfr. anche P. Bürger, *Theorie der Avantgarde* , Suhrkamp, Frankfurt/M. 1974; e A. Huyssen*, After the great divide: modernism, mass -culture, postmodernism,* Univ. of Indiana Press, Bloomington 1986.

[31] Sul tema, cfr. K. Mannheim, *The problem of generations* , in P. Kekcsemeti (ed.), *Karl Mannheim - Essays in the sociology of knowledge,* London 1952

giovani siano migliori di quelle più vecchie. L'idea di natura implica che ciò che è più vicino ad essa – più spontaneo, ingenuo - sia migliore di ciò che le è più lontano: l'artefatto, il sofisticato . I giovani, in quanto non ancora del tutto "corrotti" dalla società, sono più naturali, e quindi migliori: puri, generosi, sinceri, pieni di progetti e di energie, e così via . Grazie soprattutto a Rousseaau, nell'ultimo scorcio del Settecento la gioventù intellettuale prende coscienza del proprio valore o addirittura superiorità morale .

La tempesta rivoluzionari a e napoleonica costituisce un'esperienza profonda ed esaltante, che marca un'intera generazione, in molte direzioni . La situazione è particolarmente carica di contraddizioni nei Paesi tedeschi, dove i giovani intellettuali sentono il dovere di battersi per gli ideali della rivoluzione – libertà, eguaglianza, fraternità - ma contro le armate francesi che vogliono imporli con le armi; sentono il dovere di battersi per la libertà, indipendenza, dignità della propria nazione, ma contro le dozzine di principi reazionari e dispotici che la governano tenendola divisa; per il progresso della civiltà, rappresentata dalla Francia, ma per la conservazione dei valori antichi e profondi della cultura germanica. Ne nasce la figura tipica del giovane intellettuale idealista -romantico tedesco, di alto livello culturale ma impotente in politica, perché emarginato dai regimi assolutisti; carico di empiti rivoluzionari, ma schiacciato da una struttura sociale fortemente gerarchica, autoritaria e repressiva [32]. Ne nasce il tormento interiore, la tempesta di passioni, lo "Sturm und Drang"; e anche la fuga in fantasie consolatorie di onnipotenza, nella megalomania (*Wahnsinn*) e talvolta anche nella follia; come in Hölderlin [33].

[32] A. Hauser, *Storia sociale dell'arte, v .2* , Einaudi, Torino 1967 (1951) , pp. 175 ss.
[33] U. Raulff (Hg.), *Vom Künstlerstaat. Äshetische un politische Utopien* , Hansen, München-Wien 2006

Capitolo IV

Stato, pubblico, mercato

Introduzione

La nascita del moderno sistema dell'arte è una delle tante manifestazioni dell'emergere della moderna società industriale: laica, borghese, liberaldemocratica, differenziata, organizzata in stati - nazione. La secolarizzazione permette di redistribuire tra una varietà di sfere della vita, compresa l'arte, quei valori, emozioni, e passioni un tempo riservate alla religione. La borghesia emerge come nuovo pubblico dell'arte, e la sua impetuosa crescita in quantità e disponibilità economica allarga rapidamente il mercato dell'arte, e quindi il numero degli artisti. La liberaldemocrazia, assicurando formalmente a tutti libertà di educazione, espressione, iniziativa, occupazione, la garantisce anche in modo specifico agli scienziati e agli artisti. La differenziazione sociale induce anche il mondo dell'arte, come ogni altro, ad auto -organizzarsi, autonomizzarsi, svilupparsi come un settore sociale distinto dagli altri. Le nazioni in via di auto -costruzione stabiliscono con l'arte un forte rapporto di mutuo sostegno.

Il processo di autonomizzazione del sistema dell'arte, nel corso dell'Ottocento, è stata oggetto di numerose analisi. Niklas Luhmann, dopo aver sottolineato molto weberianamente che il processo è avvenuto una sola volta nella storia del mondo, e solo in Occidente ,[1] lo spiega in base 1) alla differenziazione sociale, 2) al policentrismo politico, 3) all'economia di mercato, 4) al politeismo dei valori, e in particolare alla convivenza tra i valori del cristianesimo e quelli dell'antichità pagana, 5) allo sviluppo delle scienze, che liberano l'arte da compiti educativi .[2] Tutto questo è molto diverso dalla situazione precedente, quando le arti erano essenzialmente attività subordinate, strumentali al potere e al piacere dei Principi , della Chiesa e di una

---

[1] N. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* , Suhrkamp, Frankfurt/M. 1995, pp. 381

[2] Ibid. 382. In *Ausdifferenzierung der Kunst* , in M. Brüderlin, Hg *., Art&Language & Luhmann* , Passagen Wien 1997, p. 134 lo stesso autore indica tre fattori leggermente diversi 1) la separazione della sacralità dalla religione dominante, 2) l'assunzione di funzioni educative, e 3) la formazione del mercato. Sul tema cfr anche J. -J. Goux, in "Esprit", Oct. 1994, e A. Bowler, *Teoria e metodo nella sociologia dell'arte* , in D. Bertasio (cur.) *Immagini sociali dell'arte* , Dedalo, Laterza 1998, p. 35.

ristretta cerchia di privilegiati. Eguale rimane invece la funzione dell'arte, come strumento di legittimazione e integrazione interna, e di prestigio verso l'esterno, che l'arte svolge a vantaggio del sistema politico. La differenza è che prima si trattava di stati dinastici (monarchie) e assoluti, e ora di Stati più o meno nazionali e più o meno liberaldemocratici. A partire da quei decenni, i processi di crescita quantitativa, di autonomizzazione e di differenziazione del sistema dell'arte si sviluppano senza soluzione di continuità; ma con le inevitabili variazioni e oscillazioni, momenti di stasi e magari regresso e altri di rapida accelerazione, che sempre caratterizzano la storia.

In questo capitolo evidenzieremo sommariamente tre elementi dell'evoluzione del sistema dell'arte negli ultimi due seco li: lo Stato, il pubblico, il mercato. Tra essi ci sono numerose interrelazioni, perché gli interventi dello Stato incidono fortemente sulla formazione e sulla dinamica sia del pubblico che del mercato, e i due ultimi sono a loro volta strettamente connessi. Tuttavia vale la pena tentare, in prima approssimazione, di trattarne distintamente. Nei prossimi due capitoli affronteremo due diversi tipi di tessuto connettivo del sistema: gli artisti e i discorsi sull'arte .

L'enfasi di questo capitolo è sul primo periodo dell'arco di tempo considerato, quello di *statu nascenti* del moderno sistema dell'arte, e con riferimenti alle situazioni pre -moderne. Alcuni di questi temi - in particolare quello del mercato e del pubblico – saranno ripresi e più ampiamente sviluppati nei capitoli riguardanti la situazione attuale, postmoderna. E' nell'attualità infatti che sono più vivaci e le discussioni sul ruolo dello Stato, del mercato e del pubblico nel determinare la dinamica del sistema dell'arte. L'ipotesi che regge il presente lavoro infatti è che il pubblico dell'arte M/C e PM sia molto ristretto, in parte coatto, e in buona parte composto da addetti ai lavori; e comunque che non conti niente nelle decisioni del sistema. Il grande pubblico, composto da oltre il 99% della popolazione (e dei contribuenti), è estraneo e indifferente. Le due strutture (soggetti collettivi) fondamentali del sistema sono lo Stato e il mercato, in stretta combutta tra loro attraverso le figure degli "esperti", che passano osmoticamente dall'uno all'altro: un po' funzionari (direttori, commissari, ecc.) e un po' agenti di mercato.

E' da avvertire che questo capitolo è più l'evidenza di un vuoto che l'esposizione di informazioni. S ui temi qui trattati gli studi sono molto scarsi, desultori, ed episodici, per almeno tre forti ragioni. La

prima è che soprattutto in passato, nessuno aveva molto interesse a raccogliere in modo sistematico e longitudinale dati su questi argomenti. I dati che sopravvivono sono ancora sepolti e nascosti in fonti statistiche più generali (es. bilanci e relazioni ministeriali, bollettini di camere di commercio, stampa periodica locale) , e la loro individuazione e raccolta compor ta un enorme lavoro d'archivio, che certamente io non posso affrontare, nel quadro del presente progetto. La seconda è che tradizionalmente, gli storici dell'arte si sono occupati, nel loro caratteristico approccio idiografico, soprattutto di singoli autori, di opere, di forme e di influenze. Solo negli ultimi decenni hanno cominciato ad occuparsi di altri soggetti e aspetti del mondo dell'arte, come i committenti , i collezionisti e i mercanti; ma non risulta che i loro interessi si siano finora allargati alle "strutture" e agli "aggregati" di cui qui si tratta: "perché si presta tanta attenzione ai minimi dettagli di questo pittore o quella pittura, mentre esistono così pochi lavori sulla struttura e il funzionamento del mondo dell'arte considerato nel suo insieme?" si lamentavano nel 1965 Harrison e Cinthia White, nel loro pionieristico lavoro sulla pittura in Francia nell'800[3]. E' da dire che nei decenni successivi le cose stanno cambiando, ed è nata una "nuova storia dell'arte" che si propone di studiare le strutture[4]. La terza è che le scienze sociali - sociologia ed economia - hanno cominciato solo molto recentemente a occuparsi in modo empirico di fenomeni artistici, e finora hanno privilegiato la realtà attuale; sia perché sull'attualità i dati sono più facilmente reperibili, sia perché sono meglio trattabili con gli strumenti d'indagine propri di queste scienze; sia infine per il loro orientamento "culturale", di solito più orientato alla pratica , e quindi al futuro, che al passato. In altre parole, scarseggiano studi di storia sociale ed economica, o di sociologia ed economia storiche, che si siano occupati con sufficiente sistematicità del ruolo dello Stato, del mercato e del pubblico nel sistema dell'arte. Ci dovremo quindi accontentare di poche e sparse notizie tratte da una generica cultura storica e collegate da ponti teorico -concettuali di natura essenzialmente speculativa.

---

[3] H. e C. White, *Canvases and careers* , Wiley, New York 1965.

[4] Tra i lavori che più vi si avvicinano a questo spirito, cfr. M.Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* , Einaudi, Torino 1978; C. Klingender, *Arte e rivoluzione industriale* , Einaudi, Torino 1972; E. Castelnuovo, *Arte e rivoluzione* , in "Ricerche di storia dell'arte", 13 -14, 1981. Per la "nuova storia dell'arte" anglo -americana cfr. cap. 6

1. Lo Stato

Da quando esiste, lo Stato (l 'organizzazione del potere politico) si è sempre servito dell 'arte per i suoi scopi: dei poeti e letterati per decantarne virtù e potenza, di musici per accompagnare le cerimonie, degli architetti per erigere palazzi e monumenti, di pittori e scultori per rendere fastose le sedi del potere e per rappresentare le effigi di dei, eroi e regnanti e così via. Per gran parte della storia e in gran parte delle civiltà, religione e potere politico erano indistinte, e quindi anche l'arte religiosa può essere considerata arte di Stato, e viceversa. Come si è visto, la meravigliosa fioritura delle arti in alcuni periodi della storia occidentale (la Grecia del V secolo, l'Italia del Quattrocento) può essere considerato come il risultato della competizione tra gli Stati (cioè, in quei due casi, tra le città -stato). Nell'era contemporanea si allarga di molto, come vedremo, anche l'arte destinata ai privati; ma il ruolo dello Stato (cioè della Pubblica Amministrazione e del potere politico, in tutte le sue articolazioni: gli enti pubblici e assimilati, le amministrazioni locali, ecc.) rimane fondamentale, e spesso dominante.

Lo Stato come committente e acquirente

I modi in cui lo Stato promuove l'arte, e i livelli in cui opera, sono numerosi. Il più tradizionale è quello di *committente* . Nel corso di questi due secoli, in Europa, la popolazione e la ricchezza crescono, gli Stati si moltiplicano, si rafforzano, assumono sempre nuovi compiti; c'è bisogno di costruire una gran quantità di palazzi pubblici (ministeri, municipi, tribunali, poste, stazioni ferroviarie, teatri, università, e così via) e l'onore dello Stato esige che essi siano imponenti e riccamente decorati, nelle facciate esterne e negli spazi di rappresentanza interni. Inoltre vi sono piazze, giardini e altri spazi pubblici da creare e abbellire, con statue e fontane e monumenti. Qui trovano ampia occupazione architetti, scultori, pittori, e decoratori di ogni tipo. In alcuni paesi si stabilisce che nei preventivi di spesa di edifici pubblici, una certa percentuale (in Italia era il 2%, in Francia il 1%[5]) sia dedicato a d abbellimenti artistic i.

[5] In Italia la legge risale all'inizio del Novecento; in Francia, nel 1950. Cfr. Y. Aguilar, *Un art des functionnaires: l'1%,* Chambon, Nîmes 1998

Simile a quello di committente è il ruolo di *acquirente:* per le sue varie necessità (decorazione di edifici, arredo di uffici pubblici, omaggi a visitatori illustri, arricchimento dei propri musei, ecc.) lo Stato acquista opere d'arte non prima commissionate. La quantità di risorse pubbliche destinate a questi scopi è molto variabile, nel tempo e nello spazio [6].

Lo Stato come amministratore

Una terza modalità è l'istituzione di strutture pubbliche che si occupano specificamente di promozione delle arti: Ministeri, con le loro articolazioni verticali e territoriali; assessorati, accademie [7], enti vari (teatrali, sinfonici, museali ecc.). Con questi apparati lo Stato non solo amministra e distribuisce le proprie risorse, ma in qualche misura regola, controlla, orienta anche l'insieme delle attività in campo artistico svolte da altri soggetti; cioè svolge una "politica" nel campo dell'arte. L'incidenza delle politiche artistiche ovviamente varia molto, nel tempo e nello spazio. Nei paesi totalitari, come dice la parola stessa, si mira al controllo totale; nei paesi radicalmente liberisti la sfera dell'arte è lasciata completamente alla libertà dei

---

[6] Le condizioni di massima generosità si sono riscontrate, nella seconda metà del XX secolo, in alcuni paesi nordici, come l'Olanda, dove per qualche decennio lo Stato si era impegnato ad acquistare in modo indiscriminato le opere dei giovani artisti bisognosi, concittadini o meno; più come un elemento di politica assistenziale verso i giovani che per i propri reali bisogni di opere d'arte. Il risultato fu di formare e mantenere (soprattutto nelle principali città) una notevole fascia di pseudo -artisti, che producevano cose purchessia, tanto lo Stato comprava tutto; e di riempire i magazzini di oggetti inutilizzabili. Qualcosa di simile, ma a scopi ancora più apertamente di emergenza assistenziale si era verificata a Berlino. Tra il 1951 e il 1965, 728 artisti avevano consegnato all'amministrazione comunale circa 20.000 "opere d'arte", in parte passate a scuole e uffici, in parte immagazzinate. Si lavorava anche con contratti fino a 450 marchi mensili; ne erano stati stipulati fino allora 7.728, per 2.5 milioni di marchi. Anche per questo Berlino divenne presto la Mecca dei giovani , e non solo tedeschi e non solo artisti (comunque nel 1965 di questi ultimi se ne contavano 2.000), e teatro di una intensa vita giovanil -artistico -intellettuale a spese del contribuente. Cfr. " Die Welt", 28 agosto 1965; cit. in A. Gehlen, *Interpretazione dell'avanguardismo nell'arte pittorica* , pubblicato per la prima volta in A. Gehlen, *Gestalt und Gedanke* , Oldenburg, München 1966; ora in "Filosofia dell'arte", 2, 2002

[7] L'esempio francese dell'Academie fece rapidissima scuola in Europa. Se ne contavano una decina nel 1740, ma un centinaio nel 1790. Da L. E. Shiner, *The invention of art,* Chicago Univ. Press, Chicago 2001, p. 101. Sulla storia delle accademie cfr. anche N. Pevsner, *Le accademie d'arte* , Einaudi, Torino 1985

privati e del mercato. Gran parte degli Stati si situa in una fascia intermedia, che potremmo definire socialdemocratica, in cui le arti teoricamente sono promosse ma non guidate, stimolate ma non dirette, assistite ma non controllate.

Lo Stato come educatore

In quarto luogo, lo Stato promuove l'educazione artistica, a tutti i livelli. Nell' *ancien regime* l'istruzione dei giovani era di regola lasciata alle famiglie e alla chiesa. Per i figli delle élites c'erano gli istitutori privati e/o i collegi (campo in cui si erano specializzati alcuni ordini religiosi , come i serviti/barnabiti/scolopi/piaristi, e soprattutto i gesuiti); per tutti, compresi i poveri che si sentissero vocati, c'erano anche i seminari e i conventi. Ma per i poveri laici c'era di regola solo, al massimo, un po'di istruzione nelle scuole parrocchiali; poca o nulla nei paesi cattolici e ortodossi, più diffusa ed efficiente in quelli protestanti. Che lo Stato dovesse assumersi il compito di istruire i propri cittadini è una delle grandi innovazioni dell'illuminismo, della rivoluzione francese, e degli Stati-nazionali.

La scuola obbligatoria di Stato ha, dalle origini, due obbiettivi di base: fornire ai futuri lavoratori gli strumenti cognitivi per lavorare meglio (saper leggere, scrivere e far di conto) e inculcare nei cittadini la lingua, la storia, la geografia, la cultura, i valori, l'identità dello Stato-nazionale.

Tra le materie che si insegnano nelle scuole già nei primi anni vi sono anche quelle artistiche: poesia, letteratura, canto, danza, recitazione, disegno. In parte si tratta di ripresa, a livello di massa, di contenuti propri della pedagogia tradizionale: ogni giovin signore, per potersi definire colto e ben educato, oltre che tantissime altre cose più pratiche o altre ancora più elevate, doveva esercitare le arti, cioè avere qualche sensibilità (gusto), qualche cognizione teorica e qualche capacità pratica in tutte le belle arti.

In parte l'introduzione dello studio dell e arti nella scuola è un'applicazione delle nuove teorie sul loro ruolo centrale nell'educazione e nella vita delle spirito, sviluppate da Schiller e dagli altri idealisti romantici sopra menzionati [8]. Ma in un'altra parte si tratta

[8] Forse la creatività artistica, come affermava Schiller, è essenzialmente gioco, e connaturata allo stadio infantile dell'umanità e dell'individuo; e forse gli artisti sono

anche della più prosaica constatazione che musica e canto sono un ottimo mezzo di integrazione sociale, e che il disegno è un'abilità molto utile per certe categorie di lavoratori, come i meccanici, i falegnami e i muratori. L'insegnamento dell'arte e la creazione di istituti d'arte spesso ha obiettivi concretamente tecnico -professionali; recuperando così il significato originario di arte = mestiere. Nei gradi superiori di istruzione scolastica si insegna anche storia dell'arte e forme più sofisticate e specializzate di disegno; e si istituiscono scuole dedicate alle professioni artistiche (conservatori, licei musicali, scuole professionali d'arte, scuole di arti e mestieri, licei artistici, ecc.). Infine, le materie artistiche sono insegnate a livello universitario, nelle facoltà umanistiche, e nelle Accademie. La situazione è certamente molto diversa da Paese a Paese [9], ed è variata nel tempo; ma le grandi linee strutturali sono comuni, e così anche le funzioni egli effetti. In primo luogo attraverso queste istituzioni lo Stato instilla (o tenta di instillare) valori, conoscenze e competenze artistiche in fasce molto ampie di popolazione giovanile (alle materne ed elementari, tutti i bambini o quasi svolgono attività artistiche: disegno, musica, canto, recitazione, ginnastica "artistica"), e quindi li predispone (in ipotesi) a divenire futuri fruitori, e magari e anche produttori e collezionisti, d'arte.[10] In secondo luogo, fornisce un pubblico più o meno coatto ai

---

coloro che riescono a mantenere anche in età adulta l'istinto giocoso e creativo dei bambini. Gli adulti seri e normali non fanno l'artista, scrisse Thomas Mann.

[9] Per l'Italia cfr. ad es. AA.VV., *La storia dell'arte nella scuola italiana: storia, strumenti, prospettive,* in "Ricerche di storia dell'arte", n. 79, 2003; C. Nicosia, *Arte e accademia nell'800. Evoluzione e crisi della didattica artistica* , Minerva, Argelato (Bo) 2001; R. Gloton, *L'educazione artistica nella scuola* , SEI, 1968. Secondo Y. Michaud, (*Enseigner l'art ?* Chambon, Nîmes 1999, p. 158) in Francia, ogni anno s i iscrivono alle scuole d'arte decine di migliaia di ragazzi, e ne escono mediamente 10.000; ma solo una percentuale minuscola, dell'ordine dello 0.5%, riesce a diventare artista professionista.

[10] Come è noto, tutti o quasi i bambini sono dotati di talento artistic o-visuale, e amano disegnare e dipingere. Questo interesse cala regolarmente e rapidamente tra gli 11 e i 14 anni. Tra le ipotesi esplicative del fenomeno, una correlazione inversa tra creatività visuale, sviluppo delle capacità logico -conoscitive (razionalità) e pubertà. V'è anche qualche parallelismo con la psico -dinamica religiosa. Sul tema, cfr. A. Vettese , *Artisti si diventa* , Carocci, Roma 1998, p. 51; J. Spalding, *The eclipse of art. Tackling the crisis in art today* , Prestel, Munich -Berlin-London - New York, 2003, p. 51. Sul disegno infantile esiste un'ampia letteratura psico -pedagogica; cfr. ad es. L. Maffei, A. Fiorentini, *Arte e cervello* , Zanichelli, Bologna 1995, pp. 151 ss. Anche R. Kellogg, *Analyzing children's art* , Mayfeld, Palo Alto 1975.

musei e alle mostre d'arte (le visite scolastiche rappresentano una quota notevole dei vis itatori. In terzo luogo, e questo è l'effetto forse più importante, in questo modo lo Stato mantiene un gran numero di insegnanti di materie artistiche che, a loro volta, spesso svolgono attività artistica per conto loro. Inoltre essi costituiscono una quota importante del pubblico dei musei, di turisti culturali e di consumatori di editoria artistica. Le somme pagate dallo Stato a questi suoi dipendenti costituiscono di gran lunga la parte più consistente dei finanziamenti pubblici al sistema dell'arte [11]

Lo Stato come mecenate e promotore

Un quinto modo con cui lo Stato promuove l'arte è l'assistenza diretta agli artisti: l'attribuzione di premi, sussidi, borse di studio, di viaggio e di soggiorno, e anche l'acquisto di opere a scopo incentivante o assistenziale. Anche questa è una prerogativa dei Principi di ogni tempo (il caso più famoso è quello del *Prix de Rome* francese), che lo Stato contemporaneo ha ereditato e sviluppato.

Infine, lo Stato (il parastato, le pubbliche amministrazioni, ecc.) promuove (da solo o, più recentemente, in collaborazione con privati) anche eventi artistici: mostre, concerti, festival, edizioni, convegni, e simili.

Non disponiamo di dati statistico -economici che misurino monet ariamente l'impegno degli stati nella promozione dell'arte nel passato . La questione sarà approfondita nel cap. XVI. Le difficoltà stanno nel disaggregare le spese per l'arte da quelle di settori più vasti, come l'educazione e la cultura. Probabilmente, comunque, si tratta di un importo molto modesto. In Francia, notoriamente il Paese più impegnato, in Occidente, nella promozione della propria cultura, da qualche decennio si parla dell'obiettivo dell'1% del bilancio statale complessivo da destinare alla cultura (e non solo all'arte) ; ma si è rimasti sempre molto al di sotto, anche negli anni delle "vacche più grasse" del governo Mitteran d.

Minuscoli rispetto ai flussi finanziari complessivi degli Stati, i finanziamenti pubblici all'arte costituiscono una parte notevol e del denaro che alimenta i sistemi dell'arte C/M in tutti i paesi.

Certamente, agli interessati il sostegno pubblico alle arti appare sempre molto al di sotto del giusto e necessario. Ma quel che si può

[11] Y. Michaud , *La crise de l'art contemporain* , PUF, Paris 1997, p. 144

affermare con sicurezza è che se venissero meno i finanziamenti pubblici, il sistema dell'arte contemporanea collasserebbe. E' la totalità dei contribuenti, e non le minuscola elite degli acquirenti o la ristrettissima fascia di pubblico, che mantiene il sistema dell'arte .

2. Il pubblico

Dalla sua originaria funzione legittimante ed educativa discende che la grande arte – quella che si esprime in templi e palazzi e monumenti, ornati di statue, pitture e mosaici, arredati di legni e metalli preziosi, ecc. – è essenzialmente arte pubblica, diretta alla generalità di popolazione. Un po' meno pubblica è l'arte contenuta nelle corti, nelle residenze principesche e aristocratiche; in genere molto frequentate da clan famigliari, clienti, conoscenti in visita, servitori e fornitori; e dove si tenevano frequenti feste, aperte a varie categorie di persone. Mostrare gli splendori del proprio casato era di solito ritenuto un dovere di ceto (*noblesse oblige*), oltre che un modo di impressionare il popolo. Le collezioni d'arte principesche, poi, erano ampiamente aperte ai visitatori che ne avessero qualche titolo; talchè la disputa su quale sia Stato il primo museo veramente aperto al pubblico difficilmente potrà trovare soluzione definitiva. Il concetto di pubblico non è così semplice come sembra; anch'esso è una costruzione sociale [12].

Nell'*ancien r égime*, la quota di produzione artistica destinata all'uso strettamente privato era molto più limitata, sia quantitativamente che qualitativamente. Un settore importante, soprattutto prima dell 'invenzione a stampa, era la decorazione e illustrazione dei libri (miniature); con la stampa, anche l'illustrazione editoriale è divenuta un 'arte pubblica. Le abitazioni della media e piccola borghesia allora erano di regola assai semplici; qualche mobile intagliato e dipinto, qualche quadro di modeste dimensioni in salotto e tinello, qualche immaginetta sacra in camera da letto. La grandissima maggioranza della popolazione, composta da plebi rurali e in piccola percentuale urbane, viveva in abitazioni del tutto prive di ogni segno artistico; al massimo, qualche rozza xilografia religiosa o un lunario . La grandissima maggioranza dell 'umanità, in tutta la storia pre - industriale, ha passato la vita senza mai vedere altre immagini che

[12] M. Warner , *Publics and counterpublics* , Zone Books, New York 2002. Il pubblico speciale che interessa l'autore di questo libro è quello degli omosessuali.

quelle applicate sulle pareti delle chiese e dei palazzi, erette in monumenti , o portate in giro nelle feste [13].

Sulla sete "naturale" delle masse popolari per le immagini, e quindi per l'arte, non abbiamo molti dati, né nel lontano passato né per i tempi più vicini a noi. Abbiamo episodiche notizie sul successo di pubblico, e fin entusiasmo, per qualche pittura o statua; e anche di scandali e rigetti. Di solito tuttavia non è chiaro se con termini come "tutto il popolo " i cronisti dell 'epoca si riferiscano veramente anche alla masse popolari, o solo ai ceti medio -alti (il "popolo grasso"), a coloro che hanno un'esistenza pubblica e fanno opinione. Dati un po' più affidabili si hanno per gli ultimi due secoli. Sappiamo che l'apertura gratuita al pubblico delle collezioni principesche, che è una tipica manifestazione del riformismo illuminista di metà Settecento, e poi l'istituzione di musei nazionali pubblici, vide l'accorrere di ceti anche molto popolari [14]. Vi sono molte descrizioni ottocentesche, sia letterarie che grafiche, del pubblico dei musei; e non c'è dubbio che esso comprendeva anche contadini, proletari, balie con lattanti, gruppi di gitanti. Nei musei talvolta si fumava e si faceva merenda. L'imposizione di un biglietto di ingresso fu dovuta anche alla necessità di selezionare il pubblico, ed evitare che i musei divenissero ricettacolo di sfaccendati e di barboni . Tutto questo può sembrare strano in tempi, come i nostri, in cui i musei sono relativamente trascurati dalle masse più "umili" (ignoranti). Ma si deve tener conto che le immagini erano quasi completamente assenti nella loro vita quotidiana, domestica; e anche che, fino a tutto l 'Ottocento, le arti visuali non solo erano "leggibili" da tutti (almeno al primo livello panofskiano, quello del riconoscimento dell'oggetto) ma, di regola, erano anche immediatamente piacevoli alla vista.

Nel corso dell'Ottocento si colgono altre prove dell 'interesse popolare per le immagini più o meno artistiche. Alcuni pittori si specializzano nella produzione di quadri di grandi dimensioni, vivaci

---

[13] R. Debray, *Vie et mort de l'image* , Gallimard, Paris 1992.

[14] Ad es. F. Mendelsshon scrive da Firenze nel 1832: "era festa, qui. Molti contadini, affluiti dalla campagna per le corse dei cavalli, sono andati agli Uffizi" (cit. in B.N. Aboudrar, *Nous n'irons plus au musée* , Aubier, Paris 2000, p. 25). Una ottima sintesi della "storia del pubblico dei musei", con particolare focalizzazione sul caso inglese, è quello di A. McClellan, *A brief h istory of the art museum pubic* , in A. McClellan (ed.), *Art and its publics. Museum studies at the Millennium* , Blackwell, Malden et al. 2003. Cfr. anche C. Whitehead, *The public art museum in Nineteenth Century Britain* , Ashgate, Aldershot 2005

colori, ricchezza di figure, soggetti di grande impatto emotivo; e li espongono al pubblico a pagamento, quasi come fenomeni da baraccone .

Ma, a parte questi episodi, si può ritenere che anche nei secoli passati un interesse sostenuto, continuo e sufficientemente approfondito per l'arte fosse una prerogativa dei ceti medio -alti, dotati di buon capitale sociale e culturale. Come si è visto, le formazione di una "sfera pubblica" anche nel campo dell'arte è una novità settecentesca; connessa alla crescita della borghesia, dell'estetica come sfera distinta delle facoltà umane, e anche della circolazione delle idee a mezzo stampa. Il pubblico colto dell 'arte non cessa di crescere durante tutti questi duecento anni con il crescere della popolazione urbana, del livello di istruzione, del settore terziari o; e anche con il crescere delle professioni legate all 'arte, a cominciare da quella degli insegnanti di materie artistiche. L'ampliamento del pubblico dell'arte è dovuto anche ai progressi della tecnica, in particolare nel campo della stampa e della fotografia, che permettono un'enorme aumento della circolazione di riproduzioni di opere d'arte ; ma anche dei mezzi di trasporto, che permettono agli interessati di recarsi agevolmente nei luoghi dove sono esposte opere d'arte. [15]

Il pubblico è un elemento della produzione artistica, nel senso che di solito, quando non lavora su precisa commissione, l'artista ha in mente qualche tipo e/o idealtipo di pubblico cui la sua opera è destinata. Negli ultimi decenni si è sviluppata, in teoria della letteratura, un'interessante approccio focalizzato sulla "ricezione"; che però non studia tanto il pubblico reale, ovvero la fortuna e l'impatto dell'opera sui lettori, ma il "lettore ideale" o "lettore modello" che l'autore ha in mente quando scrive, e in funzione del quale adatta il suo lavoro [16].

Oggi è difficile pensare a produzioni artistiche non destinate a d un pubblico; in passato invece gli artisti potevano lavorare anche per un solo spetta tore invisibile, Dio; come sappiamo dal fatto che in certe chiese a volte si trovano particolari lavorati artisticamente in posizioni invisibili dal popolo.

Il pubblico è anche un elemento della fruizione artistica, nel senso che la popolarità e la fama di cui gode un'opera influenza

---

[15] A. McClellan (ed.) *Art and its publics* . Blackwell, Malden 2003

[16] H. R. Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica* , Einaudi, Torino 1985 (1972). Cfr anche A. Tota, *Etnografie dell'arte* , Carocci, Roma 1999, pp. 24 ss.

l'esperienza di essa. Se so che un 'opera è molto famosa, che le folle accorrono numerose ad ammirarla, che davanti ad essa la gente si comporta come davanti ad un evento miracoloso, tenderò ad esserne suggestionato. La fama di un'oper a tende a d incorporarsi in essa, come una sua qualità oggettiva e sensibile [17].

Non sempre l'artista persegue il successo presso il grande pubblico. A volte egli può essere maggiormente gratificato dall'apprezzamento di cerchie ristrette di amatori, esperti, amici, iniziati; il successo presso il grande pubblico è evitato, temuto, rigettato, considerato come sintomo di bassa qualità artistica. Una prima rottura tra gli artisti e il pubblico, nella prima metà del secolo XIX, è dovuta al movimento romantico -estetizzante dell' "arte per l'arte" spiegabile come una reazione degli artisti all' improvviso emergere di una borghesia neo -ricca, priva di tradizioni di gusto, e quindi incapace di capire e apprezzare l'evoluzione del gusto degli artisti.[18] Il fenomeno assume una particolare importanza alla fine dell'Ottocento, con le varie correnti simboliste, decadentiste ed estetizzanti, e soprattutto nel Novecento con la rottura avanguardista.

3. Il mercato

Della nascita del moderno mercato dell'arte si è già fatto cenno nel precedente capitolo, e sarà ripreso ancora una volta nel cap. XVI. Qui possiamo aggiungere che v'è stato un precedente, di enorme dimensione, ma forse sottovolutata dagli storici dell'arte. Le fiere delle Fiandre risalgono al XV secolo ma già prima da questa zona si esportavano quadri e affini, a decina di migliaia di pezzi all'anno, in tutta Europa. Si trattava dapprima soprattuto immagini religiose ; con l'iconoclastia della riforma luterana, si poteva dipingere solo soggetti laici (ritratti, nature morte, paesaggi, vedute, scene di genere, "bambocciate", animali e simili), che potevano trovare facile accoglienza in ogni casa borghese; o addirittura popolare .[19] Secondo

---

[17] P. Bourdieu, *La distinzione . Critica sociale del gusto* , Il Mulino, Bologna 1983, p. 51

[18] E. Gombrich, *La storia dell'arte raccontata da Ernst Gombrich* , Einaudi, Torino 1995 (1950), pp. 488 ss.

[19] Come deprecavano già nella prima metà del Cinquecento Michelangelo e il Vasari. [19] La produzione di "quadri da cavalletto", facilmente spostabili, è indice della presenza di una clientela borghese dell'arte; e ciò, in qualche momento della recente storia dell'arte, attirerà sul cavalletto e su questo genere merceologico i fulmini

uno studioso, nel XVII secolo nei Paesi Bassi si producevano 70.000 quadri all'anno [20], e secondo un altro la produzione triplicò tra il 1610 e il 1660, e nel corso dell'intero secolo si è prodotto l'incredibile numero di 10 milioni di quadri (di cui solo 50.000 sono sopravissuti) [21]. L'organizzazione di questa attività assume una certa diversità, ma è evidente che si tratta di una produzione con specializzazione minuta, in serie, di massa, con divisione del lavoro tra operatori manuali e altri di tipo imprenditoriale; per cui è corretto parlare di una vera, propria e prima "industria culturale" .

Il moderno mercato dell ' arte decolla solo nel Settecento, in concomitanza con la crescita socio -economica dei Paesi affacciati sull'Atlantico; ma anche nell'Europa centrale e orientale, dopo la fine delle grandi guerre del "secolo di ferro " (1550-1650). Il Settecento è stato, in tutta Europa, un secolo di grande sviluppo economico e demografico, e, nei Paesi attorno al mare del Nord, anche commerciale e industriale. La nuova classe superiore inglese, composta da un 'aristocrazia che si è data ai commerci marittimi e alle imprese industriali, e di una alta borghesia in via di rapido arricchimento e nobilitazione, si costruisce prestigiose dimore di città e di campagna, e ha bisogno di oggetti d' arte per decorarle. La sua educazione esige il Grand Tour del continente, per affinare non solo la conoscenza del mondo in generale, ma il gusto artistico in particolare. I gentiluomini inglesi costituivano il grosso del turismo culturale dell'epoca, soprattutto in Italia, e solevano portarsi a casa, come souvenir, oggetti d'arte acquistati nelle città visitate; e in particolare da Venezia, Firenze , Roma e Napoli .[22] In Francia, di gran lunga il più grande, ricco e avanzato paese d' Europa, nel corso del Settecento il numero di grandi collezionisti quintuplicò, passando da 100 a 500 [23]. Ma il mercato dell'arte non riguardava solo genuino amore per l'arte; in Francia v'erano anche banchieri che acquistavano quadri come investimento di rifugio, come speculazione [24]

---

dell'ideologia anti -borghese. Così nei primi anni '20, con il dadaismo e il muralismo messicano, e ancora negli anni 60 e 70, con il concettualismo.

[20] P. Dossi, *Hype! Kunst und Geld* , Deutscher Taschenbuch, München 2007, p. 104,

[21] V.A. Ginsburgh (ed.) *Economics of art and culture* , North-Elesvier, Amsterdam et. al., p. XII. Cfr. anche, ivi, J. M. Montias, *Art dealers in Holland* .

[22] C. De Seta, *L'Italia del Grand Tour: Da Montaigne a Goethe* , Electa, Napoli 2001.

[23] E. Castelnuovo, *Arte, Industria, Rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte* , Einaudi, Torino 1985, p. 148

[24] G. Savage, *The market of art* , London 1969

Tutto questo favorì lo sviluppo di una figura professionale prima solo embrionale, quello del mercante d 'arte di alto livello, che al fiuto per gli affari e al gusto univa anche un' *expertise* , un'alta cultura artistica. Esistono numerose raffigurazioni pittoriche di questi personaggi, in mezzo alle loro grandi gallerie stipate fino al soffitto di quadri e statue, mentre intrattengono i "dilettanti" (amatori , appassionati) e i clienti .

Un momento particolare delle vicende del mercato dell 'arte di rango si ebbe nel corso della rivoluzione francese. Da un lato, aumenta enormemente il numero di opere esposte nei Salons parigini (dalle 350 del 1789 alle 3048 del 1795, e gli artisti espositori passano da 200 del 1791 agli 850 del 1806) [25]; dall'altro il mercato fu sconvolto dalle spoliazioni e saccheggi delle residenze dell'aristocrazia. Immensi patrimoni artistici furono depredati, in parte distrutti, in parte maggiore dispersi, a tutto vantaggio di mercanti -ricettatori e profittatori .

Nella prima metà dell 'Ottocento la rivoluzione industriale cominciò a far sentire i suoi effetti in tutta Europa, ma soprattutto in quella nord -occidentale, anche a livello dei consumi. Unita ad altri fattori (come una serie di scoperte e provvedimenti nel campo dell ' igiene e della medicina) essa portò al rapido aumento della popolazione, in tutte le fasce sociali; e in particolare, per quanto riguarda il nostro discorso, alla crescita della borghesia (piccola, media e grande). In una società stratificata, ma mobile e libera, era naturale che ogni fascia sociale cercasse di imitare gli stili di vita e i gusti delle classi superiori. Il grande borghese aspirava a stili e ambienti di vita aristocratici, in palazzi di città e in magioni di campagna; il medio borghese aspirava ai modelli del grande, e così via; ognuno mediando le proprie aspirazioni di *status* e stile di vita con le proprie disponibilità finanziarie. La domanda di oggetti più o meno artistici da parte dei privati aumentò, nel corso dell 'Ottocento, a ritmi esponenziali. Si creò uno squilibrio tra la domanda e le possibilità di offerta da parte degli artisti -artigiani. Ciò ebbe due effetti. In primo luogo incentivò la produzione in serie, con processi sempre più meccanici e industriali e materie sempre più vili, di oggetti che imitavano quelli artistici tradizionali: statue di gesso o pietra artificiale invece che di marmo, orologi da tavola di leghe di stagno dorato invece che di bronzo; stampe colorate invece che tele e oli, e

[25] ibid.

così via. Nelle case delle piccola borghesia dilagano il kitsch, le imitazioni, i "cari oggetti di pessimo gusto ".

In secondo luogo, la crescita della domanda comporta anche altri importanti mutamenti dal lato della formazione degli artisti. Fino allora, essa richiedeva i tempi lunghi di studio nelle accademie, nelle scuole, e nelle botteghe dei maestri, e il numero di pittori che poteva ricevere questa formazione era limitato. D'altra parte, con l 'abolizione delle corporazioni professionali - uno dei primissimi atti della legislazione repubblicana, in Francia - chiunque poteva improvvisarsi pittore. Il numero dei produttori di quadri aumentò vertiginosamente in Francia. Questo aumento fu anche facilitato dai progressi della tecnica e dell ' industria, che dal 1840 mise a disposizione i colori a olio pre -fabbricati e confezionati in tubetti di latta [26]. Grazie a questa invenzione non fu più necessario apprendere i segreti della preparazione dei colori, che in tutti i tempi precedenti era stata una parte importante della formazione professionale dell 'artista; e fu possibile quindi velocizzare di molto i tempi di produzione del quadro. Per la prima volta, la pittura ad olio era alla portata di mano anche di masse di dilettanti e autodidatti. Il risultato di tutto ciò è un grande aumento della produzione di quadri, del numero dei pittori professionisti, semi -professionisti e dilettanti, e di certi generi di pittura, molto richiesti dalla clientela; grosso modo gli stessi che aveva caratterizzato il mercato olandese di due o tre secoli prima; più – nella Francia laica e godereccia – i nudi.

A raccordare questa crescita della domanda con quella dell'offerta, proliferarono i mercanti d'arte. Come ogni bottegaio, il mercante di solito esponeva al pubblico il suo campionario, e la bottega divenne la moderna galleria.[27] A Parigi nel . … ……. si

[26] Fino allora i colori venivano confezionati in vesciche di animali e, per un breve tempo, in barattoli di zinco. I tubetti "strizzabili" furono e brevettati nell' UK dalla Ditta Windson & Newton. Cfr. R. D. Harley, *Oil colours containers. Development work by artists and colourmen in the XIX century* , in " Annals of science", v. 27, v. 1, 1971. Cfr. anche L. Carlyle, *The artists' assistant* , Archetype Publ., London 2001, p. 52

[27] Il nome ha un'origine incerta. L'antecedente immediato sono i locali, spesso lunghi e bassi, a pianterreno o seminterrrati, dalla volta a botte, scarsamente illuminati, in cui molti collezionisti di antichità collocavano le statue; da cui il nome galleria fu dato anche ai passaggi di questo tipo praticati nelle costruzioni o nelle montagne. Ma da dove viene il nome di quel tipo di ambienti? Un'ipotesi indica gli atri delle chiese (narteci) che talvolta venivano chiamate Galilee, con riferimento con la regione

contavano … …….mercanti e gallerie d'arte. [28]; ma qualcosa del genere avvenne in tutte le capitali europee e anche nelle principali città di provincia. Alcune di queste aziende si dotarono di più sedi, in diverse città e capitali; la logica della concorrenza portò alla specializzazione per livello, generi, stili, scuole, autori. In molti casi i mercanti erano anche genuini appassionati d'arte, o di certi generi , forme e stili; spesso erano anche collezionisti, e talvolta pure esperti e critici di cose d'arte, in grado non solo di promuovere il successo di certe correnti, ma anche di guidarle ed orientarle . Tra i casi più famos i si cita la ditta Goupil, che già verso il 1860 era una sorta di multinazionale, con sedi a New York, l'Aia, Londra, Bruxelles. Nella sua azienda lavorò anche Theo, il fratello di Vincent Van Gogh.
L'altro pioniere fu Paul Durand-Ruel, il grande *patron* dell'impressionismo, che riuscì a creare un pubblico e un mercato, ricorrendo a tutte le tecniche moderne: esposizioni, riviste ("La revue international de l'art et de la curiositè" e l' "L'art dans les deux mondes"), collaborazioni con letterati, giornalisti e critici. E inoltre pubblicità, movimenti culturali, creazioni di filiali all'estero (a Londra, New York, Bruxelles, Rotterdam). Impostò rapporti personali stretti nella cura della sua "scuderia", a volte con contratti scritti, molto minuzioni e fin troppo penetranti. Acquistava le loro opere, all'ingrosso, a volte passando compensi mensili fissi. Dopo una lunga vita di intenso lavoro, e con enormi effetti, alla sua morte nel 1921 non lasciò molti liquidi, ma 1500 quadri impressionisti, di valore incalcolabile. [29] Altri protagonisti della rivoluzione dell'arte, tra la fine dell'Ottocento e i decenni del nuovo secolo, erano Amboise Vollard, che lanciò Rouault, Cezanne , Gauguin, Matisse, Bonnard; e Kahnweiler, che puntò soprattutto sui cubisti [30].

---

biblica, e alla sua posizione preliminare rispetto a Gerusalemme, di cui le chiese sono la rappresentazione.

[28] H. e C. White,… ……

[29] R. E. Caves, *Creative industries. Contracts between arts and commerce* , Harvard Univ. Press, Cambridge MA 2000 p. 42.

[30] L'impegno di Kahnweiler per le avanguardie parigine fu bruscamente interrotto dallo scoppio della Grande Guerra, perché, essendo di cittadinanza tedesca, egli dovette lasciare la Francia e vide sequestrate tutti i suoi beni a Parigi. La promozione delle avanguardie, e soprattutto di Picasso, fu passata in gran parte a due grandi mercanti d'arte francesi (ma, come Kahnweiler, di origine ebraico -tedesca) Paul Rosenberg e Georges Wildenstein, dotati di una maggior tradizione nel ramo e soprattutto di imponenti capitali. Nel 1921 -3 il magazzino di Kahnweiler fu messo all'asta: 713 quadri, di cui 132 Picasso, 132 Braque, 56 di Gris, 111 Derain, 43 Leger,

Nella seconda metà dell'Ottocento il mercato europeo dell'arte sentì fortemente l'influenza della domanda proveniente d'Oltreoceano, da parte di americani dotati di risorse pressoché illimitate. La migrazione di opere d'arte del passato in buona parte passate per le mani di grandi mercanti come Joseph Duveen [31], dall'Europa all'America assunse dimensioni tali da far temere per integrità dei patrimoni artistici nazionali, e in diversi paesi gli Stati imposero rigide limitazioni all'esportazione di opere d'arte (protezionismo).

Come ogni altro settore del mercato, anche quello dell'arte negli ultimi duecento anni non ha fatto che crescere; si è differenziato, si è dotato di procedure e trucchi del mestiere sempre più sofisticati [32], si è avvalso dei progressi nelle tecnologie della comunicazione e del trasporto, si è esteso nello spazio fino ad abbracciare ormai il mondo intero. Esso ha dato vita a grandi organizzazioni finanziarie, di livello nazionale e transnazionale, come le grandi case d'asta. Negli ultimi decenni sono proliferate anche le fiere d'arte, luoghi fisici di incontro temporaneo e periodico tra galleristi, mercanti, acquirenti e collezionisti.[33] A supporto del mercato è fiorita anche una industria editoriale: riviste che sono in realtà nient'altro che veicoli pubblicitari delle gallerie e degli artisti; bollettini d'informazione, cataloghi e repertori[34]. Infine, più recentemente ancora, il mercato ha adottato

---

23 Van Dongen e 203 Vlaminck. In parte furono ricomperati da Kahnweiler grazie a prestanomi (G. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Laterza Roma-Bari 2007, p 11ss.)

[31] E anche di Bernard Berenson, in combutta con Duveen. Berenson chiedeva all'inizio il 10% del prezzo di vendita, per le proprie prestazioni di segnalazione, autenticazione e stima; poi aumentò la provvigione, fino al 25 %. Tuttavia, egli trattava segretamente anche con il gallerista Wildenstein di Parigi, a cui offriva la prima scelta; ma gli chiedeva fino al 50%. Cfr R. E. Caves, op. cit. p. 195. Anche G. Candela, A. Scorcu, op. cit., p. 58

[32] K. Teige, *Il mercato dell'arte*, Einaudi, Torino 1973; C. Herchenröder, *Il mercato dell'arte,* Bompiani, Milano 1980; A. Boime, *Artisti e imprenditori*, Bollati Boringhieri, Torino 1990; F. Duret-Robert, *Marchands d'art et faiseurs d'or,* Belfond, Paris 1991; B. Frey, W.W. Pommerhenne, *Muse e mercati*, Il Mulino, Bologna 1991; A. Vettese, *Investire in arte*, ed. Il sole-24 ore, Milano 1991; P. Watson, *From Manet to Manhattan. The rise of the modern art market*, Hutchinson, London 1992

[33] Per una ricerca empirica su una fiera d'arte, cfr. M.A. Trasforini (cur.), *Arte in città. Arte, Pubblici e gallerie a Bologna,* Misure-materiali di ricerca dell'Istituto Cattaneo, Bologna 2002

[34] Per una pubblicazione cronachistico-promozionale, cfr. G. Maffei, P. Peterlini, *Riviste d'arte d'avanguardia. Gli anni sessanta-settanta in Italia,* Ed. Sylvestre

tutte le strumentazioni elettroniche e informatiche per funzionare più efficientemente e velocemente [35]. Tutta questa ma teria sarà ripresa nel cap.XVI, dedicato allo stato attuale del mercato dell'arte .

Bonnard, Milano 2005. Cfr. anche E. Di Filippo , *Comunicare l'arte contemporanea. Un'indagine sulle riviste di settore* , in R. Strassoldo (cur.) *Muse polifile. Ricerche di sociologia dell'arte n.3* , Forum, Udine 2005.

[35] E. Zanotto, *Vendere quadri alla tv e in rete* , in R. Strassoldo, (cur.) *Muse neotecniche, ricerche di sociologia dell'arte n. 2,* Forum, Udine 2002.

Capitolo V

Gli artisti

1. Introduzione

Sugli artisti v'è una certa abbondanza di materiale, soprattutto storico-biografico. Ogni artista di qualche rilievo è oggetto di monografie che ne illustrano la vita, la personalità e le opere; e spesso anche, specie nei lavori dell'ultimo secolo, il contesto storico, sociale, culturale, economico e politico in cui ha operato. Più rare ma non assenti sono le ricerche di tipo propriamente sociologico, sugli artisti come categoria o tipo sociale, di cui si vuole mettere in luce e magari spiegare le caratteristiche generali (collettive, aggregate) [1]. Scopo del presente capitolo è tracciare un abbozzo della figura sociale dell'artista "medio" dell'età moderna -contemporanea, per evidenziarne gli elementi di continuità . La tesi è che dalla fine del Settecento alla fine del Novecento, in Occidente, l'artista ha avuto uno status e un ruolo abbastanza omogeneo. E' stato una o una serie di maschere o tipi della commedia umana abbastanza riconoscibili, dai tempi di David a quelli di Beuys. Le cose sono cambiate solo negli ultimi due o tre decenni, con la postmodernità.

Omogeneità nel tempo non significa anche omogeneità nella struttura sociale. La figura dell'artista genio, profeta e guida dell'umanità, è frutto, come abbiamo visto, più di una costruzione sociale che di una spontanea esigenza degli artisti; è la società che ha bisogno di figure di questo genere, per i suoi scopi di integrazione [2]. Gli artisti che incarnano questo tipo, o cui è attribuito questo ruolo apicale, sono ben pochi. Nella realtà, la gran massa degli artisti hanno continuato a considerarsi, come nelle epoche precedenti e nel periodo successivo, una categoria di onesti artigiani o professionisti, produttori

---

[1] Alcuni esempi: G. P. Prandstraller, *L'arte come professione* , Marsilio, Padova 1974; R. Moulin et al., *Les artistes, Essay de morphologie sociale* , « La documentation française », Paris 1985 ; D. Bertasio (cur.), *Professione artista. Un'indagine sociologica sulla creatività in pittura* , Clueb, Bologna 1997; M. Hellmold et al. (Hrsg.) *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst* , Fink, München 2003; S. Kampmann, *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft* , Fink, München 2006. Altre opere saranno citate in prosieguo.

[2] Per una recente riformulazione del mito, in termini solo parzialmente critico -analitici, cfr. D. Haynes, *The vocation of the artist,* Cambridge Univ.Press 1997

di merci e servizi richiesti dai committenti e dal mercato.[3] L'ideologia idealistico-romantica poteva essere sbandierata dagli artisti per assicurarsi libertà operativa e apprezzamento sociale, ma senza crederci veramente. Anche gli artisti, come ogni altra categoria sociale, hanno aspirato e aspirano innanzitutto alla soddisfazione personale nel loro lavoro, al riconoscimento pubblico (prestigio, e magari fama), e al successo economico. La grande maggioranza degli artisti ha condotto stili di vita abbastanza normali, analoghi a quelli di altri professori o professionisti con redditi corrispondenti. Che, evidentemente, potevano essere molto vari; dal livello sotto-proletario degli artisti di strada, o *bohèmien*, a quello patrizio o principesco dei maestri di fama internazionale, pittori di regime o ritrattisti dell'alta società, come, come J.E. Millais, J. S. Singer e F. von Lenbach tra fine Ottocento e primi Novecento. Negli ultimi cinquant'anni il mercato dell'arte si è talmente espanso da permettere ad alcuni artisti famosi (gli "artisti superstar" [4] o gli "artisti starificati" [5]) di guadagnare somme immense. Secondo una stima, se nel 1970 Picasso avesse venduto tutto il suo magazzino sarebbe stato l'uomo più ricco del mondo[6]; le entrate di Warhol sono state stimati a 670 milioni di dollari, e di Lichtenstein a un miliardo di dollari. Ma questi non fanno testo. La grandissima massa degli artisti vive nell'ombra, e mediocremente [7].

2. Una tipologia impressionistica

In riferimento all'attualità, si può facilmente immaginare uno schema piramidale, a strati, degli artisti. Alla base stanno i dilettanti, i pittori della domenica, che dipingono per passare il tempo e per il proprio piacere. Di solito, tengono i propri lavori in casa o li regalano a familiari e amici; magari partecipano a mostre nella propria

---

[3] R. Lenman, *Artists and society in Germany, 1850-1914*, Manchester Univ. Press, Manchester-New York 1997

[4] S. Rosen, *The economics of superstars*, in "American Economic review", 71, 1981

[5] C. Sourgins, *Les mirages de l'art contemporain*, La table ronde, Paris 2005, p. 114

[6] N. Heinich, *Sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2004 p. 89

[7] La "nuova storia dell'arte", lanciata una trentina d'anni fa, evidenza che non esistono solo i vertici dell'arte, ma anche la base, fatta di numerosissimi artisti minori e minimi, normalmente trascurati e dimenticati; ma che, sociologicamente, hanno una loro importanza. Cfr. L. E. Shiner, *The invention of art*, Univ. of Chicago Univ. Press, Chicago 2001, p. 311.

comunità (parrocchia, Pro Loco, scuola, associazioni locali, Centri sociali, Università della Terza età, ecc.) [8]. Ma alla base sta anche un'altra categoria: quella degli "operai" alla "catena di montaggio" nelle "fabbriche di quadri" in cui si producono in serie e in massa (anche a centinaia di migliaia per serie) oggetti di tela dipinta a olio. "Fabbriche" di questo tipo si sono sviluppate anche in Italia, nei Napoletano, negli scorsi decenni; ma si erano sviluppate, in forme anche molto più grandiose, nei Paesi Bassi, tra i secoli XV - XVIII. Soprattutto sono in corso di esplosione nell'Estremo Oriente, che riforniscono di questa merce i mercatini di borgata e i supermercati delle periferie di tutto il mondo . Il sistema adotta i classici principi della produzione industriale: parcellizzazione del lavoro, catena di montaggio, grandi serie. Ovviamente, addotta anche i gusti, stili e generi dell'arte occidentale, e in particolare l'impressionismo. Ma si copiano anche i capolav ori "classici". Ogni operaio è specializzato in singoli strumenti, colori, segni; ognuno ripete lo stesso gesto su una gran numero di tele. Nella sola area di Schenzen si stima si producano ogni anno 5 milioni di quadri, copie di tutti i generi : il 60 % del mondo in questo settore .

Ad un livello appena più alto sta la categoria di persone che vivono della vendita dei loro quadri, prodotti in serie più limitate, nei luoghi frequentati dai "turisti culturali". Si tratta soprattutto delle piazze e vicoli dei centri storici, e segnatamente delle "città dell'arte" , grandi e piccole, ma anche di altri luoghi turistici (mare e monti). Questi artisti producono oggetti più o meno legati all'ambiente locale (paesaggi, vedute) ma anche di altri soggetti e di varie maniere, anche "astratte" . Molti producono questi oggetti sul posto, sotto gli occhi dei turisti e potenziali acquirenti [9]. Molti schizzano, in pochi minuti, il ritratto a carboncino del cliente. In questi casi, il quadro è essenzialmente un *souvenir* , cioè un oggetto che, esposto in casa, serve soprattutto a rivivere il piacere (o il prestigio) dell'esperienza turistica. I banchetti dei pittori non mancano nei centri storico -artistici; ma si trovano gallerie (botteghe) d'arte, più o meno importanti ma a carattere chiaramente commerciale e di modesto livello qualitativo,

[8] Per un esempio, cfr. I. Maddalena, *La pittura in Friuli nel secondo dopoguerra. Il caso di Antonio Maddalena,* tesi di laurea, Fac. di Lettere e F., Univ. di Udine, a.a. 2003-2004.

[9] A Otranto nel 2007 ho visto un pittore di strada produrre paesaggi a olio, a spatola, di ca. cm 40x50, in meno di 2 minuti.

anche in località prettamente turistiche. Particolarmente numer ose sono a Venezia e Firenze. Nei luoghi più frequentati, anche non necessariamente turistici, vi sono i "pittori di strada", nati come "Madonnari": non vendono le loro creazioni, ma le tracciano a gessetti colorati sulla strada, e vivono delle offerte degli astanti.

Il terzo livello è quello delle persone che sono considerate , da sé e dagli altri, come artisti; hanno qualche formazione professionale, hanno conoscenze sul mondo dell'arte, e aspirano a vivere della propria arte. Visitano eventi d'arte, hanno rapporti con galleristi e mercanti, espongono ogni tanto i loro lavori, e fanno pubblicare cataloghi e opuscoli sulle loro attività. Tuttavia non partecipano attivamente, per loro volontà o per ostacoli esterni, alla vita della "grande arte", a livello nazionale e internazionale. Non hanno grandi ambizioni. Si accontentano del circuito locale ("provinciale", che comprende il comunello, ma anche la regione), in cui è radicato e riconosciuto . Le quotazioni non superano qualche centinaio o migliaio di euro. In questi casi l'artista vive modestamente; spesso deve esercitare un altro mestiere, di ripiego o di sicurezza (es. insegnante d'arte in scuole superiori).

Il quarto livello è quello degli artisti che si pongono traguardi ambiziosi, e magari senza limiti. Il livello nazionale è segnato da una soglia, perché oggi anche l'arte visuale è legata alla comunicazione linguistica; ma gli artisti più ambiziosi guardano al sistema artistico internazionale. Appaiono, di solito a pagamento, nelle riviste e repertori nazionali e internazionali, tra le poche centinaia o poche migliaia di pittori famosi. E di rigore espongono nelle gallerie – magari minuscole – ubicate nelle grandi capitali mondiali dell'arte. Le loro opere possono spuntare prezzi da qualche migliaio di euro (o dollari) in su, senza limite.

3. Frammenti di dati quantitativi

Purtroppo, questa tipologia è destinata a rimanere solo teorica (impressionistica), perché non sono disponibili dati attendibili e sistematici su questo fenomeno. Come sì è accennato, si trovano solo dati limitati nel tempo e nello spazio; inoltre, è intrinsecamente difficile (impossibile) definire la categoria degli artisti [10]. Possiamo

[10] Un altro esempio di tipologia degli artisti è quella usata dal Catalogo della casa editrice Bruno Mondadori: GM, Grandi Maestri; U, artisti unanimamente riconosciuti;

solo ricordare i risultati di alcune indagini. Al Salon del 1848 si erano candidati circa 2.500 artisti (pittori, scultori e incisori); nel 1863, circa il doppio (5.000). Si stima che in quel periodo a Parigi si producessero mediamente 200.000 tele all'anno, e si calcola che a Parigi nel 1865 operassero circa 3.300 pittori professionisti, più altri 1200 tra scultori e incisori. Nel 1875 a Parigi vivevano oltre 8.000 persone attive nell'arte visuale, compresi però gli studen ti d'arte, i mercanti, corniciai, e altri lavoratori manuali addetti all'arte.[11] In una ricerca di R. Moulin e J. C. Passeron in Francia negli anni 90 si contavano ufficialmente 16.000 artisti, cioè persone che svolgono un'attività artistica da cui guadagnavano almeno 3.500 franchi al mese. L'80 % di essi vive anche di un altro lavoro e/o con i redditi del/della par tner. La grandissima maggioranza per vivere insegna negli istituti d'arte . Questo universo si può articolare in 5 livell: il 71% stanno in fond o, all'oscurità; e solo l'1% può essere considerato nel primo livello, di artisti famosi . A questi sono da aggiungere alcuni milioni di francesi (un terzo della popolazione) che si dedicano all'arte solo per diletto o hobb y.[12] Secondo una recente minuziosa ricerca socio -economica, in Germania nel 1991 v'erano 19.000 artisti (ma compresi i ballerini, scrittori, attori ecc.) ; al 2004 erano aumentati a 52.000, cioè del 273%. Solo il 4% di chi ha un diploma o laurea in settori artistici vive unicamente delle relative professioni. Secondo un'altra ricerca, in Germania vi sono 84.000 studenti d'arte; ma si stima che solo il 5% faranno l'artista professionale .[13] La maggior parte ha altri lavori; s olo in parte sono affini a quelli artistici. Molti dipendono da altri familiari. Il reddito mensile medio di questo universo ammonta a 900 €, circa un terzo della popolazione generale.[14].

A, artisti oggetto di alto interesse della critica; S, Artisti di interesse circoscritto; P, artisti di interesse particolare, meno significativo, o molto giovani. Cfr. F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea,* Laterza, Roma -Bari 2002, pp. 162 -3

[11] H. e C. White, *Canvases and careers* , Wiley, New York 1965. Cfr anche A. Boime, *Artisti e imprenditori* , Bollati Boringhieri, 1990, p. 120

[12] Cfr. R. Moulin, *Les artistes. Essay de morphologie sociale* , in «La documentation Française », Paris 1997 . Cfr. anche R. Moulin, P.M. Menger, *Les professions artistiques* , Dunod, Paris 1983 ; O. Donnat, *L'essor des activités artistiques amateur* , in *Donnes Sociales 1996* , « La societè française », INSEE, 1996.

[13] P. Dossi, *Hype! Kunst und Geld,* Deutscher Taschenbuch, München 2007, p. 174

[14] C. Saeherendt, S.T. Kittl *, Dass kann ich auch. Gebrauchsanweisung für modernen Kunst* , Dumont, Köln 2007 , p. 113; P. Dossi, *op.cit* . p. 170

Negli USA i censimenti usano definizioni piuttosto ampie di "professione artistica", che inoltre cambiano un po' da una rilevazione all'altra. Vi sono comprese tutte le arti "classiche" e nuove (cinema e televisione), ma anche gli annunciatori alla radio. Nel 1940, tutti costoro ammontavano al 0.7% degli occupati; al 2000, la percentuale era raddoppiata (1.4%). In indagini di dettaglio (macro -campioni) i pittori risultavano essere aumentati di 20 volte tra il 1940 e il 2000; in quest'ultimo anno, i pittori e affini contavano il 13% nel totale dell'universo degli occupati nelle professioni artistiche. Ma vi sono anche altre stime; secondo qualcuno, sono censiti circa 200.000 artisti (pittori, scultori e simili), ognuno dei quali produce mediamente 50 pezzi all'anno . L'analisi più approfondita dei dati censitari del periodo 1940-2000 delle occupazioni artistiche, paragonate a settori affini (professionali e tecnici), indica che mediamente gli artisti lavorano meno ore, sono più disoccupati, guadagnano di meno (anche se hanno un lavoro stabile), ma v'è maggiore variabilità di rediti (tra i poveracci e i superstar). Pochi tra coloro che hanno studiato arte hanno successo nella relativa professione; ovvero, il titolo di studio non ha una rilevante correlazione con il successo artistico [15]. Chi non ce la fa, non rimane in occupazioni affini all'arte, ma passa a settori del tutto diversi[16] (come invece risulta in altri studi, più qualitativi e impressionistici [17]). Altri studi indicano che in USA e in Francia il numero degli artisti (in generale) è quasi raddoppiato tra il 1980 e il 2000, ed è aumentata la quota delle donne [18]. Altri stimano che oggi al mondo vivono "molte centinaia di migliaia di artisti" di tutti i tipi .[19]

4. Difficoltà di rilevazioni statistiche e difficoltà degli artisti

In complesso, i dati "strutturali", quantitativi, sistematici, comparabili nel tempo e nei diversi Paesi, e di tipo socio -economico,

---

[15] Cfr. anche R. Towse, *Human capital and artists' labor markets* , in V. A. Ginsburgh, D. Throsby (eds.), *Handbook of the economics of art and culture* , North-Holland-Elsevier, Amsterdam et al., 2006; J. Heilbrun, C.M. Gray, *The economics of art and culture,* Cambridge Univ. Press. 2001, p. 317

[16] N. O. Alper, G. H. Wassall, *Artists' careers and their labor markets* , in V. A. Ginsburgh, D. Throsby (eds.) *op. cit*. p. 814

[17] R. E. Caves, op. cit. p. 29

[18] P.-M. Menger, *Artistic labor markets: contingent work, excess supply and occupational risk management* , in V.A. Ginsburgh, D. Throsby (eds.) *op. cit.*

[19] C. Saehrendt, S.T. Kittl, *op. cit*. p. 16

sugli artisti sono assai scarsi. Il problema di fondo è che la popolazione che interessa nel presente studio, cioè i pittori e gli affini stretti, è numericamente molto ridotta. In tutte le rilevazioni censitarie o di macro-campione, i pittori sono comprese in categorie molto più ampie ed eterogenee. Esistono istituzioni internazionali (NACE e ISCO) che propongono e promuovono schemi di classificazioni censitarie delle occupazioni. L'ISCO usa la categoria "Art and entertainment" che mette i pittori insieme con i decoratori, designers commerciali, gli operatori in radio e televisione, musicisti di ogni sorta, i cantanti, i ballerini, i pagliacci, acrobati, illusionisti ecc. Questa ampia categoria, a sua volta, è compresa in una categoria ancora più ampia, etichettata come "occupazioni culturali", in cui appaiono l'informazione, la "creazione e performance", "immagini e suono" e architetti, ma anche l'editoria, e perfino la produzione di software. Nei paesi più avanzati dell'Occidente, tutti questi "operatori culturali" ammontano a circa al 2% del totale (circa il 2.7% nei paesi attorno al Mare Nord, e la metà, 1.4%, nei paesi del Mediterraneo).[20]

La mancanza di buoni dati sugli artisti è da imputarsi all'assenza di istituzioni che raccolgano dati sistematici, e a sua volta ciò deriva dalla scarsa simpatia degli artisti per le organizzazioni burocratiche; dalla loro inclinazione all'individualismo e anarchismo, ovvero libertà.[21]. La stessa definizione di artista è molto aperta e soggettiva. Questo carattere del mondo dell'arte è ben riconosciuto dai sistemi politico-amministrativi, almeno in Occidente, e accolto dalle organizzazioni internazionali. Secondo l'Unesco (1980) "può essere riconosciuto come artista chiunque consideri la propria produzione artistica come un elemento essenziale della propria vita, che in questo modo contribuisca allo sviluppo dell'arte e della cultura, e che venga riconosciuto o cerchi di essere riconosciuto in quanto artista"[22]. In sostanza, chiunque può essere etichettato come artista da chiunque; a cominciare da se stesso. Questa dichiarazione è accolta anche in quella disciplina che si presenta come la visione più seria e scientifica in questo campo, cioè l'economia dell'arte e della cultura. Frey e Pommerehne, che figurano tra gli autori più prestigiosi, forniscono 8

---

[20] T. Bille, G. G. Schulze, *Culture in urban and regional development*, in V. A. Ginsburgh, D. Throsby, (eds.) *op. cit.* p. p. 1086; e F. van Der Ploeg, *The making of cultural policy; a European perspective*, ibid. p. 1187-1190

[21] E. Freidson, *Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique*, in « Revue française de sociologie », 17, 3, 1986

[22] A. Vettese, *Artisti si diventa*, Carocci, Roma 1998, p. 16

criteri, di cui quattro di tipo reputazionale, e cioè soggettivo (godimento della reputazione di artista, riconoscimento da parte di altri artisti, qualità delle opere, auto-identificazione come artista)[23].

I dati che si hanno sono perciò estremamente parziali, episodici e incompleti. Tuttavia, da quel poco che consta si può sostenere la tesi che in Occidente lo status socioculturale, economico e giuridico degli artisti (in senso strettissimo, cioè i pittori, di cui ci occupiamo in questo libro) non sia sostanzialmente cambiato negli ultimi duecento anni, cioè nell'era moderna/contemporanea.

Il mutamento più importante è stata probabilmente la loro perdita dello status/ruolo di unici produttori di immagini. Con l'avvento della fotografia, della stampa a colori, del cinema, della TV e del PC, la società occidentale è stata sommersa da un flusso senza limiti di immagini, che hanno relegato i prodotti dei pittori (cioè le loro immagini fatte a mano mano, artigianalmente) in una posizione quantitativamente del tutto marginale. L'irrompere delle tecnologie e delle industrie cultural-elettroniche sta forse rivoluzionando il mondo dell'arte, o forse la sta ormai fagocitando. I pittori sono pieni di dubbi e incertezze, e forse angoscia, sul proprio ruolo sociale e sul loro significato nella vita.[24].

In complesso, si ha l'impressione che la categoria degli artisti (in senso stretto) sia stata piuttosto trascurata anche dalla sociologia dell'arte. In parte ciò si spiega con lo scarso sviluppo di questa subdisciplina in generale, a sua volta imputabile a vari e ormai ben noti fattori[25]; ma in parte anche al fatto che, nel sistema dell'arte, gli artisti non sono più la componente cruciale.[26]

---

[23] S. B. Frey, W. W. Pommerehne, *Musei e mercati. Indagini sull'economia dell'arte,* Il Mulino, Bologna 1991

[24] Cfr. ad es. D. Bertasio, *op.cit*.; E. Cerioli, *Essere artisti a Padova*, in R. Strassoldo, *Muse Polifile. Ricerche di sociologia dell'arte n. 3*, Forum, Udine 2005; M. Brun, *Essere artisti in provincia di Pordenone*, ibid.

[25] Cfr. ad es. R. Strassoldo, *Forma e funzione. Introduzione alla sociologia dell'arte*, Forum, Udine 1998, p. 16; anche, qui, cap. XXIII

[26] F. Poli *op. cit*. p. 175. Tuttavia vi sono anche studi molto approfonditi, ma più di tipo qualitativo che quantitativo; cfr. ad esempio M. Hellmold et al. (Hrsg.) *Was ist ein Kunstler? Das Subjekt der modernen Kunst*, Fink, München 2003; S. Kampmann, *Kunstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: C. Boltansky, Eva& Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz*, Fink, München 2006. Il primo suggerisce che il concetto di artista va analizzato sotto diverse dimensioni: l'artista come fenomeno, come immagine, come fattore di produzione ed economia, come fonte di ricezione ed effetti; e gli aspetti estetici, economici, culturali e pragmatici. La seconda

La sociologia aspira ad essere una scienza, e quindi a lavorare quanto più possibile su dati sistematici, precisi, e trattabili statisticamente. In loro mancanza, si accontenta dei metodi qualitativi, impressionistici e speculativi, nobilitati come "metodo idealtipico"; cioè la costruzione di modelli teorici (idealtipi) in cui gli scarsi dati a disposizione possano trovare una collocazione illuminante, coerente, "dotata di senso".[27] Questo è il modo con cui dovremo accontentarci di procedere in questo capitolo.

5. Miti e realtà della professione artistica

Fin dai tempi del Vasari si è instaurato una specie di modello archetipo, secondo cui l'artista nasce povero e di modesta istruzione (il pastorello Giotto), passa i primi anni in mezzo alla natura, mostra fin da piccolo un eccezionale talento e una irresistibile passione per l'arte, viene scoperto da un maestro già affermato, si applica con sacrificio allo studio, si confronta con grandi difficoltà, supera il maestro, diventa famoso e, spesso, muore precocemente. Narrazioni di questo genere si trovano nelle biografie ufficiali di numerosi artisti; e talvolta più accurate indagini storiografiche ne rivelano le forzature.[28] Di norma gli artisti invece provengono da un ambiente familiare borghese, già vicino al mondo dell'arte, e oggi la maggior parte di essi ha compiuto studi artistici formali.

Riguardo agli atteggiamenti verso il mondo politico-sociale, gli artisti hanno sempre (nei due secoli qui presi in considerazione) oscillato tra lo sdegnoso rifiuto, con la chiusura nella "torre d'avorio"della propria arte, e la piena partecipazione ai dibattiti e allo lotte del proprio tempo[29]. In questo secondo caso, si può lavorare per la difesa e diffusione dei valori stabiliti, o, al contrario, aderire ai movimenti di opposizione e fin di sovversione. Nel tempo si è consolidata l'impressione che gli artisti, come gli intellettuali in

---

colloca molto minuziosamente (pedantemente) il suo tema nella teoria sistemica di N. Luhmann.

[27] Cfr. ad es. H. Becker, il cui contributo più interessante, nel suo celebre *Artworld* del 1983 (tradotto in italiano presso la casa editrice Il Mulino nel 2005), nella nostra opinione, è la tipologia degli artisti: integrati, ribelli, folk e naif.

[28] E. Kris, O. Kurz, *La leggenda dell'artista.Un saggio storico*, Boringhieri, Torino 1998 (1934). Cfr. anche E. Neumann, *Künstlermythen, Eine psychohistorische Studie über Kreativität*, Campus, Frankfurt/M. 1992

[29] N. Elias, *Coinvolgimento e distacco*, Il Mulino, Bologna 1988

genere, siano "per natura" innovatori e quindi tendenzialmente "di sinistra"; ma anche questo non è stato affatto vero nel passato ; è stato abbastanza vero nella parte centrale del Novecento, 1925 -1975. Alcuni artisti, e specialmente poeti, letterati e musicisti, sia nell'Ottocento che nel Novecento hanno avuto di fatto ruoli importanti nella storia politica del loro paese e d'Europa. Si pensi al ruolo attivo del Richard Wagner "giovane rivoluzionario" nel 1848 , e poi una delle forze fondamentali dell'unificazione tedesca; e quello, più passivo e tranquillo, di Verdi nel Risorgimento italiano. Ma non c'è una regola generale, né riguardo all'impegno politico nè alla posizione ideologica presa.

I modelli (auto -immagini, prototipi, archetipi, idealtipi) a disposizione degli artisti sono numerosi [30]. Nella storia vi sono stati artisti che già in vita si sono caricati di gloria, prestigio, e ricchezza; altri che hanno vissuto tra stenti, conflitti e follia, e sono stati riconosciuti grandi solo tardi, o da morti; altri ancora hanno vissuto da *dandies*[31] e *flaneurs* , in modo leggero ed elegante, frivolo e cinico . Molti altri hanno vissuto da buoni borghesi, tra gli alti e bassi di esistenze normali .

Negli ultimi due secoli ha acquisito una speciale fascinazione il modello dell' artista come eroe tragico: l'uomo (tipicamente giovane) che, animato da grandi ideali, sacrifica loro ogni altro interesse e aspetto della vita, e si scontra contro le forze avverse [32] fino allo

---

[30] Ad es. cfr. Y. Michaud, *Enseigner l'art ? Analyses et réflexions sur les écoles d'art*, Chambon, Nîmes 1999, pp. 47 ss. che elenca il creatore politecnico (Leonardo), il romantico tormentato (Gericault), l'artista -ingegnere costruttivista (Rodchenko), il mago (Klein), il maestro classico (Balthus), il genio provocatore e imbroglione (Dalì) il creatore maledetto (Van Gogh) il mago -sciamano (Beuys), lo stregone (Castaneda) l'eroe macho (Picasso, Pollock, Schnabel) la *vedette* dei media e dello *show biz* (Warhol, Koons) ecc. U. Rauff, *Vom Kunstlerstaat. Ästhetische und politische Utopien* , ed. Akzent -Carl Hanser Verlag, München 2006, p. 9, propone gli artisti come capi tribali es. Otto Muhl), artisti come industriali (Warhol) e gli artisti despoti (D'Annunzio, Breton). H.P. Thurn, *Bildmacht und Sozialanspruch,* Leske+ Budrich, Opladen 1997, p. 85 distingue tre tipi: l'artista principe, l'artista normale, l'artista maledetto. Sabine Kampmann, in M. Hellmold (Hgb.) *op. cit* ., p. 43 propone una tipologia più articolata: l'artista come principe, come *Bohémien* , come Maestro, come Monaco, come Narciso, come Dominante.

[31] D. Kuspit, *Psychostrategies of avant -garde art* , Cambridge Univ.Press, Cambridge 2000 p. 208

[32] Emile Zola pone come assoluta la regola delle grandi difficoltà iniziali, per aver successo nell'arte: cit in A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité* , Seuil, Paris 1990 p. 55.

scacco, al fallimento, all'autodistruzione; ma la cui grandezza morale ed artistica è riconosciuta dai posteri. Questa immagine si forma nel tardo Settecento, nell ' ambiente romantico tedesco (lo stesso Goethe vi ha dato un contributo decisivo, con il suo *Giovane Werther* ; invano poi pentendosene). Una ragione della sua popolarità è che esso consola gli artisti dei loro insuccessi in vita: il vero artista è solo quello che non può essere compreso dai suoi contemporanei, dal pubblico beota, perché vola più in alto. Ne consegue logicamente che il successo in vita, tra i contemporanei, suscita il sospetto di scarso valore artistico.

Strettamente connesso al precedente è il modello romantico dell'artista critico e sovversivo, che si oppone all 'ordine sociale (politico, economico) esistente e si batte per il cambiamento; che è schierato per il popolo e contro il potere, per la libertà contro l'oppressione, per il progresso contro la conservazione. Questo modello si forma all 'epoca della rivoluzione francese, ed è rivolto dapprima contro *l'ancien régime* . Si ripresenta poi in epoca post - rivoluzionaria e post -napoleonica, in riferimento alla restaurazione della monarchia borghese, ed esprime il vasto sentimento di sgonfiamento della "generose illusioni" che avevano accompagnato l'esaltazione rivoluzionaria e napoleonica. Il modello si riaccende poi nelle lotte nazionali in tutta Europa, ed è ripreso dal movimento socialista, nelle sue molte varietà; e diventa infine il modello dell'artista d 'avanguardia. Esso ha avuto particolare fortuna nei decenni centrali del Novecento, quando è sembrato divenire ufficiale e dominante nel mondo dell'arte; ma, come il precedente, è essenzialmente un costrutto ideologico, applicabile in qualche misura solo a una percentuale minore degli artisti vissuti in questi due secoli. Non esistono dati statistici, ma si può avanzare l'ipotesi che gran parte degli artisti abbiano continuato a lavorare per il mercato "borghese" e per la committenza pubblica, senza angosce politico-ideologiche.

Più estremo ancora è il modello dell 'artista geniale ma maledetto, arrabbiato e ribelle senza causa apparente, violento, talvolta perfino delinquente; il cui archetipo, nella storia dell 'arte occidentale, è il Caravaggio [33]. Nella storia dell'arte degli ultimi due secoli si trovano

---

[33] J. Freeches, *Caravaggio pittore e assassino* , Electa -Gallimard, Torino 1995. Il testo di S. Giora Shonam *, Art, crime and madnes,* Sussex Academic Press, Brighton - Portland 2002, ha carattere un po' commerciale, sfruttando la generale attrazione del pubblico per la cronaca nera; quello di R. De Luca, *Omicida e artista* , Magni, Roma,

modelli anche più estremi, debordanti nella rivolta cosmica e nel satanismo. Se ne trovano già all'inizio del romanticismo, con la fascinazione per "la carne, la morte e il diavolo" [34], si riaffacciano al giro dei due secoli, (l'" infernale "[35] Rimbaud e il "vizioso" Schiele , tanto adorati dai giovani dei nostri tempi) e sono divenuti un cliché negli ultimi decenni. Gli esemplari degli ultimi decenni sono legione; ad esempio G. Bosquiat, nero, meticcio, straniero, teppista, multi - tossicodipend ente, e morto giovane. La sua strab iliante fortuna è dovuta molto alla sua assoluta incapacità di dipingere e al carattere orrifico delle sue opere ; ma conta anche il fatto di essere stato belloccio e bardasso di Warhol. Ma questo modello è diffusissimo nell'avanguardia estrema, nella seconda metà del Novecento.

Comune è anche la più moderata figura del *bohémien* (letteralmente boemo, in Francia considerato come sinonimo zingaro; o, in Italia, a quel tempo, si parlava degli "scapigliati"): l'artista giovane, povero, sradicato, straniero, che si dibatte tra gli stenti per amore dei suoi ideali e in attesa di un riconoscimento; ma nel frattempo vive in libertà ed allegria, in comunità d'affetti, di sensi e di piaceri coi suoi compari. La figura del *bohémien* è stata definita il contraltare comico dell 'artista tragico di cui sopra [36]. Le ovvie ragioni strutturali della popolarità di questo modello sono che gran parte degli intellettuali, e non solo artisti, hanno mediamente tempi di maturazione della carriera più lenti che in altre occupazioni [37], e quindi devono/possono prolungare i modi di vita giovanilistico -goliardici [38]. Mentre i precedenti tre modelli (l 'artista tragico, il sovversivo e il maledetto) sono tipici e quasi esclusivi dell 'età contemporanea (ultimi due secoli) , la figura dell 'artista-*bohémien* si può riscontrare occasionalmente anche in epoche precedenti; ad esempio a Roma, che essendo stata per almeno due secoli (sec XVI -XVI) il centro del mondo dell 'arte (visuale), ospitava una folta comunità di artisti, giovani e non, provenienti da tutta Europa, che vivevano in modo

---

2006, dedica buon parte del lavoro alla figura di Hitler, considerandolo artista, folle e omicida di massa.

[34] M. Praz *, La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* , Sansoni, Firenze 1988 (1930)

[35] A. Hauser, *Storia sociale dell'arte* v. 2, Einaudi, Torino 1958 (1951) p. 419

[36] Ibid. p. 364

[37] A. Vettese, *op. cit*.; D. Bertasio, *op.cit*.

[38] R. Strassoldo, *Dal Neolitico al Postmoderno. Una sintesi macro -sociologica,* Vallecchi, Firenze 1997 , p. 215 ss .

abbastanza scapigliato. Qualcosa di simile si è ripetuto nella Roma del primo Ottocento. Ma se ne ha qualche indizio anche in epoche precedenti ed altri luoghi; ad es. in Boccaccio ricorre la figura del pittore Buffalmacco, goliardico autore di diverse beffe. Anche qui ricompare il nesso tra l'infantile giocosità e la creatività artistica.

Il *côté* burlesco della vita d'artista (giovane e *bohémien*), unita al predominio della fantasia tra le facoltà psichiche e quindi alla scarsa aderenza al principio di realtà, si traduce pure nella disinvoltura riguardo la verità. E' piuttosto diffusa la sensazione che gli artisti tendano ad essere un po' fanfaroni, inaffidabili, affabulatori; che, in virtù del loro status di artista, si sentano autorizzati ad esercitare fantasia e immaginazione anche nelle relazioni sociali. In altre parole, non ci si scandalizza se l'artista mente, si contraddice, nega l'evidenza; e, per converso, v'è sempre il sospetto d'impostura, di fumisteria, di istrionismo e di presa in giro riguardo a tutto quello che dicono o fanno gli artisti. "Artisti: bisogna ridere di tutto quello che dicono" scriveva Flaubert nel *Dizionario dei luoghi comuni.*

Il modello *bohémien* si manifesta non solo nello stile di vita, ma anche spesso nell'abbigliamento stravagante, vistoso, provocatorio, teso a evidenziare la differenza tra l'artista e la normalità borghese; quella che, da Téophile Gauthier a Dalì a Schnabel, si è affermata come esigenza imprescindibile dell'artista moderno, cioè l'esibire un look immediatamente riconoscibile come "artistico". Dagli anni 60 in poi look artistico si è esteso a buona parte della gioventù "contestatrice", ai membri della "controcultura"; fenomeno ricco di implicazioni sociali, che non possiamo evidenziare in questa sede.

6. Genio e follia

Uno dei modelli più antichi è quella dell'artista "saturnino" e "melanconico", soggetto ad alternanze di entusiasmo e depressione; persona dalle passioni violente, dalle abitudini capricciose e bizzarre; nei casi estremi, socialmente e psicologicamente deviante e portato alla follia. Questo modello si trova già codificato nelle *Vite* del Vasari, come hanno ricordato i Wittkover nel loro ormai classico studio [39].

[39] R. e M. Wittkower, *Nati sotto Saturno*, Einaudi, Torino 1968. Gli autori ricordano che nell'antichità gli artisti non erano considerati nati sotto Saturno ma protetti da Mercurio, dio del commercio, dei bugiardi e dei ladri; ma dio allegro e beffardo, autore di mitici imbrogli. Cfr. anche A. Vettese, *Artisti si diventa*, Carocci, Roma

Anch'esso è pienamente recepito e sviluppato nella cultura romantica, affascinata dalle forze misteriose che si agitano nella profondità della psiche. Lo scontro di queste forze, nella psiche particolarmente sensibile e appassionata dell'artista, lo può portare facilmente al delirio, alla pazzia e a varie forme di autodistruzione (alcool, droghe, tabagismo, eccessi sessuali, suicidio vero e proprio).[40] Al limite, questi comportamenti sono considerati le stimmate del genio artistico; come aveva già temuto Goethe, con la sua famosa definizione del romanticismo come "poesia da lazzaretto", cioè da nosocomio e manicomio. La connessione tra arte e follia è anche alla base di molta letteratura contro i pittori, come il romanzo di Balzac *Il capolavoro sconosciuto* (1848), e quello di Zola, l'*Ouvre* (1886)

Sul tema si sono confrontati a lungo, tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del Novecento, i teorici dell'arte e psicologi di varie scuole (es. lombrosiana e freudiana). La connessione tra creatività artistica e malattia mentale, tra genio e follia era un un luogo comune.[41]. Nel 1887 Paul Richer, del manicomio Salpetrière di Parigi, scrive *Les démoniaques dans l'art* e *Les deformés et les malades dans l'art*. Un testo di particolare importanza su questo tema, perché riassume tutti gli umori dei tempi e avrà effetti di enorme importanza in quello successivo, è *Entartung* (degenerazione) del 1892-3 di Max

---

1998 p. 73; J. Clair, *L'art contemporain dans une impasse*, in "Le Figaro", 22 Gennaio 1997. L.E. Shiner, *The invention of art*, Univ. of Chicago Press, 2001, p. 46, mette in guardia dal confondere il modello rinascimentale con quello del *bohémien* e del ribelle moderno. Nel primo manca del tutto la dimensione socio-politica.

[40] La lista dei famosi artisti-suicidi è abbastanza lunga: Van Gogh, Kirchner, Gorky, Pollock, Rothko, de Stael. Hanno tentato il suicidio D. G. Rossetti, Gauguin, Munch, O'Keefe. Si è da tempo notato che i grandi geni tendono a morire giovani. L'anniversario fatale è quello dei 37 anni: a quell'età sono morti Raffaello, Parmigianino, Taddeo Zuccari, Valentin, Watteau, Mozart, Van Gogh, Toulouse Lautrec e altri. Cfr. il delizioso libriccino, quasi un *divertissement*, di F. Caroli, *Trentasette. Il mistero del genio adolescente*, Oscar Mondadori, Milano 1996

[41] Per A. Hauser, *Le teorie dell'arte*, Einaudi, Torino 1988 (1958) p. 53, la stessa teoria freudiana dell'inconscio è un prodotto del romanticismo, e sarebbe stata impensabile senza le teorie romantiche sulla creatività. Sulla fecondità e limiti dell'approccio psicanalitico nella spiegazione dei fenomeni artistici anche E. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicanalisi*, Einaudi, Torino 1992 (1967); O. Calabrese, *Il linguaggio dell'arte,* Bompiani Milano 1985, p. 39. Una inaspettata ripresa è quelle di D. Kuspit, *Psychostrategies of avant-garde art,* Cambridge Univ. Press, Cambridge 2000.

Nordau, ebreo -ungherese,[42] medico lombrosiano, giornalista, corrispondente culturale da Parigi per alcuni giornali tedeschi. Sulla base delle sue esperienze parigine, egli distingue tre tipi di degenerati: i pazzi, i criminali e gli artisti. Secondo lui, gran parte degli artisti della sua epoca mostrano i sintomi della degenerazione: melancolia, esaurimento nervoso da sovraccarico, egomania, lamentosità, insicurezza patologica di sé, devi azioni e perversioni sessuali, accidia, istrionismo . La ricerca ossessiva di novità è "vanità isterica" [43]. Per intellettuali -artisti di grande levatura, come Henry James e Thomas Mann, l'artista deve necessariamente condurre una vita extra -umana e inumana : la vita morale normale gli è preclusa. Il paradosso della sua sorte sta nel dover ritrarre la vita ed esserne insieme esclus o. "Le persone per bene non scrivono poesie, non compongono musica e non fanno teatro" [44]. Ancora negli anni 60, gran parte dell'arte M/C era considerata come prodotto dalla schizofrenia [45]. Nella industria culturale (cinema e TV) i personaggi del mondo dell'arte – artisti e mercanti – di solito sono messi in luce negativa: patologicamente dominati da ambizione, avidità e disonestà, fino alla disumanità e al crimine.

Tuttavia ai nostri tempi si è diffusa nelle fascie alte anche un clima culturale *politically correct* di grande simpatia per i pazzi, artisti e non. La condizione di follia, o il sospetto di essa, è uno dei motivi (fortunatamente non il principale) della grande popolarità di personaggi come Van Gogh, del Doganiere Rousseau, di Schiele, di Ligabue, e di altri artisti anche del passato più lontano nella cui opera par di notare i segni di qualche disturbo mentale (come alcuni manieristi ed El Greco). L'aspetto sovversivo della follia, distruttrice dell'ordine normale, alimenta la ricerca dei surrealisti e di Dubuffet sull'arte dei pazzi.[46]

---

[42] La notazione non è casuale: la categoria umana degli ebrei -ungheresi -di cultura tedesca è stata molto importante nella storia della cultura occidentale del Novecento, in numerosi campi dello scibile (solo per la sociologia, basti ricordare Lukacs, Mannheim, Hauser). Per uno studio approfondito, cfr. W. McCagg, *Jewish nobles and geniuses in Modern Hungary* , Columbia Univ. Press, New York 1972

[43] M. Nordau, *Entartung,* 2 voll., Berlin 1892 -3.

[44] T. Mann, *Tonio Kröger* , Morreale, Milano 1926.

[45] K. Rennert, *Die Merkmal der schizofrener Bildnerei* , Fischer, Jena 1962.

[46] Sull'arte dei pazzi il testo classico, e tuttora insuperato, è quello di Hans Prinzhorn, *Die Bildnerei der Geisteskranken,* Springer, Berlin 1922. Prinzhorn era uno studioso di storia dell'arte, che verso i quarant'anni si laureò in psichiatria e divenne un noto psicoterapeuta. Il suo lavoro fu accolto da recensioni entusiaste, sia

Ma la correlazione tra pazzia e genio non pare statisticamente provato. Non tutti gli artisti sono pazzi. E' uno dei tanti stereotipi, o luoghi comuni, che danno soddisfazione sia a chi ama gli artisti che a chi li detesta .

La psicopatologia non è, per fortuna, l'unica branca della psicologia che si è interessata all'arte e agli artisti. Esiste la tradizione dell'applicazione a questo mondo degli approcci della psicologia sperimentale e della percezione [47], e si sono sviluppate, negli ultimi decenni, la psicologia cognitiva e gli studi psicofisiologici sul cervello. Si può ricordare a questo proposito l'interessante teoria dell'asimmetria, con la specializzazione dell'emisfero destro nelle funzioni che riguardano l 'immaginazione, la fantasia, le forme, lo spazio, ed altre facoltà che sembrano particolarmente sviluppate negli artisti, e soprattuto negli artisti visuali. L'emisfero destro sarebbe normalmente dominante nei maschi, e ciò contribuirebbe a spiegare la minor presenza delle donne in questo campo [48].

---

nel mondo della psichiatria che dell'arte, ed è stato fondamentale nello sviluppo dell'estetica e della teoria dell'arte del Novecento. In particolare ha avuto una notevole influenza su Klee, Breton, Ernst, Eluard e tutti i surrealisti. A lui si è ispirato molto Dubuffet, che ha anche raccolto i disegni dei pazzi per il suo museo dell'Art Brut in Losanna. Cfr. A. Bowler, *Asylum art: the social construction of an aesthetic category* in V. Zolberg e J. M. Cherbo (eds.) *Outsider art. Contesting boundaries in contemporary culture* , Cambridge Univ. Press 1997, pp. 11 ss. Questo filone di studi si è però esaurito, per effetto della diffusione delle terapie chimiche e l'impiego controllato dell'arte -terapia (Bowler, op. cit. p. 31). Un recente testo, per la verità di modesto livello, sull'argomento è quello di S. G. Chohan *, Art, crime and madness,* Sussex Univ. Press, Brighton 2003. Il lavoro di Prinzhorn è stato recentemente ripubblicato con il titolo *L'arte dei folli* dalla Mimesis di Gemona/Milano (2006). Per una breve raccolta di profili di artist i/pazzi, o comunque ossessionati da certo incubo, cfr. G. Bottoms, *The colorful apocalypse. Journeys in outside art* , Univ. of Chicago Press 2007. Una approfondita discussione sul rapporto tra arte e follia si trova anche in A. Del Lago, S. Giordani, *op. cit.* pp. 212 -223, sostenendo una posizione (non ci può essere nulla in comune tra arte e pazzia) che personalmente non ci persuade.

[47] L. Maffei, A. Fiorentini, *Arte e cervello* , Zanichelli Bologna 1995

[48] Sull'asimmetria emisferica e le sue relazioni con il sesso esiste un'estesissima letteratura scientifica, che si avvale anche di tecniche sempre più sofisticate di monitoraggio delle attività elettrochimiche delle singole aree cerebrali. Per un'introduzione, cfr. L. Mecacci, *Identikit del cervello* , Laterza, Roma Bari 1984; S. Le Vay, *The sexual brain* , The MIT press, 1993. Sulle relazioni con l'espressione e l'esperienza artistica, cfr. ad es. I. Retschler, B. Herzberger, D. Epstein, *Beauty and the brain* , Birkhäuser, Basel 1988; A. Cellerino, *Eros e cervello, Le radici delle biologiche di sessualità, estetica, amore,* Bollati Nonghieri, Torino 2000

A cavallo tra la psicologia e la sociologia sono gli studi "micro" e "qualitativi", di taglio fenomenologico, ad esempio di G. Csickszentmihaly, che ha seguito lo sviluppo del talento artistico in un gruppo di soggetti, e l'andamento del loro successo professionale, in uno studio longitudinale di quasi dieci anni .[49]

7. Sessualità

Per quanto riguarda in particolare la vita sessuale degli artisti, le teorie canoniche sono due: secondo l'una, la vocazione all'arte è correlata ad una sessualità particolarmente intensa; ambedue sarebbero espressione della stessa tensione creativa. Secondo l'altra invece il gioco tra creatività artistica e sessualità è a somma zero: la dedizione all'arte tende a prosciugare le altre pulsioni vitali, e rende l'artista un personaggio sessualmente freddo e vuoto, e fin disumano nelle sue relazioni sessuali, sentimentali e sociali. Ovviamente, nella storia dell'arte si possono sempre trovare casi a supporto dell'una o altra teoria. A supporto della prima, si possono ricordare centinaia di famosi pittori noti per il loro attivismo sessuale; ad esempio Raffaello, che si suppone essere morto a 37 anni consumato dalla Bella Fornarina. Invece Renoir, delizioso pittore di picnic, bimbi e fiori; tenero sposo, ottimo padre di famiglia, dallo stile di vita ineccepibilmente borghese, raggiunse la vita più tarda. Ma sentiva molto la pulsione erotica. Confessò che la ragione principale per cui aveva scelto quella professione era di poter guardare e dipingere donne nude, e di dipingere "con la punta del proprio pene" [50]. In effetti, la sua passione per le donne nude è sempre molto alta; e man mano che con l'età gli calavano le energie, verso gli ottant'anni, le dipingeva sempre più grosse e rubiconde, fin gigantesse. Leggendario è l'attivismo sessuale di molti altri "geni" di tutti i tempi, sempre più

---

[49] M. Csickszentmihaly, J.W. Getzel, *The creative visio. A longitudinal study of problem finding in art*, Wiley, New York 1976; idem, con J. W. Getzel e S. P. Khan, *Talent and achievement: a longitudinal study of artists*, Univ. of Chicago Press, 1984; idem, con R. Robinson, *The art of seeing*, J. P. Getty Museum, Malibu, Los Angeles, 1990 Questo celebre psicologo ha sempre mostrato un particolare interesse per i fenomeni artistici, anche perchè da giovane praticava la pittura. Si è occupato anche del "significato delle cose" tra cui oggetti più o meno artistici, presenti nell'ambiente domestico di persone comuni (idem, con Rochberg-Walton, *The meaning of things. Domestic symbols of the self,* Cambridge Univ. Press, Cambridge-New York 1981

[50] Sul tema cfr. anche V. Bruni, *La carezza del pennello. Vite indiscrete di artisti infatuati*, Tranchida, Milano 2000

magnificati nel 900. Anche in questo campo è paradigmatico il caso di Picasso. Nel nostro secolo tale attivismo pare considerato come una carattere tipico degli artisti, ciò che può contribuire anche a spiegare la notoria diffusione dell'interesse delle signore (soprattutto ricche e di una certa età) per l'area contemporanea (detta da Christiane Sourgins "la Viagra per signore").

Tutto ciò si riferisce agli artisti maschi, che per secoli hanno costituito la quasi totalità dei casi, e anche nell'età contemporanea sono la grande maggioranza; soprattutto nelle fasce alte di successo .[51] In questo contesto si può anche accennare alla questione della diffusione dell'omosessualità negli ambienti artistici. Fino a pochi decenni or sono, essa era considerata come parte della sindrome generale della "degenerazione", perversione e psicopatologia propria di quegli ambienti. In tempi più recenti, caratterizzati dalla sempre più generale accettazione sociale dello stile di vita "gaio", il movimento omosessuale ha enfatizzato con orgoglio la forte presenza di queste tendenze nel mondo dell'arte, a partire dai casi più celebri, quelli di Leonardo e Michelangelo . Tuttavia, a parte una importante serie di nomi famosi, non sono ovviamente disponibili statistiche affidabili su questo tema, ed è da notare che autorevoli esponenti di quel mondo , tesi a difendere l'assoluta normalità della condizione omosessuale, minimizzano la correlazione biologica tra l'omosessualità e quella condizione eccezionale che è la creatività artistica. D. Fernandez afferma che è lo sforzo di occultamento e repressione delle proprie tendenze , per evitare lo stigma sociale, a spingere molti omosessuali a sublimarle nella creazione artistica; tanto è vero che, da quando non c'è più repressione apprezzabile, v'è stato un notevole scadimento della qualità artistica delle opere degli omosessual i.[52] Comunque vi sono alcune ricerche sociologiche sull'affinità tra l'omosessualità e il mondo dell'arte; non solo tra gli art isti, ma anche tra gli appa ssionati[53]. Esiste invece un'amplissima letteratura di tipo psicologistica, storico -aneddotica, filosofico -speculativa, e spesso propagandistica e commerciale, cui gli interessati possono rivolgersi.

---

[51] M. A. Cheetham, M. A. Holly, K. Moxey (eds.), *The subjects of art history. Historical objects in contemporary perspective,* Cambridge Univ. Press 1998

[52] D. Fernandez, *Il ratto di Ganimede. La presenza omosessuale nell'arte e nella società*, Bompiani, Milano 1991; nuova edizione revisionata e aumentata, come *L'amour qui ose dire son nom* , Stock, Paris 2005

[53] R. Florida, *Bohemia and economic geography* , in "Journal of economic geography", 2, 2002, pp. 55-71; cit. in T. Bille e G. G. Schulze, *op. cit*., p. 1067.

8. Il genere femminile

La letteratura femminista ha da tempo denunciato l 'assoluta prevalenza dei maschi nel mondo dell'arte, e cerca di individuare e valorizzare al massimo le presenze femminili [54]. Un recente caso è quello di Frieda Kahlo, oggetto di un lancio mediale mondiale di grandissimo stile (campagna di stampa, mostre, blockbusters cinematografici, ecc.), da parte degli ambienti artistici femministi statunitensi. La Khalo è stata una pittrice di mediocre qualità [55], ma vittima di numerose disturbi mentali e disgrazie personali e (quindi) risponde allo stereotipo di artista -eroe tragico . Vi sono casi anche nei secoli passati, come Artemisia Gentileschi e Sofonisba Anguissola .

Tuttavia non v'è alcun dubbio che sino a tempi molto recenti (fine sec. XIX) la presenza femminile in tale settore sia stata scarsissima per gli stessi motivi per cui le donne erano escluse dalla grandissima parte delle altre arti, mestieri e professioni: il loro insostituibile ruolo nella riproduzione della specie, e di conseguenza la loro specializzazione professionale nell'allevamento della prole e nella conduzione della famiglia e della casa. [56]

---

[54] La prospettiva femminista alla storia dell'arte può essere distinta in due filoni: quello "additivo", che tende al recupero e valorizzazione delle artiste donne per "aggiungerle" alla storia dell'arte tradizionale, fatta per lo più da maschi (sia come artisti che come studiosi); e quella "decostruttiva" che mira a mettere in luce i meccanismi di potere socio -culturale che hanno oscurato la presenza delle donne nell'arte, ne hanno represso e sviato la creatività, e vi hanno costruito interpretazioni riduttive e distorte. Cfr. L. Nochlin, *Women, art, power and other essays* , Harper and Row, New York 1988; G. Pollock, *Generations and geographies of the visual arts. Feminist perpectives* , Routledge, London -New York 1988; ead., *Vision and difference* , Routledge, London -New York 2003; C. Leibenson *, L e feminin dans l'art occidental* , Edit. La Difference, Paris 2002. Cfr. anche L. Jannuzzi, S. Spinazzi, *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento,* Meltemi, Roma 2001; M. A. Trasforini, (cur.) *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro* , Angeli Milano 2000; ead. (cur.), *Donne d'arte. Storie e generazioni,* Meltemi, Roma 2006; ead., *Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernità* , Il Mulino, Bologna 2007. Una illuminante e ricca selezione di immagini di opere (di pittura e scultura) prodotte da donne è quella di S. Bartolena, *Arte al femminile. Donne artiste dal Rinascimento al XXI secolo,* Electa, Milano 2003.

[55] C. Saehrendt, S. T. Kittl, *Das kann ich auch. Gebrauchseanweisungen für moderne Kunst* , Dumont, Köln 2007, p. 230

[56] Hauser ricorda che le poche pittrici del passato erano fortemente dipendenti dalla presenza in famiglia di pittori maschi; e che nelle accademie, pur non essendo formalmente escluse, non erano ammesse allo studio del nudo dal vero. Cfr. anche J.

Nei rari casi di pittrici dei secoli andati, una caratteristica ben nota era l'espressione di sentimenti di ostilità contro l'universo maschile, vissuto giustamente come oppressivo; sentimenti manifestati ad es. in quadri di Giuditte che sgozzano Oloferne, o Salomè con la testa di Giovanni il Battista. Nell'arte contemporanea par di notare, in molte artiste, la diffusione di sentimenti di tenerezza, grazia, dolcezza, in misura ben maggiore che nella produzione dei maschi; e comunque le donne sono praticamente assenti nei ranghi delle avanguardie più "arrabbiate", di solito esplicitamente maschiliste [57]. Un'altra caratteristica dell'arte prodotta dalle donne pare un accentuato interesse per il corpo umano, specialmente femminile, e anche per il corpo dell'artista stessa. Nudi, body art, erotismo di ogni tipo, sesso esplicito, spesso con una forte componente esibizionistica e narcisistica, sono una cifra abbastanza comune nella produzione artistica femminile contemporanea. [58] Non manca anche una certa componente di violenza, interpretabile sia come protesta contro la violenza subita (stupri, abusi in famiglia ecc.) sia come masochismo, tratto spesso attribuito alla psiche femminile. [59]

Nel corso degli ultimi due secoli il ruolo delle donne è gradualmente cresciuto, con preferenza per alcune arti piuttosto che altre. Esse si trovano più facilmente nelle arti della parola (poesia, letteratura, canto, recitazione, ecc.) che in quelle compositive; sono praticamente assenti nella composizione e anche conduzione musicale, e molto rare nella (grande) architettura. Un po' più forte, e crescente, è la loro presenza nella altre arti visuali (pittura, scultura ecc.). Si tratta comunque sempre di percentuali assai modeste; e mediamente,

---

Wolf, *Sociologia delle arti*, Il Mulino Bologna 1983, p. 56. E. Castelnuovo, in *Arte, Industria, Rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino, 1985, p. 148, ricorda che negli anni della rivoluzione francese, in cui era presente anche un filone femminista, il numero delle pittrici presenti nei *salons* parigini quadruplicò.

[57] Con qualche eccezione, come le Guerrilla Girls Artist Action Group, degli anni 80 - 90

[58] Cfr. ad es. R. Betterton, *Intimate distance. Women, artists and the body*, Routledge, London etc. 1996; L. Nead, *Female nude. Art, obscenity and sexuality*, Routledge, London etc. 1992; L. Pearl, *Corps, Sexe et art. Dimension symbolique,* L'Harmattan Paris 2001.

[59] Il tema pare interessare molto anche a livello di studio. Colpisce che ad un progetto nazionale di ricerca in Spagna del 2001, diretto da Valeriano Bozal, sulla violenza nell'arte contemporanea, abbiano partecipato solo donne (9). Cfr. V. Bozal (ed.), *Images de la violencia en el arte contemporaneo,* A. Machado, Boadillo del Monte (Madrid) 2005

la fama delle donne-artiste è molto inferiore a quello dei maschi. Nei cataloghi delle opere più costose del secolo non compaiono autrici donne.

A partire da *Dalla parte della bambina*, di E. Gianini Beletti (1973), la letteratura femminista tende a imputare questi fenomeni a meccanismi di condizionamento sociale precoce, secondo cui l'ambiente famigliare e sociale tende più o meno inconsciamente ad indirizzare la bimba verso certe professioni tradizionali, ritenute più proprie e adatte, piuttosto che altre. Tuttavia, dopo quasi quarant'anni di movimento di liberazione della donna, e di completa apertura legale alle donne di tutte le scuole, università e professioni sembra difficile sostenere che tali meccanismi siano ancora in funzione; e comunque non sembrano di sponibili evidenze empiriche a corroborazione della teoria del complotto/condizionamento. Le ragazze, anche le più emancipate, continuano a scegliere in massa, e in piena libertà, facoltà universitarie e professioni "tipicamente femminili".

Alcune donne attive nel mondo dell'arte denunciano un più specifico complotto dei maschi per tener fuori le donne da tale campo[60]; ma anche di questo non si riesce a vedere traccia né ragione. Ci si può riferire alla teoria degli etologi (Lorenz, Tiger&Fox, ecc.) sulla "male bond", la tendenza dei gruppi orientati all'azione ("task group") di essere costituiti esclusivamente da maschi; e certamente vi sono molti mestieri da cui le femmine sono tradizionalmente escluse (come i cantieri edilizi e stradali, le miniere, gli altiforni, l'estrazione del petrolio, i servizi anti-incendi, ecc.). Di fatto, negli ultimi due secoli, le "correnti" artistiche sono state animate quasi solo da maschi; e alcune fortemente antifemministi, come il primo futurismo[61], in generale le prime avanguardie. Più ragionevole sembra assumere che la vocazione creativa della donna normalmente trova soddisfazione nella procreazione biologica; e, ovviamente, che le cure parentali sono d'ostacolo alla pratica dell'arte, e soprattutto al successo[62]. In un mondo fortemente concorrenziale, come è anche quello dell'arte, il

---

[60] E. Cerioli, *Essere artista a Padova*, in R. Strassoldo (cur.) *Muse polifile, Ricerche di sociologia dell'arte*, Forum, Udine, 2005, p. 281

[61] Sul tema cfr anche H. P.Thurnop. cit. pp. 135 ss. Tuttavia vi sono notevoli eccezioni, e la questione rimane complessa.

[62] E. C. Finney. *Art production and artists' careers: the transition from "outside" to "inside"*, in V. L. Zolberg, J. M. Cherbo (eds.) op cit., p. 73, nota che le donne sono molte, anzi la maggioranza, nell'insieme di coloro che praticano qualche arte; ma sono sempre meno numerose man mano che si sale nella gerarchia dei valori artistici.

successo dipende da quantità di impegno, astuzia, cinismo e aggressività che è più difficile trovare nelle madri di famiglia .

Guardando le cose dall'altro verso, si può forse affermare che la vocazione dei maschi alla creazione artistica e ai conflitti socio - culturali in nome di idee artistiche non sono che una forma di compensazione e consolazione per la loro incapacità di produrre il capolavoro assoluto, cioè un figlio. La correlazione negativa tra procreatività biologica e creatività artistica nelle donne forse spiega anche l'impressione che le donne -artiste di successo tendano ad imitare lo stile di vita maschile, anche nelle abitudini sessuali (saffismo/ lesbismo) [63].

9. La causalità circolare tra stereotipi e realtà psico -sociale

Non sembra esserci dubbio sulla presenza, nella cultura generale e nella letteratura artistica degli ultimi due secoli, di tutti i modelli sopra abbozzati; e anche di molti altri . Si tratta certamente di ideologie, di idealtipi e di stereotipi, cioè di costrutti mentali. Ma si può facilmente ammettere che essi abbiano qualche rapporto con la realtà. Quel che è molto difficile stabilire è in che misura. Le difficoltà sono di due ordini. Il primo è che gli stereotipi, una volta formati e accettati, tendono a influire sul comportamento, a diventare veri. Se so che la gente pensa che in generale gli artisti sono bizzarri e arrabbiati, io che voglio essere considerato un artista, tenderò a comportarmi in modo strano e conflittuale. Si tratta di una delle leggi fondamentali della sociologia: quella della "definizione della situazione" (" se una situazione viene socialmente definita come vera, diventa vera nelle sue conseguenze") o della profezia auto -avverantesi ("se io affermo che certamente una cosa avverrà, tenderò a comportarmi, e indurrò altri a comportarsi, in modo tale da aumentare la probabilità che quella cosa realmente avvenga"). Gli etero -stereotipi diventano auto - stereotipi, e si traducono in comportamento [64]. In altre parole, se nella

[63] Gli esempi famosi di artiste -omosessuali o bisessuali, conclamati o solo evidenti, sono a josa; da Leonor Fini a Giorgia O'Keefe. Cfr. anche A. Vettese, op cit. p. 98. Anche J. Wolff, op.cit. p. 62. Cfr. anche C. Paglia, *Sexual persona. Arte e decadenza da Nefertiti a Emily Dickinson* , Einaudi, Torino 1993.

[64] Cfr. ad es. A. M. Boileau, voci *Pregiudizio* e *Stereotipo* , in F. Demarchi A. Ellena, B. Cattarinussi (cur.), *Nuovo Dizionario di sociologia,* Paoline, Milano 1987; anche A. Vettese, op. cit. p. 72

sottocultura artistica vige l 'idea che gli artisti sono eroi tragici, sovversivi, bohemien e un po ' pazzi, gli artisti tenderanno a comportarsi come tali (o almenoa far finta, o anche solo a dichiararsi tali). E di solito è impossibile distinguere dall ' esterno se "ci sono o ci fanno", e essi stessi possono interiorizzare l'immagine così pienamente da perdere la coscienza della sua derivazione dall'esterno. [65]

La seconda difficoltà è che gli studi scientifici, di taglio psico -sociologico, sugli artisti sono ancora pochi. La storia dell'arte ha prodotto migliaia di biografie sui più importanti singoli artisti, ma sono spesso celebrative, e focalizzate sugli aspetti storico -artistici e formali; senza una quadro teorico -concettuale propriamente social -scientifico. Sono di solito studi "idiosincratici" e non "nomotetici". Inoltre le biografie approfondite riguardano per lo più gli artisti più famosi. Un certo numero (qualche migliaio) degli artisti di fascia media e bassa (nella notorietà e quotazione) compare nei repertori e bollettini circolanti nel sistema dell'arte , con qualche breve nota biografica da essi stessi fornita; che non è certo una font e molto affidabile [66]. Della grande maggioranza nulla si sa, perché lavora nell'ombra, coltivando relazioni solo dirette e locali con una cerchia limitata di estimatori. Soprattutto, non vi sono molte ricerche di questo tipo perché gli artisti non amano affatto essere oggetto di ricerche scientifiche psico -sociologiche, e perché essi non sembrano interessare agli psicologi e agli scienziati sociali .

10. Il soggettivismo e le sue conseguenze: unicità, originalità, autenticità

Il modello idealista -romantico è caratterizzato da soggettivismo: l'arte è essenzialmente esplorazione ed espressione del mondo interiore dell 'artista, non solo perché questa è l 'unica realtà certa, ma anche perché il mondo interiore dell 'artista è/deve essere

---

[65] Es. M. Csickszentmihaly e S. P. Kahn, *Talent and achievement. A longitudinal study of artists* , cit., dopo un accurato studio empirico di casi, concludono che l'immagine dell'artista isolato dalla società, introspettivo, indipendente, geniale, imprevedibile, e alieno dalle regole sociali non sia poi così lontana dal vero. Cfr. anche V. Zolberg, *Sociologia dell'arte,* Il Mulino, Bologna 199 4, p. 136

[66] G. Flaubert scrisse, nel *Dizionario dei luoghi comuni* : " Artisti: bisogna ridere di tutto quello che dicono gli artisti".

straordinariamente interessante per tutti, trattandosi di un essere eccezionale che, nel particolare rappresenta l'universale [67].

La centralità del soggetto (l'*Homo psicologicus*, come definisce V. Cesareo [68]) è una caratteristica generale della società moderna; maturata dapprime nel mondo artistico-letterario e culturale, si è diffusa in fasce sempre più ampie nella società attuale, post- o iper-moderna.

L'idea che l'arte sia essenzialmente l'espressione della personalità dell'artista si sviluppa in stretta correlazione con la liberazione dell'arte da ogni altra funzione sociale.[69] Dal soggettivismo discendono inevitabilmente le tendenze al narcisismo ed egocentrismo, tipiche degli artisti M/C. In pittura uno dei sintomi più chiari ne è la diffusione dell'autoritratto. La diffusione di questo genere è considerato uno dei caratteri fondamentali della modernità in arte, e si citano casi famosi, debordanti nella ossessione e mania, come quelli di Rembrandt, Courbet e Schiele. Uno dei corollari del modello romantico (M/C) è che ogni opera d'arte non può che essere espressione di un singolo artista. Nel lontano passato, quando l'arte era immersa nella comunità, vi potevano essere opere collettive e anonime, come le cattedrali. Secondo il paradigma ancora corrente, da quando in Occidente è emerso l'individuo, l'arte non può essere considerata altro che individuale. I singoli artisti possono formare gruppi o movimenti, a seconda della condivisione di certi valori, stili o scopi. Nell'Ottocento si cominciano a riscontrare raggruppamenti (correnti, movimenti, scuole) a carattere di comunità, a cominciare dai "nazzareni" tedesco-romani; e poi i pre-raffaeliti, gli impressionisti, ecc.[70] Compare ogni tanto l'idea del lavoro artistico di gruppo (il "collettivo"), che ha qualche radice nelle ideologie socialiste, in polemica con l'individualismo romantico; e la si trova anche nel nazional-socialismo tedesco, e ovviamente rinasce con forza nel '68 e dintorni [71]. Qualche momento comunitario hanno le "scuole" o

---

[67] Y. Michaud, *L'artiste et les commissaires. Quatre essays non pas sur l'art mais sur ceux qui se n'occupent*, Chambon, Nîmes 1999, p. 89, si fa beffe di questo « miracolo hegeliano ».

[68] V. Cesareo, I. Vaccarino *La libertà responsabile*, Vita e Pensiero, Milano 2007.

[69] E. Gombrich, *La storia dell'arte raccontata da Ernst Gombrich*, Einaudi ,Torino 1993, p. 490.

[70] H. P. Thurn. *op. cit*. p. 86. Cfr. anche A. Vettese, op. cit. p. 106 ss.

[71] M. Hellmold et al. (Hgb.), *Was is ein Kunstler? Das Subjekt in Autorschaft*, Fink, München 2003, p. 13

“correnti” o “movimenti”, che caratterizza buona parte del 900 dai Nabis in poi: ci si conosce, ci si frequenta nelle case e nelle osterie, ci si scambiano idee ed esperienze, (e a volte le donne), spesso si lavora e si espone insieme. Spesso ci si coagula attorno ad una personalità artistica emergente, carismatica; ma spesso il soggetto centrale è una figura diversa, l’ideologo/teorico, il critico militante, l’esperto - mercante, il regista che tiene insieme il gruppo. Ma di regola questi gruppi hanno vita brevissima, pochi anni, perchè ognuno dei membri mantiene la propria individualità . Fanno eccezione alcune coppie stabili, a volte legate da vincoli matrimoniali, come Christo e Claude, o omosessuali, come Gilbert e George; e i gruppi fortemente centralizzati su una personalità dominante, come la “fabbrica” di Warhol .

Al di là di questi momenti e forme di socialità, non c’è dubbio che nell’ambiente dell’arte prevale il principio dell’individualità e quindi dell’unicità dell’autore. Nell’ottica idealistica -romantica, non è corretto servirsi di aiuti: l ’opera deve essere tutta di mano di chi la firma (requisito dell’ autenticità). Fanno eccezione gli scultori, che per la pesantezza e la difficoltà tecnica del loro lavoro sono autorizzati a servirsi di aiuti quasi senza limiti. Spesso gli scultori si limitano a fornire disegni o bozzetti in materie plastiche (cera, creta, gesso , ecc.) e a qualche intervento simbolico di rifinitura sull’opera già realizzata dagli aiuti. Quel principio si contrappone alla prassi generale dei secoli precedenti, quando era normale che gli artisti “tenessero bottega”, con aiuti, assistenti, apprendisti, a cui delegavano molte fasi e parti della produzione. In molti casi, l’artista si limitava a fornire bozzetti, controllare il lavoro di realizzazione “in grande”, eventualmente intervenire nelle parti delicate e nelle finiture. Così si può spiegare l’enorme produzione di artisti -principi come Giotto, Veronese (oltre 500 opere, molte delle quali di grandiose dimensioni) e Rubens. Nella seconda metà del Novecento torna ad essere del tutto accettabile servirsi di aiuti, anche numerosi, nella produzione di opere d’arte. Le ragioni sono diverse: nel caso di artisti celebri, la richiesta può superare la sua capacità di produrle da solo; può giocare la diffusione delle idee materialiste ed egalitarie, secondo cui il mestiere di artista non è diverso da ogni altro, e quindi ognuno può organizzare il proprio lavoro come vuole; la tendenza alla crescita delle dimensioni fisiche delle singole opere, e anche della loro complessità di materia e struttura, la quantità di elementi che le compongono, la molteplicità di competenze tecniche necessarie per farle; ecc. Spesso

oggi gli artisti superstar hanno *atelier* con decine di aiuti.; il Maestro si limita a indicare le idee, dirigere e controllare la realizzazione, e dichiarare la propria "autorialità" (non necessariamente porre materialmente la firma di proopria mano).

11. Copiatori e falsari

Il principio moderno dell'unicità è stato applicato non solo all'artista, ma anche alle opere d'arte: essendo il prodotto di un certo momento singolare e irripetibile nella vita interiore dell 'artista, ognuna di esse non può essere che unico e originale (cioè non derivata da altre). Paganini non ripete. Unica significa che ognuna è diversa dall'altra, anche se solo per variazioni di dettaglio. Ovviamente, ciò è vero sul piano materiale; ma su quello simbolico si esaltano le differenze, l'unicità. A contrario, si biasimano gli artisti che tendono a produrre opere troppo simili, anche se la qualità tecnica rimane o addirittura migliora. Ripetersi significa aver perso il carattere fondamentale dell'arte M/C, cioè la creatività, varietà, innovazione, originalità.

Il problema si pone in modo assai diverso per le opere tecnicamente riproducibili: tradizionalmente, le sculture in bronzo e le "stampe". In ambedue i casi, da un singolo prototipo si possono ricavare innumerevoli repliche o "multipli". A meno che non si dia importanza a minuscole diversità tecniche, ogni replica è considerata "autentica", "d'autore", anche se non c'è la mano dell'artista su ognuna. A volte si richiede o dichiara che su ognuna delle copie l'artista imprima una tocco di mano, magari solo simbolico (il "colpo di unghia"), che differenzia ogni copia dalle altre. In tempi recenti, una opera d'arte si considera unica se su ogni stampa c'è la sua firma a mano; o se ognuna porta un numero d'ordine. Si usa anche dichiarare che il prototipo sia stato distrutto, per garantire un numero limitato, e quindi evitare l'inflazione degli oggetti e il calo dei prezzi. Nel caso di bronzi, in alcuni sistemi dell'arte (es . in Francia) si considerano "originali" e d'autore fino a 6 pezzi; oltre questo si considerano multipli .[72]

---

[72] F. Poli, *op. cit* . p. 51. Tuttavia F. Caroli, in una sua voce in una enciclopedia in internet nel 2001, sostiene che siano 12 . Cit. da A. dal Lago, S. Giordani, *op. cit* . p. 195. Ma oggi c'è in Germania il caso anomalo dell'artista Bruno Bruni, di Amburgo, le cui sculture sono molto richieste per la loro piacevolezza, e fin erotismo; e di ogni

Nel caso della pittura il problema è diverso. Nei secoli precedenti era normale che i pittori replicassero con la propria mano, nel modo più fedele possibile, quadri che avessero incontrato speciale successo; o li lasciavano copiare dalla bottega, o da terzi . Si conoscono 123 repliche/copie/versioni del *Paesaggio invernale con la trappole per uccelli* di Peter Bruegel il Vecchio, dozzine del *Ritorno dalla fiera* di suo figlio, e 25 della *Predica di San Giovanni Battista.* Anche pittori di fama hanno copiato opere di altri pittori, come Rubens da Tiziano . Il fenomeno delle repliche si confonde con quello delle ripetizioni o delle variazioni sul tema. E' ovvio che un artista possa innamorarsi di un tema, o routinizzarsi, o essere indotto a specializzarsi in esso su richiesta del mercato.

Il fenomeno delle repliche è diffusissimo, fino a tutto il Settecento, e continua anche nell'800. Alla fine del secolo, Böcklin ha prodotto almeno 5 repliche della celebre *Isola dei morti* . La richiesta di repliche e copie è diminuita nel corso dell'Ottocento grazie ad almeno tre ragioni: a) la diffusione della fotografia e dei progressi tecnici nella stampa di immagini, che hanno permesso a molti di accontentarsi di fedeli riproduzioni a basso costo; b) la crescita del culto dell'artista come soggetto unico e geniale, che valorizza l'autenticità, il tocco mistico della mano; c) l'estensione all'arte dei principi di tutela giuridica ed economica dell'"opera di ingegno", della "proprietà intellettuale". Ma ancora alla fine dell'Ottocento ci si prova ad allestire un Museo delle Copie (come già delle Gipsoteche), a scopo di educazione popolare [73]. E anche oggi esistono persone che esercitano apertamente, e anche vantandosene , il mestiere di copiatore e venditore di opere famose. Pare che il mercato di copie sia insospettabilmente ampio. Di per sé le copie sono legittime, se vengono presentate come come tali; ma nei seguenti passaggi, esse possono entrare nel circuito dei falsi, quando sono spacciati come di mano del primo autore. Sono avvenuti casi di collezioni d'arte molto vantate dai proprietari, che alla loro morte o fallimento, nel corso di

---

scultura ne vende fino a 5000 "pezzi". Mutuando il principio operativo delle stampe, garantisce che ognuno è una sua opera originale ed autentica, d'autore (in C. Saehrendt, S. T. Kittle, *op. cit*. p. 236).

[73] F. Behamou, V. Ginsburgh, *Copies of artworks: the case of paintings and prints,* in V. Ginsburgh, D. Throsby (eds.), *Handbook of the economics of art and culture* , North Holland Elsevier, Amsterdam et al., 2006. Cfr. anche G. Candela, A. E. Scorcu, *Economia delle arti* , Zanichelli, Bologna 2004, pp. 75

inventariamento e stima del patrimonio, si è scop erto che buona parte dei pezzi erano falsi. [74]

Il concetto di falso è correlato con quella dell'unicità dell'autore e dell'opera. Falso è un'opera firmata con il nome di un autore, o ad esso è attribuita, ma che in realtà è stata clandestinamente prodotta da un altro; è una falsa testimonianza, un imbroglio, un reato . Vi sono ovvie implicazioni molto importanti sul piano economico, soprattutto da quando il valore monetario di un opera d'arte dipende essenzialmente dal nome dell'autore, e non dalla qualità intrinseca dall'oggetto. Un'oggetto, comperato ad alto prezzo in quanto attribuito ad un autore famoso e *quindi* considerato di alta qualità, perde improvvisamente quasi tutto il suo valore sia economico che artistico se si scopre che è un falso.

In realtà, il fenomeno del falso è piuttosto complesso, con risvolti anche curiosi e divertenti. Si sono propos ti quattro tipi di falsari a) quelli che passono più propriamente come copisti o imitatori, che riproducono onestamente opere di autori più famosi; b) falsari veri, che spacciano opere fatte da loro ma falsamente attribuite ad altri; c) falsari provocatori, che producono falsi non per ragioni di lucro ma per ridicolizzare aspetti del mondo dell'arte; d) gli artisti che falsamente dichiarano come proprie (autenticano) opere in realtà prodotte da altri, o dichiarano falsità sull'età di proprie opere [75].

Intanto, vi sono stati falsari di grande intelligenza, cultura e abilità tecnica, cui non si può negare quantomeno la qualifica di "artisti del falso". In fondo, anche Michelangelo, da ragazzo, si è divertito a scolpire una "falsa statua antica", ingannando i Medici; e nei secoli successivi sono fioriti in Toscana grandi falsari di antichità, e più tardi, a Siena, specialisti di tavole medievali (famoso il Joni, 1866-1946). Nella prima metà del Novecento si riconoscono aspetti geniali nelle operazioni di Van Meegeren, il falsario specialista di Vermeer. Anche ai nostri giorni esistono decine di "grandi artisti - falsari" smascherati e denunciati ma ammirati per la loro versatilità, abilità e laboriosità. Quando le operazioni di falso tendono a

---

[74] Non ho reperito studi sistematici sulla produzione e commercio delle copie. Personalmente conosco due casi di copiatori "a volto scoperto", a Udine e a Cortina d'Ampezzo, e un caso di collezione in gran parte di falsi, a Udine.

[75] A. Dal Lago, S. Giordano, *Mercanti d'aura. Logica dell'arte contemporanea* , Il Mulino, Bologna 2006, p. 167

smascherare e colpire certi aspetti del sistema dell'arte, i falsificatori attirano molte simpatie. [76]

In secondo luogo v'è il vasto settore delle "auto-falsificazioni": artisti di fama che riconoscono come proprie ("autenticano") opere che in realtà sono stati prodotti da altri. L'artista – soprattutto se è molto prolifico, e in età avanzata - può non essere in grado di riconoscere la falsità dell'oggetto, e quindi lo dichiara autentico in buona fede; ma può farlo anche in malafede, in genere per ragioni economiche e sociali (la sua "adozione" può beneficiare il vero autore, o il possessore, o altri). Si sa che Corot, che era molto prolifico di suo, era anche molto generoso nel far passare come propri quelli degli allievi. Di "veri Corot" nel mondo pare ce ne siano molte decine di migliaia. Anche Picasso notoriamente, ha autenticato come propri e opere fatte da amici, imitatori e ammiratori, di solito per piacere o per lucro; e si cita la sua divertita battuta, "anch'io sono capace di fare un falso Picasso". Lo stesso faceva Salvador Dalì, che è famoso per l'avidità ("Avida Dollars", come ha anagrammato il suo nome Andrè Breton).

Un'altra variante delle autofalsificazioni è quella degli autori che replicano o imitano di propria mano opere, attribuendole falsamente ad epoche precedent i; per lo più lucrando sulle maggiori quotazioni sul mercato. Un caso noto è De Chirico che, essendo divenuto apprezzato principalmente per il suo stile "metafisico", anche decenni più tardi ogni tanto annunciava di aver "ritrovato" qualche opera di quel periodo [77]. In altri casi, non è chiaro se si tratti di repliche, autofalsificazioni d'autore, o di "veri falsi". Ad esempio esistono oggi circa 40 esemplari dell' *Urlo* di Munch; di cui 5 a Oslo [78] (uno è recentemente scomparso). Vi sono molte incertezze sullo status di molte di essi.

Un terzo tipo di falsificazioni è quello perpetrato intenziona lmente per beffare varie categorie di componenti del sistema dell'arte: artisti, mercanti, critici, studiosi, collezionisti e via dicendo [79]. Il mondo dell'arte, specie attuale, genera inevitabilmente disagi, conflitti. Artisti minori che vogliono vendicarsi con chi li ha

---

[76] Ibid. p. 175, 185

[77] Ibid., p. 180. Cfr. anche F. Poli, *op. cit* p. 164

[78] A. Del Lago, S. Giordano, *op. cit*. p. 176

[79] T. Huez, *Great art hoax. Essays in the comedy amd insanity of collectible art*, Bowling Green, Ohio 1990.

emarginati; altri che detestano stili e cricche dominanti; altre persone, estranee al mondo dell'arte che sono animati dalla voglia di gridare che "il re è nudo"; questi e altri soggetti possono architettare operazioni di falsificazioni, per rabbia o per divertimento. Ve ne sono di complesse, come quello di Max Aub che ha inventato di sana pianta un "secondo Picasso"; o quella di tipo goliardica, dei ragazzi di Livorno che nel 1984 si guadagnò grande riconoscenza popolare per aver realizzato le false "teste di Modigliani", una trappola in cui caddero gran parte i guru italiani dell'arte contemporanea. [80]. Altri falsificano cataloghi e biografie di artisti .

La falsificazione, l'imbroglio, il trucco, lo scherzo sono una delle componenti consustanziali all'arte contemporanea; sta nella sua sua culla (l'*Orinatoio* di Duchamp, probabilmente mai esistita, e re - inventata verso la fine degli anni 50) e nello spirito ironico che caratterizza l'arte post -moderna. Nell'arte concettuale, dove l'oggetto materiale è divenuto un aspetto secondario, rispetto all'idea, al progetto, il principio del falso perde di definizione. In che senso l'oggetto fabbricato o l'installazione è "vero" o "falso" rispetto all'idea? [81]. Nel caso delle forme d'arte intrinsecamente riproducibili (sculture da prototipi, "stampe", incisioni, fotografie, per non parlare di arte su basi digitali), la distinzione di "vero" o "falso" tende a scomparire nella realtà; anche se si cerca di mantenerla in diritto, per le implicazioni economiche..

In ogni caso, repliche, copie e falsi sono aspetti imponenti anche nel sistema attuale, come nel passato; e su di essi hanno riflettuto studiosi come Umberto Eco e Jean Baudrillard [82]. Il sociologo S. Casillo, di Salerno, ha dedicato una vita d i ricerche sul fenomeno del falso, in tutti i campi della cultura e dell'economia contemporanea. I giuristi, da parte loro, si dedicano soprattutto alla tutela giuridica degli interessi economici e morali dei diversi soggetti in campo (diritti delle proprietà intellettuale, del copyright, ecc.), e quindi il falso si configura come frode e reato. A contrario, gli economisti che si occupano dell'arte e della cultura non danno molta importanza al

---

[80] Ibid. p. 188

[81] Il principio dell'unicità dell'opera, e quindi della sua replica, copia, imitazione e falsificazione, ha sempre posto molti problemi, ed ha assunto nuovi aspetti nelle forme d'arte più recenti, quali le installazioni e, ovviamente, l'arte digitale. Cfr. ad es. P. Weibel, (Hg.) *Kunst ohne Unikat. Multiple und sampling als Medium. Technotransformationen der Kunst,* König, Köln 1999.

[82] A. Dal Lago, S. Giordano, *op. cit*. p. 193

concetto di falso. Se un'opera d'arte è stata comperata, si assume che sia piaciuta al compratore. In linea di principio, la sua soddisfazione estetica ("edonica") non dovrebbe cambiare se scopre che l'attribuzione o la firma sono false. Se invece l'acquisto ha motivazioni speculative, il compratore deve mettere in conto i rischi , e deve procedere con le adeguate precauzioni: "caveat emptor". Se sbaglia, accetti la perdita. D'altra parte, se c'è una domanda di falsi, i falsari fanno bene a produrre questo merce. In conclusione, "la maggior parte degli economisti non hanno nulla contro la falsificazione e le copie" [83].

12. Il feticismo per gli artisti

Nel paradigma romantico, originalità, unicità e autenticità sono considerati caratteri propri e fondamentali dell'arte (accanto ad altri, come il disinteresse o inutilità); ma storicamente essi non sono mai stati molto praticati, e comunque non sono stati i soli [84].

Come si è accennato, quei tre caratteri sono articolazione di uno stesso valore di fondo, cioè il soggettivismo. Nell'arte M/C, l'artista è più importante delle sue opere; arte è quello che fa l'artista; tutto quello che esce dalla mente e dalla mano di un artista è u n' opera d'arte. L'artista è genio, al di là delle leggi umane, forza della natura ma anche fenomeno mistico; da ammirare, esaltare, adorare. L'artista possiede la grazia santificante: tutto quel che tocca si transustanzia in opera artistica -estetica, tutto quel che dice è sacrale . Molti artisti si sono identificati, o solo assunto posture, comportamenti e abbigliamenti in qualche modo da maghi, sciamani, gran sacerdoti, idoli, "divi" "Il culto della personalità ha raggiunto nell'arte moderna e contemporanea vette mai raggiunte in passato [85]. E' la grandezza dell'artista che conferisce qualità artistica alle sue opere, e non quest e a conferire grandezza all'artista . "Quel che conta non è ciò che l'artista fa, ma ciò che è" ha sentenziato Picasso [86]. Ogni cosa prodotta o anche solo toccata dalla mano dell'artista è degna di essere venerata

---

[83] B. Frey, *Arts & economics,* Springer, Berlin et al. 2000, pp. 24 e 192. Cfr. anche G. Candela, A. E. Scorcu, *op. cit* p. 70

[84] G. Candela, A. E. Scorcu, *op. cit*. p. 17

[85] R. Pouivet, *L'ouvre d'art a l'âge de sa globalisation* , Ante-Post, Paris 2003, p. 12.

[86] Cit. in D. Kuspit, *The end of art* , Cambridge Univ. Press 2004, p. 157. Spalding rimprovera a Gombrich, Panowski ed altri di aver giustificato questa aberrazione, con la loro affermazione che "l'arte non esiste, esistono solo gli artisti".

come le sue opere più grandi; compresi gli schizzi, abbozzi, scarti. Al limite anche le cose che lo circondano nella vita quotidiana diventano oggetti di culto, come le reliquie nel cristianesimo medievale (feticizzazione dell'artista). Questo dogma si è concretizzato ai nostri tempi, nei readymades di Duchamp, i barattoli di escrementi di Manzoni, o i ritagli di unghie di Beuys, o le stoviglie domestiche e la spazzatura di Warhol; che stanno nei migliori musei, acquistate a carissimo prezzo, o spuntano strabilianti quotazioni alle aste di "memorabilia" di Christie's .

13. L'interesse

L'ideologia romantico -idealista suppone che l 'artista sia interessato solamente all'espressione dei propri sentimenti e fantasie, alle realtà dello spirito e dei valori. Può ambire al giusto riconoscimento pubblico del proprio genio, e quindi godere della propria gloria. Ma secondo questa ideologia per natura gli artisti sono alieni agli interessi materiali ed economici, e non lavorano per autopromozione. L 'artista lavora per la cultura e per l 'umanità, non per i soldi. Se questi gli arrivano, poco male; ma è improprio e volgare fargli i conti in tasca. Anche gli storici dell'arte hanno condiviso fin a tempi molto recenti questo atteggiamento idealista: cioè i loro affari economici e materiali, pur reali, non hanno nulla a che fare con la comprensione degli artisti e delle loro opere.

Solo negli ultimi decenni la storia dell'arte ha indagato quest i aspetti – le corrispondenze, gli inventari, i contratti, i testamenti, i regolamenti, il commercio ecc. - del mondo artistico. Ci si è resi conto che le corporazioni imponevano tariffari e calmieri molto precisi, e gli artisti curavano con grande attenzione i propri interessi di bottega, senza vergognarsene affatto. Sono celebri, in proposito, le corrispondenze di Michelangelo e di Tiziano con i loro principeschi committenti: corrispondenze che in gran parte riguardan o pretese finanziarie. Senza contare i fiamminghi, che di regola anche da artisti svolgevano ruoli da commercianti e imprenditori. Conosciamo ora le astuzie e manovre che molti grandi artisti del passato hanno posto in essere per procurarsi commesse e successo . Anche Gauguin, apparentemente abbandonato ai dolci piaceri delle Isole del Sud, in realtà era molto attento ai suoi affari.

Il dogma del disinteresse , imposto dal l'idealismo romantic o, è tuttora invocato nel sistema dell'arte per coprire nell'ombra, nella

retroscena, i traffici economici e finanziari che lo innervano. I prezzi pagati e incassati, i redditi e i capitali accumulati, sono mantenuti "riservati", per finezza. Gli artisti di solito dichiarano di non avere idea dei loro redditi, e gli uffici del fisco sembrano avere il massimo rispetto per questa *nonchalance* degli artisti. In alcuni paesi si tutelano gli interessi economici degli artisti, riconoscendo il loro diritto di intascare una quota (3 -5 %) dei prezzi pagati a successive compravendite delle loro opere (*droit de suite*); un specie di tassa a beneficio degli artisti [87].

Solo negli ultimi decenni, con il predominio del modello americano anche nel mondo dell'arte, l'arricchimento è stato di nuovo accettato come una delle motivazioni principali alla carriera artistica. L'enorme popolarità di Warhol è dovuta anche alla sua totale adesione all'etica capitalistica: egli dichiara e splicitamente che la motivazione e lo scopo dell'arte, come di ogni altra professione, è arricchirsi. L'arte è *business* , come il *business* è arte. L'arte è solo una delle tante "professioni visuali - creative" (fotografi, architetti, designer, stilisti di moda, pubblicitari, grafici, arredatori, PR, organizzatori di eventi ecc.) che sempre più caratterizzano la società post -moderna; con le loro specificità rispetto alle altre, ma anche con numerose comunanze. [88] Nelle istituzione di educazione artistica, agli studenti si impartono anche corsi su come manovrare nel mercato artistico, come gestire i propri affari, come avere successo. [89] Nell'AC, un aspirante ha diverse strategia per essere accettato come artista: "Rivestire l'opera con un discorso; adattare sogg etti trasgressivi; scegliere soggetti negativi,

---

[87] Provvedimento per il momento solo istituito in Francia e in California. Cfr. J. W. O' Hagan*, The state of the arts. An analyis of key economic policy issues in Europe and the United States,* Elgar, Cheltenham, 1998, p. 84

[88] Cfr. ad es. P. Nicholas -le-Strat, *Une sociologie du travail artistique. Artistes et creativitè diffuse* , L'Harmattan, Paris 1998 ; S. Le Coq, *Raisons d'artistes. Essai anthropo -sociologique sur la singularitè artistique* , L'harmattan, Paris 2002. Sulle professioni creative cfr. le numerose indagini prodotte negli ultimi dieci anni dal Centro per lo studio della moda e della produzione culturale dell'Univ. Cattolica di Milano, diretto da L. Bovone; ad es. L. Bovone (cur.) *Creare comunicazione. I nuovi intermediari della cultura a Milano* ; L. Bovone e E. Mora (cur.), *Saperi e mestieri dell'industria culturale* ; P. Volontè (cur.), *La creatività diffusa. Culture e mestieri della moda oggi* ; L. Bovone et al., *Intraprendere cultura, rinnovare la città* ; L. Ruggerone, M. de Benedittis, *Culture di moda. Storie di professionisti creativi* ; tutti pubblicati presso la Franco Angeli, Milano.

[89] A. Vettese, *Artisti si diventa* ; Carocci Roma 1997.

nulli o violenti; svilire il bello, per non essere sospettato di estetismo ; creare un evento mediatico" [90].

Secondo qualche autore la professione artistica costituisce anche un'anticipazione, ovvero un modello, di quelle che saranno o dovrebbero essere le caratteristiche sempre più importanti nell'economia post-moderna o iper-moderna (ovvero il turbo-capitalismo), dove al lavoratore si chiede creatività, innovatività, mobilità, autonomia, motivazione endogena, flessibilità, capacità di sopravvivere nell'incertezza e di superare le gerarchie; ma sempre mirato essenzialmente al successo economico. L'artista rappresenta un "principio di rivoluzione permanente interna al capitalismo effervescente"; egli "esprime al presente, con tutte le sue ambivalenze, un ideale possibile di lavoro qualificato ad alto valore aggiunto" . [91]

[90] A. de Kerros, *L'art caché. Les dissidents de l'art contemporain* , Eyrolles, Paris 2007, p. 20

[91] P. -M. Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Metamorphose du capitalisme* , Seuil, Paris 2002.

Capitolo VI

I discorsi sull'arte: filosofia, storia, critica

Introduzione

Il sistema dell'arte non è fatto solo di opere e operatori e di relazioni tra loro, ma anche, e in un certo senso soprattutto, di comunicazioni su e fra di essi. Come ogni altro, anche il sistema dell'arte vive di comunicazione. Un tempo gran parte di essa era orale, e si svolgeva nelle piazze, negli atelier, nei caffè, nei *salons* e nei salotti; o comunque interpersonale, anche se si serviva della scrittura (corrispondenza). Di questi flussi, senza dubbio molto importanti nel passato, sono rimaste poche tracce letterarie. Come si è visto, verso la metà del Settecento il pubblico dell'arte cominciò ad essere ampio abbastanza da rendere opportuna la comunicazione a stampa. Da allora la "letteratura artistica" ha iniziato una traiettoria di crescita esponenziale. Sull'arte si pubblicano libri, riviste, cataloghi, rubriche, di tutti i tipi, livelli, qualità. In edicola si trovano numerose riviste d'arte, e altre sono disponibili per abbonamento. Nelle biblioteche e nelle librerie vi sono sezioni specializzate dedicate a questo argomento, e nelle maggiori città vi sono anche librerie e biblioteche totalmente dedicate ad esse. Ogni anno si pubblicano nel mondo, probabilmente, molte decine di migliaia di titoli su questo argomento. I *book-shop* sono ormai un servizio obbligatorio per tutti i musei e gallerie d'arte di prestigio; quelli più grandi sembrano dei bazar e supemercati, con decine di metri quadri di banchi, scaffalature e bancali. Attorno all'arte è crescita una vera industria editoriale, con case specializzate, di grandi dimensioni e respiro mondiale. Si moltiplicano le edizioni di lusso, di grande formato, ricchissime di illustrazioni, di qualità grafica sempre più alta. L'editoria dell'arte è perfettamente integrata nella prassi consumistica; la merce è sempre più opulenta, diversificata, rutilitante di colori, attraente.

E c'è anche un piccolissimo filone di libri che non si limitano a comunicare immagini e informazione (idee, concetti, pensieri) sull'arte; ma progettati da artisti, che considerano il libro come autonome opere d'arte visuale. La tradizione risale alla fine dell'Ottocento, con le raffinatissime pubblicazioni di opere spesso in collaborazione tra letterati e disegnatori dell'ambiente "decadente" e

"art nouveau"; ma la tradizione si è sviluppata anche tra le avanguardie dei primi decenni del Novecento, come nel Futurismo (cfr. le invenzioni di Marinetti e Munari). Negli ultimi decenni i libri sull'arte hanno assunto spesso la veste di opere d'arte grafica "post - moderna" per conto proprio: uso di formati fuori della norma (quadrati, oblunghi, ecc.), colori spiazzanti e violenti, vertiginose varietà, anche nello stesso libro, di corpi , "font", modelli d'impaginazione e inchiostrazioni, illustrazioni sghimbescie, test i frammentari e ed enigmatici, e così via.; secondo i modi degli spettacoli televisivi (spot, clips ecc.) e dei volantini di pubblicità delle discoteche [1].

Di regola, nelle librerie specializzate nell'arte o nel reparto "arte" delle grande librerie, si trattano tutte le arti visuali: pittura, scultura, architettura, design, fotografia, cinema, moda, arredamento, arti decorative e applicate, cultura visuale ecc. Sulla base delle mie esperienze e impressioni, solo un 20 -25% di questo materiale è dedicato alla pittura/scultura. In questo settore, si distingue quella "antica" o classica", l'Impressionismo e l'arte moderna/contemporanea; con proporzioni grosso modo equilibrate. Come nelle altre, si possono distinguere diverse categorie: monografie per autori/artisti, per scuole, periodi, regioni, soggetti, stili e altro. E di solito c'è anche una sezione dedicata alla "art theory", libri dove prevale nettamente il testo scritto rispetto alle illustrazioni (il *copy* risopetto all' *art*, per citare il lessico della pubblicità) , di argomento storico-filosofico e critico. Quasi assente le scienze psicologiche e sociali. Date le esigenze commerciali, questo materiale è sempre recente; non più di 5 -10 anni. Questo è gran parte dell'universo di cui si occupa il presente lavoro (il resto si riferisce a letture che risalgono indietro anche di diversi decenni) . Questo non è una limitazione grave, perché qui ci si occupa essenzialmente dell'AC .

Nel mondo fisico -cartaceo dell'arte, i libri che contengono pensieri, concetti, teorie, occupano uno spazio minuscolo [2]. E tuttavia

---

[1] Cfr. ad es. VV. AA, *Station Rose, 1st decade* , Selene, Wien 1998; anche Kara Waker, *My compliments* etc…, pubblicata dalla Walker Art center, Minneapolis e dalla Whytney Art Institute, New Yor k 2002; e quello della fantasiosa (e seducente) Pipolotti Rist, di cui è difficile riportare gli estremi bibliografici, perché anche la copertina e il colophon sono così post -modernamente artistici da risultare del tutto incomprensibili.

[2] Nella mia personale esperienza, a occhio, questo materiale occupa non più del 2/5 % dello spazio dei reparti dedicati all'arte.

da oltre due secoli l 'arte vive immersa in una nuvola di discorsi che non solo la circondano ma la penetrano fin nelle sue più intime fibre . Il sistema del l'arte ha prodotto la propria (sotto-)cultura, la propria ideologia. Con un 'analogia organicista, possiamo definire questa rete di testi il tessuto connettivo del sistema dell' arte, ciò che lo tiene insieme e rende unitario; ma anche il sistema nervoso e circolatorio, perché su tali testi viaggiano le informazioni e le idee che lo animano . Come ha affermato Tom Wolfe, l'arte moderna/contemporanea sono parole dipinte; e come ha affermato N. Heinich , anche la sociologia dell'arte che si vuole più empirica non può esimersi dall'affrontare la dimensione discorsiva, parlata e scritta, dell'arte, perché essa è costitutiva [3]. Così anche P. Weibel: "il sistema articolato di recensioni di mostre, di analisi teoriche delle tendenze, ha uno straordinario influsso reale non solo sulla ricezione ma soprattutto sulla stessa produzione dell'arte" [4]

Vi sono numerosi modi di analizzare e classificare la moderna "letteratura artistica "[5]. Si possono distinguere i testi meramente informativi (repertori, bollettini, biografie, ecc.) dalle elaborazioni filosofiche più astratte e generali; i testi divulgativi più elementari da quelli di ricerca innovativa, i testi pedagogici da quelli narcisisti, i pensieri sparsi di singoli artisti/autori dai trattati sistematici redatti da eruditissimi studiosi, i manuali tecnici dai pamphlets arrabbiati, i saggi misticheggianti dai veicoli propagandistici , le opere puramente commerciali da quelle "impegnate", e così via .

In questa sede ci si può limitare a distinguere tre filoni tradizionali e altrettanti che invece sono tipici ed esclusivi, o quasi, dell'era moderna/contemporanea.

I filoni tradizionali sono : a) la trattatistica e manualistica, finalizzata all 'insegnamento del mestiere. Questa tradizione non è certo scomparsa, ma ha conosciuto un declino in termini relativi, in rapporto alla diffusione dell 'idea che l 'arte non è tanto mestiere quanto creatività, talento e genio, e quindi non può essere insegnata . Oggi interessa molto più capire l 'arte fatta da altri che imparare a farla. Il secondo genere tradizionale è b) quello delle biografie .

---

[3] N. Heinich, *Sociologia dell'arte* , Il Mulino, Bologna 2004, p. 131

[4] P. Weibel (Hg.) in *Quantum Dämon. Institutionen der Gesellschaft* , Passagen, Wien p. 235

[5] Fondamentale rimane il testo di J. von Schlosser -Magnino, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna* , La Nuova Italia, Scandicci 1996 (1935).

Anch'esse hanno una lunga tradizione, a partire dalle *Vite* del Vasari. A differenza della manualistica, il genere biografico è ancora largamente coltivato; tanto più, in quanto nell'arte M/C al culto delle opere si è aggiunto anche il culto dell'artista. c) Il terzo filone è quello degli scritti degli artisti medesimi, su se stessi, il proprio pensiero ed opere, o sull'arte in genere, o su argomenti ancora più vasti. Tipicamente, gli artisti visuali esprimono il proprio pensiero nelle opere; ma molti di loro sentono il bisogno di farlo anche con le parole. Nei tempi più recenti, questa tendenza sembra essersi irrobustita, in concomitanza con la sempre maggior importanza della teoria nella produzione artistica.

La letteratura artistica tipica ed esclusiva della contemporaneità (da due secoli in qua) invece è costituita da a) la filosofia dell'arte e/o estetica, (estetologia); b) la storia dell'arte c) la critica d'arte. Tutto ciò era sostanzialmente inesistente prima e fuori della modernità occidentale; e senza di esse l'arte occidentale non è pensabile.

E' ovvio che questa tripartizione è molto *flou.* Anche se esistono testi chiaramente assegnabile all'una o all'altra categoria, ve n'è anche un'infinità che partecipano dell'una e delle altre. E c'è anche chi, come Croce, ha teorizzato la necessità di tener unite storia, filosofia e critica d'arte. Come vedremo anche noi, dopo averne trattato distintamente, le rifonderemo nell'unica categoria della "teoria dell'arte", o come anche si dice, della "art writing".[6]

Date le sue immense dimensioni, la letteratura artistica non può essere padroneggiata da nessun singolo soggetto. Questo è un caso particolare della più generale "tragedia della cultura moderna" di cui scrive Simmel.[7] Anche gli studiosi più agguerriti non possono conoscerne bene che una piccola parte: qualche autore, qualche periodo, qualche problematica, qualche area linguistica. La specializzazione è l'unico modo possibile di operare in questo mondo di crescita esplosiva delle informazioni e delle pubblicazioni. Ma, per definizione, la specializzazione impedisce di cogliere la totalità. In queste pagine noi compiamo tale tentativo, sulla base di informazioni inevitabilmente molto scarse e casuali, raccolte facendo del

---

[6] Cfr. *The Penguin Book of art writing,* Penguin books, Harmondsworth, 1998. Sulla convergenza di storia, critica e teoria cfr. anche M. Hellmold et al. (Hgb.), *Was is ein Kunstler? Das Subjekt der modernen Kunst*, Fink, München 2003, p. 15

[7] G. Simmel, *Concetto e tragedia della cultura*, in G. Simmel, *Arte e civiltà*, Isedi, Milano 1976 (1911)

"browsing" tra un campione di diverse centinaia di testi. Siamo perfettamente consci dell'assoluta parzialità e soggettività di quanto andremo a dire, e dell'inqualificabile temerarietà di questo tentativo; ma sentiamo di non poterlo evitare, nell'economia del presente lavoro .

1. La filosofia dell'arte

Si è più volte ricordato che la filosofia dell'arte e/o l'estetica, come campo di studi specialistico, sistematico e continuo nasce a metà del Settecento, con il trattato del Baumgartner intitolato appunto , *Aesthetica*. Prima di allora si hanno solamente riflessioni sparse, miste di critica e di pedagogia, sul bello e sul sublime (naturale, divino, e solo marginalmente artistico) sulla poesia e le connesse arti della parola, come il teatro; e sul gusto, la grazia ecc. Fino allora mancava l'idea dell'arte in generale e in senso moderno . La letteratura filosofica sull'arte è cresciuta rapidamente tra fine del Settecento e i primi dell'Ottocento, per effetto dell'effervescenza culturale e politica che abbiamo già ricordato; e il trend è cresciuto in modo esponenziale nelle generazioni successive.

"Colpisce che, alla fine del Settecento, la teoria dell'arte assuma la dignità e il nome di filosofia dell'arte. Ciò permette anche una separazione della teoria dalla critica d'arte. Lo studioso teoricamente dotato, con i suoi testi, i suoi concetti, le sue architetture teoriche, le sue polemiche, non ha più bisogno di giudicare le opere. Egli si limita a profittare, come un parassita, del fatto che i criteri del gusto sono divenuti discutibili, e stabilisce la sua competenza come tecnico delle distinzioni e degli assunti "[8]

La massa delle pubblicazioni che si sono accumulate nel campo della filosofia dell'arte ammonta probabilmente a molte decine di migliaia; diverse migliaia sono gli studiosi di questa disciplina nelle università del mondo, e ognuno deve portare il suo granello alla montagna (*publish or perish!*). Vi sono associazioni nazionali e internazionali di estetologi/filosofi dell'arte, e innumerevoli scuole di pensiero in materia: mezzo secolo fa si distingueva il formalismo, il volontarismo, l'emotivismo, l'intellettualismo, l'intuizionismo,

[8] N. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* , Suhrkamp, Frankfurt/M 1995, p. 449

l'organicismo [9]. Nei decenni successivi se ne sono proposte altre; come la teoria linguistico/semiologica (arte come speciale linguaggio, o speciale funzione del linguaggio) e quella informazionale/comunicazionale/cibernetica (arte come particolare configurazione dell 'informazione) [10].

Oggi la filosofia dell'arte, seguendo la dinamica del suo oggetto di studio, si è allargata ad altri territori: oltre alle arti visuali classiche, comprende anche l'arte dei costumi teatrali, la scenografia, il film, la fotografia, la danza, il "kitsch quotidiano", le arti circensi (comprese quelle dei pagliacci) l'ambiente naturale, la cosmesi, il corpo e "la vita stessa". [11]

Grosso modo, nella filosofia dell 'arte si possono distinguere due grandi "stili di pensiero" o approcci: quello filologico/interpretativo e quello analitico/argomentativo/formalista . Nel primo, la preoccupazione principale è esporre, interpretare, ricostruire "che cosa hanno veramente pensato" in proposito altri filosofi dell ' arte: approfondimenti, spiegazioni, chiarimenti, sintesi, parafrasi del pensiero altrui; sviluppi e differenze del pensiero degli autori nel tempo, e tra i singoli testi; confronti, collegamenti e influenze tra i diversi autori e scuole, origine e vicende delle idee e così via . Chiaramente, in questa modalità non c'è altro limite, se non di risorse e motivazioni, alla potenzialità di crescita delle ricerche , riflessioni e pubblicazioni in filosofia dell'arte [12].

Nell'approccio analitico/formalistico si usano gli strumenti della logica formale per de -costruire (criticare) le tesi altrui e, di solito, per costruire e difendere le proprie. I testi di questa scuola colpiscono per il riduzionismo, sinteticità e astrattezza dei concetti e delle definizioni,

---

[9] M. Weitz, *Ästhetische Theorie* , Suhrkamp, Frankfurt/M., 1970

[10] M. Bense, *Einführungs in die informationstheoretische Ästhetik* , Rowohl, Reinbeck/Hamburg, 1969; trad it. *Estetica* , Bompiani Milano 1974. Cfr. anche G. Marchetti, *La macchina estetica* , Angeli Milano 1997.

[11] P. Alperson (ed .) *The philosophy of the visual arts* , Oxford Univ. Press, 1992. Si tratta di un volume di 630 pagine a due colonne, con 58 saggi di autori classici e contemporanei; buon esempio di quelle antologie -supermercati di cui si discuterà alla fine di questo capitolo.

[12] Un esempio paradigmatico è quello di M. Ferraris, *Estetica razionale* , Cortina, Milano 1997, che in 650 densissime pagine analizza, ripercorre e confronta le idee di gran parte dei filosofi di tutti i tempi. L'aggettivo "razionale" è usato in senso molto lato, senza attinenza alla scuola analitico -formale. Per un simile approccio cfr. anche R. Esterbauer (Hrsg.) *, Orte des Schönen. Phenomenologische Annäherungen,* Königshausen& Neumann, Würzburg 2003

condizione necessaria per poterli inserire in argomentazioni condotte con assoluto rigore logico [13]. Colpiscono spesso anche per la loro gelida meccanicità, ma anche il manierismo, la ridondanza: i ragionamenti si concatenano passo dopo passo, in serie anche assai lunghe, evitando accuratamente ogni salto logica. Talvolta la lettura dei testi di estetologia di scuola analitico -formalistica fa venire in mente la figura della *Melancolia* di Dürer, dove la malinconia è espressione dello Spirito di Geometria. Il filosofo di questo tipo appare malinconico perché si rende conto che quello dell'estetica è un mondo dello spirito, dei valori, che è inaccessibile all'analisi puramente logica, come scriveva Wittgenstein a conclusione del suo *Tractatus.* [14]

Molto grossolanamente, si può affermare che l'approccio storico -filologico caratterizza da sempre la cultura filosofica continentale, mentre quello logico -analitico si è particolarmente diffuso nell'ultimo secolo nell'ambiente anglo-americano. Affine, ma non del tutto coincidente, con la precedente è la distinzione del mondo dei filosofi dell'arte del Novecento in due "grandi tribù ": quella germanica (Benjamin, Adorno, Marcuse, Habermas) e quella anglosassone (es. Weitz, Mandelbaum, Stolni tz, Dickie, Goodman, Danto)[15]. Francia e Italia appaiono essezialmente al traino dall'una e/ o dall'altra.

In generale, la filosofia dell 'arte assume il postulato dell 'unicità dell'arte (meno frequenti sembrano i lavori dedicati alle singole espressioni artistiche)[16], e accetta come arte tutto quello che è definito tale dal sistema dell 'arte. Caratteristicamente, essa cerca di costruire categorie concettuali e teorie che riescano a tenere in conto tutte le forme d'arte storicamente e socialmente date; senza fornire criteri operativi, oggettivi di demarcazione tra ciò che è da considerare arte da ciò che non lo è. Le discussioni sul significato artistico del pisciatoio di Duchamp costituisce una dei problemi più spesso e più approfonditamente discussi in gran parte dei testi di estetica dell'ultimo mezzo secolo. Ma in generale la filosofia dell 'arte

---

[13] All'esposizione di questo approccio sono dedicati i testi di di D. Lories, *L'art a l'epreuve du concept* , De Beck e Larcier, Bruxelles 1996; e P. Lamarque, S. Olsen, *Aesthtetics and the philosophy of art. The analytic tradition. An Anthology,* Blackwell, Oxford -New York 2005

[14] D. Chateau, *La question de la question de l'art* , Presses Univ. de Vincennes, 1990 135 ss., 149 ss.

[15] Ibid. p. 5

[16] Cfr. il testo di Alperson sulle arti visuali, citato più sotto.

contemporanea pare caratterizzata da modesto interesse per le singole opere d'arte. I filosofi dell'arte appaiono più filosofi che appassionati di arte; studiano le teorie e le filosofie dell'arte più che le cose. Qualcuno ha anche accusato la filosofia dell'arte di tendenze "iconoclastiche", o almeno iconofobiche, in quanto più interessata ai significati universali dell'opera d'arte, che ai valori estetici particolari delle singole opere.[17]

Fin qui abbiamo assunto che filosofia dell'arte ed estetica (estetologia) sostanzialmente coincidano; ma ovviamente, a nomi diversi corrispondono significati in qualche misura differenti. Sulla natura di tali differenze vi sono diverse posizioni. In generale si assume che l'estetica, in conformità alla sua etimologia, sia più attenta a processi percettivi e agli aspetti sensoriali dei rapporti tra il soggetto e l'opera d'arte, mentre la filosofia dell'arte è attenta agli aspetti intellettuali e storici [18]. In questo senso, la filosofia dell'arte si apparenta con la psicologia della percezione, e la psicologia in generale [19]. Ma forse la differenza più importante è che l'estetica si occuperebbe piuttosto del bello in tutte le sue forme, compreso quello naturale e "diffuso", mentre la filosofia dell'arte si occupa esclusivamente degli artefatti umani, o meglio, di quegli artefatti che sono socialmente definiti come artistici. Anche quando, come nel Novecento, il mondo dell'arte ha ripudiato la categoria del bello.

Un certo numero di testi di filosofia dell'arte/estetica/estetologia sono organizzati per tematiche; in alcuni, anche molto numerose (qualche decina) [20]. Nella maggior parte dei casi tuttavia si segue

---

[17] M. Kelly, *Iconoclasm in aesthetics*, Cambridge Univ. Press 2003.

[18] Cfr. ad es. J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII siècle à nos jours,* Gallimard, Paris 1992

[19] Cfr. ad es. R. Hopkins, *Picture, image and experience*, Cambridge Univ. Press, 1988. L'approccio psicologico allo studio dell'arte è stato approfondito da A. Hauser, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, Einaudi, Torino 1969, e caratterizza gran parte della produzione di E. Gombrich. Vi sono due varianti fondamentali dell'approccio psicologico, quello psicanalitico -profondo e quello sperimentale. Il primo tende ad essere speculativo, introspettivo e qualitativo, mentre il secondo tende a fondarsi su metodi osservativi e quantitativi. Tra le correnti più note del primo si ricorda il freudismo e lo junghismo; del secondo, la Gestalt, il cui rappresentante più famoso è Rudolf Arnheim. Per due esempi dell'uno e dell'altro cfr. A. Ehrenzwig, *The hidden order of art. A study of the psychology of artistic imagination,* Univ. of California Press 1971; R. Gregory, J. Harris, P. Heard, D. Rose (eds.) *The artful eye.* Oxford Univ. Press 1995.

[20] Così ad es. A. Neill, A Ridley (eds.) *Arguing about art. Contemporary philosophical debates*, Routledge, London -New York 2002 (1995), che tra l'altro ha

grosso modo la sequenza cronologica di apparizione degli autori e delle idee.

Nel corso di questi due secoli si è venuto consolidando un Canone Occidentale della filosofia dell'arte/ estetic a. Gli autori di riferimento che ricorrono nei testi di estetica sono sempre gli stessi, per i 22 secoli di preistoria e i due secoli e mezzo di storia di questa disciplina: per l 'antichità, Platone, Aristotele, Plotino; per l'età di mezzo, qualche padre della Chiesa (Agostino) e teologo medievale: Giovanni Duns Scoto, Bernardo da Chiaravalle, Anselmo d 'Aosta, Tommaso d 'Aquino. Per il Rinascimento Leon Battista Alberti, Marsilio Ficino, qualche trattatista cinquecentesco (es. Baltasar Gracian). Per l 'età barocca Boileau, Bellori. Per il Settecento Shaftesbury, Hume, Hogarth, Baumgartner, Kant. Per l'Ottocento Schiller, Schelling, Schlegel, Hegel, Schopenauer, Kierkegaard , Rosenkranz, Nietzsche, Simmel. Per il Novecento, Croce, Dewey,

---

anche il rarissimo merito di trattare anche la culinaria tra le forme d'arte; quello di S. Feagin, P. Maynard (eds.) *Aesthetics,* Oxford Univ.Press 1997, è organizzato attorno a 6 interrogativi: perché descrivere qualcosa come estetico? Perché identificare qualcosa come arte? Che cosa fanno gli artisti? Possiamo mai capire un'opera d'arte? Perché rispondere emotivamente all'arte? Come possiamo giudicare l'arte? In forma di interrogativo sono anche i titoli dei capitoli del lavoro di J. L.Chalumeau, *La lecture de l'art* , Klincksieck, Paris 2002. Noël Carroll, in *Philos ophy of art. A contemporary introduction* , Routledge, London -New York 1999, presenta una elementare tipologia di modalità estetiche: l'arte come rappresentazione, come espressione, come forma, come esperienza, e discute la tesi della non -definibilità dell'arte. R. Stockhammer (Hrg.) *Grenzwerte der Ästhetik* , Suhrkamp, Frankfurt/M., 2002, organizza la sua antologia attorno a 10 "valori di confine" o parole chiave: caos, disgusto, segreto, amore, magia, dolore, sistema, trauma, ineffabile, follia. W. Welsche (Hg .*) Die Aktualität der Ästhetischen* , Funk, München 1993, tratta di estetica politica, di nuovi media, di design, di estetica nella scienza e nella natura, e solo in fondo di arte. J.P. Cometti, J. Morizot, R. Pouivet, in *Questions d'estetique* , PUF, Paris 2000, intitolano i loro capitoli alla definizione di arte, la sua ontologia, la lingua e simbolizzazione, estetico o artistico, arte e realtà, le coordinate della creazione, all'arte - storie e società - alla critica, e all'estetica di fronte alle mutazioni contemporanee. J. Amont, in *De l'esthétique au present,* De Boeck -Paris-Bruxelles, 1998, tratta i seguenti temi: la mano e l'intenzione, dalla sensazione al gusto, definizione di arte e opera d'arte, l'idea del bello, del valore e del piacere, realismo e verità, novità e originalità, le migrazioni dell'arte. P. Meecham, J. Sheldon nel loro manuale *Modern art: a critical introduction* (Routledge, London -New York 2000), trattano di 1) definizione di modernismo, 2) monumenti, modernismo e sfera pubblica, 3) il ritiro dall'urbano, 4) il nudo femminile come sito della modernità, 5) dall'estetica macchinica alla tecnocultura, 6) l'arte americana a metà del secolo, 7) sé e identità: la politica nella fotografia e nelle arti performative, 8) il museo d'arte moderna.

Lukacs, Read, Heidegger, Benjamin, Adorno .[21] Il numero di autori di solito si infittisce e diversifica quanto più ci si avvicina ai nostri giorni, e naturalmente ogni grande tradizione linguistico-nazionale (germanica, anglo-americana, francese) ha le sue preferenze. Anche in questo campo, come in ogni altro, negli ultimi decenni sembrano dominare gli autori americani. Tra la folla di filosofi dell'arte dei nostri tempi sembra torreggiare, per popolarità anche mediatica, Arthur C. Danto, che ha il vantaggio di lavorare nella capitale del sistema dell'arte occidentale, New York, e quindi di essere di casa nelle massime istituzioni dell'arte contemporanea, come il MoMA,il Metropolitan, Il Guggenheim, il Whitney, il DIA; e di scrivere anche per i più importanti organi di stampa di quella città, e quindi del mondo, come il New York Times.

2. Storia dell'arte

Inizi ed età aurea

Convenzionalmente si fa iniziare la moderna storia dell'arte con il lavoro di Johann Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità* (1764). La ragione di questo onore è che per la prima volta in quel testo l'arte (antica) viene analizzata non come elenco di opere e artisti ma come successione organica di stili e di forme. In altre parole, per la prima volta si cerca di collocare i fatti all'interno di una visione teorica complessiva. Essa non poteva formarsi che in concomitanza con l'emergere della "scienza nuova", cioè la filosofia della storia o storicismo, ovvero la teoria dell'evoluzione e del progresso (trascuriamo qui le differenze, o addirittura la contrapposizione, tra le due). V'era stato qualche precursore di Winckelmann, come in Italia, G. Bellori, e qualche suo immediato seguace, come Goethe e Wackenroder. Ma la storiografia artistica, come ogni altra scienza nuova, ebbe qualche lentezza nell'avvio. Essa, come è ovvio in quanto storia, si interessa dell'arte del passato sufficientemente lontano; ma molti dei suoi cultori si sono dedicati all'arte viva dei loro tempi. In questo paragrafo si tratta della storiografia artistica come

[21] Cfr. ad es. W. Desmond, *Art, Origins, Otherness*, State Univ. of New York Press, Albany 2003; R. Eldredge, *An introduction to the philosophy of art,* Cambridge Univ. Press 2000; K. P. Liessman, *Philosophie der modernen Kunst,* Wiener Universitätsverlag, Wien 1999

un'insieme unitario, senza distinguere tra i periodi oggetto di studio. In altre parole, qui non si tratta solo di storiografia dell'arte M/C; che comunque dovrebbe coprire, nella nostra definizione, ben due secoli; e avrebbe grosse difficoltà a coprire la contemporaneità in senso stretto (gli ultimi due o tre decenni) .[22]

Nella prima metà dell 'Ottocento emersero figure molto importanti in questa disciplina, in Francia (Quatermere de Quincy, Taine) e in Inghilterra (Ruskin) ma il periodo d 'oro della storia dell'arte inizia con la seconda metà del secolo, soprattutto per merito di studiosi di area centro -europea. Non c'è dubbio che se i trattatisti italiani, francesi e spagnoli avevano dominato il (ristrettissimo) campo nel Cinque e Seicento, dalla metà del Settecento alla metà del Novecento esso, molto ampliato, fu egemonizzato da studiosi di area germanica (boemi, austro -ungarici e svizzeri compresi).[23] Il catalogo è imponente : Jakob Burckhardt, (1818-1897), Hermann Grimm(1828 - 1901) Robert Vischer (1847 -1933) Heinrich Wölfflin (1864 -1945) Aby Warburg (1866 -1929) Erwin Panowski (1892 -1968), Rudolf Wittkover (1901 -1971), per citare solo i più celebri. Nel corso dell ' 800 sono emersi altri importanti personaggi anche in altri paesi, ovviamente, come Joseph Crowe (1825 -1896) e Walter Pater (1839 - 1894) in Inghilterra. Per la Francia si può ricordare Eugene Viollet -le Duc (1814-1879); in Italia Giovanni Battista Cavalcaselle, (1817 - 1897) e Giovanni Morelli (1825 -1891). Tra i grandi delle generazioni successive si può ricordare Henri Focillon (1881 -1941) in Francia e Benedetto Croce (1866 -1952) in Italia. Ma fu a Vienna che si sviluppò quella che è comunemente riconosciuta come la più importante scuola mondiale di storia dell 'arte, tra gli ultimi decenni dell ' 800 e la prima metà del 900. Tra i suoi autori più importanti si citano Rudolf von Eitelberger (1817-1885), Franz Wickh off (1853-1909), Alois Riegl (1858-1905), Max Dvorak (1874 -1921) Josef Strzygowski (1862 - 1941), Julius von Schlösser (1866 -1938), Hans Tietze (1880 -1954),

---

[22] Nei paragrafi che seguono ci appoggiamo particolarmente a U. Kultermnann, *Storia della storia dell'arte* , Neri Pozza, Vicenza 1997. Altri testi consultati: G. Bazin, *Storia della storia dell'arte, da Vasari ai nostri giorni* , Guida, Napoli 1993; E. Fernie (ed.) *Art History and its methods. A critical anthology* , Phaidon, London 1995; M. A. Cheetham, M. A. Holly, K. Moxey, (eds.) *The subject of art history . Historical objects in contemporary perspective* , Cambridge Univ. Press 1998; M. Pointon, *History of art: a student's handbook,* Routledge, London -New York 1980, E. Pommier, *L'histoire de l'art* , 2 vv., Kleinsieck, Paris 1997

[23] E. Fernie (ed.), *op. cit*. p. 21

Frederick Antal (1887 -1954), Hans Sedlmayr (1896 -1984). Dalla scuola di Vienna provengono alcune delle personalità più originali e popolari della storia dell'arte operanti nel cinquantennio centrale del secolo, come Arnold Hauser (1892-1978), Ernest Kris (1900-1957) ed Ernest Gombrich (1909 -2001). Il numero di storici dell'arte del Novecento, in ogni Paese, è ovviamente troppo grande perché qui se ne possa dare una campionatura senza commettere gravi ingiustizie. Basti ricordare che anche in questo campo, come in ogni altro, negli ultimi decenni gli studiosi inglesi e americani hanno acquistato un ruolo eminente, grazie soprattutto alla massiccia infusione in intelligenza e sapienza mitteleuropea, profuga davanti al nazismo .

L'unità d'analisi: lo stile

Grande è anche il numero degli approcci, delle teorie, dei principi operativi a cui gli storici dell 'arte si sono ispirati, nel corso di questi due secoli. In generale si può ribadire che ciò che distingue questa disciplina nel suo periodo aureo è stata l 'idea che la storia dell'arte, come ogni altra storia, non è una sequenza casuale e caotica di eventi irrelati, ma è animata da forze, principi e leggi fondamentali, che si dispiegano in essa in modo coerente e comprensibile, se non anche logico e necessario; che la storia dell 'arte, come ogni altra storia, possegga una propria razionalità e quindi comprensibilità [24].

L'unità d 'analisi fondamentale per la storia dell 'arte è lo stile: concetto complesso, affine a quelli di maniera e di forma, risultante di un processo astrattivo in cui si designano come tipici alcuni tratti, si costruisce un modello (idealtipo), e si esamina quanto esso sia empiricamente presente nelle singole opere o nella mente dei singoli artisti; per lo più appartenenti ad un certo ambito spazio -temporale [25]. Il concetto di stile è intimamente connesso alla visione storicistica: esso serve a rendere possibile la comparazione tra opere nel tempo, e tra le loro variazioni . Di regola, chi vi è immerso non si rende conto di seguire uno stile tra gli altri possibili; ma ritiene che quello sia il solo modo giusto di fare arte. Gli stili sono riconosciuti come tali o quando

[24] E. Gombrich, *La storia dell'arte raccontata da Ernst Gombrich* , Einaudi, Torino 1995 (1984, 1950), p. 597

[25] A. Hauser, *Le teorie dell'arte* , Einaudi, Torino 1988 (1958); H.V. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer (Hrsg), *Stil: Geschichte und Funktionen einer K ulturwissenschaftliches Kulturelements* , Suhrkamp, Frankfurt/M . 1986; con anche un lungo saggio di N. Luhmann, *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst* , pp. 620-672.

sono del tutto nuovi o quando sono passati di moda; per questo motivo, i nomi degli stili hanno originariamente, di regola, un significato spregiativo (es. gotico, manierista, barocco, impressionista, ecc.).

I principi fondamentali della storia dell'arte

Lo stile risulta dal vario combinarsi delle forze e principi che animano l'arte. Sull 'individuazione di queste forze si distinguono le diverse teorie e scuole . C'è chi mette in rilievo il ruolo del progresso tecnico-scientifico, cioè la disponibilità di nuovi materiali e procedimenti, e chi i meccanismi psico -sociali di invenzione, adozione, diffusione di nuove forme, e poi di saturazione, esaurimento e rifiuto. C'è chi sottolinea il meccanismo bio-sociale del succedersi delle generazioni , e chi il principio logico -metafisico della dialettica; chi vede nelle forme artistiche essenzialmente un riflesso o rispecchiamento delle forme e forze sociali e chi invece attribuisce alle forme artistiche una vita e una dinamica del tutto propria, autonoma, endogena; chi sottolinea l 'importanza dei fattori soggettivi, psicologici dei principali operatori (la volontà artistica o *kunstwollen* , le motivazioni inconsce, la percezione del mondo, il gusto) e chi quella dei fattori oggettivi, materiali, ambientali, sociali. C'è chi vede nella storia dell 'arte un processo lineare e direzionale verso un qualche fine (ad esempio la verità o la mimesi, o la libertà, o la purezza) e chi invece vi vede un processo di eterno ritorno o ciclico alternarsi e vario combinarsi di semplici principi di fondo, spesso antinomici: naturale -astratto, oggettivo -soggettivo, plastico-lineare, volumetrico -superficiale, classico -barocco, classico -romantico, tattile -visuale, coloristico -formale, sensuale -ideale (sensistico -idealistico e ideazionale). C'è chi ritiene che la storia dell 'arte debba occuparsi solo dei suoi elementi fondamentali (le opere, gli artisti, le loro mentalità e visioni del mondo, gli stili) e chi ritiene indispensabile comprendere porzioni della società più ampia, a partire dai committenti, il pubblico, il mercato e così via. C'è anche chi ritiene che l'analisi storico -artistica debba limitarsi all'esame visuale delle forme e al confronto tra di esse, escludendo ogni considerazione "extratestuale" ("puro-visibilismo "). Alcuni avanzano teorie di medio raggio, come quella secondo cui ogni genere artistico segue i propri ritmi di sviluppo, e raggiunge il culmine in un certo secolo dominandolo (così, secondo Hegel e Wagner, la musica nei decenni di

Mozart e Beethoven) [26]. Altri, che ogni arte produce le sue opere più alte nel periodo immediatamente successivo alla scoperta di una nuova possibilità tecnica o formale, come se colta da improvviso entusiasmo; e tende poi a seguire una lunga parabola di declinante creatività.[27] Tuttavia, "non c'è niente che possa essere enunciato come legge universalmente valida della storia dell 'arte"[28] .

In generale sembra di notare, nella storia dell'arte degli ultimi decenni, una sempre più ampia apertura alla considerazione dei fattori sociali (politici, economici, culturali) "di contesto" che incidono sulla dinamica dell 'arte; senza per questo abbandonare il principio di qualche grado di autonomia del mondo delle forme artistiche e della propria dinamica interna[29]. L' approccio di Arnold Hauser, generalmente rifiutato al suo apparire dalla corporazione degli storici più sofisticati [30], è stato in gran parte tacitamente assorbito, divenuto senso comune nel mondo degli storici dell'arte .

Negli ultimi decenni si è sviluppata, in ambiente anglo - americano, la "New Art History", che rinfaccia alla "vecchia" storia dell'arte di occuparsi di una gamma r istretta di fenomeni artistici: le grandi personalità e le grandi opere, i sottili problemi formali di qualità, di stile, di iconografie, le minuzie delle datazioni; e le rinfaccia anche le collusioni con il mercato, soprattutto attraverso le consulenze sulle attribuzioni. Sull'esempio della ormai proverbiale scuola francese degli "Annales," la New Art History si occupa piuttosto del tessuto di fenomeni minori , a valenza socio -economica , che anche nel mondo dell'arte costituiscono la "massa" e la "base" da cui possono emergere le grandi figure e le opere eccezionali. La New Art History si professa anche più aperta ai contributi delle diverse discipline, come la psicanalisi e l'antropologia, e anche agli stimoli dei nuovi movimenti sociali, a cominciare da quello femminista.

---

[26] E. Gombrich, *Arte e progresso* , Laterza, Bari 1985 (1971) p. 106

[27] A. Hauser, *op. cit* . pp. 173 -196; anche J. Gimpel, *Contro l'arte e gli artisti,* Bompiani, Milano 1970, p. 193 e K. Clark , *Il paesaggio nell'arte* , Garzanti, Milano 1985 p. 141

[28] A. Hauser, *op. cit*. p. 223

[29] Ottimi esempi sono J. Held, N. Schneider, *Sozialgeschichte der Malerei. Von Spätmittelalter bis in 20 Jahrhundert,* Dumont, Köln 1993, e A. Boime, *A social history of modern art* , Univ. of Chicago press 1999 (più voll.)

[30] Per un esame della ricezione di Hauser cfr. E. Castelnuovo, *Arte, industria, rivoluzioni* , Einaudi, Torino 1985 (1976); Anche L. De Col , *Arnold Hauser. La fortuna della "Storia sociale dell'arte",* in R. Strassoldo (cur.) *Muse demotiche. Ricerche di sociologia dell'arte n. 1,* Forum, Udine 2000

Inoltre essa si occupa anche, nello spirito della critica sociale, talvolta anche con toni radicali, delle strutture del potere che pervadono anche il mondo dell'arte [31].

L'orientamente positivistico

Un'altra tendenza che sembra di notare nella storiografia artistica di questi ultimi decenni è la messa in sordina delle ambizioni teorico - filosofiche che l'avevano animata per quasi due secoli, e anche dei problemi e dalle valutazioni di qualità estetico -artistica. La storia dell'arte contemporanea sembra tendere a concentrarsi, in spirito squisitamente positivista, sui problemi tecnici; che sono, tipicamente, quelli della ricostruzione precisa, giorno per giorno, della biografia dell'artista, e di quella che si può chiamare la biografia delle sue opere: concepimento, fasi produttive, vicende posteriori. L'altro tema fondamentale è quello dell'individuazione delle influenze: sulla base di dati di fatto (materiali o documentali) o di analisi formali, si cerca di ricostruire da dove vengano le idee che l'artista ha oggettivato nelle sue opere (o espresso nei suoi discorsi o scritti), e dove poi siano andate, come e da chi e dove siano state accolte: in modo da ricostruire il tessuto culturale complessivo entro cui le singole emergenze si collocano. Uno dei principi della teoria moderna/contemporanea dell'arte, infatti, è che il significato e valore di un opera non sono una sua caratteristica intrinseca e assoluta, ma relazionale e comparativa: cioè dipendono dai suoi collegamenti (innovazione, originalità, contrapposizione ecc.) con quelli che la precedono e quelle che la seguono. E' una teoria che, portata all'estremo, esige che, per pot ere apprezzare una singola opera, lo spettatore debba conoscere (quanto dettagliatamente?) l'intera storia dell'arte universale, e quindi escluderebbe dalla corretta fruizione dell'arte quasi tutta l'umanità, salvo una cerchia ristrettissima di studiosi; ciò che, evidentemente, non è accettabile. Ma è certamente una teoria che assegna alla professione degli storici dell'arte un ruolo fondamentale nel mondo dell'arte.

Le tecniche di ricerca storiografica

---

[31] J. Harris , *The new art history: a critical introduction,* Routledge, London -New York 2001

Come per tutte le branche della storiografia, anche per quella artistica lo strumento fondamentale rimane la ricerca di "fonti" edite e soprattutto inedite, cioè "l'archivio". La ricerca d'archivio richiede competenze e disposizioni del tutto particolari, e l'individuazione di importanti fonti inedite rimane uno dei principali criteri di eccellenza in campo storiografico-artistico. Ma qui sono emersi anche altri criteri, quali l'"occhio", cioè la sensibilità nell'individuare e interpretare indizi formali anche minuscoli, che permettano di formulare ipotesi o risalire a verità di grande rilievo. In questo metodo investigativo, non dissimile da quello poliziesco, eccelse nella seconda metà dell'Ottocento G. Morelli, che di formazione era medico, e quindi esperto in semeiotica [32]. Questa competenza è particolarmente importante nel caso di opere anonime, del lontano passato, di cui si discuta l'attribuzione. Per la contemporaneità, essa è essenziale nello risolvere i dubbi sull'autenticità ovvero falsità delle opere.

Un filone di ricerca storico-artistica che sembra essere in crescita in questi ultimi anni è quello delle fasi di produzione delle singole opere: si cercano e analizzano i primi abbozzi, gli schizzi, gli studi preparatori; ogni singolo frammento di carta uscito di mano dell'artista diviene quindi documento prezioso. Si studiano i contratti e le corrispondenze tra artisti e committenti, le proposte dei primi e le istruzioni dei secondi. Soprattutto, a cominciare dalla fine dell'Ottocento, è stato possibile applicare alle opere tecniche d'indagine propriamente scientifiche (chimico-fisiche ed elettroniche) che permettono di penetrare oltre la superficie, dentro le opere stesse, ed evidenziare con precisione non solo età e altre caratteristiche dei supporti materiali, ma anche i "pentimenti", le correzioni apportate dall'autore nel corso della loro realizzazione; o, ovviamente, gli interventi successivi. Ormai in molti casi, nelle mostre, accanto all'opera quale appare alla vista naturale si espongono le "radiografie" che mostrano il suo scheletro e le sue viscere. In tempi di venerazione della scienza e della tecnica, e di generale interesse del pubblico per l'interno delle cose, i risultati di queste indagini si prestano bene alla spettacolarizzazione. Ormai in tutte le maggiori istituzioni museali sono in corso programmi di analisi di questo tipo a tappeto, su tutto il patrimonio.

---

[32] C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in A. Gargani (cur.), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane,* Einaudi, Torino 1979; *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986

Anche la singola opera acquista così un suo "spessore storico", una sua vicenda; la quale si prolunga poi anche dopo il suo completamento da parte dell'autore, con i luoghi in cui è stata esposta, i proprietari che l'hanno goduta, le collezioni di cui ha fatto parte, gli eventuali restauri e così via. Queste ricostruzioni sono importanti per ricostruire la storia del gusto, delle mentalità, del collezionismo, della cultura in generale. Al contrario delle precedenti, esse tendono ad assumere tanto maggior importanza pratica quanto più ci si avvicina alla contemporaneità, perché oggi il valore estetico e monetario di un'opera, in mancanza di altri criteri, dipende sempre più dal prestigio dei personaggi e delle istituzioni che l'hanno posseduta. Nelle aste si mette sempre in grande evidenza chi siano stati i precedenti proprietari dei lotti all'incanto.

Rilievi critici

Per concludere, si possono muovere alla storia dell'arte alcuni rilievi critici. Il più ovvio è quello della specializzazione, inevitabile in ogni disciplina che si attenga ai criteri del rigore scientifico -analitico-positivista. Data la crescita esponenziale del numero degli studiosi, delle pubblicazioni e delle problematiche ivi trattate, e la disponibilità di sempre nuove fonti di dati e di nuove tecniche d'analisi, nessuno studioso può acquisire, e soprattutto mantenere aggiornata, una competenza sufficientemente approfondita dell'intero scibile storico -artistico. Ogni storico è generalmente specializzato professionalmente su uno o un gruppo di autori, una scuola, un'epoca, un'area geografica; spesso, incrociati tra di loro (specialisti di uno o un gruppo di autori, di una certa epoca e stile, di una certa regione). Assai più rare sono le specializzazioni longitudinali, per un singolo oggetto o genere (ad es. il paesaggio, o la natura morta, o il ritratto, ecc.), e altri aspetti (ad es. la linea, il colore, le nuvole, ecc.) [33] attraverso lunghi periodi di tempo. Del resto del mondo dell'arte, ogni specialista ha, giocoforza, una visione assai più sfumata e periferica. Dopo Gombrich, Hauser, Clark e pochi altri, sembra essersi estinta la razza degli storici dell'arte che osano avventurarsi in grandi sintesi personali

[33] Es. M. Brusantin, *La storia dei colori*, Einaudi, Torino 1983; idem, *Storia della linea*, Einaudi, Torino 1993; H. Damisch, *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Costa&Nolan, Genova 1984.

e complessive [34]. Quel che li ha sostituiti sono le imprese collettive, di tipo enciclopedico o didattico, frutto della collaborazione di un certo numero di specialisti.

Un secondo rilievo critico riguarda l'adozione della novità (innovazione, originalità) come criterio di selezione delle opere ed artisti da considerare; per cui la storia dell'arte diventa la storia delle innovazioni artistiche, delle "nuove tendenze" [35]. Tale criterio/valore, come si vedrà meglio in seguito, è certamente tipico della società moderna, basata sull'idea di storia come sviluppo, come evoluzione e come progresso (più o meno lineari); ed è centrale sia nella cultura capitalistica che nel mondo dell'arte d'avanguardia. Esso corrisponde anche alla tradizione storicistica in campo filosofico: in alcuni Paesi, come l'Italia, la filosofia è insegnata esclusivamente come storia della filosofia, cioè come il succedersi di sistemi di idee, di cui il successivo è presentato essenzialmente come una de-costruzione del precedente, e una nuova proposta, che a sua volta sarà smentita dal seguente; in una sequenza senza fine di demolizioni, alla fine delle quali non rimane che il pensiero critico/negativo nel senso più banale del termine, cioè la disposizione a criticare ogni sistema di pensiero, e a non credere più a nulla di positivo. In altre tradizioni culturali, la filosofia si insegna ad esempio per temi e problemi, mettendo in evidenza le risposte che i diversi filosofi hanno proposto nel corso dei secoli. Le risposte possono essere variate, ma i temi e i problemi rimangono più o meno costanti nel tempo.

L'innovazione non è certo un valore universale, né l'unico possibile. Occuparsi solo delle innovazioni significa trascurare, emarginare e condannare al silenzio quelle componenti della storia che invece esprimono tradizione e continuità, che non necessariamente sono dei disvalori, nell'arte come nella società. La concentrazione sull'innovazione nei testi di storia dell'arte, ad es., significa trascurare il fatto che gli stili continuano ad essere praticati e apprezzati anche per diverse generazioni, o addirittura secoli, dopo la

---

[34] R. Witkin, *Art and social structure*, Polity Press, Cambridge 1991 p. 4. Questo autore è uno dei pochi, tra i recenti, che esprime senza snobistiche riserve la sua grande ammirazione per l'opera di Hauser.

[35] Cfr. ad es. la fortunatissima opera di G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, pubblicata la prima volta nel 1961, e più volte poi riveduta, ampliata e riedita, dove l'autore afferma esplicitamente di trattare solo "l'arte autenticamente attuale" ed escludere "l'arte di derivazione dal passato e inattuale" (G. Dorfles, *Ultime tendenze dell'arte d'oggi. Dall'informale al post-moderno*, Feltrinelli, Milano 1993, p. 15)

nascita degli stili successivi; così il gotico ha continuato a fiorire ben dentro il Cinquecento, il barocco nell'Ottocento, il neoclassico ben dentro il Novecento, e l'impressionismo ha continuato ad essere lo stile di gran lunga più praticato dalla massa dei pittori "umili" fino ai nostri giorni. Di contro, il privilegio all'innovazione ha significato che i testi di storia dell'arte evidenziano le proposte più originali e trasgressive, senza alcun riferimento alle loro dimensioni temporali, spaziali o sociali. Anche "movimenti" di brevissima durata, di pochissimi autori di pochissime opere; "movimenti" di cui pochi o nessuno – se non la cerchi a degli iniziati – si è accorto, e che non hanno avuto alcun impatto sulla società esterna, trovano posto nei testi di storia dell'arte, e vengono quindi spiegati, canonizzati, la loro conoscenza diffusa capillarmente. Tutto questo configura, come minimo, un'iniquità di trattamento.

I rischi della storicizzazione

Il terzo rilievo critico che si può muovere alla storia dell'arte è l'assunto che solo una sufficiente distanza temporale permette una corretta prospettiva storica -scientifica-razionale sugli eventi: "la nottola di Minerva si leva solo all'imbrunire", secondo la già citata famosa immagine di Hegel. Alla base di questa idea stanno due constatazioni ben accettabili. La prima è che sugli eventi troppo vicini possono essere ancora vivi interessi e passioni, dello storico come di ogni altro soggetto coinvolto, che ostacolano le ricerca fredda, oggettiva, puramente razionale, della verità. Molti possono avere interessi di varia natura a nascondere informazioni, e fornire interpretazioni fazios e; molti possono essere danneggiati, anche innocentemente, dalla divulgazione della verità. Un'applicazione pratica di questo principio è la norma, vigente in gran parte dei Paesi, che i dati di certi archivi pubblici possono essere messi a disposizione degli studiosi solo dopo congrui periodi di tempo (spesso, 50 o 70 anni). La seconda constatazione è che nella ricostruzione di un evento, nella sua interpretazione e nella valutazione della sua r ilevanza storica, è importante non solo individuarne le cause ma anche le conseguenze, gli effetti anche a medio e lungo termine. Perciò è opportuno occuparsene in sede storica quando non è più "vivo" e scalciante; quando la calma e la polvere si sono ormai posati sugli eventi. Da cui la contraddittorietà del concetto di "storia contemporanea" .

Ma non bisogna neppure cadere nell'illusione che basti lasciar passare un periodo sufficiente di tempo perché la "storia faccia giustizia", i valori dimostrino la propria verità sopravvivendo nel tempo. Esistono anche meccanismi di inerzia, tradizione , riproduzione , ecc. che fanno sopravvivere, stabilizzare e perpet uare anche gli errori e le falsità. E quanto più una valutazione o immagine è storicizzata, cioè ripresa, ripetuta, diffusa nei testi di storia dell'arte – specie in quelli divulgativi - data per scontata, divenuta di dominio pubblico, tanto più è difficile de -costruirla (criticarla)[36].

Tra le argomentazioni contro il principio della "distanza storica" si può sottolineare che sugli eventi più vicini nel tempo possono esistere fonti importanti – tracce materiali, testimonianze oculari, discorsi orali, notizie su supporti labili – che col passare del tempo possono degradare e scomparire. Certo il reperimento, analisi e utilizzo di questo genere di informazioni è meno tipico del lavoro dello storico, e caratterizza piuttosto quello di altre categorie di studiosi (sociologi e antropologi); ma ciò dovrebbe stimolare l'integrazione tra tali discipline, piuttosto che il mantenimento dell'assunto della "distanza storica". In negativo si può ricordare che quanto più un evento è lontano del tempo, tanto più alta è la probabilità che le informazioni su di esso siano oggetto di selezione ambientale; cioè che sopravvivano e si riproducano nei documenti e nei testi solo le informazioni per varie ragioni più adatte (alle forze in gioco). Come dice la saggezza popolare, la storia la scrivono sempre i vincitori[37]. La verità storiografica, basata sui soli documenti sopravissuti e reperiti, può essere assai distante da quella storica reale.

Una seconda ragione è che molti soggetti pongono in atto precise strategie, variamente motivate da pura ambizione o più concreti interessi, per entrare nella storia dell'arte, o almeno nei suoi libri e riviste. Nel corso del Novecento, gli storici dell'arte contemporanea hanno assunto ruoli sempre più importanti e interni al sistema dell'arte, come consulenti di mostre, musei, case editrici, galleristi, mercanti e collezionisti; in molti casi, com e vedremo, hanno invaso il campo della critica artistica, non meno che della politica e dell'amministrazione di essa. Il loro giudizio sugli artisti

---

[36] N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain* , Minuit, Paris 1998, p. 240

[37] J.-Ph. Domech ha esplicitamente trasferito il proverbio nel campo della storia dell'arte contemporaneo: in *Une nouvelle introduction à l'art du XX siècle,* Flammarion, Paris 2004 , p. 255

contemporanei, lo scriverne nelle loro pubblicazioni, contribuisce a determinarne le quotazioni. Non sorprende quindi che gli artisti si preoccupino di entrare nel circuito della storiografia artistica, producendo libri e articoli su di sé, stimolando recensioni, facendo circolare notizie su ogni sorta di medium che possa poi lasciare sedimenti storici. Tipicamente, inoltre, gli artisti sono immaginosi affabulatori, e quindi abbastanza disinvolti nel loro rapporto con la verità storica. Molte delle massime stelle dell'arte del Novecento hanno prodotto o fatto produrre una straordinaria quantità di "balle" sul proprio conto. In conclusione, si può affermare che almeno una parte del materiale apparentemente "storico" (cioè documentario) sugli artisti è il risultato di manipolazioni propagandistiche e di strategie promozionali [38]. Non tutto ciò che si trova scritto nei libri di storia su un artista deve essere preso per oro colato.

Infine, è da evidenziare che anche la storiografia artistica, in quanto scienza (in senso lato) non sfugge alle aporie proprie di ogni scienza; e cioè l'operare, in essa, di principi operativi ben distanti dall'idealtipo della scienza pura, disinteressata e razionale. Anche in essa vigono quei principi d'autorità, la dominanza di paradigmi, le tradizioni di scuola, le inerzie e le fazioni, evidenziati da Thomas Kuhn[39] e dalla nuova epistemologia. Le ricostruzioni e i giudizi degli storici, come di ogni altro soggetto, sono sempre in qualche misura legati ai loro assunti, valori, visioni, appartenenze, ideologie. Il passato è sempre letto, riletto, riscoperto, ricostruito in relazione agli interessi (teorici, culturali, politici ecc.) del presente. Neanche la storia dell'arte, con tutto il suo rigore metodologico, può oggi pretendere di essere la depositaria della verità in campo artistico. Anche la storia dell'arte dovrebbe essere aperta a continue revisioni. Niente e nessuno dovrebbe essere tabù ; soprattutto i mostri sacri e i feticci del Novecento.

Conclusioni: la fine della storia dell'arte

[38] Cfr. ad es. G. E. Lang, K. Lang, *Etched in memory: the building and survival of artistic reputation* , Univ. of North Carolina Press, Chapel Hill 1990. Per un manuale pratico su come aver successo in arte, cfr. A. Vettese, *Artisti si diventa,* Carocci, Roma 1998.

[39] T. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche* , Einaudi, Torino 1969 (1962).

Tutto questo, peraltro, è largamente *passé*. Parafrasando ancora una volta Hegel possiamo affermare che la storia dell'arte, quanto alle sue funzioni più alte, appartiene ormai al passato, e ciò per due ragioni simmetriche e convergenti. La prima è che anche in essa si è ormai largamente esaurita la spinta alle "grandi narrazioni" sostenute da un "pensiero forte", una visione teorica coerente. Anche la storiografia è divenuta postmoderna, e si accontenta di frammenti casuali e provvisori di testi più o meno plausibili. Ogni storico coltiva il proprio orticello specialistico, senza più aspirare ad una visione globale. La seconda, e anche più importante, è che negli ultimi decenni il sistema dell'arte ha assunto ritmi di mutamento così veloci da rendere in linea di principio impossibile una narrazione propriamente storica, cioè dotata di qualche coerenza razionale. Finora l'innovazione nell'arte si inseriva in un tessuto di continuità; oggi (nella post -modernità, ma già dalla fine dell'800) il suo principio regolativo è la rottura e il rifiuto radicale del passato (Belting)[40]. I movimenti, gli stili e i programmi si incrociano, sovrappongono e avvicendano così rapidamente da rendere impossibile la ricostruzione ordinata delle loro cause, del loro svolgimento e dei loro effetti. Ogni artista può cambiare stile più volte nel corso della vita, e coltivarne anche più d'uno contemporaneamente. Non è possibile valutare l'importanza storica di un'innovazione, perché ciò presuppone l'esistenza di una tradizione contro cui essa si pone. Ogni tradizione è rifiutata per principio, e comunque non fa in tempo a consolidarsi. La produzione di novità è una pratica routinizzata, come nella moda e nel commercio; e quindi espressione di un meccanismo trascendente, a-storico. Come dice Luhmann, in queste condizioni il sistema dell'arte non può più avere una storia né, di conseguenza, un futuro .[41] In conclusione, dell'arte postmoderna non si può fare storia, ma solo interpretazione delle singole opere, discorsi attorno ad esse, conclude ottimisticamente Belting; cioè critica e filosofia [42]. A nostro avviso invece si può fare solo cronaca, informazione, esplorazione, navigazione, annali, cataloghi, elenchi, pubblicità e analisi teoriche [43].

---

[40] H. Belting, *La fine della storia dell'arte o La libertà dell'arte* , Einaudi Torino 1990 (1983)

[41] N. Luhmann, op cit. p 501

[42] J. L. Chalumeau, *Les theories de l'art* , Vuibert , Paris 1997 p. 168

[43] Cfr. ad es. D. Riout, *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti* , Einaudi, Torino 2002; che manifesta fin dal titolo che non si tratta di una storia, ed è basata solo quei materiali; come si vede dalle note e dalla mancanza di una

Di questa difficoltà sono chiari sintomi i testi divulgativi e scolastici di storia dell'arte, che per quanto riguarda gli ultimi decenni si limitano ad affastellare una selezione più o meno arbitraria, e più o meno stabile, e più o meno caotica, di autori, o opere e tendenze, tra le quali è impossibile trovare fili di collegamento sensato.

Si è invece ormai largamente consolidato, anche troppo, un canone storiografico dell'arte moderna/contemporanea fino a circa la metà o i due terzi del Novecento; la cui critica (sociologica) è uno degli scopi del presente lavoro.

Esiste anche un certo numero numero di studi di storia dell'arte contemporanea di ampio respiro (dalla fine del Settecento o dalla metà dell'Ottocento), con ambizioni di innovazione, revisione e fin rivoluzionarie; come quelli di R. Rosenblum, che enfatizza le correnti artistiche "nordiche", extra-parigine, da cui deriva l'astrattismo ("da Friedrich a Rothko"); o quello di Kirk Varndoe, che smonta la tesi canonica secondo cui la rivoluzione ananguardista risale a Manet; o quello di John Greenhagh, secondo cui tutto il progetto dell'arte contemporanea, dal Settecento al 1970, è mosso dal principio di semplicità. Ed esiste anche un minuscolo numero di studi che espellono dalla storia dell'arte contemporanea (della vera arte) tutto quel che nasce da Duchamp e dai dadaisti e domina la postmodernità (l'anti-arte, la non-arte, l'AC) come quelli di J. Ph. Domech e J. Thuiller. [44]

3. La critica

La filosofia e la storia dell'arte sono state, quasi fin dall'inizio, discipline scientifiche, cresciute nella tranquillità delle accademie. La

---

bibliografia. Questo è il metodo adottato da C. Sourgins, *La mirages de l'art contemporain*, La table Ronde, Paris 2005.

[44] R. Rosenblum, *Modern painting and the northern romantic tradition. From Friedrich to Rothko*, Thames& Hudson, London and NewYork 1975; K. Varndoe, *Una squisita indifferenza. Perchè l'arte moderna è moderna*, B. Mondadori, Milano 1990; J. Greenhagh, *The modern ideal. The rise and collapse of the idealism in the visual arts, from the enlightement to postmodernism*, V&A publ., London 2005; J. Ph. Domech, *Une nouvelle introduction a l'art du XX siècle*, Flammarion Paris 2004; J. Thuillier, *Histoire de l'art*, Flammarion Paris 2002.

critica d'arte, al contrario, nasce nei salotti, nei saloni e nei caffè [45], e tipicamente si è sviluppata sulla stampa periodica. Ancor oggi di regola i libri di critica d'arte sono collezioni di scritti occasionali: recensioni e presentazioni di mostre o opere e simili. Filosofi e storici sono normalmente professori, e i loro scritti si rivolgono innanzitutto ai loro pari e agli esperti; i critici, tipicamente, sono giornalisti o intellettuali generici che scrivono per il pubblico (dell'arte) generale. "Secondo le circostanze, la critica d'arte può essere commento, giornalismo, teoria, expertise, descrizione, gergo, analisi, diatriba, letteratura, apologia e/o cosmologia" [46]; ovvero, come scrive Vettese, il critico può essere "commentatore di mostre, dirigente di museo, talent-scout, militante, curatore di mostre, redattore di testi, per cataloghi, pe rito estimatore, storico o consulente".

Tuttavia vi sono delle specificità, almeno in teoria e nel passato. La specialità dei filosofi è di sviluppare definizioni, distinzioni, concetti, teorie; degli storici, di precisare la successione degli eventi e i rapporti causali tra di ess i. La specialità dei critici è, come vuole il nome stesso (kritè s = giudice) quella di emettere giudizi sulla qualità estetico-artistica delle opere d'arte.

La critica d'arte è un settore della letteratura artistica alla cui conoscenza, in termini storici e filosofici, hanno dato contributi importanti e riconosciuti in tutto il mondo due autori italiani: rispettivamente Lionello Venturi e Benedetto Croce [47].

---

[45] Sull'importanza dei caffè, come locali e come bevanda, nello stimolare le pubbliche discussioni da cui prende avvio la "sfera pubblica", la "società civile" e l'"opinione pubblica", cfr. J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Roma -Bari 1977. Cfr. anche G. Gaeta, *Storia del giornalismo*, Vallardi, Milano 1966.

[46] D. Cameron, *Critical reflections*, in « Aerforum », 28, 7, Marzo 1990, p. 129

[47] P. H. Fragne, J.M. Poinsot (cur.) *L'invention de la critique d'art*. Presses Univ. de Rennes 2000; L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino 2000 (1936); B. Croce, *Breviario di estetica*, Laterza, Bari 1958 (1913). Tuttavia E. Castelnuovo, *op. cit*., p. 132, giudica tuttora "insuperato" lo studio di A. Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik,* 1915. Tra gli studi più recenti, di vario taglio disciplinare, cfr. G. Dorfles, *Il divenire della critica*, Einaudi, Torino 1976; F. Menna, *Critica della critica*, Feltrinelli Milano 1980; A. Bonito Oliva (cur.) *Autonomia e creatività della critica*, Lerici, Roma 1980; M. Carboni, *L'impossibile critica. Paradosso della critica d'arte*, Kappa, Roma 1985; B. Bernabei, *Percorsi della critica d'arte*, Cleup Padova 1991; B. Bandini, *Linguaggi della critica. La critica d'arte dal dopoguerra ad oggi,* Fara, Santarcangelo di Romagna 1996; D. Bertasio, G. Marchetti (cur.) *Fra ombre e autoritratti. Il critico presenta se stesso,* Angeli, Milano 2000; G. Politi, L *a congiura*

Nella preistoria della critica, che di solito vien fatta risalire agli scritti del secondo Cinquecento, si poneva la questione se anche i non appartenenti alla professione artistica avessero la competenza a emettere giudizi sulle opere d'arte, e già Ludovico Dolce (1557) risponde affermativamente. "Fin dall'inizio, la critica d'arte è di competenza dei profani" e non degli artisti [48]. Ma la questione era ancora aperta alla metà del Settecento, e discussa ad esempio dal Lessing; ed è presente in qualche misura anche nel senso comune odierno: la gente in genere non si ritiene competente a giudicare; delega il compito agli esperti, e si conforma o se ne tiene tranquillamente lontana. Col tempo, la questione venne risolta in senso opposto a quello implicito ai suoi inizi: *solo* i critici, gli esperti , possono giudicare la qualità delle opere. Non gli artisti, il cui giudizio è viziato da interessi di parte e da deficit di razionalità; essi di regola, per fortuna "non sanno quello che fanno", cioè sono solo gli strumenti attraverso cui si esprimono impulsi emotivi inconsci e immagini di ignota provenienza; e men che meno il pubblico , considerato generalmente impreparato ad affrontare tanta sottile e oscura complessità. Il successo "di critica" e di "pubblico " sono tenuti accuratamente separati, e il primo è considerato di regola più vero, giusto e importante del secondo.

Nel XVII secolo, gli scritti sull'arte riguardano soprattutto la "querelle des anciens et des modernes", e l'individuazione di criteri razionali, e non semplicemente tradizionali, del bello; si inizia a lodare l'originalità come uno dei criteri di eccellenza nell'arte; e inizia la discussione sulla diversità dei gusti .[49]

Come si è più volte ricordato, la critica d 'arte contemporanea, come genere letterario autonomo, vien fatto nascere nel 1759 con i primi scritti di Diderot a commento dei quadri esposti negli annuali Salons dell 'Accademia di Francia e diffusi dall'amico von Grimm; e poi anche raccolte in alcuni volumi. Il ruolo di Diderot rimane

---

della critica , in "Flash Art", 235, agosto -settembre 2002; M. Guasch (ed.) *La critica del arte. Historia, teoria y praxis* , Serbal, Barcelona 2003

[48] A. Hauser, *Storia sociale dell'arte* , cit., p 417

[49] L. Ferry, *Homo aestheticus. L'invenzione del gusto nell'età della democrazia* , Costa&Nolan, Genova 1991, p. 33

fondamentale non solo perché Parigi è allora, e rimane per due secoli, l'indiscussa capitale mondiale (occidentale) dell'arte. Vi sono almeno altri tre motivi: primo, i suoi scritti di critica sono specifici e sistematici, cioè hanno scopi ben precisi e si prolungano nel tempo; secondo, essi sono lo specchio di dibattiti e discorsi che già si svolgono in mezzo a un pubblico sempre più largo di persone appassionate di cose d'arte, e mirano a influenzare l'opinione pubblica (che conta); cioè si situano già in un nascente clima di libertà e democrazia fondamentalmente diverso da quello di corte, legato alla volontà e ai gusti del Principe, in cui si situavano ad es. gli scritti critico-artistici dell'Aretino. Terzo, i suoi commenti non sono più solo di natura tecnica e formale, ma esprimono una posizione etico-politica: è già critica militante Diderot si scaglia contro la "corruzione" del rococò, in particolare di Boucher e Watteau, beniamini dei circoli di corte e del ceto aristocratico ormai frollo; e a favore del nascente neoclassicismo [50].

La nascita della critica d'arte è legata quindi a un pubblico borghese, mediamente colto, interessato (tra le altre cose: filosofia, scienza naturale, politica, economia) anche all'arte; ed inoltre alla diffusione di quello strumento indispensabile della "sfera pubblica" e della liberaldemocrazia borghese che è la stampa periodica [51]. Oltre agli articoli sugli eventi artistici nelle riviste "generaliste" appaiono anche le riviste specializzate sui temi dell'arte. Da Diderot in poi, lo sviluppo dell'arte avviene in stretta simbiosi con la produzione, stampa e circolazione di scritti critici su di essa. In Inghilterra John Ruskin, verso la metà dell'800, si guadagna il potere di determinare o interrompere la reputazione di un artista [52]. A Parigi a scrivere articoli di informazioni, commenti, interpretazioni, giudizi sulle opere ed eventi artistici sono o letterati come Gauthier, Baudelaire, i Goncourt, Zola, o giornalisti professionisti che sviluppano qualche interesse e competenza specialistica su questi temi. Essi sono anche considerati – specialmente in Francia – i capostipiti della critica d'arte come genere letterario autonomo.

I tempi sono attraversati da duri conflitti ideologici, sociali e politici, tra conservatori, i liberali e i nascenti movimenti socialisti e anarchici. In tempi abbastanza ravvicinati si verificano rivoluzioni e

---

[50] J. Starobinksi, *Diderot e la pittura*, Tea, Milano 1991

[51] J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Bari 1971 (1967).

[52] J. Wolff, *Sociologia delle arti*, Il Mulino, Bologna 1983 p. 59

restaurazioni, con aspetti anche di notevole violenza. Le tensioni si riflettono anche sulla critica artistica, spesso faziosa e violenta almeno sul piano verbale. In più sono già in atto i meccanismi propri dell'industria culturale e dei media, dove, come è noto, i conflitti sono ricercati, esagerati e a volte anche creati, perché essi eccitano le passioni e incrementano la celebrità delle parti in causa nonché le vendite del giornale. Verso la fine del secolo, le rubriche sugli eventi artistici diventano elementi stabili di molta stampa .

L'importanza della critica è cresciuta, nel corso del secolo XIX, con il moltiplicarsi delle maniere di far arte e quindi delle diversità di opinione su di esse, con le relative pubbliche controversie. Fino agli anni 70 dell'Ottocento la critica d'arte parigina tendeva a riflettere i gusti del pubblico più conservatore (erano i tempi del Secondo Impero e del reazionarissimo sovrintendente alle Belle Arti Niuwerkerque), e attaccava vivacemente le innovazioni, specie se in odore di socialismo, quale il realismo courbettiano. Ma il caso più famoso è quella della dura reazione della critica ai primi lavori di Manet e degli impressionisti. Si asserisce comunemente che da quella disgraziata esperienza (il rapido trionfo mondiale dell'impressionismo, malgrado l'opposizione inziale della critica parigina) il mondo della critica non si riebbe più, nel senso che da allora in poi i critici, per non sbagliare, tendono a favorire qualsiasi innovazione [53].

La critica cresce anche con lo sviluppo di forme d'arte sempre più difficili e lontane dalle capacità interpretative e valutative del pubblico generale, come nel caso delle avanguardie del Novecento. Nell'ultimo terzo dell'800 si infittiscono anche i rapporti della critica con galleristi e mercanti; nel senso che i mercanti si attivano per procurarsi il favore dei critici [54]. Ma si rafforza anche con la crescita quantitativa del sistema dell'arte, la sua diversità, la sua estensione su spazi sempre più vasti. La critica diventa più importante "specie da quando il sistema dell'arte si è globalizzato, e i soggetti devono basarsi sempre più sul flusso di testi e immagini che li informano sugli

---

[53] E. Gombrich, *La storia dell'arte* , cit. p. 598. Anche N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain* , Minuit, Paris 1998, p. 45; J. -Ph. Domech, *op. cit*. p. 141.

[54] Un caso paradigmatico è quello di Felix Feneon, "critico dalla prosa enigmatica e quindi molto influente; dapprima scriveva come *free-lance* per diverse riviste, ma poi stabilì una collaborazione organica con la galleria Bernheim -jeune; e divenne nel 1908 il direttore della galleria. Un ruolo simile, trent'anni dopo a New York fu occupato da Clement Greenberg. Cfr. R. E. Caves, *The creative industries* , Harvard Univ. Press, Cambridge MA 2000, p. 194

eventi artistici in giro per il mondo. I critici sono sempre più "gli agenti della de-localizzazione". Quanto più gli eventi artistici perdono il loro carattere di comunità locale, piccola e interattiva, tanto più diventa decisivo il ruolo degli scrittori d'arte.[55]

Nel Novecento, i critici (letterati, pubblicisti, giornalisti) si son fatti non solo fautori ma attivi promotori, profeti, ideologi, organizzatori, propagandisti e fin fondatori di movimenti artistici. Gli esempi più famosi sono Apollinaire con il cubismo e l'astrattismo, Breton con il surrealismo, Greenberg con l'espressionismo astratto e *l'action painting*, Restany con il nuovo realismo, Clair con la nuova soggettività. Anche in Italia abbiamo avuto molti esempi di questa tipologia: De Grada con il neorealismo, Dorfles con l'astrattismo geometrico, Celant con l'arte povera, Bonito Oliva con la transavanguardia, ecc. In pratica, non c'è movimento artistico del Novecento che non sia promosso e guidato da un intellettuale, che si fatica ormai a chiamare ancora critico. "Nell'arte contemporanea, il critico diviene una vera vedette, assume al limite più importanza dello stesso artista."[56]

La tipologia crociana dei critici d'arte

Secondo la classica analisi di Benedetto Croce, esistono quattro categorie di critici d'arte: tre parziali e sbagliate e una complessiva e giusta. I primi sono i critici "pedagoghi e tiranni" che indicano agli artisti che tipo di arte dovrebbero produrre e come. I secondi sono i "giudici", che si limitano ad emettere, ed adeguatamente motivare, giudizi di qualità artistica. La terza categoria è quella degli "esegeti", che spiegano il significato delle opere, la loro origine, i loro principi compositivi, la loro posizione nella produzione artistica complessiva (dell'autore, della scuola, dell'epoca, ecc.).[57] La quarta categoria

[55] U. Wuggerig, *Macht und Ohnmacht der Kunstkritik*, in P. Weibel (Hg.) *Quantum Dämon*, Passagen, Wien 1996 p. 239, 247; atti del simposio "How art is represented by reviewing it, how art is constructed by criticizing it", organizzato dalla Neue Galerie, Vienna 1995.

[56] Ph. Riviere, L. Danchin, *La Métamorphose des médias*, in P. Barrer, (*Tout) l'art contemporaine est il nul?* Favre, Lausanne, 2000, p. 109. Simili pensieri si trovano in gran parte dei testi utilizzati nel presente lavoro.

[57] B. Croce, *Breviario,* cit. p. 82 ss; anche 85ss. Si può qui notare che l'acerbo critico di Croce, J. Dewey, al posto della critica "esegetica" suggerisce di usare il termine "critica impressionista": J. Dewey, *Art as experience*, Putnam's, New York 1980 (1934), p. 314

riesce a mettere insieme tutte queste funzioni. La vera critica d 'arte si distingue solo empiricamente, per ragioni contingenti, dalla storia dell'arte; e la critica meramente estetica (pura analisi del godimento) e quella meramente storica (puro scavo di notizie fattuali sull'opera) ambedue parziali, possono convergere se si elevano a livello di filosofia dell 'arte[58]. In sintesi, la critica d'arte coincide con la filosofia dell'arte o estetica, (e quindi con la figura di Croce stesso). Una conseguenza di tale coincidenza è che ci sono tante false critiche quante false filosofie dell'arte si sono presentate, in successione, nel corso della storia: e Croce elenca l'analitico-classificatoria, la moralistica, l'edonistica, l'intellettualistica, la psicologistica, la formalistica, la retorica, e così via. [59] Curiosamente però Croce, per coerenza con la sua concezione dell 'arte come intuizione lirica immediata e universale, è poi costretto a minimizzare o addirittura azzerare il potere della critica : "nessun critico può mai, per metafisica impossibilità, disfare, abbattere e nemmeno intaccare lievemente un artista; queste cose non sono mai avvenute nel corso della storia e non accadranno mai "[60]. Questa affermazione sembra riprendere, anche nella sua forza, quella di Kant: "tutti gli esperti del mondo possono volermi persuadere che un 'opera è bella. Se non sono d' accordo, ho diritto di tapparmi le orecchie "[61]. Tuttavia, mentre siamo personalmente del tutto d'accordo con la frase di Kant, ci sembra che quella di Croce vada contro ogni evidenza storica; a meno che non si riferisca ad una noumenica, ideale sostanza dell'artista, e non al fenomeno come appare empiricamente, cioè nella sua definizione sociale; perché, di fatto, non c'è dubbio che la critica ha il potere di creare, distruggere o condannare all'inesistenza qualsiasi *reputazione* artistica.

Il mondo della critica d'arte, come ogni altra cosa, nel tempo muta, si evolve, si differenzia. Gli studiosi di questo mondo hanno proposto diverse classificazioni e tipologie, e non ci pare si sia imposto un paradigma universalmente accettato. In Italia ci sembra ben congegnata quella di F. Poli, che distingue 1) quelli che scrivono critiche come attività collaterale ad altra professione intellettuale: letterati, poeti, giornalisti, docenti di storia e d'arte; ma anche

---

[58] B. Croce, *op. cit*. p. 97.
[59] *Ibid* p. 101
[60] *Ibid*.
[61] Cit. da A. Seguy -Duclot, *Definir l'art,* Jacob, Paris 1998 p. p.76

personaggi interni al sistema dell'arte, come artisti, collezionisti, galleristi, mercanti; 2) critici di professione, di orientamente teorico ; per lo più accademici, ma anche nei media; 3) critici di professione, ma di orientamento pratico: curatori di musei, organizzatori di mostre, consulenti di amministratori pubblici, collaboratori di case d'aste ecc. Questa tipologia può poi essere articolata in "livelli verticali", a seconda lella qualità, raggio, peso, prestigio, influenza [62].

La critica d'arte come genere letterario

La critica d'arte non è una scienza, per quanto abbia sviluppato un gergo specialistic o che pretende di assomigliare a quelli delle scienze, e ogni tanto emerga qualche proposta di metodo e lessico che aspira al rigore della scienza .[63] Di fatto, quello di critico d'arte non è mai stato un mestiere a sé, distinto da quello del giornalista, del letterato, dello studioso (storico o filosofo) o dall'esperto empirico . Non ci sono corsi di educazione distinti e formali a questo mestiere; nè manuali didattici, in cui si insegnino sistematicamente le sue regole[64]. E non ci sono perché, anche nei momenti e luoghi di massima fioritura della vita artistica, i posti di lavoro per critici professionali a tempo pieno, nei giornali e nelle riviste, sono assai pochi[65]. Quello di critico non è forse neanche un mestiere, ma qualcosa di simile all'arte, che si persegue per vocazione, si apprende nella pratica e nell'imitazione dei maestri, e funziona se si ha talento . "Non sono necessari titoli formali né preparazione specifica", nota

---

[62] F. Poli, *op. cit*. pp. 146 ss.

[63] Cfr. ad es. J. Willats, *Art and repr ésentation* , Princeton Univ. Press 1997

[64] Nella recente cultura artistica italiana, un ruolo centrale ha avuto il lavoro di C. Brandi, *Teoria generale della critica,* Editori Riuniti, Roma 1998 (1974 *);* che per il suo livello di estrema sofisticazione intellettuale e linguistica però non può certo essere considerato un manuale didattico.

[65] A. Vettese, *Artisti si diventa* , Carocci, Roma 1998, p. 179. Secondo Roberta Smith, critica d'arte del "N.Y. Times", (*The independence of the critic,* in P. Weibel, Hg., *op. cit*. p. 337), in tutti gli USA v'erano nel 1996 solamente 24 critici professionisti a tempo pieno. Nello stesso volume, a p. 358, il giovane critico londinese M. Slotover afferma che anche nel Regno Unito è difficile trovare persone che si dedichino a tempo pieno alla critica d'arte (contemporanea), perché " in questo ambiente non girano abbastanza soldi". Secondo Y. Michaud, *Enseigner l'art?* Chambon, Nîmes 1999, p. 140, anche in Francia oggi i critici d'arte veramente professionali sono pochissimi; la grande maggioranza vive di altre attività, come l'insegnamento o l'impiego in amministrazioni pubbliche dedicate all'arte.

Raymonde Moulin [66]. Di norma, i critici hanno una formazione letteraria e filosofica [67]. Il solo criterio oggettivo per essere accettato nella categoria dei critici è la cooptazione, cioè l'accettazione - riconoscimento della competenza (i titoli) dell'aspirante da parte di chi è già dentro il sistema dell'arte .

Negli ultimi decenni, l'affinità tra esercizio dell'arte ed esercizio della critica d'arte ha la massima evidenza nella pretesa degli artisti di esercitare essi stessi, direttamente, con le loro opere, funzioni di critica non solo nei riguardi della società, ma riguardo allo stesso mondo dell'arte; "ogni opera d'arte è, di per sé, un commento sull'arte", ha detto Danto. Col concettualismo, questa invasione di campo è stata particolarmente evidente.

Gli scritti di critica d'arte si possono distinguere in diversi generi. In un recente e brillante lavoro (2003) J. Elkins ha proposto la seguente tipologia: a) il saggio da catalogo, in cui essenzialmente si fa l'apologetica dell'artista e delle sue opere, b) il saggio accademico, in cui si esibisce una vasta cultura filosofica e storica, grondante di riferimenti ad autori e teorie c) il saggio culturale, prossimo alla maniera dei *cultural studies* , in cui ci si riferisce a temi più popolari e correnti, e di orientamento materialistico; d) l'arringa neo - conservatrice, filone emerso negli ultimi due decenni; e) il saggio strettamente filosofico, che sulla scia di Danto fa coincidere arte e filosofia, come un tutto inscindibile; f) il saggio di mera descrizione e interpretazione dell'opera, che si astiene da giudizio estetico; g) come saggio poetico -letterario, come un genere a sé [68].

Lo sviluppo della critica d'arte come genere letterario, dotato di particolari caratteristiche formali, si trova un po' in tutti i Paesi; e certo questa tradizione non manca in'Italia[69]. Il "critichese" è proverbiale e famigerato per l'allusività, la vaghezza, l'oscurità, l'ermetismo oracolare, l'uso di parole ricercate e rare, le costruzioni sintattiche involute e complesse, le metafore più ardite, le associazioni mentali più arbitrarie, i prestiti lessicali e concettuali e teorici dai più

---

[66] R. Moulin, in *L'artiste, l'institution, le marché* , Flammarion, Paris 1997 (1992), p. 209

[67] P. François, V. Chartain, S. Wright, *La sociologie aux mains indig énes: le cas des critiques de l'arte contemporain* , in S. Girel, S. Proust, *Les usages de la sociologie de l'art*, L'harmattan, Paris 2007, p. 122

[68] J. Elkins, *What happened to criticism?* Prockly Paradigm Press, Chicago 2003

[69] Cit. da H. Foster, *The return of the real* , The Mit Press, Cambridge Mass. 1996, p. xvii

disparati campi del sapere, l'ipertrofica soggettività . Bandite ogni argomentazione razionale, la logica, la verificabilità. Il lettore ha spesso l'impressione di essere avvolto in una nube verbale, emessa dal critico come l'inchiostro dalla seppia, allo scopo precipuo di confondere, impressionare, indurre ammirazione per la bravura letteraria dell'autore, al di là di ogni rapporto di comprensione con l'opera commentata. Qualcuno si è divertito a compiere un esperimento, di collegare testi critici con opere diverse da quelle per le quali erano stati originariamente scritti . Pochi lettori si sono accorti delle sostituzioni. La parola, come sanno linguisti e semiologi, serve a molte altre funzioni, oltre a quella di comunicare; e una di queste è proprio l'induzione del rispetto, e fin venerazione, attraverso l'esibizione del potere sulle parole e la loro oscurità.

In effetti la critica d'arte si confronta con una missione quasi impossibile: la trasformazione della percezione visuale in comunicazione linguistica; la traduzione in parole e concetti di immagini, che in via di principio possono essere apprezzate solo nella visione diretta [70]. Per operare questa magia si è costretti a far ricorso ad ogni sorta di esercizi retorici.

Ma non c'è solo questo. In Italia una parte della responsabilità di questa strada presa dalla critica d'arte si fa risalire a uno dei massimi storici d'arte della prima metà del Novecento, Roberto Longhi, che si era alimentato del clima dannunziano dominante all'epoca, con la sua esaltazione della potenza evocativa della parola; e aveva teorizzato la prosa d'arte come un genere poetico -letterario per conto suo, che prendeva le mosse dall'opera da spiegare/commentare ma si sviluppava poi in opera d'arte autonoma e parallela [71]. Come in tutte le pratiche artistiche, chi ha talento può produrre anche opere suggestive ; dagli imitatori di minor ingegno possono uscire testi as sai meno fascinosi .

---

[70] Questo è uno dei postulati di base della costruzione teorica di N. Luhmann, op. cit. Un altro testo, di tutt'altro impianto e finalità, basato sul principio della impossibilità di tradurre completamente i segni visivi in descrizione verbale è quello di J. Elkins, *On pictures and the words that fail them* , Cambridge Univ. Press 1998. I neurofisiologi hanno scentificamente stabilito che il cervello umano ha facoltà visuali enormente più potenti di quelle linguistiche; le prime si sono evolute per tempi infiniti più lunghi di quelle della lingua.

[71] Secondo qualcuno (N. Luhmann, *Die Kunst* , cit., p. 91) però questa concezione della critica può essere fatta risalire al primo romanticismo.

Per quanto riguarda l'arte d'avanguardia e post-moderna, le sopra citate caratteristiche della prosa dei critici sono chiaramente connesse alla totale libertà di interpretazione messa a disposizione da gran parte delle opere d'arte. Tipicamente, esse assomigliano a macchie di Rohrschach dove ognuno può vedere ciò che vuole, e permettono ai critici di esibire le loro fantasie più audaci, il patrimonio lessicale più straordinario e le evocazioni teoriche più disparate. Fin dall'inizio del secolo, gli artisti si sono accorti che non era necessario sapere quel che facevano; tanto sarebbero poi intervenuti i critici a inventare spiegazioni, a loro stessi e al pubblico. E vi sono anche artisti che un po' si sono divertiti, un po' ridicolizzano, e un po' si infastidiscono delle interpretazioni dei critici. Un caso noto è quello di Alberto Burri, che ha seccamento smentito gran parte delle magniloquenze dei guru (Calvesi, Brandi, Crispolti ecc.) su di lui [72].

I critici sono ben consci della diffidenza del pubblico verso i citati caratteri della loro prosa, e ammettono che vi siano degli abusi. Tuttavia si difendono affermando, in primo luogo, la necessità, per la critica come per qualsiasi altra disciplina o professione, di sviluppare un proprio linguaggio tecnico, specialistico; in secondo luogo ricordando come nell'opera d'arte si intersechino sempre numerosi piani di lettura, e riferimenti teorici sempre più complessi, che non è possibile trascurare in nome della chiarezza e semplicità. [73]

Dal critico al curatore e la scomparsa della critica negativa

Il problema del "critichese" è divenuto meno bruciante da quando la stesura di testi è divenuta solo una delle attività del critico. Negli ultimi decenni si va affermando la figura mista del critico curatore e promotore (coincidente con il "pedagogo e tiranno" di Croce), che non si limita a scrivere esegesi sulle opere d'arte, ma stabilisce rapporti diretti con gli artisti, ne orienta, guida, presenta e promuove la produzione; o se ne fa agente e manager. Sempre più spesso, il critico non si limita a commentare le mostre organizzate da musei o mercanti o altri; ma le organizza lui stesso, di solito per conto di pubbliche amministrazioni o di enti privati (fondazioni, banche, ecc.).

---

[72] S. Beltramini, *La grande impostura. Fatti e misfatti dell'arte moderna e contemporanea*, Edizioni Polistampa, Firenze 2002, pp. 19-23

[73] P. Granzotto, *I Critici*, in R. Strassoldo (cur.) *Muse polifile. Ricerche di sociologia dell'arte v. 3*, Forum, Udine 2005

Questa evoluzione sembra dovuta a una molteplicità di cause. Una è la perdita di importanza, nel mondo dell'arte, com e nella società in generale, della comunicazione scritta e della carta stampata , a favore della comunicazione visuale. Il modo più efficace, per un critico, di diffondere le proprie idee non è scrivere un saggio, ma organizzare una mostra. Una seconda ragione è la presa d'atto dell'irrrimediabile soggettività di ogni punto di vista, e del ruolo di servizio del critico, rispetto agli interessi di altri operatori (galleristi, artisti, curatori, ecc.) . Ciò toglie autorità morale agli scritti dei critici. [74] Altri osservatori mettono in rilievo "la crescente consapevolezza, da parte delle altre componenti del sistema (amministratori, collezionisti, mercanti, artisti) che la manovra e il controllo delle valutazioni si possono produrre anche all'interno delle loro istituzioni", specialmente il Museo e il mercato. Le funzioni tradizionali del critico-scrittore sono perciò divenute obsolete. La critica indipendente può essere fiduciosamente relegata nel ghetto accademico" [75]

Questa evoluzione contribuisce anche a spiegare uno dei fenomeni più evidenti del nostro tempo in questo campo, cioè la quasi scomparsa della critica negativa, delle vivaci controversie e anche degli attacchi personali che animavano il mondo della critica fino agli anni70[76]. La critica oggi tende o a fare storia dell'arte, o riferirsi ai gusti personali del critico, o commentare le intenzioni dell'artista, o scantonare in commenti filosofici o descrivere l'opera; qualsiasi cosa, pur di non dover emettere chiari e franchi giudizi .[77] Poiché lo scopo di ogni critico è ora di favorire il successo del proprio "parco" o "scuderia" di artisti, si stabilisce rapidamente, come in ogni altra professione, l'elementare principio deontologico di non aggressione tra gli operatori del ramo (che nel mondo pubblicitario si chiama divieto di pubblicità negativa): "io non attacco i tuoi, tu non attaccare i miei; ognuno spinga avanti i propri, e lasciamo giudicare la clientela ". E' anche questione di efficienza: con tutto quel che c'è da fare per promuovere i propri, impegnarsi in conflitti con i concorrenti può essere uno spreco di energie, e aprire spiragli agli attacchi degli esterni

---

[74] Y. Michaud, *L'artiste et les commissaires* , cit., p. 21

[75] B. Buchloh, cit. in K. Cavagna *, Stört Kritik?* In P. Weibel, op. cit. p. 318. Cfr anche C. Sahrendt, S.T. Kittl, *Das kann ich auch. Gebrauchsanweisung für moderne Kunst*, Dumont, Köln 2007

[76] Y. Michaud, *Enseigner l'art? cit.* p. 140; P. Granzotto, *op cit*.; M. Ward, *From art criticism to art news,* London 1994.

[77] R. Rochlitz, *Subversion et subvention* , Gallimard, Paris 1994, pp. 175 ss.

al sistema. Inoltre, parlar male degli avversari è comunque un far loro pubblicità [78]. La forma più efficiente di critica negativa è il silenzio. Inoltre è aumentato il desiderio di schivare denuncie per diffamazione [79]. In un mondo sempre più monetizzato, e dove i diritti morali e patrimoniali degli operatori del sistema dell'arte (e non solo degli artisto" sono sempre più tutelati, critiche negative possono provocare querele per danni.

Tuttavia la carenza di critica negativa si spiega anche con la mancanza di idee e valori "forti" , con il clima di tolleranza universale di ogni diversità, di soggettivismo, di relativismo e di "buonismo" , tipici della postmodernità. Molti critici oggi ammettono di non ambire ad alcun tipo di superiorità, nella capacità di emettere giudizi estetici: "ogni crit ica è soggettiva. Sostanzialmente, tu fai il tuo lavoro e speri che la tua soggettività dirà qualcosa di utile alla soggettività dei tuo i lettori", afferma Roberta Smith, critica del NewYork Times; la sua collega Avgikos dichiara di non scrivere per il pubblico esterno ma per se stessa, per capire le proprie reazioni emotive di fronte a un ' opera. [80] Ma c'è una dose di ipocrisia o ingenuità in queste affermazioni, perché di fatto le opinioni personali di queste persone, apparendo su media di enorme prestigio, poi condizionano i giudizi di milioni di altri soggetti. [81] In conclusione, tuttavia , sembra di poter notare che il ruolo del critico, come mero scrittore, nel sistema dell'arte è declinato, a favore di altri soggetti, più operativi (curatori, promotori, mercanti, ecc.)

4. L*'art theory (art writing)*

Come si è accennato all'inizio del presente capitolo, la distinzione tra filosofia dell'arte, storia dell'arte e critica d'arte è difficile da tenere, perché in pratica vi sono molti attraversamenti di confine (filosofi e storici che esprimono valutazioni critiche, critici che mettono a punto questioni storiografiche e si avventurano in filosofemi, ecc.) e anche in linea teorica è difficile tener separata la

---

[78] F. Poli *op. cit*. p. 150

[79] A. de Kerros, op. cit. p. 268

[80] R. Smith, op. cit. p. 341.

[81] Sulle recenti evoluzioni e la problematica della critica oggi cfr. anche U. Wuggering, *op. cit* .; D. Berthet, *Les defis de la critique de l'art,* Edit. KIME, Paris 2006. Cfr. anche la serie di riflessioni critiche sul ruolo e responsabilità della critica oggi su "ArtForum International" degli ultimi anni.

filosofia dalla storia dell'arte. Come si è visto, Croce esige la fusione dei tre generi, e qui possiamo ricordare anche l'osserv azione di B. Wyss secondo cui in realtà non c'è grande differenza tra il critico e lo storico dell'arte: il primo àncora i fenomeni del presente nella storia del passato, il secondo àncora lo studio dell'arte del passato nella situazione presente [82].

Si può ancora aggiungere che nella prima metà del Novecento i teorici dell'arte hanno preso molto dalle scienze psicologiche, e in particolare dalla "psicologia del profondo" (psicanalisi: Freud e Jung), e nella seconda metà ha mostrato qualche interesse per altri campi dello scibile, quali le scienze sociali; in primo luogo attraverso il marxismo, ampiamente diffusosi, e talora in posizione dominante, nel sistema dell'arte dei decenni centrali del Novecento (1930-1970) grazie soprattutto all'autorità della Scuola di Francoforte (Adorno, Horkheimer, Benjamin) di A. Hauser, di G. Lukacs ed altri luminari; ma poi l'interesse si è ampliato verso altre scuole sociologiche. Lo stesso Habermas, ultimo prestigioso rappresentante della scuola di Francoforte, è in realtà da tempo approdato a posizioni che poco hanno a che fare con il marxismo. Attraverso Habermas, il mondo dell'arte (degli intellettuali che in esso operano) si è interessato anche alla teoria sistemico-cibernetica di Luhmann. Assai meno interesse – anzi, quasi totale disinteresse – il mondo dell'arte sembra mostrare per il ramo della sociologia specializzatosi nel suo studio, cioè la sociologia dell'arte; e anche per le analoghe specializzazioni dell'economia, dell'antropologia e della psicologia [83].

Un filone di pensiero che invece ha affascinato il sistema dell'arte, e che è di difficile collocazione, ma che certamente non rientra nella tripartizione tradizionale dello scibile relativo all'arte, è quello dello strutturalismo/post-strutturalismo, conosciuto talora come

---

[82] B. Wyss, *Déjà vu*, in A. Bolterauer, E. Wiltschnigg (Hg.) *Kunstgrenzen. Funktionsräume der Ästhetik in Moderne und Postmoderne*, Passagen, Wien 2001, p.183

[83] Queste osservazioni sono basate esclusivamente sulla analisi visuale di testi presenti nei *bookshop* dei principali musei e mostre d'arte moderna d'Europa, di mega-librerie metropolitane, di alcune librerie specializzate in arte, e infine di qualche biblioteca di accademie d'arte (Monaco). Ad es, una delle più grande libreria specializzata sull'arte contemporanea, quella del Tate Modern, vi sono 24 metri lineari di scaffali etichettate "Critical theory", col materiale citato sopra e molto marxismo, neo-marxismo e radicalismo di sinistra; e solo 6 metri di semplice "theory", anch'essa prevelentemente di sinistra. Sono praticamente assenti i testi di scienze sociali empiriche, "positive". Sul tema cfr. in questo libro, anche il cap. 19.

"école parisienne" o, negli USA, come " French theory""; in cui confluiscono componenti marxiste, antropologiche, psicanalitiche, fenomenologiche, semiologiche, filosofiche, sociologiche, linguistiche, letterarie, e altro ancora, e i cui nomi più noti sono, in sequenza, Sartre, Levi Strauss, Lacan, Barthes, Foucault e Der rida. Tutto questo si incontrava e mescolava, durante vent'anni (1960 - 1982), sulla rivista "Tel Quel", di Ph. Sollers, il faro di tutta l'intellighentzia francese ed europea [84].

Infine, qualche altra importante incursione del mondo dell'arte si è diretta verso la teoria dell'informazione, della comunicazione , dei sistemi, dell'ecologia; e anche di qualche campo di studi fisico - matematici, come la teoria delle strutture dissipative di Priogogine, della morfogenesi di Thom e dei frattali di Mandelbaum .

Ora, tutto questo è confluito con i tre generi tradizionali (filosofia, storia e critica d'arte) a costituire una gigantesca e complessissima "Art Theory". Manteniamo la dizione originale inglese perché essa pare finora una specialità anglo -americana; o almeno è in questa lingua che si sono prodotte le opere più ponderose in tale categoria.

Nell'*art theory* (da tener distinta dalla vecchia "*Allgemeine Kunstwissenschaft"* , ovvero "scienza generale dell 'arte" di Dessain, Utitz e Hamman) confluiscono , in varie proporzioni , le più tradizionali filosofia, storia, e critica d'arte, insieme con scritti sull'arte provenienti dai rami dello scibile sopra indicati . I testi di *art theory* hanno carattere antologico e sono destinati soprattutto al grande mercato degli studenti universitari di materie artistiche . Essi

---

[84] Su questa ricezione americana del pensiero parigino cfr. F. Cusset, *French theory* , La découverte, Paris 2003.C. N. Heinich, in *La sociologie a l'epr euve de l'art ,* v. 2, Aux lieux d'être, Geneve 2007, p. 92, ricorda che gli americani hanno scoperto Foucault e Bourdieu 20 o 30 anni in ritardo. Buci -Glucksmann ha definito "barocco" questo stile di pensiero perché, come nel '600, vi predomina una mistura di filosofia e letteratura, di etica ed estetica, si fa largo uso dell'allegoria, e ci si occupa di temi come la morte, le catastrofi, il mito e la sessualità; in *Baroque reason. The aesthetics of modernity* , Sage, London 1994 (1984). Secondo A. de Kerros (in *L'art caché. Les dissidents de l'art contemporain* , Eyrolles, Paris 2007, p. 26), l'adozione della "French Theory" negli USA, negli anni 80, e quindi il pensiero teso a distruggere l'idea che esista una storia, una cultura e un'arte ereditata dal passato (europeo), corrisponde al nuovo verbo della multiculturalismo; e quindi è funzionale alla missione degli USA, di egemonia globale. Il ragionamento è affascinante, ma pare ancora bisognosa di approfondimenti, chiaramenti e prove. Pare che, come nelle macchie di Rohrscach, nella French Theory ognunoi può vedere quel che vuole.

testimoniano la fine di ogni speranza di individuare un sistema di pensiero coerente, razionale, sistematico sull'arte; *una* teoria dell'arte. Essi si presentano come grandi e postmoderni ipermercati delle idee, che mettono a disposizione di docenti e studenti ogni sorta di mercanzia teorica, tra cui pilluccare a seconda del momento, delle preferenze, dei propri gusti; mettendo in evidenza, con la propria struttura stessa, che si tratta solo di infinitamente diverse e fungibili opinioni, e che non c'è speranza di trovare, sotto la caotica sovrabbondanza dell'offerta , le cose veramente essenziali, importanti, vere. Alcuni di tali testi hanno raggiunto dimensioni mostruose. L'antologia di Harrison e Wood contiene oltre 1200 densissime pagine, suddivise in una trentina di argomenti, e riporta le opinioni sull'arte di circa 370 autori . Piu recentemente si abbandona anche il concetto di teoria, che presume qualche coerenza, logica comprensibilità; e ci si rassegna al mero discorso (*artwriting*)[85]. Il *Penguin book of art writing* comprime in 620 fittissime pagine i pensieri sull'arte di un analogo numero di autori, raggruppati anche qui in una trentina di tematiche. [86]

All'altro estremo della gamma vi sono invece dei testi estremamente elementari, accattivanti, fin divertenti, studiati per avvicinare all'arte i principian ti[87].

5. Conclusione

E' pensabile che si possa tornare a godere dell'esperienza estetica in modo ingenuo e immediato, come si è fatto per millenni, senza

---

[85] R. C. Morgan, *The end of the art world* , Allsworth, New York, 1989, p. 40

[86] C. Harrison, P. Woods (eds.) *Art in Theory, 1900 -2000. An anthology of changing ideas* , Blackwell, Oxford 2003, pp. 123 , che si è subito imposta come l'opera standard , subito tradotta sia in francese che tedesco; M. Gayford, K. Wright (eds.) *The Penguin book of art writing* , Penguin, Harmondsworth, 1998; AA.VV *, The Routledge reader to aesthetics* , Routledge, London 2001 (pp. 579 molto dense); J. Caseaux (ed.) *The continental aesthetics reader* , Routledge, London 2000 (pp. 618) Molto più modesta l'antologia di C. Murray (ed.) *Key writers in art: the XX century* , Routledge, London -New York, 2003, che in circa 300 pp. comprende solo un quarantina di autori.

[87] Cfr. ad es. N. Heller, *Why a painting is like a pizza. A guide to understanding and enjoying modern art,* Princeton Univ. Press, 2002 *,* P. Osborne *, From an aesthetic point of view, Philosophy, art and the senses* , Serpent's tail, London 2000 ; B. Lenoir, *L'ouvre d'art……* 1999 e F. Caroli, *La pittura contemporanea. Dal romanticismo alla Pop Art ,* Electa 2001.

essere in qualche modo e misura penetrati dalla gigantesca massa di teorie – o qualcuno potrebbe dire, di chiacchiere – che sull'arte si sono sviluppate in questi due secoli? Davvero, per apprezzare la bellezza di un'opera d'arte è necessario conoscere prima quelle che la precedono e la seguono, essere in grado di decodificare i diversi piani di significato, studiarne la posizione nell'opera complessiva dell'artista, apprendere il libretto di istruzioni fornito dallo storico e dal critico, affidarsi alle spiegazioni della guida? Se il godimento dell'opera d'arte è divenuta un'impresa intellettuale così impegnativa, c'è da meravigliarsi se la massa della gente si dedica ad altri piaceri, più semplici e diretti?

L'immane massa degli scritti sull'arte impone al soggetto qualche strategia di "riduzione della complessità", di scelta del proprio itinerario. Inevitabilmente, le strategie tendono a essere o puramente casuali o, più spesso, di resa al principio di autorità: si crede alle indicazioni di chi (autore, professore, superiore) si è guadagnato la nostra fiducia. Troviamo bello quel che qualcuno , di cui ci fidiamo , ci ha detto essere bello. Nella nostra epoca, è probabile che per la gran massa del pubblico (colto) tale autorità risieda nelle rubriche d'arte sui mass media.

Le grida di liberazione dal peso schiacciante dei discorsi sull'arte sono state molte e autorevoli, anche da parte degli stessi teorici dell'arte; più sopra ne abbiamo citate due, Kant e Croce; qui possiamo ricordare l'invito a ribellarsi allo strapotere della critica formulato nel 1965 da Susan Sontag. L'invito di liberarsi della dittatura del critico è ricorrente; ma di solito è formulato da qualche critico, e quindi rimane auto-falsificantesi, e si rivela contradditorio e/o ipocrita [88]. Non ci sono molte speranze di argomentarlo razionalmente, con gli scritti . Paradossalmente, per farlo bisogna aggiungere il proprio contributo teorico al grande accumulo di teorie sull'arte; come siamo costretti a fare con questo libro. Per chi non ha questi obblighi professionali,

[88] Si ricorda l'insultante trovata di F. Bonami, direttore della Biennale di Venezia del 2003 di intitolarla "la dittatura del pubblico"; o la sbarazzina idea di Doris Von Strathen di consigliare il pubblico di godere dell'arte contemporanea solo con l'occhio, trascurando le interpretazioni normative dei critici; lei, che di mestiere fa la critica, e sviluppa questo consiglio in circa 300 pagine di un volume di interpretazioni di alcune decine di autori, opere e mostre. Cfr. D. Von Strathen, *Vortex of silence. Proposition for an criticism beyond aesthetic categories* , Charta, Milano 2004 (un caso significativo: un libro pubblicato a Milano in lingua inglese, scritto da una tedesca di Amburgo che vive e lavora a Parigi).

l'unica via d'uscita è ignorare i discorsi, guardare le opere, decidere da soli se piacciono o meno, e votare con i propri piedi.

Per finire, accenniamo a una questione sollevata obliquamente da N. Luhmann : questo mondo di scritti sull'arte è una componente interna al sistema dell 'arte o meno ?[89]. Per la critica non ci sono dubbi; nei suoi attuali sviluppi in senso operativo, essa è anzi, probabilmente non solo il principale tessuto connettivo culturale ma anche uno dei meccanismi di controllo centrale del sistema (accanto ai mercanti e ai direttori delle istituzioni addette). Filosofi a, storia e teoria dell'arte possono essere considerate prevalentemente come inerenti a l sistema della scienza e della sua istituzione fondamentale, l'università . Possono essere considerate appartenenti al sistema dell 'arte nella misura in cui i loro cultori gli prestano particolari servizi, che possono essere distinti in tre categorie: a) expertise, consulenze, perizie, recensioni, presentazioni, saggi critici, avvalli, ecc; in occasione di eventi artistici ; b) ospitalità nelle proprie strutture di artisti e critici quali insegnanti e ricercatori ; c) educazione di futuri fruitori e acquirenti di prodotti del sistema dell 'arte. In complesso, gli elementi di appartenenza sono piuttosto forti.

[89] N. Luhmann, *op. cit*. p. 494

Parte II

Le articolazioni dell'arte M/C

Capitolo VII

L'arte civile

Introduzione

In questa seconda parte del volume ci proponiamo di esaminare le caratteristiche proprie dei due tipi/periodi in cui abbiamo proposto di distinguere l'arte moderna/contemporanea: l'arte civile (grosso modo, l'Ottocento) e l 'avanguardia (grosso modo, il Novecento).

Questo capitolo si distingue per alcuni aspetti sia dai precedenti che dai seguenti. Molto più che negli altri qui si parla di forme e opere d'arte e anche di singoli artisti. Lo scopo di fondo è di far risaltare la spettacolosa differenza tra le due. L'Ottocento ha prodotto una gran quantità di capolavori assoluti, è certamente ha raggiunto il vertice universale della perfezione tecnica nella rappresentazione della realtà (percepita o immaginata). E tuttavia, a causa della popolarità dell'Impressionismo, il resto dell'arte ottocentesca ci sembra rimasta a lungo, in seguito, in ombra. Nei musei d'arte moderna e contemporanea, le sale che ospitano opere in stile "neo -classico" e "romantiche" sono poco frequentate; si notano sorrisetti condiscendenti e ironici, da parte dei visitatori di mezza -cultura (ah, quella pittura cartolinesca e illustrativa, quel sentimentalismo dolciastro, quelle enfasi ridicole, quelle grandi macchine scenografiche… ..). Anche il Museo d'Orsay, il tempio mondiale dell'arte di quel secolo, a qualcuno sembra come l'esposizione del "cattivo gusto" e della "retorica" dell'Ottocento, salvo che nelle sale superiori dove stanno gli impressionisti e post-impressionisti. Alla Tate Britain i cartellini didattici sembrano tradire una certa freddezza e distanza, e fin imbarazzo, verso questi quadri, da parte dai curatori. A Berlino, il museo "romantico" del Charlottenburg è semivuoto. Nel corso del Novecento ovunque gran parte dei grandi quadri "accademici" e "pompieristi" sono state tolte dalle sale e stivate nei magazzini, considerati come un "vicolo cieco" dell'arte; quella vitale e progressiva è solo l'impressionismo, da cui poi si progredisce nelle avanguardie de l Novecento. Solo negli ultimi vent'anni pare di notare qualche sintomo di ri -valorizzazione dell'arte

neoclassica, romantica e accademica [1]. Ci è sembrato che la visione canonica della storia dell'arte sia sbagliata e ingiusta; e desideriamo darle un nostro minuscolo omaggio . Personalmente, ne sono un fan. Nell'economia complessiva del presente lavoro, tuttavia, non potevamo dedicare all 'argomento più che uno spazio ristretto; la presentazione quindi è necessariamente molto sommaria, e trascura molti aspetti ed episodi dell'arte ottocentesca che avrebbero meritato un cenno; ad esempio, i prerafaelliti inglesi, alla metà del secolo, e il simbolismo, alla sua fine. Una ragione è che si tratta di episodi complessi e raffinati, la cui illustrazion e avrebbe richiesto uno spazio maggiore di quello qui disponibile; l 'altra, che sono di più difficile inquadramento nel concetto , qui adottato come cornice, di "arte civile".

Nella seconda parte del capitolo dedichiamo spazio forse eccessivo all'impressionismo e post -impressionismo, per difendere la tesi – certamente non mia originale – che essi non siano l'inizio della rivoluzione "selvaggia" avanguardista, ma l'ultima grande fioritura della tradizione pittorica millenaria della civiltà occidentale. O quanto meno la fase di transizione tra la vera arte e la non -arte.

Nell'Ottocento, Parigi è quella che Firenze era nel Quattrocento e Roma nel Seicento: la capitale dell a cultura visuale occidentale. Il predominio culturale della Francia risaliva ad un buon secolo indietro, al tempo di Luigi XIV, ed era dovuto in primo luogo alla grandezza e potenza del regno di Francia, senza eguali in Europa per popolazione, produttività, livello di sviluppo, organizzazione, e forza militare. Il suo prestigio si era consolidato in epoca illuministica, grazie all 'influenza universale dei suoi *philosophes* . La Repubblica e l'Impero non erano riusciti nell 'intento di unificare politicamente l'Europa, e anzi avevano stimolato ogni altro popolo d 'Europa a costituirsi in Stato nazionale sovrano sul modello francese; ma avevano ulteriormente rafforzato il prestigio della Francia sul piano della cultura. Certo, nel corso del secolo si sviluppano diversi altri centri d 'arte e d i cultura (Londra, Berlino, Vienna, Monaco); ma la supremazia di Parigi è ampiamente riconosciuta.

In linea generale, si deve dire che per gran parte dell '800 rimane dominante, almeno dal punto di vista socio -culturale, la tradizione formale "classica", di derivazione rinascimentale o rigenerata dal

[1] Qualche tentativo di rivalutazione ogni tanto si fa, ma con successo apparentemente ancora limitato. Cfr. ad es. M. Lecharny, *Manifeste pompier. Pour une renaissance de la peinture,* Camelot, Paris 1990 .

neoclassico , e promossa dalle grandi istituzioni pubbliche dell'arte; a cominciare dalle Acc ademie. Questa tradizione formale/figurativa permane anche quando si riempie di contenuti romantici, o addirittura si converte al socialismo; e domina formalmente e ufficialmente l'intero secolo, prolungandosi per tutta la prima metà del Novecento.

1. Tipologia dell'arte civile

L'arte storico -patriottica: dalla pittura pompier al realismo socialista

Quando il giovane Jacques -Louis David nel 1785 a Roma e poi a Parigi espose il suo *Giuramento degli Orazi* , il pubblico fu scosso e fece ressa; c'era chi si commuoveva alle lagrime e chi portava fiori, come sul sito di un'apparizione mi racolosa[2]. Ecco un'arte che rispondeva perfettamente, nella sua semplicità compositiva e nella sua evocazione delle virtù virili e patriottiche, al rinnovamento delle arti auspicata dallo storico Winckelmann e dal critico -filosofo Diderot. Ambedue detestavano la pompa del barocco e la frivolezza del rococò, come espressione, rispettivamente, di dispotismo e di corruzione. Ambedue auspicavano il ritorno alla "nobile semplicità e serena grandezza" dell'arte classica, espressione della democrazia ateniese e della repubblica romana, dell'eroismo patriottico e delle virtù civiche. Il neoclassico divenne l'arte delle forze socio -politiche tese al rinnovamento della società, dei costumi, dello Stato; l 'arte della Rivoluzione. Parrebbe destino curioso, per un 'arte che si proponeva di restaurare il buon tempo antico; ma non tanto, se si fa caso che, in origine, questo significa esattamente la parola rivoluzione, cioè ritorno indietro, compimento del giro . David ne divenne il pontefice massimo, gran maestro, e ministro della cultura e della propaganda. Nella migliore tradizione leonardesca e barocca, curò anche le scenografie delle grandi feste della Rivoluzione. Continuò questo incarico anche sotto Bonaparte, realizzando le grandiose macchine pubblicitarie delle imprese napoleoniche . La Francia repubblicana e democratica amplificò il tradizionale ruolo della "pittura di storia" di illustrare i grandi momenti delle vicende politiche: le virtù degli eroi militari e civili, le battaglie, i sacrifici, i giuramenti, le incoronazioni, le cerimonie, gli incontri, le investiture, gli atti di clemenza, la magnificenza. La differenza è che ora queste immagini sono dirette al

[2] A. Hauser, *Storia sociale dell'arte* , Einaudi, Torino 1958 p. 155

popolo, alle masse, e non più solo ai cortigiani e ai visitatori dei palazzi principeschi. Si raffigurano anche i personaggi, le scene e le storie tratte dalla letteratura (romanzi, poesia, teatro) nazionale. La "nobile semplicità e serena grandezza" neoclassica fu presto rigonfia dell'enfatica emotività del romanticismo. Il grande quadro storico - quadro, o affresco, o bassorilievo o gruppo statuario – raffigurante momenti e personaggi della storia e della letteratura patria, grande non solo nelle dimensioni fisiche ma soprattutto nei contenuti valoriali espressi, ricco di personaggi, costumi, movimenti e sentimenti, attirava e stupiva le folle; come le grandi pale d'altare al tempo in cui al centro della vita sociale c'era la chiesa, e non la Nazione -stato. Negli ultimi due secoli, solo l'opera lirica e poi il cinema, tra le arti visuali, hanno goduto di altrettanta popolarità presso il vasto pubblico [3].

All'efficacia comunicativa di questa pittura contribuì anche il suo altissimo livello tecnico. Secoli di studi, nelle botteghe e nelle accademie, su pigmenti e leganti, regole compositive, effetti ottici, atmosferici e luminosi, ombre, panneggi, anatomia, scorci, prospettiva, fisiognomica ed espressione dei sentimenti [4]; e poi gli studi storici, archeologici e filologici su architetture, arredi, costumi, elementi naturalistici (rocce, vegetazione, animali), e così via erano sfociati, tra fine Settecento e primo e Ottocento, nella capacità di rappresentare con suprema precisione la realtà naturale, quella storica, e quella solo verisimile. In nessun altro tempo o paese la pittura aveva raggiunto la capacità di "imitare la natura", reale o immaginata, con tanta perfezione tecnico-scientifica. Per una di quelle coincidenze della storia che lasciano pensare, esattamente nell'epoca in cui la pittura occidentale raggiungeva l'acme della sua potenza mimetica, dal seno della società nacque (1835) lo strumento destinato a prenderne il posto: la macchina fotografica. Essa dimostrò, fra l'altro, che le regole della prospettiva scoperte dai fiorentini quattro secoli prima corrispondevano (quasi) perfettamente alle leggi dell'ottica e alle modalità di funzionamento del sistema occhio-cervello umano.

In tutti i paesi progrediti, per tutto il secolo e anche oltre, i governi commissionarono opere di questo genere per decorare le sale di rappresentanza dei palazzi del governo, dei parlamenti, dei ministeri,

---

[3] R. Lenman, *Artists and society in Germany, 1850-1914*, Manchester Univ. Pres, Manchester-New York 1997

[4] F. Caroli, *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Leonardo, Milano 1995

della giustizia, degli ospedali, delle università, dei musei, delle maggiori sedi postali, dei teatri; di tutti i luoghi, insomma, in cui lo Stato e le sue principali istituzioni rappresentano se stesse e celebrano la propria grandezza. La moltiplicazione del numero degli Stati nazionali, il consolidamento delle strutture e delle funzioni dello Stato, la diffusione delle ideologie nazionali e liberal-democratiche e quindi la necessità di educare i cittadini, la mera crescita quantitativa della popolazione e delle città, favoriscono per tutto l'Ottocento una ricchissima produzione di arte civile, pubblica, figurativa e "accademica". Con questa stessa maniera e finalità ovviamente, oltre alla pittura fiorisce anche la scultura. Gli interni, le facciate dei palazzi, le piazze, i parchi, si arricchiscono di monumenti ai grandi uomini e ai simboli e allegorie dei grandi valori della nazione e dell'umanità. In qualche misura anche le altre arti, meno pubbliche (nel senso di meno dipendenti dalle commesse statali), come le letteratura, il teatro, il meolodramma, perfino la musica, risentiranno di questo clima di esaltazione nazionale e civile.

Nella seconda metà dell'Ottocento la sovrabbondanza di tali opere e la ricerca di effetti sempre più magniloquenti cominceranno a suscitare reazioni negative. Gli intellettuali la canzonano come *art pompier*, con riferimento sia alla sua pomposità sia ai grandi elmi dorati, simili a quelli che in quel periodo erano adottati dai vigili del fuoco, che spesso figuravano sul capo degli eroi (magari per il resto nudi, come venivano rappresentati nella tradizione discendente da David e Canova). Questa è, essenzialmente, la tanto vituperata arte accademica: arte pubblica, morale, celebrativa, educativa o propagandistica (a seconda dei punti di vista), diretta a rappresentare con la massima evidenza comunicativa i valori centrali della società, cioè della sua classe dominante; l'arte civile per eccellenza.

Con gli opportuni adattamenti di forma e di contenuto, essa è adottata anche dalle forze politico-sociali che si oppongono all'egemonia borghese, cioè il movimento socialista. Al posto di spade e scudi, gli eroi del proletariato brandiscono falci e martelli, ma hanno le stesse fattezze muscolari e si ergono nelle stesse pose degli eroi delle storie nazionali (e, ancor prima, di quelli dell'a mitologia antica)[5]. Questo tipo di arte civile, pubblica, ufficiale, enfaticamente figurativa, ("retorica", dicono i suoi critici) sarà ripresa dai regimi totalitari della prima metà del Novecento, che sono tutt'edue (quello fascista e quello

[5] A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil Paris 52

comunista) radicati nel socialismo; e scomparirà solo nella seconda metà di tale secolo. Da allora, nella decorazione degli spazi pubblici e nella celebrazione del potere sarà sostituita da forme astratte e dalla forza espressiva della sola architettura. Pittura e scultura, come arti civili nel senso sopra evidenziato, sono pressoché scomparse; i nuovi palazzi del potere possono rimanere spogli, o decorati solo da arte incomprensibile alle masse. Ciò è potuto avvenire perché nel nuovo secolo l'immaginario collettivo può essere modellato da ben altri mezzi; o, detto in altre parole, il popolo si educa, impressiona, persuade, condiziona e controlla con ben altre tecniche [6]. Le funzioni rappresentative, propagandistiche, e anche di intrattenimento spettacolare per le masse, sono state affidate alla stampa illustrata, al cinema e alla televisione.

1.2. La pittura populista

Al concetto di arte civile appartiene dunque, come abbiamo appena accennato, anche quella che rappresenta non i valori della borghesia, ma quelli del popolo lavoratore; e che può essere denominata in vario modo: realista, populista, socialista. Ancora per buona parte dell'Ottocento, la grande maggioranza della popolazione era occupata nell'agricoltura, e le raffigurazioni dei contadini al lavoro sono un soggetto abbastanza comune nell'arte del tempo. Spesso si tratta di immagini idealizzate, nella tradizione classica del paesaggio idillico. Ma in altri casi, tra la fine del Settecento e tutto l'Ottocento, la cultura "fisiocratica" fa assumere alla rappresentazione pittorica del lavoro dei campi e della vita rurale un carattere monumentale ed eroico, di celebrazione dell'agricoltura come primordiale fondamento dell'economia e della società. Grandi quadri di questo genere sono dipinti ad ornamento delle sedi delle istituzioni pubbliche o comunque collettive che si occupano di agricoltura, come le camere di commercio. Ma, in opposizione a questo, nasce anche un filone di denuncia delle fatiche e della miseria della vita contadina, e fin del suo abbrutimento e sfruttamento (filone peraltro già anticipato in epoca barocca, da artisti come i Le Nain in Francia, Murillo in Spagna, il Pitocchetto in Lombardia). A metà strada tra questi due atteggiamenti stanno J. F. .Millet e G. Courbet, nei cui quadri la fatica e miseria delle campagne

[6] M. Edelman, *From art to politics. How artistic creations shape political conceptions*, Univ. of Chicago Press, Chicago -London 2003

sono però di solito sublimate in un 'atmosfera di solennità quasi eroica. Nel caso di Millet sono presenti anche forti componenti di religiosità tradizionale, che invece è estranea a Courbet. Questi si distingue per l'attenzione prestata anche ai lavoratori di città, e per un atteggiamento più aspro di denuncia. Per molti versi affini al realismo populista di Courbet possono essere considerati, in Italia, i macchiaioli toscani; un gruppo di grande originalità e di grandissimo valore artistico, che solo il predominio di Parigi nel sistema dell 'arte ottocentesco ha impedito di ottenere in tempo la fama internazionale cui avrebbero avuto diritto. Nella categoria dei pittori civili impegnati nella raffigurazione della fatica del lavoro dei campi possono essere messi anche il primo Van Gogh, con i suoi tessitori e "mangiatori di patate" e soprattutto Giovanni Segantini, operante un paio di decenni più tardi; più vicino a Courbet negli orientamenti ideologici anarco-socialisti, ma con un fondo di misticismo insieme umanitario e naturalistico [7]. In generale la vita dei lavoratori della città (muratori e affini) e delle fabbriche attira assai poco l'attenzione dell 'arte ottocentesca. Smentendo la diffusa teoria sulle facoltà anticipatrici degli artisti, si deve ammettere che essi presero consapevolezza dell'emergere della classe operaia-industriale con diversi decenni , o quasi un secolo, di ritardo sulla realtà. Uno degli esempi più celebri in questo filone, il *Quarto Stato* di G. Pellizza da Volpedo, è del 1894.

1.3. Il ritratto

L'arte civile non risponde solo alle esigenze celebrative ed educative provenienti direttamente dallo Stato; non è solo pubblica e politica. Essa risponde anche alle esigenze autocelebrative della borghesia trionfante, cui fornisce ritratti individuali, a coppie coniugali, a gruppi famigliari o di altro tipo: perfetti nell 'ambientazione solenne, l'abbigliamento da cerimonia, le pose cariche di dignità, le espressioni studiate, la somiglianza fisionomica. A posteriori, questa arte può essere qualificata come "fotografica". Gli artisti inoltre decorano le residenze della grande borghesia con dipinti e sculture di dimensioni, stile e soggetto corrispondenti al prestigio dei luoghi, dal ninnolo soprammobile al gruppo statuario nell'atrio. Durante tutto il secolo

---

[7] E. Le Roy Ladurie (cur.) *Paysages, Paysans. L'art et la terre en Europe du Moyen Age au XX siècle* , Bibliothèque Nationale de France - Rèunion des Musées Nationaux, Paris 1994

emergerà una serie di grandi ritrattisti, apprezzatissimi dall'alta borghesia per queste loro capacità di ritrarla nelle sue condizioni di massimo splendore. Invece dalla metà del secolo in poi la fotografia decreta la fine dell'arte del miniaturista, cioè del produttore di ritratti di piccole e piccolissime dimensioni, da portare con sé in viaggio a ricordo dei propri cari. Una parte degli specialisti di quest'arte sono costretti a trasformarsi in fotografi. D'altronde, la fotografia dà anche un grosso aiuto alla realizzazione dei ritratti celebrativi di dimensioni normali; perché permette di diminuire o eliminare del tutto i tempi di posa, e facilita la trasposizione dell'immagine del modello sulla tela, con i suoi veri colori.

1.4. Il paesaggio

All'arte civile appartiene anche tutta la grande tradizione ottocentesca della pittura del paesaggio e della natura. Nell'Illuminismo la Natura tende ad essere messa in contrapposizione al Divino; ma anche ad essere sostituita ad esso, e quindi assumerne i caratteri (panteismo: *Deus sive Natura*). Nel Romanticismo essa assume decisamente caratteri sacrali (religione della natura). Questa venerazione della natura anima anche le scienze naturali. Se il Settecento è stato il secolo dei primi trionfi della fisica e della chimica, l'Ottocento è il secolo della biologia. Il terreno era stato preparato nel secolo precedente dalle ricerche di Linneo, di Goethe e di Lamarck, ma la biologia scientifica trionferà nell'Ottocento con Wallace, Darwin, Häckel e molti altri geni. Anche le arti danno il loro contributo a questa "religione della natura", riprendendo ed estendendo la grande tradizione europea della pittura di paesaggio. Questa era articolata in due filoni principali: quello variamente chiamato "ideale" o "classico", animato di figurine di dei, eroi, e pastori d'Arcadia; e quello più naturalistico e verista, proprio della tradizione fiamminga. Tra Settecento e Ottocento il primo venne sostanzialmente abbandonato (salvo le inevitabili code accademiche e scolastiche, e qualche ripresa originale da parte di Böcklin e di altri simbolisti alla fine del secolo). La transizione è evidente nel caso di J.M. W.Turner, che ancora nel 1815 dipingeva paesaggi in perfetto stile Lorrain, ma negli anni '40 anticipa l'impressionismo e fin l'informale. J. Constable riprende e sviluppa in una direzione ancor più realistica la tradizione fiamminga del paesaggio, animato dai segni della vera vita contadina.

Il nuovo sentimento mistico della natura si manifesta in tre modalità principali. La prima è la esplicita trasformazione della pittura di paesaggio in pittura religiosa cristiana. Ciò avviene con Caspar David Friedrich, in cui le macchie di abeti si tramutano in cattedrali gotiche, piccole croci misteriose appaiono in mezzo alle foreste, gli alberi diventano allegorie della condizione umana e gli ambienti dell'alta montagna simboli dell'infinito, cioè del divino. I paesaggi di Friedrich, pur non rappresentando mai i soggetti tipici della pittura sacra tradizionale, potrebbero essere benissimo messi sugli altari.

La second a è la rappresentazione della natura incontaminata dalla presenza umana; non solo l'alta montagna, con brughiere, rocce e ghiacciai, ma anche le foreste primigenie, e i nuovi ambienti naturali in via di esplorazione in America, Asia ed Africa, con le loro forme inusitate e spettacolari. L'alta montagna, priva di segni umani, conferisce alla natura una peculiare, vivida astanza, un'aura mistica e misteriosa; fino a incutere quel sentimento di "mistero fascinoso e tremend o" che nella cultura romantica (Rudolf Otto) è ritenuto tipico della religione.

Infine, la terza è l'aumento delle dimensioni. Nella trattatistica tradizionale, il paesaggio era considerato un genere minore, più decorativo che "morale", e quindi si raccomandava di limitarlo a dimensioni ridotte; si sentiva infatti che le dimensioni fisiche del dipinto dovessero corrispondere al valore etico del soggetto. Nel romanticismo ottocentesco la natura viene celebrata con quadri di dimensioni anche molto grandi, con effetti panoramici a volte spettacolari [8].

Dalla pittura di paesaggio discende anche quella "di genere": la rappresentazione di scene di vita popolare, urbana ma soprattutto contadina. Anche questa fu una categoria pittorica molto amata e

---

[8] Sul tema, oltre al classico testo di K. Clark, *Il paesaggio nell'arte*, Garzanti, Milano 1985 (1949), cfr. M. Rossholm Lagerlöf, *Ideal Landscape*, Yale Univ. Press, New Haven-London 1990; M. Andrews, *Landscape in Western art*, Oxford U.P. 1999; N. Schneider, *Geschichte der Landschaftsmalerei vom Spätmittelalter bis zum Romantik*, Primus, Darmstadt 1999. Due bei testi che presentano l'evoluzione della pittura di paesaggio anche nei periodi successivi, e fin quasi ai nostri giorni, sono quello di N. Alfray et al. *Toward a new landscape*, Jacobson London 1993 (focalizzato sulla pittura inglese) e di G. Czymmek (Hrgb.) *Landschaft als Kosmos der Seele*, (catalogo della mostra), Wallraf-Richartz Museum, Köln 1998, che invece è focalizzato sui pittori del Nord-Europa tra il 1880 e il 1910. Una ricca e recente selezione di immagini tratte dall'intera pittura europea, con elementari notazioni storiche e commenti formaliste, è quella di F. Castria Marchetti, G. Crepaldi, *Il paesaggio nell'arte,* Electa, Milano 2003

coltivata in tutto l 'Ottocento. Sono dolci (a volte dolciastre) scenette di bimbi che giocano nei cortili o nei campi o tra alberi e ruscelli, di animali domestici, di liete famigliole al lavoro, di interni con nonnini, di donne alla fontana, di feste paesane ecc. La vita contadina e l'ambiente rurale sono ritratti con una varia mistura di affetto, benevola ironia, e nostalgia; l 'atteggiamento tipico del cittadino verso l'idillio rurale, in un'epoca in cui quel mondo è minacciato dall 'espansione della città, dell'industria, della modernità; e appare ormai destinato a sparire[9]. Siamo ormai nell'epoca in cui la campagna sta diventando luogo di scampagnate, picnic, turismo a beneficio dei cittadini; in cui essa è in corso di riproduzione artificiale all'interno delle città, sotto forma di parchi pubblici "all'inglese", cioè "naturalistici" e "paesaggistici "[10]; e in cui gli usi e costumi rurali sono in corso di riscoperta, registrazione, codificazione, da parte di etnologi e folkloristi. In altre parole, i cittadini stanno appropriandosi simbolicamente e culturalmente della campagna; anche mettendosela in cornice, in salotto. In alcuni casi, come nel l' austriaco F. Waldmüller e l'inglese Millais, questi dipinti raggiungono stupefacenti livelli di perfezione tecnica; sono praticamente indistinguibili dalle migliori fotografie a colori[11]. Cartoline, insomma ; espressione qui usata con affetto, perché amate dalle persone comuni, ingenue. Siamo negli anni '50 dell'Ottocento: nel momento in cui la pittura raggiunge il culmine delle sue capacità rappresentative, è già nata la tecnica che ne prenderà il posto.

1.5. Pittura da spettacolo

Nell'Ottocento la pittura interagisce anche con un'altra grande passione ottocentesca, comune sia alla borghesia che a strati più popolari: la passione per il teatro e in particolare per il "teatro d'opera", o "opera" tout court. All 'alzarsi del sipario il pubblico deve essere

---

[9] R. Strassoldo, *Sociologia dell'agricoltura* , Carocci Roma 1996

[10] I.C. Laurie (ed.), *Nature in cities,* Wiley, New York 1979 ; F. Migliorini, *Verde urbano* , Angeli, Milano 1990; D. Beisel et al. (Hrsg.) *Gartenlob. Ein kulturgeschchtliches Lesebuch* , Beck, München 1997.; T. Calvano, *Viaggio nel pittoresco. Il giardino inglese tra arte e natura,* Donzelli, Roma 1996. Cfr. anche R. Strassoldo, *Riflessioni sull'esperienza del bosco* , in Italia Nostra (cur.), *Un bosco in città*, Angeli, Milano 1984; idem, *Il sentimento della natura in Italia e in Germania* , in "Annali di sociologia -Soziologisches Jahrbuch", 15, 2000 -2001.

[11] S. Grabner, *F. G. Waldmüller* , Museum Carolino -Augusteum, Salzburg 1993

innanzitutto stupefatto dalla grandiosità, originalità, ricchezza delle quinte e dei fondali [12]. La tendenza, a dire il vero, si era già ben sviluppata in età barocca, quando gli scenografi teatrali erano chiamati anche a progettare veri palazzi, castelli e anche chiese. Nell'Ottocento essa si allarga dalle corti principesche alla società civile. Architettura e pittura si fondono nell' arte degli scenografi, e a loro volta, i caratteri spettacolari ed enfatici delle scenografia influenzano pittura e architettura, che diventano "melodrammatiche" e "teatrali ".

Un genere peculiare, meno diffuso, è quello dei quadri che mirano esplicitamente a suscitare la meraviglia del pubblico, per il loro caratteri spettacolari nei soggetti, nelle dimensioni, nella composizione, nei colori; e che erano esposti al pubblico a pagamento, quasi come fenomeni da baraccone , di città in città. Esempi di questo tipo si trovano anche in Inghilterra ma soprattutto negli Stati Uniti, dove pure la grande pittura è trattata come un business; anche perché gli artisti non godono di alcun sostegno statale. I pittori che esagerano in spettacolarità, come J. Martin, hanno grande successo di pubblico, ma suscitano le riserve della critica.

A questa tradizione si ricollega, alla fine del secolo, anche il peculiare episodio dei "panorami ". Esso ebbe vita abbastanza breve, perché si sviluppò solo pochi anni prima del l' avvento del cinematografo, e fu da questo immediatamente spazzato via. I panorami erano rappresentazioni pittoriche di eventi, di solito a carattere storico -patriottico e molto spettacolari, movimentate, con ricchezza di personaggi di grandezza naturale. La loro particolarità era di essere dipinti su superfici circolari, spesso in edifici appositamente costruiti. Il pubblico in mezzo alla sala poteva sentirsi partecipe della storia.

1.6. *Arte erotica*

Due filoni dell 'arte ottocentesca che a prima vista esulerebbero dalla definizione di arte civile sono l'arte erotica e, di contro, quella sacra. Quanto alla prima, la si può far rientrare, con qualche forzatura, se la si considera come espressione tipica dello cultura borghese ottocentesca, nelle sue contraddizioni. L'Ottocento, notoriamente, è il secolo della grande repressione della sessualità nella vita pubblica e ufficiale; soprattutto fuori dalla Francia. Il fenomeno è dovuto a due

[12] P. Francastel, *Guardare il teatro* , Il Mulino, Bologna 1987 (1963)

principali fattori, sviluppatisi in contesti molto diversi e fin opposti, ma convergenti. Uno di tipo più politico, e proprio degli ambienti più conservatori. Nei Paesi che avevano rischiato di essere incendiati dalla rivoluzione francese e dissolti nell'impero napoleonico , e che passato il pericolo attendevano alla restaurazione dell 'ordine tradizionale, si imputava il cataclisma anche all ' assalto mosso dal razionalismo illuministico contro i valori morali della tradizione cristiana ; e in particolare al libertinaggio in materia sessuale. Nell 'Europa della Restaurazione i precetti della Chiesa in questo campo furono riconfermati, spesso in forme anche più restrittive che in passato; e spesso incorporati nella legislazione statale. Nudità, adulterio, pratiche sessuali non convenzionali, diventano reati; o comunque sono severamente represse dalle norme sociali. Il secondo fattore è di ordine più socio -culturale, e si sviluppa anche negli ambienti politicamente liberali: la borghesia rimproverava al vecchio mondo aristocratico la sua corruzione dei costumi, anche in campo sessuale, e giunta al potere recuperava alcuni valori "puritani" e ascetici, tipici dell 'etica protestante e, in particolar modo, calvinista . Inoltre, su un piano più pratico, la borghesia vedeva nella repressione della sessualità un modo per promuovere (per diverse vie) sia l 'ordine sociale che l'incanalamento di tutte le energie biopsichiche ne lle attività produttive.

Nell'Europa Centrale, l 'emblema di questa restaurazione della castità fu il proverbiale Pio Meyer, il Biedermeyer, da cui prese il nome un ' intero stile di vita, e non solo di espressione artistica. Nel mondo anglosassone simbolo dell 'etica sessuofobica divenne la regina Vittoria , che diede il suo nome ad un intero sistema etico (la "morale vittoriana") .

E tuttavia la storia non si cancella, e la radice greco -romana, cioè pagana, della civiltà occidentale non fu divelta neanche nella Restaurazione (come non lo era stata, due secoli prima, dalla Controriforma . L'espansione della libertà nella vita civile comportò necessariamente la ripresa del libertinaggio in quella privata; ma ora, in forme più clandestine, o controllate e codificate. Il nudo e il sesso, banditi dalla vita pubblica, e severamente ristretti anche in quella privata, trovarono rifugio e sfogo nell 'arte. Mentre le persone reali dovevano girare vestite da capo a piedi, e tutta la sfera della sessualità era circondata da silenzio e mistero, i palazzi, le piazze e i musei erano decorati con voluttuose nudità, dipinte o modellate nella pietra e nel bronzo. La convivenza di questi due mondi fu resa possibile dalla

distinzione categorica, proclamata da tutti i filosofi dell'arte da Kant in poi, tra piacere estetico e piacere sensuale -fisiologico. La ragione principale di questa curiosa distinzione - sconosciuta a ogni altra civiltà, etimologicamente contradditoria, e di cui non si è mai riusciti a dare né una definizione nè una spiegazione convincente [13] - sembra proprio quella di rendere possibile la convivenza della morale pagana, esaltatrice dell'istinto sessuale come forza vitale primordiale, fonte di piacere e di bellezza, e la morale cristiana, che lo sottopone a una serie di rigidi vincoli e cerca di ridurlo alla sola sfera coniugale e riproduttiva.

Così nel l'Ottocento (come già nel Rinascimento), con la scusa dell'arte, dell'estetica, della cultura classica, della mitologia o della simbologia, i palazzi, le piazze, i musei e anche le case private grondano di nudità, spesso tra le più eccitanti che l'arte occidentale abbia mai prodotto.

Curiosamente, all'inizio del secolo, in epoca napoleonica e quindi molto guerriera, avevano grande popolarità le figure di giovinetti effeminati, languidi e levigati; amatissimi dal pubblico degli scultori neo-classici come Canova e dei pittori com e Girodet.[14] Nei decenni seguenti dilagano invece senza freno figure di donne nude - Veneri, Ninfe, Nereidi, Virtù, Muse, Cariatidi, sultane, baiadere, eroine storiche, allegorie, personificazioni di nazioni, stagioni, mestieri, virtù, vizi e qualsiasi altra cosa. Figure dall'erotismo evidente, talvolta esagerato e fin sottilmente perverso; ma legittimat e dal prestigio di maestri come Ingres, e poi Cabanel e Bouguerau a Parigi, e Makart a Vienna; e coltivati da una folla di minori. Quadri e statue di questo genere sono particolarmente apprezzate i nei luoghi dediti a piaceri mondani: i teatri, i ristoranti, gli alberghi, i clubs maschili, i bar e i bordelli. Ma in forme appena meno esplosive l'erotismo si manifesta anche nei quadri di soggetto storico e quelli a carattere etnologico. L'Orientalismo, altra grande passione del secolo, offre lo spunto per rappresentare voluttuose nudità femminili negli harem e nei bagni

[13] B.-N. Aboudrar, *Nous n'irons plus au musée*, Aubier, Paris 2000, p. 109

[14] D. Fernandez, *Il ratto di Ganimede. La presenza omosessuale nell'arte e nella società*, Bompiani Milano 1991. L'A. spiega questa predilezione con la notoria, e comprensibile, diffusione dell'omosessualità nell'ambiente militare. La figura del giovinetto effeminato è reciproca e complementare a quella del fiero e fin feroce, rude e "macho" soldataccio.

turchi[15]. Un filone tipico degli ultimi decenni del secolo è quello della ricostruzione filologica, in base ai più aggiornati studi archeologici, degli ambienti di vita della classicità, con scene di terme, orgie, mercati di schiave, martìri e così via (cfr . ad es. Alma Tadema) [16]. Dilaga, alla fine del'Ottocento, il filone sadico, inaugurato con grande spettacolarità nella prima metà del secolo da Gericault e da Delacroix , con le loro donne sofferenti, violentate e sgozzate. In clima ormai pienamente "decadente" e nella cultura simbolista (e con forti radici nel pre-raffaelitismo inglese), troviamo i filoni dell 'essere sessualmente ambiguo, la giovanetta senza rotondità, l'androgino, il maschietto effeminato; e anche qualche esplicita esaltazione dell'amore tra maschi, sotto forma di conversazioni filosofiche attorno a Socrate o Platone [17]. Ci si avvicina pericolosamente, magari inconsapevolmente e in forme molto sublimate, al tema della pedofilia [18]. In concomitanza con il dilagare nell'alta cultura delle teorie freudiane si sviluppa invece ampiamente il filone masochista, con la figura della donna fatale, la strega e la vampira, che affascina e corrompe il maschio, lo schiavizza e porta a perdizione [19]. Dalla sfera dell'arte più "alta" e raffinata, l'interesse per il nudo, il sesso e ora anche la morte comincia a filtrare anche nelle forme più commerciali: sulla stampa popolare, che si riempie di storie di questo genere; e nella pubblicità, che scopre l'irresistibile potenza attrattiva della femminilità, e comincia a riempire di figure femminili sempre più provocanti i suoi cartelloni. Il contrasto tra il puritanesimo della morale ufficiale, sia laica che cristiana, della

---

[15] P. Webb, *The Erotic arts,* Secker and Warburg, London 1975; E. C. Burt, *Erotic art: an annotated bybliography with essays* , Hall, Boston Mass. 1989; J. Doyle, *Sex objects: art and the dialectics of desire* , Univ. of Minnesota Press, Minneapolis 2006

[16] R. Ash, *Sir Lawrence Alma Tadema* , Pavilion London 1995

[17] Cfr . ad es. il grande quadro di J. Delville, *La scuola di Platone* , ora al Museo d'Orsay.

[18] A. Higonnet, *Pictures of innocence* , Thames& Hudson, London 1998

[19] B. Dijkstra, *Idols of perversity* . Oxford univ. Press 1986 L'autore interpreta questo filone in termini di misoginia: in questo periodo, le prime rivendicazioni femministe avrebbero indotto negli uomini una gran paura, che si traduce in reazioni di odio contro le donne. A nostro avviso invece quelle immagini di donne belle, perverse e pericolose esprimono solo il piacere masochista di essere sedotti e magari anche rovinati, mentre nelle immagini di belle donne sofferenti e morenti prevale la pulsione sadica; e ovviamente spesso i due sono mescolati. E da ricordare che all'epoca il sado-masochismo era ampiamente discusso nelle scienze psicologiche e psicopatologiche, ed esplicito anche in molta letteratura. La tesi della misoginia appare piuttosto una concessione alla cultura femminista oggi dominante in molti ambienti; e in particolare nelle scienze sociali.

società borghese e la diffusione del nudo e del sesso, spinto fino alla morbosità e alla perversione, nella cultura visuale dell'epoca, non potrebbe essere più completo. Si levano sempre più forti quelle accuse di corruzione e di ipocrisia, sia della società che dell'arte, da cui prenderà le mosse la rivoluzione avanguardista.

1. 7 Arte religiosa

Infine possiamo far rientrare, con un'ulteriore lieve forzatura, nel concetto di arte civile anche quella religiosa. Nell 'Ottocento la religione istituzionale, nella maggior parte dei paesi europei, è in grande recupero, dopo la corrosione illuminista, lo scossone della rivoluzione francese e il laicismo napoleonico. Restaurazione significa anche, in molti paesi, ripresa del potere religioso, rinnovata alleanza tra troni e altari, affidamento da parte dello Stato alla Chiesa anche di nuove funzioni , come la tenuta dei registri di stato civile (anagrafe) e l'istruzione elementare. In cambio, i governi sostengono la religione, tra l'altro con il restauro , l'ampliamento e la costruzione ex novo di edifici di culto. Si assiste quindi ad una imponente ripresa dell'edilizia religiosa, per lo più nelle forme del neo-classico e del neo-gotico, ma anche con recuperi di ogni altro stile del passato (neo-bizantino, neo-romanico, ecc.). Tra i filoni di pittura religiosa più sinceramente sentita, nel primo periodo post-rivoluzionario, è quello dei Nazzareni tedesco-romani. Ma ogni Paese, lungo tutto l 'Ottocento, ha avuto i suoi bravi professionisti di pittura decorativa religiosa, per lo più ispirata ai modelli rinascimentali e barocchi .

2. Il problema dell 'impressionismo

L'impressionismo presenta un problema delicato, nella nostra tripartizione della pittura M/C, perché, secondo il canone storico-artistico prevalente (codificato ad es. C. Greenberg), esso segna l'inizio della rottura modernista con la tradizione "accademica", e quindi è il primo dei movimenti d 'avanguardia. In altre parole, modernismo pittorico e avanguardia inizierebbero verso il 1860, con le provocazioni antiaccademiche di Manet. Ci permettiamo invece di stare con quanti (e sono probabilmente la grande maggioranza, tra cui perfino C.A. Danto) ritengono che nell'impressionismo, e anche parte del post impressionismo (soprattutto Van Gogh) prevalgano gli elementi di continuità con la tradizione e con quella che abbiamo qui

definito pittura civile; l'arte "rappresentazionale" . Secondo questa tesi, l'impressionismo non è il più importante cambiamento di rotta nella storia dell'arte occidentale, come riteneva, in tempo reale, il Wölfflin, ma è l'esplosione finale, l'abbagliante supernova [20] dopo la quale non restano che macerie informi . Il problema è importante, perché l'impressionismo (con qualche sua propaggine, come il divisionismo, e una corrente molto diversa, come il simbolismo) è l'ultimo stile ampiamente amato e capito anche dal grande pubblico. Da ben oltre un secolo, i dipinti impressionisti godono di immensa popolarità, come dimostrano anche le loro quotazioni e il grande business del turismo culturale, delle mostre e del merchandising che li circonda. Chi riesce ad appropriarsi dell'impressionismo fonda la visione dell'arte M/C su un basamento molto forte. Forse si può accettare una soluzione di compromesso, che mette l'impressionismo in una posizione di snodo tra la tradizione e l'avanguardia; con molti elementi della prima, e qualcuno della seconda.

Il caso dell'impressionismo è continuamente portato a sostegno della tesi che ogni nuova forma pittorica è dapprima rifiutata da parte del pubblico, perché non corrisponde alle abitudini percettive, alla cultura visuale, ai modi di vedere correnti; ma col tempo il pubblico si abitua, e vede il mondo nel modo che ha imparato dalla pittura. Questa teoria è stata ripetutamente accampata a sostegno delle correnti d'avanguardia: "oggi la gente le rifiuta, ma prima o poi le accetterà, come è successo con l'impressionismo ". In realtà, gli impressionisti non sono stati affatto snobbati dal pubblico dell'arte del suo tempo; sono stati accettati nel Salons più spesso che rifiutati, e hanno venduto bene (grazie soprattutto al loro mercante, Durand -Ruel). Mediamente, gli impressionisti guadagnavano 10 volte più degli insegnanti del loro tempo[21]. Il pubblico di massa continua ad amare l'impressionismo , ma non pare aver affatto recepito la visione cubista e le altre che si son o succedute nel Novecento.

E' da ricordare che nel termine impressionismo si accomunano fenomeni abbastanza diversi. Tra l'*Olympia* di Manet e il *Soleil Levant - impression* di Monet, che secondo la *vulgata* sono i due incunaboli del

---

[20] La metafora della supernova si trova già in R. Strassoldo, *Forma e funzione, Introduzione alla sociologia dell'arte,* Forum Udine 1998 p. 299. Ora anche in T. Avital, *Art versus nonart. Art out of mind* , Cambridge Univ. Press, p. 69

[21] Sulla "leggenda nera" degli impressionisti, cfr. C. Sourgins, *Les mirages de l'art contemporain* , La table ronde, Paris 2005, pp. 152 ss.

movimento, non c'è nulla in comune; nè c'è molto in comune tra le ballerine di Degas e la *Grande Jatte* di Seurat, o tra le solari bimbe di Renoir, dipinte a pennellete veloci e discrete, e i bui leccatissimi ectoplasmi, di Fantin-Latour. Il fatto che i pittori chiamati impressionisti si conoscessero e frequentassero, e che abbiano condiviso qualche momento di confronto con un pubblico e una critica ostile non significa che aderissero ad un unico credo professionale.

Quasi tutti i singoli elementi dell'impressionismo erano già stati già praticati prima di loro; alcuni si ritrovano anche nella pittura ellenistico-romana, nel Rinascimento e nel Barocco. La pittura di paesaggio *en plein air*, che costringe a una tecnica veloce di applicazione delle pennellate, era già stata sperimentata dai paesaggisti degli anni trenta e quaranta, da Corot, dalla scuola di Fontainebleau e di Barbizon. La presa a soggetto di scene di vita popolare urbana e rurale era già stata ampiamente praticata dai pittori di genere. Anche le sperimentazioni con le ombre colorate non erano nuove; le si trova ad es. in Rubens e Goya; né sono del tutto nuove le sperimentazioni provocatorie e un po' goliardiche, come in Manet.

Comunque nessuno degli impressionisti aveva intenzioni o temperamento rivoluzionari, non nella sfera della pittura e tanto meno sul piano sociale e politico. La loro era una posizione puramente estetica. Le loro innovazioni sono state più o meno casuali, incrementali. Molti di essi erano di famiglia benestante, e qualcuno (Degas) aristocratica. Malgrado la critica conservatrice li accusasse di essere comunardi, nessuno di loro partecipò a quella strana festa popolare finita in improvviso massacro che fu la Comune di Parigi, nè ha registrato la benchè minima traccia di quella tragedia nei suoi dipinti. Anzi, la loro mancanza di impegno socio-politico suscitò dure accuse da parte degli intellettuali impegnati (come Zola nel terribile *L'ouvre*) del tempo, ed è stata ripresa poi dalla storia e critica d'arte di sinistra (ad esempio da Hauser).

Non era affatto nei loro intendimenti di imporre al pubblico un nuovo modo di *vedere* la realtà, una nuova griglia percettiva; ma al contrario, volevano solo trovare un nuovo modo, più vivo ed efficace di quelli tradizionali, di *rappresentare* la realtà. La differenza è sostanziale. In quest'ultimo caso si dà per certa l'esistenza di un'unica, vera, oggettiva realtà, che l'artista ha il compito di rappresentare (riprodurre, imitare, ecc.) nel modo più efficace possibile. Nel primo si assume al contrario che non esiste una realtà oggettiva; quel che vediamo è solo il risultato delle nostre abitudini percettive, che sono

determinate dalla cultura e in particolare dalla tradizione pitto rica. L'artista avrebbe il compito di inventarne di sempre nuove, e quindi produrre nuove realtà soggettive, immaginarie. Questo è il punto fondamentale per cui, a nostro avviso, non è possibile arruolare l'impressionismo alle avanguardie: gli scopi della pittura impressionistica sono quelli della grande tradizione occidentale. Solo i mezzi, la tecnica sono diversi .

Quale è la ragione, allora, dello straordinario, precoce e duraturo successo degli impres sionisti? In primo luogo, la loro tecnica (piogge e strati di pennellate rapide di colori puri, o comunque molto distinti; niente disegno; predominanza degli effetti di luce e d'atmosfera, ecc.) era riuscita davvero a conferire ai dipinti una vibrazione ottica, una vivezza quasi miracolosa, dovuta al coinvolgimento dell 'occhio dello spettatore nella ricostruzione dell 'immagine complessiva a partire dalle pennellate discrete. Con l 'impressionismo si entrò in un mondo ottico-visuale del tutto diverso da quello della pittura accademica, che era basata su preparazione molto accurata dei colori prima della stesura, assenza di segni del pennello sulla materia pittorica, nettezza del disegno, precisione nel chiaroscuro e nello sfumato, e così via. Ci volle qualche tempo per abituarsi a guardare i quadri realizzati con la nuova tecnica: ad esempio, è essenziale mantenerli alla giusta distanza, per mettere l'occhio nelle condizioni di operare la fusione delle pennellate. Ma il pubblico imparò tutto sommato molto presto.

Secondariamente, l 'impressionismo si concentra sugli oggetti, le persone, i momenti, gli ambienti della vita quotidiana urbana del suo tempo: le strade, i viali, i ponti, ma soprattutto gli orti di periferia, le rive della Senna, le barche e i canottieri, le campagne fuori porta dove si va in gita, le ragazze del bar, le ballerine, i dancing all 'aperto, il caffè in terrazzo, le riunioni famigliari in giardino, e così via. Certo, ognuno ha le sue preferenze : chi i ritratti, chi le mogli e serve nude, chi la campagna e la natura; ma tutto è sempre molto domestico. L'impressionismo non porta in campo simboli da decifrare, riferimenti a realtà storiche o culturali ignote al grande pubblico, problemi sociali e politici che possano disturbare il puro piacere della visione. Il mondo dell'impressionismo è un mondo paradisiaco, di natura incontaminata, di acque balneabili e potabili, di frutteti e campagna senza fatiche, di ragazze belle e disponibili - un mondo di semplice, serena , sensuale

felicità[22]. Questo è stato lo scopo di gran parte del l'arte, nei moment i più felici della sua storia; e questo intuisce e sente immediatamente anche il pubblico incolto .

Su che cosa si basa la tesi secondo cui l 'impression ismo è una rottura rivoluzionaria, l 'inizio dell' avanguardia? Sostanzialmente su 1) le sardoniche provocazioni di Manet, nella messa in scena di una nota prostituta parigina nuda nel suo ambiente di lavoro, il letto; ciò che andava contro le convenzioni del tempo, secondo cui il nudo era accettabile solo nelle appropriate convenzioni mitologiche, allegoriche, ecc; e nel suo secondo sberleffo alla tradizione, nella *Colazione sull 'erba*, dove prende alcune note icone della pittura rinascimentale (Rafaello) e le veste da giovanotti del suo tempo, seduti accanto ad una donna nuda; e nell'uso, nello stesso quadro, di tecniche contradditorie, come campiture di colore piatto e intenso, e parti invece appena abbozzate, trasparenti, non -finite. Un po ' poco per parlare di intenzioni rivoluzionarie; 2) le sperimentazioni di Monet in tema di effetti di colore e atmosfera (le biche, le cattedrali) e le sue tarde grandi ninfee e giardini in cui le forme ormai di dissolvono quasi totalmente nel colore. Queste sarebbero preannunci dell 'astrattismo e dell 'informale. Anche qui, l'argomentazione pare piuttosto debole, perché in Monet il riferimento alla realtà esterna rimane in piena forza; 3) il rifiuto delle regole tradizionali di composizione e della prospettiva da parte di Degas. Anche qui, è stato recentemente dimostrato che non si tratta affatto di rifiuto, ma di esplorazioni di tagli prospettici nuovi, ben all'interno delle regole fondamentali della prospettiva rinascimentale, e influenzati dalla tecnica fotografica [23].

3. Il post-impressionismo: Van Gogh, Gauguin, Cezanne

Resta il caso del ruolo dei post - impressionisti: la triade Van Gogh, Gauguin e Cezanne.

Attorno a Van Gogh si è costruito rapidamente, e spontaneamente, uno dei grandi miti dell 'arte e della cultura moderna. A vent ' anni dalla sua morte su di lui era già fiorita una notevole letteratura, le sue opere andavano a ruba ed erano oggetto di vaste contraffazioni; e da allora è

---

[22] A. Bellony-Rewald, *Il mondo perduto degli impressionisti* , Fabbri, Milano 1976. Cfr. anche Ph. Dagen, *La haine de l'art* , Grasset, Paris 1997 p. 79

[23] K. Varnedoe, *Una squisita indifferenza. Perché l'arte moderna è moderna* , Leonardo, Milano 1990

divenuto l ’ultimo pittore veramente e spontaneamente amato dalle grandi masse. I suoi quadri sono penetrati stabilmente nell’immaginario collettivo di tutto il mondo, e li si ritrova ormai su ogni copertina di quaderno e scatola di biscotti. Le sue opere, anche meno riuscite, come certi *Girasoli*, hanno spuntato prezzi tra i più alti di ogni tempo. Per il *Dottor Gachet* sono stati pagati 83 milioni di dollari. I teorici dell ’avanguardia l ’hanno subito arruolato tra i loro padri fondatori, e non solo per i caratteri formali della sua pittura: la straordinaria energia dei suoi colori e dei suoi colpi di pennello, i tagli compositivi inusitati, i colori irrealistici (erbe rosse, tronchi blu, cieli gialli, ecc.) le deformazioni prospettiche e così via. Soprattutto, è sembrato appartenere all ’avanguardia , cioè al rifiuto della tradizione e dell’intera società, il suo modo di vita: da miserabile, *bohémien* straniero, sostanzialmente solitario, nei bassifondi di Parigi, dove diventa tabagista, alcolizzato, drogato, frequentatore di infimi lupanari. Si è affascinati dei suoi accessi di furore e delirio fin quasi alla violenza omicida; dalla totale mancanza di riconoscimento , cioè dal rifiuto dell’opera da parte del pubblico, e soprattutto il suo suicidio, che fa di lui una figura tragica ed eroica, il prototipo dell ’artista contemporaneo .

Ma di van Gogh si può e si deve dare una lettura molto diversa. Figlio di un pastore protestante, per alcuni anni ha fatto il predicatore ambulante nelle campagne più desolate delle Fiandre e dell ’Inghilterra, rimanendo profondamente impressionato dalla miseria di quei contadini, minatori, tessitori, e arricchendo quindi la propria vocazione evangelica di un acuto senso di impegno umanitario. La sua religiosità rimane poi solo interiore; non si manifesta più, in seguito, sul piano dei comportamenti, e nella sua produzione sono quasi totalmente assenti i riferimenti alla pittura religiosa tradizionale . Tuttavia non ci sono dubbi sulla profondità del suo sentimento religioso. I suoi anni parigini sono di traviamento e di asocialità, ma non fanno venir meno i fortissimi legami con il fratello Theo e la sua famiglia. Il vasto epistolario tra i due, pervaso di vero, straordinario amore fraterno, è uno dei *corpus* più forti e commoventi della letteratura contemporanea, e non solo artistica. Il legame ha certamente una base economica, perché Vincent vive della paghetta che gli passa Theo, di tasca propria, togliendola alla propria famiglia coniugale; anche se in cambio di quadri, non messi in vendita. E’ vero che Vincent, in vita, ha venduto un solo quadro; ma perché non voleva, e preferiva barattarli con i suoi fornitori. Le mostre allestite da Theo ebbero accoglienza non ostile nelle rubriche giornalistiche di critica d’arte. L’ultima, pochi mesi prima della morte, fu accolta con

entusiasmo da un critico; ma Van Gogh gli scrisse ordinandogli di non lodarlo più [24]. Dal suo epistolario è chiaro che Vincent si dedica appassionatamente alla pittura perché sino alla fine considera tutto il suo lavoro solo un itinerario di ricerca e apprendimento, un esercizio. Egli vuole diventare, in prospettiva, un pittore veramente bravo e grande e famoso, ma non per brama di successo personale. Egli vuole solo contribuire alla felicità umana mediante la rappresentazione della bellezza della natura. La sua concezione della natura è saldamente radicata nella tradizione mistica, e fin panteista, del romanticismo naturalista [25]. La sua asocialità nella vita pratica - tendeva a litigare con tutti – è frutto di un carattere incattivito da frustrazioni e sofferenza mentale; ma non è incompatibile con un alto senso di umanità "in generale". La sua instabilità nervosa, i suoi accessi di violenza e le sue crisi di pazzia sono effetti caratteristici dell' avvelenamento da assenzio, droga diffusissima nella Parigi del tempo . Il suo suicidio non è un gesto supremo di a-socialità, ma al contrario un sacrificio di sé per il bene della famiglia di Theo. Certo, vi gioca anche qualche elemento di disperazione esistenziale, per le proprie condizioni di salute mentale e l'incapacità di costruirsi una famiglia propria (pene d 'amore); ma, secondo le più recenti interpretazioni (sulle ragioni e cause del suicidio di Vincent si sono sviluppate, nel tempo, decine di ipotesi), Vincent si è suicidato perché gli affari di Theo stavano andando male, e sentiva di essere divenuto ormai un peso eccessivo per il bilancio famigliare del fratello [26]. Tutto questo è totalmente estraneo al mondo delle avanguardie.

Il caso di Cezanne è molto più semplice. Di famiglia benestante, dipingeva solo per proprio diletto e per spirito di gruppo con gli amici impressionisti, senza ambizioni economiche e neanche di gloria. Mandava regolarmente le sue prove al *salon*, ma accettava tranquillamente gli altrettanti regolari rifiuti. Il suo amico d'infanzia,

---

[24] J. Spalding, *The eclipse of art. Tackling the crisis in art today,* Prestel, Munich-Berlin-London-New York 2003, p. 59

[25] R. Rosenblum, in *Modern painting and the Northern romantic tradition, Friedrich to Rothko* , Thames&Hudson, London -New York, 1994 (1975) p. 97, sottolinea le somiglianze tra l' *animus* di Van Gogh e quello di Friedrich, pur escludendo che il primo fosse a conoscenza del secondo

[26] Nelle sue ultime lettere a Theo, Van Gogh ricorda che la morte di un artista spinge sempre in alto le quotazioni delle sue opere. Per tutta questa interpretazione di Van Gogh, cfr. I. F. Walther, R. Metzger, *Vincent Van Gogh - Tutti i dipinti* , Benedikt Taschen, Colonia 1990, 2 voll.

Émile Zola, che, vivendo al centro del *milieu* artistico parigino, di pittura se ne intendeva, lo considerava di scarso talento. Le famose deviazioni dalla prospettiva classica, che si notano in molti suoi quadri, non sembrano affatto dovuti all'intenzione di sovvertirla, ma semplicemente alla modesta conoscenza delle sue regole e poca abilità di applicarle. Le decine e decine di quadri con lo stesso soggetto non hanno nulla a che fare con fissazioni mistiche, ma con la sentita necessità di studiare ed esercitarsi. Le tecniche adottate (niente disegno, niente chiaroscuro, forme create con i colori, ecc.) sono tutte di derivazione impressionista; in più, si concentra sulla semplificazione delle forme, in modo da farne risaltare i tratti essenziali, le forme elementari (cilindri, coni). Non nomina i cubi; ma si ispira molto a Poussin, i cui paesaggi hanno, in effetti, uno schema compositivo molto caratteristico, a fasce orizzontali che, intersecandosi con elementi verticali, possono dar luogo, talvolta, a forme cubiche. Anche nelle rappresentazioni della figura umana, come nella prospettiva, egli mostra notevoli incertezze. Non c'è nulla nella sua personalità, e neanche nella sua opera, che possa essere considerato sovversivo o rivoluzionario. In complesso sarebbe certamente considerato una figura minore, se per avventura non fosse stato adottato come padre fondatore dalla cerchia dei cubisti raccolta attorno a Guillaume Apollinaire e Gertrude Stein, e l'idolo dei ricchi collezionisti americani del primo Novecento.

Della triade canonica sopra menzionata, la figura più ambivalente, e passibile di essere considerata ormai appartenente all'avanguardia è forse Paul Gauguin. Di professione agente di borsa, detestava il mondo degli affari ("un'epoca terribile si prepara in Europa, per la generazione che viene: l'età dell'oro. Tutto è marcio, gli uomini e le arti. Bisogna assolutamente strapparsene") e quindi soffriva quel tanto di disagio esistenziale che caratterizzerebbe la modernità. La sua decisione di abbandonare il mondo civile per rifugiarsi nel paradiso semplice e sensuale dei Mari del Sud, tra i piaceri offerti da fanciulle ingenue e da una natura generosa, ne fa uno degli emblemi del rifiuto della società capitalista, e della valorizzazione delle culture "altre". In realtà, c'è molto di teatrale in questa sua decisione (Gauguin era un inguaribile *poseur*, e sbarcò a Tahiti bardato da Buffalo Bill, con tanto di capelli lunghi, cappellone e carabina in spalla). In una lettera alla moglie, confessò (o forse mentiva) di "fuggire" nelle isole oceaniche allo scopo di costruirsi una fama, un mito, e di rendere più rari e cari i propri

quadri.[27] Gauguin rimaneva fino alla radice un europeo, razionalista e progressista, e in più con un tocco di classico cosmopolitismo: l'esotismo rimaneva una diversione a termine, un avventura, e il primitivismo una curiosità intellettuale. I suoi quadri tahitiani sono certamente molto gradevoli, per i soggetti, le composizioni, la gamma cromatica, ma non sono affatto ingenue rappresentazioni realistiche di scene di vita locale; sono costruiti a tavolino, sulla base di molti spunti formali che Gauguin era andato arraffando qua e là a Parigi e raccogliendo in appositi album. Il suo amico Pissarro disse: "Gauguin caccia sempre di frodo nei territori di qualcun altro. Ora si è messo a depredare i poveri selvaggi dell 'Oceania". In effetti la sua pittura risente di molti prestiti; tra i più importanti, quelli dalle stampe giapponesi. Questo parrebbe confermare un suo genuino interesse per le culture visuali e le arti non occidentali, che è senza dubbio uno dei caratteri importanti dell 'avanguardia. Peraltro è da notare che si tratta di un curioso caso di cortocircuito nel sistema della civiltà occidentale, ormai in via di globalizzazione: quelle stampe giapponesi, che tanto entusiasmo suscitarono nell 'ambiente artistico parigino, appartenevano ad una maniera molto recente, fiorita in Giappone solo nella prima metà dell' Ottocento, e sullo stimolo di stampe europee, colà fortunosamente arrivate in quel periodo. Un altro caso di cortocircuito dello stesso genere è quello delle famose stoffe "tahitiane" che compaiono nei suoi quadri: si è dimostrato che erano fabbricate in Europa specificamente come articoli di bassa gamma, buoni per i "selvaggi" delle colonie [28].

Comunque Gauguin, sia per le sue caratteristiche di personalità che per le sue posizioni etiche, rimane senza dubbio più dal lato delle avanguardie che della pittura civile. Decisiva è la sua riflessione che bisogna ormai dimenticare tutta la storia dell 'arte occidentale, e ricominciare da capo, dai primitivi, dai bambini: "bisogna dimenticare i cavalli del Partenone e ricominciare dal cavalluccio fatto col manico di scopa". Questo è uno dei punti fondamentali dell'ideologia avanguardistica.

4. Il Liberty

Alla categoria dell 'arte civile possiamo senza dubbio ascrivere anche quella straordinaria fioritura che tra la fine dell 'Ottocento e i

[27] C. Sourgins, op. cit. p. 154
[28] Per tutta questa interpretazione di Gauguin, cfr. K. Varnedoe, *op. cit*.

primi del Novecento ha coinvolto tutte le arti, compresa la pittura e la scultura; ma che avuto le sue manifestazioni più splendide nell'architettura e nelle arti applicate; e che ha avuto nomi diversi in ogni paese: Art Nouveau in Francia, Liberty in Inghilterra, Floreale in Italia, Sezession in Austria, Jugendstil in Germania, Modernismo in Spagna, City Beautiful in USA. Le sue radici principali sono due. Da un lato, l'aspirazione a trovare finalmente uno stile originale per gli ambienti di vita, dopo quasi un secolo di ripetizioni, imitazioni e ricombinazioni di tutti gli stili del passato. In architettura, decorazione e arredamento, infatti, l 'Ottocento è caratterizzato dall 'eclettismo storicistico, e dal ricorso indiscriminato a forme neo -: neo- classiche, neo-egizie, neo-bizantine, neo - medievali, neo-rinascimentali , neo-barocche, e dalla loro varia combinazione. Dall 'altro, il Liberty manifesta un nuovo naturalismo, sia nei materiali che nelle forme; in collegamento con i contemporanei movimenti vitalisti e naturisti, ad es. di Rudolf Steiner. Si è anche notata un 'influenza dell 'arte e della filosofia giapponese. Una spinta importante è venuta anche dal movimento Arts and Crafts di William Morris in Inghilterra. Il liberty compare quasi contemporaneamente, in gran parte delle capitali europee, e assume ovunque caratteri analoghi: forme curvilinee e asimmetriche, ricchezza di decorazioni, uso frequente di riferimenti al mondo vegetale, fantasia esuberante nei dettagli, accurate esplorazione nell'uso di materiali di ogni genere (dal legno al ferro, dal vetro all'avorio, dalla ceramica alla pietra artificiale), colorismo e plasticismo, ricerca di forme ed elementi decorativi del tutto nuovi. Il tutto fuso in un clima di accentuata sensualità.

Il Liberty ebbe una vita sostanzialmente breve , circa trent 'anni, dal 1895 al 1925, più le anticipazioni e i ritardi. Travolto dalla Grande Guerra, negli anni venti si trasformerà nelle linee più semplici , rigide e geometriche dell 'Art Deco In questo breve arco di tempo, produsse ovunque opere di grande bellezza. Tra le sue espressioni supreme si può senz'altro menzionare tutta l'opera di Gaudì a Barcellona; anche se forse la Sagrada Famiglia trascende il concetto di modernismo, e di qualsiasi altra forma architettonica conosciuta.

L'improvvisa fine del Liberty sembra da addebitarsi alle mutate condizioni economiche e sociali, perché è uno stile che richiede un artigianato di alta qualità; quindi è costoso e riservato alla media e alta borghesia. Dopo la guerra lo spirito dei tempi richiede attenzione ai bisogni abitativi delle masse, efficienza, produzione in serie, criteri industriali di produzione di edifici e arredi. E' il tempo del razionalismo

(funzionalismo, modernismo architettonico, “International Style”), che dominerà il mondo dell ’architettura, dell ’arredamento e della decorazione di interni per il prossimo mezzo secolo .

Capitolo VIII

L'arte d'avanguardia: contesto e matrici

Introduzione

Dagli ultimi anni dell'Ottocento in poi, l'arte occidentale ha assunto forme, fini e ruoli radicalmente diversi da quelli che aveva avuto nei millenni precedenti. In questo capitolo presentiamo un abbozzo della scena storico -sociale e culturale entro la quale avviene il brusco cambiamento e si formano le "avanguardie storiche", tra il 1890 e il 1940 circa. La scena è divisa in due parti. Nella prima ("Il contesto") compare il nuovo grande protagonista del mondo dell'arte, e non solo dell'arte, del XX secolo: gli Stati Uniti d'America. Una delle tesi sostenute in questo libro infatti è che l'arte del Novecento, anche se é nata nella vecchia Europa, è fin dall'inizio un'arte sostanzialmente americana, perché è in tale paese che essa ha trovato i suoi primi estimatori importanti, qui essa è stata istituzionalizzata, e da qui poi è stata rilanciata, nella seconda metà del secolo, sul resto del mondo. L'apparizione del giovane gigante USA è messa in rapporto contrastivo con la situazione della vecchia Europa che alla fine dell'Ottocento, sotto i lustrini della Belle Epoque, è lacerata da conflitti tra gli stati nazionali e le classi, tra umori reazionari e sovversivi, e sta precipitando ineluttabilmente verso il proprio suicidio nella Grande Guerra Civile Europea del 1914-1945. Nella seconda parte si ricapitolano e focalizzano alcuni dei fattori (le "matrici") che a nostro avviso meglio spiegano l'apparizione delle avanguardie: il rafforzamento della "sottocultura antagonista" rispetto all'ordine socio-culturale esistente; l'avvento delle arti tecnologiche (fotografia e cinema); la diffusione della pubblicità; l'apertura all'arte "primitiva". Non abbiamo certo l'ambizione di dare una risposta ai dubbi di A.C. Danto, secondo cui "non si sa ancora con certezza perché verso il '900 alcuni pittori (Matisse, Picasso) cominciarono a dipingere in quel modo"[1]; ma di radunare indizi sul perché ciò fosse diventato probabile, sì. In sostanza, come indicato da molti, attorno al giro del secolo un certo numero di artisti, nel tentativo di difendere il principio dell'innovazione come carattere fondamentale dell'arte, si misero in

[1] In "Art Journal", summer 2004, p. 27

contrapposizione all'arte accademica, e a quella commerciale /di massa, e produssero un nuovo mondo intellettuale e visuale, una "nuova ripartizione della cultura" .[2]

1. Il contesto

1.1 Il risucchio americano

Alla fine dell'Ottocento, gli Usa sono divenuti il paese di gran lunga più popoloso dell'Occidente, e hanno già superato tutti gli altri sul piano della produzione industriale. Sono dotati di risorse naturali illimitate, alimentati da forze fresche di popolazione che vi accorre a milioni da tutto il mondo, spinti da un etica protestante che incoraggia l'impegno al lavoro e da una peculiare passione per la tecnologia. Inoltre hanno una legislazione che non pone freni all'iniziativa privata, al libero mercato e al capitalismo, e non sono appesantiti da spese militari e da vecchie culture feudali; né frenati da nuove ideologie socialiste e sindacaliste. Così gli Stati Uniti nei decenni successivi alla terribile guerra civile del 1861 -65 videro uno spettacoloso aumento della ricchezza generale, e una sua altrettanto spettacolosa concentrazione nelle mani di un'elite di miliardari: i "magnati", o "baroni" delle ferriere (es. Carnegie, Mellon, Frick,), delle ferrovie e della navigazione (es. Vanderbilt), delle miniere (es. Guggenheim), dell'elettricità, dello zucchero (es. Havemeyer) , dell'automobile (es. Ford), del petrolio (Rockefeller), dei giornali (Hearst) e, naturalmente, della finanza (J. P. Morgan). A partire circa dal 1880, questa elite destina somme notevoli al mantenimento di uno stile di vita opulento, dotandosi spesso di residenze principesche; e si affaccia sul mercato europeo dell'arte, acquistando alla grande arredi, oggettistica, quadri, statue, intere collezioni e interi edifici (smontati, trasportati e ricostruiti). In certi casi, gli acquisti vanno molto al di là delle pur ampie necessità di arredamento e rappresentanza, e diventano parossismi acquisitivi; il collezionismo diventa mania e

[2] A. Gehlen, *Interpretazioni dell'avanguardismo nell'arte pittorica* , in "Filosofia", 2, 2002, ; H. J. Gans *, Popular culture and high culture. An analysis and evaluation of taste*, Basic Books 1999 (edizione rivista e aggiornata del testo del 1974); L. W. Levine, *High Brow, low brow. The emergence of cultured hierarchy in America,* Harvard Univ. Press, Cambridge Mass. 1988

ossessione [3]. Le città e le regioni d'arte d'Europa sono setacciate dai miliardari americani, o piuttosto dai loro agenti e consulenti , a caccia di tesori artistici; mercanti e nobili decaduti fanno la fila davanti ai loro alberghi per spacciare i propri patrimoni [4]. Un genuino spirito di servizio pubblico, unito ad un comprensibile desiderio di ammirazione, gratitudine e fama, spinge i grandi collezionisti americani a trasformare in musei le proprie raccolte. In molti casi questa è anche una necessità, perché la collezione ha assunto dimensioni tali da non essere più ragionevolmente gestibile in famiglia; in altri, la donazione a musei avviene per legato testamentario. Nei decenni tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento una quota notevolissima del patrimonio artistico del Vecchio Mondo si trasferisce nel Nuovo, come le decine di milioni di miserabili emigranti; e gli Stati Uniti si trovano arricchiti di musei (a Boston, New York, Filadelfia, Baltimora, Washington, Chicago, e in molte altre città minori, come Worc hester) anche più grandi e splendidi della maggior parte di quelli del vecchio continente. A cominciare dai primi del Novecento , per non svuotarsi, molti Stati europei pongono vincoli o addirittura divieti all'esportazione di opere d'arte antica; e si rafforza necessariamente la domanda americana di arte moderna.

Ma già da prima i ricchi americani non compravano solo antichità. Fin dalla metà dell'Ottocento si era stabilita una robusta corrente di acquisti di autori contemporanei; soprattutto francesi. Particolarmente attivi in questo campo sono i ricchi del Midwest, la

---

[3] W. Muensterberger, *Collecting. An unruly passion. Psychological perspectives* . Princeton Univ. Press, 1994. Cfr. anche F. Molfino, A. Mottola Molfino, *Il possesso della bellezza: dialogo sui collezionisti d'arte* , Allemandi, Torino 1997; K. Pomian, *Collezionisti, amatori, curiosi* , Il saggiatore, Milano 1989. Classiche rimangono la figura del collezionista delineata da Balzac ne *Il cugino Pons* (1848) e le riflessioni di W. Benjamin sul collezionista Eduard Fuchs, raccolte in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica . Arte e società di massa* , Einaudi, Torino 1966 (1937)

[4] E' stato osservato che la la decadenza e quindi svendita del patrimonio storico - artistico da parte dalla vecchia aristocrazia terriera europea è dovuta anche alla loro rovina economica, perché in quei decenni l'America aveva invaso l'Europa con il loro grano a buon mercato: cfr. P. Dossi, *Hype!. Kunst und Geld* , Deutscher Taschenbuch, München 2007, p.109. Altri osservano che i grandi acquisti americani sono stati favoriti anche dalle svendite in Francia dopo la disfatta del 1870, e in Russia dopo la rivoluzione bolscevica (R. E. Caves, *Creative industries* , Harvard Univ. Press, Cambridge MA, 2000, pp. 355)

dinamica regione che fa capo a Chicago; e una delle persone di maggior rilievo nell'attivazione di questo flusso è Mary Cassatt, la ricca americana che si era trasferita a Parigi per divenire un'apprezzata pittrice impressionista [5]. Ma per tutti gli americani, Parigi è la fonte di tutto ciò che è nuovo, bello, elegante e di buon gusto; nel campo dell'arte come nella moda, nel *savoir vivre* , e in ogni altro. Negli anni 10 e 20, un certo numero di ricchi americani (Arensberg, Havemayer, Freer, Quinn, Hirschorn, Rockefeller ecc .) o più spesso le loro mogli, si specializzano nel collezionismo di arte parigina contemporanea [6].

1.2 Le contraddizioni europee

Verso la fine del secolo le società europee sono caratterizzate da profondi contrasti interni. I maggiori stati -nazionali, vecchi e nuovi, sono presi dalla febbre dell'imperialismo. Il mondo afro -asiatico, dove nel corso dei secoli Porogallo, Spagna, Francia, Olanda, Inghilterra e Russia hanno realizzato un po' casualmente e disordinatamente le loro colonie, nel corso dell'Ottocento diviene l'oggetto di programmi di sistematica spartizione in "imperi"; ciò che scatena non solo rivalità e conflitti tra le vecchie potenze coloniali, ma anche la rivendicazione del diritto ad "un posto al sole" tropicale anche da parte dei nuovi stati-nazionali – Belgio, Italia, Germania [7]. All'interno della vecchia Europa poi rimangono vivissime le tensioni tra Francia e Germania per la questione dei territori renani e tra Austria e Russia per le questioni balcaniche .

I nazionalismi si trasformano inevitabilmente in imperialismi, le tensioni tra le potenze – tutte contro tutte – montano, il capitalismo si fa aggressivo anche sul piano militare, quote sempre maggiori della produzione industriale sono destinate agli armamenti e alle flotte. Si crea un clima di attesa, che molti trasformano in desiderio, di una

---

[5] G. Pollock, *Mary Cassatt* , Harper and Row, New York 1980

[6] Su tutta la materia, cfr. l'ormai classico, brillante studio di A. B. Saarinen, *I grandi collezionisti americani. Dalle origini a Peggy Guggenheim* , Einaudi, Torino 1977 (1958)

[7] Perfino gli USA si fanno prendere per qualche anno dalla mania colonialista, strappando alla Spagna Portorico e le Filippine con la « guerra di Cuba » del 1898 ; guerra sostanzialmente istigata da W. Hearst, all'unico scopo di incrementare le vendite della propria catena di giornali grazie all'eccitazione dell'opinione pubblica per le imprese militari.

grande deflagrazione. La società e la cultura europea della *Belle Epoque* albergano sempre più forti anime militariste e guerrafondaie, e quindi "di destra". Questo è il clima dominante anche nella borghesia intellettuale e nella gioventù studentesca.

Sul versante socio-politico opposto, la crescita demografica e industriale sta rinforzando i ranghi della classe operaia, tra cui si diffondono le idee socialiste e la presa di coscienza delle proprie condizioni di "sfruttamento", o comunque di sofferenza, ingiustizia e ineguaglianza. Lo "spettro", o il sogno, socialista si aggira sempre più massicciamente in Europa; l'anarchismo rivoluzionario predica (e frequentemente pratica, con regicidi e bombe) la distruzione dell'ordine vigente; il marxismo predice l'abbattimento della borghesia ad opera del proletariato; il sindacalismo rivoluzionario teorizza l'uso della forza nella lotte sociali; anche le forme più moderate e democratiche di socialismo comunque minacciano l'abolizione della proprietà privata e quindi dell'ordine borghese. Anche a sinistra si agita un clima di conflitto, odio e violenza.

Le due tendenze sono sostanzialmente antitetiche, ma vi sono anche momenti di collusione. Alcuni socialisti vedono nella rivalità tra le potenze maggiori e quelle minori una riproposizione, a livello di stati-nazionali, del conflitto tra ricchi e poveri; altri vedono della guerra tra gli Stati una buona occasione per far scoppiare la rivoluzione interna; al contrario, da destra, alcuni vedono nello sforzo bellico un modo per superare i conflitti sociali interni.

Nel primo decennio del Novecento è ormai nozione comune che l'Europa stia ballando sull'orlo dell'abisso, che la guerra totale tra le grandi potenze europee sia inevitabile, e che il cosiddetto progresso tecnico-industriale renderà l'imminente guerra più devastante di quanto il mondo abbia mai visto. Mitragliatrici, filo spinato, campi di concentramento hanno già provato da tempo la loro mortale efficienza; bombe e cannoni diventano sempre più grossi; si inventano i mezzi per portare la guerra sotto i mari, e l'Italia ha l'onore di inaugurare, in Libia nel 1911, l'uso militare dell'aereoplano, prima come strumento di osservazione e poi come bombardiere. Le guerre russo-giapponese del 1905 e balcaniche del 1912-3, ampiamente pubblicizzate sulla stampa, anche con immagini, forniscono l'evidenza degli orrori in cui sta per precipitare l'Europa.

Questo clima carico di violenza (attuale, strutturale e potenziale; tra le nazioni e tra le classi) è molto diverso dal mondo di pace universale, giustizia e prosperità promesso, un secolo prima, dalla

cultura illuministica; e reiterato poi da quella cultura razionalista, umanista, materialista, scientista, progressista, cosmopolita, che nell'Ottocento, grazie ad Auguste Comte, prende il nome di positivismo, e che è la cultura ufficiale e dominante della borghesia capitalista. Agli occhi di molti intellettuali il programma illuminista - positivista sembra aver fallito,. Si rafforzano quei filoni che, per tutto il secolo, erano rimasti all'opposizione: cioè le correnti irrazionalistiche. Gli ultimi due decenni dell'Ottocento sono caratterizzati, tra gli intellettuali, da una sempre più estesa, rivolta "anti-positivistica" e "neo -romantica". Riemergono filoni misticheggianti, spiritualisti, teosofici e antroposofici, più o meno ispirati alle religioni orientali (indù, buddiste, ecc.). Queste idee, che ai più oggi appaiono totalmente strampalate, erano diffusissime nel mondo artistico dell'epoca: "nessuno dei grandi della modernità artistica… ne è stato indenne" .[8] Anche nelle scienze naturali si postula la presenza, nella natura vivente, di principi irriducibili alla conoscenza analitica di tradizione cartesiana -galileiana (vitalismo, bio-dinamica). La tradizione newtoniana, che aveva promesso il completo assoggettamento dell'universo a poche leggi universali, individuabili e formulabili con gli strumenti della matematica, viene messa in crisi dall'invenzione di nuove matematiche, dalla concezione "planetaria" dell'atomo, e, presto, dalla teoria della relatività. La psicologia del profondo scava sotto lo strato superficiale della coscienza e della ragione, ed esplora gli abissi del subconscio, dove trova anche realtà angoscianti. La possibilità di sviluppare scienze dell'uomo altrettanto semplici e potenti di quelle naturali, affermata da Comte e Spencer, viene negata da una nuova generazione di studiosi, secondo cui il mondo dell'uomo, della storia, dello spirito sono irriducibili a quelli della natura, e le relative scienze non possono aspirare ai caratteri di certezza, astrattezza, precisione, generalità della altre. In filosofia ritorna l'idealismo (neo -idealismo) e il soggettivismo, e trionfano, alla fine del secolo, le filosofie radicalmente irrazionalistiche di Nietzsche e di Bergson [9].

Questo è, in due pagine, lo scenario socio-politico culturale in cui prende forma, in alcune capitali europee dell'arte e soprattutto a Parigi, la rivoluzione delle avanguardie. E' importante sottolineare il

---

[8] J. Clair, *La responsabilité de l'artiste*, Gallimard, Paris 1997, p. 17

[9] Per questo scenario cfr. H. Stuart Hughes, *Coscienza e società. Storia delle idee in Europa dal 1890 al 1930,* Einaudi, Torino 1967 (1958).

riferimento ai luoghi, perché i gruppi di avanguardia possono formarsi solo negli ambienti delle metropoli, e solo in contrapposizione con il conservatorismo della provincia [10]. Qui affluiscono, dalle province, gli ingegni più anticonformisti, bizzarri, creativi, curiosi di novità, ambiziosi di gloria e fortuna. Qui si incontrano e interagiscono negli stessi passeggi, caffè, salotti, gallerie, sale di conferenze, i portatori delle esperienze, idee ed interessi più diversi: i letterati, gli studiosi, gli artisti, i mercanti, i promotori, i collezionisti., gli editori [11]. Qui si può sempre trovare un pubblico, anche minuscolo, aperto a qualsiasi novità. L'arte contemporanea è essenzialmente un prodotto dell'ambiente metropolitano; e non a caso il più acuto studioso dello "spirito della grande città" Georg Simmel, seguiva con attenzione le innovazioni nell'arte del suo tempo [12].

---

[10] H. P. Thurn, *Bildmacht und soziale Anspruch* ., Leske+Budrich, Opladen 1997, pp. 169 ss. Cfr. anche R. Hughes, *Nothing if not critical* , Harvill, London 2001, p. 26. Anche L. Ferry *, Le sens du beau* , Librairie Generale Française, Paris 2002, p. 200.

[11] Situazioni analoghe a quelle di Parigi si realizzano in questo periodo anche a Vienna, su cui cfr. ad es. C. E. Schorske, *Vienna fin de Siècle. La culla della cultura mitteleuropea* , Bompiani, Milano 1981 (1961); A. Janik, S. Toulmin, *La grande Vienna* , Garzanti Milano 1973 (1975); E. Timms, *La Vienna di Karl Kraus* , Il Mulino, Bologna 1989 (1986); e a Londra con il "circolo di Bloomsbury". Per due approfonditi studi storico -sociali sull'ambiente degli artisti in Germania, e specie a Monaco di Baviera, in questo periodo, cfr. R. Leinmann, *Artist and society in Germany* , *1850-1914*, Univ. of Manchester, Manchester and New York 1997; e W. Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial - und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturelle Moderne im 19 und fruhen 20 Jahrhundert,* Suhrkamp 1998. L'enfasi sull'importanza dell'ambiente metropolitano nella formazione delle correnti dell'avanguardia, tra la fine dell'800 e la prima metà del Novecento si trova anche nell'autorevole analisi di H.P. Thurn, *Bildmacht und Sozialanspruch . Studien zur Kunstsoziologie* , Leske+Budrich, Opladen 1997. La mancanza, nelle città d'oggi di questi luoghi fisici di incontro informale e "primario" tra intellettuali di diversa appartenenza disciplinare e professionale è spesso indicato come una delle cause del declino di autentica creatività culturale nella società attuale.

[12] G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito* , Armando, Roma 1995 (1903); G. Galletto, *Georg Simmel. Sociologia dell'arte o arte della sociologia?* in R. Strassoldo (cur.) *Muse demotiche. Ricerche di sociologia dell'arte* v. 1, Forum, Udine 2001. In generale si può dire che la creatività artistica, ovvero l'innovazione, la trasgressione, eccetera, sono caratteristiche tipiche dell'ambiente metropolitano, e conseguenze delle sue dimensioni, eterogeneità e complessità. Le città sono per definizione i luoghi in cui affluiscono dalla campagna e si incontrano gli spiriti innovativi e devianti, rispetto alla cultura ereditata. Da ben oltre un secolo la sociologia urbana ha approfondito questo concetto, e su esso si è innestata anche la teoria luhmanniana della inevitabile differenziazione tra il centro e la periferia dei sistemi sociali. Per alcuni riferimenti cfr. ad es. R. Strassoldo, *Centre and perihery: culturological perspectives* , in J.

D'altra parte, in questi decenni, ogni luogo d'Europa è ormai collegato a tutti gli altri dalla rete delle comunicazioni (posta, telegrafo, ferrovia, e ormai anche il telefono). Anche gli artisti, come ogni altra categoria sociale, possono tenersi in stretta comunicazione, e spostarsi senza alcuno sforzo da una città all'altra, incontrare gente, visitare le mostre altrui e organizzare le proprie in città diverse. Tutti i gruppi d'avanguardia si conoscono, si seguono e si influenzano reciprocamente [13]. Anche se con culle e basi in capitali diverse, gli artisti d'avanguardia costituiscono un'unica comunità sovranazionale. E la capitale riconosciuta di questa rete, il luogo dove si stabiliscono le posizioni e si consacrano i riconoscimenti, è senza dubbio Parigi.

2. Le matrici

Come ogni rivoluzione, anche quella delle avanguardie è in realtà un processo che ha lunghe radici, ed è definita tale solo perché ha un periodo cruciale di accelerazione, e poi una più lunga coda di conseguenze.

La tesi principale di questo libro, come si è più volte segnalato, è che alcune delle radici della rivoluzione delle avanguardie risalgono ad un secolo prima, nella concezione dell'arte e degli artisti maturata alla fine del Settecento. A quelle pagine dobbiamo quindi rimandare per una trattazione più articolata e generale del tema. Qui ci limitiamo ad una ricapitolazione, con riferimento più esplicito al clima di fine Ottocento -primo Novecento .

2.1 La sottocultura antagonista

Nel corso dell'Ottocento si forma, in Europa, una categoria di persone – per lo più giovani e intellettuali – che non sono soddisfatti dell'ordine esistente, e pur appartenendo di solito ai ceti medio -

---

Gottmann, *Centre and peripher. Spatial variations in politics* , Sage, Beverly Hills 1980

[13] Un certo ruolo è giocato anche dalle riviste d'arte; tuttavia non tutti gli artisti sono poliglotti, e la diversità e rivalità tra le grandi lingue di cultura pone qualche ostacolo alla circolazione delle idee sull'arte. Il linguaggio delle arti visive è più cosmopolita di quello dei teorici dell'arte, che rimane più chiuso nei confini nazionali. Cfr. U. Wuggenig*, Macht und Ohnmacht der Kunstkritik,* in P. Weibel (Hg.) *Quantum Dämon,* Passagen ,Wien 1996, p. 245

superiori, si mettono in posizione antagonistica contro la loro stessa classe.

La situazione è piuttosto nuova nella storia della civiltà occidentale, e ha molte cause.

Intanto v'è la tradizione roussoiana, secondo cui gli uomini per natura nascono buoni, e sono solo corrotti da un'educazione sbagliata e una società ingiusta. La società è, per principio, la causa di tutti i mali, ed è compito di ogni cittadino di criticare la società esistente e lottare per cambiarla in meglio; o magari per rovesciarla. A questo devono attendere soprattutto i giovani. A partire dalla seconda metà del Settecento inizia in Europa l'ideologia "giovanilistica", che ha in J. J. Rousseau il suo profeta: i giovani sono più puri e naturali, meno corrotti dall'ipocrisia e dalla convenzioni, sono pieni di energie e di idealismo; sono i portatori del nuovo. L'ideologia giovanilistica è strettamente legata a quella del progresso.

In secondo luogo, il retaggio della rivoluzione francese, con i suoi ideali di libertà, eguaglianza, fraternità, che solo molto parzialmente hanno potuto essere realizzati; e questo lascia uno strascico di delusioni e frustrazioni in chi vi aveva creduto. La bandiera della rivoluzione, tradita o lasciata incompleta dalla borghesia, è raccolta da altri movimenti di liberazione nazionale o di classe. Dal 1789 per quasi due secoli l'idea di rivoluzione continua a serpeggiare per l'Europa come un fuoco di sterpaglia, dando luogo ogni tanto a qualche nuova vampata. I giovani della borghesia, intellettuali e studenti, sono di solito in prima linea nei cortei e sulle barricate. Delacroix codifica in maniera indelebile questo modello nel suo gran quadro al Louvre, dove raffigura se stesso, fucile imbracciato, sulle barricate di Parigi del 1831, accanto alla splendidamente discinta Libertà repubblicana. Si instaura l'idea di una opposizione di principio tra l'autorità (l'ordine costituito, la classe dominante, l'oppressione), e la gioventù intellettuale .

In terzo luogo, la secolarizzazione e i culti alternativi. Il ritorno al potere della Chiesa, in tutti i Paesi già percorsi dall'ondata anticristiana della rivoluzione francese, non fa che approfondire l'ostilità di buona parte dell'intellighentzia verso la religione tradizionale. Quelle alternative – più volte menzionate: dell'umanità , del progresso, della scienza, dell'arte, della natura, della nazione – non sempre bastano a riempire gli abissi esistenziali lasciati dalla morte di Dio. Molte menti ne rimangono disperate e sconvolte. Si diffonde l'angoscia esistenziale; o quanto meno lo *spleen*, l'umore bilioso, che

è il male tipico del mondo intellettuale ottocentesco. La figura emblematica qui è Charles Baudealaire, l'intellettuale più influente di Parigi, e quindi del mondo, nei decenni centrali dell'Ottocento. Il nichilismo di Baudelaire è totale ed assoluto; le citazioni del suo pensiero sono sconvolgenti. [14] Una generazione più tardi si diffonde la figura del poeta e artista maledetto, con implicazioni sataniche , il cui idealtipo è Rimbaud [15]. Fin dall'inizio, il marchese de Sade è uno degli ispiratori occulti della contro -cultura romantica europea e in particolare dell'intellighentzia parigina. Il risentimento, il disprezzo, o addirittura l'odio profondo che essi sentono per la società (borghese, naturalmente; anche perché non ne esistono altre, nel loro orizzonte) discende dall'odio cosmico di Sade per tutto l'esistente: Dio, la società, la natura . Il culto di Sade, clandestino per tutto l'Ottocento, viene pienamente alla luce nel primo Novecento, ad opera dello stesso profeta che lancia il cubismo, cioè Guillame Apollinaire [16].

In quarto luogo, il contrasto tra il mondo dell'industria, degli affari, del denaro, che ha preso il potere politico ed è divenuto sempre più esteso e diffuso nel corpo della società, e il mondo della cultura. Si opera la separazione tra la cultura tecnico -scientifico -economico - razionalistica (e ragionieristica) e quella umanistico -letteraria; e si rafforza, nei cultori della seconda, la convinzione che la prima sia una minaccia per l'integrità della persona umana, e per l'umanità nel suo insieme. Il culto del denaro, la monetizzazione dei rapporti sociali, il commercialismo, l'avidità che spinge e l'aridità di cuore che accompagna il trionfo della borghesia , sono tra gli oggetti centrali della letteratura di denuncia del secolo, da Hugo a Balzac, da Dumas a Dickens a Zola. Molti figli della borghesia industriale, mercantile e finanziaria si ribellano alla prospettiva di fare il mestiere dei padri. Sognano una vita libera da queste volgarità, e dedicata alla poesia, all'arte, allo spirito. Il loro ideale è quello del *rentier*, lo spirito superiore che vive di rendita, senza dover lavorare e senza preoccupazioni economiche, e spesso, quello del *dandy*, leggero, spiritoso, elegante, cinico [17]; del *flaneur,* l'edonista nullafacente che

---

[14] Per una rassegna di citazioni cfr. A. Hauser, *Storia sociale dell'arte,* v. 2., Einaudi, Torino 1957 (1951) p. 418

[15] *Ibid*. pp. 416 ss

[16] Il tema sarà ripreso e approfondito nel cap. XXIII

[17] D. Kuspit, in *The end of art,* Cambridge Univ. Press, 2004, p. 170, ricorda che "il dandysmo (l'elegante indifferenza, l'estetizzante cinismo: n. d. T) è tipico delle avanguardie, da Manet a Duchamp a Warhol". Un altro termine per indicare la stessa

passa il tempo all'osservazione casuale della vita urbana; o del *bohémien*, che vive magari in povertà, ma libero da impegni se non quelli dettati dalle proprie passioni e ispirazioni.

Quarto, il disgusto per il nuovo mondo della grande città industriale, con le sue masse, le sue folle, il caos del traffico, gli inferni delle periferie proletarie e delle fabbriche. Di fronte a queste realtà la reazione dell'intellettuale del secondo Ottocento è di regola quella del rifiuto, e quindi del ritiro in mondi, ideali e materiali, più alti, pervasi da "lusso, calma e voluttà", all'interno di cerchie raffinate e talvolta anche iniziatiche di pari. Di fronte ad un mondo che pare irrimediabilmente avviato a nuove forme di barbarie, di volgarità, di violenza, di brutture, ci si isola nell'altezza del Parnaso. Flaubert e Mallarmè sono del tutto espliciti su questo. [18] Baudelaire vede nella modernità soprattutto il diffondersi dell'alienazione, e nel progresso un procedere verso la fine della civiltà [19]. E' questa la reazione aristocratica del "decadentismo", così diffusa tra fine Ottocento e primo Novecento [20], che ha in Nietzsche il suo profeta, in Oscar Wilde il suo primattore e poi martire, in Stephan George [21] il suo poeta e in Oswald Spengler il suo alto divulgatore [22]. Molto meno diffusa, in questo periodo di "tradimento dei chierici" verso destra (come scrisse Julien Benda) è la reazione opposta, dell'impegno attivo a favore delle masse popolari e della giustizia di classe.

In ambedue i casi, comunque, la società borghese è vista come il nemico.

---

sindrome è "atteggiamento blasé", che Simmel indicava come tipico dello spirito metropolitano.

[18] Per Mallarmé, « Tout au monde existe pour aboutir a un livre"; cit. in Hauser, *op. cit*. p. 423.

[19] A. Compagnon, *op. cit.* p. 37.

[20] Secondo A. Compagnon, *op. cit.* pp. 53 ss., nei decenni dopo il 1870, in Francia, per alcuni anni l'avanguardismo estetico e quello politico marciarono uniti; e avanguardismo, modernismo, e decadentismo erano sinonimi. Dal 1886 questa corrente culturale ebbe anche una sua rivista artistico -letteraria, "Le decadent" in cui si riconoscevano sia alcuni socialisti che i simbolisti; ma quando il suo direttore, A. Baja, si mise in politica con i socialisti, i simbolisti se ne staccarono.

[21] S. Breuer, *Ästhetischer fundamentalismus: Stephan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt 1995.

[22] Su questo autore cfr. B. Wyss, *Hegel's art history and the critique of modernity*, Cambridge Univ. Press, 1999; H. Stuart Hughes, *Oswald Spengler*, Transactions, New Brunswick 1992.

2.2 L'avvento delle arti tecnologiche: la fotografia.

"Nessun altro singolo fattore ha influenzato l'emergenza delle avanguardie quanto la tecnologia", è stato scritto [23]; e tra i diversi complessi tecnologici con maggiore incidenza sul mondo dell'arte si deve evidenziare la fotografia.

Negli ultimi anni dell'Ottocento i progressi nelle tecnologie fotografiche favoriscono un'enorme aumento delle immagini nella vita quotidiana. I pittori, che per millenni avevano detenuto il monopolio in questo settore, si trovarono travolti da nuove fonti di immagini, dotate di mezzi tecnici incomparabilmente più efficienti della tela e pennello. Gli studi di fotografi sono ormai presenti in ogni centro urbano, anche minimo, e tutti, anche i più umili contadini, possono dotarsi di quello che per millenni era stato uno dei grandi privilegi delle classi superiori – il diritto all'immagine, al ritratto dei propri cari, all'eternizzazione dell'identità [24]. La riduzione del volume e del costo degli apparecchi fotografici (dovuta, al solito, all'ingegnosità yankee: George Eastman, 1881) ne permette l'ampia diffusione, anche tra la piccola borghesia. Tutti possono produrre immagini, e molti cercano di realizzare immagini che non si limitino a documentare la realtà, ma abbiano anche le qualità un tempo riservate alla pittura. Fioriscono le "foto artistiche", che dapprima sono semplici imitazioni di quadri (anche con scenografie, costumi, modelli ecc.); ma col tempo la fotografia acquista sicurezza dei propri mezzi, e sviluppa propri autonomi modi di essere arte. Il processo richiese alcuni decenni, e venne a compimento solo verso il 1920 [25].

---

[23] A. Huyssen, *After the great divide. Modernism, mass culture, postmodernism,* Indiana Univ. Press, Bloomington, In., 1986. Cfr. anche W. Müller-Funk, *Prophetie und Ekstase, Avantgarde als säculare Erweckungsbewegung*, in C. Klinger, W. Müller-Fink (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Avant-garden,* Fink, München 2004, p. 42 e *passim*. In generale sull'influenza della tecnologia sulle arti cfr. P. Francastel, *Art et tecnologie aux XIX et XX siècles*, Minuit, Paris 1956

[24] R. Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, Paris 1992.

[25] Sulla storia sociale della fotografia cfr. ad es. G. Freund, *Photographie et société*, Seuil, Paris 1974; B. Newhall, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1984; N. Beaumont, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1984; S. Sontag, *Sulla fotografia*, Einaudi Torino 1992; A. De Paz, *La fotografia come simbolo del mondo, Storia, sociologia, estetica,* Clueb Bologna 1993; Italo Zannier, *Storia e tecnica della fotografia*, Laterza, Bari 1998.

Fin dalla sua nascita, nel 1835, la fotografia era stata definita dall'accademico Arago come la fine della pittura; e questo giudizio era stato reiterato anche da Baudealaire una ventina d'anni dopo. Per qualche decennio tali giudizi furono dimenticati: la fotografia trovò la sua nicchia, la pittura sopravviveva. E tuttavia c'era della verità, a scoppio ritardato, in quelle profezie. La rivoluzione impressionista, e poi quella delle avanguardie, e infine lo stato attuale della pittura [26] (che molti definiscono di marasma comatoso, o ormai defunta) possono essere interpretate in buona parte come conseguenze dell'impatto della fotografia. Essa si è appropriata di quello che per millenni era stato uno di principali compiti della pittura, cioè la riproduzione e fissazione su un supporto stabile delle immagini della realtà; e quindi ha lasciato alla pittura la libertà, o le ha imposto, di cercarsi altri scopi. A partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento non era più necessario che i giovin signori imparassero a dipingere, o addirittura si facessero accompagnare da pittori professionisti, per potersi portare a casa le registrazioni delle cose viste nei loro viaggi; ora potevano semplicemente fare click (o kò -dàk). E non era più necessario che per eternare i momenti importanti della vita, privata e pubblica, si dovesse ricorrere ai costosissimi pittori; ora c'era la macchina fotografica. I pittori dovevano/potevano inventarsi altro da fare.[27]

---

[26] V. Burgin, *The end of art theory. Criticism and postmodernity* , Palgrave, New York 1986, p. 39: "non si deve pensare in termini di storia della pittura, o dell'arte, ma della rappresentazione" (cioè delle cultura visuale). Sulla cultura visuale" cfr. R. Debray, op. cit.; C. Jencks, (ed.) *Visual culture* , Routledge, London -New York 1995; N. Mirzaeff (ed.) *The visual culture reader* , Routledge, London - New York 1998; L. Gervereau, *Le images qui mentent. Histoire du visuel au XX siècle* , Seuil, Paris 2000; J. Evans, S. Hall (eds.) *Visual culture: the reader* , Sage, London - Thousand Oaks - New Delhi, 1999; J. Heywood, B. Sandywell (eds.) *Interpreting visual culture. Explorations in the hermeneutic of the visual,* Routledge, London 1999; S. Ewen, *All-consuming images: the politics of style in contemporary culture* , Basic Books, New York 1998; R. Howells, *Visual culture* , Polity Pres, Cambridge 2003; J. L. Brea, *Estudios visuales. La epistemologia de la visualidad en la era de la globalización,* Alkal, Madrid 2005; E. C. Garcia Fernandez et al., *La cultura de la imagen* , Editorial Fragua, 2002 .

[27] La nozione generale è ormai da tempo pacifica; cfr. ad es. E. Gombrich, *La storia dell'arte* ecc., cit., pp. 510, 601, Cfr. anche A. De Paz, *L'occhio della modernità. Pittura e fotografia dalle origini alle avanguardie storiche* , Clueb Bologna 1978; P. Galassi, *Prima della fotografia. La pittura e l'invenzione della fotografia* , Boringhieri Bollati, Torino 1989. Ma sulle specifiche conseguenze della fotografia sulla pittura continuano a fiorire opinioni diverse. Per Gombrich essa ha spinto la pittura verso il

Un secondo effetto evidente della fotografia, verso la fine dell'Ottocento, fu la riproduzione sul larghissima scala di immagini fotografiche, sia con procedimento propriamente fotografico (album, portfolio) sia, soprattutto con procedimenti tipografici. Fiorirono i libri e le riviste illustrati con fotografie di ogni genere (artistiche, documentarie, scientifiche, di intrattenimento, erotiche, di cronaca, pubblicitarie e così via), riprodotte con diverse tecniche. Anche per questa via, la vita quotidiana si arricchì enormemente di immagini.

2.3 La cinematografia

Verso la fine del secolo si scatenò una corsa per dotare le immagini fotografiche di nuove prestazioni, sempre più prossime alla realtà: la tridimensionalità e il movimento. Alla prima ci si avvicinò dotando le macchine fotografiche di due obiettivi, posti alla stessa distanza che hanno tra loro gli occhi umani, e ricavandone due immagini che, traguardate contemporaneamente in un apposito strumento, davano l'impressione della tridimensionalità. La tecnologia dell'apparato era molto semplice, e l'invenzione ebbe un grandioso successo.

L'altra tendenza era verso il progressivo aumento della velocità di ripresa e di sensibilità delle emulsioni. Dalle ore, e poi minuti, di posa, si giunse rapidamente a tempi dell'ordine di centesimi e millesimi di secondo. Ma ottenere fotografie singole di oggetti in

---

decorativismo formale e verso il simbolismo e le fantasie (E. H. Gombrich, *Argomenti del nostro tempo* , Einaudi, Torino 1994, p. 168); altri mettono in rilievo i diversi modi con cui la fotografia è stata utilizzata dai pittori, come ausilio tecnico ma anche come mezzo creativo. J. -Ph. Domecq, *Une nouvelle introduction à l'art du XX siécle* , cit. p. 79 cita a questo proposito Edward Hopper, Francis Bacon, Lucian Freud, gli iperrealisti. N. Heinich, *La sociologia dell'arte* , Il Mulino, Bologna 2004, p. 36, ricorda che è stata la diffusione delle riproduzioni fotografiche delle opere d'arte a renderle famose, e quindi a conferire l'"aura" agli originali (tesi a nostro avviso un po' debole: la "sindrome di Stendhal", di fronte ai capolavori, come effetto macroscopico dell'aura, è precedente alla grande diffusione delle immagini). Per Lyotard, la fotografia "non fa altro che realizzare all'infinito la scienza, la tecnica, il capitalismo (cit. da E. Müller, in J. Hermann, A. Mertin, E. Valtnik, Hrsg, *Die Gegenwart der Kunst,* Fink, München 1998, p. 160). Per Spalding, infine, "che la fotografia abbia 'rovinato' la pittura è un mito creato tra le due guerre, quando si doveva trovare una spiegazione (non politico - ideologica) delle forme evolutive assunte dalla pittura in quei decenni". Di fatto, secondo questo autore, la fotografia invece ha stimolato la pittura ad espandersi in nuove direzioni (J. Spalding, *op. cit* . p. 28).

movimento non era sufficiente; si cercò di ottenere intere sequenze, a tempi molto ravvicinati, dello stesso oggetto nei diversi istanti del movimento (Muybridge, Marey; ca. 1885) .[28] A questo punto la fotografia si accoppiò con due tecniche già ben note: quella della lanterna magica, cioè della proiezione e ingrandimento delle immagini, mediante fonti luminose e sistemi di lenti, e l'effetto ottico per cui, facendo scorrere davanti agli occhi certi disegni di oggetti progressivamente modificati, si restituiva l'illusione del movimento. Nacque così la fotografia in movimento o cinematografia (Lumière, 1895). In pochi anni, l'immagine in movimento conquistò il pubblico, e il cinema divenne industria.

Se è vero che il cinema è principalmente figlio della fotografia, non si deve però dimenticare che da molto tempo (dalla prima metà del secolo) l'arte del teatro stava sperimentando nuove tecniche per conferire alle scene sempre maggiore realismo e illusionismo ottico, come il Panorama, il Diorama, il Pleorama, per permettere l'immersione totale dello spettatore nella visione; e che anche la tecnologia delle lanterne magiche avevo conosciuto significativi progressi, con la stereoscopia e la caleidoscopia [29]. Nel 1883, il Kaiserpanorama a Berlino permetteva a 52 spettatori di godersi immagini stereoscopiche di paesi esotici. Il bimbetto Walter Benjamin ne rimase molto impressionato. [30]

La ricerca di sempre maggior realismo non si fermò: continuarono gli sforzi per dare anche al cinema la terza dimensione, attraverso vari accorgimenti, per lo più basati sull'uso di speciali occhiali. Per il colore si tentò dapprima la strada della dipintura a mano delle singole immagini, ma la soluzione venne solo una trentina d'anni più tardi, con l'invenzione delle pellicole sensibili ai diversi

---

[28] Secondo qualche teorico (ad es. Hauser), le esplorazioni verso la "cattura del movimento" e la dimensione temporale erano connesse con le contemporanee riflessioni filosofiche di Bergson sui diversi aspetti e significati del tempo nell'esistenza umana (la durata, l'evoluzione ecc.); ma ciò non appare affatto necessario. La cattura del tempo non è che un aspetto della spinta generale della tecnica a dominare e controllare tutta la realtà. Cfr. ad es. J. Ellul , *La tecnica rischio del secolo,* Giuffrè, Milano 1969. Per una versione filosofica radicale della tesi di Ellul, cfr. anche i molti scritti di E. Severino.

[29] L. Földeny, *Die zwiespältige Erbe der Romantik* , in C. Klinger, W. Müller -Funk, *Das Jahrhundert der Avantgarden* , Fink, München 2004, p. 59

[30] L. Köpenick, *Benjamins Stille* , in C. Klinger, W. Müller (Hrsg.) p. 165. Su queste esperienze si è tenuta nel 1993 a Bonn una mostra dal titolo *Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des XIX Jarhundert* "

colori. Negli stessi anni si trovò il modo di dotare le immagini di un'ulteriore dimensione, quella del suono. A questo punto, l'uomo aveva realizzato un'antichissima aspirazione, quella di ricreare una realtà illusoria, artificiale, tecnologica, quasi perfettamente simile (mancavano ancora le dimensioni tattili e olfattive) a quella naturale (materiale); di ricreare a piacimento e a pagamento, nel buio della sala cinematografica, le immagini un tempo relegate all'attimo fuggente e incontrollabile della fantasia e del sogno. Quel che le arti tradizionali, e specialmente la pittura e il teatro, si erano sforzate fino allora di realizzare separatamente, con mezzi artigianali e manuali, ora poteva tutto confluire nella nuova arte/tecnica cinematografica.

Per molto tempo il cinema apparve come qualcosa di totalmente diverso dalla arti tradizionali, senza rapporto con esse: all'inizio, fenomeno da baraccone; poi, forma di intrattenimento per le masse, e mera industria a fini commerciali; infine, un'arte sintetica, complessa, autonoma, con proprie regole e finalità, del tutto diverse da quelle delle arti visuali tradizionali e più simile semmai al teatro. E invece il cinema, ben più della fotografia, è responsabile della dinamica assunta dalle (altre) arti visuali nel Novecento. Il cinema abituò le masse al godimento di immagini in movimento, in cui si rappresentavano personaggi e storie rispondenti alle emozioni fondamentali della vita – l'avventura, l'eroismo, l'amore, la bellezza, la paura, il dolore, il riso, e così via - e secondo le modalità dello spettacolo, ricco di complessità e meraviglie. Di conseguenza le masse persero ogni interesse per le piccole, povere, artigianali immagini statiche della pittura, se non come elementi convenzionali di decorazione domestica. La pittura perse il suo pubblico popolare, la sua funzione sociale in senso lato. Come si è accennato, i detentori del potere se ne resero conto presto, e passarono al cinema per le loro finalità di controllo sociale (educazione, manipolazione, propaganda ecc.) mediante le immagini. [31]

---

[31] Questo è il vero problema centrale affrontato da Benjamin nel suo citatissimo saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1937). Benjamin propendeva per la presa d'atto che l'arte "auratica" e artigianale, cioè la pittura, era ormai stata sconfitta e superata dall'arte tecnico-industriale-di massa, cioè il cinema, e che tanto valeva puntare su quest'ultimo per l'illuminazione e la liberazione delle masse popolari. Adorno, il suo capo (benché più giovane), era fieramente contrario a questa idea "brechtiana", e lo costrinse a riscrivere il saggio (cfr. R. Wollin, *W. Benjamin: an aesthetics of redemption*, Columbia Univ. Press, New York 1981; Cfr. anche Y. Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essays sur le triomphe de l'esthétique,*

2.4 La pubblicità

Una seconda fonte di immagini fu la pubblicità commerciale. Per motivi che non è possibile analizzare qui, nel secondo Ottocento lo sviluppo capitalistico aveva creato le condizioni per un forte sviluppo di questa funzione. La pubblicità commerciale, in qualche forma , è sempre esistita: insegne di negozi e poi, con l'invenzione della stampa, fogli volanti, cataloghi, avvisi su giornali e riviste. Nel secondo Ottocento tutto ciò crebbe in quantità e qualità; in più si inventarono nuovi supporti ai messaggi pubblicitari, come i manifesti stradali, da incollare sui muri o in appositi spazi, quali le "colonne" e i "tabelloni" eretti nei luoghi più frequentati; le immagini pubblicitarie dipinte direttamente su ampie superfici murarie; le confezioni (scatole, sacchetti, ecc.) in cui sempre più si mettevano le merci al dettaglio. Con la diffusione dell'elettricità, i centri urbani si arricchirono di immagini pubblicitarie luminose, realizzate con lampadine e poi tubi al neon. In pochi anni, tra Ottocento e Novecento, le città divennero, di giorno e di notte, fantasmagorie di immagini pubblicitarie. Qualche decennio ancora, e la pubblicità avrebbe invaso anche le sale cinematografiche con i "fuori programma", e poco più tardi anche le case, attraverso gli schermi della televisione. La pubblicità divenne uno dei caratteri fondamentali della società industriale avanzata, o

---

Stock, Paris 2003, p. 110 ss.). Ciò spiega le note contraddizioni e contorsioni del saggio; che, dopo aver goduto di amplissima fama nella cultura di sinistra, solo negli ultimi tempi è in corso di dismissione (A. Debeljak, op. cit. p. 176). Sul dibattito cfr. anche A. Abruzzese, *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico nell'età del capitalismo* , Marsilio, Venezia 1992 (1973). Sul cinema come il vero erede, nella società contemporanea, della pittura, e arte regina del nostro tempo, v'è ormai un accordo amplissimo; si può citare, a campione, E. Panowski, che in *On Movies* , del 1936, nota che se tutta l'arte del Novecento fosse cancellata, pochissimi se ne accorgerebbero, mentre se fosse cancellato il cinema, la rabbia popolare farebbe esplodere le città (cit. in Ph. Dagen, *La haine de l'art* , Grasset, Paris 1997, p. 216). Arnold Hauser, dopo aver trattato dell'impressionismo passa direttamente al cinema, concedendo solo poche sprezzanti righe alle avanguardie del Novecento. E. Hobsbawm lo celebra come l'arte tipica e vitale del "secolo breve". Danto afferma che "è stato il cinema, e non la fotografia, a distruggere la pittura; perché la fotografia era semplicemente pittura con altri mezzi tecnici, mentre il cinema era un effettivo progresso nelle capacità tecnologiche della rappresentazione" (A.C. Danto , *The wake of art. Criticism, philosophy, and the ends of taste* , G+B arts International, Australia 1998, p. 119) Cfr. Anche S. Zecchi, *l'Artista armato. Contro i crimini della modernità,* Mondadori, Milano 1998, p. 211.

tardo-capitalista, o "dei consumi"; ma anche della comunicazione e dello spettacolo.

Fin dagli inizi di questi sviluppi, la pubblicità ebbe importanti e complessi rapporti con il mondo dell'arte [32]. Molti pittori, anche importanti, si prestarono a produrre immagini pubblicitarie; il caso più noto è quello di Tolouse-Lautrec. Ma presto quella del grafico pubblicitario, o "cartellonista", divenne una professione per conto suo; perché le esigenze della pubblicità erano specifiche, e molto diverse da quelle dell'arte "pura". L'immagine doveva essere semplice, percepibile e comprensibile a colpo d'occhio; doveva emergere tra la folla delle altre immagini, e quindi colpire per originalità; e doveva collegare il prodotto a emozioni positive, fondamentalmente piacevoli [33]. Ben presto ci si accorse che, accanto agli elementi formali di colori, linee e composizione, ciò che più piaceva al pubblico erano le immagini di belle donne. L'archetipo dell'eterno femminino, le figure universali delle dee e delle principesse, si tradussero nella magica formula pubblicitaria delle tre esse: sesso, soldi, successo.

I cartellonisti, in genere, guardavano al mondo dell'arte, e ne traevano qualche spunto; a loro volta, la pubblicità commerciale fu uno dei principali campi di utilizzo e canali di diffusione delle forme create dalle avanguardie. In altre parole, anche le avanguardie si fanno pubblicità. Inoltre esse sono attente al mondo della pubblicità, ma con atteggiamenti molto ambivalenti. Alcuni di essi, come i futuristi, ne erano entusiasti [34]; altri la consideravano una forma di prostituzione (cui magari ogni tanto ci si poteva anche concedere); altri ancora la utilizzarono in modo ironico, critico o strumentale.

Forse l'effetto più macroscopico della diffusione delle immagini pubblicitarie nella vita quotidiana, tra Ottocento e Novecento, fu l'evoluzione della pittura verso forme diametralmente opposte a quelle tipiche della pubblicità. Al culto della bellezza, del denaro e del

---

[32] G. Lipovetski, *Art& publicit é, 1890-1990*, Catalogo della mostra al Centre Georges Pompidou, Parigi 1991; K. Varnedoe, A. Gopnik, *High& low*, Catalogo della mostra al MoMA, New York 1991; M. H. Bogart, *Artists, advertising and the borders of art*, Univ. Of Chicago Press 1994; J. Lears, *Fables of abundance: a cultural history of advertising in America*, Princeton Univ. Press 1994; A.C. Quintavalle, *Pubblicità: modello, sistema, storia*, Feltrinelli, Milano 1997; E. Grazioli, *Arte e pubblicità*, Mondadori, Milano 2001; A. Foscarini, *Arte e pubblicità*, in R. Strassoldo, *Muse polifile, Ricerche di sociologia dell'arte v. 3* Forum, Udine 2005

[33] A. Abruzzese, F. Colombo, *Metafore della pubblicità,* Costa&Nolan, Genova 1989; F. Casetti, *Il linguaggio della pubblicità,* Mursia, Milano 1991

[34] C. Salaris, *Il futurismo e la pubblicità*, Lupetti, Milano 1986

successo, imperante nella pubblicità, il mondo dell'arte reagì specializzandosi in immagini sgradevoli, suscitatrici di inquietudini e paure. All'esaltazione della bellezza del corpo umano, specialmente femminile, l'avanguardia reagì sottoponendolo ad ogni sorta di deformazioni, offese, mutilazioni, sevizie; compiacendosi di rappresentare corpi sfatti, immondi, putrescenti, mostruosi. Da Rouault a Picasso a Dubuffet a De Kooning a Kiki Smith (ma anche a Bacon, Freud, infiniti altri), nell'arte del Novecento la gloriosa tradizione occidentale del nudo seducente diventa improvvisamente una galleria degli orrori di corpi ripugnanti [35]. Alla ricerca della massima attenzione delle masse urbane più ampie possibile, l'arte d'avanguardia reagì con l'autoisolamento in piccoli gruppi di iniziati, consolidando l'autoimmagine dell'artista povero e incompreso. Alla subordinazione degli "artisti commerciali" agli interessi dell'industria rispose con un atteggiamento di critica e opposizione sempre più radicale al mercato, alla mercificazione, all'intera società borghese - capitalista.

Insieme, cinema e pubblicità – cioè le arti commerciali e industriali, l'industria culturale, la comunicazione di massa – costituiscono il contesto con cui l'arte d'avanguardia si confronta intensamente e polemicamente, e la matrice che ne spiega gran parte dei caratteri, per tutto il Novecento ,[36] e rimane diffusa la tesi romantica che tecnologia e l'industria uccidono l'arte [37] Ma vi sono coloro che salutano con soddisfazione la morte delle vecchie arti e l'avvento delle "sette arti viventi", che caratterizzano il nuovo secolo (i fumetti, il film il Music Hall, il Vaudeville, la radio, la musica leggera, il ballo). [38].

2.4 L'apertura alle arti extra -europee

---

[35] Ovviamente, anche nel Novecento si continuano a produrre nudi attraenti, e anche ad alto livello di erotismo (es. Modigliani, de Liempicka, Casorati, ecc.); ma fuori del paradigma avanguardistico. Anche R. Strassoldo , *Forma e funzione. Introduzione alla sociologia dell'arte* , Forum, Udine 1998, appendice *La natura nell'arte: il corpo.*

[36] J. A. Walker, *Art in the age of mass -media,* 3rd. ed., Pluto Press, London 2001 (1984)

[37] Ad es. V. Aubartin, *Die Kunst stirbt* , 1911; citato da W. Ullrich, *Was war Kunst? Biographien einer Begriffs,* Fischer Taschenbuch, Frankfurt/M. 2006, p. 242.

[38] G. Seldes, *The seven lively arts,* Sagamore, New York 1957 (1924)

Nella seconda metà dell'Ottocento l'espansione coloniale, l'esplorazione sempre più sistematica del resto del mondo, e anche l'attività missionaria delle chiese cristiane, accrebbero decisamente l'afflusso in Europa di informazioni, immagini e oggetti provenienti dalle culture "altre". Il processo, ovviamente, era cominciato da molti secoli, e già nel Settecento cosmopolita si era diffuso il mito del "nobile selvaggio", più vicino allo stato di natura e quindi più puro; sotto ogni aspetto migliore dell'Europeo, corrotto e viziato dalla civiltà. Si era diffuso anche un genuino interesse, e perfino ammirazione per le grandi civiltà orientali – Persia, India, Cina. Nella prima metà dell'Ottocento, in connessione con la conquista francese del Maghreb, si avviò la moda della civiltà araba. Il viaggio nei paesi del Nordafrica e del Vicino Oriente divenne una moda per le élites culturali, specie francesi e inglesi; come il Grand Tour in Italia lo era stato nei secoli precedenti. Nell'ultimo terzo del secolo esplose l'interesse per Giappone, appena riaperto dopo qualche secolo di assoluto isolamento. Le esplorazioni in America centrale e meridionale portarono alla riscoperta delle meraviglie delle civiltà pre-colombiane, da secoli inghiottite dalla giungla. Ma il caso più noto, a questo proposito, è senza dubbio la scoperta dell'arte dei popoli "primitivi", come si diceva allora; e in particolare dell'arte tribale dell'Africa Nera. I musei etnologici e antropologici, che tutte le potenze coloniali allestirono in questi decenni, divennero un'importante fonte di ripensamento e di ispirazione per gli artisti; come abbiamo già visto nel caso di Gauguin. Il "primitivismo" fu uno dei leitmotiv delle avanguardie; in particolare a Parigi. Secondo il mito di fondazione ancora corrente, l'arte del Novecento nacque con le "Damoiselles d'Avignon" di Picasso, e queste nacquero da una visita al museo etnologico del Trocadero [39].

[39] Non è vero che l'ispirazione delle *Damoiselles* venne come un colpo di fulmine: l'"Art negre" attirava da parecchio tempo l'interesse degli artisti parigini, statuette africane erano comuni nelle loro abitazioni e *atelier*, e Picasso ne aveva avute tra le mani in casa di amici. Al Trocadero non c'era mai stata nessuna statuetta africana che somigliasse alle *damoiselles* (K. Varnedoe, *Una squisita indifferenza*, cit., p. 196; cfr. anche Ph. Domecq, *Une nouvelle introduction*, cit., p. 42.). Soprattutto, non è vero che le *Damoiselles* siano state l'inizio del cubismo e della rivoluzione "modernista". Al momento della sua esecuzione, nel 1907, la tela piacque a nessuno della cerchia di Picasso, ed egli l'abbandonò arrotolata in un angolo finchè essa non fu "scoperta" da Breton, quindici anni più tardi; e fu questi, con il suo talento pubblicitario, a rilanciarla come opera rivoluzionaria (H. Belting, *Der Werkbegriff in künstlerische Moderne* in C. Klinger, W. Müller-Funk, Hrsg., *op. cit*. p. 71). Cfr. anche A. Vettese

op. cit. p. 45. Il mito impazza ancora, a partire dalle famose espressioni di A Salmon : le Damoiselles sono "il cratere ancora incandescente da cui l'arte moderna continua a scaturire" "la barbarie di questo quadro è il cuore di tenebra della pittura del XX secolo" (cit. in K. Varnedoe, *op.cit*. p. 183).

Capitolo IX

Le avanguardie storiche: tipologia

Introduzione

Dopo aver abbozzato la scena, diamo ora uno sguardo ai protagonisti, cioè ai movimenti d'avanguardia cosiddetti "storici", in quanto già da molto tempo oggetto di studio e sistemazione concettuale da parte degli storici; e in quanto avviati ben oltre un secolo fa. Nella maggior parte delle storie dell'arte contemporanea si distinguono le avanguardie storiche dalle neo -avanguardie, e si pone il 1945-50 come data di discrimine. La ragione solitamente indicata è che negli ultimi cinquant'anni nel mondo dell'arte non si è inventato nulla di radicalmente nuovo, ma si sono solo ripresi e rielaborati motivi già presenti nelle prime. L'argomentazione è discutibile perché, come si è sottolineato in apertura di questo libro, la statuizione di comunanze o differenze tra fenomeni dipende sempre dagli scopi e dai criteri dell'analisi. Ciò che è ritenuto sufficientemente nuovo e diverso da un osservatore può non esserlo per un altro. Noi qui riteniamo ragionevole la distinzione tra avanguardie storiche e neo -avanguardie, ma non tanto in base al criterio della novità o meno quanto al criterio dell'istituzionalizzazione.

Fino agli anni 30 e 40, l'arte d'avanguardia era vissuta in piccoli circoli autoreferenziali, alimentata da una ristretta cerchia di mercanti e gallerie specializzate e da pochi eccentrici estimatori; il grande pubblico la ignorava, non la capiva, e se confrontato con essa, reagiva di solito con scandalo, indignazione o scherno. L'arte contemporanea gli pareva il prodotto di una conventicola di pazzi o ciarlatani o buontemponi. Essa non era presa in considerazione nei normali musei d'arte; d'altronde, museificazione e mercificazione erano esiti contradditori ai principi di molte avanguardie (anche se qualche sforzo per commerciare l'arte d'avanguardia pur si faceva) [1].

Nella seconda metà del secolo invece le avanguardie si sviluppano in tutt'altro contesto. La cerchia degli amatori e collezionisti si è allargata fino a comprendere gran parte dei vertic i sociali (ma non la base); lo Stato le promuove in vari modi e a vari

[1] Cfr. ad es. R. Jensen, *Marketing modernism in Fin de Siècle* , Princeton Univ. Press 1994

scopi; per loro si costruiscono sedi imponenti; il denaro circola a fiumi nel loro mercato; sono insegnate a scuola e nelle università; i media ne trattano ordinariamente, e il grande pubblico non si scandalizza più di niente. Tutto questo è senza dubbio molto diverso dall'ambiente in cui si erano sviluppate le prime avanguardie, e configura un processo che in sociologia ha un nome preciso: istituzionalizzazione [2]. Da movimento di denuncia, protesta e rivolta, le avanguardie sono divenute una sistema altamente strutturato e funzionalmente integrato nella società.

Sulle avanguardie e le neo-avanguardie esistono montagne di testi, che in generale accettano un paradigma sulle loro articolazioni, definizioni e genealogie formatosi già negli anni 30, ad opera soprattutto di A. Barr J., primo direttore del MoMA, e da A. Breton, fondatore del surrealismo. Nelle linee essenziali, quel paradigma appare ampiamente dominante [3]. Non ho motivo di contestarlo, salvo in qualche variazione a margine. In questo capitolo presento alcune brevissime "schede" delle "correnti", senza pretendere affatto di fare lo storico. Intendo solo dare qualche concretezza alle analisi concettuali del resto del libro; ed evidenziare alcuni aspetti sociologici forse meno noti.

1. Gli incoerenti

A qualche anno da quella festa rivoluzionaria finita quasi per sbaglio in tragedia che fu la Comune, Parigi si riprendeva dallo shock, e rinasceva la voglia di ridere e divertirsi. Gli ambienti dell'opposizione intellettual-giovanile radical-repubblicana-anticlericale avevano il loro quartier generale a Montmartre, dove fiorivano osterie e *cabarets* in cui ci si faceva beffe dell'ordine borghese così violentemente ristabilito [4]. In questo ambiente, tra il goliardico e il carnevalesco, di sapore fortemente rabelaisiano, emerse nel 1878 il gruppo degli "Hydropathes" (coloro che non possono soffrire l'acqua). Essi organizzavano nelle osterie serate di letture di

---

[2] Un paradigma di questo processo nel mondo dell'arte si trova in N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minuit, Paris 1998, p. 283

[3] Cfr. ad. es. A. Schmidt-Burkhardt, *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*, Akademie, Berlin 2005; K. von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarde., Kunst und Gesellschaft*, Beck, München 2005

[4] P. D. Cate, M. Shaw (ed.) *The spirit of Montmartre. Cabarets, humor, and the Avant-garde, 1875 - 1905*, Rutgers – The State University of New Jersey, 1996

testi satirici e diffondevano fogli e rivistine con caricature e storie grafiche (precursore dei fumetti, molto diffusi pure in altri paesi europei in quel tempo). Vi si ritrovavano anche intellettuali più seri, e si discuteva delle correnti artistiche e letterarie del momento (naturalismo, impressionismo, simbolismo, ecc.). Scioltisi dopo due anni gli Hydropathes, il centro di questo ambiente divenne il cabaret *Le Chat Noir* , la rivista "Lutèce" e il club delle "Teste di Pipa", e infine, a partire dal 1882, la "Società degli Incoerenti". Si trattava di un gruppo di giovani intellettuali (soprattutto giornalisti, letterati, gente di teatro; ma anche caricaturisti e fotografi) ruotanti attorno a Jules Levy, che usavano l'arma della satira anche crudele, della beffa, del ridicolo, del paradosso, della fumisteria (termine di gran moda a quel tempo) [5], dell'oscenità scatologica e sessuale, allo scopo di criticare, scandalizzare e colpire l'ordine borghese. I testi letti in pubblico dovevano essere assurdi e paradossali, costruiti per accostamenti incongrui di elementi diversi per stile e contenuto; incoerenti, appunto. Si facevano beffe anche dell'arte visuale, organizzando mostre di quadri fatti delle materie più diverse (ad es . pane, insalata e simili), o incollando a quadri materie tratte dalla vita quotidiana (ad es. batuffoli di cotone), o esponendo cavalli dipinti. Condizione indispensabile posta da Levy per partecipare a queste mostre era il *non* saper disegnare. Chi voleva partecipare alla festa, doveva dipingere come fanno i bambini o i deficienti. Il mondo alla rovescia, come è sempre stato il carnevale. Alphonse Allais inaugurò un filone di "calembour ottici", esponendo una serie di cartoni dipinti d'un solo colore uniforme, con titoli come *Lotta di negri in una caverna, di notte* (nero) o *Cardinali apoplettici che mangiano aragoste al pomodoro sulle rive del Mar Rosso* (rosso, naturalmente) , e *Prima comunione di bambine anemiche sulla neve* (bianco) .

Il mondo degli Incoerenti non è di solito compreso nelle storie canoniche della nascita dell'arte d'avanguardia, perché in effetti non c'era in essi una seria volontà estetico -artistica, e neanche una chiara posizione etico -politica. Sul *Kunstwollen* prevaleva la voglia di ridere, far ridere, burlare e schernire anche selvaggiamente tutto e tutti – a cominciare da se stessi. E tuttavia il fenomeno fu molto esteso e celebre, ai suoi tempi (1882 -1887). Alla sua presentazione ufficiale,

---

[5] D. Grojnowski, B. Sarrazin (cur .) *L'esprit Fumiste et les rires fin de siècle* , Corti, Paris 1990 ; D. Grojnowski, *Au commencement du rire moderne : l'esprit fumiste,* Corti, Paris 1997

nel 1882, parteciparono 2000 persone, tra cui tutto l'ambiente artistico e intellettuale della città; c'erano Manet, Renoir, Pissarro, ma anche illustri turisti stranieri, come Richard Wagner e Ludwig II, il re di Baviera. Da questo ambiente viene Alfred Jarry, con il suo Ubu, e il disegnatore, fotografo e poi cineasta umoristico Emile Cohl.

La psicologia insegna che il riso è, in primo luogo, una forma di aggressione [6]; la storia mostra che molte cose serie, comprese le rivoluzioni, cominciano per scherzo; e la sociologia indica che umorismo, satira e comicità sono un buon modo perintrodurre cambiamenti , evitando che le trasgressioni facciano subito scattare le difese del sistema.

Le circostanze "fumiste" della nascita delle avanguardie non furono ritenute dignitose dai loro storici ufficiali . Meglio collegarsi a maestri già celebri, come gli impressionisti [7]. E tuttavia non c'è dubbio che Duchamp e i surrealisti erano ben al corrente della vicenda degli Incoerenti. Quasi tutte le forme comunicative e gli atteggiamenti di fondo dei futuristi e dei dadaisti erano già state inventate dagli Incoerenti [8]. L'arte avanguardia nacque non da chissà quali rivolgimenti filosofici e scientifici, come pretesero i suoi ideologi e propagandisti; ma da beffe e pernacchie.

2. Il Primitivismo

---

[6] M. Grothjhan, *Saper ridere* , Longanesi, Milano 1961

[7] D. Riout *, Remarques sur les Arts Incohérents et les Avant -Gardes* , « Actes de la recherche en sciences sociales », n. 40, 1981. I riferimenti agli Incoerenti si fanno più frequenti nei lavori più recenti, e più critici nei confronti delle avanguardie ; cfr. ad es. L. Ferry, *Homo aestheticus. L'invenzione del gusto nell'età della democrazia,* Costa&Nolan,, 1990, pp. 252 ss.; idem, *Le sens du Beau* , Librairie Generale Française, Paris 2002, pp. 205, 320. Nel 1991 il Museo d'Orsay ha organizzato una mostra sugli Incoerenti, e pubblicato la relativa documentazione. Riferimenti brevi ma pertinenti si possono trovare anche ad es. in J. Spalding. *The eclipse of art. Tackling the crisis in art today,* Prestel, Munich -Berlin -London -New York 2003, p. 70; C. Sourgins, *Le mirage de l'art contemporain* , La table ronde, Paris 2005, p. 49; A. Del Guercio, *Il museo della non arte* , Datanews, Roma 2006, pp. 11 ss.

[8] Su questo mondo cfr. C. Charpin, *Les Arts Incohérents, (1882 -1893),* Syros, Alternatives, Paris 1990 ; L. Abeles, C. Charpin, *Arts incohérents, academie du derisoire* , Reunion des musées nationaux, Paris 1992. Cfr. anche S. Boraso, *Humor, scrittura, immagini alle origini del cinema di animazione: Emile Cohl chez Gaumont (1908 -1910*), tesi di laurea, Fac. di Lettere, Università di Udine, a. a. 2002 -2003 (relatore prof. L . Quaresima)

Nella storia canonica una delle tre fonti dell'avanguardia è l'arte primitiva. Peraltro, è stato notato che l'espressione "arte primitiva" è doppiamente sbagliata: in primo luogo, arte è un concetto eurocentrico inapplicabile ad altre culture; in secondo luogo, anche il concetto di primitivo è eurocentrico e fuorviante [9] Qui basti sottolineare che esso non si sviluppa solo nella direzione dell' "art negre", ma anche in quella dell'arte infantile, ingenua, "naif." Una delle ragioni dell'attrazione degli avanguardisti verso l'arte tribale, secondo Gombrich, è una specie di invidia per i poteri magici che i primitivi attribuiscono, di solito, alle loro raffigurazioni (idoli). L'archetipo del "primitivo", tra le avanguardie, è il "Doganiere" Rousseau, che accoppia un'iconografia tropicale copiata dalle serre e orti botanici (non era mai stato ai tropici) , con un disegno estremamente semplificato. Di questo artista non si è mai riusciti a capire fin dove era sincero, nella sua ingenuità al limite della minorazione psichica, e dove cominciasse l'impostura; che è un carattere generale delle avanguardie . E' celebre il suo complimento a Picasso: "noi due siamo i più grandi pittori del mondo. Lei nello stile egizio, io in quello moderno" [10]. Con Rousseau, molto amato nei circoli dell'avanguardia parigina, si avvia quella ricerca a ritroso verso le forme più infantili della pittura; quella preconizzata da Gauguin ed espressa, molti anni più tardi, da Picasso, con la sua celebre affermazione di "aver cercato tutta la vita di imparare a dipingere come un bambino".

3. I Nabis

La direzione più battuta dai pittori post -impressionisti fu quella dell'accentuazione di alcuni elementi formali dell'impressionismo, e in particolare l'abbandono del disegno e della prospettiva, la dissoluzione della forma e degli oggetti nel colore, e la matericità della pennellata. Sostanzialmente perduta invece era la luce: tutta l'arte d'avanguardia è caratterizzata dalla sostituzione del colore alla luce.[11] Nel 1890 Maurice Denis, caposcuola del gruppo parigino dei

---

[9] L. Shiner, *The invention of art* , Univ of Chicago Press , 2001, p. 270

[10] Cit. in J.-Ph. Domech *, Une nouvelle introduction à l'art du XX siècle* , Flammarion, Paris 2004, p. 103

[11] Secondo H. Sedlmayr, *La perdita del centro* , Rusconi, Milano 1974 (1947) questo è uno dei più chiari rifiuti della trascendenza, perché nella tradizione europea (sia generale che pittorica) la luce è considerata la più evidente manifestazione della presenza divina

"Nabis", e vicino all'Art Nouveau, formulò il famoso principio, poi adottato da tutta l'avanguardia e dai suoi teorici (ad es. da Greenberg), che il quadro non è una finestra sul mondo, attraverso la quale deve apparire la luce di una realtà esterna; ma una superficie opaca di tela, sulla quale il pittore applica colori secondo le indicazioni della propria fantasia. In questo modo, la pittura figurativa tende ad avvicinarsi ai modi della pura decorazione.

4. L'Espressionismo e il fauvismo

Ma la corrente in cui si può leggere con maggiore evidenza tutti i caratteri dell'avanguardia è l'espressionismo. Essa emerge in contemporanea, nell'ultimo decennio del secolo, nelle diverse capitali dell'arte europea; e soprattutto in ambiente germanico. Si ispira essenzialmente a Van Gogh nella violenza della pennellata, nella distorsione delle forme, tendenti alla caricatura [12], nell'uso incongruo e irrealistico dei colori, ma soprattutto nei contenuti di rabbia, di protesta disperata, di angoscia, di follia. Se si dovesse isolare l'opera più rappresentativa dell'espressionismo, e forse di tutta l'arte (d'avanguardia) del Novecento, la scelta dovrebbe cadere, a nostro avviso, sull' *Urlo* di Munch (1892). Come ha affermato uno dei suoi teorici, Herman Bahr, nel 1916, l'espressionismo è essenzialmente una pittura urlata; un carica di violenza, un assalto contro l'ipocrita pretesa serenità della coscienza borghese. Pennellate e colori evocano spesso l'impressione di disfacimento delle forme, di materie organiche in putrefazione (ad es . in Corinth e Kokoska). Le prime mostre di questo gruppo suscitarono, come era previsto e voluto, indignate reazioni di scandalo, da parte degli ambienti conservatori e "benpensanti"; in qualche caso, a Berlino, anche di repressione. Tuttavia è da sottolineare che la critica antiborghese e l'appello alla rivolta, anche violenta, o quanto meno alla "secessione" dall'arte ufficiale in quegli anni, non era un appannaggio soltanto della "sinistra"; altrettanto forte era quella che muoveva da posizioni di "destra" (dove le virgolette segnalano le complessità e ambivalenze dei significati di queste parole) . Nella cultura espressionista si possono rinvenire sia elementi di nazionalismo radicale, che si rifanno ai primordi barbarici della germanicità, sia adesioni all'anarchia e al

[12] E. Gombrich, *La storia dell'arte raccontata da E. H. Gombrich* , Einaudi, Torino 1984 (1950), p. 551

comunismo rivoluzionari; e alle due cose insieme [13]. Anche gli espressionisti, come altre correnti d'avanguardia europee, si ispiravano a vecchie e nuove mitologie: del passato classico, antico - germanico, tardo -medievale; a culture e religioni esotiche (Ind ù, estremo orientali, meso -americane); a utopie scientistiche e tecnologich e.[14] L'arruolamento, operato da tanta storiografia ufficiale, dell'intero espressionismo nelle schiere del comunismo è un insulto alla verità storica. In quegli anni di effervescenza le distinzioni non erano così nette. Rosso e nero si intrecciavano, come poi fu evidenziato dalla bandiera e nel nome del partito nazional -socialista. E' vero che molti espressionisti si "buttarono a sinistra", mettendosi al servizio dei movimenti social -comunisti, e del bolscevismo (in Germania chiamato spartachismo); e che uno dei principali propagandisti (critico, collezionista, mercante e organizzatore di mostre) dell'espressionismo era un militante del partito comunista, Hervarth Walden [15]. Un altro era Carl Einstein . [16] Ma molti altri, come Edvard Munch e Emil Nolde, finirono per aderire al movimento hitleriano. Goebbels simpatizzava per l'espressionismo, tenne fino all'ultimo quadri espressionisti appesi nel suo studio, al ministero [17], e si battè a lungo per farne l'arte ufficiale del regime.

Ma tutto questo è anticipazione dei decenni futuri. Negli anni 90 dell'Ottocento l'espressionismo era solo l'espressione di gruppi di giovani artisti arrabbiati, che avevano la loro società "in gran dispitto". Le loro motivazioni variavano, dal religioso, al messianico, all'utopistico, e le simpatie politiche dall'anarchismo alla dittatura . [18]

---

[13] Per una forte denuncia delle tendenze "totalitarie" e "terroristiche" dell'espressionismo, cfr. H. M. Enzensberger, *Die Aporien der Avantgarden* , in Einzelheiten, Frankfurt/M, 1962; idem, *Culture de la haine, medias en transes* , in *Vues sur la guerre civile* , Gallimard, Paris 1995. Sul punto cfr. anche J. Clair, *La responsabilità de l'artiste* , Gallimard, Paris 1997, pp. 33 -70; anche Y. Michaud, *La crise de l'arte contemporain* , PUF, Paris 1997, p. 89

[14] W. Müller -Funk, *Prophetie und Ekstase . Avantgarde als säkulare Erweckungsbewegung* , in C. Klinger, W. Müller -Funk (Hrsg.) , *Das Jahrhundert der Avantgarden* , Fink, München 2004, p. 42.

[15] F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporaneo* , Laterza, Roma -Bari 2002

[16] Su questa figura cfr. A. Del Guercio, *op. cit* . p. 35 ss. Curiosamente, finì esattamente come Benjamin, negli stessi anni: suicida, come profugo tedesco in Francia.

[17] B. Mercadè, *Il n'y a pas du second degré* , Chambon, Nîmes 1990, p. 103

[18] V. Liska, *Vorhut und Nachträglichkeit. Das Unzeitgemässe der deutsche Expressionismus* , C. Klinger, W. Müller -Funk, *op. cit*.

Il loro pubblico era molto limitato: pochi amici e a qualche collezionista alto-borghese "eccentrico"; per lo più comm ercianti, professionisti, medio -imprenditori. Gli espressionist i cercavano lo scandalo e la notorietà, non il successo. Ma trovarono favore anche tra i direttori di musei e gallerie locali; in pochi anni, migliaia di loro quadri furono comperati dagli enti pubblici. L'espressionismo tedesco fiorì per quasi trent'anni. Nei primi quindici era alimentato dalle diverse angosce esistenziali dell'epoca: prima il presentimento della grande guerra, poi gli orrori delle trincee, e per altri dieci le terribili convulsioni e i disastri economici del dopoguerra tedesco. Sulla natura, vicende, orientamenti dell'espressionismo sono in corso da tempo revisioni storiche e discussioni; alcuni studiosi negano addirittura che sia mai esistito, come fenomeno unitario; e ritengono che sia piuttosto una invenzione di teorici, ideologi e storici [19]; e comunque, sia "la più equivoca e inattuale delle avanguardie" .[20]

In Francia qualcosa di analogo all'espressionismo, ma solo dal punto di vista formale, emerse solo una decina d'anni più tardi, con il gruppo che alla mostra del 1903 un critico conservatore definì dei "fauves" (belve, animali selvaggi) (Matisse, Vlaminck, Derain e altri). Qui non c'era alcuna motivazione socio -politica. I pittori francesi non avevano particolari motivi per rivoltarsi contro la loro società e il loro governo; l'identificazione con il proprio paese è molto profonda. Inoltre molti artisti presenti a Parigi provengono da altri paesi (s i stima che un buon quinto sia immigrato), e quindi sono tendenzialmente estranei alla vita politica. In Matisse e compagni c'è solo la prosecuzione del cammino all'indietro, verso una maniera pittorica caratterizzata dal rifiuto del disegno classico e artatamente infantile: rifiuto della prospettiva, tagli compositivi eccentrici, pennellate incerte, grossolane, sbavate, e colori saturi e sgargianti.

5. Cubismo

I quadri di Matisse, insieme a quelli del vecchio Cezanne, attirano l'attenzione di un'eccentrica famiglia di appassionati e

[19] Si è notato che nessun contatto personale o amicizia v'e stato tra alcuni dei gruppi più importanti, come quello di Dresda (Brücke) e di Monaco (Blaue Reiter); che il nome fu inventato solo nel 1911 da Paul Cassirer, ma consacrato l'anno dopo da Wilhelm Worringer (B. Mercadè, *op cit.* p. 91 ss.)
[20] V. Liska, op. cit.

collezionisti d'arte americani, trapiantati a Parigi: i fratelli Michael, Leo e Gertrude Stein. Figli di un commerciante ebreo di origine tedesca, piuttosto eccentrico anche lui, avevano conosciuto vicende familiari abbastanza complicate. Non erano propriamente miliardari ma comunque abbastanza ricchi da essersi potuti permettere, in gioventù, un'educazione accurata e variegata e molti viaggi e soggiorni di studio in giro per il mondo. Nel 1903 avevano deciso di fermarsi a Parigi e di darsi all'arte contemporanea. Presto le loro case (Gertrude e Leo insieme in rue de Fleurus, Michael e la moglie Sarah in Rue Madame) divennero, e rimasero per una decina d'anni, il punto d'incontro di gran parte degli artisti e intellettuali innovativi di Parigi, e della loro cerchia di amici, estimatori, collezionisti e mercanti. Una cerchia caratterizzata anche da spirito *bohémien* e goliardico, simile a quello degli Incoerenti. Nel 1910 Apollinaire e amiconi legarono un pennello alla coda di un asino, facendolo strofinare su una tela; e lo fecero appendere a una mostra, con il titolo "Tramonto sull'Adriatico" [21]

Furono gli Stein a valorizzare Cezanne, facendo incetta dei suoi quadri soprattutto presso il mercante Vollard; e a lanciare i giovani Matisse e Picasso. "I loro mezzi erano modesti, ma la nuova arte era a buon mercato", e tra tutti e tre riuscirono ad acquisire molte centinaia di quadri. Presto Michael e Sarah ruppero i ponti con gli altri due, proseguendo per conto loro l'opera di promotori e collezionisti dell'arte contemporanea, specializzati in Matisse. La strana relazione simbiotica tra Leo e Gertrude si ruppe nel 1914, lasciando una quasi trentennale penosa scia di rancore e di reciproche accuse di pazzia. Tra i quattro, la personalità che si impose con maggior forza fu Gertrude. Ella riuscì a convincere altri ricchi americani, come le sorelle Cone, a collezionarla e promuoverla, e la sua influenza in proposito fu senza dubbio fondamentale. Gertrude ne era più che conscia, e per vent'anni girò il mondo a impersonare il ruolo di papessa[22] dell'arte d'avanguardia .

Alla covata degli Stein appartengono anche Picasso e i cubisti (Braque, Gris, eccetera). Non è qui il caso di ricostruire una storia

---

[21] A. Dal Lago, S. Giordani, *Mercanti d'aura* , Il Mulino, Bologna 2006, p. 38

[22] Qualcuno l'aveva definita madre dell'avanguardia ma, come nota malignamente Giselda Pollock in *Femininity* , *Modernity and representation: The maternal image, sexual differences and the disjunctive temporality of the dissident avant -garde,* in C. Klinger, W. Müller -Funk (Hrsg.) *op. cit* ., p. 115, l'appellativo è poco consono, data la notoria omosessualità della signora.

notissima (solo su Picasso esistono oltre 3000 monografie, oltre a tutto il resto). Basti ricordare che a proposito del cubismo i suoi ideologi hanno voluto evocare le spiegazioni teoriche più grandiose e solenni, quali il mondo delle idee pure di Platone, la teoria della relatività spazio-temporale di Einstein, le nuove matematiche di Riemann e Poincarè[23], le filosofie della durata di Bergson, la teoria dell'astrazione primordiale di Worringer, e via dicendo; e che talvolta qualche riferimento a questi mondi si trova in qualche dichiarazione teorica dei cubisti stessi. Tuttavia, i documenti e le testimonianze dei protagonisti, quali Picasso stesso e il gran promotore e mercante Kahnweiler[24], concordano nel negare che tutto ciò abbia avuto un'influenza reale nelle esplorazioni cubiste; anche se veniva citato nelle conversazioni del gruppo, ed è stato sviluppato da qualche teorico ad esso vicino. Questi pittori, ebbe a dire Kahnweiler, erano fondamentalmente degli ignoranti di teorie e filosofie [25]; ed essi stessi, più tardi, lo riconobbero e anche se ne vantarono. L'enfasi su queste ascendenze scientifiche serviva alle avanguardie per stabilire che tutta la tradizione culturale occidentale, basata sul razionalismo, la matematica e la geometria greca, e sulla scienza newtoniana, era superata; e che quindi anche l'arte doveva essere radicalmente nuova e diversa.[26] Anche il nome è assai poco corrispondente alla realtà. Come spesso accade, viene da una parola gettata là a caso da un critico; l'essenza di questa maniera sarebbe meglio descritta da termini come "simultaneità prospettica" o "prospettive multiple" .[27] Il termine cubismo si riferisce piuttosto ad una certa spigolosità delle forme, che

---

[23] Gli autori del principale libro sull'influenza delle "rivoluzione scientifica" di quegli anni furono J. Metzinger e A. Gleizes, *Du cubisme* , Figuiere, Paris 1912.

[24] Kahnweiler era il rappresentante a Parigi delle sua banca di famiglia tedesca. Come mercante d'arte, già dal 1910 teneva stretti rapporti con galleristi in Svizzera e nell'Europa centro-orientale, Russia compresa. Grazie a questa rete attirò un certo intereresse sui cubisti. Nel 1913 organizzò una mostra di Picasso a Monaco.

[25] In E. Gombrich, *Platone in chiave moderna: due testimonianze dirette sulle origini del cubismo* , in *Argomenti del nostro tempo. Cultura e arte nel XX secolo* , Einaudi, Torino 1991, p. 151

[26] L. Ferry, *op. cit*. pp. 266, 282. Ph. Dagen, *op. cit*. p. 153, nota che tutto il cubismo era circondato da apologeti di origine tedesca, e in buona misura ebraica (il mercante e teorico Kahnweiler, i collezionisti Kann e Uhde, il propagandista Apollinaire né De Kostrowitsky), ciò che spinse i nazionalisti francesi, come Maurras, ad accusar i l cubismo di essere un'arte "boche", ebraica e a -patride Una autorevole e radicale critica del cubismo si trova anche in C. Levi Strauss, *Le métier perdu* , in "Le débat", Marzo 1981.

[27] D. Kuspit *op. cit*. p.83

forse si può far risalire all' influenza dell'"arte negra"; se è vero, come vuole la vulgata, (ma non lo è , come abbiamo visto) che alla fonte del cubismo st iano le *Damoiselles d'Avignon.* Anche il riferimento a Cezanne è largamente posticcio. Cezanne, tra le "forme elementari" che dichiarava di far emergere nella sua pittura, non menziona i cubi. Ma tra i grandi promotori e teorici del gruppo, accanto a Max Jacob e André Salmon) c'era Guillaume Apollinaire, letterato ricco di immaginazione e di capacità espressive, che riuscì ad imporre la parola, contro ogni ragionevolezza. La stagione del cubismo fu molto breve, circa 5 anni, dal 1907 al 1913, e caratterizzata da una certa varietà di fasi e direzioni. Alla sua fine sembrano aver contribuito non tanto l'esaurirsi delle potenzialità dell'approccio quanto il prepotente protagonismo di Picasso, che portò al ritiro degli altri e alla dissoluzione del gruppo .[28] Comunque, l'avanguardia parigina cominciò entrare nel mercato dell'arte. Si cita il "grande successo" dell'asta del 1914, in cui la la società "La pelle dell'orso" fondata dieci anni prima da Level, allo scopo di investire risparmi nell'acquisto di opere degli avanguardisti. In realtà era un'operazione speculativa molto modesta: ogni anno si comperava opere per ci rca 35.000 franch i. [29]

6. Il futurismo

Negli stessi anni venivano lanciati due altri movimenti artistici d'avanguardia; il primo con base in Italia, il Futurismo, e l'altro nei paesi germanici, l'Astrattismo.

Comprensibilmente il gruppo dei futuristi italiani, per lanciare il loro movimento, nel 1909 venne a Parigi, e fecero pubblicare (a pagamento) il loro manifesto sul "Le Figaro". Il loro capo e finanziatore , Filippo Tommaso Marinetti, era di famiglia ricca, nato e cresciuto ad Alessandria d'Egitto, di madrelingua francese, di

---

[28] Ph. Domecq, *Une nouvelle introduction à l'art du XX siècle* , Flammarion Paris 2004, p. 120

[29] Vi sono dati molto diversi sulla rendita di questo investimento. R.E. Caves, *Creative industries* , Harvard Univ. Press, Cambridge MA 2000, p. 43, fornisce il dato di 8% all'anno; mentre C. Nardi Spiller in *Incontro con l'economia dell'arte* , Giappichelli, Torino 2005 p. 7 e P. Dossi, *op. cit* . p. 114, citano il 20% nell'intero arco del decennio. Chi lo celebra come un "grande successo" (F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporaneo* , Laterza, Roma -Bari 2002, p. 13) probabilmente dà troppo credito a questo "mito fondativo" dell'avanguardia.

orientamento internazionalista nella cultura, enfaticamente nazionalista sul piano ideologico [30] e di carattere sanguigno ed eccessivo sul piano personale. Debuttò nel campo della poesia, in cui pubblicò una propria rivista; e per tutta la vita utilizzò la parola come strumento fondamentale di diffusione del proprio pensiero, in tutte le forme: dalla poesia ai manifesti al teatro al romanzo. La sua cultura era intrisa degli umori irrazionalisti del suo tempo: antipositivista, anti-intellettualista, entusiasta dello "slancio vitale" bergsoniano, delle "idee-forza", dal vitalismo, del superomismo nicciano, del pragmatismo americano. Spinse tutto ciò nell'esaltazione dell'energia, della forza, della violenza, della velocità, della rivoluzione, della guerra. Marinetti era convinto anche della centralità della creazione e azione artistica (estetismo), dell'originalità, dell'innovazione, del progresso; contro tutto l'ordine, il passato, il vecchio (a partire, ovviamente, la tradizione cristiana). Nei contrasti ideologici dell'Italia del suo tempo si schierò con le fazioni antigiolittiane, e si entusiasmò alle idee del nazionalista-imperialista Enrico Corradini e del guerrafondaio apologeta della tecnologia, Mario Morasso; da cui trasse gran parte del suo repertorio ideologico e retorico in questo campo. La sua vena anarchica, sovversiva, anti-borghese trovò risonanze anche negli ambienti di sinistra. Gramsci nel 1913 scrisse sulle "serate futuriste", in vena critica ma in complesso positiva, per la carica rivoluzionaria del movimento [31]. La base ideologica del futurismo si differenziava fortemente da tutte le altre avanguardie per l'esaltazione senza riserve della civiltà delle macchine, della tecnica e dell'industria, e per l'estremismo con cui predicava un rinnovamento radicale non solo delle arti, ma di tutto lo stile di vita, i modelli culturali, la società e la politica. Il futurismo si poneva come una contestazione e rivoluzione globale, e non solo dell'arte. D'altra parte il movimento di Marinetti somigliava ad altre avanguardie nel suo rifiuto di tutta la vecchia tradizione culturale, e nel suo disprezzo per la società borghese conservatrice, benpensante, moderata, meschina, pavida, "pantofolaia". Quanto alla sua esaltazione della violenza, della rivoluzione e della guerra, non era molto lontano dallo spirito del tempo e di quello di alcuni espressionisti, anche se era una posizione

[30] Su questa ambivalenza e l'incidenza dell'educazione bilingue cfr. P. Valesio, *Gli anni colorati*, in I. Riccioni, (cur.) *Arte d'avanguardia e società*, L'albatros, Roma 2006. p. 43.
[31] I. Riccioni (cur.), *op. cit*. p. 11

meno usuale negli ambienti artistici. Il futurismo si distingue per la particolare spettacolarità, spesso anche provocatoria, delle sue tecniche di autopromozione [32], spinte da un accentuato spirito missionario. Marinetti investì nell'impresa futurista tutte le sue considerevoli energie morali e materiali, acquistando pagine di giornali, affittando grandi teatri, finanziando le attività dei sempre più numerosi discepoli. Di fatto ebbe notevole successo non solo in Italia, dove fu senza dubbio una delle principali tra le forze che spinsero l'Italia nella Grande Guerra [33], e poi collaborarono alla vittoria del fascismo; ma anche in altri Paesi, come in Russia e in Inghilterra, dove assumerà nomi e coloriture locali ("suprematismo" "costruttivismo" "raggismo" "vorticismo" e così via). Il suprematismo russo è stato per alcuni anni uno dei pochi casi di coincidenza tra avanguardia artistica e politica (l'altro è il surrealismo) [34]; e Marinetti fu molto apprezzato, in quegli anni, anche dalle alte gerarchie sovietiche [35]. Il costruttivismo, altro movimento russo molto vicino al futurismo, predicherà la sostituzione della scienza e della tecnica all'arte e alla religione [36]. In Francia il futurismo fu invece snobbato come tipica fanfaronata "macaroni", e dopo la guerra fu emarginato dalle storie ufficiali e internazionali dell'arte, ad opera dell'intellghentzia ormai convertitasi al comunismo, a causa della sua collaborazione al regime fascista. Negli anni della guerra il futurismo si pose in diretto contrasto con il dadaismo, per le posizioni

---

[32] Sulle "serate futuriste" cfr. il godibilissimo saggio di A. Castronovo, *Sociologia della "serata" futurista* , in I. Riccioni (cur.) *op. cit*.

[33] A fianco della Francia, Inghilterra e Russia, naturalmente. Non constano informazioni sull'eventuale sostegno del governo francese al movimento futurista a fini interventisti; mentre, ad esempio, è noto quello a favore dei socialisti nazionalisti, come Mussolini .

[34] N. Heinich, *La sociologia dell'arte* , Il Mulino, Bologna 2004, p. 139.

[35] "Al secondo congresso dell'internazionale comunista [1920] il ministro della cultura russo Lunarsky informò, in perfetto italiano, l'allibita delegazione italiana, che l'Italia aveva in casa un grande rivoluzionario della cultura, F. T. Marinetti": P. Demetz, *Uber Aviatisches. D'Annunzio, Marinetti, die Avantgarden und der Faschismus* , in C. Klinger, W. Müller (Hrsg.), *op. cit* . p. 125). Dopo di che anche Gramsci, in "L'ordine Nuovo" del 5 gennaio 1921, tessè grandi lodi del futurismo, e rimproverò i marxisti italiani di non aver colto subito la portata progressista del suo messaggio. Lo stesso Gramsci ricorda peraltro che il futurismo, prima della guerra, era molto popolare tra gli operai italiani; secondo lui, delle 20.000 copie della rivista "Lacerba", simpatizzante del movimento, i 4/5 erano diffuse tra gli operai. Cfr. anche J. Clair, *op. cit*. p. 59.

[36] L. E. Shiner *op. cit*. p. 256.

contrapposte a riguardo della guerra stessa; ma è da notare che i due movimenti si somigliano non solo per la critica radicale al mondo borghese e alla tradizione, ma anche per l'estremismo sovversismo e per le tecniche promozionali usate (in particolare le "serate futuriste", pubbliche esibizioni sui palcoscenici teatrali, del tutto analoghe alle "serate dadaiste")[37]. Dopo la guerra Marinetti scese apertamente in politica, competendo con Mussolini e D'Annunzio nella leadership del movimento "rivoluzionario" anti -bolscevico, che aveva assunto l'aggettivo fascista; e, come si sa, i due poeti furono battuti dal giornalista di origine anarco -socialista. Il movimento futurista perse alcuni dei caratteri sovversivi originari, ma si diffuse ampiamente nella cultura italiana. "Negli anni 20, quasi tutti i maggiori scrittori italiani aderirono al futurismo" .[38] Marinetti aderì al regime fascista e fu premiato con la feluca, gli alamari e lo spadino dell'Accademia d'Italia. Dopo il 1943 aderì alla Repubblica Sociale, risfoderando i suoi primitivi umori anti -borghesi e un po' totalitari -di-sinistra[39]. Dopo un mezzo secolo di *damnatio memoriae* ,[40] gli storici dell'arte e altri studiosi hanno ampiamente rivalutato i meriti e l'importanza storica di Marinetti e del futurismo [41].

7. L' astrattismo (astrazione, pittura non figurativa)

Secondo la storia canonica delle avanguardie, nello stesso anno (1909) in cui a Parigi si presenta il futurismo, a Monaco, la seconda capitale delle avanguardie europee, Wassily Kandisky dà vita all'astrattismo o astrazione. In realtà, come sempre, vi sono i precursori: H. Schmithals e K. Schaffner, come segnalato da Avenarius in un articolo del 1908. "Che l'astrattismo l'abbia inventato Kandisky è solo un cliché" [42]; uno dei tanti di cui è zeppa la storia delle avanguardie, e che di solito sono stati costruiti non per errore ma

---

[37] Per una recentissima rivisitazione del movimento futurista cfr. i saggi di F. Ferrarotti, P. Valesio, A. Castronuovo e altri in I. Riccioni (cur.), *op. cit.*

[38] F. Ferrarotti, *Le aporie dell'avanguardia: il caso del futurismo* , in I. Riccioni (cur .) *op. cit* . pp. 65 e 76

[39] P. Valesia *op. cit* . p. 43

[40] Ad es., si può citare Pasolini, secondo cui Marinetti non era un poeta, ed era stupido; di lui "non si salva neanche una parola". Cit. da Valesia, *ibid* p. 52

[41] Oltre i testi sopra citati cfr. R. De Felice, *Futurismo, cultura e politica* , Fondazione Agnelli, Torino 1988

[42] A. Gehlen, *Interpretazioni dell'avanguardismo nell'arte pittorica,* in "Filosofia dell'arte", 2, 2002 (1967) , p.153

per precisi fini celebrativi. Inoltre già nel 1905 era apparso un libro dei celebri teosofi A. Besant e C. Leadbeater , *Thought Forms* , in cui si sosteneva la corrispondenza tra forme, colori e sentimenti. [43] Infine, è da ricordare che nello stesso anno, e a quanto pare senza relazione tra loro, all'astrattismo approdano anche Mondrian a Parigi e Malevic a Mosca.

Anche in questo caso, il nome non rende bene la cosa [44]. Nel significato normale, astrazione significa partire dai dati di fatto per arrivare a rappresentazioni semplificate, o il processo che trasforma la materia sensibile in idea (spirito). Invece il cosiddetto astrattismo pittorico dichiara di prescindere del tutto dalla realtà esterna, dalla figura, dagli oggetti; si afferma pura proiezione dello spirito umano. Un nome più adeguato , e spesso usato, è quello di pittura "non oggettiva" e "non figurativa" [45].

Da un lato, l'astrattismo è considerato la tappa finale del processo iniziato dagli impressionisti; e come i cubisti avevano scelto Cézanne come loro padre nobile, così gli astrattisti scelsero l'ultimo Monet, quello delle ninfee. Dall'altro l'astrattismo esprime un'istanza di rappresentazione diretta dei sentimenti e delle idee più profonde, cioè dello spirito (universale o meno). Nell'elaborazione dottrinale dei suoi primi e principali rappresentanti – la triade canonica Kandisky , Malevic e Mondrian - l'astrattismo è una dottrina mistica e teosofica, di purificazione dell'anima dalla materialità del mondo. Come molte correnti dell'avanguardia, anche l'astrattismo segna un'istanza di ritiro dal e rifiuto del mondo; una rivoluzione tutta interna alla "vita delle forme" artistiche e, al massimo, all'anima individuale. Ma l'astrattismo cerca anche una spiegazione scientifica, nelle teorie di Worringer sul rapporto archetipico dell'umanità primitiva con una natura organica, vivente, vista come fonte di angoscia, e sulla produzione di forme astratte , geometriche , "cristalline" – cioè

---

[43] E. Gombrich, *Argomenti del nostro tempo* , cit. p. 199. Tra le possibili fonti dell'astrattismo K. Varnedoe, in *Una squisita indifferenza* , Leonardo, Milano 1990, p. 250, mette tra le fonti anche il surreale lavoro del matematico E. A. Abbott, *Flatland,* del 1884; l'ipotesi appare brillante, e plausibile, data la popolarità dell'opera in quei tempi; ma non corroborata.

[44] Così sottolinea T. Avital, *Art versus non art. Art out of Mind* , Cambridge Univ. Press 2003, pp. 166, 168, 223

[45] E. Gombrich, *La storia dell'arte* , cit. p. 555. Tuttavia neanche la contrapposizione tra arte astratta e arte figurativa tiene nell'arte post -moderna, con l'arrivo del concettualismo, la performance, il minimalismo, le installazioni ecc.

propriamente umane e artistic o-artificiali -, come una forma di rifugio.[46]

Secondo qualche autore, l'astrattismo è l'esito finale, ovvero il trionfo, di una sotterranea corrente "iconoclastica" o meglio antifigurativa che nasce nel vicino Oriente, caratterizza tutta la cultura giudaica e la sua propaggine islamica, ed emerge talvolta anche in quella cristiana (il movimento iconoclastico nel mondo bizantino dell'VII secolo, e poi il calvinismo e luteranesimo nel XVI secoli).[47]

Anche l'astrattismo, come il futurismo, ebbe subito grande successo internazionale (nel ristrettissimo mondo degli appassionati di pittura d'avanguardia), ma, a differenza di quello, ebbe una vita molto più lunga. Negli anni Trenta si dotò di una solida base nella Bauhaus di Walter Gropius, e di lì emigrò quasi in blocco negli Stati Uniti, dove negli anni 40 divenne, in pratica, lo stile artistico nazionale americano; e probabilmente la più famosa ed emblematica di tutte le avanguardie storiche, a livello mondiale[48]. La sua parabola può ritenersi conclusa con il suicidio di Mark Rotkho, nel 1970 .

8. Il Dadaismo

Il Dadaismo nasce come pura protesta contro la grande guerra e la società - borghese, capitalista, industriale, nazionalista ecc. – che l'ha provocata. Si forma nel 1916 a Zurigo, nella neutrale e ospitale Svizzera, ad opera di un gruppo di giovani (Tristan Tzara, Francis Picabia, Jean Arp, Kurt Schwitters, Richard Huelsenbeck, ed altri) lì rifugiatisi da ogni parte d'Europa, anche per sfuggire al servizio militare nei loro paesi. Dada è "un antimovimento negativo, distruttore, violento, fugace, frammentato, senza volontà di posterità né di istituzionalizzazione… tuttavia, e proprio per questo, non c'è stato movimento artistico più importante, dall'inizio del secolo XX: Dada ha inventato il collage, la poesia fonetica, le opere multimediali,

---

[46] W. Worringer, *Astrazione e empatia* , Einaudi, Torino 1975 (1909); Anche J. Clair, *op. cit* p. 91; anche P. Klee, nei diari del 1915: "quanto più è orrendo il mondo, proprio come avviene oggi, tanto più è astratta l'arte".

[47] Cfr. ad es. A. Besançon, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme* , Gallimard, Paris 1994.

[48] G. Dorfles, *Ultime tendenze dell'arte d'oggi. Dall'informale al postmoderno* , Feltrinelli, Milano 1993. p. 18

l'installazione, la performance, lo happening" .[49] A dire il vero, come si è visto, buona parte di tutto ciò era gia stato inventato dagli Incoerenti e dai futuristi.

Al Cabaret Voltaire della Spiegelgasse, davanti ad un pubblico per lo più di studenti entusiasti e ubriachi, si tengono le serate dadaiste, con declamazione di pseudo -poesie, messa in scena di farse, esibizione di oggetti pseudo -artistici e anti-artistici. Con ogni mezzo si attaccano selvaggiamente e beffardamente tutte le istituzioni sociali; arte compresa. Il rifugiato russo Vladimir Ilich detto Lenin, che in quel periodo abitava lì vicino, e che di lì nel 1917 partì per fare sul serio la rivoluzione a San Pietroburgo, non apprezzava per niente questo rivoluzionarismo da cabaret [50].

L'esperienza dadaista fu esportata, da alcuni suoi membri, anche in altre città europee; a Berlino, a Monaco, a Parigi stessa; curandone anche la presenza nei media. Nel gruppo vi sono diversi personaggi di formazione artistica, e alcuni di loro, dopo la guerra, torneranno a qualche forma di lavoro artistico; altri, più coerentemente uscirono dal sistema, e si dedicarono ad altri mestieri. [51]

Non c'è dubbio che l'intenzione dei dadaisti era di esporre al ludibrio anche l'arte, tutta l'arte, come espressione di una società irrimediabilmente corrotta, ipocrita e criminale; e di mettere in scena l'annientamento nichilistico di ogni preteso valore civile. Quanto ci fosse di serio, in tutto questo, quanto di delirio e quanto di evasione e scherzo è, al solito, difficile dire. Di certo, se la pretesa era quella di distruggere l'arte, il movimento fu sconfitto, come ebbero a confessare alcuni dei suoi principali rappresentanti; perché esso fu presto riassorbito nel sistema e nel mercato dell'arte, incluso nei testi di storia dell'arte, ospitato nei musei d'arte, e insegnato ai bambini . "La politica non è il lato forte dei dadaisti" [52]. Né, in generale, degli artisti.

9. Il surrealismo

---

[49] Y. Michaud, *L'art a l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'è shtetique*, Stock, Paris 2003, p. 89

[50] G. Raunig , *Kunst und Revolution* , Turia+Kant, Wien 2005, p. 24

[51] D. Kuspit *op. cit*. p. 68

[52] G. Deleuze, F. Guattari *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia* , Einaudi, Torino 1975

Dopo la guerra, gli umori eversivi delle avanguardie, e soprattutto del dadaismo, confluirono a Parigi in quel vasto e complesso movimento artistico e letterario noto come surrealismo. Il surrealismo è la creatura di André Breton, poligrafo, grande comunicatore e organizzatore, continuamente presente sulla stampa con messaggi e lettere aperte in tutte le direzioni; attivissimo propagandista, occhiuto guardiano dell'ortodossia, censore pronto a espellere i devianti; personalità autoritaria e dogmatica. "Mentre lo spiritualismo, la teosofia, il nichilismo (dei primi astrattisti) erano spiegazioni a posteriori di intuizioni estetiche, il surrealismo è una ideologia a priori". [53] Breton nel 1924 formula il manifesto ideologico del movimento: la sur-realtà è una realtà spirituale superiore, in cui l'umanità potrà "trasmutarsi" quando abbandonerà tutti i vincoli della tradizione e della ragione e sarà capace di abbandonarsi totalmente all'energia psichica che sale dagli strati più profondi dell'essere. Il movimento riconosce nella psicanalisi di Sigmund Freud la base scientifica della propria visione del mondo (Freud, che in fatto di etica, estetica e politica aveva gusti vittoriani, rigettò inorridito questa paternità [54]). Ma riconosce anche nel Marchese de Sade il massimo filosofo e profeta della liberazione dell'uomo da ogni catena sociale e naturale. "Il male è la forma in cui si presenta la forza motrice dello sviluppo storico" e "Il più semplice atto surrealistico sarebbe di andare per le strade con la pistola e sparare fin che si può, alla cieca, nella massa", scrisse Breton [55].

I surrealisti cercarono ogni sorta di giustificazione intellettuale (derivazione) per la distruzione della civiltà occidentale (borghese, naturalmente); ad esempio, riabiltando il cannibalismo, come pratica universale di ogni cultura primitiva. Presero il Minotauro e la Mantide come i loro totem maschilisti: il primo, personificazione della libido maschile, che si nutre della carne delle fanciulle; e la seconda,

---

[53] A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris 1990 p. 99

[54] A Dalì che cercava di strappargli qualche benedizione al surrealismo, Freud rispose "caro signore, quel che mi interessa della sua arte non è l'inconscio, ma la coscienza", cioè il metodo razionale di simulazione della paranoia (A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino 1958 (1950) v. 2, p. 460. Anche E. Gombrich, *op. cit*. p. 577: F. Caroli, *Storia della fisionomica, Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Leonardo, Milano 1995, p. 243

[55] Cit. da J. Clair, *Du surrealisme consideré dans ses rapports avec le totalitarisme*, Mille et une nuit, Paris 2003, p. 137; P. Bürger, in *Der Surrealismus im Denken der Postmoderne. Ein Gespräch*, in C. Klinger, W. Müller-Funk, (Hrsg.), *op. cit*., p. 203

emblema della libidine femminile, che durante l'atto sessuale stacca la testa del maschio, e finito l'atto se lo divora tutto [56].

Una delle differenze tra il surrealismo e i movimenti precedenti è il suo dispiegarsi su tutti i mezzi di comunicazione della sua epoca: non solo letteratura, arti plastiche, stampa e teatro, ma anche radio e cinema.[57]

Grazie all'energia organizzativa di Breton, e al fascino che comunque la psicanalisi stava esercitando in quegli anni su tutta la cultura occidentale, al surrealismo aderirono in gran numero gli artisti, poeti, scrittori, cineasti e intellettuali più in vista della scena parigina, e anche di altri Paesi. In America, l'agente segreto più efficace del surrealismo fu Marcel Duchamp, che si era stabilito a New York fin dal 1913. Il surrealismo dominò la scena internazionale della cultura d'avanguardia per tutti gli anni Venti e Trenta. Quando i tedesch i occuparono Parigi, nel 1940, i principali esponenti del movimento, a cominciare da Breton, si trasferirono a New York; come, peraltro molti altri artisti d'avanguardia di altre correnti (l'evento fu ampiamente definito come "la nave dei folli", in riferimento ad un'antico archetipo europeo). Non tutti i surrealisti militarono formalmente a lungo nel movimento; tuttavia i legami ivi stabiliti continuarono ad operare ancora per molto tempo, ben al di là della sua fine ufficiale (1946). La sua influenza durò ancora per decenni. Ad esempio, tanto per seguire il solo filone parigino, dal surrealismo si generò il "Lettrismo ", e da questo l'"Internazionale Situazionista ", e da questo il Maggio '68; ma influenze surrealiste, attraverso Bataille, Blanchot e Lacan si rintracciano anche nel post -strutturalismo di Deleuze-Guattari, di Derrida e Foucault. [58]

Il surrealismo immaginava una società futura in cui tutti potesser o/dovessero vivere in condizioni di totale libertà e creatività,

---

[56] Ammettono nel movimento surrealista il brasiliano Oswald de Andrade. Questi era stato ispirato dal dadaista Picabia, che nel 1920 aveva pubblicato a Parigi la sua rivista "Cannibale". Andrade pubblicò nel 1928 il suo *Manifesto Antropofagico* , in cui riabilitava l'antropofagia come parte delle buone culture indigene del Nuovo Mondo prima dell'invasione e colonizzazione da parte de malvagi europei. Nel nucleo centrale del surrealismo la dottrina del cannibalismo trovò in Georges Bataille il più convinto propagandista. Cfr. Marìa Cunillera, *¿Quien se come a quien? Metáforas del canibalismo en l'arte del siglo XX,* V. Bozal (ed.) *Imagenes de violencia en el arte contemporaneo* , A. Machado Libros, Boadilla del Monte (Madrid) 2005

[57] Ph. Dagen, *op. cit*., p.198

[58] Su questa genealogia del sapere cfr. P. Bürger, *op. cit*. e *Ursprung des Postmoderne Denkens*, Velbrick, Weilerwist 2000. Il tema sarà ripreso nel cap. XXIII

come anticipato già nelle comunità di artisti. L'intera società doveva essere ricostruita sul modello dell'arte (estetizzazione della società). In questa prospettiva, il surrealismo doveva dedicarsi intanto a far piazza pulita di ogni valore e istituzione borghese: a cominciare dalla religione, dalla morale (specialmente in campo sessuale), dall'arte, dalla storia, dallo Stato: utilizzando le armi dello scandalo, della violenza (per il momento solo simbolica, verbale e visuale), della lucida follia.

Con questo programma di eversione e palingenesi globale, il surrealismo assomigliava molto ad un movimento/partito politico, e infatti si trovò a fare i conti con il movimento comunista. "Solo il surrealismo, per brevissimo tempo, ha realizzato l'unione di sinistra politica e radicalismo estetico."[59] Superando la contrarietà di molti surrealisti di orientamento più anarchico-libertario, Breton incontrò Trotzky e chiese ed ottenne nel 1925 l'adesione del proprio movimento al Comintern, l'organizzazione internazionale dei partiti comunisti di obbedienza moscovita. Ne fu espulso poco dopo (soprattutto per opera di Gyorgy Lukàcs), accusato di "individualismo piccolo-borghese" e di "nichilismo *bohémien*"[60]. "L'equivoco sul concetto di rivoluzione ha fatto credere ai surrealisti di essere comunisti - non si può immaginare un errore più completo, una incompatibilità più irrimediabile".[61] Tuttavia, Breton e Trotzky rimasero in stretto contatto, e nel 1938 firmarono insieme un manifesto "per un'arte rivoluzionaria e indipendente".

Tra i surrealisti più attivi e celebri c'era anche Salvador Dalì, che però fu espulso dal gruppo per il suo atteggiamento non ostile rispetto al regime franchista in Spagna, e per altri comportamenti non ortodossi.

Il surrealismo rappresenta la *summa* di tutte le avanguardie precedenti, la loro "messa in forma" unitaria. Breton riscrisse la storia delle avanguardie, in modo da proiettare su di esse i principi propri del surrealismo; a cominciare dall'equazione tra avanguardie artistiche e impegno politico-rivoluzionario di sinistra. Per il mezzo secolo seguente, questa visione (che non era solo di Breton, ma anche di altri

---

[59] H. Meschonnic *Modernité, modernité*, Verdier, Paris 1988. Cfr. anche H. Foster, *Compulsive beauty*, the MIT Press, Cambridge MA-London 1993

[60] In B. Wyss, *Hegel's art history and the critique of modernity*, Cambridge Univ. Press 1999

[61] Ph. Dagen *op. cit.* p. 198

teorici dell'epoca, come Adorno) rimase canonica; "ma è semplicemente falsa" .[62] Nella cultura corrente, quando si parla di avanguardie normalmente si pensa al surrealismo e alle sue proiezioni retrospettive.

[62] L. Ferry, *Le sens du beau* , in P. Barrer (cur.) *op. cit* . p. 265; N. Heinich, *Le triple jeu*, cit., p. 49. Un saggio particolarmente documentato e feroce contro il surrealismo, e specie contro Breton, è quello recentissimo di J. Clair, *Du surrealisme,* Arthème Fayard, Paris 2003. Un editore italiano lo ha tradotto ma pubblicato in coppia contro l'immediata e altrettanto feroce risposta a Clair di Régis Debray, *L'Honneur du funambules* (2003*)*, in J. Clair -R. Debray *, Processo al surrealismo* , Fazi, Roma 2007. Il saggio di Debray è uno straordinario pezzo di bravura letteraria, di acrobazia d i *calembour* , giochi linguistici, allusioni enigmatiche, citazioni implicite, e simulazione di tempesta di passioni; quasi una estrema caricatura dello stile da intellettuale parigino. Personalmente, tra i due autori, preferiamo decisamente Clair.

Capitolo X

Americanizzazione e istituzionalizzazione

Introduzione

Nel paragrafo sul cubismo, con gli Stein, abbiamo introdotto un nuovo personaggio della (commedia dell') arte contemporanea: quella del ricco americano appassionato di arte parigina d'avanguardia. Era un'anticipazione del tema del presente capitolo: il processo di istituzionalizzazione delle avanguardie, avvenuto essenzialmente negli USA[1]. Parigi si vanta di essere stata la prima città a dedicare un museo all'arte contemporanea (1934 ; dal 1947 al Palais de Tokio). Può essere vero nell'ottica statalista propria della mentalità francese; ma non c'è dubbio che le prime esposizioni permanenti pubbliche, anche se di iniziativa privata, di arte d'avanguardia sono state realizzate negli USA; e soprattutto non c'è dubbio che questo Paese è stato il primo che ha accettato l'arte d'avanguardia nei suoi circoli più influenti, nell'alta società . In Europa, fino agli anni 50, a quel genere di arte si interessavano pochi intellettuali e qualche snob. La Francia "che conta", si è sostenuto, non ha mai veramente accettato l'arte contemporanea, fino ai tempi di Pompidou [2]; anche perché era considerata come il prodotto di artisti stranieri, immigrati. Lo stesso celeberrimo Picasso in realtà era considerato un estraneo, e solo con un notevole ritardo, negli anni 70, la Francia si mosse a dedicargli un museo. In altri Paesi, i collezionisti privati di arte contemporanea, nel primo mezzo secolo, sono sempre stati pochi e dalle risorse mediocri, anche se culturalmente raffinati. In Inghilterra non si formarono mai gruppi di artisti d'avanguardia autoctoni, e l'interesse per le sperimentazioni continentali era minimo [3]. Qui la buona società

---

[1] Sul concetto di istituzione applicato all'arte, cfr. M. Albrecht, *Art as a social istitution*, "American sociological review", 33, 3, 1968.

[2] Ph. Dagen, *La haine de l'art* , Grasset, Paris 1997.

[3] Sulle ragioni di questo vuoto, cfr. T. Eagleton, *Britain: the curious case of the missing avant -garde* , in C. Klinger, W. Müller -Funk, (Hrsg.) *Das Jahrhundert der Avantgarden* , Fink, München 2004, p. 147. Secondo questo autore nella cultura nazionale/tradizionale inglese v'è un fondo di empirismo e moderatismo, e una profonda diffidenza per le rotture rivoluzionarie. In letteratura, gli scrittori "d'avanguardia" e d'opposizione in lingua inglese erano tutti irlandesi, salvo D. H. Lawrence e Virginia Woolf

londinese si accorse delle avanguardie parigine solo verso il 1920, quando arrivò lo spettacolo dei Balletti Russi – così esotico ed eccitante, presso le grandi dame e i raffinati - con testi di Cocteau e scene, sipario e costumi di Picasso [4].

Il trasferimento dell'avanguardia da Parigi a New York si è completato negli anni '50; ma, come abbiamo visto, esso era iniziato nel 1903, con l'arrivo a Parigi degli Stein. Essi furono la prima testa di ponte. Grazie a loro, Cezanne e Matisse furono canonizzati come le fonti prime dell'arte d'avanguardia, e le loro opere in gran parte migrarono oltreatlantico.

Una seconda testa di ponte, in senso inverso, fu stabilita con Marcel Duchamp, che nel 1913 si trasferì a New York e lì rimase il resto della vita, sovrintendendo come eminenza grigia a gran parte delle attività di promozione dell'arte contemporanea europea in quel paese, quale amico e consigliere di alcune delle figure chiave del processo: Walter Arensberg, Catherine Dreier e Peggy Guggenheim .[5]

1. Il ruolo delle signore

1.1 Catherine Dreier e Abby Rockefeller

Walter Arensberg era un facoltoso industriale del tessile, ben piazzato nell'alta società di Park Avenue, ma un po' eccentrico e con alcuni curiosi interessi intellettuali (ad es. raccoglieva prove per dimostrare che il cosiddetto Shakespeare altri non era che Sir Francis Bacon). All'Armory Show del 1913, in cui per la prima volta si presentava al pubblico americano la più recente arte d'avanguardia europea [6], aveva comperato il *Nudo che scende le scale* , e si era legato a Duchamp. Alla stessa mostra era esposto anche un lavoretto di Catherine Dreier, figlia di un prospero operatore del settore

---

[4] T. Wolfe, *Come ottenere il successo in arte* , Allemandi, Torino 2004 (1975) p. 21

[5] Per tutta questa storia dei promotori americani dell'arte contemporanea ci riferiamo al brillante classico studio di A. Saarinen, *I grandi collezionisti americani* , Einaudi, Torino 1967 (1958). Ccr anche C. Gere, M. Vaisey Great women collectors, Wilson, London 1999

[6] L'Armory Show del 1913 era un'idea di R. Stieglitz, e i principali managers ne erano A. B. Davies e J. Quinn; quest'ultimo un importante professionista (avvocato) e appassionato delle novità parigine. Buona parte dei pezzi (ca 400 quadri e 21 sculture) provenivano dalla mostra di Colonia dell'anno prima. Alla prima mostra, a New York, vennero 70.000 visitatori; alla trasferta a Chicago ne vennero 189.000, un numero enorme.

siderurgico, donna estremamente attiva e volitiva, dai molti impegni in campo socio-assistenziale, e anche lei appassionata di arte contemporanea. Su spinta di Duchamp nel 1916 i tre fondarono la "Società degli Indipendenti" finalizzata alla promozione di quell'arte; nella società Duchamp metteva le idee, Arensberg l'amministrazione e l'introduzione nell'alta società, e la Dreier l'entusiasmo, il lavoro, e una dedizione senza pari alla causa. Le prime mostre organizzate dalla Società degli Indipendenti ebbero un buon successo di affluenza, ma non riuscirono a rompere il muro di indifferenza del gran pubblico, e la "società" si sciolse. Nel 1920 la Dreier, con l'appoggio di Duchamp e Man Ray, fondò un'altra organizzazione , la "Societé Anonyme, Inc: Museum of Modern Art 1920" , di cui era l'assoluta *factotum* . Per una decina d'anni assorbì tutte le sue considerevolissime energie missionarie, con mostre, conferenze, scritti. Viaggiò molto in Europa per visitare artisti e *atelier* , e accumulò una collezione personale di oltre 700 opere. Negli anni 30 si ritirò in campagna nel Connecticut, in una grande casa-museo privato, dove per un'altra dozzina d'anni sovrintese ai lavori di catalogazione del suo patrimonio. Alla fine la donò alla prestigiosa e vicina università di Yale, nella convinzione che la conoscenza e la sensibilità per l'arte contemporanea fosse un aspetto indispensabile della formazione della nuova classe dirigente americana.

Una delle ragioni della brusca interruzione, nel 1929, del suo lavoro promozionale con la Societè Anonyme e del suo ritiro in campagna era che in quell'anno era giunta a compimento un'altra iniziativa a favore dell'arte contemporanea, sostenuta da altre signore dell'alta società newyorkese, molto più ricche e influenti di lei; tra cui Lillie Bliss [7], Mrs. C. Sullivan e Abby Aldrich Rockefeller, moglie del capo del più ricco e potente clan famigliare d'America. L'iniziativa riguardava la fondazione, a New York, del Museo di Arte Moderna, il MoMA. La Dreier ne fu comprensibilmente offesa, perché i suoi meriti di apripista non erano stati riconosciuti da quest'altro gruppo super-snob. Alla direzione del MoMA fu nominato Alfred H. Barr Jr., un giovanissimo (27 anni) e serio studioso, sostenuto da 14 curatori e un adeguato staff amministrativo. Barr da studente avrebbe voluto fare il paleontologo, e la sua vocazione per tassonomie e linee evolutive lo portò subito ad elaborare quell'albero genealogico della pittura

[7] Lili Bliss, insieme con Gertrude Whitney Vanderbildt, fondò l'omonimo Istituto e Museo, dedicato esclusivamente agli artisti americani

d'avanguardia che è rimasto canonico. Con un comitato promotore di quel tipo, il MoMA nasceva già con tutti i crismi dell'ufficialità, e sotto la competente direzione di Barr divenne subito un elemento stabile ed eminente del panorama culturale della città . L'arte contemporanea era ancora vista dall'opinione pubblica come una delle tante stravaganze dei super -ricchi, che notoriamente "sono diversi da me e da te", come scrisse Francis Scott Fitzgerald, e certamente non compresa; ma accettata con un misto di curiosità e divertimento.

1.2 Hilla Rebay

Altre due iniziative importanti per l'istituzionalizzazione dell'arte d'avanguardia vennero dal clan Guggenheim. I Guggenheim, magnati metallurgici e minerari, con interessi in tutto il mondo e posizione monopolistica per alcuni metalli, avevano avuto nel 1916 un brutto incidente in una loro miniera del Nevada, dove i loro vigilantes avevano sparato su un corteo di operai in sciopero, uccidendone qualche decina. Di fronte all'indignazione dell'opinione pubblica nazionale, avevano istituito anche loro, come già molti altri magnati dell'industria e della finanza, per migliorare l'immagine della ditta, una propria fondazione filantropica, attiva in vari settori. Uno di questi era la cultura. Nel 1928 Solomon Reginald Guggenheim aveva incontrato a New York la baronessa e pittrice d'avanguardia Hildergard Rebay von Ehrenwiesen, che era diventata la propria musa. Hilla Rebay era imbevuta della cultura spiritualista così di moda in Germania ai suoi tempi. A Monaco aveva frequentato l'ambiente degli astrattisti attorno a Kandinsky, si era molto compenetrata di quel mondo, carico di umori occultisti, steineriani, teosofici e antroposofici e così via. Hilla si investì della missione di diffondere nel mondo quella cultura, e trovò in Solomon un partner comprensivo e generoso. D'altronde, collezionare arte contemporanea era ormai diventato, nell'ambiente dei miliardari americani, un a moda e uno dei più inarrivabili simboli di status.

Con i soldi e il nome di lui, la Rebay mise insieme un'importante collezione di arte d'avanguardia europea, e concepì l'idea di esporla al pubblico in un proprio museo (col nome di lui); in vero spirito di concorrenza sia con l'iniziativa delle signore *wasp* attorno alla Rockefeller, sfociata nel MoMA, sia con quelle cui stava lavorando la nipote Peggy; e qui, oltre che un certo sano spirito di concorrenza, molto americano, giocò probabilmente anche qualche pulsione di

rivalità tra donne di famiglia. Il Museo Solomon R. Guggenhheim di Arte Moderna aprì nel 1937 in ex -salone d'automobili al pianterreno sulla 54 strada. Per continuare la storia, anche al di là del periodo compreso in questo capitolo, si può ricordare che Hilla iniziò subito le manovre per qualcosa di molto più grande e splendido. Nel 1943 affidò l'idea a Frank Lloyd Wright , ma solo nel 1957 -9 fu realizzato lo straordinario capolavoro della Quinta Avenue, tra il Metropolitan, il Plaza e il Central Park, non lontana dalla sede dell'Onu. La rivoluzione avanguardista si era lussuosamente sistemata nel luogo più centrale ed esclusivo di Manhattan e quindi di New York, e quindi dell'America, e quindi del mondo.

1.3 Peggy Guggenheim

Peggy Guggenheim era figlia di Benjamin, che a differenza degli altri sei fratelli Guggenheim non si sentiva portato per gli affari, si era fatto liquidare la sua parte e stabilito a Parigi. Era morto nel 1912 nel naufragio del Titanic. Peggy crebbe sballottata tra New York e Parigi . Rispetto agli zii, era la parente povera; il patrimonio ereditato non arrivava al milione di dollari (che però, all'epoca, equivalevano a un multiplo del potere d'acquisto attuale). A Parigi aveva conosciuto e sposato uno scultore dadaista. Cominciò quindi ad interessarsi, senza impegno, all'arte d'avanguardia; a dire il vero, più che l'arte le interessavano gli artisti, e collezionò una lunga serie di amanti in quel mondo. Nella sua autobiografia racconta minuziosamente i propri exploit di "mangiatrice d'uomini" di lungo corso [8]. Non era molto colta e forse neanche intelligente, e fino alle soglie dei quarant'anni non aveva ancora deciso cosa fare da grande. Nel 1937 si risolse ad aprire a Londra una galleria d'avanguardia. Sulle opere e gli artisti da includere si fece consigliare da personaggi del massimo prestigio nel campo, come Marcel Duchamp e Herbert Read. La "Guggenheim Jeune" resistè due anni, e poi chiuse per fallimento. Peggy rilanciò la posta, progettando di aprire un vero e proprio museo dell'avanguardia, e anche di organizzarvi attorno una comunità di artisti; ma il progetto, per il quale contava soprattutto sulla collaborazione di Herbert Read (il noto intellettuale radicale, principale fautore dell'avanguardia in Inghilterra) non decollò per varie ragioni (pertinenti sopra ttutto alla sfera intima: Peggy si era offesa perché lui voleva abitare in un

[8] A. Saarinen, op. cit. p. 279

appartamento di pertinenza del museo, con la propria moglie, invece di essere a disposizione di Peggy). Allora Peggy decise che l'avrebbe realizzato in Francia, ma ne fu impedita dall'occupazione ted esca di Parigi. Dopo qualche tempo trascorso nel sud della Francia e in Portogallo, nel 1941 Peggy e il suo clan famigliare (marito, ex -marito, amante e le loro mogli ed amanti, e 7 figli dell'insieme) si trasferirono a New York. La sua lussuosa residenza divenne subito uno dei preferiti luoghi di ritrovo dei numerosi surrealisti che si erano rifugiati in città (Breton, Masson, Matta , Tanguy, ecc.). "Peggy Guggenheim non trovava nulla di strano in un'esistenza condita da orge macchiate di sangue, riunioni dove ci si spogliava in pubblico dei propri peccati e dei propri vestiti, flagranti adulteri e scenate isteriche. Tutto ciò sembrava, a quel piccolo mondo surrealista, … .normale e *de rigueur*"[9]. Con l'aiuto di Duchamp, Breton, Max Ernst, Alfred Barr e altri, Peggy si impegnò nella realizzazione del suo sognato museo - galleria personale, che aprì finalmente nel 1942 con nome di "Art o f this Century". L'allestimento era stato curato dal direttore del dipartimento di architettura della Columbia University, F. Kiesler, che ne aveva fatto una specie di baraccone delle meraviglie da Luna Park. Per cinque anni ella gestì personalmente la sua galleria, passando gradualmente dai surrealisti ad altre tendenze, e in particolare lanciando, con Greenberg, la corrente che fu chiamata dell'"espressionismo astratto"o "action painting". Ma, espatriata irriducibile, considerava l'America come un esilio, e nel 1947 tornò in Europa, fissando non a caso la propria residenza a Venezia, la città della più vecchia e prestigiosa mostra d'arte contemporanea al mondo. Nel 1948 ottenne di esporre alcuni suoi quadri in un personale Padiglione Guggenheim, come se fosse uno Stato (era il padiglione greco, rimasto inutilizzato per ragioni di guerra civile).

2. Interpretazioni psico -sociologiche

Gertrude Stein, Catherine Dreier, Abby Rockefeller, Hilla Rebay, Peggy Guggenheim: il ruolo delle donne nell'istuzionalizzazione e americanizzazione dell'arte d'avanguardia appare senza dubbio fondamentale, e forse è il caso di chiedersi perché. Le ragioni sembrano diverse. In primo luogo v'è la tradizione, comune nelle classi superiori in Occidente ma particolarmente accentuata negli

[9] *Ibid*. p. 285

USA, secondo cui mentre i mariti si occupano degli affari e accumulano capitali, le mogli si impegnano in attività religiose, filantropiche (le "charities "), civiche e culturali. Anche in Europa di solito le grandi collezioni private sono opera piuttosto delle mogli che dei mariti, i quali in genere si limitano a prestare il cognome e i soldi[10]. Agli uomini il duro lavoro, la lotta per l'esistenza e per il successo economico, l'agone politico, eventualmente la guerra; alle donne ciò che riguarda i buoni sentimenti, la grazia e la bellezza. In tutto il mondo sembra di notare un processo di femminilizzazione del sistema dell'arte: non tanto e non solo una crescita del numero di artiste donne, ma una crescente presenza femminile tra le galleriste, le critiche, le responsabili di riviste d'arte, le direttrici di musei d'arte moderna, le studiose di storia dell'arte.

In secondo luogo, nella promozione delle arti in generale v'è senza dubbio un fondamento di distinzione e prestigio sociale, nell'America del Novecento non meno che in ogni altro tempo e Paese; come hanno insegnato, tra gli altri, Torstein Veblen (il "consumo ostentativo") e Pierre Bourdieu ("la distinzione"). Ma nella promozione dell'arte contemporanea entra anche un elemento di filantropia nei riguardi degli artisti, tipicamente visti come giovani e poveri, secondo lo stereotipo del *bohémien*. Questa motivazione si rintraccia chiaramente nell'attività di Catherine Dreier e anche in quella del gruppo di dame che fondò il MoMA; in questo caso, si trattava soprattutto di aiutare i giovani artisti americani, duramente colpiti anch'essi dall'improvviso *crash* del 1929. Questa motivazione filantropica è riemersa anche in tempi recenti, dei discorsi di Jane Alexander, la presidentessa della NEA (National Endowment or the Arts), l'ente federale statunitense per la promozione dell'arte.[11]

---

[10] Così in Germania il caso di Irene Ludwig, da cui è nato il grande omonimo museo di Colonia, e in Italia quello di Maria Luisa Astaldi, che ha dato un contributo essenziale alla Galleria d'Arte Moderna di Udine.

[11] Le arti vanno sostenute perché esse "have the ability to communicate, to heal, to offer hope - to the troubled and disadvantaged, to the young child of the inner city, to the lonely and those looking for inspiration or solace or challenge"; cit. in O. Robinson, R. Freeman, C.A. Riley II (eds.) *The arts in the world economy*, Univ. press of New England, Hanover 1994. Di fatto, dopo gli attacchi dei conservatori alla NEA per la sponsorizzazione di mostre ritenute oscene (il *casus belli* fu la mostra di Mapplethorpe a Cincinnati, con il suo famoso autoritratto da transessuale -sodomitico - sadomasochista), la mission dell'Ente fu riorientata in direzione dell'impegno sociale, a favore della gioventù emarginata delle grandi città.

In terzo luogo, come evidenziato in modo paradigmatico nel caso di Peggy Guggenheim, le signore dell'alta società, dove vige (o vigeva, nel periodo qui esaminato) un pesante sistema di regole riguardo al *bon ton*, all'eleganza, alla moralità, e così via, sembrano talvolta affascinate dal modo di vita degli artisti; tipicamente poveri, giovani, creativi, anticonformisti, trasgressivi. Il carattere repressivo (spesso frustrante anche dal punto di vista erotico-sentimentale, a causa dell'impegno dei mariti negli affari) del mondo di appartenenza delle grandi dame trova una compensazione, simbolica, vicaria (ma talvolta anche operativa), in quello libero e spesso libertino del mondo di riferimento. L'amore per l'arte si fonde con l'amore per gli artisti. Se poi gli artisti hanno fama di essere maledetti, scandalosi, crudeli nei rapporti privati, e pericolosi per l'ordine sociale, è ancor meglio; ciò non fa che aggiungere eccitazione al gioco. Ancor meglio se essi esibiscono un acceso disprezzo per le donne, come è stata la regola per gran parte delle avanguardie.[12] Un pizzico di masochismo è, ovvero è stato in era pre-femminista, un carattere abbastanza diffuso nell'universo femminile.[13]

Il ruolo delle signore si prolunga e diffonde ben oltre i tempi pioneristici. Oggi, esse sono un elemento ubiquitario e caratteristico nel sistema dell'arte M/C: come studiose, scrittrici, critiche, funzionarie, galleriste, esperte, organizzatrici, direttrici, collezioniste,

---

[12] "L'avanguardia è intrinsecamente mascolina, e direi fascista" sentenziò Giselda Pollock in *Femininity, modernity and representation. The maternal image, sexual difference and the disjunctive temporality of the dissident avant-garde*, in C. Klinger, W. Müller-Funk, (Hrsg.) *op. cit*. p. 99. Certamente lo è sul piano della rappresentazione del corpo femminile, dalle prostitute di Roualt alle *Damoiselles d'Avignon* di Picasso alle orchesse zannute di De Kooning. Notissimo è il rabbioso antifemminismo del primo futurismo. Sul maschilismo delle altre avanguardie storiche (ad es. Duchamp e Mondrian) cfr. anche D. Kuspit, *The end of art*, Cambridge Univ. Press 2004, p. 46; J. Spalding, *The eclipse of ar., Tackling the crisis in art today*, Prestel, Munich-Berlin-London-New York 2003, p. 33; A.C. Danto, *The wake of art. Criticism, philosophy, and the ends of taste*, G+B arts international, Australia 1998 p. 126. Sull'antifemminismo della Pop Art, cfr. C. Whiting, *A taste for Pop Art. Gender and consumer culture*, Cambridge Univ. Press 1997. Anche nelle tecno-avanguardie degli ultimi decenni del secolo si può notare il "disgusto, tipico delle avanguardie per l'elemento femminile" (K. Harasser, *Technoavantgarden. Umbaupläne im ästhetische, kybernetischen und medientheoretische Programmatiken,* in C. Klinger, W. Müller-Funk (Hrsg.) *op. cit*. p. 194.

[13] Forse è significativo che una delle opere letterarie più estreme (o quantomeno classiche) sul masochismo femminile, l'anonima *L'histoire d'O*, certamente viene dall'ambiente dei surrealisti; probabilmente da J. Paulhan stesso

appassionate, militanti, visitatrici, e mecenate. E non solo in America; in tutto l'Occidente, e anche in Italia (ad es. Luisa Castaldi; nell'ultima generazione ad es. Miuccia Prada, Patrizia Sandretto, Beatrice Trussardi). "Qual è il profilo del militante incondizionato dell'arte contemporanea?" si chiede retoricamente Christine Sourgine. E si risponde: "Mi dispiace dirlo: è la donna. A una certa età, dopo aver allevato i figli, ha bisogno di una seconda vita, di vibrare per una nobile causa. Non vuole sporcarsi con la politica. Le iniziative caritatevole sono così banali ... Lei vuole una cura di ringiovanimento. Qualcosa di più moderno, di più eccitante: l'arte contemporanea!... Ormai si sa: per gli uomini, ci vuole il Viagra; per le signore, l'arte contemporanea" [14].

3. Il ruolo del nazismo

Le signore possono aver avuto un ruolo importante nel processo di istituzionalizzazione e americanizzazione delle avanguardie; ma probabilmente maggior importanza ha un fenomeno più strutturale, quale il coinvolgimento dell'arte d'avanguardia nei grandi scontri politici tra le due guerre. Si può sostenere che l'America ha adottato le avanguardie europee non solo per motivi estetico -culturali, ma anche per ragioni etico -politiche. In sintesi, le ha adottate perché vittime del nazismo, e quindi alleate nella lotta contro di esso.

Come si è ricordato, prima degli anni 20 il mondo dell'arte d'avanguardia era sì caratterizzato da un dominante sentimento anti -tradizionalista e anti -borghese, ma senza che questo si traducesse necessariamente in una posizione politico -ideologica precisa. Le distinzioni tra destra e sinistra estreme non erano (non sono mai state) molto nette; la voglia di cambiamento, e fin di eversione, poteva assumere varie combinazioni di colori. Miti rivoluzionari, idolatria delle masse, speranze in un soggetto -guida (classe, partito, duce) , aspirazioni a forme di libertà diverse da quelle della liberaldemocrazia borghese circolavano sia di qua che di là.

La situazione cambiò con l'avvento dei regimi totalitari: prima il bolscevismo in Russia nel 1917, poi il fascismo in Italia nel 1922/4, seguito da analoghi regimi in diversi altri paesi europei; e infine, nel 1933, il nazional -socialismo in Germania. In quegli anni anche gli

[14] C. Sourgins, *Les mirages de l'art contemporain* , La table ronde, Paris 2005, pp. 193-4

artisti, come ogni altro gruppo sociale, dovettero prendere posizioni più nette: o con la sinistra (anarchica, socialista, comunista), o con il fascismo -nazismo, o con le liberaldemocrazie occidentali. Una quota notevole, probabilmente la grande maggioranza, dell'elite artistico - intellettuale scelse la sinistra. Il comunismo sovietico si presentava come un'esperimento senza precedenti di radicale mutamento delle società e, in ipotesi, della natura umana stessa (l'"uomo nuovo" sovietico, liberato dall'egoismo, eguale, ecc.). Il comunismo sembrava promettere un futuro migliore; addirittura il "paradiso socialista" in terra. Gran parte degli artisti e intellettuali russi d'avanguardia si misero al servizio del nuovo ordine; peraltro, quelli di diverso avviso non sopravvissero a lungo: o furono ridotti al silenzio, o fuggirono. Molti intellettuali occidentali andarono, negli anni 20 e 30, a visitare l'Unione Sovietica e ne tornarono entusiasti; per qualche ragione non riuscivano a vedere l'annientamento di milioni di contadini ucraini e le continue feroci "purghe". Come si è visto, l'intero movimento surrealista, che raccoglieva gran parte delle avanguardie artistico - letterarie di Francia, aderì al comunismo. Si era operata una seconda "trahison des clercs", nella direzione opposta a quella presa dalla generazione precedente , denunciata da Julien Benda.

Il contrasto senza quartiere tra i due delfini di Lenin, Stalin e Trotzky, costrinse gli intellettuali comunisti a prendere posizione. Molti, che preferivano il mito della rivoluzione permanente alla realtà della progressiva burocratizzazione e statalizzazione operata da Stalin, si schierarono con Trotzky. Questi, tra l'altro, si era guadagnato l'aureola di grande protettore e utilizzatore delle arti d'avanguardia in Unione Sovietica, negli anni della guerra civile e della prima ricostruzione, e ora aveva l'aureola di vittima ed esiliato (e presto ammazzato a picconate) in Messico. Il trotzkismo trovò un notevole seguito, negli ambienti giovanili, studenteschi, intellettuali ed artistici in diversi Paesi; e la tradizione è continuata, con alti e bassi, fino i nostri giorni (specie in Francia) .

Anche negli USA, per la prima volta nella loro storia, si erano create le condizioni per una diffusione delle idee socialiste. La Grande Crisi del '29 sembrava aver dimostrato il fallimento del capitalismo; la contemporanea robusta crescita dell'economia industriale sovietica dimostrava l'efficienza del socialismo; molti intellettuali, anche di ottima famiglia, pensarono che pure l'America dovesse, per salvarsi, adottare alcuni principi di questo sistema, e qualcuno addirittura che

l'America dovesse anch'essa convertirsi al comunismo [15]. Tra i simpatizzanti socialisti v'erano molti degli intellettuali reclutati dal nuovo governo di Franklin D. Roosevelt per progettare, avviare e gestire la grande macchina del New Deal. Tra i numerosi programmi federali per alleviare la miseria e creare nuovi posti di lavoro, uno riguardava anche i giovani artisti, impiegati in gran numero (si stima in 30-40.000) [16] per decorare edifici pubblici. Ma trotzkisti erano anche molti intellettuali attivi nel mondo dell'arte, in qualità di storici, teorici e critici; ad esempio i giovani Clement Greenberg, Harold Rosenberg e Meyer Shapiro [17]. "La comunità d'avanguardia americana negli anni 30-40 erano di due orientamenti politico-culturali: stalinista e trotzysta. Il primo era rappresentato dall'American Artists Congress, dove si preferiva lo stile populista, realista, localista, e soggetti sociali. Il secondo si riconosceva nella Federation of Modern Painters and Sculptors, dove si preferivano stili più formali, astratti e apolitici (l'arte per l'arte) "[18] L'interesse anche degli ambienti più elevati e potenti della società americana (o almeno il *flirt* delle sue grandi dame) per il socialismo è emblematizzato dalla chiamata di Orozco, notissimo muralista messicano, fieramente comunista e rivoluzionario, a decorare il pannello centrale del grandioso Rockefeller Center, il massimo monumento civico della grande famiglia super-capitalista; e per molti anni il gioiello più sfolgorante di New York. Orozco raffigurò in esso, tra gli eroi dell'umanità, anche Marx, Engels e Lenin. A dire il vero, si sollevò una certa contrarietà negli ambienti che contano, che indussero i Rockefeller a far cancellarle quelle facce.

La cultura politica dominante negli USA rimaneva fortemente anticomunista, e quindi molto ostile alle idee che circolavano tra le avanguardie artistiche. La riconciliazione avvenne in tre momenti.

Il primo fu l'esodo in America di gran parte dell'élite intellettuale e artistica centro-europea; sia per incompatibilità ideologica con il regime nazista, sia per motivi razziali (le due cose coincidevano

---

[15] Una classica rappresentazione di quel mondo si trova in Mary McCarthy, *Il gruppo*, Mondadori, Milano 1975 (1954)

[16] J. W. O'Hagan, *The State and the arts*, Elgar, Cheltenham 1998, p. 10

[17] Ma vi sono anche intellettuali di posizioni più moderato-fabiane, come L. Mumford, che negli anni 30 e 40 tra le cose si occupava anche di critica artistica: cfr. R. Wojtowitz (ed.) *Mumford on modern art*, Univ. Press of California, Berkeley L. A. 2007

[18] R. E. Caves, *Creative industries*, Harvard Univ. Press, Cambridge MA, 2000, p. 216

largamente, grazie alla forte presenza ebraica in quelle élites). Il caso emblematico fu quello della Bauhaus, che grazie a Walter Gropius negli anni 20 era divenuta la casa comune di un notevole numero di artisti d'avanguardia centro-europei, a cominciare da Kandinsky. Dopo aver tentato un *modus vivendi* col regime, e avervi anche offerto i suoi servigi [19], Gropius e gran parte del gruppo della Bauhaus si trasferirono negli USA. Furono accolti con tutti gli onori, sia in quanto artisti di alto prestigio, sia in quanto vittime del nazismo; e inseriti subito in posti di grande responsabilità, nelle accademie d'arte e nelle università.

La scuola della Bauhaus negli USA determinò il grandioso successo dell'"International style" o "razionalismo" nell'architettura, già introdotto in Europa da Loos, Le Corbusier e altri. Una delle conseguenze di questo stile è stata la totale scomparsa delle decorazioni plastiche e cromatiche dagli spazi pubblici; e quindi un collasso dell'occupazione di scultori e pittori.

Negli anni 30 e 40 i maestri della Bauhaus iniziarono un gran numero di allievi alle gioie dell'arte contemporanea, e soprattutto dell'astrattismo. Uno di loro, Josef Albers, astrattista implacabile, divenne in pratica il responsabile di tutti i programmi federali di educazione artistica degli USA; e "le successive generazioni di studenti d'arte negli USA non impararono più a disegnare figure" [20]. Un'altra figura cruciale fu Hans Hoffman, che negli anni 40 a New York teneva una ricercatissima scuola [21]. All'ondata di artisti d'avanguardia mitteleuropei seguì nel 1940, come si è visto, quella di artisti provenienti dall'Europa occupata dalle armate tedesche; in particolare, il gruppo dei surrealisti parigini (Breton e compagnia).

---

[19] J. Clair, *op. cit*. p. 54. Clair ricorda che anche Mies van der Roe e Le Corbusier si erano messi a disposizione del potere nazista, così anche come di quello bolscevico; e B. Brock ricorda che "ancora nel 1936 Gropius era convinto che, in quanto creatore della Bauhaus, il posto di capo della Camera della Cultura Tedesca doveva essere suo" (B. Brock, *Der Künstler als gnadenlösen Konkurrent Gottes*, in J. Hermann, A. Mertin, E. Valtink, *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetischen und religiöse Erfharungen*, Fink, München 1998, p. 226

[20] J. Spalding *op. cit*. p. 49

[21] Non ha lasciato opere memorabili, ma "era un insegnante immensamente dotato. Tuttavia, come spesso accade con i grandi insegnanti (specialmente nel campo dell'arte moderna), non si sa bene in che cosa consistesse il suo insegnamento. E' difficile stabilire questo punto, perché l'inglese di Hoffman era davvero limitato. Molti suoi allievi non erano in grado di comprendere quello che diceva". (T. Hilton, citato da A. dal Lago, S. Giordani, *Mercanti d'aura*, Il Mulino, Bologna 2006 p. 103

Durante gli anni di guerra, a New York era presente il Gotha dell'avanguardia europea: Leger, Masson, Matta, Tanguy, Dalì, Chagall, Mondrian, Brecht, e molti altri; per lo più a spese del MoMA e dell'USIS [22].

Il fatto che molti degli artisti rifugiati fossero di idee politiche di sinistra, anche radicale, veniva perdonato in vista del loro status di vittime del nazismo; e comunque si accettava che, tra le molte stranezze degli artisti, vi fosse anche la civetteria sovversiva .

Il secondo momento fu il 1937, con due eventi distinti. Il primo fu la "Mostra dell'arte degenerata" di Monaco. Come si è già accennato , Goebbels avrebbe voluto far dell'espressionismo l'arte ufficiale del regime. Tuttavia gli altri gerarchi erano di diverso avviso, e soprattutto lo era Hitler, che non aveva mai rinnegato la sua giovanile passione per la pittura, era un ammiratore della classicità greco-romana e rinascimentale, e amava presentarsi come fondamentalmente un artista, anche nel suo lavoro di rimodellamento della nazione tedesca .[23] Egli finì per optare per il classicismo [24], e tutta

---

[22] A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité* , Seuil, Paris 1990, p. 113

[23] Esiste una nota immagine, tratto da « Jugend » del 1933, di Hitler scultore che distrugge col pugno un gruppo di piccole e scomposte figure di omini in lotta e riplasma la creta nella figura di un unico Eroe. Ma già prima Mussolini, all'inaugurazione della mostra "Novecento" del 1922, si era presentato come il "primo artista d'Italia… .perché la politica lavora con il più difficile e duro de i materiali, l'uomo"; cit. in Y. Michaud *, La crise d e l'art contemporain* , PUF, Paris 1997, p. 88; anche idem, *Enseigner l'art?* Chambon, Nîmes 1999 p. 87.

[24] Come si è accennato altrove, a proposito degli sviluppi del "realismo", l'arte ufficiale del nazismo, fiorita nei pochi anni tra la presa di potere del 1933 e la catastrofe militare, configura una fusione tra l'"arte civile" che già alla fine dell'Ottocento aveva dato luogo ad una specie di "proto -realismo socialista", e le figure atletiche ed eroiche dell'arte greco -romana, rinascimentale e neoclassica. Queste ultime furono spesso portate a forme di monumentalità, muscolarità e aggressività così esagerate da sfociare nel ridicolo; come ricorda D. Fernandez, *Il ratto di Ganimede* , Bompiani, Milano 1991, p. 185, gli atleti e i guerrieri di Arno Breker e degli altri scultori del regime sembrano piuttosto appartenere alla categoria dei culturisti (*body builders*) che agli eroi. Sulla "non -nullità" dell'arte nazista cfr. anche L. Ferry, *Le sens du beau* , in P. Barrer (cur.), *(Tout) l'art contemporain est il nul?* Favre, Lausanne 2000, p. 266. Quasi tutta la produzione artistica del nazismo è scomparsa sotto le bombe, o demolita dopo; non molto sembra essere sopravissuto. L'incertezza deriva dal fatto che essa è stata condannata all'oblio anche dagli storici dell'arte. Il grande lavoro di D. Gamboni, *The destruction of art* , Reaktion Books, London 1997, non ne fa cenno. Tra i pochi studi in argomento cfr. A. Guyot, P. Restellini, *L'arte nazista. Un'arte di propaganda* , Mondadori, Milano 1992 ; Centrum Industriekultur, Nürnberg, *Kulissen der Gewalt* , Hugendubel, München 1992; E.

l'arte d'avanguardia fu bollata come "degenerata", utilizzando il concetto coniato da Max Nordau nel 1895 e ripreso d P. Schulze Naumburg nel 1928[25]; di più, essa fu considerata come parte del complotto dell'ebraismo internazionale per distruggere i fondamenti della civiltà europea. Si faceva notare, infatti, che una parte consistente degli artisti d'avanguardia, e ancor più dei suoi teorici, mercanti e collezionisti, erano ebrei [26]. In occasione dell'inaugurazione

---

Michaud, *Un art de l'eternité: l'image et le temps du national-socialisme,* Gallimard, Paris 1996; M. De Luca, *L'estetica nazista*, in "ARS", Marzo 1999. Nell'estate del 2006 si ha notizia di una riabilitazione estetico-politica di Arno Breker, e del progetto di una sua mostra a Berlino.

[25] Paul Schulze-Naumburg era di formazione architetto, e grande propugnatore della conservazione del paesaggio contro i guasti della moderna civiltà industriale; sull'argomento pubblicò una fondamentale e monumentale opera in tre volumi, con ampio apparato di illustrazioni in cui mostrava i luoghi prima e dopo l'inserimento di elementi moderni (industrie, ecc.). Da questo punto di vista può senz'altro essere considerato una dei pionieri del moderno ambientalismo; che, ricordiamo, tra le sue radici ha anche il misticismo romantico-naturalistico ottocentesco, che a sua volta è anche una delle componenti della cultura nazional-socialista (cfr. R. Strassoldo, *Il sentimento della natura in Italia e in Germania*, in "Annali di sociologia-Soziologisches Jahrbuch", 15, 2000-2001). Schulze-Naumann era molto ostile all'avanguardia, e da direttore degli istituti d'arte della Turingia si oppose anche alla Bauhaus, facendo licenziare insegnanti, e anche distruggere un murale di Schlemer. Nel 1928 pubblicò un libro in cui, riprendendo il procedimento del precedente, mostrava figure dipinte d'artisti d'avanguardia accanto a foto di handicappati mentali e fisici. Nel 1933 fu per breve tempo ministro degli Interno di Hitler, poi scomparve dalla scena.

[26] La questione, come tutte quelle che riguardano il ruolo degli ebrei nelle storia e nella cultura occidentale, è molto delicata. Dopo Auschwitz si è convenuto che solo gli ebrei hanno il diritto di indagare, eventualmente, su queste cose. Non conosciamo alcuna recente ricerca sistematica e approfondita sul tema, da parte di studiosi ebrei o meno. In base ai cognomi menzionati nei testi canonici della storia dell'arte del Novecento, si ha l'impressione che quanto imputato da Hitler fosse vero: la presenza ebraica nel mondo dell'arte d'avanguardia, in tutti i ruoli (artisti ma soprattutto di teorici, propagandisti, mercanti e collezionisti), è molto significativa fin dall'inizio, e in alcuni paesi, tra cui gli Usa, è presto divenuta preponderante, per tutto il secolo. E' anche da sottolineare che pure Stalin detestava l'avanguardia per le stesse ragioni di Hitler: sarebbe stata una manovra ebraica per demoralizzare e sovvertire la civiltà (difficile etichettare le civiltà, nelle loro visioni). Le affinità tra Hitler e Stalin non mancavano, in molti settori, oltre all'antisemitismo; e particolarmente nei gusti estetico-artistici (ruralismo, realismo, classicismo, ecc. Quanto alle ragioni di della presenza preponderante dell'elemento ebraico nell'avanguardia è facile trascurare sia l'ipotesi biologistico-razzista, di una eccellenza genetica degli ebrei in questo campo, sia l'ipotesi politico-occultistica del complotto anti-cristiano. Il fenomeno va invece inquadrato probabilmente nella più che proporzionale presenza ebraica nelle professioni liberali e intellettuali. Questo è un fenomeno abbastanza noto. Tra le sue

della nuova Haus Der Kunst di Monaco – la cui facciata era, ed è, in forma di colossale colonnato dorico – fu allestita una "Mostra dell'arte degenerata": circa 750 opere dell'avanguardia erano messe in confronto con i disegni prodotti da pazzi e deficient i, e loro fotografie[27]. Un risultato di questo attacco frontale e radicale fu che, nei paesi liberal -democratici, l'arte d'avanguardia fu considerata, in blocco, una forza anti -nazista; e per conseguenza, chiunque sollevasse riserve o critiche verso di essa era passibile di accuse di filo -nazismo. Questo meccanismo si è da allora profondamente radicato nel mondo dell'arte; è stato largamente utilizzato, ad esempio, anche nel corso della polemica parigina degli anni 90 (cfr. cap. XXII)[28]

---

ragioni storico -sociali c'è il secolare divieto, imposto dalla comunità cristiana a quella ebraica, di possedere terra e occuparsi di agricoltura. In Europa, gli ebrei sono sempre stati urbani, e quindi dediti a professioni intellettuali; come sono anche il commercio e la finanza. Il secondo è la sfida posta dall'inferiorità giuridica e minorità politica, che produce l'impegno nel dimostrare tutte le proprie capacità nelle poche professioni ammesse; in altre parole, la forte spinta all'assimilazione, o almeno integrazione. Così ad es. dice anche Z. Bauman, in *Modernity and ambivalence,* Cornell Univ. Press, Ithaca, 1991. Tuttavia si può anche ipotizzare che il rigetto, da parte degli artisti ebrei avanguardisti e dei loro estimatori, della tradizione artistica europea sia anche collegabile con le difficoltà, per gli ebrei, a identificarsi con quella tradizione, in quanto fortemente intrisa di cristianesimo; e con un residuo dell'avversione giudaica alla rappresentazione della figura umana. Per due studi di qualche approfondimento sul tema, cfr. S. Beller, *Wien und die Juden* , Wien 1993, che studia il ruolo degli ebrei nella "rivoluzione modernista" a Vienna, specie come mecenati; e Ph. Sers, *Totalitarisme et avant -gardes. Falsification et verité en art* , Les belles lettres, Paris 2003, che però limita l'analisi, molto approfondita, ai rapporti tra l'astrattismo e dada (Kandinski e Duchamp) con il pensiero giudaico. La sua conclusione è che "l'equazione fatta da Hitler (ma anche da Stalin) tra avanguardia artistica e giudaismo, all'inizio sorprendente, all'analisi si rivela stupefacentemente pertinente" (p. 10)

[27] Si trattava di un piccolo campione da un massa di 17.000 opere, di 1.400 artisti diversi, presenti all'epoca nelle pubbliche collezioni; forse 5.000 di queste furono bruciate il 20 marzo 1939. Non tuttavia quelle in mostra, perché essa continuò a girare per anni in Germania (fino al 1941) e alla fine fu messa in vendita all'estero, tramite mercanti svizzeri. Per la gran parte i quadri finirono nella mani di musei e collezionisti americani. Grazie alle meticolose registrazioni di tutta l'operazione (il famoso senso tedesco dell'ordine e precisione), nel 1991 è stato possibile ricreare la famigerata mostra con la quasi totalità delle opere originali. Cfr. S. Baron (ed.), *Degenerate art .The fate of the avant -garde in Nazi Germany,* Los Angeles County Museum of Art, 1991

[28] P. Sers, op. cit., p.9: "l'accusa di 'nazismo' e 'totalitarismo', che oggi l'arte d'avanguardia muove a chi la critica, richiamando le persecuzioni hitleriane, non è molto pertinente, in vista dei larghi appoggi e complicità istituzionali di cui gode l'avanguardia oggi"

L'altro episodio fu Guernica. La guerra civile in Spagna aveva polarizzato l'attenzione e gli atteggiamenti degli intellettuali americani, come di tutta l'opinione pubblica euro -atlantica. In Spagna i fautori della repubblica (che si protestava liberale e democratica) , provenienti anche dagli Stati Uniti (ad es. Hemingway) si trovarono fianco a fianco con i social -comunisti e gli anarchici nella lotta contro i nazionalisti (franchisti), appoggiati dai fascisti e nazisti. Il gran quadro di Picasso, *Guernica* , dipinto per il padiglione dell'agonizzante Spagna repubblicana all'esposizione universale di Parigi di quell'anno [29], per anni fu portato in giro per il mondo, come una Madonna Pellegrina, a mobilitare emozioni antifasciste e raccogliere fondi per i profughi dalla Spagna; e fu accolto con tutti gli onori al MoMA dove rimase di casa , per quarant'anni, come una sacra icona in un tempio [30]. Picasso fu universalmente celebrato come il più grande artista del secolo [31], e l'arte d'avanguardia (in questo caso, surrealista) aveva dimostrato di essere in grado di svolgere quelle funzioni etico - politiche positive, di profondo significato e grande portata, che l'arte ha sempre avuto. Con *Guernica* , l'avanguardia fu consacrata come l'arte propria del Novecento .

Il terzo momento è stata l'alleanza russo -americana nella terribile guerra contro il nazismo. Per quattro o sei anni (1951 -1947) gli umori anticomunisti , così radicati nella cultura politica americana, dovettero essere trattenuti.

---

[29] E' noto che la gran tel a fu concepito prima dell'evento di Gernika, e avrebbe dovuto rappresentare la morte di un torero. La dedica avvenne a cosa praticamente fatta. Su che cosa sia successo a Gernika permangono molti dubbi. Ad esempio, A. Petacco, in *La Viva la muerte! Mito e realtà della guerra civile spagnola 1936 -1939*, Mondadori, Milano 2006, la smonta completamente. Di certo il fatto di Gernika fu immediatamente ampiamente rimbalzata sui media di tutto il mondo e trasformata in uno dei temi centrali della propaganda antifascista.

[30] Su Guernica esiste un'amplissima letteratura. Cfr. ad es. A. Blunt, *Picasso's Guernica* , Oxford Univ.Press, 1969; R. Fernandez Quintanilla , *La Odisea del Guernica de Picasso* , Planeta, Barcelona 1981; J. De la Puente , *El Guern ica. Historia de un cuadro,* Silex, Madrid 1985; E. Oppler, *Picasso's Guernica: illustration, introductory essay, documents, poetry, criticism, analysis* , Norton & Co, New York & London, 1988.

[31] La sua fama era tale da metterlo al sicuro anche negli anni di occupazione nazista di Parigi; dove egli fu circondato dal massimo rispetto delle autorità occupanti, quasi come il Papa a Roma.

4. Le avanguardie dalle velleità sovversive a *instrumentum imperii* americano

Ma c'è di più. Dal 1947 in poi, la conflittualità tra il Primo e il Secondo Mondo riprese, assumendo i caratteri della Guerra Fredda. Questa guerra fu combattuta anche sul piano della cultura, e all'interno di questa, anche sul piano dell'arte. Si trattava di dimostrare la superiorità del sistema liberaldemocratico non solo sul piano dell'efficienza economica, ma anche su quello del libero sviluppo della cultura e, nello specifico, della creatività artistica. L'arte d'avanguardia, ormai americana, con la sua sfrenata ricerca di originalità, innovazione, creatività, fu presentata come manifestazione clamorosa degli effetti benefici della libertà [32]. Anche il fatto che nel mondo dell'arte d'avanguardia prevalessero idee di sinistra (liberal o radical, come si vuole chiamare)[33] fu presentato come ulteriore prova della libertà di pensiero di cui si godeva in Occidente, e del rispetto dei governi per ogni opinione dissenziente. Di fatto, l'arte d'avanguardia attraversò sostanzialmente indenne anche i momenti di massima tensione anticomunista Il senatore McCarthy condusse una sua personale campagna contro l'espressionismo astratto, accusato di essere comunista, ma senza seguito [34].

Dal gigantesco sforzo della seconda guerra mondiale gli Stati Uniti erano usciti più forti e ricchi di quando vi erano entrati, e caricati della responsabilità di reggere e difendere tutto il Primo Mondo (il Mondo Libero, l'Occidente, il capitalismo, la democrazia, ecc.), nella competizione con il Secondo Mondo (il socialismo, l'impero sovietico). Gli Stati Uniti, ormai riconosciuti come prima potenza mondiale sul piano militare ed economico, paese leader sul piano politico e anche su quello dell'industria culturale (cinema, fumetti,

---

[32] A. Huyssen, *After the great divide . Modernism, Mass culture, postmodernism* , Univ. Of Indiana Press, Bloomington 1986. Tuttavia, l'esportazione dell'arte americana nell'Europa devastata, nel quadro del suo Piano Marshall per la sua ricostruzione, era stata concepita già nel 1946. Il Dipartimento di Stato aveva già acquistato un certo numero di tele per una mostra da far girare in Europa, ma Marshall la cancellò.

[33] "Negli anni 40 e 50 l'atmosfera artistica di New York era impregnata di comunismo, essenzialismo ed esclusivismo, e fiero dogmatismo; una fusione di atteggiamento artistico, filosofico e religioso" A.C. Danto, op. cit. p. 87

[34]. Cfr A. de Kerros, *L'art cach é,. Les disssidents de l'art contemporain* , Eyrolles, Paris 2007, p. 39. Cfr anche J. W. O'Hagen, *The state and the arts* , Elgar, Cheltenham 1998, p. 10

musica "leggera", pubblicità, ecc.) e del consumo di massa (automobili, elettrodomestici, blue jeans, ecc.) e della tecnologia, inevitabilmente si avviarono ad esserlo anche sul piano della scienza, dell'alta cultura, della letteratura; e, ovviamente, dell'arte [35]. Come sempre accade, le potenze imperiali in ascesa suscitano spontaneamente ammirazione, adulazione, imitazione, negli altri popoli.[36] In più, la potenza economica permetteva di attirare in America le migliori menti dal resto del mondo, che vi trovavano non solo stipendi ma condizioni di lavoro molto migliori che a c asa loro ("fuga dei cervelli"). Nel resto del mondo occidentale, tutto ciò che era tipicamente americano fu adottato con entusiasmo. L'arte d'avanguardia, di origine europea ma ormai quasi totalmente americanizzata, fu spontaneamente imitata ovunque. Il caso più clamoroso è quello della Germania, dove l'equazione classicismo = totalitarismo e nazismo, astrattismo = libertà, democrazia e America, divenne dopo il 1945, e rimase per mezzo secolo, un dogma indiscusso .[37] La prima grande manifestazione artistica del dopoguerra in Germania, la "documenta" di Kassel del 1956, aveva per motto "L'arte astratta è l'idioma del mondo libero" [38]. Gli effetti concreti di questo prestigio furono il famoso trasferimento della capitale mondiale dell'arte da Parigi a New York; che non fu un furto, come ironicamente è stato scritto [39], ma il normale effetto dei meccanismo di mercato. Gli Stati Uniti avevano ancora aumentato la loro posizione di massimo mercato mondiale dell'arte contemporanea, e in particolare New York aveva visto, in pochi anni, un aumento vertiginoso del numero di artisti, scuole per artisti, gallerie, spazi espositivi, acquirenti e collezionisti; e anche degli studiosi e scrittori d'arte. Come cominciarono giustamente a lamentarsi i teorici della sua necessaria "negatività", l'arte d'avanguardia divenne , "conformista e affermativa" pur mantenendo, "come semplice moda", la retorica

---

[35] Per una storia apologetica, I. Sandler, *Abstract expressionism. The triumph of American art* , Pall Mall Press, London 1970. Cfr anche le notazioni di A. Debeljak, *Reluctant Modernity* , Rowman&Littelfield, Lanham 1998, p. 158

[36] A. Toynbee, *Storia comparata delle civiltà* , Newton Compton, Milano 1974

[37] A. C. Danto, *The wake of art* , cit., p. 125

[38] L. E. Shiner, *The invention of art,* Univ. of Chicago Press 2001, p. 267

[39] S. Guilbout, *Comment New York volà l'idee de l'art modern e*, Chambon, Nîmes 1996. Il titolo è ironico, ma il testo, lungi dall'essere un libello, è invece una ricerca molto seria e approfondita.

antagonista .[40] La storia e la critica americana in fatto di arte contemporanea ormai dettavano legge. New York, l'America erano la nuova Atene per chi volesse aggiornarsi sull'arte d'avanguardia, e anche per chi volesse far fortuna in essa. L'arte americana era l'arte contemporanea per antonomasia, e gli americani potevano crogiolarsi anche in questo primato, tra i tanti [41].

L'arte americana non fu solo oggetto di ammirazione e imitazione spontanea da parte del resto del mondo; ma anche di un'attiva politica di promozione da parte del governo americano. A questa operazione collaborarono le grandi fondazioni culturali americane (soprattutto la Rockfeller, ma anche la Ford, la Carnegie e altri), promuovendo mostre, distribuendo borse di studio e soggiorno ad artisti, e di ricerca a studiosi; ma anche direttamente dall'USIS, l'"Unites States Information Service", l'organo federale per la promozione della cultura americana all'estero; legata da un lato al Dipartimento di Stato, e quindi alla rete diplomatica e consolare; dall'altro, alla CIA. [42] Ad esempio si ricordano le tre mostre a Parigi del 1953, 1955, 1959 [43]. Ma in quegli anni si lavorava anche in senso contrario: a portare in America i migliori artisti Europei. A Parigi giravano gli agenti della CIA, a visitare gli atelier di artisti am ericani colà trasferitisi da tempo, per sollecitarli a tornare negli USA, promettendo varie agevolazioni. [44] "Dopo il disgelo del 1956 (ci fu) un diluvio di mostre di arte americana in giro per il mondo" L'arte d'avanguardia, nata in opposizione alla tradizione e all'ordine borghese, e che ancora albergava umori, tic ideologici e velleità di questo tipo, si trovò di fatto arruolata nella difesa ed espansione del capitalismo [45]. Dopo la seconda guerra mondiale,

---

[40] P. Bürger, *Theorie der Avant -garde,* Suhrkamp, Frankfurt/M, 1974; anche H. Rosenberg, *La s-definizione dell'arte* Feltrinelli, Milano 1975

[41] I. Sandler, *Abstract expressionism: the triumph of American painting* , Pall Mall, London 1970.

[42] F. Stonor Saunders, *The cultural Cold War: the CIA in the world of arts and letters*, New Press, New York 2000

[43] A. Compagnon, *op. cit*. 113

[44] A. de Kerros, op cit. p. 67

[45] V. Burgin, *The end of art theory. Criticism and postmodernity* , Palgrave, New York 1986, p. 24

l'internazionalizzazione dell'arte contemporanea è un aspetto dell'imperialismo culturale americano .[46]

La strategia portò i suoi frutti. L'intellighentzia e gl i artisti nei Paesi dell'impero sovietico furono raggiunti da informazioni sull'arte d'avanguardia, occidentale, cioè americana. Cominciarono a muoversi correnti clandestine di insofferenza verso lo stile ufficiale del sistema, cioè il "realismo socialista". Circolarono fogli clandestini e artigianali di comunicazione, i "Samizdat". Anche lì, astrattismo, surrealismo e simili furono visti come l'espressione artistica propria della libertà e della democrazia. Il movimento di dissenso crebbe nel corso degli anni 60, e nel 1974 era ormai così forte da organizzare pubblicamente e autonomamente una grande mostra dell'arte d'avanguardia, nel quartiere di Mosca in cui aveva la sua base. Ormai la sfida delle avanguardie artistiche al regime aveva oltrepassato il segno . Il 15 settembre il governo mandò le ruspe a sbaraccare la strada della mostra. In quei giorni a Mosca erano in cors o trattative dip lomatiche - commerciali con gli USA, che si atteggiarono come il paladini della libertà dell'arte. Grazie a questa pressione, il regime sovietico cedè, e il 29 settembre permise il ri -allestimento della mostra. Da quel momento, l'AC potè venire all'aperto nei Paesi socialisti, essere tollerata e riconosciuta. L'America aveva vinto la sua guerra fredda con la Russia sul piano psicologico -culturale -artistico.

5. L'essenziale affinità tra capitalismo e arte d'avanguardia

In Occidente, da Kant e Schiller in poi, il mondo dell'arte si è costituito in sistema autonomo in quanto regno della libertà: in tutta la modernità, la libertà dell'artista è il paradigma di tutte le libertà umane" .[47] Nel resto della società la libertà esiste piuttosto come un principio, un diritto, un aspirazione; e deve conciliarsi con molti altri valori. Nello statuire il principio dell'assoluta libertà creativa dell'artista, l'Occidente liberaldemocratico [48] ha permesso l'autopoiesi

---

[46] Questo è uno dei capitoli del citato libro di Aude de Kerros, che colloca la questione del ruolo degli USA nella diffusione dell'AC in posizione s'apertura nella sua analisi (A. de Kerros, *op. cit*. pp. 32 ss.)

[47] J. J. Goux, *L'eclipse de l'art* , "Esprit", Oct. 1994

[48] Uso questo termine sincretico in quanto, isolatamente, sia "liberale" che "democratico" hanno assunto significati ambigui e contrastanti: ad es. "liberale" in Italia assomiglia a conservatore, e "democratico" è diventato sinonimo di comunista. In altre aree linguistico -politiche e nel mutare del tempo cambiano i significati.

di un sistema in cui quel valore si presenta nella forma più pura e piena che in ogni altro. Detto in altro modo: è solo nei sistemi in cui la libertà è il sommo valore che l'arte ha potuto assurgere all'altissimo status che si è guadagnata negli ultimi due secoli.

Anche la posizione antagonista, rispetto alla società che lo alimenta, così diffusa nel mondo dell'arte, è coerente con i principi del liberalismo, il quale si basa sulla dialettica tra maggioranza e minoranza, tra chi governa e chi sta all'opposizione (l'"opposizione di Sua Maestà", come recita la formula del parlamento inglese; che poi ha qualche lontano predecessore nell'antica istituzione dei giullari di corte). L'arte fa parte dell'opposizione costituzionale; i suoi attacchi al potere sono considerate parte del gioco liberaldemocratico, utili e funzionali alla sua crescita, progresso e miglioramento.

Ma l'Occidente non è solo liberaldemocrazia: è anche capitalismo. E' vero che il capitalismo presuppone la libertà politica ed economica (soprattutto degli imprenditori, ma anche dei consumatori; meno dei lavoratori dipendenti), ma esso presenta anche molti altri aspetti che non appaiono molto favorevoli allo sviluppo delle arti. Di fatto, come si è visto, il mondo dell'arte si è sviluppato in buona parte (le avanguardie) in opposizione al capitalismo; sia nei comportamenti che negli atteggiamenti e nelle ideologie. Secondo le ideologie artistiche prevalenti per almeno cinquant'anni, lo scopo principale dell'arte d'avanguardia è di contribuire all'abbattimento del capitalismo. Come si spiega allora, in termini socio -culturali (e non solamente storici, come quelli elencati nelle pagine precedenti) che essa sia stata pienamente adottata e coccolata dal capitalismo? Cecità? Ignoranza [49]? Masochismo? Ineluttabile contraddizione (Daniel Bell)? Meccanismo di auto -distruzione, insito in ogni forma vivente, e indispensabile perchè la vita possa continuare ad evolversi? Astuzia della dialettica, che inocula in ogni formazione storica i germi della propria dissoluzione? O astuzia della borghesia, che imponendo forme d'arte incomprensibili alle masse, le intimidisce, le conferma nella propria posizione di inferiorità, e quindi le domina? [50]

Una risposta ormai classica a questo enigma è quello della "tolleranza repressiva" di Marcuse: nel sistema capitalista -borghese il

---

[49] Questa è la tesi ad es. di T. Avital , *Art versus non art. Art out of Mind* , Cambridge Univ. Press, Cambridge 2003

[50] Questa è la nota tesi di P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto* , Il Mulino, Bologna 1983; ripresa ad esempio da A. Huyssen, *The Great Divide* , op. cit.

mondo dell'arte svolge la funzione di testimoniare propagandisticamente la libertà, e di costituire una sfera di immunità [51], in cui si tollera che chiunque (che si presenti come artista: ma questo non è un problema) faccia quel che vuole (o quasi) [52]. In questo modo si dà sfogo, in ambiente "extraterritoriale", confinato, protetto ed innocuo, a pulsioni e tensioni che, liberate nel resto del corpo sociale, ne potrebbero turbare il buon funzionamento. Si tollera la piena libertà nel mondo dell'arte, perché così si prevengono, e quindi reprimono, i pericoli più seri all'ordine sociale. [53]

L'idea ha senza dubbio i suoi fondamenti, ma anche i suoi limiti, che non occorre evidenziare qui. Ce n'è però un'altra, che fa perno non sul principio della libertà ma su quello di innovazione .

Si può sostenere che l'arte d'avanguardia abbia trovato il suo Paese d'elezione in America perché, al di là di ogni altra differenza e anche contrapposizione, l'arte contemporanea rappresenta in forma pura uno dei valori centrali del capitalismo; il quale, a sua volta, nell'America prima del New Deal aveva trovato la forma più completa di realizzazione. Questo valore centrale è l'innovazione, che è al centro anche dell'ideologia del progresso. Come hanno notato da molto tempo i più lucidi studiosi del capitalismo, da Marx a Simmel a Schumpeter, il capitalismo si alimenta del ciclo continuo produzione - consumo, cioè innovazione -distruzione. Perché i produttori possano vendere il nuovo bisogna che i consumatori rifiutino il vecchio. Per battere la concorrenza, è necessario inventare e introdurre nuovi prodotti, nuovi processi, nuovi bisogni, nuovi mercati. Per progredire, è necessario distruggere il passato. Per liberare l'individuo da freni al consumo, si deve distruggere i modell i tradizionali di comportamento [54]. *Nuovo*! è il *pitch* fondamentale di ogni messaggio pubblicitario, la ragion d'essere della moda, il vanto dei programmi politici. Ai nostri giorni, di stagnazione economica e di pericolo

---

[51] "Nella società borghese, l'arte sembra avere una sfera giuridica speciale, come i militari e la navigazione": W. Grasskamp, *Kunst und Geld* , Beck'sche, München 1998, p. 37.

[52] Così ad es. C. Burden, cit. in S. Gablik *, The re -enchantment of art,* Thames&Hudson, London -New York, 1991 p. 135.

[53] La tesi ricorre in diverse opere di H. Marcuse, ed è ormai ampiamente diffusa in letteratura; cfr. ad es. P. Bürger, *op. cit*.; A. Debeljak, *op. cit*. p. 179.

[54] Su questo carattere del capitalismo, cfr. ad es. M. Berman, *L'esperienza della modernità* , Il Mulino, Bologna 1985

cinese, in Italia la parola innovazione risuona ossessivamente in tutti i discorsi pubblici.

Ora, nuovo, novità, innovazione sono anche il valore centrale, fondante, dell'arte contemporanea. Già P. Valery aveva parlato addirittura della superstizione del nuovo. [55] Vecchio, solito, tradizionale, risaputo, scontato, ripetitivo, sono verdetti di condanna. Rifiutata la tradizione accademica, il mestiere, la nozione di bello, l'unico metro di giudizio dell'arte contemporanea è l'originalità, la creatività, lo "spiazzamento", la sorpresa, la meraviglia: cioè, il nuovo. L'arte rappresenta il principio in forma pura perché in questo campo la creazione del nuovo è particolarmente facile e veloce. In arte, creare il nuovo non richiede grandi apparecchiature né competenze tecniche [56]. Inoltre, essendo l'arte (contemporanea) per definizione inutile, eventuali guasti provocati da novità non collaudate non fanno male a nessuno; come invece accade in ogni altra attività umana. L'artista ha il privilegio di poter pensare e creare qualcosa di nuovo in ogni momento della giornata, ogni giorno della vita. Il nuovo diventa la routine, la tradizione tipica del mondo dell'arte .[57] Nell'arte d'avanguardia, il capitalismo esalta la propria essenza. [58]

"Penso che l'arte, quando non la si consideri più né imitazione né critica della società, ma come simbolizzazione del tutto generale del modello funzionale della società moderna, ha un senso che il sociologo può chiarificare… La società moderna ovunque realizza ciò che nell'arte è

[55] Cit. in Compagnon, *op. cit*. p. 9. Cfr. anche L. Ferry, *Le sens du beau* , cit., p. 43

[56] Questo, notava già Hauser, è anche il motivo per cui l'arte più dinamica e innovativa, quella che dà il "la" alle altre, è la pittura: perché è la meno mediata dalle tecniche.

[57] H. Rosenberg, *La tradizione del nuovo* , Feltrinelli, Milano 1964

[58] J. J. Goux, *op. cit* . La profonda coerenza tra il tardo -capitalismo e l'arte d'avanguardia era stata intuita già da Adorno in qualcuno dei suoi enigmatici, spiazzanti, talvolta oscuri ed altra volta illuminanti aforismi, come ricorda A. Compagnon, op.cit. p. 81. Essa è anche ampiamente argomentata da D. Bell, nella sua classica analisi del 1974 (*The cultural contradictions of capitalism,* Basic books, New York 1974). Tra gli autori più recenti, si vedano L. Ferry, *op. cit.* p. 261; P. Mann, *The theory -death of the avant -garde* , Univ. Of Indiana Press, Bloomington etc., 1991; R. Schustermann, *Pragmatist Aesthetics: living beauty, rethinking art;* C. Klinger, *Die Utopie der Versöhnung von Kunst und Leben* , in C. Klinger, W. Müller -Funk (Hrsg.), *op. cit* . pp. 243 ss.); R. Moulin, *Le march è de la peinture en France* , Minuit, Paris, 1998 (1967) p. 1

presentato in maniera esemplare, e in un certo modo protetta dalla sua mancanza di conseguenze "[59]

Concentrandosi esclusivamente sull'innovazione, l'arte d'avanguardia ha assunto ritmi di cambiamento sempre più rapidi. Nei suoi primi trent'anni abbiamo contato una decina di generi, uno ogni tre anni; nei libri di storia dell'arte più analitici se ne possono trovare diverse decine. Negli ultimi cinquant'anni il ritmo di innovazione si è ancora accelerato. In alcuni repertori si contano 200 "correnti artistiche" o "stili" o scuole [60]. Negli ultimi venti o trenta si è praticamente rinunciato a individuare coerenze; l'arte d'oggi si è frammentata in un pulviscolo di monadi (o di monade, come dicono in Veneto). E tutto, da Friedrich Schiller a Damien Hirst, procede dalla centralità del principio dell'innovazione.

In conclusione si può anche ribadire, ma in modo paradossale, la tesi del rispecchiamento tra arte e società. Secondo il senso comune e la teoria canonica, l'arte d'avanguardia ha quei caratteri di "bruttezza" (frammentarietà , dissonanza, disordine, rabbia, violenza, ecc.) perchè quelli sono i caratteri che la dominazione capitalista (borghese, imperialista, neoliberista, e come altro la si vuol chiamare), con la sua ingiustizia, ecc. , induce nella società contemporanea. Secondo l'analisi sopra presentata invece l'arte d'avanguardia rispecchia direttamente, in primo luogo , i due caratteri fondamentali e positivi del capitalismo, vale a dire la libertà e l'innovazione.

---

[59] N. Luhmann, *Die Autonomie der Kunst* , in M. Brüderlin (Hrsg.) *Art&language & Luhmann* , Passagen, Wien 1997, p. 189

[60] *Phaidon Dictionary of XX art,* New York 1977; cit. in T. Avital, *Art vs non art. Art out of mind* , Cambridge Univ. Press, Cambridge -London 2003.

Capitolo XI

Le neo-avanguardie

Introduzione

Le neo-avanguardie si distinguono dalle "storiche" per due caratteri, tra gli altri: primo, nascono per lo più in America e non in Europa; secondo, si sviluppano in un ambiente ormai favorevole, almeno ai piani alti della società e della cultura. Il grande pubblico, anche se non la frequenta e non la capisce, accetta questa arte contemporanea come parte del panorama culturale. Soprattutto, è accettata dalle istituzioni – i governi, le accademie, le scuole, i musei, i mezzi di comunicazione di massa. Giornali, radio, e poi la televisione danno notizia delle loro imprese, suscitando qualche perplessità e magari anche qualche indignazione in alcuni, ma in generale un certo divertimento in altri, e indifferenza nei più. All'arte d'avanguardia cominciano a rubare qualche idea anche i pubblicitari (Madison Avenue è contigua al MoMA, al Guggenheim, al Whitney), i disegnatori di confezioni, gli industrial designers. Harper's Bazar, una delle più diffuse di riviste per signore, nel 1944 presentò modelli di abbigliamento ispirati all'arte di Leger e Mondrian, e poi si lanciò molto sull'Astrattismo espressionista. [1] Stilemi dell'arte moderna appaiono nella cultura di massa e negli oggetti della vita quotidiana. Ai *cocktail parties* dell'alta società di Manhattan (la *cafè society*, che si appresta a diventare il *jet-set*), si ritrovano tutti insieme artisti d'avanguardia, critici, uomini dei media, pubblicitari, collezionisti, galleristi, politici, esperti, curatori di musei, e miliardari. Nel mondo finanziario, Rockefeller articola le ragioni per cui promuovere e sponsorizzare l'arte contemporanea è un buon affare per le imprese. L'astrattismo diventa il correlato pittorico del razionalismo architettonico: la gelida purezza delle linee e dei materiali dei palazzi per uffici è controbilanciata dalle chiazze di colore dei quadri esposti negli atri e negli spazi rappresentativi e direzionali. Tutto questo comporta l'afflusso di crescenti capitali nel mercato dell'arte. I pezzi che nei decenni precedenti si vendevano per poche decine e centinaia di dollari scalano rapidamente verso le migliaia, le centinaia di

[1] R. E. Caves, *Creative industries*, Harvard Univ. Press, Cambridge MA 2000, p. 217

migliaia, e presto i milioni di dollari. Attorno alle avanguardie si crea un grosso *business*, cui partecipano non solo artisti, mercanti, e collezionisti-speculatori, ma anche funzionari e teorici. Il sistema dell'arte cresce rapidamente di dimensioni materiali: secondo Diana Crane, a New York, tra il 1945 e gli anni 80, le gallerie che trattano arte moderna sono passate da 20 a 300, i collezionisti seri da circa una dozzina a qualche migliaio [2]. Questo aumento dimensionale comporta inevitabilmente, come insegnano Durkheim e gli economisti aziendali, la divisione del lavoro e la segmentazione del mercato: il che, nel mondo dell'arte, significa moltiplicazione dei generi, correnti, stili.

Il punto di raccordo tra le vecchie e le nuove avanguardie è costituito dall'"espressionismo astratto" e affini ("action painting" "color field" "informale" ecc.), la cui caratteristica comune è il riempimento delle tele con campi e macchie e altri segni colorati, senza riferimento ad oggetti real i.

In qualche caso, come nell*'action painting* e il suo confratello francese *tachisme*, il carattere specifico sta nelle modalità "automatiche", irriflesse, veloci, con cui il colore è applicato sulla tela. La pittura riflette l'energia muscolare più che mentale; in piena coerenza con il pragmatismo e produttismo della mentalità yankee. Questa maniera domina la scena americana e internazionale per una ventina d'anni; ma non è l'unica. Tra Argentina e Italia Lucio Fontana propone lo spazialismo, e presenta tele semplicemente tagliate a rasoiate e bucate a punteruolo; il Movimento per l'Arte Concreta promosso da Gillo Dorfles negli stessi anni, ripropone l'astrattismo geometrico o "Hard Edge"; poco più tardi, negli anni 60 Burri presenta le sue "concrezioni materiche", quadri fatti di stracci e altre materie vili incollate sulla tela; da cui nasce il filone dell'"arte di immondizia" [3]. Da anticipazioni futuriste, da l lavoro di Calder negli anni 30 e 40 sui "mobili", e di Tinguely sulla macchine surreali, prende spunto l'"arte cinetica" degli anni sessanta, che usa congegni meccanici o elettrici per far muovere le diverse componenti di

---

[2] D. Crane, *The transformation of the Avant-garde: the New York art scene, 1945-1985*, University of Chicago Press, Chicago 1987

[3] Cfr. ad es. L. Vergine (cur.) *Trash. Quando i rifiuti diventano arte*, Catalogo della mostra di Trento, Electa Milano 1997. Cfr. anche l'elegante lavoro di G. Bertolini, *Art et dechet*, Aprede-Le Polygraph, Lentilly-Angers 2002. L'autore è uno specialista di economia ambientale e di trattamento dei rifiuti, ma con un'evidente passione, gusto e competenza in campo artistico. Cfr. anche J. Clair, *De immundo*, Galilèe, Paris 2004.

"quadri" tridimensionali o "sculture "[4]. Ma il primo dopoguerra vede anche un tentativo di tornare al realismo. Il realismo, in realtà non è mai morto, né in Europa né in America; come neanche l'impressionismo. Solo che sono vissuti ai margini, fuori dal clamore dello scandal o, dai riflettori dei media, dall'attenzione dei critici e degli storici. In Italia si tenta nei secondi anni '40 di lanciare un neo-realismo, in qualche modo ispirato a quello socialista, ma ovviamente in chiave di denuncia della miseria delle masse operaie nella società capitalista, invece che di celebrazione della loro felicità in quella socialista. In Francia negli anni '50 esplode il *nouveau realisme* , che è invece piuttosto una ripresa della tradizione surrealista e dadaista, e, ancor più indietro, degli Incoerenti .

Ma il neo -dadaismo compare anche negli USA, e alla fine degli anni '50 evolve con grande clamore mediatico nel fenomeno "pop art", in cui gli oggetti della vita quotidiana, e in particolare del mondo dei consumi e dei media, diventano protagonisti assoluti, e presentati in modo così astutamente ambiguo che non si è mai chiarito se si tratta di una neutrale presa d'atto, di una celebrazione o di una ironica denuncia.

Al trionfo della pop art segue, dialetticamente, un movimento di rifiuto della mercificazione dell'arte. Gli artisti producono opere che mirano a disgustare, o opere intrasportabili o ingombranti o non durevoli, per evitare che possano finire a decorare i salotti della detestata borghesia ; o rifiutano addirittura di produrre opere, limitandos i a mettere in scena comportamenti, rappresentazioni, *happening s*, *performances* , discorsi, concetti. Per una quindicina d'anni dopo la fioritura della pop art, la scena artistica d'avanguardia è caratterizzata dall'"arte concettuale", articolata in decine di correnti.

Contemporaneamente però, tra gli anni 60 e 70 fioriscono molte altre tendenze. Una è quella del "minimalismo", che si apparenta alla Pop nell'uso di oggetti molto materiali; ma non da supermercato, quanto da industria siderurgica o cantiere edile o navale . Malgrado il nome, si tratta di solito di oggetti di grande dimensione; minima è la loro complessità materiale (lamiere, piastre, putrelle, ecc.) e concettuale. Essi si limitano a "stare lì", stabilendo rapporti solo visuali tra se stes si e l'ambiente circostante. Un'altra è il graffitismo, forma di espressione popolare e spontanea dei ghetti metropolitani,

---

[4] F. Popper, *Arte cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*, Einaudi Torino 1970.

che si tenta di integrare nel sistema ufficiale dell'arte. Si può ancora menzionare l'iperrealismo o realismo fotografico, erede della grande tradizione realistica USA (es. E. A. Wyeth e E. Hopper) e che agli inizi degli anni '70 fiorisce per breve tempo soprattutto in California, con tre principali novità: le grandi dimensioni delle tele, l'uso dell'aerografo e i soggetti, per lo più banali scene della vita quotidiana urbano-industriale. Il fascino di quest'arte sta nel contrasto tra la grande dimensione delle tele e l'accuratezza millimetrica della riproduzione anche dei più minuscoli dettagli.

Infine, negli anni '60, la riduzione del costo, ingombro e complessità operativa delle macchine da ripresa televisiva (videocamere) permette il loro uso anche da parte degli artisti solitamente scarsi di mezzi economici e di competenze tecnologiche. Nasce la video arte.

Questo, a grandi linee, è il panorama ufficiale dell'arte d'avanguardia tra il 1945 e il 1975, di cui ci occupiamo, da un punto di vista sociologico, nel presente capitolo. Tuttavia è da sottolineare che man mano che ci si avvicina all'attualità, la tipologizzazione delle correnti artistiche si fa più problematica e discutibile, sia per la loro moltiplicazione, che per le loro interferenze, che infine per il frequente passaggio o evoluzione degli stessi artisti da uno stile all'altro. Soprattutto, i nuovi stili non si formano per le vie misteriose dello spirito, per le urgenze spontanee dei creatori, o per la spinta di grandi forze sociali esterne. La dinamica delle forme artistiche è tutta interna al sistema dell'arte. Il lancio di nuovi -ismi diviene una specifica pratica professionale di critici e galleristi; una routine, come per gli stilisti di moda. Tutti i "movimenti", le "scuole" e le "correnti" dell'arte dell'ultimo mezzo secolo sono inventate, etichettate, lanciate, spiegate, propagandate, da questi "esperti"; soprattutto dotati di carisma, fantasia, abilità e spregiudicatezza. Per l'Italia, bastino personaggi come Germano Celant e Achille Bonito Oliva [5]. Nell'arte si forma un nuova cultura accademica, che secondo Arturo Schwarz (una delle eminenze grigie, e forse anche un po' nere, dell'arte dell'ultimo mezzo secolo): la ripetizione dei Maestri della generazione fondativa (in questo caso, Matisse, Picasso, Duchamp, i dadaisti ecc.), la fuga al monumentalismo, l'enfasi sul decorativismo, l'occhio ai soldi; e in più

[5] Cfr. ad es. A. Dal Lago, S. Giordano, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2006, pp. 115 ss.

la codificazione dello scandalo [6]. L'innovazione diventa norma, abitudine, tradizione , e in quanto tale può essere studiata sociologicamente, e dare adito alla costruzione di modelli astratti e di idealtipi.[7] Ma poichè assume ritmi sempre più veloci, conduce ad un sovraffollamento della scena e rende sempre più difficile, e infine impossibile, la formazione di un quadro organico e razionale (cioè storico e teorico), del mondo dell'arte . Alla fine, dell'arte d'avanguardia si potrà fare solo informazione, inventario , cronaca e promozione, come si può ben vedere sfogliando i testi e le riviste [8].

1. L'espressionismo astratto

Nel 1961 Norman Rockwell dipinse un quadro in cui si vedeva un signore ben portante, ripreso di spalle, che contempla perplesso un inconfondibile quadro di Pollock. L'immagine, stampata sulla copertina del "Saturday Evening Post", la rivista diffusa in milioni di copie tra la classe media americana, segna con grande efficacia il clima di quegli anni. In primo luogo, l'avvenuta istituzionalizzazione dell'avanguardia artistica nella cultura USA; secondo, l'atteggiamento di benevola perplessità ("se è appeso qui, al museo, deve essere bello, anche se non lo capisco") da parte del pubblico medio; terzo, lo status

---

[6] Citato da P. Dossi, *Hype! Kunst und Geld* , Deutscher Taschenbuch, München 2007, p. 202

[7] Così ad es. A. Vettese, *Artisti si diventa* , Carocci, Roma 1998, p. 189, riferisce le indicazioni di Dorfles e Barilli sull'accelerazione delle "oscillazioni del gusto" e dei "cicli di vita" dei movimenti artistici. Il modello tipico prevede una prima fase di 1 -2 anni di coagulo attorno ad un iniziatore e di incubazione; una seconda fase di 2 -3 anni di fioritura, con le prime mostre e gli interventi di critici, gallerie, riviste; una terza fase, di 6 mesi -5 anni di successo, con aggregazione di nuovi artisti -imitatori; e infine una quarta fase, che può durare molti anni, di decadenza, con la diffusione nelle periferie e la banalizzazione provinciale. Cfr. anche A. Bowness, *The conditions of success. How the modern artist rises to fame,* Thames&Hudson, London -New York 1989 , sulle "quattro cerchie del riconoscimento" dell'artista contemporaneo (quello dei pari, degli specialisti, dei mercanti e collezionisti, del grande pubblico). A ogni cerchia strutturale corrisponde una dimensione temporale.

[8] E' opportuno ricordare qui che questo non è un lavoro di storia, ma di sociologia dell'arte contemporanea; e quindi il ragionamento teorico e il quadro generale necessariamente prevalgono sulla completezza e precisione dei dettagli. Gli interessati a questi ultimi possono rivolgersi all'amplissima letteratura storiografica e/o meramente informativa sull'arte della seconda metà del Novecento.

dell'espressionismo astratto come epitome dell' avanguardia e dell'"arte moderna". [9]

Pollock e gli altri espressionisti astratti nuovayorkesi devono certamente il loro successo all'opera promozionale di Peggy Guggenheim sul piano operativo e di Clement Greenberg anche sul piano delle "derivazioni" teoriche. Greenberg era l'autore della teoria secondo cui ogni arte tende ad evolvere verso la propria forma pura. Tutta la pittura occidentale sarebbe animata dalla tendenza a liberarsi da ogni determinazione esterna – religiosa, politica, ideologica, figurativa – e ad ascendere verso la propria pura essenza, che è il colore. L'astrattismo americano è la forma finale, definitiva, perfetta di pittura; oltre cui non è possibile procedere. La pittura non deve essere altro che distribuzione dei colori su una super ficie piana; la bravura del pittore sta nell'immaginare ed eseguire (o solamente eseguire) patterns di colori interessanti, suggestivi, eccitanti, da cui si possano estrarre significati alti, profondi e comples si a piacere. Ma questa è una teoria del tutto infondata. Greenberg era molto dotato di carica operativa (di una "manager ialità aggressiva" [10]) e molto capace di manovrare il mercato dell'arte, ma piuttosto carente della storia dell'arte. Questa sua interpretazione ormai è solo una curiosità del passato. Ma, pragmaticamente, la teoria ha avuto ha avuto grande successo, e ha dominato la cultura artistica americana (e quindi mondiale) per una ventina d'anni [11].

Come mai questo successo? Una risposta sta nella totale mancanza di riferimenti storici e d ideologici di quest'arte. Uno dei caratteri della cultura americana media, tipica, è il suo scarso interesse e spessore storico; la pittura astratta è senza tempo, astratta innanzitutto dalla storia. Altrettanto tipicamente, la cultura americana si vanta di essere pragmatica, concreta, attenta all'efficienza e aliena da problematiche filosofiche e ideologiche. Ora nella pittura astratta ognuno può, se vuole, leggervi anche significati filosofici di portata

---

[9] Una breve analisi in chiave "modellistico" della parabola di questo fenomeno artistico si trova in R. E. Caves, *op. cit.* p. 218

[10] *Ibid.* p. 194

[11] Ma A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris 1990, p. 66, nota che i testi di Greenberg sono ancora lettura obbligatoria per gli studenti di gran parte dei corsi d'arte negli USA. Sulla dominanza USA nella scena mondiale negli anni 50 cfr. ad es. U. Apollonio et al, *Art since 1945*, Abrams, New York 1962. Su Greenberg anche A. Goldfarb Marquis, *Art Czar. The rise and fall of Clement Greenberg*, M. F. A. Publications, Boston 2006.

cosmica, come nelle macchie di Rohrschach. Ma ma non è necessario. Ci si può limitare ad apprezzare il suo effetto "retinico", le reazioni dell'occhio agli stimoli cromatici, e le emozioni che ne possono derivare fisiologicamente. In sostanza, è una pittura decorativa; ottima, come scriveva Gombrich, a suggerire idee ai disegnatori di stoffe. Ma si presta assai bene anche a decorare con vivaci colori e forme intriganti gli ambienti di vita e di lavoro, al posto delle stanche riproduzioni di capolavori antichi o di mediocri ripetizioni di stili tradizionali. Infine, si è osservato che la mancanza di figurazioni apparenta quest'arte alla cultura puritana e calvinista, che a lungo ha caratterizzato il mondo degli affari negli USA e che è tradizionalmente diffidente, come quella ebraica, delle seduzioni della pittura. Ciò spiegherebbe la sua grande diffusione nelle sedi delle *corporations*.[12]

Così l'espressionismo astratto è divenuto quasi l'arte ufficiale del capitalismo maturo. Ma è stato molto amato anche dal mondo degli intellettuali e dei critici, perché si presta quale supporto a qualsiasi ragionamento e fantasia. A partire da un quadro astratto, si possono costruire le interpretazioni più ardite e diverse. Con l'espressionismo astratto il ruolo del critico-esegeta assunse un'importanza ancor più centrale nel sistema dell'arte. Come scrisse Tom Wolfe nel 1974, nell'arte d'avanguardia il quadro diventa l'appendice illustrata del testo teorico, e nei musei del futuro alle pareti saranno appesi grandi pannelli con gli scritti di Greenberg, spiegati da piccole riproduzione dei quadri di Pollock o Motherwell. [13] Ma esso permette anche ai pittori stessi di attribuire qualsiasi significato ai loro quadri: Rothko assicurava che i suoi monocromi racchiudessero tutte le emozioni, le sofferenze e le paure dell'umanità, e Newman che i suoi "campi di colore" spaccati da righe contrastanti (gli "zips") esprimessero la più tremenda denuncia dei mali del capitalismo [14]. Ma tutto ciò rimane arbitrario; il valore delle spiegazioni dipende esclusivamente dal credito che si presta all'esegeta, cioè dalla sua autorevolezza o autorità o autoritarismo. Inoltre, lo specifico della pittura dovrebbe essere la capacità di comunicare attraverso gli occhi, non con le parole.

---

[12] J. Clair, *Critique de la modernité*, cit.

[13] Tom Wolfe, *Come ottenere successo in arte*, Allemandi, Torino 2004 (ed.orig *Painted Words*, 1975).

[14] J.-Ph. Domecq, *Une nouvelle introduction á l'art du XX siécle*, Flammarion, Paris 2004, p. 184. "Newman pronunciava sentenze tonanti, ma non erano sentite fuori dalle cerchie ristrette": R.E. Caves, *op. cit.* p. 27

L'espressionismo astratto è l'ultima corrente artistica saldamente radicata negli anni pionieristici, e anche l'unica che abbia goduto per una quindicina d'anni di prestigio e con senso pressoché unanime (all'interno del ristretto mondo dell'arte d'avanguardia). Altri artisti potevano praticare maniere diverse, ma senza disconoscere la sua centralità.

2. Il neo-realismo

Durante tutto il secolo delle avanguardie la pittura figurativa è sopravvissuta nel sommerso della storia ufficiale dell'arte. E' lo stile praticato in via pressoché esclusiva dai milioni di dilettanti che dipingono per sè, e per ristrette cerchie di amici e conoscenti. E' predominante tra la gran massa di pittori "commerciali", che fanno le stesse cose ad un più elevato livello tecnico, e in maniera professionale, per rispondere ad una domanda di questi articoli da parte di un pubblico medio-basso. E vi sono anche molti artisti di grande capacità che si rifiutano di abbandonare il realismo, in polemica più o meno esplicita con le vie prese dalle avanguardie. V'è la schiera dei grandi illustratori che lavorano per la stampa, e che nella prima metà del Novecento godono di immensa popolarità, come Mansfield Parrish [15] e soprattutto il citato Norman Rockwell [16]. Ma vi sono anche artisti più isolati, come Edward Hopper, del tutto trascurato dall'establishment e deplorato dai suoi guru intellettuali, ma amato dal pubblico, e negli ultimi decenni ampiamente rivalutato anche dalla critica. Lo stesso si può dire dell'iperrealista Andrew Wyeth.[17] Anche tra le avanguardie vi sono filoni che incorporano immagini di figure ed oggetti, più o meno simili a quelli reali; ad es. la pittura "metafisica" e gran parte della pittura surrealista. Ciò che distingue il surrealismo dal realismo, in pittura, è essenzialmente l'incongruità, la stranezza, l'irrazionalità delle relazioni tra le figure, la loro deformazione e simili alterazioni della normalità.

Caduto il nazismo, il mondo dell'arte occidentale deve fare i conti con la sopravvivenza di un altro realismo, quello socialista. La

---

[15] C. Ludwig, *Maxfield Parrish*, Watson Gupthill, New York 1973.

[16] M. H. Hennessey, A. Knutson, *Norman Rockwell. Pictures for the American people*, High Museum of Art, Atlanta GA; The Norman Rockwell Museum, Stockbridge, MA; H.N. Abrams, Ltd., New York 2000

[17] W. M. Corns, *The art of Andrew Wyeth*, The Fine Arts Museum of San Francisco - New York Graphic Society, Ltd., Greenwich, CT., 1973

situazione è imbarazzante (ma lo era già, negli anni 30, e aveva impegnato il pensiero di Greenberg e Shapiro): in Occidente, gran parte degli artisti d'avanguardia disprezzano il realismo ma si professano fautori del sistema socialista, dove il realismo è l'unico stile ufficialmente ammesso. L'imbarazzo è particolarmente vivo nei partiti comunisti occidentali (in pratica solo in Francia e in Italia), che da un lato devono mantenere il contatto con le avanguardie (e in certi casi l'egemonia su di esse), e dall'altro non dispiacere alla casa madre moscovita [18]. La soluzione generalmente elaborata in via teorica (soprattutto da Adorno) , è che in Occidente compito delle arti è di rispecchiare lo stato di miseria, sofferenza, e ingiustizia propri del sistema capitalista, e quindi denunciar ne errori ed orrori e contribuire al suo rovesciamento. In una società orribile, anche l'arte deve essere "brutta". Nei paesi socialisti, avviati alla libertà, giustizia e prosperità, invece anche l'arte può tornare ad essere, come quella classica, una "promessa di felicità".

In pratica però la contraddizione rimane. In Francia il PCF non cessa di corteggiare i surrealisti, anche dopo l'espulsione dal Comintern, e alcuni di essi, come Aragon, vi si convertono e diventano militanti ortodossi, e veri ministri della cultura dell'apparato partitico. Con Picasso le cose non vanno così lisc e. Diventato con *Guernica* un eroe della cultura di sinistra, egli accetta la tessera del partito solo nel 1944, dopo la liberazione di Parigi da parte degli Alleati, e per il partito si limita a produrre svogliatamente uno schizzetto per la "colomba della pace ". Fornì anche e un rudimentale ritrattino di Stalin da paffuto e baffuto giovanotto, che sollevò un certo malumore del popolo comunista verso il compagno multimiliardario.

In Italia il segretario del PCI, Togliatti, nell'immediato dopoguerra cerca di risolvere la contraddizione tra il "progressismo" artistico e quello politico impegnando il partito a convincere gli artisti a virare verso un'arte realistica, che possa essere compresa dal popolo, ne interpreti i bisogni, ne denunci le sofferenze e lo educhi alla propria liberazione. E' la stagione del neo -realismo italiano, che per una decina d'anni domina la letteratura, il cinema e anche la pittura (che, come gran parte dell'intellighentzia in generale, al crollo del regime si erano immediatamente convertite in massa dal fascismo

[18] N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain* , Minuit, Paris 1998, pp. 50 ss.

all'antifascismo, per lo più di sinistra) [19]. Esso tuttavia non convince quegli intellettuali e artisti secondo cui l'arte dovrebbe progredire secondo la logica e le dinamiche sue proprie , e vedono nel neo - realismo un fattore di isolamento dalle grandi correnti dell'arte internazionale; non un progresso ma un ripiegamento [20]. In Italia quindi accanto al neo -realismo populista continuano a fiorire anche molte tendenze d'avanguardia di altro segno.

3. Il nouveau réalisme

Il *Nouveau réalisme* francese è tutt'altra cosa dal neo-realismo italiano. E', in sostanza, una chiassosa reazione gallica all'egemonia dell'astrattismo americano, e un ritorno al dadaismo, depurato della sua carica politicamente eversiva, e ingigantito nelle dimensioni, estremizzato nelle forme e esagerato nella pubblicizzazione mediatica. E' anche una vera rinascita, perché in Francia dopo le rivoluzioni avanguardiste dei primi due decenni del secolo, per trent'anni l'arte era "tornata all'ordine", alla pittura tradizionale. Duchamp era stato totalmente dimenticato, e i surrealisti considerati come un movimento genericamente cultural -intellettuale, e non specificamente dell'arte visuale [21]. La rottura del Nouveau réalisme era contro l'astrattismo americano . Contro l'ideologia del puro colore, steso piatto su una tela, essi esaltano la fisicità tri -e quadri - dimensionale dell'oggetto artistico di origine industriale: "il nuovo realismo esprime simbolicamente la società industriale", proclama il

---

[19] M. Serra , *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte,1938 -48* Il corbaccio, Milano 2005. Per un caso di studio cfr. S. Carnelos, *"Corrente". Mecenatismo, giovanilismo e fronda nell'Italia fascista* , in R. Strassoldo (cur.), *Muse demotiche. Ricerche di sociologia dell'arte, v, 1* , Forum, Udine 2001. Un caso clamoroso è quello di Renato Guttuso, che finchè vigeva il fascismo dipinse quadri di propaganda del regime, e poi divenne immediatamente il propagandista del partito comunista.Una conversione non difficile; il nemico non cambiò. Un quadro dei primi anni 40, che illustrava gli orrori dei bombardamenti americani in Italia, negli anni 60 fu ritoccato e presentato come denuncia dei bombardament americani in Vietnam (M. Veneziani, *Contro i barbari* , Mondadori, Milano 2006, p. 67

[20] Così ad es. A. Abruzzese, nella prefazione all'edizione del 1992 del suo *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico nell'età del capitalismo,* Marsilio, Venezia 1973

[21] A. De Kerros, *L'art caché. Les dissidents de l'art contemporain* , Eyrolles, Paris 2007, p. 257

suo profeta, P. Restany .[22] Ma ovviamente lo fa in modo ironico, paradossale e dissacrante, come deve sempre essere l'arte del Novecento. I suoi rappresentanti principali sono un gruppo di compagnoni originari e/o basati a Nizza. Tornando al trovarobato dadaista, utilizzano gli oggetti più svariati, per lo più recuperati da soffitte, cantine, discariche, magazzini, e li rielaborano nei modi più fantasiosi e sorprendenti. Arman li accumula secondo diversi criteri tipologici e formali, o li scompone e ricompone incongruamente, con effetti estetici più meno suggestivi. Parte della suggestione viene dalla loro quantità: spesso le composizioni di Arman si compongono da decine o centinaia di *objects trouvés*, più o meno eguali. Cesar si dedica alle discariche di automobili, esponendo cubi di carcasse pressate. Raysse, eclettico estremo, traffica con ogni sorta di stranezze. Al gruppo è appartenuta anche Niki de Saint Phalle, splendida fiore dell'alta società transatlantica (franco -americana), la cui prima specialità fu di sparare fucilate a pannelli di gesso in cui erano stati inseriti sacchetti di colore. La performance finì anche sulle pagine della "Domenica del Corriere" in Italia (1.4.1962). [23] In seguito Niki si dedicò a diversi altri generi di arte, senza dubbio più sostanziosi e molto accattivanti (le Nanas, ecc.).

Il caposcuola del *nuoveau realisme*, Yves Klein – un tipino peperino, alla Piero Manzoni e alla Piero Chiambretti, e dotato di energia e fantasia frenetica - produsse spiritose invenzioni a getto continuo. Tra le più celebri, una tonalità di blu scuro particolarmente brillante, coperta da un suo brevetto industriale, con cui tinse di tutto[24]; compresa l'intera Place de la Concorde [25]. Nel 1960 Klein informò per lettera i presidenti dell'URSS e degli USA, Khruschov e Eisenhower, dell'avvenuto rovesciamento del governo francese ad opera della Rivoluzione Blu [26]. Ma fu anche un genio della pubblicità,

---

[22] Cit. in N. Heinich, op. cit. P. 314 . Il manifesto formale dell'Art Nouveau, stilato da Restany in modo un po' retrospettivamente, fu presentato nel 1960 nel piazza del Duomo di Milano. Non ho approfondito le ragioni di questa scelta. Può esservi un'atto di cavalleresca reciprocità o di sfida rispetto a Marinetti, che aveva fatto esordire il Futurismo a Parigi nel 1907; o un richiamo al "letterismo", matrice del situazionismo di Debord, che fu fondato in una cittadina piemontese.

[23] P. Hulten, *Niki de Saint Phalle*, catalogo della mostra di Bonn, 1992, p. 45

[24] N. Heinich, *op. cit*. p. 105

[25] Con la luce proiettata da giganteschi fari, grazie alla collaborazione del Comune di Parigi.

[26] J.-Ph., *Une nouvelle introduction a l'art du XX siècle*, Flammarion Paris 2004, p. 168

e ottenne grande risonanza mediatica per i suoi *exploit.* Il gesto più famoso, e tra gli ultimi, fu il salto ad angelo nel vuoto, da un balcone del secondo piano. Immortalato da una fotografia diffusa dalle agenzie in tutto il mondo, ispirò un giovane artista giapponese, che si sfracellò al suolo. Non aveva ancora saputo, il poverino, che quel salto era simulato, e la foto un montaggio. Il pannello di legno su cui il giapponese si spiaccicò è esposto come opera d'arte al museo d'arte moderna di Tokio. [27] Klein inoltre è rimasto famoso per aver spalmato il suo blue brevettato, in una pubblica performance, sul corpo di ragazze nude, e averne ricavato delle impronte – specie di Sindoni d'avanguardia – pressandole su teli bianchi; curando che siano ben impresse le parti erotiche. Un'altra sua inve nzione passata alla storia fu l'apertura di una mostra del proprio nulla : al *vernissage* , la galleria in cui era ospitata risultava del tutto vuota; correlato pittorico del contemporaneo concerto silenzioso di John Cage, dove gli ascoltatori erano stati seduti per mezz'ora in un auditorio perfettamente silenzioso. Arman, qualche tempo dopo, replicò riempiendo una galleria, fino al soffitto, delle sue carabattole .

Nel 1961 Klein schiattò per infarto, a 33 anni; probabilmente bruciato dal suo iperattivismo [28]. Al suo *genius loci* Nizza ha dedicato nel 1990 un grande museo -musoleo, dalle linee architettoniche imponenti – un tamburo o *tholos* di vetro - in mezzo alla città, mentre tutti i testi di storia dell'arte gli dedicano pagine entusiaste della sua genialità. Ma in complesso sembra di poter dire che il *Nouveau réalisme* è stato essenzialmente una ripetizione pantografato del dadaismo, nelle nuove condizioni di interesse da parte dei media, di atteggiamento divertito da parte del grande pubblico, e di favore serioso da parte delle istituzioni .

4. Altri neo-dadaismi

---

[27] *Ibid*. Tuttavia secondo C. Sourgins, *Les mirages de l'art contemporain* , La table ronde, Paris 2005, p. 162, la storia è un po' diersa: il tizio sapeva quel che faceva, e cioè di spiaccicarsi sul tavolato, ispirandosi all'estetica non solo di Klein, ma anche a quella di Mishima, esaltatore (non necessariamente saltatore) del suicidio. Inoltre voleva che il tavolato e suoi resti fossero esposti al Museo dell'arte moderna di Tokio, ma non fu accettato.

[28] Fa pensare il fatto che a 33 anni siano morti anche Alessandro Magno e Gesù Cristo. Coincidenza o progetto di qualcuno?

Nelle storie ufficiali il nome neo-dadaismo è riservato ad un certo gruppo di artisti e opere dell'ambiente nuovayorkese a partire dalla fine degli anni '40. Jasper John si specializzò nel dipingere in decine di varianti le stelle e strisce della bandiera USA. Robert Rauschenberg espanse l'ormai tradizionale tecnica del collage trattando la tela con varie tecniche ed oggetti. Una delle sue opere più note è la C*ancellazione del disegno di De Kooning* : si fece regalare da quest'ultimo un disegno di grande formato, consumò (secondo la sua dichiarazione) 3 mesi di lavoro e 40 gomme a cancellarlo, e ne espose il risultato, cioè una superficie sporco-biancastra. Un'altra opera consiste nel proprio letto, con lenzuola, coperte e cuscino incollati in verticale, e debitamente impiastricciati a pennello per distinguere l'opera d'arte dall'oggetto d'uso. L'opera è stata recentemente valutata tra i 7 e i 10 milioni di dollari [29].

Più vicino allo spirito corrosivo originale delle avanguardie sembra il movimento Fluxus, organizzato nel 1962 da George Maciunas, un newyorkese di origine lituana, che con la sua signora guidò il movimento fino al 1978. Fluxus continua in pieno la tradizione dadaista (interculturalità, interdisciplinarietà, contaminazioni, rifiuto del mercato e dell'arte stessa, azioni invece che opere , *bricolage* , anarco-individualismo, ecc.) ed è la matrice di buona parte delle tendenze concettuali degli anni 60 e 70. Tra i suoi membri più noti, il tedesco Joseph Beuys, la giapponese Yoko Ono , poi moglie di John Lennon; e il coreano Nam June Paik, il famoso specialista nella costruzione di "sculture" a base di televisori. La rete internazionale degli "artisti fluxus" sopravvisse alla morte di Maciunas, ed ha saputo approfittare appieno delle potenzialità di Internet per continuare ad esistere come comunità virtuale.

5. La pop art

Il *nouveau realisme* e il neo-dadaismo degli anni '50, come dice la parola stessa, erano state nient'altro che la riproposizione del vecchio dadaismo; su scala materiale molto più massiccia [30], animati da intenti di gioco e meraviglia più che da rabbia cosmica, e

[29] A. Compagnon *op. cit*. p. 125

[30] Secondo H. Richter, *Dada: art and anti-art*, Thames&Hudson, London 1965, "nulla di nuovo è successo nell'arte dopo il dadaismo, salvo che gli oggetti sono molto aumentati di dimensione"

accompagnati da più efficace ricerca del successo economico attraverso la pubblicità mediatica. I primi anni 60 videro invece l'esplosione di un fenomeno artistico del tutto nuovo: la pop art.

Essenzialmente la pop art segna l'ingresso nel mondo dell'arte "alta" della cultura di massa, segnata dal commercialismo e dall'immaginario mediatico. Qualche rapporto tra i due v'era stato anche nelle avanguardie storiche; ma negli anni 30 e 40 i guru come Greenberg e Adorno aveva stabilito con forza l'assoluta differenza, contrapposizione e incompatibilità tra i due mondi: da un lato l'avanguardia e l'arte vera, impegnata, pura e alta, e dall'altro l'industria culturale e il *kitsch* popolare. Ne era uscita anche la distinzione, più sociologica che estetica, tra *high brow* e *low brow*, con il successivo inserimento del livello intermedio, la *middle brow*.[31] La pop art cancella tutte queste distinzioni.

Anche la pop art, come la sua rivale *action painting*, è nota per essere un'invenzione puramente americana, nuovayork ese. Tuttavia è giusto ricordare che l'idea era nata già all'inizio degli anni 50, in Inghilterra, ad opera di un gruppo di te orici ed artisti dell 'Institute for Contemporary Ar t, ma in termini leggermente diversi. Secon do Alloway e compagni era possibile considerare le forme e le immagini della cultura di massa – gli oggetti di uso comune, prodotti industrialmente, come arredi ed elettrodomestici; l'abbigliame nto, la fotografia e la grafica di giornali, riviste e avvisi pubblicitari, le immagini del cinema e della televisione – come una forma d'arte *sui generis*, ma pur sempre arte; degna di ess ere catalogata, analizzata, commentata, teorizzata, esposta, riprodotta, alla pari dell'arte "alta". Gli inglesi non se la presero molto, quando gli americani gli rubarono l'idea, perchè ammettevano che gran parte dell'immaginario popolare, in tutto il mondo, era comunque di provenienza americana.[32]

Si discute da sempre se la pop art americana sia una semplice apertura del mondo dell'arte alta alla cultura di massa o non ne sia una trasposizione e traduzione, con intenti almeno in parte critici ed ironici[33]. L'analisi dei fatti sem bra corroborare la prima ipotesi. Quasi

---

[31] Come è noto, l'espressione in origine scherzosa si riferisce all'ampiezza della fronte: alta negli intellettuali, bassa nei lavoratori manuali (R. Lynes, *The tastemakers: the shaping of American popular taste*, Dover, New York 1949; H. J. Gans, *Popular culture and high culture. An analysis and evaluation of taste,* Basic Books, New York 1999 (ediz. ampiamente rivista e aggiornata del testo del 1974)

[32] L. R. Lippard, *Pop Art,* Rusconi, Milano 1989, p.32

[33] A. Boatto, *Pop Art*, Laterza, Bari -Roma 1998

tutti i pop-artisti "alti", prima di diventare tali, lavoravano come "artisti", cioè grafici e disegnatori, nell'industria pubblicitaria; o come vetrinisti[34]. Nei loro scritti o interviste non c'è nulla che faccia pensare a intenti critici o ironici. Warhol preconizzava, come un dato di fatto, che "tutti i supermercati diventeranno musei, e tutti i musei supermercati".[35] La pop art può essere considerata una specie di realismo capitalista, simmetrico al realismo socialista.[36] Molti dei pop artisti dichiaravano che il loro scopo era semplicemente quello di nobilitare, a livello di arte, il mondo della pubblicità, delle merci e dei consumi. Anche perchè si erano resi conto che a vendere le proprie creazioni come opere d'arte si poteva guadagnare molto di più che a venderle come grafica pubblicitaria. Il modo di operare del gruppo è tipico del "marketing strategico" - con la rigida specializzazione, cioè l'adesione rigorosa a singole maniere, e con l'*unique selling proposition*: ogni marchio (firma) deve essere associata ad un singolo prodotto: le bandiere di Rauschenberg, le pantografie puntinate di fumetti di Liechtenstein, i cartelloni pubblicitari di Wesselman, le riproduzioni tridimensionali di oggetti della vita quotidiana di Oldenburg, i fantasmi di gesso di Segal, le gigantografie di Rosenquist e così via.[37] Il settore specifico di Warhol era quello della moltiplicazione di decine di copie della stessa immagine nello stesso "quadro", e di decine di copie del stesso quadro; con perfetta mutuazione dalle tecniche di fabbricazione di massa[38]. Accanto a questa linea produttiva centrale, peraltro, Warhol ne ha sperimentate anche decine di altre, nella sua "Factory".

Lo straordinario successo della Pop Art - consacrato dal suo "trionfo" alla biennale di Venezia del 1964, che colpì con un "indescrivibile shock l'intera Europa", facendo balenare "l'alba di una nuova era pittorica"[39] - si basa su molti fattori. In primo luogo l'abilità commerciale del *general manager* della ditta, Leo Castelli; ma anche Andy Warhol si dimostrò un genio delle relazioni pubbliche e della

---

[34] C. Whiting, *A taste for Pop*, Cambridge Univ. Press 1997 pp. 7 ss.
[35] Cit. in "Artforum,", Summer 2005, p. 80
[36] Ph. Dagen, *L'art impossibile. De l'inutilité de la création dans le monde contemporain*, Grasset, Paris 2002, p. 201.
[37] G.U. Cossi, *Pop Art: marketing strategico, egemonia culturale, e americanizzazione dell'arte*, in R. Strassoldo, (cur.), *Muse demotiche, ricerche di sociologia dell'arte v.1,* Forum, Udine, 2001, p. 99
[38] A. Compagnon op. cit. p.133
[39] G. Dorfles, *Ultime tendenze dell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano 1993, p. 195

pubblicità. (“gli affari sono una forma d’arte ”, dichiarava candidamente)[40]. In secondo luogo, l’appoggio di critici importanti della scena newyorkese, come Leo Steinberg e William Rubin; che la difesero contro la fortissima ostilità di Greenberg e altri pontefici dell’astrattismo. In terzo luogo, la felicità di tutto il mondo degli operatori dell’industria culturale, e dei consumi in generale, di veder finalmente elevata alla sfera della grande arte i propri prodotti; felicità che si tradusse in una grande richiesta per i prodotti della pop art, e in grande pubblicità per queste opere d’arte e i loro autori. In quarto luogo, la soddisfazione del pubblico popolare, che finalmente poteva ammirare nelle sale e nelle gallerie d’arte, esposte come sacre icone, quelle cose che da sempre lo circondavano nella vita quotidiana, e di cui, come il borghese gentiluomo di Molière, fino allora non si era reso conto che fossero arte. Infine, il suo successo nel resto del mondo è dovuto non solo alla già ben avviata globalizzazione della cultura popolare americana, ma anche al prestigio di cui ormai comunque godeva anche l’arte americana “alta”. In altre parole, il mondo della vita quotidiana di tutto il mondo (occidentale) era già pieno di oggetti e immagini provenienti dall’America. La pop art fornì le immagini artistizzate delle immagini popolari; un immaginario americano di secondo grado.

Non è facile trovare una giusta collocazione della Pop Art nella nostra periodizzazione dell’arte moderna e contemporanea. Certo le mancano alcune delle caratte ristiche dell’avanguardia, come l’antagonismo – la pop art è perfettamente integrata nel sistema - e l’autoreferenzialità – la pop art è perfettamente aperta al resto del sistema. Inoltre non cerca, in sé, giustificazioni filosofiche, ideologiche o scientifiche, né prende le mosse da un manifesto formale. Ha fatto come diceva Picasso: non occorre che l’artista sappia che cosa sta facendo: ci sarà sempre qualche intellettuale che lo saprà spiegare. Di fatto, le scatole di Lucido Brillo di Warhol, come il pisciatoio di Duchamp, daranno la stura ad un un’enorme letteratura esegetica, e a un’intera nuova filosofia dell’arte. Uno dei suoi protagonisti, Arthur C. Danto, colloca la Pop Art al culmine di una scala evolutiva iniziata con il cubismo, che ripudia le leggi della visione naturale, ma mantiene il principio di rappresentazione; proseguita con l’astrattismo, che ripudia il principio della

[40] A. Warhol, *La filosofia di Andy Warhol,* Costa& Nolan, Genova 1983, p. 68. Cfr. anche P. Hackett (cur.), *I diari di Andy Warhol,* De Agostini, Novara 1989

rappresentazione, ma mantiene quello della pittura a pennello; continuato poi con *l'action painting* , che ha esploso l' idea del dipingere in favore di altri modi di spargere colori (colatura, getto, ecc.). La Pop Art distrugge l'idea di quadro, e insieme i confini tra arte, filosofia e vita .[41] Per le ragioni di cui sopra, la Pop Art può essere considerata la prima forma d'arte postmoderna; ma se ne differenzia per la sua compattezza di scuola, la sua organizzazione attenta, la sua relativamente lunga durata, la dominanza esercitata per diversi anni. Soprattutto, non è possibile assegnarla all'era dell'arte post -moderna perché essa provoca, per reazione, la nascita dell'ultimo spasmo di genuino avanguardismo, cioè l'arte concettuale. Solo spentasi anche questa, una quindicina d'anni dopo l'inizio della Pop Art, si entra definitivamente nell'era dell'arte post -moderna.

6. La reazione concettualista

Negli anni 60 l'economia occidentale cresceva a gonfie vele, la guerra fredda si andava scongelando verso la coesistenza e concorrenza pacifica tra mondo "libero" e mondo "comunista ", e l'astrazione e la pop art erano divenute ormai le due principali forme d'arte ufficiale dell'establishment capitalista. Le grandi tele vividamente colorate della prima facevano bella mostra di sé negli atri e negli uffici direzionali delle *corporations* , mentre le residenze dei super-ricchi erano rallegrate dagli scherzi visuali di Warhol e soci. Il mercato dell'arte contemporanea era in robusta espansione .

E tuttavia in quegli anni nascevano e si rafforzavano anche nuovi movimenti di opposizione. Negli USA nacque già negli anni '50 la generazione "beat", che esprimeva generici sentimenti di "disagio della civiltà"; in Inghilterra emergevano i "giovani arrabbiati"; sul continente; gli intellettuali francesi parlavano molto di incomunicabilità. La guerra fredda e l'equilibrio del terrore nucleare avevano generato movimenti antiatomici e pacifisti, diffusi soprattutto tra i giovani e gli intellettuali. Per varie ragioni, che non è possibile richiamare qui, cominciavano a formarsi movimenti antirazzisti, ambientalisti, femministi, per la liberazione sessuale, e così via, che confluirono in un generico sentimento di opposizione allo *status quo* , e che assunsero molti nomi: nuova sinistra, radicalismo, movimenti

[41] A. C. Danto, *The wake of art. Criticism, philosophy and the ends of taste* , G+B Arts International, Australia 1998

alternativi, contestazione, contro -cultura. La rivelazione degli orrori dello stalinismo e il suo evidente totalitarismo burocratico avevano fatto perdere all'impero sovietico il suo fascino di modello per il futuro, ma c'erano altri socialismi, nuovi e diversi, (soprattutto la Cina, ma anche Cuba) cui molti guardavano con fede e speranza, anche perché erano abbastanza lontani, inaccessibili e sconosciuti. E soprattutto c'erano sempre molti buoni e nuovi motivi per criticare la propria società. Il tradizionale atteggiamento antiborghese e anticapitalista dell'avanguardia artistica riceveva nuovi impulsi. Ancora una volta, come alla fine dell'Ottocento, una nuova generazione di artisti si pose in posizione di critica radicale contro il sistema dell'arte esistente e cercò strade alternative. Uno dei casi emblematici di questo nuovo spirito è stato il gesto di John Baldessari, che un bel giorno del 1970 bruciò tutte le sue tele astratte e rese pubblico un suo manifesto in cui, su fogli di quaderno a righe delle elementari, aveva scritto infinite volte la frase "non farò più arte noiosa".[42]

Il nemico ora è la mercificazione dell'arte, la sua trasformazione in oggetto d'arredamento per i ricchi e in occasione di profitto per i vari operatori del sistema. Il nome che si dà all'insieme di tentativi esplorati, con particolare intensità nel decennio 1965-75, per rompere con quel tipo di arte è "concettualismo". L'idea comune a tali tentativi è che l'essenza dell'arte non è l'opera, l'oggetto materiale, ma il concetto che vi sta dietro, l'idea, la teoria. Di conseguenza, la qualità dell'artista non si misura dalle sue abilità tecniche, manuali, cioè dal suo mestiere; ma in primo luogo dall'importanza intrinseca del suo messaggio e solo in secondo luogo dall'efficacia con cui sa esprimerlo. Va da sé che il messaggio, inoltre deve essere originale e polemico verso l'ordine sociale esistente.

I problemi principali del concettualismo sono due. Uno è che si cancella la distinzione tra l'artista e chiunque altro abbia un messaggio socio-politico-culturale da lanciare; l'artista rischia di farsi retore, filosofo, ideologo, animatore sociale, militante, propagandista, profeta, giornalista, sociologo, combattente. A prima vista, ciò non turba: l'espansione dell'arte in questi altri campi è cominciata due secoli fa. Ma c'è una differenza importante: prima del concettualismo quei ruoli si *aggiungevano* a quello tradizionale, di produttore di opere; ora lo *sostituiscono*. Ciò pone un problema di simmetria: se

[42] A. Boiler, in I. Lebeer, *L'Art? C'est une meilleure idée*, Chambon, Nîmes 1997

l'artista non è distinto da una sua specifica professionalità , chiunque abbia un concetto (importante) da esprimere è un artista. Non a caso infatti una delle idee -base circolanti nell'arte concettuale, da Maciunas a Beuys, è che tutti sono artisti.

La perdita della maestria tecnica (ma anche il talento) come criterio di valutazione dell'artista è stata denunciata da una delle figure più autorevoli dell'intellighentzia francese, Claude Lévi - Strauss, nel 1981; forse il primo testo del "grande dibattito parigino" contro l'arte contemporanea svoltosi negli anni 80 -90[43]. Ma questo, come abbiamo visto altrove, pone diversi ulteriori problemi. Il più banale è: se tutti sono artisti, come mai alcuni sono ammessi a dire la loro nei musei e altri no? Come mai i pensieri di alcuni sono ampiamente pubblicizzati e venerati, e altri no? E soprattutto: come mai alcuni sono pagati con somme anche molto rilevanti per i loro concetti, e altri no?

L'altro problema è che, rinunciando alla produzione di opere materiali vendibili, l'artista si priva della sua fonte di sussistenza. Con il concettualismo, l'arte porta a compimento il suo processo di riduzione e smaterializzazione, iniziato alla fine dell'800. Dopo aver rifiutato , la plurimillenaria tradizione, le regole accademiche, la funzione rappresentativa, il pubblico, ora l'arte rifiuta anche l'opera, e si astrae asceticamente in pura idea . E allora, di cosa campa l'artista?

Questo secondo problema si affronta trovando fonti di sussistenza alternative alla vendita delle opere. Si può far pagare il biglietto d'ingresso ai luoghi dove si lancia il messaggio, o chiedere un contributo libero agli invitati; si può mettere in vendita i materiali preparatori (appunti, bozze, disegni, protocolli, documenti vari) o gli oggetti che sono stati utilizzati negli eventi (come lamette, stracci, materie organiche, ecc.). Come le reliquie nel caso della religione, queste cose non sono le opere dell'arte, che è il concetto e comportamento; ma solo le testimonianze, i *souvenir* ; i simboli. Oppure si può mettere in vendita copie delle registrazioni (foto, pellicole, videocassette) degli eventi in cui il messaggio è stato lanciato; si possono scrivere e vendere libri che li raccontino; e così via.

Ma queste sono "pericolose" soluzioni di compromesso, che mantengono qualche rapporto con il mercato e la materia. Ve ne sono altre. Ad esempio, si possono trovare mecenati o *sponsor* che

[43] C. Lévi-Strauss, *Le métier perdu,* in "Le debat", nn. 10 -14-15, 1981

finanzino il progetto o mantengano l'artista in termini di filantropia o di contributo alla cultura, ma senza acquisire diritti di proprietà sulle singole operazioni artistiche .

In America la filantropia e il mecenatismo da parte dei privati, singoli o "corporati", hanno una lunga tradizione. In Europa si tratterà più spesso di pubbliche istituzioni. In ambedue i casi, il beneficio per il finanziatore sarà sul piano morale o dell'immagine; per l'artista, la soddisfazione di aver evitato di sporcarsi le mani con il turpe mercato. Lo svantaggio, per l'artista, è comunque di dipendere, per la propria sussistenza, da soggetti che rappresentano quel capitalismo e quello Stato che egli normalmente aborre.

L'altra soluzione è di avere fonti di reddito esterne alle proprie attività artistiche. Ci si può accontentare dei redditi minimi (sussidi) che i Paesi a welfare garantiscono a chiunque; si può vivere a carico della propria famiglia; ci si può mantenere con un lavoro non -artistico o, frequentemente, para -artistico, come l'insegnamento di materie artistiche in scuole di vario ordine e grado.

L'ampia disponibilità di queste fonti di sussistenza, e quindi l'indebolimento della pressione a produrre opere vendibili, è una delle ragioni di diffusione dell'arte concettuale. Questo stesso fattore spiega anche altri aspetti dell'arte degli ultimi decenni, quali la produzione di opere difficilmente trasportabili, come spesso sono le installazioni; o la produzione di opere che, per caratteri tecnici (dimensioni, fragilità, impermanenza, ecc.) non sono adatte all'esposizione in ambienti di vita quotidiana, privati o pubblici, e quindi non sono commerciabili [44]. Sempre più spesso, l'arte è prodotta nell'ambito di borse di studio, o premi, o su commissione di istituzioni artistiche pubbliche, quali i musei. Si è cos ì diffusa l'"arte da esposizione" o da museo, che non risponde più né a una funzione sociale, né a una richiesta del mercato, e neanche a bisogni, gusti o desideri del pubblico; ma solo a quelli dell'artista, dell'esperto e, forse, dei loro sovvenzionatori . *L'art pour l'art* allo stato puro.

La fenomenologia del concettualismo è molto lunga, complessa, e con i confini incerti. Ogni tentativo di ingabbiarla presta il fianco a critiche. Per approfondimenti possiamo rimandare alla vastissima letteratura specialistica. Qui ci limitiamo a menzionare alcun tipi fondamentali. Nello *happening* , introdotto e teorizzato da Allan

---

[44] R. Moulin *, L'artiste, l'institution et le marché* , Flammarion, Paris 1992 ; A. Vettese, *Artisti si diventa,* Carocci, Roma 1998, p. 127; e A. Debeljak, *op cit*. p. 156

Kaprow agli inizi degli anni '60 , l'artista crea una situazione qualsiasi di coinvolgimento del pubblico, più o meno casuale (ad es. un *party* in strada) nel corso del quale può succedere qualcosa di interessante esteticamente, in un senso molto lato dell'espressione . Nella *performance* l'artista o un gruppo di artisti, in un luogo deputato e davanti ad un pubblico selezionato, compiono certe operazioni o dicono certe cose; e di solito si fanno registrare con vari mezzi tecnici. La *performance* , come dice il nome, si avvicina molto alle arti del teatro e al vecchio *cabaret* di fine Ottocento . Possiamo menzionare poi l'arte documentaria, in cui si raccolgono, espongono e commentano documenti (registri, serie di fotografie ecc.) su un certo problema sociale; ad esempio, lo *squatting* . Ci sono le "azioni esemplari" o "situazioni", in cui gli attori violano regole sociali abitudinarie, creando momenti di scompiglio e spiazzamento nel pubblico. Tra i promotori di questo genere di operazione artistica già nella Parigi degli anni 50 e 60, è stato Guy Debord; il quale peraltro, non è riuscito a f arsi riconoscere dai guardiani del sistema come artista, o non ha voluto farlo [45]. C'è la *language art* , in cui si sperimentano varie combinazioni di azioni e discorsi [46]. C'è l'arte grafica, con varie forme di combinazioni di messaggi verbali e immagini, come la nota serie di Josef Kosuth in cui si presenta un oggetto reale, la sua fotografia o disegno e un pannello con l'ingrandimento della voce di dizionario che lo descrive.

All'arte concettuale sono spesso a scritte anche le modificazioni, più meno temporanee, dello stato dei luoghi, specie se molto grandi, lontani e poco accessibili, di modo che l'operazione e il suo risultato possono solo essere documentat i fotograficamente. Questo è tipico della *Land Art* , (o arte ambientale o arte della terra, o arte paesaggistica, ecc .)[47]. La più famosa e longeva di questo genere è la pratica dei coniugi Christo e Claude, che da decenni impacchettano in teli di plastica monumenti o pezzi di paesaggio, o compiono altri simili interventi su enorme scala. C'è la *body art,* in cui l'artista utilizza il proprio corpo (più raramente quello altrui) come supporto

---

[45] Su Debord cfr. il paragrafo al cap. XXIV e relativa bibliografia.

[46] Sul gruppo inglese Art& language, cfr. C. Harrison (ed.), *Essays on Art&language* , Oxford 1991. Per un'ampia bibliografia cfr. T. Dreher, *Art& language* , in M. Brüderlin (Hrsg.) op. cit pp. 41 -84

[47] Sulla Land Art, cfr. J. Kastner (ed.) *Land and environmental art* , Phaidon, London 1998; C. Domino, *A ciel ouvert. L'art contemporain a l'échelle du paysage* , Scala, Paris 1999, A. F. Penders, *En Chemin, la land art* , Ante-post, Bruxelles 1999

per operazioni artistiche di vario genere, spesso con spargimento di sangue o altri liquidi organici, come nell'Azionismo viennese; la cui fama è legata specialmente alla pratica di Hermann Ni tsch di sgozzare e squartare animali e variamente manipolare i loro organi, tessuti e liquidi. Ognuna di queste pratiche, ovviamente, è spiegata e legittimata con ricche e dotte argomentazioni, da parte degli artisti stessi e/o dei loro teorici. [48]

Tra i protagonisti più famosi della stagione dell'arte concettuale si può menzionare Joseph Beuys, lo sciamano dell'Accademia d'Arte di Düsseldorf, inconfondibile nella sua figura alta e allampanata, con cappottone svolazzante e capello di feltro ben calato sugli occhi. Sono famose le sue conferenze in cui illustrava originali teorie di ristrutturazione radicale della società capitalistica e del sistema internazionale, lasciando gli appunti e i segni sulla lavagna come opera d'arte. Egli chiamava "sculture sociali" i gruppi di discepoli e *fan* che lo circondavano rapiti. Beuys ha architettato situazioni e performances di memorabile originalità, come passare una settimana in una gabbia in compag nia di un coyote, a rappresentare il suo incontro con l'America. Però Beuys non è un artista concettuale puro. Come molti altri artisti, coltiva una varietà di generi. Ad es. ha lasciato in tutti i musei del mondo le tracce materiali del suo passaggio; vetrinette con oggetti personali, fiammiferi, bottoni, lamette di rasoio, ritagli di unghie; ma anche pezzi di lamiere, accumulatori elettrici, e soprattutto ammassi (anche grandi come divani) di grasso semisolido . Celeberimi anche gli oggetti di ogni sorta (anche pianoforti a coda) foderati di spesso feltro grigio[49].

La moda dell'arte concettuale, come si è visto, durò circa tre lustri. Il suo declino è dovuto sia alla presa d'atto che la società capitalistico-borghese non dava alcun segno di esserne sovvertita, sia al normale esaurimento di ogni bel gioco, sia alla sua aprioristica scarsa commerciabilità, sia infine alla scarsa simpatia dei critici:

---

[48] L. Vergine, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio* , Skira, Milano 2000

[49] Beuys imputava la propria ossessione per queste materie alla sua esperienza durante la guerra: aviatore della Luftwaffe, era stato abbattuto in Crimea e sarebbe rimasto a lungo esamine sul ghiaccio. Sarebbe sopravissuto solo grazie a una famiglia di tartari, che lo avrebbero raccolto, cosparso di grasso e avvolto nel feltro di cui son fatte le yurte, assistendolo poi per diversi giorni. Qualcuno (Jörg Herold) si è preso la briga di esaminare i documenti, andare sul posto e parlare con la gente. Beuys era stato sì abbattuto, ma quel giorno lì non c'era neve, ed era stato raccolto dopo sole poche ore da una squadra di soccorso tedesca.

"l'arte con maggior possibilità di successo presso i critici è quella che più si avvicina alla pagina bianca, su cui il critico può scrivere ciò che vuole. Questo spiega anche lo scarso gradimento dei critici per l'arte concettuale: perché rovina il vuoto della pagina - l'artista pretende di scriverci del suo ."[50]

7. La videoarte

Come si è ricordato, già le avanguardie storiche (il surrealismo) avevano esplorato il mezzo cinematografico. Si sono girati famosi film surrealisti, ad opera soprattutto di Buñuel, Dalì e Man Ray ; e il filone ha continuato per un paio di decenni ad es. A. Resnais). Ma ciò riguarda piuttosto la storia del cinema, di cui qui non ci occupiamo. Nel secondo dopoguerra l'industria aveva cominciato a mettere sul mercato piccole cinecamere a basso costo, e altrettanto modeste prestazioni, adatte anche ad operatori non professionisti; e ne era nata qualche esplorazione in questo campo da parte degli artisti visuali. Si era creata un'area di confine tra il "cinema d'autore", cioè fatto da cineasti ben radicati nel mondo del cinema, intesi a produrre vere opere cinematografiche ma con tutti i crismi dell'arte; e i filmini d'artista, cioè brevi sequenze girate da artisti di altre categorie che volevano cimentarsi con tale mezzo espressivo. Ma il grande fatto nuovo del secondo dopoguerra fu la televisione che, al suo apparire sul mercato, aveva subito attirato l'attenzione di qualche artista (es. Lucio Fontana) che le aveva preconizzato un grande futuro, come mezzo d'espressione artistica d'avanguardia. Le cose non sono andate proprio così; per una ventina d'anni la tecnologia del mezzo, costosa e complessa, la rendeva inaccessibile agli artisti , di regola scarsi di risorse economiche e soprattutto di competenze tecniche. La televisione, come tutti sanno, si sviluppò come industria culturale, lungo linee, come l'informazione , l'intrattenimento e la propaganda (commerciale e politica) , piuttosto lontane dal sistema dell'arte. Verso il 1960 alcune sperimentazioni concrete con il mezzo televisivo sono state compiute dal gruppo Fluxus; in esse si è specializzato Nam June Paik, che, come già accennato, da ormai quasi mezzo secolo si diverte ad assemblare monitor televisivi in varie combinazioni con altri oggetti (video -installazioni). Qui tuttavia al centro dell'interesse sta

[50] V. Burgin, *The end of art theory. Criticism and postmodernity* , Palgrave, New York 1986, p. 20

l'oggetto fisico, piuttosto che la produzione di ciò che viene mostrato sullo schermo. Solo verso la fine degli anni '60 l'industria mise a disposizione videocamere (e annesse apparecchiature di registrazione, montaggio ecc.) abbastanza economiche, leggere ed efficienti da permetterne un uso amatoriale. Finalmente le potenzialità del mezzo cominciarono ad essere esplorate da un certo numero di artisti.

La videoarte nasce, tipicamente, in opposizione diretta all'industria televisiva, e adotta principi operativi simmetrici e contrari: invece che rigida programmazione delle scene, riprese spontanee e casuali; invece che perfezione tecnica, rozzezza, sbavature, sgranamento, fouri fuoco, tagli strani, bianco e nero, ralentì o velocità frenetica, ripetizione ossessionante. Invece che scenografie artificiali, ballet ti e lustrini, la miseria della vita quotidiana; invece che divi in mondi di fiaba, gente comune ma vera, con i suoi disagi e le sue lotte. La videoarte è, soprattutto all'inizio, uno nuovo strumento in mano alla controcultura intellettual -giovanile. In seguito evolve in una pluralità di direzioni, tra cui anche la perfezione e complessità formale, l'astrazione, il decorativismo. Negli anni 70 e 80 la comunità dei vi deoartisti si è allargata, articolata, e organizzata; esistono mostre, festival, archivi, istituzioni che la promuovono; e da tempo nelle mostre d'arte d'avanguardia la sezione video è di rigore. In tutti i musei d'arte contemporanea vi sono gli archivi di videocassette .

E tuttavia questa forma d'arte coinvolge praticamente solo addetti ai lavori . Non c'è un pubblico apprezabile . Alla Tate Britain c'è una sala dove girano senza interruzione 170 film e video d'artista. Ogni ciclo dura 4 giorni, ogni programma è cambiato ogni tre mesi. La gente entra – mediamente 5 o 6 persone - osserva alcuni minuti, e riesce (a meno che non la usi come luogo di riposo). Lo stesso si può osservare nelle sale audio -video di ogni mu seo, galleria e mostra.

Il problema di fondo è la natura ibrida della videoarte. Vi sono arti, come la musica, il teatro e il cinema, che per principio richiedono che il fruitore dedichi loro il tempo necessario; hanno una durata pre - determinata e invariabile (non si può accelerare o rallentare, a piacimento individuale, la visione di un film o l'ascolto di un pezzo musicale). Nel caso della pittura invece, il tempo di visione può essere gestito in assoluta libertà dallo spettatore. Le aspettative spaziotemporali di chi va a una mostra sono diverse da chi va al cinema o al concerto. In tale contesto, le opere video pongono vincoli temporali in contraddizione con le esigenze psicologiche .

Più grave ancora è il fatto che la videoarte è del tutto priva di quella valenza decorativa che ogni tipo di pittura ha comunque sempre avuto. Malgrado certe previsioni degli anni '50, ad esempio di B. Munari,[51] l'uso di immagini televisive come decorazione domestica non ha preso piede, almeno nei primi decenni di vita del mezzo. La fruizione della videorte è rimasta più affine a quella del cinema che a quella della pittura. Le cose stanno cambiando, grazie ai progressi della tecnologia dell'interfaccia (videoproiezioni, schermi al plasma piatti, di grandi dimensioni, e sempre più definiti e brillanti).

Infine l'ultimo problema è quello della riproducibilità tecnica dell'opera video. Non è facile proteggere i nastri dalla riproduzione, e quindi essi pongono problemi al mercato dell'arte, basato sull'unicità o numero predeterminato di copie dell'opera. La videoarte rimane un'arte amatoriale, o assistita da istituzioni pubbliche, o, se professionale, realizzata su commissione, per specifici contesti (soprattutto mostre, fiere, promozioni ecc.)[52]. In generale, si può concludere che le specificità del mezzo televisivo lo hanno orientato verso le arti dello spettacolo e verso il mondo della comunicazione in generale, piuttosto che verso quello delle arti "plastiche" o visuali - statiche - decorative, derivate dalla pittura. Non pare che esista un mercato di cassette di videoarte, e ben pochi galleristi trattano questa merce[53]

---

[51] S. Mason, *Bruno Munari: arte, design e natur a*, in R. Strassoldo, *Muse Polifile. Ricerche di sociologia dell'arte n.3,* Forum, Udine, 2005, p. 70

[52] Sulla videoarte cfr. S. Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte fra politica e comunicazione* , Costa&Nolan, Genova 1990; A. Amaducci, *Il Video, L'immagine creativa* , Lindau, Torino 1998; idem, *Segnali video. I nuovi immaginari della videoarte* , G. S. Editrice, 2000; S. Bordini, *Videoarte & arte. Tracce di una storia,* Lithos, Roma 1995; V. Fagone, *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici,* Feltrinelli, Milano 1990; L. Taiuti, *Arte e media,* Costa& Nolan, Genova 1995; A. Madesani, *Videoarte in Italia* , in "Ipsofacto", 5 -7, 2000; P. Sega Zanetti, M. G. Tolomeo (cur.) *La coscienza luccicante. Dalla videoarte all'arte interattiva* , catalogo della Mostra, Roma, Palazzo delle esposizioni, 1998; R. Schioppalalba, *Una musa gracile* , in R. Strassoldo, *Muse neotecniche, ricerche di sociologia dell'arte n. 2,* Forum, Udine, 2001. Uno dei massimi esperti di arti tecnologiche ha un atteggiamento assai freddo verso la videoarte e simili, come casi di rivestimenti più meno nuove a idee "ormai esaurite, noiose e obsolete": M. Costa, *Fenomenologia e senso del le arti NewTech* , in D. Bertasio, (cur .) *Arte o spettacolo? Fruitori, utenti, attori,* Angeli, Milano 2006, p. 79

[53] Si cita il caso di Barbara Gladstone, che ha investito 5.6 milioni di $ in un lavoro di Matthew Barney: di qualità tecnico -professionale "alla Hollywood", venduto in un

A partire dagli anni ’80 la videoarte si è innestata su quelle che procedono da una tecnologia dalle origini molto diverse, quella del computer, e ha dato origine alla grande ed esplosiva famiglia della “computer art ” o “media art ”. Ma con ciò siamo approdati ad un altro mondo, quello della post -modernità, di cui ci occuperemo nei prossimi capitoli.

---

limitato numero di DVD e anche in foto -fermi. (P. Dossi , *Hype! Kunst und Geld* , Deutscher Taschenbuch, München 2007, p .47)

Capitolo XII

L'arte d'avanguardia: l'ideologia

Introduzione

Una delle tesi fondamentali del presente lavoro è che per due secoli, dallo scorcio del Settecento allo scorcio del Novecento, il mondo dell'arte presenta una serie di motivi comuni e continui, che permettono di trattarlo come un fenomeno unitario, un singolo sistema. Alcuni di tali motivi hanno carattere "strutturale": la crescita del mercato, il complessificarsi dell'intreccio tra arte e Stato nazionale. Altri hanno carattere più culturale: lo sviluppo della filosofia e della storia dell'arte. Altri ancora hanno un carattere intermedio: il rafforzarsi del ruolo della critica (il mondo degli esperti), che da un lato è radicata nella filosofia e nella storia, dall'altro incide fortemente sul mercato e sullo Stato; il consolidarsi di una certa immagine (figura, tipo) sociale dell'artista. Come ha affermato una lunga serie di osservatori, l'arte occidentale è sempre (o meglio, fino a un paio di decenni fa) rimasta romantica [1]. Al contrario, altri autori hanno ravvisato altre dimensioni di comunanza e continuità nell'arte, in questo lasso di tempo, come "l'ideale di semplicità", di matrice illuministica. [2]

Questa materia può essere trattata anche in termini di ideologia. Ideologia è parola relativamente recente; risale all'epoca rivoluzionaria e napoleonica, ed esprimeva la speranza illuministica che anche sul mondo delle idee si possa sviluppare una scienza (come indicato dal suffisso *logia*), altrettanto rigorosa di quelle natura li. Era quindi una delle tante proposte lessicali, tipiche dell'epoca, per una scienza esatta della società e della cultura umana; come etologia, cibernetica, e sociologia. Rapidamente però il concetto fu piegato a indicare non la disciplina ma il suo oggetto; e in particolare le idee di

[1] Così A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, v. 2, Einaudi, Torino, 1956 (1951), p. 176, che elenca 7 tratti tipicamente romantici ancora vigenti: "l'esuberanza, l'anarchia, la violenza, l'ebbro e balbettante lirismo, l'esibizionismo senza freno né riguardo, il soggettivismo e l'egocentrismo".

[2] J. Greenhalgh, *The modern ideal. The rise and collapse of idealism in the visual arts, from the Enlightenment to postmodernism*, V&A Publ., London 2005

portata più generale, e quindi con valenza politica; e ancora più in particolare, gli insiemi di idee che hanno lo scopo di argomentare, difendere e promuovere gli interessi e il potere di certi gruppi sociali. Tra gli autori più famosi che hanno ridefinito l'ideologia in questo modo si deve citare Karl Marx, nello scritto *Sull'ideologia tedesca* . In Marx e in altri autori sulla sua scia, al termine ideologia è attribuito anche un connotato conservatore: ideologia è quella delle classi dominanti, che cercano di conservare la propria egemonia sulle altre. Le idee liberatrici, emancipatorie, progres siste non sono ideologia ma teoria , filosofia, scienza, spirito; utopia, dirà qualche generazione più tardi Karl Mannheim. Tuttavia, quest a restrizione non ha avuto molto successo .

Il tema dell'ideologia, cioè dei rapporti tra le "sovrastrutture" culturali e le strutture socio -economiche, tra il pensiero e lo condizioni sociali in cui esso si forma, tra la conoscenza e gli interessi, costituisce uno dei nuclei centrali della riflessione sociologica. Un contributo fondamentale in proposito è stato offerto da Vilfredo Pareto, che ha riformulato la questione in termini di "residui", cioè gli interessi, le motivazioni profonde e nascoste, e le "derivazioni", cioè le elaborazioni culturali e concettuali, le idee manifeste e superficiali che nascondono e difendono le prime. Un altro concetto analogo, proposto dalla psicologia del profondo, è quello di "razionalizzazione". Più recentemente, N. Luhmann ha proposto di chiamare questi complessi di idee "autodescrizioni" dei sistemi, cioè il modo in cui i sistemi sociali descrivono se stessi, a beneficio di se stessi (della propria identità, dei propri interessi).

1. I fondamenti ideologici dell'arte M /C in generale

Le idee sull'arte che si coagulano tra la seconda metà del Settecento e la prima dell'Ottocento, e che abbiamo esaminato a suo tempo sotto altre luci, possono essere quind i considerate come l'ideologia o "derivazione" o "razionalizzazione" o "autodescrizione" dell'arte moderna/contemporanea .

Carattere chiaramente ideologico, rispetto agli interessi corporativi degli artisti e del mondo dell'arte in generale, hanno la teoria del genio, che mette l'artista sopra le persone normali, o comunque gli attribuisce uno status privilegiato, e giustifica ogni sua bizzarria; e la teoria dell' "artefice creatore", che mette l'artista alla

pari della natura *naturans* (Dio) e di quella *naturata*.[3] Allo stesso modo è evidente il carattere "derivativo" della teoria della sacralità dell'arte, dove con sacro non si fa necessariamente riferimento a realtà metafisiche o mistiche o religiose, ma si sottolinea l'importanza primordiale, fondamentale dell'arte, il suo essere sottratta ad ogni analisi razionale, il suo meritare rispetto e venerazione indiscutibili. All'artista si attribuisce il privilegio di creare individualmente miti ("mitologie individuali") [4]. Tuttavia in tutta la storia dell'arte di questi due secoli emergono continuamente anche filoni più propriamente religiosi, che nei primi romantici (Hölderlin, Novalis, Blake, Coleridge ; ma anche, col segno invertito, satanico, in Shelley, Baudelaire e Nietzsche) assumono quasi il carattere dell'ossessione [5]. Filoni mistici, alchemici, gnostici, sciamanisti, teosofici, antroposofici, neo -pagani, continuano a riemergere anche in tutto il periodo successivo, fino alla "new age" di fine millennio, allo scopo di ammantare il mondo dell'arte di significati misteriosi e ineffabili. [6].

Altrettanto chiara è la natura ideologica della teoria del "disinteresse" o "inutilità" dell'arte, tema comparso già con i neo -platonici britannici (Shaftesbury) e divenuto obbligato in ogni riflessione moderna sull'arte, da Kant in giù (ma con qualche eccezione, come in Nietzsche [7]); e la teoria dell'"arte per l'arte", che è un'altra formulazione dello stes so principio. Grazie a queste teorie, il mondo dell'arte proclama la propria libertà da ogni richiesta, condizionamento o determinazione proveniente dalla società . "L'unica

---

[3] P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto* , Il Mulino, Bologna 1983, p. 491

[4] Concetto inventato nel 1972 da H. Szeeman, ma contradditorio, perché il mito è, per definizione, un patrimonio collettivo, parte della cultura comune.

[5] W. Müller-Funk, *Prophetie und Ekstase. Avantgarde als säkulare Erweckungsbewegung* , in C. Klinger, W. Müller -Funk, *Das Jahrhundert der Avantgarden* , Fink, München 2004, p. 29

[6] La contraddizione tra la distruzione di ogni metafisica e di ogni religione tradizionale, e la nostalgia per esse; tra la corsa al disincanto e il desiderio di reincantamento del mondo; tra demistificazione e ri -mitologizzazione, sono caratteri dell'arte contemporanea notati da un gran numero di osservatori. Cfr. ad es. L. Földeny, *Die Zwiespaltige Erbe der Romantik,* in C. Klinger, W. Müller -Funk, (Hrsg.), *op cit*.

[7] D. Chateau, *La question de la question de l'art* , Presses Univ. de Vincennes 1990, p. 85

cosa necessaria per fare l'artista è la totale, incondizionata libertà" scrisse Kandinsky [8]; e "L'arte è la scienza della libertà" disse Beuys [9]:

Simmetrico (cioè opposto, ma non contradditorio) al precedente è il principio dell'arte come fonte di illuminazione, conoscenza, verità, profezia, e quindi come educatrice e guida dell'umanità. Come hanno scritto in molti, è proprio la sua assoluta libertà da funzioni sociali specifiche e contingenti che permette all'arte di svolgere quella sua funzione essenzial e. Il principio del disinteresse non vieta affatto all'arte di operare a favore della società, di impegnarsi per il bene dell'umanità; ma le permette di farlo senza condizionamenti esterni. In quanto regno della libertà assoluta, l'arte è esempio e maestra dell'intera società.

Come si è visto alla fine del capitolo X , questa rivendicazione è uno dei segreti della coerenza tra l'arte – quali che siano i contenuti della sue espressioni contingenti - e l'ordine liberale -borghese; allo stesso modo che l'enfasi sulla creatività e l'originalità è in perfetta sintonia con il principio capitalistico della distruzione creativa, cioè dell'innovazione. Insieme, esse costituiscono il nucleo centrale dell'ideologia dell'arte moderna/contemporanea .

Tuttavia, nel corso del Novecento si è sviluppata e coagulata una più specifica ideologia dell'arte di avanguardia , ricca di motivi che erano presenti solo in nuce nell'Ottocento . L'avanguardia di fine Ottocento -inizio Novecento segna realmente una rottura nella storia dell'arte occidentale, come è chiaro a tutti, e come anche noi abbiamo enfatizzato più volte.

Delle idee portanti dell'avanguardia abbiamo fatto cenno più volte nei capitoli precedenti, in contesti concettuali e narrativi diversi .

---

[8] W. Kandisky, *Lo spirituale nell'arte* , Se, Milano 1995 (ediz. orig. 1911), p. 87-88

[9] Citato in J. Spalding, *The eclipse of art. Tackling the crisis in art today* , Prestel, Munich -Berlin -London -New York 2003, p. 80 L'esaltazione idealistico -romantica della libertà come carattere fondamentale della sfera artistica non è stata esente da critiche. Si fa notare che, fino allora, il lavoro degli artisti è sempre stato soggetto a numerosi e spesso anche stringenti vincoli da parte della corporazione, della committenza, delle norme e dei valori dominanti nella loro società; ciò non ha certo impedito la creazione di capolavori, e anzi, secondo alcuni (ad esempio Leonardo da Vinci), i vincoli costringono ad "aguzzare l'ingegno" e quindi stimolano la creatività ("la forza cresce nella costrizione, e muore nella libertà"). Su questo punto, tra l'altro, si incentra anche la discussione sulle differenze tra arti "pure", cioè libere, e arti applicate o decorative, o minori, o del "design", dove i vincoli esterni sono costitutivi. Sul punto cfr. ad es. Hauser , *Le teorie dell'arte* , Einaudi, Torino 1988 (1958) pp. 328 ss. Anche B. Detreutre, *Requiem pour une avant -garde* , Laffont, Paris 1995.

Nei prossimi capitoli procedremo all'analisi dell'arte dei nostri giorni , che abbiamo proposto di chiamare (pur consapevoli delle molte possibili argomentazioni *a contrario* e delle possibili alternative) arte post-moderna. Ci sembra quindi opportuno passare alla trattazione dell'arte M/C con un'analisi quanto più possibile organica –anche se evidentemente sintetica e quindi astratta - delle sue dimensioni fondamentali: quella della sua ideologia e quella della sua struttura sistemica.

Ancora due avvertenze. La prima è che quanto segue è, inevitabilmente, una sintesi di elementi teorico -concettuali molto disparati; costruzione mentale di cui non è possibile dimostrare la verità. Tuttavia confidiamo che non sia troppo distante dagli esercizi di questo tipo compiuti da molti altri studiosi dell'avanguardia, da cui abbiamo preso le mosse, e la cui ispirazione è riconosciuta nelle note[10]. La seconda avvertenza è che tra le idee e i principi presenti in un'ideologia ve ne possono essere anche di contradditori. Ciò è del tutto normale. La coerenza di un sistema ideologico non è data dalla logica formale, ma dall'equilibrio complessivo e pragmatico tra i suoi elementi.

2. I fondamenti ideologici dell'avanguardia

2.1 Antagonismo

In quanto punta avanzata di un esercito (virtuale) in marcia, l'avanguardia artistica è fondamentalmente in guerra contro qualcosa, e questo qualcosa è, genericamente, l'ordine sociale esistente, il potere e la cultura dominante. Jonesco scrisse che "l'uomo dell'avanguardia è come un nemico dentro una città che egli vuole distruggere, contro cui si ribella; è l'oppositore del sistema esistente" .[11] Come si è visto, questa posizione di principio risale all'illuminismo , quando i nemici erano l'assolutismo monarchico, l'ineguaglianza, e il potere ecclesiastico, la tradizione. Con Goya l'artista prende posizione contro gli orrori della guerra e delle strutture di potere che ne sono responsabili [12]. Dopo la rivoluzione francese l'antagonismo si appunta

[10] Ad essi saranno anche dedicati due appositi capitoli, il 21 e il 22.
[11] Cit. in A. Debeljak, *Reluctant modernity* , Rowman&Littlefield, Lanham 1998, p. 143.
[12] A. Vettese, *Artisti si diventa* , Carocci, Roma 1998, p. 10.

anche contro la borghesia capitalistica, che si è appropriata della rivoluzione, l'ha bloccata, rovesciata e tradita; e contro la cultura razionalistica stessa, in nome dei sentimenti. Per il giovane rivoluzionario Richard Wagner, l'arte può esistere solo in opposizione al senso comune, all'opinione pubblica, all'ordine generale vigente .[13] Nel corso dell'Ottocento l'antagonismo si rivolge anche contro il diffondersi del capitalismo industriale e finanziario, che dissolve ogni rapporto umano nel nesso monetario, e riempie il mondo di fabbriche, macchine, sporcizia e sofferenza; che rovina l'ambiente naturale e riempie le città di folle anonime di alienati . Di fronte all'espandersi inarrestabile di tutte queste forze ostili, gli artisti si sentono emarginati e reagiscono attaccando o quanto meno sognando un mondo più conforme ai loro principi estetici [14]. L'antagonismo verso queste realtà muove da posizioni di destra – l'estetismo, il decadentismo - o da sinistra, in nome degli ideali della rivoluzione francese e quelli del socialismo, dell'anarchismo, del sindacalismo rivoluzionario. L'archetipo di metà Ottocento di tale antagonismo, è Gustave Courbet; per quanto vi siano dei dubbi sulla serietà del suo impegno in questa direzione, e sui rapporti tra rivoluzionarismo nell'arte e la pratica politica .[15] Nei primi decenni dell'avanguardia le posizioni sono piuttosto confuse e intrecciate, e l'antagonismo è spesso anche più culturale e psicologico che politico; esso serve soprattutto a motivare il cambiamento per sè stesso, come notava Paul Valery [16]; e ed è ancora espressione di quell'inquietudine, di quel disagio senza chiare cause ed oggetti, che Hauser leggeva nel romanticismo ottocentesco. Dagli anni Trenta del Novecento in poi prevale largamente l'antagonismo di sinistra. Tuttavia persistono anche filoni di segno diverso, ed alcuni, ad esempio, esaltano la scienza, la tecnica e l'industria. Comune a quasi tutti è però l'identificazione del Nemico nell'ordine borghese -capitalista.

2.2 Irrazionalismo

---

[13] R. Wagner, *Die Kunst und die Revolution* (Luglio 1849; in *Ausgewählte Schriften* , Reclam, Leipzig 1982

[14] R. W. Witkin, *Art and social structure* , Blackwell, Oxford 1995, p. 164

[15] T. J. Clark, *Image of the people. Gustave Courbet and the 1848 revolution* , Princeton Univ. Press 1982.

[16] Cit. in A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris 1990, p. 85.

Tra i diversi aspetti della società borghese capitalistica contro cui si appunta l'ostilità dell'avanguardia artistica, uno dei più importanti è la tradizione razionalistica -illuministica -positivistica -scientistica. L'arte, espressione di forze vitali primordiali, di sentimenti profondi, di spontaneità espressiva, è vista come qualcosa di opposto e incompatibile con quella tradizione. Al razionalismo, con le sue assolutizzazioni e degenerazioni tecno-burocratiche, si imputano gran parte dei mali della società contemporanea, del "disagio della civiltà". La scienza, con la sua tendenza al controllo totalitario del mondo , è nemica della spontaneità della vita e della natura. La tecnica, con le sue macchine, sottomette l'uomo alla sua schiavitù. Il denaro, espressione suprema della razionalizzazione dei rapporti sociali, li disumanizza. L'avanguardia detesta perciò la razionalità ed esalta al contrario le altre facoltà dell'anima umana, e cerca la verità nelle espressioni artistiche dei bambini, dei popoli primitivi, dei pazzi; ed esplora le regioni misteriose e occulte delle religioni non - istituzionalizzate. Alla repressiva razionalità dell'ego, l'avanguardia contrappone l'animalesca libertà dell' id, del subconscio; e cerca di favorirne l'emersione anche con le droghe di ogni tipo e altre pratiche "estatiche" .

2.3 Scientismo e tecnologismo

Tuttavia nell'ideologia dell'avanguardia c'è spazio anche per il principio opposto e simmetrico al precedente. L'antica unità dedalica e leonardesca di arte, tecnica e scienza non è mai stata del tutto dimenticata; e le omologie tra scienza e arte sono state spesso evidenziate [17]. Il prestigio acquis ito dalle scienze naturali e dalla tecnologia nella società occidentale del Settecento e Ottocento non manca di esercitare il suo fascino anche nel mondo dell'arte . Per Constable, "la pittura è una scienza ". Presso gli impressionisti, puntillisti e divisionisti si nota un interesse per gli esperimenti di ottica e di psicologia della percezione visiva (psicofisica), che si andavano avviando in quegli anni soprattutto in Germania . L'affinità

[17] Una comparazione tra arte e scienza per quanto riguarda le logiche del mutamento è quella di R. Clignet, *The structure of artistic revolutions* , Univ. of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985.

tra arte e scienza diventa un tratto decisivo del modernismo [18]. Secondo qualche osservatore, l'avanguardia può *sempre* essere vista come una reazione (ambivalente, di fascino e timore) all'innovazione tecnologica: le proto-avanguardie romantiche ragiscono alla stampa e all'alfabetizzazione di massa; le avanguardie storiche, alla fotografia e al cinema; e le neo- e post avanguardie, alle nuove tecnologie mediali e infine alle biotecnologie .[19] "Nella storia delle avanguardie si contrappongono e intrecciano due filoni, quello dell'artista sacerdote e quello dell'artista ingegnere, il metafisico e il tecnologo "[20]. Tra le avanguardie propriamente dette, il caso più noto di movimento artistico-scientistico è quello del futurismo e dei suoi *spin-off*, in diversi paesi europei. Nel credo dei costruttivisti russi al primo posto stava il principio "abbasso l'arte, viva la scienza e la tecnica" [21]. Il cubismo, come si è già visto, pretese di essere espressione delle "rivoluzioni scientifiche" del primo decennio del 900; e Leger traspone nei suoi quadri le strutture macchiniche della guerra e dell'industria[22]. Ma anche il surrealismo afferma di discendere dalle scoperte di quella pretesa scienza nuova, la psicanalisi freudiana. Duchamp era curioso di scienze naturali e tecnologiche, e il suo *Gran Verre* è un'applicazione diretta del libro di Pawlowski sulla quarta dimensione (1912) [23]. Negli anni '70 gli artisti sono stati affascinati dalla teoria generale dei sistemi, dalla cibernetica, dalla teoria dell'informazione. [24] Più recentemente anche lo sviluppo delle scienze sociali ha ispirato il lancio di movimenti per "l'arte sociologica" [25]. Verso la fine dell'epoca delle avanguardie, i progressi della tecnologia hanno animato un certo fervore nel campo della video-arte, delle arti elettroniche, mediatiche e digitali [26]. Più in generale, il mondo

---

[18] E. Gombrich, *La storia dell'arte raccontata da Ernst Gombrich* , Einaudi, Torino 1995 (1950) p. 598; R. Rochlitz, *Subversion et subvention* , Gallimard, Paris 1994.
[19] R. W. Witkin, *op. cit*., pp. 180, 189; W. Müller, *op. cit*. pp. 42, 250
[20] L. Földeny, *op. cit*. p. 61
[21] E. Shiner, *The invention of art* , Univ. of Chicago Press, 2001, p. 256
[22] Ph. Dagen, *La haine de l'art* , Grasset, Paris 1997, p. 294
[23] L. Ferry, *Le sens du beau* , Librairie Generale Française, Paris 2002, cit. p. 250
[24] A. C. Danto, *The wake of art. Philosophy, criticism, and the ends of taste* , G+B Arts International, Australia 1998
p. 126
[25] F. Forest, *Repenser l'art et son ensegneiment* , L'harmattan, Paris 2002
[26] G. M.Cossi, *Dalle nicchie alle masse. Tipologie e interpretazioni delle arti tecnettroniche* , in R. Strassoldo (cur.) *Muse neotecniche. Ricerche di sociologia dell'arte v. 2* , Forum, Udine 2001; R. Strassoldo, G. M. Cossi, *Il sistema dell'arte:*

dell'avanguardia ha mutuato alcuni concetti e cliché un tempo tipici della scienza: le opere d'arte non tendono più alla assolutezza e perennità della perfezione, ma sono "ipotesi", momenti di " ricerca", "esperimenti" [27]. Tuttavia all 'arte d'avanguardia mancano molti elementi costitutivi della scienza, come la razionalità, la logica, l'empirismo; e, come nota S. Zecchi , all'arte manca l'abitudine al test empirico, il criterio di validità scientifica [28]. D'altronde esiste anche un movimento simmetrico, di adozione di criteri estetici nel lavoro scientifico; che ha radici molto lunghe, nella filosofia pitagorico - platonica sui rapporti tra matematica e musica. Questa affinità è sempre stata presente nella pratica della scienza (il criterio dell'"eleganza" delle "formule") ed è stata teorizzata dalla "svolta espistemologica "degli anni 20" e dall'"epistemologia anarchica" di Feyerabend degli anni 70 .[29]

2.4 Rottura con la tradizione artistica occidentale

L'avanguardia di fine Ottocento vede come ormai esaurita la grande tradizione artistica occidentale, e si pone come un movimento di rottura epocale e di nuovo inizio. Quella tradizione era strettamente legata allo sviluppo del razionalismo, della scienza, della borghesia e del capitalismo; il rifiuto di queste realtà comporta necessariamente anche il rifiuto della loro espressione artistica, istituzionalizzata nell'Accademia. "Accademico" diventa un termine di obbrobrio, e l'avanguardia compie ogni sforzo per rompere ogni regola della tradizione artistica: rifiuto del disegno, della prospettiva, del realismo illusionistico, delle proporzioni compositive, dell'armonia cromatica, del valore dei contenuti (soggetti/oggetti), delle finalità etiche - pedagogiche -civili delle opere, della maestria tecnica, del valore intrinseco ("nobiltà", preziosità, durevolezza) della materia adoperata,

---

settori e soggetti, in L. Bovone, E. Mora (cur.) *Saperi e mestieri dell'industria culturale* , Angeli, Milano 2003

[27] D. Kuspit, *The end of art* , Cambridge Univ. Press 2003, p. 53.

[28] S. Zecchi, *L'artista armato* , Mondadori, Milano 1998 p.7

[29] Ad es. M. Pellegrini (*Undici lezioni di sociologia dell'arte* , Celid, Torino 1996, pp. 116, 120) nota che il "paradigma" di cui tratta Kuhn è un "concetto che segna un approccio estetico alla filosofia della scienza", perché la forza persuasiva del paradigma sta nella sua coerenza, simmetria, armonia, e in simili qualità essenzialmente estetiche (p. 116); e Feyerabend evidenzia le omologie tra scienza e arte e il ruolo dei criteri estetici nella ricerca scientifica.

ecc. e così via [30]. L'arte d'avanguardia diventa una "vasto cantiere di demolizione" di ogni tradizione; anche di quelle nuove, che precariamente riescono a strutturarsi per qualche tempo. Ogni nuova tendenza artistica si pone l'obbiettivo di superare, criticare e distruggere quella precedente.

Il rigetto della tradizione accademica è argomentato in due modi principali. Il primo è il discorso dell'esaurimento e della corruzione: alla fine dell'Ottocento, l'arte accademica non è più in grado di produrre nulla di nuovo e significativo, e si sta corrompendo nella sterile ripetizione o negli eccessi neobarocchi . Il secondo è l'argomento della radicale novità dell'epoca moderna (di fine Ottocento) rispetto a quelle precedenti: le scoperte scientifiche, le invenzioni tecnologiche, il modo di vita imposto dall'industria, hanno creato una società radicalmente diversa e incomparabile con ogni altra. In particolare, la scoperta di geometrie non euclidee, d i matematiche non pitagoriche, della relatività spazio -temporale, dell'infinitamente piccolo e dell'infinitamente grande, rendono del tutto obsoleta la visione tradizionale del mondo. A società radicalmente nuova e diversa deve corrispondere un'arte altrettanto nuova e diversa.

Tuttavia v'è anche chi, invece di rigettare in blocco la tradizione, proietta sul passato il principio modernistico della rottura anti-tradizionalistica. Ogni cambiamento, ogni innovazione è definito come una discont inuità, un salto rivoluzionari o; di cui quello di fine Ottocento è solo l'ultimo in ordine di tempo. Si tratta, evidentemente, solo di mettersi d'accordo sul significato della parola "rottura".

2.5 Anti -naturalismo

Tra i molti filoni della contro -cultura romantica, uno ha un carattere nettamente anti -naturalistico. Tra le sue fonti si possono citare Hegel, con la sua negazione di ogni valore estetico alla natura; Sade, con il suo odio cosmico contro di essa; ma anche il mondo artificiale, macchinico, creato dalla scienza e dalla tecnologia. La natura, come la società, è vista come un insieme di leggi e forze che pretendono di porre limiti alla libertà dello spirito umano . In casi estremi, come in Baudelaire e nei Goncourt, la natura e la campagna

[30] .W.Ullrich, *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs* , Fischer Taschenbuch, Frankfurt/M 2006, p. 245

sono viste come qualcosa di ripugnante; Whystler e Wilde se ne fanno beffe[31]; in altri la natura è vista come mera materia prima a disposizione della creatività umana; senza alcun valore intrinseco. Compito dell'arte non è di rappresentare e imitare la natura, come si è erroneamente creduto per millenni; ma di creare nuovi mondi. All'illusione dei paradisi naturali si devono sostituire i paradisi artificiali. L'artista non deve *copiare* le vecchie form e, create dalla natura nel passato; ma deve *proseguire* la sua opera, producendo forme nuove, prima non presenti in natura. Inoltre l'immagine della natura che si forma nella nostra mente, attraverso i sensi, non è affatto realistica o oggettiva; è sempre costruita dai nostri apparati percettivi, che a loro volta sono costruiti socio-culturalmente. In altre parole, noi vediamo il mondo attraverso le abitudini percettive che abbiamo appreso dall'arte. Compito dell'arte allora è di creare sempre nuovi modi di vedere il mondo [32]. Ad esempio per secoli siamo stati condizionati dalla prospettiva centrale, inventata nel '400; è ora che esploriamo altre modalità prospettiche, come ad esempio quella plurima e simultanea del cubismo. Col tempo, tutti vedremo il mondo come lo rappresentano i cubisti nei loro quadri [33]. Secondo il teorico russo della letteratura Scklowskij (1920) sviluppare arti difficili, enigmatiche, "ci avrebbe obbligato ad esaminare il nostro stesso processo percettivo e diventare coscienti del divario tra le ampie possibilità offerte dal mondo e i limiti imposti dai paraocchi delle nostre abituali aspettative" [34]

---

[31] A. Hauser, *Storia sociale dell'arte* v. 2, cit., p. 409.

[32] Su questo punto si impernia il curioso testo di R. W. Witkin, citato, che costruisce un complesso paradigma insieme sociologico e storico -artistico per sostenere che le forme dell'arte moderna/contemporanea sono espressione di processi sociali in cui le relazioni "intra -azionistiche" (cioè psicologiche, auto -referenziali) prevalgono su quelle inter-azionistiche (sociali); ciò che sembra un modo estremamente complicato, non necessario e non convincente, per arrivare alla notissima idea della prevalenza del soggettivismo nell'arte M/C.

[33] Questa era ad es. la convinzione di Kahnweiler, il colto mentore e gallerista dei cubisti; in Gombrich, *Argomenti del nostro tempo. Cultura e arte nel XX secolo,* Einaudi, Torino 1994, p. 155. Si deve ammettere che le cose non sono andate affatto così. L'occhio umano continua a vedere il mondo esattamente come lo fanno le macchine fotografiche, e cioè come scoperto da Brunelleschi e Alberti, cioè con la prospettiva centrale (con qualche aggiustamento causato dalla forma ovoidale del nostro campo visivo: cfr. P. Heelan, *Space perception and the philosophy of science* , Berkeley Univ. Press, 1983)

[34] Cit. in K. Varnedoe, *Una squisita indifferenza. Perchè l'arte moderna è moderna* , Leonardo Milano 1990, p. 259

I quadri non sono finestre su un mondo reale, che non esiste, ma superfici su cui l'artista proietta le proprie fantasie. Anche quando si dipingono oggetti tratti dalla natura, come corpi umani o animali, paesaggi, "nature morte", e così via, questi sono solo il pretesto per esplorare nuove forme e modi pittorici.

Progress o e rivoluzione

Il concetto di avanguardia è logicamente legato a quello di progresso, perché essere davanti implica un cammino in una direzione. "Per sapere se l'arte svolge degnamente il suo ruolo di iniziatore, se l'artista è davvero all'avanguardia, bisogna sapere dove va l'umanità, qual'è il destino della specie" scriveva G.D. Laverdan nel 1845,[35] in quella che è ritenuta la prima applicazione del concetto di avanguardia al mondo dell'arte[36], dopo che esso era già stato largamente usato in termini più politico-culturali ai tempi della rivoluzione francese a da Saint Simon[37]. L'arte d'avanguardia quindi è, per definizione, un'arte progressista. Una delle più famose tirate a favore dell'impegno dell'arte nel promuovere il progresso morale dell'umanità si trova in Proudhon, che, sulle orme di Saint Simon, vuole che gli artisti esaltino il lavoro, l'industria, la scienza; contribuiscano all'emancipazione delle donne e degli operai; si facciano preti, precettori, maghi e profeti del progresso.[38] Ma il concetto di progresso non è necessariamente quello originale, nato nell'ambito dello scientismo seicentesco e compiutamente sviluppato dall'illuminismo settecentesco: un progressismo fondato sulla forza della ragione, della scienze e della tecnica, che permettono all'uomo di penetrare i segreti della natura, di controllarla e di piegarla ai propri scopi; e quindi di dissipare le nebbie dell'ignoranza, vincere la

---

[35] G. D. Laverdan *De la mission de l'art et du rôle des artistes*, Paris 1845; cit. da R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bologna 1962.

[36] Tuttavia il termine ha cominciato a diffondersi in modo continuo e a istituzionalizzarsi solo alla fine del secolo, a opera soprattutto del critico T. Duret (da B.-N. Aboudrar, *Nous n'irons plus au musée,* Aubier, Paris 2000, p. 140.

[37] H. Meschonnic, *Modernité modernité*, Verdier, Paris 1988. Secondo D. D. Egbert, *The idea of the avant-garde in art and in politics*, in "American historical review", v. 73, 1967, l'applicazione al ceto degli artisti si trova già in uno scritto Saint Simon del 1825.

[38] P. J. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Garnier, Paris 1865. Cfr anche D. Berthet, *Proudhon et l'art*, L'harmattan, Paris 2001

miseria, creare le condizioni per la prosperità, la giustizia, la libertà, la pace, le virtù morali; cioè, il paradiso in terra. Alla fine dell'Ottocento queste promesse illuministiche e positivistiche, rilanciate tra le masse popolari dalle ideologie socialiste, non riscuotono molto credito nel mondo dell'arte; vi osta la sua fondamentale sfiducia nella ragione e la visione di un mondo che appare sempre più scosso da violenze, ingiustizie ed orrori. Baudelaire si fa beffe dell'idea borghese di progresso, e non prende neanche in considerazione quella socialista. Per lui, progresso è semplice dinamismo, innovazione; nulla di più lontano dalla sua visione del mondo ogni utopismo o profetismo e messianismo [39]. L'idea "di essere un uomo utile all'umanità" gli sembrava orribile. E così per i decadentisti, per Nietzsche, Joyce, Proust, e infiniti altri esponenti dell'avanguardia artistico-intellettuale, e anche per Spengler: progresso è un avanzare verso la catastrofe, come per ogni organismo la vita è un avvicinarsi alla morte [40]. I decadentisti assunsero questo nome [41] perché "trovavano particolare simpatia e affinità per le epoche di decadenza stanche e ultrar affinate, come l'ellenismo, la tarda romanità, il rococò"[42]. Per altri, progresso è solo la dinamica della lotta senza fine dei gruppi, delle classi, delle razze, delle nazioni, degli imperi. Per altri ancora, il progresso non è altro che la sovversione dell'esistente.

Connessioni tra le rotture rivoluzionarie nel mondo dell'arte (cubismo, futurismo, dadaismo) e la rivoluzione bolscevica sono state affermate da alcuni dei protagonisti "in tempo reale" come Malevic: "Il cubismo e il futurismo sono state le forme d'arte che hanno annunciato la rivoluzione economica e politica del 1917." Solo nel periodo dell'egemonia del pensiero socialcomunista sul mondo dell'avanguardia, tra gli anni 30 e gli anni 70, si reintrodurrà il concetto classico di progresso, nella versione marxiana; e quindi implicante la rottura rivoluzionaria. Ma ormai forse più come una religione ufficiale che per intima convinzione. L'artista e il critico d'avanguardia si presentano ora come militanti rivoluzionari, intenti alla sovversione dell'ordine borghese mediante la denuncia delle sue ingiustizie e dei suoi orrori [43]. L'arte nella società borghese deve essere

---

[39] A. Compagnon, *op. cit*. p. 47

[40] H. Meschonnic, *op. cit*.

[41] C'era anche una rivista, "Le décadent", diretta da A. Baja.

[42] A. Hauser, *op. cit*. p. 412

[43] Il binomio arte-rivoluzione è stato trattato numerosissime volte nel corso degli ultimi due secoli. Tra i testi fondamentali si possono citare quelli di Richard Wagner,

brutta, perché brutta è la realtà che essa riflette. La sua missione è di provocare scandali , seminare dubbi e angosce, sconvolgere, demoralizzare, demolire i quadri mentali, spiazzare .[44] Secondo Marcuse, anche la grande arte classica, la cui bellezza era fondata sul privilegio e lo sfruttamento, può avere una funzione rivoluzionaria, in quanto presenta alle masse la visione di valori che le sono negati, e quindi può motivarle alla rivendicazione di tali valori anche per sè, e alla negazione di quella società che glieli nega [45].

Ancora nei dintorni del 1968 molti credevano seriamente nel potenziale rivoluzionario dell'arte [46]; e l'ultimo tentativo concreto e serio, da parte di movimenti artistico -letterari-intellettuali, di passare dalla filosofia dell'arte alla prassi rivoluzionaria, dall' *atelier* (e dal salotto e dal *bistrot*) alla strada, è stato quello dei situazionisti che hanno scatenato il Maggio parigino .[47]

2.6 Purezza, ascetismo

L'accusa di corruzione, rivolta all'arte accademica come a tutta la società borghese, evoca logicamente il valore della purezza. La purezza è uno dei principi fondamentali dell'ideologia dell'arte moderna .[48] Nel Settecento, era sinonimo di nobiltà, elevatezza (arti

---

Die Kunst und die Revolution , cit., del 1849, e di Anatoli Lunascharsky, ministro del governo sovietico per l'educazione, dallo stesso titolo, del 1920 -22. Per una rassegna aggiornata fino ai fatti di Genova del 2001 cfr. G. Raunig, *Kunst und Revolution* , Turia+Kant, Wien 2005. Le citazioni di ardenti atti di fede progressista -rivoluzionaria di famosi artisti e critici, fino agli anni '70, riempirebbero molti volumi; per l'Italia, si possono citare ad es. Germano Celant, *Arte Povera* , Mazzotta, Milano 1973 (l'arte povera sarebbe una "strategia di eversione e frantumazione del sistema di dittatura industriale". Come è noto, Celant è divenuto rapidamente un cocco dei salotti dalle parti di Wall Street, e chi ha investito nell'arte povera oggi è divenuto ricchissimo

[44] Non occorre ricordare che il più celebre proponente di questa visione dell'arte d'avanguardia è T. W. Adorno. Tra le infinite analisi del suo pensiero cfr. ad es M. Hauskeller, *Positionen der Ästhetik von Plato bis Danto* , Beck'sche, München 1998, p. 81 ss. Questa visione, a sua volta, ricorre in infiniti scritti di altri autori; cfr. ad es. Dagen, *op. cit*. P. 197.

[45] H. Marcuse, *Kultur und Gesellschaft* , Frankfurt/M 1965.

[46] Cfr. ad es. la raccolta *Art et contestation* , La Connaissance, Paris 1968; con testi, tra gli altri, di Michel Ragon

[47] G. Raunig, *op. cit*., p. 15. Questo autore ricorda però anche il gruppo situazionista monacense dello Spur, che si è trasformato in Lega degli studenti rivoluzionari; e il movimento studentesco sorto a Vienna attorno agli azionisti (p. 169 ss.)

[48] M. A. Cheetham, *The rethoric of purity* , Cambridge Univ. Press 1991; L. E. Shiner, *op. cit*. p. 248.

"pure", incontaminate da interessi e funzioni extra -artistiche). Nell'Ottocento anima il rifiuto degli artisti dissidenti di sottomettersi alle leggi del mercato, ai gusti del pubblico borghese, al facile successo; giustifica il loro ritirarsi nell'arte per l'arte, nella *bohéme*, nei circoli esoterici parnassiani, nell'elitismo, nell'ermetismo. Nell'avanguardia del Novecento, anche quando ha raggiunto il successo e la ricchezza, anima l'atteggiamento di *nonchalance* verso di essi, o addirittura giustifica atteggiamenti di ostilità verso il mondo del denaro in cui pur e è immersa. Come negli antichi monaci ed eremiti, la purezza morale è esibita spesso, per contrasto, con la sporcizia fisica della persona, dell'abbigliamento, dell'ambiente abitativo e di lavoro dell'artista. Anche se miliardario, l'artista d'avanguardia deve sembrare sempre un pò uno zingaro (*bohémien*), un asceta, un eremita [49]; e vivere nel disordine, segno di indifferenza verso il mondo materiale.

Ma c'è un altro aspetto del principio della purezza, e che riguarda non l'artista ma l'arte. Esso è stato espresso per la prima volta dal Lessing, nel XVIII secolo: ogni genere artistico tende ad evolvere verso l'essenzialità del suo *medium,* e quindi a spogliarsi di tutto quanto è d'impaccio o posticcio [50]. Esso è stato ripreso dai teorici del cubismo, con riferimento alle "idee pure" platoniche: il cubismo cerca di rappresentare l'oggetto come è (ovvero come noi sappiamo che è, grazie all'intelletto) e non come esso appare ai sensi. Ma il principio della purezza è centrale soprattutto nel circolo degli astrattisti, con espliciti riferimenti spiritualisti, gnostici e mistici [51]; ed è chiaramente illustrato nella famosa evoluzione della produzione di Mondrian, dall'albero naturalistico ai riquadri di colori purissimi. Il tema fu pienamente sviluppato da C. Greenberg, per il quale tutta la storia della pittura occidentale è un'evoluzione dal figurativo, con tutti i suoi spuri (=impuri) collegamenti rappresentazionali, documentari,

---

[49] Così Josef Kosuth veste sempre di nero, tutto l'anno; Nam June Paik lascia che la casa si riempia di carabattole, e quando non riesce più a muovervisi la cambia; Julian Schnabel sta sempre in pigiama, vestaglia e ciabatte, anche quando allestisce le sue mostre (A.Vettese, *op. cit* . p. 201); e le case -studio di Francis Bacon sono sempre state famigerate per il loro stato di indescrivibile disordine e sporcizia.

[50] B.-N. Aboudrar, *op. cit*. p. 233

[51] *Ibid*. p. 147

celebrativi ecc. verso l'astrazione, che è pittura al suo massimo grado di essenzialità e purezza [52].

Il principio della purezza anima anche la contrapposizione tra le forme d'arte "alte" e "vere", che si producono per il loro valore intrinseco, o per il messaggio culturale che incorporano; e l'ampia tipologia di forme d'arte commerciali, che si producono per lucro. L'apprezzamento del pubblico, e quindi il successo commerciale, sono di per sé indizi di commercialismo e decorativismo. Il dedicarsi all'arte su commessa, o produrre immagini per le illustrazioni, o per la pubblicità, sono considerate una forma di prostituzione. Per contrastare questa tendenza, l'arte vera e pura deve assumere forme sgradevoli; quanto più possibile lontane da quelle appetite al pubblico incolto. Un interessante esempio è la cromofobia: in opposizione all'evidente, naturale piacere "retinico" suscitato nell'uomo dal colore, l'arte "alta" tende alla monocromia, e al bianco e nero. Così, spesso, anche il cinema e la fotografia d'autore. [53] Per buona misura, l'ultima generazione dell ' avanguardia ha cercato di eliminare non solo il colore ma l'oggetto artistico stesso, a mett ere in scena il silenzio e il vuoto, e far coincidere l'arte con il mero pensiero, progetto, concetto . Questa tendenza alla purezza è portata all'estremo da John Cage, che mette in spettacolo il nulla, e in concerto il silenzio; edepurando l'"opera d'arte " da qualsiasi significato. Interrogato sul senso dei queste sue "opere", Cage rispose: "nessun soggetto, nessuna immagine, nessun gusto, nessuna bellezza, nessun meassaggio, nessun talento, nessuna tecnica, nessuna idea, nessuna intenzione, nessuna artte, nessun sentimento" [54]. Qualcuno conclude: "Il destino dell'arte, così sottomessa al lavoro incessante del bello in sé, sarà la scomparsa. Anoressica, sempre più sottile, concentrata, pura, l'arte… tornerà all'idea platonica, all'essere perfetto. La morte dell'arte è insita nella filosofia estetica (della purezza) e nel ruolo che le è assegnato (inutilità)" [55].

---

[52] Y. Michaud suggerisce che questa visione dell'arte è solo frutto della scarsa familiarità di Greenberg e Rosenberg con la storia del'arte occidentale; le loro basi culturali sono limitate all'America degli anni 30 (Y. Michaud *, L'art á l'état gazeux,* cit. p. 142)

[53] D. Batchelor, *Cromofobia. Storia della paura del colore* , B. Mondadori, Milano 2001.

[54] A. de Kerros, *L'art caché. Les dissidents de l'art contemporain* , Eyrolles, Paris 2007, p. 68

[55] B.-N. Aboudrar, *op. cit*. p. 198

2.7 Il rifiuto della bellezza (l'estetica del brutto)

Forse il carattere più macroscopico e insieme più pacifico dell'arte d'avanguardia è il suo rifiuto della bellezza, e quindi del piacere, come categoria estetica. Questa è la rottura fondamentale con la plurimillenaria tradizione dell'arte occidentale (ma non solo), dove arte e bellezza erano categorie strettamente intrecciate, spesso indistinguibili. Le citazioni a questo riguardo sono innumerevoli.[56] Arthur Danto ricorda le origini della "kalliphobia" in Rimbaud, e la guerra aperta contro la bellezza lanciata dai dadaisti: "I Dada erano romantici: credevano che se l'artista genio si comporta da buffone, può fare tanto scandalo da cambiare (redimere) il mondo; che, se

---

[56] "L'arte moderna si oppone all'impressionismo… perché è "brutta" per principio… Lotta contro ogni sentimento voluttuoso, edonistico; (da cui) lo squallore, l'oppressione, il tormento di Picasso, Kafka, Joyce (A. Hauser, *op.cit*. p. 455). "The impulse of modern art was to destry beauty" (Barnett Newman, cit. in J. Kuspit, op. cit. p. 31) "Con gli anni 20 si era ormai inculcato l'assunto che l'arte, per essere moderna, deve essere marcatamete offensiva. Nella seconda metà del XX secolo, l'arte rigetta qualsiasi cosa sia riconoscibile e piacevole (J. Spalding, *op. cit* . p. 64). "Il pericolo da evitare è la dilettazione estetica" (M. Duchamp, cit. in Dant, *op. cit* . p. 72). "Questo secolo (il XX) si è inaugurato con una battaglia mortale contro la bellezza" (S. Zecchi, *op. cit* . p.7). "Quasi tutti gli estetologi oggi rigettano il concetto di bello" (D. Chateau, *op. cit* . p. 12; anche p. 139). "Bello " sembra oggi essere per lo più usato in senso peggiorativo, o in modo antipatico. Bello, in qualche modo, è venuto a significare mancanza di espressività" (J. Stolnitz, *Beauty: some stages in the history of an idea* , in "Journal of the history of ideas", 22, aprile -giugno 1961. "Il trattato dell'armonia di Schönberg è farcito di condanne dell'uso della categoria "bello/brutto" (Ferry, *Le sens du beau* , cit., 2002, p. 271) e un tal Leinbowitz, musicista dodecafonico francese, si infiamma contro il bello, l'armonia, il piacere estetico (L. Ferry *, Homo aestheticus* , cit., p. 291). "L'arte contemporanea non ha più a che fare con il bello" (N. Heinich, *Esthétique, déception et mise en enigme. La beauté contre l'art contemporain,* in "Art presence", 16, 1995 p. 12 ss. "Piacere e bellezza non entrano nell'estetica contemporanea" (B. Detreutre, *Requiem pour une avantgarde* , in P. Barrer (cur.) (*Tout) l'art contemporain est -il nul?* Favre, Lausanne, 2000, p. 194). L'ostilità dell'arte moderna verso la bellezza, e la definizione di essa come residuo reazionario, è evidenziata anche da P. Osborne (ed.), *From an aesthetic point of view. Philosophy, arts and the sense,*. Serpent's tail, London 2000. H. R. Jauss ha curato nel 1968 una grosso volume sulle *Die nicht mehr schöne Künste* (Fink, München; ripubblicato nel 1987). Tra gli autori da noi esaminati, solo A. Debeljak, *op. cit* ., mette consistentemente la bellezza tra i valori centrali dall'arte d'avanguardia: cfr. ad es. p xiii, p. 163. Per qualche sintesi sulle vicende del concetto del bello nell'arte, cfr. F. Rella *, L'enigma della bellezza* , Feltrinelli Milano 1991, e R. Bodei, *Le forme del bello* , Il Mulino Bologna 1995.

negano la bellezza, questa distruzione sarà così intollerabile da cambiare (redimere) il mondo… Nel 1922 i dadaisti di Berlino proclamano la morte della bellezza . Questo è l'immenso contributo dei dadaisti alla storia dell'arte: hanno separato il concetto di arte da quello di bellezza " (e quindi da quello di bontà, di morale) .[57]

Come si è potuto giungere a questo punto, e perché? [58] Alcune risposte sono già state anticipate. In primo luogo, l'antinaturalismo. Per millenni l'uomo ha identificato nella natura il luogo della bellezza per eccellenza, in quanto la natura è emanazione della divinità, luogo di ogni perfezione e quindi anche della suprema bellezza. La morte di Dio ha molto indebolito anche la posizione della natura come fonte di bellezza oggettiva; il passo successivo, compiuto da Hegel, è stato quello di negare la bellezza della natura. A questo punto lo statuto ontologico della bellezza diventa molto precario, e basta poco per negarlo del tutto. La bellezza non è che un'illusione soggettiva, priva di sostanza e interesse. In questa catena logica - odio verso Dio, verso la natura, verso la bellezza – si scorge l'ombra satanica di Sade.

In secondo luogo, l'antagonismo rivoluzionario. Se l'arte deve rispecchiare la società, e se la società è brutta (ingiusta, violenta, alienata, ecc.) anche l'arte dovrà essere brutta. Ma la sua bruttezza non è solo un riflesso della realtà; essa deve servire anche a sovvertirla, a negarla, eccitando contro di essa l'indignazione e la rabbia degli oppressi.

In terzo luogo, l'ascetismo. Contro le corrotte seduzioni del piacevole, le colpevoli lunsinghe della bellezza, l'arte deve essere ascetica. Il piacere estetico non ha nulla a che fare con il piacere sensuale, fisiologico (anche se nessuno è mai riuscito a spiegare in che cosa consista piacere estetico)[59]. Bellezza e piacere sono l'oggetto delle arti applicate e decorative, della moda, del design, dell'architettura; e della cultura di massa, delle arti industriali e commerciali, della pubblicità . La bellezza è propria dell'estetica volgare, popolare; quella raffinata ed elitaria gode della bruttezza [60]. La "vera" arte deve pungere, irritare, scioccare, colpire allo stomaco, flagellare, far star male. Il masochismo è indice di raffinatezza, ed è

---

[57] A. A. Danto, in "Art Journal", Summer 2004, p. 25

[58] Così si interroga anche N. Luhman, in *Ausdifferenzierung der Kunst* , in M. Brüderlin (Hrsg.) *op. cit*. p. 178.

[59] Contro la nozione di piacere estetico come distinto da quello fisiologico si era scagliato già Nietzsche Cfr. anche B. -N. Aboudrar, *op. cit*, pp. 10, 109, 115

[60] P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto* , Il Mulino, Bologna 1983

anche liberatorio. Nell'ammirare le opere d'arte, anche del passato, si deve sempre cercare, sotto le apparenze di bellezza, le ombre profonde della sofferenza, dell'angoscia e della morte [61].

La bellezza è condannata in quanto volgare antidoto contro i mali del mondo, come consolazione e surrogato, come banale terapia, come rifugio ed evasione; ma anche come accessorio per i benpensanti, come affermazione di "buon gusto" borghese. [62]

L'irrompere del brutto nel cuore dell'arte d'avanguardia viene poi giustificato anche in termini interni alla storia dell'arte e dell'estetica. Si ricorda che raffigurazioni mostruose erano presenti anche nell'arte antica (le Meduse, le Gorgoni), e anche le figure brutte (Socrate, Sileno, fauni , ecc.); che nell'arte religiosa cristiana le rappresentazioni delle pene dei dannati nell'inferno, dei diavoli, della resurrezione dei morti, del Crocefisso, dei supplizi dei martiri, hanno dato ampio spazio a immagini disturbanti e terrifiche. Si sottolinea che in altre tradizioni artistiche , ad esempio delle civiltà meso -americane, le rappresentazioni di questo tipo (torture, mutilazioni, squartamenti, esecuzioni di massa) sono addirittura predominanti . Sul piano della storia dell'estetica, si ricordano le riflessioni settecentesche sul sublime, e come a questo concetto si siano attribuiti significati molto vicini a quello di brutto e terribile (le forze scatenate della natura, i pericoli di morte e sofferenza, ecc.). Infine si ricorda che già a metà Ottocento un discepolo di Hegel, Karl Rosenkranz, aveva compiuto una completa disamina del ruolo del brutto nelle arti belle (*L'estetica del brutto* , 1853)[63].

Che cosa ha preso il luogo del bello come valore centrale, criterio di giudizio e medium comunicativo nel mondo dell'avanguardia? Una serie di surrogati, come "interessante", "stimolante", "originale", "innovativo"; "avente o non avente valore estetico" o "espressivo"

---

[61] Chi scrive è stato molto colpito, a questo proposito, da una recente esperienza alla Tate Britain: una guida, o insegnante, illustrava a un gruppo di bimbetti di 7 -8 anni un tipico, idillico paesaggio di Constable. Sulla base di minuscoli indizi (una figuretta di bimbo in secondo piano rivolta verso una lontanissima figuretta di anziano, una minuscola croce su un campanile a malapena visibile) ella sosteneva che il quadro era pervaso dal sentimento della morte; calcando più e più volte, con enfasi, su questa parola. La donna era anziana, alta, segaligna, dai lineamenti molto duri e dagli occhi gelidi. I bimbetti l'ascoltavano con gli occhi spalancati.

[62] F. Forest, *Repenser l'art et son enseignement* , L'harmattan, Paris 2002, p. 132

[63] Sull'estetica del brutto cfr. R. Bodei, *Le forme del bello* , il Mulino, Bologna 1995, che ad essa dedica quasi un terzo del libro.

"valido". O il semplice giudizio di approvazione o disapprovazione, di ammissione o ripulsa, di affermazione o negazione: sì -no[64].

2.8 Ironia e scherno

Alla cupa severità di molti dei principi dell'ideologia avanguardista fa da controcanto un atteggiamento ironico e satirico che la caratterizza fin dall'inizio, nei *cabaret* degli Incoerenti; ma anche nelle caricature di Daumier. Pure i quadri "scandalosi" di Manet (*Olympia, la Colazione sull'erba*) sono stati dipinti in vena beffarda, come risulta dalle lettere dell'autore. Si è già notato che, ironia, scherzo, satira, beffa sono modi per attutire l'impatto delle rotture e per mascherare la violenza dell'aggressione. Ironia è "atteggiamento di distanza, disimpegno, incredulità, superiorità, coscienza dell'assurdità e del paradosso; è il contrario della fede, della serietà, dell'impegno".[65] Tutto l'ambiente dell'avanguardie storiche ne è imbevuto, al punto che è impossibile distinguere quanto delle loro innovazioni fossero proposte "sul serio" e quanto "per scherzo". Picasso e Braque, quando coabitavano e insieme inventavano il cubismo, si chiamavano reciprocamente "Wilbur" e "Orville", con richiamo ai fratelli Wright che pochi anni prima avevano dato il via alla grande invenzione del secolo, l'aereoplano. Non c'è dubbio che i roboanti e paradossali manifesti del futurismo siano stati redatti anche con forti dosi di spirito goliardico; e le serate dadaiste al Cabaret Voltaire facevano scompisciare dalle risa il pubblico di studenti e imboscati ubriachi. Certamente Picasso si divertiva un mondo, negli anni 20 e 30, a trovare i modi più fantasiosi per torcere, stirare, annodare, deformare i corpi delle sue modelle, e variamente redistribuire le loro parti anatomiche sulla tela. Scherzi visuali sono gran parte delle composizioni surrealiste, come quelle, celeberrime, di Duchamp, Man Ray, Dalì, Magritte, Tinguely. Ma non solo visuali: perché nel surrealismo, e in tutta l'arte d'avanguardia, il titolo è parte essenziale del quadro, come nelle vignette satiriche la battuta rispetto

[64] Così anche N. Goodman, *I linguaggi dell'arte* , Il saggiatore, Milano 1976. Ma N. Luhmann, in *Die Kunst der Gesellschaft* , cit., p. 159, non si preoccupa molto della scomparsa del concetto di bellezza e della sua sostituzione con il sì -no; ritiene che sia solo "una questione terminologica di secondo rango".
[65] R.W. Witkin *, op. cit.* p. 185

al disegno .[66] Alle prime mostre dell'avanguardia, la gente si sbellicava dalle risa[67]. Più tardi cominciò ad indignarsi, per il sospetto di essere "preso in giro". L'accusa più comune che si lanciano tra loro gli artisti d'avanguardia è di essere dei "pagliacci", dei fanfaroni, degli impostori, degli imbroglioni [68]. Il carattere ironico e beffardo, già centrale nelle avanguardie storiche, diventa prevalente in molte neo - avanguardie (es. Klein) e totalizzante nell'arte post -moderna[69].

2.9 Arte per l'arte

All'imperativo dell'antagonismo, del progressismo, dell'impegno rivoluzionario fa da contraltare, nell'ideologia delle avanguardie, il principio dell'"arte per l'arte". Si tratta di un principio fondamentale perché esprime con chiarezza "teologica" [70] o "mistica" [71] l'istanza di totale libertà del mondo dell'arte dalle determinazioni esterne. In quanto tale, lo si ritrova *in nuce* già agli albori della modernità, nel Rinascimento. Si dispiega pienamente nel romanticismo post - rivoluzione francese (circolo di Théophile Gautier e Victor Cousin), e ripiega nel patologico con l'estetismo decadentista di fine secolo. Una delle cause di questo fenomeno, peraltro piuttosto raro nella storia dell'arte, è stato indicato nel sorgere del movimento socialista, che , mentre promette ogni libertà all'avanguardia, di fatto pretend e di

---

[66] E. H. Gombrich, *Immagine e parola nell'arte del XX secolo* , in *Argomenti del nostro tempo* , Einaudi, Torino 1994, pp. 185 ss. Anche W. D. Grampp: "l'oggetto estetico consiste del dipinto, del nome dell'artista e del titolo (in *Pricing the priceles. Art, artists and economics* , Basic Books, New York 1989, p. 131; D. Bertasio *, Il titulus. Sulla funzione comunicativa dei titoli*, in "Metis", Cleup, Padova 1995; T. Avital, *op. cit* ., p. 153.

[67] J. Spalding, *op. cit* . p. 58

[68] S. Gablik, *The re -enchantment of art* , Thames&Hudson, London and New York, 1991, p. 13; A. Vettese, *Artisti si diventa,* cit., p. 148; J. J. Goux, *op. cit* .; K. Varnedoe, *Una squisita indifferenza* , cit., p. 176

[69] N. Heinich, in *Le triple jeu* , cit., p. 299, racconta della commissione francese che stava per premiare il giovane autore di una serie di ritratti piuttosto infantili e caricaturali, ma cambiò idea quando, dal colloquio con l'autore, si accorse che egli li considerava lavori "seri", e non ironici.

[70] W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* , Einaudi, Torino 1966 (1937), p. 26. L'autore indica nell'invenzione della fotografia una delle principali cause della nascita della teoria dell'arte per l'arte; che sarebbe una reazione di difesa dell'arte, di fronte a fenomeni che ne minacciano l'estinzione. Teoria che ci sembra un po' riduttiva.

[71] J. Gimpel, *Contro l'arte e gli artisti* , Bompiani, Milano 1970, p. 116.

trasformare gli artisti in "intellettuali organici", funzionari dello Stato, propagandisti della rivoluzione. Si tratterebbe quindi di una reazione di difesa della libertà dell'arte contro pressioni sociali e politiche troppo stringenti [72]. E di fatto gli artisti aderenti a questo principio furono soggetti ad attacchi violentissimi da parte, ad esempio, di Proudhon.

Il principio dell'arte per l'arte riprende anche, nella concentrazione totale dell'artista sul proprio lavoro, qualche motivo della cultura delle professioni artigiane [73]. Ma esso è innanzitutto una manifestazione del disgusto per la vita quotidiana, reale, sociale; del ritiro nella "torre d'avorio" di un mondo dorato e privilegiato. "La vita è così orribile che la si può sopportare solo evitandola; e questo si può fare solo vivendo nel mondo dell'arte", scrive uno dei rappresentanti emblematici di questa tendenza, Gustave Flaubert. [74]

La dottrina dell'arte per l'arte non è incompatibile con quella del progresso; solo, concentra l'istanza progressista nel solo mondo dell'arte, considerando come non di pertinenza dell'artista gli eventuali effetti del suo lavoro sulla società più ampia. Ma questo principio è anche funzionale agli interessi dei poteri dominanti, perché frena l'impegno diretto in politica - cioè nell'opposizione - da parte degli artisti.

Nell'epoca delle avanguardie, questo principio ha avuto qualche ruolo nei primi due decenni, sostanzialmente a -politici (se non per un generico antagonismo anti-borghese), ed è stato messo in pratica da molti dei massimi artisti del Novecento. Esso è anche ampiamente diffuso nell'opinione pubblica [75], ma ha avuto una posizione molto marginale nell'epoca d'oro delle avanguardie, la cui caratteristica definitoria è piuttosto l'impegno socio-politico. Il principio è divenuto di nuovo dominante nella post-modernità. "L'opera d'arte è una cosa in sé… Non è il medium di qualcos'altro. Non insegna niente. Non è una cosa morale, nè etica, nè scientifica. L'arte tratta solo di sé stessa", sentenzia uno dei più noti artisti-scrittori dei nostri giorni, Donald Judd [76]

---

[72] A. Hauser, *Storia sociale dell'arte* v. 2, cit., p. 239.
[73] *Ibid*. p. 310
[74] Cit. da A. Debeljak, *op. cit*. p. 154.
[75] V. Zolberg, *Sociologia dell'arte* , Il Mulino, Bologna 1994, p. 30
[76] Cit. in C. Sourgins, *Le mirages de l'art contemporain* , La table ronde, Paris 2005, p. 52

2.10 Fusione di arte e vita

Al principio dell'"arte per l'arte" si contrappone simmetricamente quello della fusione tra arte e vita. Innanzitutto è da sottolineare che l'esigenza di tale sintesi può essere sentita solo dopo che la moderna teoria dell'arte ha preteso di distinguere categoricamente la sfera dell'arte dagli altri ambiti della vita. Non era neppure pensabile in precedenza, quando l'arte era di fatto perfettamente integrata nel resto della vita sociale. [77]

Il principio della fusione tra arte e vita è uno degli elementi centrali dell'ideologia delle avanguardie storiche, specie negli anni '20, e si declina in una molteplicità di modi [78].

Da un lato esso esprime l'avversione per ogni distinzione, ogni confine, che caratterizza l'irrazionalismo. La razionalità, come ben sapevano i suoi teorici, da Socrate a Cartesio, è innanzitutto creare categorie, distinguere, separare , analizzare[79]. Arte e vita non sono (non devono essere) distinte.

Sul piano socio -politico, il principio della fusione esprime l'aspirazione democratica ed egalitaria che sta alla base della moderna filosofia dell'arte: tutti devono poter godere dei valori dell'arte; tutti devono potersi esprimer e artisticamente; non ci devono essere distinzioni tra gli artisti e non artisti, tra esperti e profani .[80] "Tutti sono artisti" è uno degli slogan più gridati dalle avanguardie, dai dadaisti a Maciunas a Beuys. E anche dei più ipocriti: "se è vero che tutti sono artisti, che non c'è differenza tra arte e vita, allora non ha senso che loro si chiamino artisti", osserva D. Kuspit .[81] Detto in modo più sofisticato, nel dogma della fusione tra arte e vita, "l'arte è tale quando

---

[77] L. E. Shiner, *op. cit*., p. 222.

[78] K. Teige, *Liquidierung der Kunst. Analysen, manifeste* , Frankfurt/M 1968, p. 126, 172 ss., 215 ss., 232. Cfr. anche R. W. Witkin, *op. cit* . p. 113; J. Spalding, *op. c it*. p. 75; A. Debeljak, *op cit* . p. 137, 146; C. Klinger, *Die Utopie der Versöhnung von Kunst und Leben. Die Tranformation einer Idee in XX Jarhundert: vom Staat als Kunstwerk zum life -style der Individuums,* in C. Klinger, W.Müller -Funk (Hrsg.) *op.cit*.

[79] Anche prima di Socrate: già il buon re Salomone sapeva che "il confine è il principio di ogni ordine e ogni cosa". Sul tema cfr. R. Strassoldo, *Boundaries in sociological theory* , in R. Strassoldo, G. Delli Zotti (cur.) *, Cooperation and conflict in border areas,* Angeli, Milano 1982; idem, voce *Confine* , in F. Demarchi, A. Ellena, B. Cattarinussi, (cur.) *Nuovo dizionario di sociologia* , Paoline, Milano 1987.

[80] J.-Ph. Domecq, *Misère de l'art* , Calmann -Levy, Paris 1999, p. 213.

[81] D. Kuspit, *op. cit* . p. 133

non è solo arte", cioè non occupa solo un segmento della vita individuale e sociale; ma coinvolge l'intero essere umano, l'intera società.[82] "L'arte si incontra solo fuori dal campo dell'arte, come la filosofia si incontra solo fuori dal campo della filosofia" [83]. In questo senso, il principio della fusione tra arte e vita confluisce nell'impegno socio-politico, per trasformare la società esistente (borghese) in una società alternativa, in cui la diffusione universale dell'arte sia possibile. Tale aspirazione accomuna le avanguardie politicizzate sia di destra che di sinistra (per quel che vale la distinzione).

In un terzo senso, la fusione di arte e vita significa portare nella sfera dell'arte gli oggetti della vita quotidiana, e portare la creazione artistica nei processi della vita quotidiana. Significa dissolvere il concetto di opera d'arte come qualcosa di ontologicamente diverso e misteriosamente superiore agli altri manufatti umani. Significa socializzare l'arte ed estetizzare la vita sociale. Il principio della fusione comporta quindi da un lato la demistificazione dell'arte, dall'altro la valorizzazione del banale. Questo processo è convenzionalmente fatto iniziare con l'invenzione del *collage*[84] e del *readymade (objet trouvé)*, proseguito poi con quella delle installazioni [85]. Gran parte dell'arte d'avanguardia è caratterizzata dall'uso "artistico" di oggetti presi direttamente dalla vita d'ogni giorno: dai biglietti del tram di Picasso ai tamponi vaginali usati di Gina Pane. Anche l'ingresso delle macchine nelle rappresentazioni artistiche può essere fatto risalire a questa tendenza[86].

In un quarto senso, la fusione non riguarda la società nel suo insieme, la collettività; ma solo la vita e la persona dell'artista. L'artista deve modellare la propria esistenza individuale come un'opera d'arte. Questa è la via preferita dalle correnti estetizzanti e decadenti al giro del secolo, che hanno in Oscar Wilde, Gabriele

---

[82] L. Földeny, *Die zwiespältige Erbe der Romantik*, in C. Klinger, W. Müller-Funk, (Hrsg.), *op. cit*. p. 59, che attribuisce questo pensiero a personaggi come Wagner e Duchamp.

[83] H. Paris, *Zwischen Kunst und Philosophie*, in P. Weibel (hg.), *Quantum Dämon*, Passagen, Wien 1996 p. 379

[84] P. Bürger *Theory of the Avant-garde*, Univ.of Minnesota Press, 1984 (1972) p. 78; A. Compagnon, *op. cit*. p.74

[85] F. H. Brau, *Le Mamco est-il un Musée*? in "Scene magazine", Marzo-Maggio 1995

[86] C. Klinger, W. Müller-Fink, *Einleitung,* op. cit. p. 20

D'Annunzio e Stefan George i loro personaggi emblematici [87]; ed è raccomandata dai "dandy filosofici " del nostro tempo, come Michel Foucault. In questo programma "il soggetto che si pone come un'opera d'arte non vuole scoprire se stesso, in piena verità e purezza… ma inventare se stesso, rielaborarsi "[88]. La vita come opera d'arte è una libera auto-costruzione, in cui il soggetto si forma, trasforma e modella in un "sé multicolore". In tempi più recenti, questa tendenza si è concretata nell'estetizzazione non solo della vita dell'artista, del suo stile di vita, ma anche del suo stesso corpo, che diventa un opera d'arte (*performances, body art* , ecc.)[89] Orlan, dopo aver passato la vita e rimodellare chirurgicamente il proprio corpo, lo ha offerto in dono, alla propria morte, al MoMA.

In un quinto senso, si concepisce il progetto di fare dell'intera società, nella sua organizzazione socio-politica, un'opera d'arte; anche utilizzando gli strumenti della tecnologia [90]. Questo è implicito nella velleità di alcune correnti d'avanguardia, come il futurismo e il surrealismo, di mettersi alla guida della trasformazione della società secondo i loro princip i; e quindi ha suscitato l'accusa di "totalitarismo" intrinseco in tali correnti artistiche [91]. Ma è senza dubbi o la via tentata e messa in pratica, in qualche misura, dai regimi totalitari: in modo più esplicito e spettacolare dal fascismo e dal nazional-socialismo, ma presente anche nel comunismo [92]. Questa

---

[87] A. Hauser (*op. cit* . p. 128, 248) fa risalire a Platone la fonte prima di questa idea, ripresa poi da Shaftesbury e di qui diffusa nell'idealismo romantico tedesco. Cfr. anche S. Zecchi, *L'artista disarmato* , cit. p. 2002

[88] W. Schmidt, *Auf die Suche nach eine neuen Lebenskunst. DieFrage nach den Grund und die Neubegründung der Ethik bei Foucault,* Suhrkamp, Frankfurt/M., 1992.

[89] B. Mercadè, *Il n'y a pas du second degré* , Chambon, Nîmes 1990, p. 9

[90] K. Harrasser , *Technoavantgarden. Umbaupläne in ästhetischen, kybernetiken und medientheoretischen Programmatiken,* in C. Klinger, W. Müller-Funk (Hrsg.), *op. cit.*

[91] J. Clair, *La responsabilité de l'artiste* , Gallimard, Paris 1997, p. 59 e passim; F. Dröge, M. Müller, *Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur,* Hamburg 1999. Ma cfr. la difesa, benché critica, di P. Bürger, *Der Surrealismus im Denken der Postmoderne . Ein Gespräch* (in C. Klinger, W. Müller (Hrsg.), *op. cit* . p. 201), il quale sottolinea invece l'istanza di libertà individuale assoluta proprio del surrealismo. L'obiezione pare molto debole: l'anarchia porta di regola al dispotismo.

[92] Si può qui ricordare che questa deriva estetizzante era stata già individuata da Simmel in alcune tendenze del movimento socialista, e analizzata e criticata in *Estetica sociologica* , in D. Formaggio, L. Perucchi (cur.) *Arte e civiltà,* Isedi, Milano

doppia e simmetrica tendenza, alla politicizzazione dell'arte e alla estetizzazione della politica, suscita ovviamente sentimenti diversi, a seconda del soggetto che la compie e posizioni ideologiche dell'osservatore. Per Benjamin, ad esempio, era un bene se la facevano i comunisti, male se la facevano i fascisti .[93]

Secondo A. Debeljak, "solo la metà del programma dell'avanguardia si è potuto realizzare, pur se in forma solo diluita: il trasferimento dell'arte nella vita quotidiana: l'estetizazzione delle merci, l'industria culturale". Non realizzata invece la seconda metà: l'aspirazione al mutamento sociale" [94]:

2.11 Intellettualismo e manifesti.

Si è notato più volte, e fin dalle prime pagine di questo lavoro, che una delle caratteristiche più evidenti dell'arte degli ultimi due secoli è la massa enorme di scritti teorici (filosofia, storia, critica) che accompagnano la produzione e la fruizione delle opere. Ciò è dovuto a varie ragioni. Una è l'assunzione, da parte degli artisti (per lo più raggruppati in movimenti, correnti e simili) di obbiettivi di trasformazione sociale, e quindi la necessità di spiegare discorsivamente al pubblico più ampio le motivazioni e gli scopi del loro operare, la loro filosofia o ideologia. I movimenti artistici si pongono sempre più come movimenti anche sociali e politici.

Nell'epoca delle avanguardie questa tendenza si concreta nella pubblicazione di "manifesti", il cui archetipo rimane quello comunista, vergato da Marx ed Engels nel 1848 [95]. Il primo manifesto formale è quello pubblicato da Marinetti a Parigi nel 1909; seguono quello dadaista e quello surrealista. Per mezzo secolo la promulgazione di questi documenti, redatti dagli artisti stessi o dai loro mentori intellettuali, diventa un fatto normale nel mondo dell'avanguardia [96]. Nella seconda metà del Novecento la pratica tende ad esaurirsi, un po' per stanchezza, un po' per il venir meno delle

---

1976, (1896). Sui rapporti tra arte e regimi totalitari, cfr. ad es. J. Golomstock, *L'art totalitaire*, Carré, Paris 1991; B. Groyk, *Gesamtkunst Stalin*, Hanser, München 1988

[93] C. Klinger, *op. cit*., pp. 216 ss.

[94] A. Debeljak, *op. cit*. p. 129. Ma è da ricordare sempre che quello è stato il programma di alcune, e non tutte la avanguardie.

[95] *Ibid*. p. 179.

[96] A. Wolfgang, W. Fähnders (Hg.) *Manifeste und Proklamationen der Europäischen Avantgarden*, *1909-1938,* Stuttgart, Weimar 1995

ambizioni palingenetiche dell'arte. Essi sono sostituiti da altri mezzi di comunicazione, quali le mostre e relativi grossi cataloghi, o gli scritti teorici di più ampio respiro. Ciò tende a emarginare il ruolo degli artisti nel dar vita a movimenti artistici, e a rafforzare invece il ruolo di personaggi specializzati nella produzione di discorsi sull'arte e nell'organizzazione di mostre, cioè i critici -curatori[97]. Gran parte delle innumerevoli correnti , tendenze e stili artistici emersi nella seconda metà del secolo non nascono dalla formazione spontanea di gruppi di artisti, ma dal lavoro promozionale a tutti i livelli – compresa la produzione di filosofie – da parte di quelle figure professionali.

[97] A. Vettese, *Artisti si diventa* , cit., p. 12 .

Capitolo XIII

Il sistema

Introduzione

Il concetto di sistema è uno dei più diffusi, generale e fecondi del discorso scientifico. Lo si ritrova in tutte le discipline, dalla matematica e dalla fisica – dove probabilmente si è formato – alla meccanica al la biologia ; e anche in tutte le scienze umane, dalla psicologia alla filosofia . Esso sta a indicare qualsiasi insieme di elementi che abbiano qualche relazione tra loro, in modo che variando l'uno varino in qualche misura, più o meno direttamente, anche gl i altri; e che, nel loro insieme, gli elementi del sistema siano distinguibili da ciò che sta fuori del sistema. L'elemento fondamentale minimo di ogni sistema è quindi il confine che distingue il dentro e il fuori, il sistema dall'ambiente, chi e cosa appartiene e chi/cosa non appartiene [1]. Uno dei suoi meriti deve al fatto che esso costringe lo studioso - l'osservatore – a definire il suo oggetto di studio, cioè tracciare il confine (*finis* = lat. confine) tra l'interno e l'esterno , delimitare il campo . La distinzione, come hanno affermato tutti i filosofi, è il prerequisito fondamentale del discorso razionale e scientifico (le "idee chiare e distinte" di Cartesio). In secondo luogo, il concetto di sistema invita lo studioso a concentrare la sua attenzione sulle relazioni tra le componenti interne, e tra il sistema e l'ambiente esterno .

Al di là di questi due elementi di base, esiste un gran numero di caratteristiche che si possono attribuire ai sistemi, e quindi di "approcci" e teorie sistemiche [2]. In alcune di esse il concetto di sistema

---

[1] Mi sono occupato di questo concetto in numerose pubblicazioni; ad es., *The study of boundaries: a systems -oriented, multidisciplinary, bybliographical essay,* in "*The Jerusalem journal of international relations* ", 2, 3 1976, pp. 81 -107; ultimamente nella voce *Confine* in F. Demarchi, A. Ellena, B. Cattarinussi (cur.) *Nuovo dizionario di sociologia* , ed. Paoline, Milano 1987, pp. 499 -511

[2] Cfr. ad es. R. Strassoldo, *Sistema e ambiente, Introduzione all'ecologia umana* , Angeli, Milano 1977. Un'ampia trattazione si trova anche in R. Gubert, voce *Sistemica* , in F. Demarchi, A. Ellena, B. Cattarinussi (cur.) *op. cit* . La centralità del confine e dei rapporti tra sistema e ambiente è stato approfondito e ampiamente applicato da N. Luhmann, in tutta la sua ampia produzione. Cfr. ad es. N. Luhmann, R. de Giorgi, *Teoria della società* , Angeli, Milano 1992.

è affine a quello di struttura; in altre, a quello di organismo. Alcune sottolineano il carattere di stabilità, equilibrio e chiusura, propri dei sistemi fisici, meccanici, inanimati; altre quello di dinamicità (ultrastabilità) e apertura, propri dei sistemi viventi. Per alcune il sistema è essenzialmente un costrutto mentale, uno strumento euristico e addirittura didattico, un insieme di concetti analitici; per altri, i sistemi sono realtà concrete, oggettive, material-energetiche; e così via.

Anche nelle scienze sociali il concetto di sistema è presente fin dalla loro nascita, e caratterizza, con varie accezioni, gran parte del loro sviluppo. Tutti i sociologi - da Comte a Pareto a Parsons a Luhmann, solo per citare i più celebri - che hanno ambito a fornire visioni complessive e trattazioni di ampio respiro sull'intera realtà sociale hanno adottato, in qualche modo, l'approccio sistemico (o sistematico: vi sono differenze ma anche comunanze tra i due concetti)[3].

Il concetto di sistema è stato da tempo applicato anche al mondo dell'arte, da osservatori di varie discipline; compresi gli storici e i critici dell'arte ;[4] e in anni più vicini a noi sono apparsi importanti lavori che applicano il paradigma socio-sistemico al tale mondo, come quello, già spesso citato, di N. Luhmann. [5] Una versione molto semplificata e sintetica è stata adottata anche da chi scrive nel suo precedente manuale, *Forma e funzione - introduzione alla sociologia dell'arte* (1998), dove si distinguono 4 componenti: soggetti, strutture, processi e funzioni.

---

[3] Sulla storia e tipologia degli approcci sistemici in sociologia cfr. G. Giorio, voce *Sistemi sociali* , in F. Demarchi et al, (cur.) *op. cit*.

[4] Cfr. ad es. P.O. Kristeller, *The modern system of the arts* , in "The journal of the history of ideas", n. 12 e 13, 1951 (che però ne tratta in senso prevalentemente concettuale, di tassonomia); L. Alloway, *Network: the art world described as a system*, in "Artforum", n. 11, Sept. 1972, pp. 28-32; A. Bonito Oliva, *Arte e sistema dell'arte*, De Domizio, Pescara 1975; id., *Italia 2000. Arte e sistema dell'arte* , Preparo, Milano 2000; F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea* , Laterza, Bari 2002. Una lucida definizione si trova in M. Costa, *Fenomenologia e senso della NewTech* , in D. Bertasio (cur.) *Arte o spettacolo? Fruitori, utenti, attori,* Angeli, Milano 2006, p. 78. Uno schema grafico (box-diagram) del sistema dell'arte è stato presentato parecchio tempo fa da M. DeFleur, in *Theories of mass communications,* McCay, New York 1966.

[5] N. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* , Suhrkamp, Frankfurt/M, 1995; trad. ingl. *Art as a social system* , Stanford Univ. Press 2000.

Anche noi fin dalle prime pagine del presente lavoro abbiamo avvertito che da un punto di vista sociologico, l'arte deve essere concettualizzata innanzitutto come un sistema – il sistema sociale dell'arte - e nei primi capitoli abbiamo adottato il paradigma sistemico in alcune analisi. Così abbiamo esaminato le funzioni dell'arte, e il concetto di funzione presuppone logicamente quello di sistema; e abbiamo esposto alcune componenti del sistema dell'arte: Stato, pubblico, mercato, artisti, letteratura.

Siamo poi passati, nei capitoli da 7 a 11, ad un approccio di tipo storico (storico-sociale), con la rievocazione di alcuni momenti importanti dell'evoluzione del sistema dell'arte negli ultimi due secoli. Nel capitolo precedente abbiamo assunto un approccio ancora diverso, quello "ideologico" nel senso originario del termine, o come un approccio di sociologia della conoscenza: cioè analisi delle idee che hanno caratterizzato il sistema dell'arte d'avanguardia, e che nascono da cause e condizioni sociali. Riprendiamo ora con qualche ordine (sistematicità!) ma in modo sintetico il tema delle componenti strutturali del sistema dell'arte e delle loro relazioni. In chiusura si far cenno anche ad altri aspetti: le funzioni sociali e la struttura spaziale.

A differenza che nei primi capitoli, dove il riferimento era soprattutto al periodo primigenio del sistema dell'arte , qui il riferimento è soprattutto alla situazione dell'ultimo secolo, e in particolare all'era dell' avanguardia . Alcuni temi, e in particolare quello del mercato, del museo e del pubblico, saranno ampiamente sviluppati nei capitoli seguenti. In altre parole, queste pagine sono in parte una ricapitolazione di quanto detto nella parte I e in parte una anticipazione della parte III; con inevitabili ripetizioni.

1. Il sistema dell'arte d'avanguardia

"The art establishment consists mostly of talk" scriveva Harold Rosenberg nel 1965 .[6] L'arte è innanzitutto una parola: un *flatus vocis* che ricorre nei discorsi, nelle conversazioni, nelle conferenze e nelle lezioni, ma è anche una scritta che sta sul frontone dei musei, delle accademie e degli istituti dove la si insegna; sulle copertine di libri e riviste, e nel titolo di articoli e rubiche; nell'insegna di gallerie, nella carta intestata di imprese e uffici che la trattano, nelle leggi che se ne

[6] Cit. da H. C. Finney, *Art production and artistic careers* , in V. Zollberg, J. M. Cherbo (eds.), op. cit. p. 82

occupano. Sta anche nelle menti delle persone, come significati, idee, progetti, scopi, norme, valori, visioni del mondo; benchè su questo ci sia immensa varietà e vaghezza. L'arte è un settore della cultura. Ma l'arte è fatto anche soggetti, ruoli, azioni, comportamenti, istituzioni, oggetti e strutture fisiche, energia, risorse materiali [7]. Dopo quelli ideologici, è quindi opportuno tratteggiare anche questi altri aspetti del sistema dell'arte d'avanguardia.

Innanzitutto, qualche indicazione quantitativa. Secondo la famosa stima *tongue in cheek* di Tom Wolfe, del 1975 , il nucleo centrale del sistema mondiale dell'arte è minuscolo:

"il mondo dell'arte è composto di 750 eletti a Roma, 500 a Milano, 1750 a Parigi, 1.250 a Londra, 2000 a Berlino, Monaco e Düsseldorf, 3000 a New York a forse altri 1.000 nel resto del mondo. 10.000 in tutto. Loro controllano il mondo dell'arte" .[8]

Più recentemente, Y. Michaud scrive che

"tutti sanno bene che… .una ventina di collezionisti internazionali, e i loro consiglieri, un centinaio d'istituzioni e i loro conservatori -commissari, un po' meno di mercanti, e un pugno di critici gestiscono il mondo internazionale dell'arte, e che questa piramide di potere si riproduce a scala minore in alcuni paesi, non troppo sottosviluppati" .[9]

A questa dimensione (di 30 persone) si riferisce anche P. Guidibert [10], e G. Guglielmino ha arbitrariamente fissato in 200, tra artisti, collezionisti, curatori e galleristi, le "persone che contano nell'arte contemporanea internazionale" [11]

In realtà non esistono statistiche serie a questo riguardo, per la difficoltà di stabilire i criteri di definizione e di raccogliere i dati.

---

[7] La letteratura sul concetto di sistema sociale è ovviamente immensa, e vi abbiamo già fatto cenno al cap. 1. Per una trattazione abbastanza elementare cfr. N. Luhmann, R. De Giorgi, *op. cit* . Per alcune notazioni sintetiche sulle specificità del sistema dell'arte contemporanea cfr. anche N. Luhmann *Ausdifferenzierung der Kuns t,* in M. Brüderlin (Hg.) *op. cit*. p. 142; idem, *Die Kunst der Gesellschaft* , cit. pp. 383, 505

[8] T. Wolfe, *Come ottenere il successo in arte* , Allemandi, Torino -Londra-Venezia 2002 (1975)

[9] Y. Michaud, *L'artiste et les commissaires* , Chambon, Nîmes 1989 p. 59

[10] Cit. da H Serane, *Voyage au bout de l'art moderne* , Maule, Paris 1997 p. 129.

[11] G. Guglielmino, *Ladies&Gentlemen. Duecento persone che contano nell'arte contemporanea internazionale* , Allemandi, Torino -Londra-Venezia -New York 2005

Questa carenza è, di per sé, indice del carattere elitario del mondo dell'arte d'avanguardia , e insieme della sua scarsa rilevanza sociale. Esso interessa una fascia molto sottile di popolazione, e una fascia ricca, senza quei problemi socio -economici che motivano l'interesse di statistici, sociologi, e delle relative istituzioni scientifiche. Né il mondo dell'arte ha finora mostrato, per varie e, come vedremo, ovvie ragioni, alcuna inclinazione ad essere indagato dalle scienze sociali. I numeri di Wolfe sono certamente di brillante fantasia, quelli di Michaud un po' più meditati, ma l'impressione generale è che comunque gli operatori rilevanti del sistema siano dell'ordine di poche migliaia; che si tratti comunque di un "micro -ambiente" [12]. Non vi sono invece dubbi nell'indicare i protagonisti di quel mondo: "il cuore di questa istituzione è il mercato dell'arte; cooperano con esso i direttori dei musei, i collezionisti, gli acquirenti occasionali e gli speculatori amanti del rischio, gli incroci frequenti tra queste categorie e infine, l'intero sistema delle pubblicazioni d'arte" [13].

Come tutti i sistemi sociali, anche quello dell'arte persegue in primo luogo i propri interessi, cioè lo scopo di crescere, estendersi, diffondersi, svilupparsi, annettersi ragioni dell'ambiente, e succhiare da essa il massimo di risorse prime (energie). Ma ancora prima per esistere, persistere, sopravvivere, il sistema deve stabilire e difendere il confine tra interno ed esterno; deve essere in grado di far funzionare i propri processi interni, senza essere dominato dalle forze esterne (autonomia, "chiusura operativa"). Quindi il ruolo cruciale in ogni sistema è quello dei guardiani del confine, i "gate -keepers", coloro che

---

[12] Il termine ricorre nei lavori di R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché* , Flammarion, Paris 1997 (1992); (cur.) *Sociologie de l'art,* L'harmattan, Paris 1999 (1985)*; Les artistes, essai de morfologie soc iale*, in « La documentation française »*,* 1997; cfr. anche J. Ph. Domech, *Le march é de la peinture en France,* Minuit, Paris 1989 (1967), p. 36; e in A. Vettese *op. cit*. p. 293.

[13] A. Gehlen, *Interpretazione dell'avanguardismo nell'arte pittorica* , un "Filosofia dell'arte", 2, 2002 (1966) p. 147; Simili elencazioni sono ubiquitarie in letteratura; cfr. ad es. V. Zollberg, J. M. Cherbo (eds.) *,op. cit.*, p. 5; N. Heinich, *Le triple jeu* , cit., pp. 251, 271; B. Sanguanini, *Le arti tra opera, performance & informazione. Tendenze fin de siècle di arti visive, spettacolo e patrimonio artistico,* in D. Bertasio (cur.), *Immagini sociali dell'arte* , Dedalo, Bari 1998, p. 292; F. Poli, *Il sistema dell'arte*, Laterza, Roma -Bari 2005. Un'altra tipologia degli attori del "teatro dell'arte" più aggiornata, e un po' più "mondana, che dà molto posto alla "bella gente" che affetta grande entusiasmo per l'arte contemporanea, è proposta da C. Saehrendt, Steen T. Kittl, *Das kann ich auch. Gebrauchsanweisung für moderne Kunst*, Dumont, Köln 2007.

ammettono o escludono dal sistema i flussi di materia, energia e informazione (cose, persone e idee)[14]. La difesa/controllo del confine è la stessa funzione/governo centrale del sistema.

Ma il sistema dell'arte (come tutti gli altri) non è una monade, non è un mondo autosufficiente; è un sub -sistema, che vive in rapporto con altri sistemi, esterni e superiori (meta -sistema). I confini non sono muri chiusi; essi hanno punti che fungono da porte e ponti attraverso cui passano materie, soggetti e informazioni. Controllare e difendere il confine significa vigilare che questi flussi siano vantaggiosi per le parti in causa. Per capire il funzionamento del sistema sociale dell'arte bisogna capire i flussi (scambi, interazioni, rapporti) che intercorrono con il metasistema in cui esso vive, cioè la la società. Che cosa il sistema dell'arte produce a pro della società, ovvero, che cosa è considerata utile, vantaggioso, positivo , interessante per la società? La risposta è semplice, e tautologica: il sistema sociale dell'arte produce qualcosa che la società considera un valore: il valore estetico -artistico. In cambio, la società remunera il sistema dell'arte con beni materiali e morali (denaro, prestigio, fama, ecc.).

I due punti problematici in questo elementare schema sono: 1) che cosa è il valore estetico -artistico? 2) chi lo produce?

Il primo rievoca la discussione filosofica sulla definizione dell'arte, sviluppatasi negli ultimi due secoli, e con riferimenti ai venti secoli precedenti di discussioni sulla bellezza. Si ricorderà che la conclusione di quella discussione è che l'arte è qualsiasi cosa la società definisce come arte. Se fosse così, scomparirebbe la distinzione tra il sistema dell'arte e la società. In realtà, la società non opera, pensa e parla nel sue insieme, ma attraverso i suoi organi, le sue istituzioni. E nella società contemporanea (da due secoli), la definizione di cosa sia l'arte, che cosa sono la qualità e il valore artistico, sono state delegate al sistema dell'arte stesso . In quanto sistema autonomo e autopoietico, la definizione dei propri confini, di ciò che sta dentro e ciò che sta fuori dell'arte, spetta all'arte stessa, cioè ai suoi operatori cruciali "e questo vale anche per i criteri con cui questa questione è decisa. L'arte è ciò che l'arte riconosce come tale"[15].

---

[14] Una discussione su questo punto è quella pubblicata da C. Buci -Glucksmann (cur.) *Les frontières ésthetiques de l'art,* L'harmattan, Paris 1999.

[15] N.Luhmann *Ausdifferenzierung der Kunst* , cit., p. 139 .

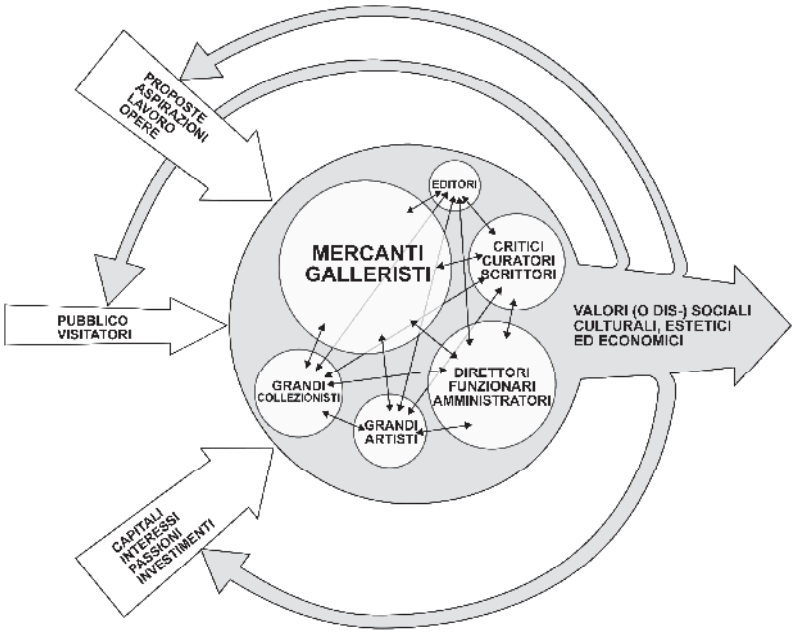
Il resto della società si limita ad accettarla passivamente. Ciò deriva dal conferimento all'arte di autonomia, della totale libertà, e di uno status sacrale, sottratto da ogni controllo sociale, politico , scientifico e morale.

Il secondo problema è il rapporto tra i produttori di oggetti che aspirano allo status di artista e coloro che conferiscono questo status. Finchè le opere avevano caratteristiche (bellezza, maestria, "specialità", ecc.) tali da essere riconosciute (percepite, recepite, appercepite, sentite, intuite, ecc. ecc.) come artistiche in via immediata dal pubblico, era ovvio considerare gli artisti come i produttori di valori artistici. Da quando, con la rivoluzione avanguardista di fine Ottocento, si sono rifiutati i criteri tradizionali della artisticità, il pubblico comune (la società generale) non è in grado d i riconoscere nè conferire i valori artistici. Esso deve affidarsi ai giudizi, commenti, interpretazioni, spiegazioni, teorie e discorsi degli "esperti": filosofi, storici, critici, giornalisti, a direttori dei musei; funzionari dei ministeri; organizzator i e curatori delle mostre; ai galleristi, mercanti, mediatori e così via. Questi sono i veri produttori dei valori artistici. Fino a circa gli anni 60 del Novecento costoro erano una "comunità di supporto", che diffondevano i valori creati dagli artisti stessi; da allora essi sono divenuti gli operatori centrali del sistema, il vero mondo dell'arte[16] Ai loro inizi, gli artisti sono solo produttori di oggetti materiali, fornitori di materie prime e grezze, lavoratori manuali. Il valore artistico di quello che producono è creato d a questi altri soggetti, che nel loro insieme formano il sistema sociale dell'arte. Sistema autoreferenziale, perché funziona nei rapporti tra i soggetti sopra citati, e gode di autonomia pressochè totale dell'esterno . Solo quando i produttori di oggetti ricevono la qualifica di artisti sono ammessi al sistema, e possono svolgere ruoli di qualche rilevanza; soprattutto se anch'essi non si limitano a produrre oggetti, ma svolgono le attività tipiche i degli operatori sopra elencati. Anche molti artisti hanno imparato a parlare (conversare nei salotti, nei luoghi di ritrovo, sulle terrazze, nei parties, rilasciere interviste, tenere conferenze, far lezioni ecc.), scrivere, pubblicare, filosofare, giudicare, organizzare, promuovere, commerciare, ecc. In conclusione, gli artisti hanno ruoli ambivalenti e mutevoli nel sistema dell'arte; a volte fuori, altre volte interni. Invece non c'è dubbio che gli operatori cruciali, i soggetti centrali, sono gli "esperti".

---

[16] R.C. Morgan, *The end of art world* , AllsworthPress, New York 1998, p. xviii

Presentiamo intanto qui uno schema grafico abbastanza comprensibile, e tipicamente derivata dalla cibernetica [17], del sistema dell'AC:



Ovviamente schemi di questo tipo sono una radicale riduzione e semplificazione della realtà, e servono solo a dare una "prima idea" . Nelle pagine seguent i tentiamo di affinare un po' a parole i fenomeni qui visualizzati; ma consapevoli dei limiti anche delle analisi discorsive. Una maggior spinta all'approfondimento di questa schema verrebbe dalla prospettiva di poter, un giorno, misurare quantitativamente la consistenza di questi "operatori" (soggetti, attori, ecc.) e flussi (processi); prospettiva di cui invero non si vede alcuna probabilità, data la nota opacità e indefinitezza del mondo dell'AC.

2. I soggetti marginali

[17] Ne ho fatto ampio uso in altri tempi e materie: cfr. R. Strassoldo, *Sistema e ambiente. Introduzione all' ecologia umana* , Angeli , 1977

Nel caso dell'arte, vi sono quattro categorie di soggetti la cui importanza sulla dinamica del sistema dell'arte è ovvia, ma di cui è discutibile se siano interni o esterni al sistema.

2.1 Il pubblico

La prima è quella del pubblico. Se si ritiene che il pubblico dell'arte sia interno al sistema, gli si attribuisce qualche ruolo attivo e decisionale nelle operazioni del sistema stesso. Ad esempio, si ipotizza che l'artista, nel produrre, si prefiguri un certo pubblico (target, destinatario). Su questa base è sorta tutta l'"estetica della ricezione". Tuttavia, nel caso delle avanguardie, questo è incerto e contestato. In alcune correnti, come si è visto, il "grande pubblico", l'"opinione pubblica" sono programmaticamente esclusi dall'orizzonte di rilevanza; le attività degli attori sono dirette a cerchie ristrette di iniziati (colleghi, amici, mentori, mercanti, appassionati). A volte, il pubblico generico ("borghese" o "di massa") addirittura è rilevante solo in negativo, come oggetto di attacchi, come nemico, o come vittima. Per molti ambienti artistici d'avanguardia, il successo di pubblico è occasione di sospetto o addirittura prova di non -artisticità.

In tempi più recenti alcuni studiosi danno maggior importanza al pubblico nel sistema dell'arte; o riconosce addirittura ad esso il ruolo di gatekeeper [18].

Empiricamente, il pubblico dell'avanguardia è costituito, in misura rilevante, da persone che hanno qualche collegamento personale o professionale con il mondo dell'arte: insegnanti e studenti di materie artistiche nei vari livelli scolastici; persone attive in campi affini a quello dell'arte, cioè nelle professioni "creative" (architetti, designers, pubblicitari, stilisti, grafici, fotografi, intellettuali di ogni tipo); più le persone che ritengono comunque socialmente doveroso mostrare interesse per ogni manifestazione artistico -culturale. In generale gli osservatori ritengono che nel mondo dell'arte d'avanguardia il pubblico sia solo un soggetto passivo, un recipiente di idee che provengono dall'esterno e dall'alto; un soggetto le cui

[18] G. Candela, E. A. Scorcu, *L'economia dell'arte,* Zanichelli, Bologna 2004, p. 27 sostengono che anche il grande pubblico "determina" il valore artistico e monetario nel mercato. La tesi non appare molto forte, e contiene elementi di contraddidizione logica con quanto scrive altrove, dove afferma che gli esperti (galleristi, critici, curatori ecc.) compiono una "preselezione" dell'offerta artistica che viene poi presentata all pubblico.

opinioni e atteggiamenti hanno scarsa influenza sulle operazioni del sistema. Il pubblico in qualche misura (scarsa) va a vedere le mostre, compera i libri, le riproduzioni e i poster, e serve come una (non l'unica, s'intende) misura del loro successo; ma nient'altro. Da alcuni anni si è diffusa la pratica di far compilare ai visitatori di mostre e musei questionari sulle proprie caratteristiche socio-culturali, motivazioni, fonti di informazioni sull'evento, impatto dell'esperienza, ecc., ma i risultati di queste indagini solo molto raramente sono rese di pubblico dominio, e quindi non se ne conosce il loro effetto sul sistema [19]. L'irrilevanza operativa del pubblico si misura anche dalla modestia della quota del costo dei musei e delle mostre che viene coperta dalla vendita dei biglietti ingresso: di regola, non più del 5-20 % (il resto viene da finanziamenti pubblici o privati, variamente motivati in termini di pubblica utilità immateriale o di promozione dell'immagine aziendale).

2.2 I collezionisti

La seconda categoria è quella dei collezionisti (e, più raramente, i mecenati e i committenti) che forniscono al sistema buona parte delle risorse materiali (il denaro) di cui si alimenta. E' una categoria abbastanza vasta, che comprende al livello più basso una fascia di professionisti e piccoli imprenditori, e a quello alto personaggi o istituzioni dalle risorse finanziarie illimitate. Le motivazioni al collezionismo d'arte d'avanguardia sono molto varie: genuina passione per tali forme d'arte, esibizione di qualità culturali (competenza, modernità, apertura, tolleranza, auto-ironia, ecc.), desiderio di distinzione (arte d'avanguardia come simbolo di status) [20], e infine investimento (speculazione). La loro influenza sulla dinamica dell'arte è certo molto maggiore di quella del pubblico. I collezionisti

[19] Per le ricerche sul pubblico rimandiamo al cap. XVIII

[20] Secondo la ricerca di M. Thomas (*Un art du secret. Collectioneurs d'art contemporain en France*, Chambon, Nîmes 1995) questa è l'immagine del collezionista prevalente nell'opinione pubblica: quello del neo-ricco (parvenu) esibizionista. Sui collezionisti, oltre che alla citata classica ricerca di A. Saarinen, *I grandi collezionisti americani*, Einaudi, Torino 1977 (1958), cfr. anche K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi*, Il saggiatore, Milano 1989; F. Mottola, A. Mottola Molfino, *Il possesso della bellezza, Dialogo sui collezionisti d'arte*, Allemandi, Torino 1997; e W. Muensterberger, *Le collectioneurs*, Payot, Paris 1996. Sulla passione del collezionare in generale, cfr. R. W. Belk, *Collecting in a consumer society*, Routledge, London-New York 2001.

"fanno il mercato" : i loro gusti e preferenze orientano la produzione, la domanda modella l'offerta. Ma questo vale soprattutto alle fasce medie e basse, che costituiscono la grandissima parte del mercato dell'arte; l'arte "commerciale", quella che finisce a decorare le pareti delle case. I guardiani del sistema dell'arte tendono a escludere tutto ciò dalla "vera arte", innovativa, originale, d'avanguardia, di alto livello. Invece i grandi collezionisti –pochi e di grandi capacità – operano nel sistema e contribuiscono a determinare i valori artistici. Tuttavia è da tener presente che molti dei grandi collezionisti non agiscono in base ai loro personali gusti e preferenze; ma secondo criteri del tutto diversi (moda, prestigio, fama, profitto, ecc.). Per gli acquisti spesso si affidano alla consulenza di esperti: mercanti, galleristi, critici, studiosi, ecc. E' discutibile quindi se i collezionisti siano davvero operatori centrali e autonomi nel sistema.

2.3 I politici

La terza categoria è quella dei detentori del potere politico (formale o informale), che controllano il flusso di denaro pubblico che alimenta il mondo dell'arte, attraverso le commesse, gli acquisti, le istituzioni educative (i posti di insegnante, che permettono alla maggioranza di artisti o aspiranti tali di sostenersi), la distribuzione di premi, borse e prebende, le istituzioni museali e quelle espositive (mostre temporanee), e le varie altre attività che riguardano l'arte . Nell'*ancien régime* e nei sistemi autoritari ovviamente il potere politico incide molto sull'arte, ma nei regimi liberaldemocratici non avviene. Nella contemporaneità i politici e gli amministratori di regola non sono affatto esperti d'arte, e agiscono sulla base non dei propri gusti personali, ma del consiglio di esperti e di commissioni "tecnico - scientifiche". Si ritiene inaccettabile che i politici entrino nelle scelte artistiche: "l'arte e la scienza sono libere" dalla politica, dice la Costituzione italiana . Come gran parte della gente normale, verso l'arte contemporanea i politici hanno una rispettosa estraneità: "non la capisco, ma deve essere bello" Come nel caso dei collezionisti, le loro motivazioni nel sostenere l'arte si imperniano sul prestigio; ma non tanto personale, quanto istituzionale e di parte. In Paesi come gli USA, la figura del collezionista e del politico possono coincidere, data la permeabilità tra la politica e la finanza. La specialità dei politici sta nell'intuire i vantaggi d'immagine, presso l'é lite intellettuale, i media, l'opinione pubblica e l'elettorato, che possono derivare dalle loro

decisioni di politica artistica . In tempi più recenti, la promozione dell'arte contemporanea è divenuta un aspetto dell'"immagine di modernità" delle collettività che essi rappresentano (città, regioni, nazioni), dell'offerta turistica e del "marketing urbano", e quindi ha assunto anche caratteri di politica economica. Tuttavia non conosciamo solidi e organici dati di ricerca sull'influenza dei questa categoria sociale sulle dinamiche del sistema dell'arte [21]. Certamente non è una categoria centrale del sistema ; al massimo, un ausiliario, un sostenitore .

2.4 Gli editori

In quarto luogo vi sono coloro che producono il *merchandising* legato all'arte, e in particolare gli editori di libri d'arte riccamente illustrati, di alto costo e con altrettanto alti margini di profitto, che costituiscono una nicchia di mercato molto allettante, e in cui operano spesso case editrici specializzate. Vi sono stati editori che hanno promosso in particolare certi orientamenti artistici, secondo le proprie preferenze culturali e ideologiche; tuttavia di regola gli editori mirano al lucro, e seguono la domanda di mercato. Nella contemporaneità, i libri d'arte costituiscono un settore rilevante del consumo culturale, nella fascia medio -alta; e probabilmente una manifestazione di consumismo, come espressione di status -symbol. Una volta sfogliato e lasciato per qualche tempo sui tavoli in salotto, il grosso e ricco libro illustrato finisce negli scaffali, a far la sua bella figura ma non più ripreso.

Un settore editoriale particolare è quello dei cataloghi delle mostre. Come è noto, il catalogo è divenuto uno degli aspetti più importanti, anche economicanente, delle mostre. I visitatori tendono a spendere molto di più per il catalogo che per il biglietto d'ingresso; se lo portano a casa come testimonianza dell'esperienza alla visita - sempre veloce - e come promessa di approfondirne la conoscenza in futuro. Nati in forme essenziali, modeste, a scopi funzionali (scientifici) i cataloghi sono cresciuti enormemente di volume, peso e di qualità tipografica, con abbondanza sia di illustrazioni a colori che

[21] Così sembra dare un certo ma non precisato peso ai politici locali la ricerca di D. Bertasio, *Nel mare di internet alla ricerca dell'arte* , in D. Bertasio (cur.), *Arte e spettacolo. Fruitori, utenti, attori* , Milano, Angeli 2006

di saggi, schede, biografie e bibliografie [22]; strumenti di ricerca per gli specialisti, e assai poco utilizzati dalle persone di cultura artistica generale.

La produzione di cataloghi mette in moto numerose competenze professionali (studiosi, grafici, e relativi interessi) e richiede ulteriori competenze di organizzazione e coordinamento, cioè di *management* e imprenditorialità. Un fenomeno recente, ancora limitato e non molto studiato ma interessante, è l'evoluzione dell'impresa da casa editrice specializzata nella stampa di cataloghi a soggetto organizzatore di mostre "chiavi in mano", al servizio di enti pubblici o privati (ad es. amministrazioni locali, banche, aziende). In questo caso l'impresa suggerisce i temi, individua gli esperti cui affidare la curazia, gestisce anche gli aspetti tecnici (allestimenti), comunicativi (pubblicità, relazioni pubbliche, promozione) e amministrativi della mostra.

3. I soggetti centrali

Come si è già avvertito c'è un ampio consenso sul concetto che gli operatori cruciali, il "modulo di controllo", i veri gestori del sistema dell'arte non sono gli artisti, ma altri soggetti Secondo molti studiosi gli artisti sono del tutto emarginati, e quasi espulsi dal sistema [23].

---

[22] F. Poli, *op. cit*. p. 160 ss. Oltre a quelle dei cataloghi delle grandi mostre, questo autore ricorda altri tipi di cataloghi: 1) di mostre personali e private, in gallerie; 2) mostre monografiche collettive, a tema storico o sull'attualità; in spazi pubblici e musei; 3) cataloghi delle case d'asta; 4) cataloghi sulle quotazioni sul mercato d'arte; 5) cataloghi monografici su singoli artisti, viventi o recentemente defunti. In Italia, vi sono case editrici specializzate in cataloghi: Electa, Mazotta, Allemandi, Skira, Giorgio Mondadori, Fabbri, Marsilio, e qualche altra. Questo autore nota che i cataloghi-documentari hanno un carattere promozione-pubblicitario, a scapito di quelli critici e scientifici; e quindi mostrano una certa inflazione di presenza di artisti di minore qualità. Gli artisti più noti evitano di comparire in essi (*ibid*.p. 161). In generale, i cataloghi sono un fenomeno "commerciale, più che culturale".

[23] J. Wolff, *Sociologia delle arti*, Il Mulino, Bologna 1983 p. 65; Y. Michaud, *L'artiste et les commissaries*, cit., p. 14; idem, *La crise de l'art contemporain*, PU, Paris 1997, p. 287; A. Debeljak, *Reluctant modernity*, Rowman& Littlefield, Lanham 1998, pp. 75, 147, 167; T. Avital, *Art versus non art. Art out of mind*, Cambridge Univ.Press 2003, pp. 1, 49; S. Gablik, *The re-enchantent of art*, Thames&Hudson, London-New York, 1991, p. 64; Ph. Dagen, *L'art impossibile. De l'inutilité de la création dans le monde contemporain*, Grasset, Paris 1997 p. 159; F. Poli, op. cit..; A. Dal Lago, S. Giordani, *Mercanti d'aura*, Il Mulino, Bologna 2006 p. 93

Le tre categorie di esperti che si possono considerare senza dubbio come interni e cruciali [24] sono: a) i mercanti, galleristi, mediatori, agenti, b) gli scrittori (teorici, storici, critici) e c) i funzionari (managers, conservatori, curatori, commissari).

Mettendo tra parentesi la prima categoria, che gestisce in via diretta il mercato dell'arte, le altre due categorie costituiscono la categoria degli esperti, la cui funzione nel sistema sociale dell'arte, secondo Luhmann, è quella di

> "reagire alle novità, agli stimoli che vengono dall'ambiente esterno; positivamente o negativamente, non importa. Sia l'una che l'altra reazione giovano all'accettazione delle novità, da parte dei media. Le controversie vivacizzano lo smercio; l'importante è che si rispettino le regole di appartenenza. Le differenze di opinioni tra esperti non mettono in crisi la loro centralità nel sistema; l'importante è che siano allineate in un chiaro ordine organizzativo. La scena non è monopolizzata né solo da chi lavora nelle gallerie e nei musei, né solo dai giornalisti specializzati in arte, né solo dai professori delle accademie d'arte… L'importante è che la loro competenza professionale sia riconosciuta, al di là delle istituzioni di appartenenza. … Questa è la fonte di autodescrizione del sistema… , di qui vengono al sistema le mode intellettuali" [25]

3.1 Mercanti e galleristi

Mercanti e i galleristi sono una categoria cruciale nel *gate-keeping* perché compiono la prima selezione, esplorando gli atelier degli aspiranti artisti o ricevendo le loro proposte, e decidono in base ai loro gusti, valori, intuizioni e "fiuto" su chi e che cosa ha *chances* di successo nel sistema. Spesso essi danno anche consigli e istruzioni agli aspiranti artisti su cosa fare per essere accettati, e quindi orientano le forme dell'arte. In termini evoluzionistici, e rispetto agli artisti che producono varietà casuale, essi sono gli agenti della selezione ambientale; rispetto al sistema dell'arte, sono gli agenti di controllo di congruenza fra ciò che entra e i valori, le regole, i requisiti funzionali del sistema. Mercanti e galleristi poi si impegnano in strategie e tattiche per l'attribuzione dei valori di mercato, *e quindi estetici* , alle

---

[24] Per indicare questo carattere centrale nel lessico sistemico si usa spesso la dizione operatori (o decisori) "critici", ma trattando di arte ci sempre opportuno evitare questo termine, onde evitare confusioni.

[25] N. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* , cit. p. 495 -6

opere. “Il vero produttore del valore dell’arte non è il pittore o lo scrittore, ma il mercante, l’editore, l’impresario, che sfrutta il lavoro del produttore materiale, mettendo in commercio il sacro, e consacra il prodotto che ha scoperto” [26]. Gran parte delle correnti d’avanguardia fa riferimento e/o capo a personaggi di questo genere. Mercanti e galleristi costituiscono una collettività di soggetti in competizione tra loro; ma sono anche membri di una professione, e in quanto tali sono legati da interessi comuni e da principi deontologici . Come in tutte le professioni, essi possono confliggere al loro interno, ma mostrano un fronte comune e compatto verso l’esterno.

Ai margini del mercato o fuori di esso opera la figura del *courtier,* cioè l’operatore che non investe capitali propri nell’acquisto di opere da rivendere, ma si limita a fare da mediatore tra i privati che vogliono vendere proprie opere e altri privati disponibili a comperare. La figura è controversa in quanto, schivando il rischio d’impresa e di solito anche gli obblighi fiscali, costituisce un concorrente sleale rispetto al mercante regolare. Ma proprio questo suo status semiclandestino impedisce al *courtier* di manipolare il mercato .

Mercanti e galleristi sono, per definizione, gli operatori del mercato dell’arte; coloro che regolano gran parte dei flussi di energia (denaro) al suo interno. In quanto tali, essi sono stati oggetto di attacchi da parte dell’ultima generazione delle avanguardie, quella concettuale, sorta dopo il successo commerciale delle avanguardie storiche, e in reazione ad esso. Ma essi hanno avuto un ruolo cruciale nel lancio di molte avanguardie storiche. Nella post-modernità essi sono ampiamente riconosciuti come protagonisti, e fin celebrati come *superstar* nel sistema.

Mercanti e galleristi hanno notevole influenza anche sui flussi di informazione, mobilitando risorse verso altri specialisti dell’apparato discorsivo che circonda le transazioni (recensioni, saggi critici nei cataloghi, lanci di stampa, relazioni pubbliche, ecc.) [27].

---

[26] P. Bourdieu, *The production of belief. Contributions to an economy of symbolic goods*, in “Media, culture and society” , v. 2, n. 3, July 1980, p. 263.

[27] Su mercanti e galleristi esiste una vasta letteratura storico-biografica, e soprattutto autobiografica (da A. Vollard, *Ricordi di un mercante di quadri* , Einaudi, Torino 1978, a L. Pistoni, *Il mercante d’arte è il consigliere del principe* , Allemandi, Torino - Londra - Venezia - New York 2005) e apologetica (cfr. ad es. L. De Coppet, *The art dealers*, Cooper Square, New York 2002), ma mancano quasi del tutto indagini critico-sociologiche; a quanto pare per la estrema riluttanza di questa categoria a prestarsi a tali analisi. Un classico rimane il lavoro di R. Moulin, *Le marché de la*

3.2 Gli scrittori (ideologi)

In secondo luogo (ma l'elencazione non è gerarchica) vengono gli specialisti delle parole, gli intellettuali, gli ideologi, gli "scrittori d'arte". Come si è visto nel cap. 6, ci sono importanti differenze ma anche comunanze tra loro. Gran parte dei movimenti d'avanguardia del Novecento sono stati accompagnati, promossi e propagandati da personaggi di questo tipo. Il loro ruolo è divenuto essenziale dal momento in cui le opere d'arte hanno cominciato a staccarsi dalla cultura generale, dal senso comune, e anzi ad opporsi ad esso; in cui hanno cominciato a caricarsi di significati e messaggi sempre meno comprensibili "a prima vista"; ad assumere intenzionalmente forme enigmatiche. Questa categoria di soggetti sviluppa le ideologie e verga i manifesti delle correnti artistiche; fornisce le "istruzioni per l'uso" e stabilisce i contenuti, i messaggi, i significati delle opere; anche al di là delle intenzioni e della coscienza degli autori. Essi quindi detengono il potere di stabilire il contenuto e le qualità artistiche delle opere e dei loro produttori. Tuttavia, essi di solito non compiono il lavoro primario, di ammissione o meno nella sfera dell'arte; non esplorano gli *atelier* degli aspiranti artisti, ma lavorano su quanto è stato già oggetto di una prima selezione da parte dei mercanti [28]. Invece essi di solito frequentano i circoli degli artisti ammessi, i salotti e i ritrovi; interagiscono con essi, li ispirano e istruiscono, e ne raccolgono anche qualche spunto teorico.

Gli scrittori d'arte lavorano in un'ampia varietà di contesti istituzionali. La maggior parte di essi, in tutti i Paesi, vivono di un altro lavoro; di solito contiguo o interno al mondo dell'arte [29]. Vi sono i giornalisti, che curano rubriche d'arte sui media generalisti, o lavorano nelle redazioni di riviste specializzate; vi sono i professori, che lavorano in accademie e università, e scrivono saggi da vario genere e livello, dal trattato filosofico al saggio di critica militante alla

---

peinture en France, Minuit, Paris 1967. Cfr. anche A. Boime, *Artisti e imprenditori*, Bollati Boringhieri, Torino 1990; F. Duret-Robert, *Marchands d'art et faiseurs d'or*, Belfond, Paris 1991; cfr. E. De Luca, *Tra muse e mercato. Galleristi in Friuli-V.G.*, in R. Strassoldo, *Muse demotiche. Ricerche di sociologia dell'arte v.1,* Forum, Udine 2001.

[28] U. Wuggerig, *Macht und Ohnmacht der Kunstkritik*, in P. Weibel (Hg.) *op. cit*. p. 242

[29] Per la Francia, cfr. Y. Michaud, *Enseigner l'art*, cit. p. 140

recensione per le "terze pagine" dei quotidiani ; vi sono infine quelli inseriti in istituzioni museali o in altre pubbliche amministrazioni che riguardano l'arte. Queste tre categorie di scrittori a) giornalisti/critici, b) accademici / filosofi e storici, e c) funzionari), sono ampiamente osmotiche. I primi possono ricevere contratti di docenza o avere ruoli nelle istituzioni museali, i secondi possono scrivere e tener rubriche sui media, o, anch'essi entrare in istituzioni artistiche operative, e viceversa coloro che sono inseriti in tali istituzioni possono passare ai media o nell'università.

3.3 Funzionari, managers, conservatori, curatori

Questa categoria opera con mansioni tecniche, organizzative, amministrative e promozionali nei centri, nei musei , nelle fondazioni, nelle istituzioni pubbliche e private che riguardano l'arte. Essi compiono o eseguono le scelte di distribuzione delle risorse in acquisti, commesse, finanziamenti, borse, mostre e così via. "I grandi direttori di centri d'arte e i curatori di mostre hanno ormai un carattere nettamente transnazionale, così come i grandi galleristi e i responsabili delle grandi case d'aste, e anche gli artisti più celebri… ... Essi costituiscono accademie informali (R. Moulin) sempre in movimento in giro per il mondo" [30].

Una categoria emergente in questi ultimi decenni è quella degli "autori" di mostre, cioè di curatori a cui si riconosce un altissimo livello non solo di competenza teorica e operativa, ma anche di personale fantasia, creatività e carisma (ad es. Harald Szeeman). Nelle loro mani la mostra diventa un'opera d'arte di "secondo grado"; le singole opere selezionate ed esposte sono solo elementi di un'opera d'arte "totale". Ciò apre interessanti problematiche anche di tipo giuridico, perché i curatori potrebbero ambire al riconoscimento della loro "autorialità" .

3.4 Gli artisti

Infine, gli artisti. Il loro ruolo nel sistema dell'arte contemporanea è, salvo notevoli eccezioni, sostanzialmente subordinato a quello delle altre categorie sopra menzionate; e

[30] A. Quemin, *L'art contemporain international. Entre les institutions et le marché (le rapport disparu*), Chambon, Nîmes 2002, pp. 141, 147 ss.

comunque esso sembra essere notevolmente declinato nel corso del Novecento. Essi sono la "forza lavoro", il personale dipendente dell'industria dell'arte contemporanea, che si alimenta delle loro illusioni, speranze e proposte [31]; sono la "materia prima" o "grezza" che viene "processata" nel sistema dell'arte [32]; i fornitori di innovazione casuale, soggetti alla selezione da parte delle altre categorie. Il loro lavoro è spesso influenzato e orientato dai mercanti e dagli esperti, e da essi dipendono le proprie fortune. Essi di regola non hanno le capacità teoriche e organizzative, e spesso neanche i tratti di personalità, necessari per promuovere il loro lavoro in un ambiente altamente competitivo. Di regola, la fama (celebrità, nomea, ecc.) degli artisti è costruita da altri: amici, collaboratori, agenti, mercanti, scrittori, organizzatori, curatori, ecc. Su questi processi si sono focalizzati alcuni dei più importanti sociologi dell'arte negli scorsi decenni; come Raymonde Moulin (1967) e Howard Becker (1982) Tuttavia vi sono personaggi che a qualche talento artistico uniscono grandi capacità di autopromozione (carisma personale, abilità comunicative, ecc.) e riescono a costruirsi con le proprie forze status artistici, e relative quotazioni, molto elevate [33].

4. Gli intrecci fra le categorie

Le grandi categorie di soggetti del sistema dell'arte non sono nettamente separate. La sovrapposizione e intreccio tra di esse è una delle caratteristiche più note del sistema dell'arte, e uno dei motivi

---

[31] R. C. Morgan, *op. cit* p.xx

[32] C. Saehrendt, S.T. Kittl, *Das kann ich auch. Gebrauchsanweisung für moderne Kunst*, Dumont, Köln 2007, p. 75

[33] A. Vettese afferma che "se se ne osserva l'evoluzione con distacco," il sistema dell'arte "ha poi sempre assecondato più che determinato i comportamenti dei suoi primi attori", gli artisti. Ma qui sembra prevalere l'appartenenza disciplinare della autrice alla storia dell'arte, con la connessa fede nei grandi uomini e nelle misteriose virtù del tempo di far emergere la verità. Pochi degli osservatori di matrice sociologica, cui pur essa si rifà ampiamente, condividono questa fede. Lo specifico dell'approccio sociologico, come detto all'inizio di questo volume, è proprio demistificare questa fiducia nell'oggettività delle vicende storiche, ed evidenziare invece i processi di costruzione sociale del valore, delle sue variazioni e del suo mantenimento nel tempo, a partire dalle azioni degli individui. Per dare un fondamento scientifico all'asserzione della Vettese, e farla uscire dalla tautologia, bisognerebbe dimostrare che i numerosissimi artisti "che non ce l'hanno fatta" a imporsi ed entrare nella storia fossero veramente meno bravi di chi ha avuto successo.

della sua opacità [34]. Nel loro insieme, gli esperti costituiscono un sistema estremamente compatto; secondo alcuni addirittura ermetico [35], come pesci rossi in un acquario [36]; o un circolo vizioso [37]. Scrive ad es. R. Moulin:

> "attori culturali per eccellenza, i conservatori, di concerto con i critici e i mercanti, scoprono talenti, confermano e demoliscono reputazioni, elaborano le scale dei valori estetici. Definendo così l'offerta artistica, intervengono come prescrittori: essi formano e informano la domanda – domanda di cui sono essi stessi un segmento determinante … Nel mondo dell'arte internazionale, alcuni conservatori di punta, agendo solidarmente, costituiscono reti di istituzioni che fanno le stesse categorie di acquisti, e tra cui circolano le stesse esposizioni" [38].

I mercanti di solito non mettono per iscritto, e non elaborano teoricamente i loro giudizi; se non talvolta a posteriori, in interviste, in diari o in libri di memorie. Per le elaborazioni teorico-critiche si affidano agli specialisti della parola, con i quali sono spesso in contatto, a cui commissionano recensioni, presentazioni, cataloghi. Spesso i mercanti sono anche collezionisti, in quanto tengono delle opere per sè, per tempi più o meno prolungati, per il proprio privato piacere, o per speculazioni a lungo termine.

All'interno del mondo degli esperti, come si è accennato, c'è una certa fungibilità tra il ruolo del teorico, dello storico e del critico; e spesso si sviluppano rapporti particolari con altre categorie di soggetti, come i galleristi, i funzionari, gli editori, gli artisti, i collezionisti. Molti esperti diventano consulenti di pubbliche istituzioni e di privati collezionisti, e quindi concorrono alla formazione dei prezzi di mercato; molti diventano collezionisti anch'essi, o assumono ruoli istituzionali in musei e amministrazioni.

I collezionisti sono raramente veri esperti; di solito, come sopra accennato, si affidano all' *expertise* di mercanti e alle consulenze di esperti del secondo tipo. Invece, possono essi stessi diventare mercanti senza titolo, nel senso che operano dei *turn-over* alla propria

---

[34] N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minuit, Paris 1998, p. 271
[35] J.-Ph. Domech, *Misère de l'art,* Calmann-Levy, Paris 1999, p. 255.
[36] Ph. Dagen, *L'art impossible,* Grasset, Paris 2002, p. 159
[37] J.Ph. Domech, *Une crise en fin lancée* ?, nel catalogo della prima edizione di Europ'ART, 1992.
[38] R. Moulin, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion, Paris 2000, pp. 36

collezione, vendendo opere che non soddisfano più, per compra rne di altre; oppure si lasciano prendere dal piacere, anche intellettuale, della speculazione, del gioco finanziario legato all'arte; oppure, in certi casi, la collezione è solo una copertura di un puro gioco di investimenti finanziari. E' difficile stabilire quali motivazioni prevalgano, nelle singole persone e singole operazioni. Di certo v'è un certo numero di casi famosi, in cui grandi collezionisti (es Panza, Saatchi, Marzona), dopo aver accumulato centinaia o addirittura migliaia di opere, anche piuttosto ingombranti, decidono di disfarsene in blocco offrendole a grandi istituzioni museali; per prezzi che, magari inferiori a quelli del mercato corrente delle singole opere, sono comunque ben superiori a quelli d'acquisto.

In alcuni Paesi (segnatamente gli USA), infine, i grandi collezionisti sono anche membri influenti degli organi decisionali dei musei (che magari spesso hanno contribuito a fondare), e ciò dà loro ulteriori occasioni di intrecciare le passioni e gli interessi personali con quelli dell'istituzione e del mercato ; ad esempio, facendo acquistare dal museo a caro prezz o, opere di un'artista di cui possiedono altre; in questo modo, facendone lievitare il valore di mercato[39].

Anche gli artisti in qualche caso sovrappongono le loro attività a quelle di altre categorie; ad esempio pubblicando testi teorico -critici sulla propria produzione, o pensieri sull'arte in generale (come Buren, Motherwell, Burgin, Gablik, e molti altri), o le proprie biografie professionali. Questo fenomeno, di artisti che pubblicano scritti, anche ponderosi, sull'arte, sembra in crescita negli ultimi decenni, in concomitanza con la cancellazione della distinzione tra arte e filosofia, operata già dal concettualismo e formalizzata dalle più attuali filosofie dell'arte (Danto&C). Altri sanno diventare ottimi managers di se stessi, e diventano imprenditori artistici.

5. Le sinergie interne del sistema dell'arte, ovvero il mutuo aiuto

Come in tutti i sistemi, il buon funzionamento del sistema dell'arte dipende, oltre che dalla capacità di controllare i propri confini ed estrarre dall'ambiente le energie, materie e informazioni necessarie, anche dall a collaborazione (coordinamento, accordo, mutuo aiuto, armonia, sinergia, "doppio accoppiamento", feed -back

[39] J. Spalding, *op cit*. p. 90

positivo, ecc.) tra le sue componenti interne. Ognuna di esse si giustifica e legittima in riferimento alle altre. Il valore e la funzionalità di ogni singolo elemento si riflette su quelle di ogni altro. Così il valore di un'opera o un artista dipende dai giudizi positivi che su di esse esprimono gli esperti; ma a sua volta, l'autorità degli esperti è basata sulla capacità di riconoscere e giudicare in modo convincente la qualità artistica di opere e persone. Il prestigio del mercante dipende dalla capacità di scoprire e "lanciare" talenti artistici; ma la qualità attribuita ad un artista dipende anche dal prestigio della galleria che lo ha lanciato . Il prestigio del collezionista (in quanto tale) dipende da quello delle opere che possiede; ma la quotazione delle opere dipende anche dal prestigio della collezione di cui hanno fatto o fanno parte [40]. L'ammissione di un'opera in un museo dipende dal giudizio che sulla sua qualità artistica danno i vari responsabili degli acquisti ("accessioni"); l'avere una propria opera acquistata da un museo eleva il prestigio della galleria che l'ha venduta e la quotazione dell'artista musealizzato; e, naturalmente, avere opere famose eleva il prestigio del museo. La realizzazione di una galleria d'arte moderna, finalizzata ad esaltare la modernità di una città e ampliare la sua offerta di turismo culturale, incentiva la produzione e l'acquisto di opere d'arte da mettervi dentro, dà prestigio ai politici che l'hanno decisa, crea posti di lavoro e quindi supporto elettorale al politico. Il prestigio di un artista nel mondo dell'arte si riflette su quello della comunità che l'ha generato, o in cui ha lavorato; le comunità sono quindi stimolate a dedicare risorse alla celebrazione e illustrazione degli artisti locali. E così via, in infiniti altri circuiti di causalità circolare (circoli viziosi o virtuosi, causalità cumulative, feed -back positivo, auto -poiesi, ecc.) [41].

La forza di queste reti di mutuo appoggio tra le componenti interne al sistema, e l'estraneità ad esso del pubblico, emerge con evidenza nel caso di pubblica messa in discussione di un valore artistico; ad esempio quando un'opera d'arte, collocata in luogo pubblico, per vari motivi (estetici, funzionali, etici ecc.) suscita la contrarietà di qualcuno che ne chiede la rimozione. Allora scattano, da parte del sistema dell'arte, le accuse di ignoranza o peggio

---

[40] A. Quemin, *op. cit*. p. 6

[41] E' a questi meccanismi autopoietici che pensa Heinich quando raccomanda che "invece che 'spiegare' per mezzo di cause sociali generali… .la sociologia deve 'esplicitare' le procedure di investimento, argomentazione e attivazione dei valori"; in *Le triple jeu* , cit., p. 61

(oscurantismo, fascismo, ecc.) contro gli oppositori; si richiamano i giudizi positivi che quell'opera ha ricevuto dagli esperti; ci si procura la solidarietà dei colleghi artisti di fama. I valori dell'arte, e quindi il potere dei suoi sacerdoti, sono ribaditi come superiori ad ogni altro. Uno dei casi più famosi in letteratura è quello del *Tilted art* di Richard Serra a New York, durante gli anni 80, dove peraltro il sistema dell'arte subì una sonora sconfitta da parte del sistema giudiziario, formando una vistosa crepa nella sua corazza [42].

6. La cooptazione nel sistema

Come si entra nel mondo dell'arte? come si diventa esperti d'arte? Come si assurge a ruoli di autorevolezza, autorità e potere nel mondo dell'arte? La risposta è, in linea di principio, molto semplice: per riconoscimento da parte dei superiori , della gerarchia vigente nel sistema. Cioè per cooptazione. Solo chi è già esperto d'arte può (ha l'autorità di) riconoscere in altri soggetti le qualità necessarie per essere considerati esperti d'arte.

La cooptazione è la base dell'autonomia del sistema dell'arte, come di ogni altro; ad es. la scienza o la politica. Nel campo dell'arte d'avanguardia questo principio si manifesta in modo più puro che in altri, perché non esiste alcun criterio oggettivo e razionale per valutare la qualità artistica di un opera, e quindi per confrontare l'adeguatezza dei giudizi dei vari soggetti (mercanti, critici, ecc.) su di essa. Nella scienza esiste il principio della verifica empirica delle teorie, il confronto tra le ipotesi e la realtà; in politica (democratica) c'è il momento di verifica elettorale della capacità di realizzare i programmi promessi; in economia c'è il confronto col mercato, la capacità o meno di competere e produrre profitti. Nell'arte d'avanguardia (come più in generale nella sfera della cultura umanistica) non c'è nulla di simile; il valore artistico di un'opera sta solo nella capacità degli esperti di convincere il prossimo del valore dei propri giudizi e delle proprie interpretazioni; nella capacità di "costruire socialmente" e discorsivamente il consenso alla proprie opinioni (gusti, dogmi, ecc) .

[42] Sull'episodio del *Tilted Arc* , (installato nel 1981 e rimosso nel 1989) che ha fatto epoca e segnato una svolta nelle politiche pubbliche sull'arte negli USA, vi sono numerose analisi; cfr. ad es. G. M. Horowitz, *The spectacle of the Tilted Arc Controversy* , in A. Neill, A. Ridely (eds.) *Arguing about art. Contemporary philosophical debates* , Routledge, London 2002.

L'arte d'avanguardia si presenta come una pura convenzione sociale, una definizione condivisa della situazione; senza nessun riferimento necessario ad una "oggettiva" realtà estetica sottostante.

Nel mondo dell'arte vige quindi il principio dell'autorità, non disturbato da alcun altro elemento. Qui i valori sono stabiliti e distribuiti dalle autorità competenti, cioè da personaggi cui il resto della società riconosce questo status; cioè il potere. E tra le loro competenze c'è anche quella di selezionare l'ingresso di nuovi membri nel cerchio magico del sistema. Ciò comporta, evidentemente, un elemento di inerzia, la formazione di tradizioni e paradigmi: le idee di chi già occupa le posizioni di potere sono trasmesse ai nuovi ammessi. Se l'autorevole professor X ha stabilito che una certa opera ha grande qualità artistica, questo giudizio tenderà a trasferirsi ai suoi allievi, a ricorrere in un numero crescente di scritti, diffondersi in tutto il sistema dell'arte, a essere nella pubblicistica didattica e commerciale, a consolidarsi nella cultura generale, ad essere confermato dal comportamento del pubblico che accorre ad ammirare l'opera, in quanto è stato convinto dall'idea dominante. Quella che era l'opinione personale del professore X si è trasformato in una realtà oggettiva, una verità indiscutibile, un valore stabilito nella cultura comune. Questo è un aspetto del processo di "storicizzazione" dell'arte. Quanto più un giudizio si è consolidato, quanti più soggetti lo hanno accettato e hanno investito in esso le proprie emozioni e i propri capitali, tanto più difficile è la sua modifica e revisione [43].

7. Le reazioni del sistema alle sfide

A questi processi di cristallizzazione dei valori artistici se ne contrappongono altri, che invece imprimono dinamicità al sistema. Uno è la molteplicità dei soggetti, dei gusti, correnti e opinioni, all'interno della sfera degli esperti; che lascia il gioco alla dialettica e quindi al mutamento. Il sistema è lungi dall'essere monolitico. Tuttavia la dialettica è ammessa solo tra gli addetti ai lavori, gli esperti. Gli interventi critici da parte degli estranei – il pubblico, le

[43] "in questa assenza di criteri condivisi e comuni di giudizio sull'arte, che fare? Non rimane che la prova del tempo, il rimando al giudizio della posterità. Ma non illudiamoci: se il tempo è ciò che costruisce e rivela il valore di un'opera, è anche ciò che rende difficilissima la decostruzione. Ciò che è stato consacrato dal tempo, molto difficilmente può essere criticato" (N. Heinich, *Le triple jeu* , cit., p. 240)

persone comuni - sono immediatamente colpiti e affondati da accuse di ignoranza e incompetenza [44]. Nell'arte d'avanguardia, circondata dalla muta ostilità o quanto meno dall'apatia del grande pubblico, questo meccanismo assume spesso caratteri di aggressione violenta (solo verbale e psicologica, ovviamente) e ha suscitato addirittura accuse di " terrorismo" [45]. Tuttavia il ricorso a queste aggressioni è raro, perché da tempo ormai gli estranei al sistema hanno rinunciato a criticarlo. L'atteggiamento prevalente, da parte del grande pubblico, è quello dell'indifferenza. Un'altra componente è quella del rispetto reverenziale: l'atteggiamento di chi dice "non capisco, ma mi adeguo". Di fronte a un oggetto esposto con pompa in una piazza o un museo, o di cui i grandi personaggi dicono che è bello, le reazioni più diffuse saranno del tipo "deve essere bello, anche se non lo capisco" e "purtroppo non sono all'altezza di capire" [46].

Per verificare l'esistenza di un sistema di potere, il modo più efficace è quello di sfidarlo, di provare ad opporvisi; in questo modo i suoi meccanismi, altrimenti quasi invisibili, scattano in azione e acquistano concreta e spesso dura evidenza. Un caso emblematico è documentato da Hector Obalk, che nel 1990 scrisse un libriccino intitolato *Warhol n'est pas un grand artiste.* "Questo libro mi ha causato nove anni di traversata del deserto", scrive, e in nota chiarisce: "improvvisamente nessuna rivista ha voluto più i miei articoli ("Beaux Arts", "Galeria magazine", "Art Studies", "l'Oeil", "Journal des

---

[44] *Ibid* p. 239. P. Barrer. (cur.) *(Tout) l'art contemporain est -il nul?* Favre, Lausanne 2000, p. 11, scrive del terrorismo e totalitarismo intellettuale a difesa dell'arte contemporanea in Francia; fino agli anni 60 -80, in Francia, "chi la critica è maleducato o reazionario, dunque sospetto; chi non l'ama o non la capisce non può parlare… Fuori dalla critica dominante non si accettano opinioni".

[45] P. Bourdieu, *La distinzione* , cit., p. 513: "se di terrorismo si deve parlare è invece a proposito dei verdetti perentori, che in nome del gusto relegano nel ridicolo, nell'indegno, nel vergognoso, nel silenzio… . Uomini e donne a cui, agli occhi dei loro giudici, mancano le buone maniere e il gusto". Y. Michaud, *Misere de l'art* , cit. p. 268: "L'idea di una Grande Estetica per una Grande Arte è una macchina immaginaria e terroristica". Andrè Glucksmann invoca la rottura con il "radicalismo terroristico delle avanguardie teoriche, a partire dai Dada"

[46] "Non esistono praticamente messe in discussione dell'arte e della cultura che portino ad un'autentica oggettivazione del gioco culturale, talmente forte è l'imposizione che il sentimento della propria indegnità esercita sui membri delle classi dominate" (P. Bourdieu op. cit. p. 254). Il publico è "colpevolizzato da un secolo di discorso progressista; vittima, beffeggiato e imbrogliato; accecato dalla propria paura di non riuscire a vedere; auto -illuso da questa allucinazione collettiva che è la neofilia" (J. -Ph. Domech, *Artistes sans art* ? Ed. Esprit, Paris 1994.

Arts"). Qualche mia conferenza è stata fischiata. De Duve, che si dichiarava uno dei miei migliori lettori, non mi ha più rivolto la parola. Pierre Nahon, per cui scrivevo pezzi pubblicitari, mi deride in pubblico. Altri rifiutano di darmi la mano. Le mie pubblicazioni successive sono state ignorate dalla stampa. Ho ricevuto diffide varie… Sembra che il mondo dell'arte abbia fatto sua la regola che regna nell'università: tutte le esegesi sono legittime, purchè non mettano in dubbio la qualità degli autori studiati. Come se fosse ormai proibito giudicare un artista, una volta che è entrato nei libri di Storia dell'Arte con la maiuscola" [47]. Questa testimonianza converge con la metafora biologica di Tsion Avital, secondo cui "il sistema dell'arte è un organismo ameboide, senza scheletro; se ne forma uno a contatto con le punture di critica ostile" [48]. Ciò, aggiunge l'A., aggrava il dilemma di chi è contrario a questo sistema: ha veramente senso scrivere libri e articoli contro la non-arte, se la critica serve a rafforzarne le difese corporative?

8. Le funzioni sistemiche dell'arte d'avanguardia

Perché la società riconosce a certi personaggi l'autorità di decidere ciò che è artistico e ciò che non lo è, e il grado di artisticità delle cose e delle persone? Più drasticamente, la domanda è: perché la società (il potere) mantiene, rispetta e addirittura venera il sistema dell'arte d'avanguardia? Qui il discorso è quello, più volte accennato, delle funzioni sociali dell'arte [49]. Ricordiamo rapidamente le risposte: essa fornisce un surrogato della religione; gli artisti prendono il posto dei semidei e degli eroi della mitologia e dei santi del cristianesimo. Essa esprime in forma pura, radicale, il valore centrale del sistema liberaldemocratico, cioè la libertà (l'arte è il luogo della libertà assoluta), e quello del sistema capitalista, cioè l'innovazione (l'arte è la continua distruzione del vecchio e celebrazione del nuovo). L'arte fornisce un ambito confinato e protetto in cui gli umori negativi (il disagio, l'odio, la rabbia, ecc.) di alcuni soggetti nei confronti della società possono essere sfogati senza danno. Essa fornisce alle classi superiori la possibilità di marcare la propria superiorità nel campo culturale, la propria apertura, tolleranza e auto-ironia, e distinguersi

[47] E. Obalk, *Warhol n'est pas un grande artiste*, Flammarion, Paris 2001 (1990) p. 14
[48] T. Avital, op. cit. p. 13
[49] Cfr. in particolare il cap. II

così dalle classi inferiori; e anche qualche motivo per esibire da un lato il proprio superiore ascetismo, e dall'altro la disponibilità alle più raffinate ed estreme trasgressioni. Essa produce nuove idee e forme utili per decorare gli ambienti di vita e di lavoro, o nella produzione di beni di consumo, nell'industria pubblicitaria, ecc. Essa permette di dare occupazione a fasce non trascurabili di persone, nella scuola, accademie, musei, gallerie, mostre; ed è un settore non irrilevante degli investimenti e alle speculazioni finanziarie. L'arte permette ai politici di dare alle collettività (città, regioni, nazioni) che essi rappresentano un'immagine di modernità e liberalità .

D'altro canto, l'arte d'avanguardia non svolge più le funzioni che per secoli e millenni hanno caratterizzato l'arte "classica": la produzione e comunicazione della bellezza e del piacere estetico, le celebrazione di certe virtù, l'imitazione e rappresentazione della natura. In questi e altri campi, le sue funzioni tradizionali sono ampiamente superate da altri settori del sistema, quali le arti tecnologiche (fotografia, cinema) e il complesso dei mezzi di comunicazione.

Resta discutibile se l'arte costituisca ancora una modalità di comunicazione, o linguaggio, fondamentalmente diverso dagli altri, e quindi necessario a certi scopi. Luhmann costruisce gran parte della sua laboriosissima analisi sull'idea (in sé molto tradizionale) che l'*unicum* dell'arte sia la "comunicazione di ciò che è ineffabile con altri mezzi", cioè la percezione, l'intuizione; essa renderebbe quindi possibile il "salto di sistema", dal livello della percezione e della coscienza soggettiva a quello della comunicazione sociale; ma la tesi rimane poco persuasiva[50].

9. La struttura spaziale del sistema dell'arte

Il sistema dell'arte d'avanguardia è un sistema gerarchico, piramidale, organizzato su base internazionale (mondiale, negli ultimi decenni) e metropolitana[51]. Nella prima metà del secolo il suo centro supremo è stato Parigi, con una rete di centri secondari nell'Europa centrale (Monaco, Berlino, Vienna, Bruxelles, ecc.); nella seconda

---

[50] Sull'arte come linguaggio Cfr. U. Eco, *Opera aperta* , Bompiani, Milano 1962; U. Eco, *La definizione dell'arte* , Garzanti, Milano 1984 (1968 -1972); O. Calabrese, *Il Linguaggio dell'arte* , Bompiani Milano 1985; N . Luhmann, op cit.

[51] H. Rosenberg, *The art establishment* , "Esquire", 63, gennaio -giugno, 1965.

metà, New York e un'altra rete di centri secondari in Nordamerica (Chicago, San Francisco, Los Angeles, Miami ecc.). Nei tempi più recenti, New York sembra aver perso un po' della sua centralità nel mondo dell'arte; secondo il critico del "N.Y.Times ", Robert Hughes, "il secolo americano" nell'arte sta finendo; a Manhattan non c 'è più la concentrazione di artisti di un tempo, anche se sopravvivono i "miti folcloristici" sulla sua vita artistica. Esso pare assumere una configurazione sempre più a rete, con la sconnessione della centralità decisionale da quella spaziale, e l'espansione sull'intero globo [52]. Le innovazioni vengono elaborate (selezionate, decise) nei centri e si diffondono per esportazione o imitazione nelle province; secondo un modello di differenziazione spaziale centro -periferia universale in tutti i sistemi sociali (prima della diffusione capillare della comunicazione elettronica) [53]. Dagli anni '60 si è costituito un jet -set di conservatori, curatori, esperti, mercanti, grandi collezionisti e artisti che si spostano continuamente, prima su scala transatlantica e poi mondiale, per visitare mostre ed eventi, scoprire novità , incontrarsi , organizzare, decidere e transare. [54]

Come in tutti i sistemi gerarchici, anche in quello dell'arte v'è un doppio flusso: uno discendente, in cui i valori del sistema, stabiliti ai vertici, filtrano "per li rami" verso la base; l'altro ascendente, in cui idee, persone e cose salgono ver so i vertici, superando i filtri selettivi e i meccanismi di riconoscimento, e magari imprimendo al sistema qualche fiotto di innovazione. Questi flussi si concretizzano essenzialmente nel sistema delle gallerie, delle mostre e dei mezzi di informazione collettiva (editoria, riviste specializzate, ecc.) [55].

Un settore molto importante di questi flussi è quello del sistema educativo, dove le idee e i valori consolidatisi nella storia e nella teoria dell'arte vengono trasmessi dai docenti agli studenti, a tutti i

---

[52] R. Hughes, *Nothing if not critical,* Harville, London 2001, p. 7; anche V. Zolberg e J.M. Cherbo (eds *.), Outsider art. Contesting boundaries i n contemporary culture,* Cambridge Univ. Press, Cambridge -New York 1997, p. 3

[53] E. Shils, *Center and perihpery* . Chicago Univ. Press 1975; N. Luhmann, R. de Giorgi, *Teoria della società* , Angeli, Milano 1992; anche R. Strassoldo, *Center and periphery, culturological perspectives* , in J. Gottmann, *Spatial variations in Politics* , Sage, Beverly Hills -London 1980.

[54] Y. Michaud, *L'artiste et les commissaires* , op. cit. pp. 64 -66. Secondo l''A., la costituzione del jet -set dell'arte è legato precisamente alla universale diffusione del trasporto aereo, con l'entrata in servizio dei velivoli a reazione (jet)

[55] G. Candela, M. Benini (cur.) *Produzione e circolazione dell'informazione nel mercato dell'arte* , Clueb, Bologna 1997

livelli, dall'accademia all'università alle scuole secondarie e primarie a quelle materne. Qui si formano, più che i futuri artisti e collezionisti (che saranno una frazione infinitesimale del totale degli scolari) , i futuri consumatori di arte: i frequentatori di mostre e gallerie, gli acquirenti di mercanzie artistiche e di libri. Come descrive (Avital) il "circolo vizioso dell'arte moderna ":

"1) i mercanti, sostenuti dall'establishment, vendono come arte oggetti estetici ai ricchi e potenti; 2) i critici e i musei esibiscono questi oggetti come opere d'arte a un pubblico che ama l'arte ma non ha criteri di giudizio; 3) le opere che superano la selezione del mercato, dei musei e dei critici sono documentate in libri che sono studiati nelle accademie dagli studenti, che a loro volta entreranno nel sistema" [56]

10. Conclusioni

Fin dal suo sorgere, l'arte d'avanguardia ha suscitato ostilità e critiche, e queste non sono diminuite man mano che essa aveva successo, si costituiva in sistema, si istituzionalizzava e commercializzava; al contrario. Negli ultimi decenni, come vedremo, le critiche si sono moltiplicate e indurite. Eppure ben poco sembra filtrare all'interno del sistema dell'arte; qualche recensione sprezzante, qualche menzione offensiva sulle riviste specializzate. Il sistema si dimostra impermeabile alle critiche provenienti dall'esterno. A cosa si deve questa sua imperturbabilità? Essenzialmente alla potenza degli investimenti intellettuali, emotivi e finanziari che in esso si sono fatti nel corso del Novecento. Attorno all'arte d'avanguardia si sono costituiti enormi interessi: dei mercanti, dei collezionisti, dei curatori dei musei, dei politici. Tutti questi operatori hanno investito, nel corso di un secolo, somme immense nell'aquisizione di opere d'arte d'avanguardia, nelle istituzioni ad essa dedicata, nella sua promozione. Critici, storici e filosofi hanno investito grandi quantità di tempo, energie, prestigio, nella sua interpretazione e valutazione. Perciò il sistema dell'arte deve mantenere la sua impermeabilità alla critica razionale e all'analisi scientifica; cioè sociologica. Deve rimanere come uno dei pochi ridotti del principio dell'autorità e della sacralità, immerso in una nuvola di giaculatorie incomprensibili, impressionanti e terrorizzanti.

[56] T. Avital, *op. cit*. p. 51

Se il pubblico, anziché accettare con rassegnata indifferenza la manifestazioni dell'arte d'avanguardia, aprisse gli occhi e si convincesse che il re è nudo; se venisse meno il rispetto e la fede nell'autorità dei gran sacerdoti del sistema; se si rendesse conto che l'arte d'avanguardia è un insieme di convenzioni, di definizioni, di costruzioni sociali, di superstizioni senza fondamento; un'enorme fumisteria imposta da una piccola élite di potere, e sostenuta anche con risorse pubbliche, senza alcun beneficio per la collettività; se tutto questo mai avvenisse, gli enormi investimenti privati e pubblici in essa si volatilizzerebbero, come tante bolle speculative [57].

Negli ultimi due o tre decenni, gli eccessi dell'arte contemporanea hanno suscitato attacchi mordaci della critica razionale, anche da parte di personaggi che per lungo tempo sono stati interni al sistema. Nell'ultima parte di questo lavoro ne tenteremo una rassegna, e cercheremo di aggiungerne anche di nostre; consapevoli, peraltro, che il sistema è ancora fortissimo, e che anzi sta celebrando sempre nuovi trionfi. Musei e gallerie di arte contemporanea continuano ad essere elevati, sempre più numerosi, grandi e splendidi, in ogni parte del mondo; ogni città e ogni nazione vuole dotarsi di questi segni di modernità, prosperità, sviluppo. Si moltiplicano ovunque le grandi esposizioni internazionali d'arte, sostenute dagli Stati nazionali e dalle massime *corporations* transnazionali. Ma ciò non deve far disperare chi è refrattario a questa pseudo -religione. Non è raro nella storia che proprio quando stanno per collassare, per il venir meno dei loro fondamenti valoriali – la fede - i sistemi culturali producano le loro manifestazioni fisiche più grandiose [58].

---

[57] *Ibid*. p. 68

[58] A. Toynbee *, Storia comparata delle civiltà* , Newton Compton, Milano 1974; L. Mumford, opere varie (*La cultura delle città* , Comunità, Milano 1954; *Tecnica e cultura* , Il Saggiatore Milano 1961; *La città nella storia* , Comunità Milano 1963; *Il futuro della città* , Il Saggiatore, Milano 1971; *Il pentagono del potere* , Il Saggiatore Milano 1973 ecc). Cfr. anche H. Lasswell, M. Fox *Buildings, communication and power*, Transaction books, New Brunswick, New Jersey 1979 , p. 54

Parte III

L’arte nella postmodernità

Capitolo XIV

La post -modernità nella società e nell'arte

Introduzione

Per tutti gli anni 80 e 90 le scienze sociali – che ormai costituiscono una componente importante della cultura generale – sono state impegnate in un intenso dibattito sull'idea di "post -moderno" (post -modernità, pos t-modernismo, società post -moderna), dove si sono scontrati fautori e oppositori del concetto stesso, o dei caratteri ad esso attribuiti. Il post -moderno è stato visto come una fase di liberazione o di reazione, come una critica radicale al sistema o al contrario una sua ideologia legittimante; come un superamento o continuazione (iper - sur- ultra- alta-modernità) e molto altro ancora. Questo dibattito ha prodotto una quantità enorme di pubblicazioni , e l'espressione è da tempo entrata nel linguaggio comune, o quanto meno della mezza -cultura mediatica. Nell'ultimo decennio l'interesse pare essere scemato, in favore del tema della globalizzazione e dei suoi contraccolpi, del rischio e di altri concetti moda .

In sociologia, il grande dibattito ha preso le mosse dal testo di J. -François Lyotard su *La condition post -moderne* (1978*)*. Lyotard era un tipico intellettuale gauchiste parigino (del gruppo radicale di Cornelius Castoriadis, "Socialisme ou barbarie"), di formazione filosofica e con interessi anche in campo estetologico (si dedicherà poi a studi sul concetto di sublime , sull'estetica hegeliana e diversi altri temi). Egli sarà il primo a meravigliarsi del successo del suo lavoro, e tenterà di ridimensionarne intenzioni e portata, e smentire le interpretazioni che ne sono state date . Ma ormai la *stampede* era scatenata [1].

[1] Le indagini avviate da allora hanno permesso di appurare che il concetto di post-moderno era stato già usato da numerosi studiosi, di diversi Paesi, molto prima di Lyotard; specie nel campo degli studi letterari, ma anche storici (tra questi ultimi, ad es., A. Toynbee) ed estetotologici; fino almeno dal 1870. Che sia stato Lyotard a scatenare la *stampede* significa essenzialmente due cose: che i tempi erano maturi (la sensazione era diffusa), e che l'intellighentzia gauchiste parigina è ancora (era ancora, alla fine degli anni '70) in grado di dettare al mondo l'agenda intellettuale. Tra il 1978 e il 1995 sono state pubblicate nei principali P aesi e nelle diverse discipline (soprattutto sociologia, filosofia, e studi letterari) molte centinaia, o forse qualche migliaio, di libri sull'argomento. In sociologia, tra gli autori più citati sono (a caso)

La sua idea centrale era che con gli anni 70 la modernità – quel complesso di idee e modi di vita che aveva caratterizzato l'Occidente da alcuni secoli, e che era caratterizzato dalla fiducia nell'uomo (umanesimo) e nella capacità della sua ragione di dominare il mondo (teoricamente con razionalismo e la scienza, e praticamente con la tecnologia e l' organizzazione), è finita. L'epoca delle grandi visioni razionali del mondo - le "grandi narrazioni", cioè dei grandi sistemi filosofici e ideologici - è passata. Si entra ora in una fase di frammentazione, particolarismi, pluralismi, soggettivismi, confusione, indifferenza; in cui la società è tenuta insieme non dalla condivisione di idee, valori, cultura, ma solo dal nesso di scambio economico - comunicazionale, dagli interessi e dallo spettacolo.

1. Il contesto

1.1 Il collasso del comunismo

Che cosa era successo negli anni '70 da suscitare questa idea di una transizione epocale? Fondamentalmente, il crollo dell'utopia marxista. Le "grandi narrazioni", le visioni del mondo cui fa riferimento Lyotard si riducono a una sola, quella cui gran parte dell'intellighentzia parigina e mondiale aveva creduto per mezzo secolo, cioè il comunismo (socialismo). Caratteristicamente, quel ceto non ha mai riconosciuto la rilevanza e legittimità di visioni del mondo diversa dalla propria, e il collasso di questa è stato vissuto come una catastrofe universale.

Dopo il 1968, era chiaro anche agli intellettuali di sinistra che non c'erano più in Occidente le condizioni per una presa del potere da parte di forze rivoluzionarie; le "masse operaie" erano ormai integrate nel sistema, e né la gioventù studentesca né altre minoranze (gruppi etnici, sottoproletariato, emarginati di vario tipo, oppressi del Terzo Mondo ecc.) , erano riuscite a sostituirle in quel ruolo. Di più, nel

---

Connor, Lasch, O'Neill, Harvey, Jamison, Bauman, Eagleton, Featherstone, Krocker, Norris. Di T. Eagleton cfr . *Le illusioni della post -modernità* , Editori riuniti, Roma 1998. Esistono anche saggi bibliografici su questa letteratura. Tra le rassegne recenti, una delle più chiare, complete e condivisibili, a polverone ormai sedato, ci sembra quella di P. V. Zima, *Moderne/postmoderne* , Francke, Tübingen -Basel 2001; benché leggermente virato verso la filosofia e la letteratura. Anch'io ho portato la mia pietruzza alla montagna, con *Dal neolitico al post -moderno. Una sintesi macrosociologica* , Vallecchi, Firenze 1997.

corso degli anni 70 era divenuto ormai sempre più chiaro che il sistema socialista "reale" (cioè l'Unione Sovietica) non costituiva un modello accettabile. Troppo evidenti erano il suo carattere repressivo e imperialista sul piano internazionale (schiacciamento dell'Ungheria nel 1956, invasione della Cecoslovacchia nel 1968) quanto su quello interno; burocratico, iperstatalista, militarista, poliziesco, inefficiente anche sul piano economico. Anche la Cina, passati gli entusiasmi per il maoismo e per la "rivoluzione culturale" degli anni '60, non ammaliava più. Gli altri "socialismi reali" minori mostravano anch'essi vistose insufficienze. Della rivoluzione cubana rimaneva solo l'icona del Che, ormai assurta a simbolo universale di eroe romantico, alla stregua di Lord Byron. La sinistra mondiale, che tanto si era mobilitata nel decennio precedente contro la guerra americana in Vietnam, fu scioccata, nella seconda metà degli anni '70, dalla guerra confinaria tra Vietnam e Cina (1979), ma soprattutto dall'auto - genocidio (un quarto della popolazione, circa due milioni di morti) operato dai comunisti (i Khmer rossi) in Cambogia; e dalla tragedia dei Boat People, le centinaia di migliaia di vietnamiti del Sud che cercavano disperatamente di fuggire via mare dal regime comunista imposto dal Nord. L'intellighentzia parigina, che pochi anni prima era sulle barricate per rovesciare il capitalismo e l'imperialismo americano, e in questa chiave si era anche accesa d'entusiasmo per la "rivoluzione khomeinista" in Iran, ora si accorse che, malgrado tutto, questo era ancora il regime che garantiva più libertà, giustizia e benessere degli altri. E fu la stagione dei "nouveau philosophes". Lyotard era un vecchio filosofo, e sentì il suo mondo andare in frantumi.

1.2 La critica decostruttivista (de-costruzionista) della razionalità

Ma la disgregazione, ai piani alti del pensiero filosofico, era in corso già da qualche tempo, sotto le specie del "post -strutturalismo" e del "de-costruzionismo". Con questi nomi un po' misteriosi si intende essenzialmente la ripresa delle filosofie irrazionalistiche e nichilistiche (soprattutto di Nietzsche), negatrici della possibilità della ragione umana di raggiungere la verità e dare fondamento ai valori; un attacco massiccio contro l'illuminismo e le sue manifestazioni sul piano filosofico, politico e culturale (la scienza, le ideologie progressiste);

addirittura un attacco contro l'umanesimo [2]. Tutto – filosofia, letteratura, scienza, politica - è ridotto a meri discorsi, privi di valore e significato intrinseco, dotati solo di qualche incerto grado di potere persuasivo [3], su basi essenzialmente estetiche [4]. La mente post-strutturalista aborre le idee chiare e distinte, le analisi articolate, le argomentazioni lineari; essa si esprime con discorsi continui, fluidi, circolari, tautologici, spiraliformi, rizomatosi, laterali, allusivi, ipnotici; che possono avvilupparsi e svilupparsi senza fine e che possono essere iniziati da qualsiasi punto [5]. In una certa tradizione intellettuale europea, difficoltà, oscurità e lunghezza sono garanzia di importanza dei testi, dei loro autori e dei loro lettori. Si nega la "tirannia del significato", il nesso necessario tra il significante e il significato". [6] Si nega la rilevanza del soggetto -autore dei discorsi, visti come risultato di puri meccanismi linguistici e di forze strutturali che lo trascendono .[7] Il soggetto, l'individuo scompare, e al suo posto rimane solo il corpo, l'organismo biologico, sul quale si concentra l'attenzione dei filosofi, come della cultura e della società. L'uomo è ridotto a fascio cangiante di energie biologiche, di desideri ed istinti e di precarie, multiple e sparpagliate identità. Con il post-strutturalismo, la ragion critica, dopo aver distrutto (o preteso di farlo) le altre "superstizioni" (il mito, la religione, le tradizioni, le ideologie) si

---

[2] Gli interessati a questa materia sono invitati a riferirsi alle relative *keywords*, negli archivi dello scibile globale. Qui ci limitiamo a citare R. A. Etlin, *In defence of humanism. Values in the arts and letters,* Cambridge Univ. Press 1996.

[3] Per un esempio cfr. E. Fernie, *Art History and its methods. A critical anthology*, Phaidon, London 1995 p. 19

[4] A. Debeljak, *Reluctant modernity*, Rowman&Littlefield, Lanham, 1998, xi, 181; C. Klinger, *Die Utopie der Versöhnung von Kunst und Leben. Die Transformation einer Idee im XX Jahrhundert. Vom Staat als Kunstwerk zum life-style des Individuums*, in C. Klinger, W. Müller-Funk (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Avantgarden*, Fink, München 2004, p. 239

[5] Il caso più famoso sono probabilmente gli *Ecrits* di J. Lacan; ma questi caratteri hanno anche alcune delle opere più celebri di Foucault, Derrida, Le Man e gli altri esponenti di tale corrente.

[6] V. C. Owens, *The anti-aesthetics*, Washington 1983; S. Gablik, *The re-enchantment of art*, Thames&Hudson, London-New York, p. 30

[7] Sulla posizione dell'autore nella produzione artistica, in termini già post-strutturalisti, cfr. J. Wolff, *Sociologia delle arti,* Il Mulino, Bologna 1984, pp. 148 ss., 170

rivolge contro il pensiero razionale stesso, contro se stesso , e si auto-divora, lasciando il nulla. [8]

1.3 Fattori strutturali

Bastano queste contorsioni ai piani altissimi del pensiero filosofico, e i tormenti dell'dell'intellighentzia parigina post-sessantottina, a giustificare l'idea di una transizione epocale da una forma di società all'altra, dalla modernità alla post-modernità, nel corso degli anni 70? Certamente no. Vi sono molti altri filoni che si possono seguire, e alcuni riguardano anche il mondo dell'arte .

C'è la diffusione della "società dello spettacolo", cioè la centralità della televisione (a colori, multicanale, globale, sempre più interattiva con il telecomando [9]) in tutte le sfere della vita sociale: la famiglia, i consumi, la cultura, la politica. In particolare, la televisione rimodella tutta la cultura di massa: editoria, musica, spettacolo dal vivo, consumi simbolici; ma influenza e risucchia anche i piani superiori, l'arte e la cultura "alte".

---

[8] Negli anni 80 e 90 i poststrutturalisti e decostruzionisti francesi sono divenuti la moda intellettuale dominante nelle facoltà umanistiche americane, e di lì, evidentemente, è venuta una potente ulteriore spinta alla sua diffusione nel resto del mondo; specie sociologico, perché l'America è, malgrado tutto, ancora *la* superpotenza in questo campo disciplinare. In Germania hanno avuto maggiore difficoltà ad espandersi, a causa della ferma opposizione della tradizione "critica" di scuola francofortese, il cui massimo rappresentante è J. Habermas; tuttavia vi sono state importanti iniziative di promozione, come quella di G. Engelmann e della casa editrice Passagen di Vienna. Engelmann lamenta l'enorme difficoltà di tradurre Derrida in tedesco (G. Engelmann, *Verlagsarbeit als Textuelle Praxis: das Projekt Passagen,* in P. Weibel (Hg.) *Quantum Dämon* , Passagen, Wien 1996 , p. 385); ciò che non sorprende, vista la sua stretta aderenza alla struttura linguistica francese, il suo uso idiosincratico della lingua e l'enorme difficoltà di capirlo anche in lingua originale. Al 2006, la moda poststrutturalista-decostruzionista, o almeno il suo lessico, sembra ancora dominante negli ambienti sociologici più aggiornati. Facciamo nostre le parole di L. Ferry : "non mi nasconderò che questo mi affligge, mi fa interrogare sulle mie stesse capacità di sopravvivere in un mondo dove tale idea diventa universale" (*Le sens du Beau* , in P. Barrer *, (Tout) l'art contemporain est -il nul?* Favre, Lausanne, 2000, p. 250). Per un esempio di questa moda, cfr. K. Moxey, *The practice of art theory. Post-structuralism, cultural politics, and art history* , Cornell Univ. Press, Ithaca-London 1994

[9] Come nota Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain* , Puf, Paris 1999, p. 67, lo zapping televisivo è il paradigma del rapporto post-moderno con la cultura: frammentazione, bricolage, de-programmazione.

C'è la ormai quasi completa soddisfazione dei bisogni materiali, primari, in tutte le fasce di popolazione, e la crescita inflattiva dell'"economia politica dei segni", cioè la diffusione dei bisogni e consumi simbolici (consumi come simboli di status, come fattori di identità personale, come modo di passare il tempo libero, come intrattenimento) [10].

C'è il correlativo aumento del settore terziario (dei servizi) a scapito di quello dell'industria; per cui già da qualche tempo si parlava di società "post-industriale".

Ci sono delle novità importanti sul piano socio-politico-culturale, con l'apparizione di valori e nuovi movimenti (o comunque la significativa diffusione di valori e movimenti presenti da qualche tempo, ma allo stato embrionale): la liberazione sessuale, il femminismo, l'ecologismo, il "terzomondismo", il pacifismo, la valorizzazione delle diversità di ogni tipo (multiculturalismo).

C'è la presa di coscienza di importanti trasformazioni, in atto da tempo, sul piano delle organizzazioni politiche, con, da un lato, l'inflazione degli Stati (proliferazione di micro-Stati), dall'altro l'indebolimento di quelli medio-grandi, a causa della diffusione dell'economia globale, delle aziende multi- e trans-nazionali, dei processi di integrazione regionale, delle istanze federalistiche sovra- e sub-nazionali; e quindi la sensazione della crisi del modello tradizionale di Stato nazionale centralizzato e sovrano.

C'è la presa di coscienza di un fenomeno peraltro da tempo in corso, cioè l'interdipendenza tra tutte le società ed economie: la globalizzazione.

C'è la crisi, per sovraccarico, del modello socialdemocratico dello Stato dirigista e assistenziale, che regola gran parte del processo economico-produttivo e assicura gran parte dei servizi sociali (sanità, scuola, trasporti, assistenza, previdenza, sicurezza ecc.) dalla culla alla tomba; v'è la rivolta fiscale e il rilancio del modello liberistico (neo-liberismo, de-regulation, privatizzazioni).

E c'è, infine, la diffusione delle nuove tecnologie informatiche, che investono tutti i settori della società: l'economia, la politica, la cultura, la vita quotidiana; con effetti sconvolgenti di cui, a oltre trent'anni di distanza dagl inizi, si è ancora lontanissimi dal vedere la fine, e quindi misurare, capire e valutare.

---

[10] O. E. Klapp, *Inflation of symbols*, Transactions, New Brunswick-London 1991

Quale sia l'importanza relativa di tutti questi fattori, quali siano le concomitanze, sinergie e interdipendenze tra essi, e se nel loro insieme essi giustifichino l'idea che l'umanità (occidentale, sviluppata) è passata dalla modernità alla post -modernità, è impossibile esaminare in questa sede; e comunque, come si è detto all'inizio, l'idea è controversa, ha suscitato infiniti dibattiti, e negli ultimi tempi sembra un po' passata di moda. Alcuni propongono si parli invece di iper -modernità, o ultra -modernità, a marcare la continuità con la forma precedente; altri distinguono tre significati del concetto (post -modernismo come 1) forma estrema, culminante, radicale del modernismo, 2) come sua negazione, e 3)come suo superamento) [11] o ripropongono varie combinazioni con il concetto di capitalismo (tardo-capitalismo, capitalismo avanzato o maturo, turbo -capitalismo) a indicare che si tratta nient'altro che del proseguimento della marcia trionfale, ormai senza alternative, di questa formazione sociale. Solo dall'11 settembre 2001 sembrano emergere scenari veramente nuovi, di apparizione sulla scena mondiale di significative forze radicalmente antagoniste (il fondamentalismo islamico) .

2. L'idealtipo della società post -moderna

L'immagine idealtipica di società post -moderna che emerge dalla imponente letteratura è, in sintesi, quella di una società materialmente ricca, anche se con forti squilibri sia all'interno dei singoli Paesi che, soprattutto tra i Paesi più ricchi e quelli più poveri; e questo squilibrio è motivo di scandalo, indignazione e inquietudine.

Un'altra fonte di ansietà è il degrado dell'ambiente naturale, a causa dello sviluppo industriale, urbano e demografico: la distruzione dei paesaggi, l'esaurimento delle risorse, il depauperamento della bio-diversità, gli inquinamenti, l'alterazione degli equilibri ecologici globali, il cambiamento climatico e così via. La società post -moderna è dominata dal senso del rischio e dall'angoscia per le incombenti catastrofi ecologiche e biologiche (ad es. le epidemie come l'AIDS, la SARS e così via) .

Essa è ancora affascinata da certi filoni della ricerca scientifica, e soprattutto dalle sue applicazioni tecnologiche (tecnoscienza) al benessere e al piacere dell'uomo (in particolare nel campo della

[11] L. Ferry, *Homo Aestheticus. L'invenzione del gusto nell'età della democrazia* , Costa&Nolan, Genova 1990, p. 298

medicina e della comunicazione) ; ma ha perso la vecchia, ingenua fede nelle virtù taumaturgiche generali della scienza e della ragione. Il razionalismo è stato demolito, dimostrando l'inconsistenza di ogni epistemologia. Scienza e ragione sono solo discorsi, costruzioni logiche, di cui non è dimostrabile il rapporto con una realtà; la verità è inaccessibile, non esiste. Anche nel mondo della scienza, esiste solo il potere di imporre la propria verità. Il progresso scientifico è sottoposto a critiche, sospetti, opposizione.

Ancor meno si crede nel progresso generale, come evoluzione lineare e deterministica verso sempre più elevati valori umani: economici, sociali, culturali e morali. "il postmoderno non ha utopia, senso di storia, di evoluzione, di struttura, continuità, direzione" [12]. Quella postmoderna è una società individualistica ed edonistica, che crede solo nella soddisfazione dei bisogni e piaceri individuali e immediati ("il perseguimento della felicità" meramente materiale), e dei valori con essi compatibili: a cominciare dalla libertà e dalla pace. E' insofferente di ogni norma e vincolo alla libertà individuale; compresa quella di stabilire quando ha origine la vita e quando e come metterle fine. La bioetica è l'unica parte dell'etica che ancora solleva qualche interesse. La società PM non crede più molto alle religioni tradizionali, istituzionali, o comunque le pratica poco; ma semmai cerca risposte ai propri interrogativi esistenziali e alle proprie angosce in altre esperienze (religioni esotiche, magia, occultismo, "divismi" e feticismi vari).

E' una società tendenzialmente democratica ed egalitaria, in cui non si ammette il principio d'autorità e si rispettano tutte le differenze. E' tollerante, pluralista, indifferente; aborre ogni distinzione e confine, esalta ogni contaminazione. Nella PM non si più prlare di una cultura "dominante" ("mainstream") e culture contro o alternative. C'è solo diversità in coesistenza; diversificazione di stili e offerte [13]. Tutti valori culturali, gli stili di vita, le opinioni sono ammesse, purchè non rechino danni ad altri . E' anche generosa e caritatevole , purchè la carità non comporti seri sacrifici, e anzi contribuisca alla propria autostima e alla "peace of mind" .

Non crede più ai valori tradizionali , a cominciare da quelli della Patria e della Famiglia; è cosmopolita e libertina. Tutti i

---

[12] P. Greenhagh, *The modern ideal* , V&A Publ., London 2005, p. 237

[13] J. Heath, A. Potter, *The rebel sell. Why culture cannot be jammed* , Harper Collins, London ????

comportamenti sessuali sono accettati; quelle che un tempo erano considerate perversioni sono esibite con orgoglio; con l'unica eccezione, ancora, della pedofilia (peraltro sempre più diffusa nella pratica, quanto meno simbolica), e dell'incesto.

Ovviamente non crede più nelle vecchie ideologie politiche; la lotta politica è solo una competizione per la gestione del potere, con qualche diversità sui mezzi; ma i fini sono comuni a tutti i partiti. Considera i valori politici correnti - la libertà, l'eguaglianza, la democrazia, la prosperità, lo sviluppo, la pace – non come elementi di una ideologia/utopia (quella liberal-democratica e capitalista), da conquistare e difendere, anche con qualche sacrificio, ma come dati di fatto oggettivi, da godere fin che ci sono.

La società postmoderna è molto mobile, grazie alle tecnologie del trasporto che permettono lo spostamento rapido, comodo e poco costoso delle persone da un capo all'altro del pianeta in poche ore; ed è una società ad altissima densità di informazione e comunicazione, grazie allo sviluppo delle relative tecnologie. Insieme le tecnologie del trasporto e della comunicazione hanno imploso i quadri spazio-temporali dell'organizzazione sociale, indebolito le comunità territoriali, stabili e radicate (dalla famiglia agli Stati), a vantaggio di fluide e precarie aggregazioni a-spaziali e nomadiche. In generale, l'inflazione comunicazionale comporta la fluidificazione di ogni relazione e di ogni struttura; tutto si fa liquido, leggero, impermanente, istantaneo, e continuamente negoziabile e modificabile [14].

Infine, la società post moderna è dominata dal potere dei mezzi di comunicazione di massa, che presentano un'offerta sempre più ricca e diversificata, per rispondere a ogni sorta di preferenze del pubblico; ma che in realtà costituiscono sistemi integrati e controllati centralisticamente, in concentrazioni sempre più vaste, fino al livello globale. Nel loro insieme essi controllano sempre più capillarmente le visioni del mondo, la politica, il tempo libero, e gli stili di vita; costituiscono l'opinione pubblica e sostituiscono la coscienza. Agli effetti pratici, nulla esiste se non è mostrato dai mezzi di comunicazione; chi vuole affermare pubblicamente la propria

[14] R. Strassoldo, *The meaning of localism in a global world*, in K. Nyiri (ed.) *A sense of place. The global and the local in mobile communication,* Passagen, Wien 2005. Nello stesso volume cfr. anche i contributi di J. Meyrowitz, di M. Poster e di M. Gottdiener.

esistenza deve passare per essi. La realtà "simulata" spettacolarizzata, virtuale dei media ha sostituito coi suoi simulacri ogni altra realtà. Il delitto perfetto è stato compiuto. Chi controlla i media controlla il mondo[15].

Quella che abbiamo appena abbozzata è, sottolineiamo, un'immagine idealtipica, e quindi in qualche misura caricaturale; e bisognosa di infinite precisazioni. E' anche un'immagine risalente, nei suoi tratti essenziali, ad ormai una ventina d'anni fa, e che andrebbe modificata in relazione alle notevoli novità degli anni più recenti. Ma non è questo il nostro compito, in questa sede.

3. L'arte postmoderna: problemi di definizione, periodizzazione e interpretazione

Come si è già visto nel primo capitolo, il concetto di modernità e quindi di post-modernità pone particolari problemi nel campo artistico-culturale. Già parecchi anni prima di Lyotard - dai primi anni '60, e codificato nel 1972 - il concetto si era ampiamente diffuso nel mondo dell' architettura. Qui, la differenza era evidente: da un lato il razionalismo-funzionalismo architettonico, detto anche stile internazionale o moderno, con i suoi grigi scatoloni in cemento, vetro e metallo, dalle linee rigorosamente dritte e nette; dall'altro la voglia di curve, di colori, di decorazioni, di richiami all'antico e all'ambiente locale, di sorprese, rotture, capricci e fantasie [16]. Uno degli edifici emblematici dell'architettura, e di tutta la società post-moderna, è il Centre Georges Pompidou di Parigi (1978) [17].

Più difficile è identificare il passaggio tra modernismo e post-modernismo in letteratura. Se si identifica la modernità con la razionalità, allora il post-moderno inizia addirittura con il romanticismo settecentesco. Ma, come si è visto, esiste invece una

---

[15] J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, Cortina, Milano 1996. Dello stesso autore, su questo tema, cfr. anche *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris 1981; *La sparizione dell'arte*, Politi, Milano 1988; *Della seduzione* Es, Milano 1995: *L'illusione della fine*, Anabasi, Milano 1993.

[16] R. Strassoldo, *Aspetti sociologici dell'urbanistica post-moderna*; in A. Mazzette (cur.) *La città che cambia. Dinamiche del mutamento urbano,* Angeli, Milano 1998; anche, idem, *Fenomenologia e tipologia dell'architettura post-moderna*, in F. Martinelli (cur.) *La città. I classici della sociologia*, Liguori, Napoli 2001

[17] "Il Pompidou, archetipo del postmoderno: museo, cinema, biblioteca, stazione, teatro, drugstore, zoo, archivio, luogo dell'illuminazione e della frammentazione". P. Weibel (Hg.) *op. cit*. p. 33

importante tradizione storiografica, soprattutto francese e anglo - americana, che al contrario chiama "modernismo" il pensiero filosofico-letterario affermatosi un secolo più tardi, dalla seconda metà dell'Ottocento in poi [18]. Il personaggio emblematico della modernità in questo senso è Baudelaire, e l'arte moderna sarebbe quindi caratterizzata, come egli indica, "dal non finito, il frammentario, l'insignificanza, l'autonomia"; e dalla velocità, ipertrofia dei dettagli, il r ifiuto dell'unità organica, autorefer enzialità. Questa tradizione considera post -moderni già i decadentisti, Proust e Joyce; e in questo senso il termine era già stato usato negli anni '30, e ripreso da A. Toynbee negli anni '50, ad indicare il carattere anarchico, frammentato, eccessivo e irrazionale di quella maniera letteraria [19]. Per questa ragione, Beckett è considerato uno degli araldi della post-modernità [20] Sempre in questa vena il termine apparve anche in altri testi degli anni '60 e primi anni '70. La confusione è grande sotto il cielo, e molte e diversissime sono le analisi, teorie e proposte su questo tema .[21] Nelle arti visuali il termine post -moderno è documentato addirittura in uno scritto del 1870; ma con significato più prossimo agli attuali lo si trova in un testo di Leo Steinberg su Rauschenberg nel 1968 [22]; quindi oltre10 anni prima di Lyotard [23].

In linea generale, anche nel settore delle arti si ripresenta la triplice interpretazione della post -modernità rispetto alla modernità e, in questo caso, all'avanguardia: di continuazione in forme estremizzate, di superamento, o di reazione dialettica. Quest'ultima, ad es., è l'interpretazione di U. Eco [24] e anche di G. Dorfles, che

---

[18] L. Ferry, *Le sens du beau* , Librairie generale Française, Paris 2002, p. 286; A. Compagnon , *Les cinq paradoxes de la modernité* , Seuil, Paris 1990, p. 173. In ambito tedesco invece (oggi rappresentato, nella disputa sul pos t-modernismo, da J. Habermas), la modernità è legata al razionalismo e all'illuminismo settecentesco. Queste due tradizioni di pensiero caricano di acquivoci la discussione. Cfr. anche A. Debeljak, *Reluctant modernity* , Rowman&Littlefield, Lanham, 1998, p. xix

[19] A Compagnon, *op cit.* p. 144

[20] *Ibid*. p. 44

[21] Tra I testi più utili e recenti per orientarsi in questi labirinti, cfr. P.V. Zima, *op. cit*.. L'autore è di docente di teoria della letteratura, ma di solida formazione sociologica.

[22] Y. Michaud, *L'artiste et les commissaires* , Chambon, Nîmes 1989 p. 57

[23] Secondo A. Compagnon, *op. cit*. p. 159, esiste addirittura uno scarto di trent'anni tra l'avvento del post -modernismo in USA (1945) e in Europa (1975).

[24] U. Eco, *Postille* a *Le nom de la rose* , Librairie Générale Française, Paris 1987; Ma vedi la durissima critica di A. Compagnon, op. cit. p. 168.

peraltro sembra considerare il post -moderno solo come una delle tante tendenze dell'arte d'oggi, e non come una svolta epocale [25]. Per Peter Bürger "se il progetto delle avanguardie storiche era di superare la modernità, i filosofi del post -moderno (Lacan, Derrida, Foucault) l'hanno portato a compimento. Così l'Utopia si è dimostrata Aporia" [26]. Nello stesso senso anche Witkin e Bolterauer .[27] Per Debeljak, l'arte postmoderna 'è un falso superamento" della modernità, l'abbandono del suo potenziale critico -negativo, mentre molti altri (es. H. Foster, R. Krauss, A. Huyssen, C. Owens), ritengono che esistano due post -modernismi, uno reazionario, che celebra lo *status quo* ; e uno progressista, critico e resistente. [28] Anche per Compagnon esistono due post -modernismi, ma lungo l'asse temporale: il primo, tra il 1945 e il 1975, "è soprattutto il continuatore della tradizione del modernismo; dopo il 1970 è radicalmente diverso; è post-trans-avanguardia. Si basa su due valori, catastrofe e nomadismo in tutte le direzioni, compreso il passato. Mescola le avanguardie, cioè le annulla" .[29] Ma esistono innumerevoli altre interpretazioni [30] e, ovviamente ci sono anche coloro (L. Ferry) che dubitano che il post-moderno esista davvero, come, ad es., è esistito il romanticismo .[31] In generale tuttavia si ammette che nelle arti visuali, a partire dalla seconda metà degli anni '70, sia avvenuto un "cambio di paradigma". Il paradigma avanguardistico , basato sul rifiuto della mercificazione, e quindi dell'opera; sull'azione diretta sulla realtà,

---

[25] G. Dorfles, *Ultime tendenze dell'arte d'oggi. Dall'informale al postmoderno* , Feltrinelli, Milano 1993, pp. 163 ss.

[26] P. Bürger, *Der Surrealismus im Denken der Postmoderne* , in C. Klinger, W. Müller-Funk (Hrsg.) *op. cit* . p. 219. Ma l'autore – esponente della Scuola di Francoforte - prosegue auspicando la riscoperta dell'impulso originario delle avanguardie, l'"energia della disperazione".

[27] R. W. Witkin, *Art& social structure* , Polity Press, Cambridge, *op. cit* . p. 113; A. Bolterauer, E. W iltschnigg (Hg.) *Kunstgrenzen. Funktionsräume der Ästhetik in Moderne und Postmoderne,* Passagen Verlag, Wien 2001, p. 13

[28] A. Debeljak, *op. cit* . p. 187

[29] A. Compagnon *op. cit*. p. 165

[30] Ad es. G. Shapiro, *After the future. Postmodern times and cultures* , State Univ. of New York Press 1990; S. Connor, *Postmodernist cultures. An introduction into the theories of the contemporary* , Blackwell, Cambridge 1989. Cfr. anche H. Foster (ed.), *The anti -aesthetic: essays in post -modern culture,* Bay Press, Port Townsend, Wash., 1983, il quale ritiene che il "post -modernismo è una critica politica della società borghese, sotto le sembianze di critica ai suoi valori estetici".

[31] L. Ferry, *Homo Aestheticus* , cit., p. 18. Anche J. L. Chalumeau, *Les théories de l'art*, Vuibert, Paris, 2002, p. 171

sostituendo il lavoro all'opera; sull'impegno politico, almeno virtuale; sul superamento della frontiera tra arte e vita; questo paradigma si sia esaurito.

4. L'arte post-moderna: caratteri generali

Quali sono le caratteristiche generali della post-modernità nelle arti? I tentativi di rispondere a questa domanda sono stati numerosi.[32] Nelle pagine che seguono cercheremo di evidenziare i tratti differenziali che a no i appaiono le più rilevanti. L'esame è condotto su due piani. Nel primo si evidenziano alcuni caratteri generali; nel secondo si compirà un più articolato esame comparativo, in riferimento a quanto nel cap. XII si è detto dell'ideologia delle avanguardie . I più importanti caratteri generali sembrano i seguenti.

---

[32] Cfr. ad es. I. Sandler, *Art and the postmodern era. From the late 1960 to the early 1990's* , Westview, New York 1996; R. Metzger, *Kunst in der Postmoderne,* König, Köln 1996; N. Wheale, *The postmodern arts* , Routledge, London-New York, 1995. B. Sanguanini, *Le arti tra opera, performance & informazione. Tendenze fin de siècle di arti visive, spettacolo e patrimonio artistico* , in D. Bertasio (cur.), *Immagini sociali dell'arte* , Dedalo, Bari 1998, p. 90 ss., offre la seguente sintesi: 1) problematizzazione dell'opera, 2) utilizzo del corpo come tecnologia, 3) uso di mass-media, 4) estetizzazione del contesto espositivo in funzione dell'opera, 5) comunicazione dell'arte come se fosse l'opera. Per quanto riguarda i rapporti tra l'arte e il resto della cultura e società egli individua le seguenti tendenze: 1) il dominio del consumo sulla produzione, 2) convergenze del consumo di massa tra patrimonio artistico, arti visive e spettacolo dal vivo, 3) mediatizzazione delle arti visive, 4) predominio della performance sull'opera, 5) consumo e riproduzione dell'artisticità tramite le nuove tecnologie, 6) neo-consumo sotto forma di informazione, (*ibid* p. 105). Altrove indica 1) la valorizzazione del lavoro artistico, 2) la performance, 3) l'arte come informazione (*ibid* p. 122). Josè Javier Esparza, in *Los ochos pecados capitales del arte contemporaneo* , Almuzera, s.l., 2007, in un approccio fortemente critico, elenca i seguenti "peccati capitali": 1) l'ossessione del nuovo, 2) la sparizione del referente reale, visibile, 3) il sostegno dell'insostenibile, 4) l'impero dell'effimero, 5) la tentazione del nichilismo, 6) la sovversione come nuovo ordine, 7) la soggettività naufraga, 8) lo sradicamento della bellezza. Al contrario, in una prospettiva fortemente apologetica, J. Heiser in un recente, intelligente e ben confezionato (*Plötzlich diese Übersicht. Was Gute zeitgenossische Kunst ausmacht* , Claasse-Ullrich, Berlin 2007) distingue nell'arte contemporanea 4 "assi di ordine": 1) lo "slapstick" (la polarizzazione tra il *pathos* e il riso; 2) la polarizzazione tra la "eleganza incorporea" e la "penetrazione nel corpo"; 3) l'illusione contro la disillusione, 3) l'arte contro il mercato. P. Greenhagh, *The modern ideal* , V&A Publ., London 2005, a p. 17 muove alla postmodernità l'accusa di antiumanismo, nichilismo, deostruzionismo, e relativismo; e a p. 254-5, individua 4 caratteri tipici: eclettismo, interdisciplinarietà, pan-tecnicismo, globalismo.

4.1 Integrazione (inclusione[33])

Le avanguardie storiche si sentivano in conflitto con la società, e si erano assunte la missione di trasformarla per mezzo dell'arte. Le neo-avanguardie avevano mantenuto formalmente la postura antagonistica, anche se di fatto si erano ormai istituzionalizzate. L'arte post-moderna (da qui in poi, PM), di quella postura mantiene solo poche vestigia retoriche e ideologiche; di fatto è pienamente accettata dalla società contemporanea, cioè dai suoi centri direzionali: è inserita nei suoi meccanismi di mercato, è sovvenzionata dai pubblici poteri, è onorata in istituzioni e strutture di grande rilievo, anche materiale (economico e fisico); è una componente a pieno titolo (anche se marginale) dell'industria culturale [34], ed è insegnata nelle scuole di ogni ordine e grado, da quelle materne all'università [35], ed è collocata negli spazi pubblici più frequentati e prestigiosi [36]. All'arte si chiede, di nuovo, che contribuisca al buon funzionamento della società, e al buon adattamento degli individui in essa, senza più ambizioni di palingenesi [37] Le scuole d'arte, fino a qualche decennio fa ritenute i "bastioni dell'accademismo ", sono ora divenute il ricettacolo del nuovo accademismo avanguardistico "[38]

4.2 Inflazione

---

[33] Per i lettori più giovani, si avverte che fino agli anni 80, da un secolo, in sociologia si usava la parola integrazione. Da allora la parola è stata cancellata, per verdetto del Politically Correctnes s, e sostituita dal parola "inclusione"; per ragioni sconosciute. Prendiamo atto del potere del Sistema.

[34] J. A. Walker, *Art in the age of massmedia* , Pluto, London 2001 (1984). Cfr anche I. Pezzini, P. Cervelli (cur.) *Scene del consumo: dallo shopping al museo* , Meltemi, Roma 2006.

[35] Contro "l'indottrinamento" all'arte contemporanea cfr. J. Ph. Domech, *Misère de l'art,* Calmann-Levy, Paris 1999, p. 65

[36] L. Verdi, *L'utente tra i luoghi e i non luoghi dell'arte* , in A. Porrello (cur.) *Modelli dell'utente nelle società avanzate* , Dipt. di pianificazione, IUAV, Venezia 2003; ead., *L'arte e i luoghi dell'utenza* , in M. Negrotti (cur.) *Homo utens. Identità, tecnologia e cultura* , Guerini, Milano 2004

[37] Cfr. ad es. J. Jensen, *Is art good for us? Beliefs about high culture in American Life*, Rowman& Littlefield, Lanham 2002,

[38] N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain* , Minuit, Paris 1998 p. 281

Il mercato dell'arte PM, grazie all'aumento generale delle risorse finanziarie disponibili e in particolare la loro concentrazione nelle fasce più alte della piramide sociale, ha conosciuto specialmente negli anni 80 una forte aumento della domanda, con gli inevitabili due effetti: l'aumento dei prezzi da un lato, e dell'offerta dall'altro. Esso si è anche aperto a dinamiche puramente speculative (arte come investimento, come bene -rifugio) di grande portata. Le quotazioni nel mercato dell'arte in generale e quindi anche dell'arte PM hanno raggiunto livelli spesso molto alti; "deliranti", secondo alcuni. Ciò riguarda soprattutto gli artisti e le gallerie della fascia alta; ma, a cascata, ha interessato tutto il comparto. Ciò ha anche favorito l'aumento del numero di produttori, di ogni livello; la produzione artistica ha ormai raggiunto, globalmente, quantità incalcolabili, e questo non può non avere qualche riflesso sulla qualità. Come tutti i mercati finanziari -speculativi, anche quello dell'arte è soggetto ad oscillazioni, talvolta di grande portata (come il *crash* del 1990).

Tuttavia l'inflazione – il gonfiamento – riguarda in modo spettacolare anche gli aspetti formali e materiali delle opere d'arte. Si moltiplicano senza limiti i generi, gli stili, i materiali usati. Le grandi mostre e fiere hanno assunto le caratteristiche dei supermercati, nelle forme, colori, varietà e numerosità di oggetti. Molti artisti specializzano nell'agglutinamento di centinaia e migliaia di element i in una opera concettualmente unitaria [39]. Le installazioni diventano sempre più grandiose, centinaia di metri cubi, riempiono sale e capannoni. E naturalmente, anche le dimensioni delle singole opere tendono a diventare sempre più ampie. I quadri delle avanguardie storiche, per quanto rappresentino contenuti molto diversi da quelli della pittura tradizionale, ne hanno di regola dimensioni simili: in media, diciamo, sul metro quadrato. Da *Guernica* in poi si punta sull'enormità: come è noto, la grandezza delle opere d'arte contribuisce fortemente alla loro imponenza, fascino, sacralità. Nella post-modernità, la grande arte si persegue con l'enormità dei pezzi (da cui ci si aspetta alti prezzi).

L'inflazione si vede anche nell'aumento dei numeri: di artisti, di attività, di eventi, di mostre, di musei, di pubblico, di marchandising.

---

[39] Nella Biennale veneziana del 2007 si vedevano due immensi velario, di forse un centinaio di metri quadri, fatto di grumetti di stagnole policrome accortocciati, di circa 2 cm² l'uno. Se ne possono stimare 500.000. Ci si chiede quanti anni di lavoro ha richiesto (o quante persone sono state pagate, e quanto) . (controllare sul catalogo?)

E tuttavia si può sostenere che non sia aumentato il prestigio. "L'arte è stata spogliata dalla sua serietà… l'arte è diventata una distrazione, un intrattenimento; il giullare, il saltimbanco alla corte dei ricchi" [40].

4.3 Frammentazione/eclettismo

Come sempre accade, l'aumento delle dimensioni globali comporta un aumento delle differenze interne (regola durkheimiana della divisione del lavoro e regola aziendalistica della segmentazione dei mercati). Il numero di stili, maniere, correnti, filoni nel campo dell'arte PM è ormai incalcolabile. "Non ci sono più movimenti degni di nota, ma solo singole individualità stilistiche, differenze, riprese". [41] Il lancio di nuovi stili è divenuto una routine obbligatoria nel mondo dell'arte, esattamente come lo è nel campo della moda vestimentaria e nell'industria della musica che un tempo si chiamava "leggera" [42], o delle automobili . Anche gli stessi artisti cambiano spesso il proprio stile; come già faceva Picasso, di cui si contano 17 stili diversi. Gerhard Richter cambia stile normalmente ogni 5 anni [43]. Ciò comporta la fine di qualsiasi traccia di "evoluzione" delle arti, cioè di successione in qualche modo ordinata , coerente e direzionale delle forme nel tempo; e quindi, della possibilità di scrivere storie dell'arte PM, perché la storia, a differenza dalla cronaca, implica l'uso di categorie ordinatrici e di modelli teorici sulle dinamiche del mutamento [44]. Non essendo più legata ad una visione storico - evolutiva, l'arte PM può liberamente trarre spunti, ispirazioni, materiali, stilemi da qualsiasi fonte. Mancando una visione storico - evolutiva non esiste più neanche l'obbligo (hegeliano) di essere contemporanei, ovvero, in negativo, il divieto avanguardista di ispirarsi al passato [45]. Si possono citare, plagiare, prend ere a prestito,

---

[40] P. Greenhalgh, *op. cit*. p. 249

[41] Y. Michaud, *Enseigner l'art?* cit. p. 2; anche pp. 8, 23

[42] L'unica differenza, ha notato qualcuno, è che i vestiti passata la moda si buttano via, mentre le opere d'arte restano eternate nei musei, o almeno nei loro magazzini.

[43] C. Saehrendt, S.T. Kittl *, Das kann ich auch. Gebrauchsanweisung für moderne Kunst*, Dumont, Köln 2006 p. 210

[44] H. Belting, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte* , Einaudi, Torino 1990 (1983); anche A. C. Danto, *The wake of art. Criticism, Philosophy and the ends of taste*, G+B Arts international, Australia 1998, p. 89

[45] "La caratteristica dell'arte moderna, di utilizzare citazioni dal passato, non contraddice al principio della novità" nota N. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* , Suhrkamp, Frankfurt/M., 1995, p. 492; cfr. anche p. 501. Cfr. anche D. Kuspit, *op. cit*.

singoli elementi storici; e si può far rivivere interi stili e culture che sembravano superati. Secondo qualcuno, la post -modernità è segnata dal *revival* , negli anni 60 a Londra e in California, dell' *art nouveau* , adottata come stile ufficiale dal movimento *hippie*. Da allora si è imposta la moda del rilancio nostalgico delle mode passate: il *retro (retrochic)* , il "modernariato *"*. Si recuperano cose, forme, idee vecchie solo di vent'anni o dieci anni prima (negli anni 60 si recuperava quelle degli anni 50, ecc.)[46] L'importante è rilanciare sempre, riproporre sempre, mettere sempre più cose in offerta. PM è contrassegnata dall'eclettismo più totale. "Si è perfino tornati alla pittura", dopo l'anatema di qualche decennio [47]. *Tout va,* purchè sia "interessante" (ovvero "di qualità" "valido" ecc.) e si venda.

Un altra fonte di eclettismo nell'arte PM è la sua rinuncia a parlare in termini assoluti e universalistici, come era il caso dell'arte M/C e avanguardista, il cui scopo era la trasformazione della società nel suo insieme [48]; ma il suo considerarsi portavoce ed espressione di ambienti particolari, di singole minoranze (es . le donne, i gruppi etnici, gli omosessuali) [49]. Ciò emerge dapprima soprattutto negli USA, leader in ogni fenomeno socio -culturale. Scopo dell'arte allora è il rafforzamento delle diverse identità di gruppo, la demarcazione di particolari territori sociali. Contrariamente a quanto intendevano le

---

p. 54; V. Zolberg *, Sociologia dell'arte* , Il Mulino, Bologna 1994 p.186; P. Bürger, *Der surrealismus im Denken der Postmoderne. Ein Gespräch,* in C. Klinger, W. Müller-Funk (Hrsg.), *op.cit*. p. 202.

[46] E. E. Guffey, *Retro. The culture of revival*, Reaktion Books, London 2006

[47] A. de Kerros, *L'art caché. Les dissidents de l'art contemporain* , Eyrolles, Paris 2007.

[48] Ma si può ricordare che la pretesa dell'arte di costituire un "linguaggio universale" era già stata reputata un mito da A. Hauser.

[49] R. C. Morgan, *op. cit*. p. xviii ; Y. Michaud *, L'art á l'état gazeux* , cit., pp. 97 ss. Le prospettive « di genere », ovvero femministe, e quelle sessuali (cioè omosessuali: gay e lesbiche) sono ormai di rigore non solo nella pratica artistica, ma anche nella produzione di scritti sull'arte. Ogni libro "politicamente corretto" di storia, teoria o critica d'arte deve comprendere uno o più capitoli mirati a mettere in rilievo la validità e la peculiarità del contributo che donne e omosessuali hanno fornito in questo, come in ogni altro settore delle cultura. Cfr. ad es. E. Chaplin, *Sociology and visual representation* , Routledge, London -New York, 1994; E. Cooper, *The sexual perspective. Homosexuality and art in the last 100 years in the West* , Routledge, London -New York 1995 (1986); H. McDonald, *Erotic ambiguities. The female nude in art*, Routledge, London -New York 2001. La "balcanizazzione" si fa strada anche a livello istituzionale: a Washington e a Los Angeles vi sono musei riservati all'arte delle donne.

avanguardie, l'arte diviene strumento di differenziazione sociale [50]. A questo proposito si è parlato anche di "balcanizzazione" dell'arte [51]. Nell'arte si formano movimenti di rivendicazione (*advocacy*), di contrasto (*oppositionality*) si interessi particolaristici, su base di genere e di etnia. Tornano, nel mondo dell'arte, filoni ideologici e politici molto diversi da quelli della modernità. Si invoca la *politically correctedness* a difesa di ogni sorta di minoranze, contro la presunta dominanza.

Tuttavia, nella postmodernità sotto la frammentazione di superficie operano processi di omogeneizzazione; sotto le apparenti diversità di dettaglio si trova uniformità di sostanza, sotto la casualità anarchica si nasconde la omogeneità alienante [52].

4.5 Anomia e nichilismo

L'eclettismo è anche favorito dalla scomparsa di qualsiasi criterio di giudizio di qualità estetica diversa da quello dell'originalità, e dall'istanza di assoluta libertà propria della società post-moderna in generale. Libertà assoluta ("proibito proibire") significa, in positivo, possibilità di coltivare ed esprimere qualsiasi opinione (valore, stile di vita, visione del mondo ecc .) purchè non limiti o danneggi quella degli altri; e richiede, reciprocamente, il rispetto e la tolleranza di qualsiasi altra opinione. Ma questo comporta logicamente l'indifferenza, la mancanza di relazione, l'isolamento (l'incomunicabilità, come era di moda dire negli anni 40 e 50); che è anche mancanza del vincolo sociale, e quindi l'anomia in termini durkheimiani. La mancanza di criteri, regole, norme sul piano estetico, nell'arte PM, è una manifestazione dell'anomia caratteristica della post-modernità in generale.

Regole e norme sono espressione di valori; anomia significa quindi anche nichilismo. Il nichilismo è certamente uno degli umori che scorrono sottotraccia nelle cultura occidentale per tutto l'Ottocento, emergendo ogni tanto con personaggi emblematici, e non a caso ritornati popolarissimi ai nostri tempi, come Baudelaire,

---

[50] H. Zitko, *Kunst und Macht* , in J. Hermann, A. Mertin, E. Valtink, (Hrsg.) *op. cit* . p. 53

[51] J. Benhamou-Huet, *Art Business. Le marchè de l'art ou l'art du marchè* , Assouline, Paris 2001 p. 83;

[52] P. Greenhagh, *op. cit* . p. 248

Nietzsche, Rimbaud [53]; ed erompono in superficie caratterizzando l'intera cultura dell'avanguardia della prima metà del Novecento e il "pensiero parigino" della seconda metà del secolo. Anche l'arte post - moderna è pervasa da una massiccia dose di nichilismo [54].

4.6 Contaminazione

La ripugnanza dei confini e il loro superamento, è un'altra caratteristica della cultura PM; connessa da un lato all'istanza anarchica (ogni confine è per definizione un ostacolo al movimento e alla comunicazione, un vincolo alla libertà), e dall'altro all'irrazionalismo (sia il pensiero che l'azione razionale implicano le distinzioni, cioè il tracciamento di linee di confine) [55]. Essa è correlata anche allo sviluppo dei mezzi di comunicazione, il cui compito è proprio quello di mettere insieme, cioè superare i confini (di spazio, tempo, gruppi, categorie ecc.), e quindi alla globalizzazione (universalismo). E' significativo che la parola contaminazione, che in origine aveva un connotato negativo, alla pari di inquinamento o infezione, sia divenuta una delle parole chiave della cultura e dell'arte PM, a indicare il trasferimento di elementi culturali attraverso i confini dei sistemi. L'arte PM è caratterizzata da ogni sorta di contaminazioni: tra arte e non arte, tra arte alta e bassa, tra arte pura e applicata [56], tra generi artistici, tra arte del passato e del presente, tra arte occidentale e di altre civiltà e culture [57], tra registri e generi

---

[53] « Le 'illuminazioni' di Rimbaud … sono delle tempeste di esplosioni allucinate. Distruggendo il mondo e il sé, l'opera presto distrugge se stessa e si esaurisce nel suo silenzio. Il silenzio di Rimbaud dopo i suoi 29 anni è uno dei miti dell'arte moderna, come il 'quadrato bianco su fondo bianco' di Malevich": A. Compagnon, *op. cit* . p. 59.

[54] Sul nichilismo nella letteratura e nella filosofia contemporanea cfr. G. Sommavilla, *Uomo, diavolo e Dio nella letteratura contemporanea,* Paoline, Milano 1993; M. Guerin, *Nichilisme et modernitè. Essai sur la sensibilit é des époques modernes de Diderot a Duchamp* , Chambon, Nîmes 2003. Cfr. anche S. Zecchi, *L'artista disarmato* , Mondadori, Milano 1998; idem, *Arte e politica: dal nichilismo degli esperimenti estetici alla globalizzazione,* "Filosofia dell'arte", 2, 2002, p. 10; W. Dickoff, *After nihilism. Essays in contemporary art* , Cambridge Univ. Press 2000

[55] Strassoldo, voce *Confine* , in F. Demarchi, A. Ellena, B. Cattarinussi, *Nuovo dizionario di sociologia* , Paoline, Milano 1987.

[56] Ad es. F. Dagognet, in *Pour l'art d'a ujourd'hui. De l'object de l'art a l'art de l'object*, Dis Voir, Paris 1992, vede una tendenza alla convergenza tra l'arte « volumetrica » delle installazioni e il design industriale.

[57] D. Berthet, *Vers une esthétique du metissage?* L'harmattan, Paris 2002

artistici, tra arte e mass -media, tra arte e filosofia, e così via. La creatività, più che produzione di forme del tutto nuove, sta nella fantasia nell'estrarre elementi i più disparati da insiemi anche i più lontani e diversi , e ricombinarli; cosa resa sempre più agevole dallo sviluppo dei trasporti e delle comunicazioni.

4.7 Globalizzazione

La globalizzazione è certamente uno degli aspetti più evidenti della società post -moderna; e negli ultimi due decenni questo concetto è stato talvolta anche proposto come sostitutivo del concetto di post - modernità. Anche nella sfera dell'arte lo si usa spesso, in diversi sensi. In un primo senso, l'arte contemporanea occidentale, come segno della modernità, si è diffusa ovunque ci si vuole mostrare come moderni; in tutto il mondo. In un secondo senso, l'integrazione dell'arte nel sistema dei media comporta di per se la sua globalizzazione, perché i media coinvolgono tutto il pianeta [58].

Ma c'è un senso più specifico. Una delle tendenze emergenti del sistema dell'arte di questi ultimi decenni è la sua espansione nei Paesi "afro-asiatici", con basi culturali tradizionali molto diverse da quella occidentale . Queste tendenza ha due facce: una è l'importazione, nel sistema occidentale, di motivi e stilemi delle culture altre; vecchia storia, risalente quanto meno all'epoca delle cineserie settecentesche e giapponeserie di fine Ottocento, e al primitivismo avanguardista. In questi ultimi decenni l'apertura al "Terzo Mondo" ha avuto episodi di grande rilievo in tutti i grandi templi dell'arte occidentale (le mostre del 1984 al MoMA, del 1989 al Pompidou, di documenta 11, nel 2002, a Kassel). L'arte "nativa" "indigena" è ormai un importante segmento del mercato e delle operazioni delle grandi case d'asta. La domanda, da parte del sistema dell'arte PM occidentale, di manufatti "nativi" ha notevoli effetti sulla cultura locale: perdita dei significati e delle funzioni tradizionali dei manufatti; produzione solo a scopi utilitaristici, per l'esportazione; commercializzazione, "arte da aeroporto", ecc.

---

[58] D. Crane, N. Kawashima, K. Kawasaki (ds.) *Global culture: media, arts policy and globalization* , Routledge, London - New York, 2002; C. Becker, *Surpassing the spectacle. Global transformations and the changing politics of art,* Rowman&Littlefield, Lanham etc. 2002 .

L'altra faccia è l'esportazione dei modelli occidentali sull'arte in quei Paesi, con la promozione di centri di formazione artistica, scuole, accademie, gallerie, mostre, musei. Inevitabilmente, ciò comporta la contaminazione, nei vari sensi della parola, delle culture locali da parte dell'Occidente [59]

5. L'arte MC e postmoderna: comunanze e differenze

In questo capitoletto esamineremo le differenze tra l'arte d'avanguard ia e quella postmoderna, seguendo, grosso modo, l'ordine

[59] La questione, per la sua importanza e complessità, meriterebbe una trattazione ben più ampia di quanto sia possibile nell'economia del presente lavoro, e richiederebbe l'estensione dell'analisi alla letteratura etnologica e antropologica. L'interesse degli antropologi per l'"arte primitiva" nasce già nella seconda metà dell'Ottocento e trova una sua sistemazione classica nel testo di F. Boas del 1927; ma un filone sistematico di studi sull'estetica delle culture extraeuropee prende corpo solo nella seconda metà del Novecento. Esso rimane comunque un filone molto marginale, nel quadro delle scienze etno -antropologiche. Ci limitiamo qui a indicare alcune piste di lettura: B. Jules-Rosette, *The messages of tourist arts* , Plenum, New York -London, 1984; J. Maquet, *The aesthetic experience. An anthropologist looks at the visual arts,* Yale Univ. Press, New Haven -London 1986; N. Graburn (ed.) *Ethnic and Tourist arts* , Univ.of California press, Berkeley, 1976; S. Price, *I primitivi traditi, L'arte dei "selvaggi" e la presunzione occidentale* , Einaudi, Torino 1992; J. MacClancy (ed.) *Contesting art. Art, identity and politics in the modern world,* Berg, Oxford 1997; J. Coote, A. Shelton (eds.), *Anthropology, art & aesthetics* , Clarendon, Oxford 1992; C.B. Steiner, *African art in transition* , Cambridge Univ. Press 1994; C. Gatto Trocchi, *Le muse in azione* , Angeli, Milano 2001; S. Dubin, *The centrality of marginality: naive artists and savvy supporters* , e V. Zolberg, *African legacies, American realities, art and artists on the edge* , in V. Zollberg e J. M. Cherbo (eds.) *op. cit* .; D. Root, *Cannibal Culture. Art, appropriation and the commodification of experience* , Westview, Boulder Co., 1996; A. Gell, *Art and agency* , Clarendon, Oxford 1998; A. Schneider, C. Wright (eds.) *Contemporary art and anthropology* , Berg, Oxford -New York 2006; M. L. Ciminelli (cur.) *La negoziazione delle appartenenze. Arte, identità e proprietà culturale nel terzo e quarto mondo,* Angeli, Milano 2006. Tra i critici più severi del tentativo del sistema dell'arte occidentale di penetrare nelle culture "altre" è J. Clair, in E. Fessy, *Un entretien avec Jean Clair* , in P. Barrer (cur *.) op.cit* . p. 211. Cfr anche S. Okvunodu Ogbeckie *, Ordering the Universe: Documenta 11 and the apotheosis of the Occidental gaze,* in "Art Journal", Spring 2005, pp. 81 ss; Rosa Greenberg, *Identity exhibitions: from "Magiciens de la terre" to Documenta 11* , in "Art Journal", Spring 2005, pp. 90 ss.; R. Firth, *Art and Anthropology* , in J. Coote, A. Shelton (eds.), *op cit* . Qualche eco di queste critiche si trova anche in K. Varnedoe, *Una squisita indifferenza* , Leonardo, Milano, p. 183; E. L. Shiner, *The invention of art,* Univ. Of Chicago press, 2001, p. 7; S. Gablik, *The re -enchantment of art,* Thames& Hudson, London -New York 1991, p. 45.

usato nel capitolo XII a proposito dei caratteri ideologici dell'arte d'avanguardia.

5.1 Demistificazione dell'artista e dell'arte

Se la modernità è caratterizzata dall'idolatria dell'arte [60], la post-modernità è segnata dalla perdita anche di questa fede [61]. Nella post-modernità non si crede più, (soprattutto all'interno del sistema dell'arte), che l'artista sia un essere eccezionale, una forza della natura, un genio, un eroe[62]. La perdita di ogni senso religioso e mitico, nel mondo dell'arte come in quello esterno, non lascia spazio per tali concezioni; e anche la diffusione dell'egalitarismo vi è d'ostacolo. L'artista torna ad essere visto come un professionista, un artigiano, dotato di certe abilità; ma più intellettuali che manuali. L'artista è un lavoratore, un "operatore culturale" [63] come gli altri; il suo lavoro non ha particolari messaggi filosofici e sociali da comunicare al mondo; il suo scopo principale, come per tutti, è di far soldi .[64] L'importante non è il suo "mestiere" appreso, e neanche il "talento" innato. Anche la capacità tecnica, cioè la maestria, è disprezzata; esaltata è invece la pura creatività e originalità. E si riconosce in genere che più che le singole opere conti la personalità complessiva ,[65] lo "stile" di pensiero e di vita, l'"immagine" che uno riesce a costruirsi; e la sua capacità di farli conoscere, le sue abilità comunicative e auto-promozionali: "la maggior opera d'arte di un artista è oggi la costruzione del proprio

---

[60] "Nel Novecento, il secolo del nichilismo, l'artista è divenuto oggetto di culto più che in ogni altra epoca" (R. Pouivet *L'ouvre d'art á l'âge de sa globalisation*, Ante-Post, Paris 2003, p. 12). Didier Semin analizza alcuni aspetti della "inversione del religioso" da parte dell'arte contemporanea: ci sono comportamenti cultuali, l'azione dell'invisibile, l'incarnazione nel triviale, la messa in scena del vuoto, i gesti jeratici alla Beuys, il feticismo, ecc. E c'è infine lo scatenamento di azioni (simbolicamente e psicologicamente) violente nei riguardi di chi commette sacrilegi e oltraggi contro la fede nell'arte" (in H. Obalk, *Warhol n'est pas un grande artiste*, Flammarion, Paris 2001, p. 18)

[61] D. Kuspit, *The end of art,* Cambridge Univ. Press, 2004, p. 167. Cfr. anche J. J. Goux, *op. cit*.

[62] B. Smith, *The death of the artist as hero*, Oxford Univ. Press, Melbourne 1988.

[63] R. C. Morgan, *The end of the art world*, Allswort, New York 1998, p. 31

[64] Y. Michaud, *L'art á l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'eshtétique*, Stock, Paris 2003, p. 99; J. Molino, *De l'esthetique a l'ordinateur*, in « Esprit », Luglio-agosto 1991

[65] Cit. in D. Ashton, *Picasso on art. A selection of his views*, Viking, New York 1972, p. 11.

carisma".[66] Ma anche la capacità di eccellere in qualche cosa, la capacità di produrrre cose di qualità estetica (quale che sia), è condannata come una violazione dell'eguaglianza. Qualsiasi criterio di qualità è considerato una manifestazione delle strutture di potere, di gerarchia[67].

Ciò vale soprattutto all'interno del mondo dell'arte. All'esterno sopravvivono, per la normale inerzia di ogni complesso culturale , forti tracce della fede precedente, ridotta a superstizione (= ciò che persiste nella pratica, quando i valori profondi sono svaniti). Nell'opinione pubblica e tra i collezionisti, qualche residuo della concezione "eccezionalista", se non sacrale, persiste [68]. Qualche artista è circondato da deferenza e fin da venerazione; qualche spettatore cade in deliquio di fronte alle sue opere, e qualche collezionista è disposto a pagare somme rilevanti per le sue reliquie. Le case d'asta non vendono più solo gli oggetti che l'artista ha designato come proprie opere d'arte, ma anche quelli che egli usava nella sua vita quotidiana (vestiti, stoviglie ecc.). Tutto ciò, si è osservato, è la negazione dell'estetica. [69]

La mentalità secolarizzata coinvolge ovviamente in modo anche più incisivo l'idea della sacralità dell'arte. Non si parla più in questi termini; essi vengono laicamente tradotti in semplice importanza (come sensibile antenna conoscitiva del futuro, come fonte di conoscenze e di valori, come educatrice dei sentimenti e del gusto, ecc.). Tuttavia vi sono ragioni funzionali (di interesse e potere) che consigliano i centri direzionali della società a continuare a trattare l'arte come se fosse sacra, astenendosi dall'esame razionale dei suoi fondamenti, delle sue pretese e dei suoi effetti reali. Inoltre essi la mantengono, la festeggiano, invitano le masse ad onorarla, e, soprattutto negli ultimi decenni, erigono ad essa imponenti cattedrali.

5.2 *Libertà, autonomia , disinteresse ed inutilità dell'arte*

Su questo tema la situazione è complessa, perché da un lato il sistema dell'arte continua a difendere questi suoi vitali principi, che si

---

[66] A. Vettese, *op. cit*. p. 35

[67] R.C. Morgan, *op. cit*. p.xv

[68] " Nella post -modernità l'artista non è più preso sul serio come gran sacerdote, ma continua ad esserlo come feticcio" (A. Compagnon, *op. cit*. p. 135)

[69] H. Obalk, *op.cit.* p. 19

riferiscono soprattutto all'arte "pura"; dall'altro, nel nome dell'eguaglianza e dell'indistinzione, esso accetta sempre più ampiamente nel proprio perimetro dell'arte anche quelle "decorative" e "applicate" cioè utilitarie, vincolate da regole e finalizzate a scopi esterni (moda, design, ecc.). All'artista si continua a riconoscere, e anzi ad ampliare, il diritto alla piena libertà e autonomia; ma anche il diritto, se vuole, a lavorare i contesti utilitari e interessati. Non ci si scandalizza più se lo fa; non si grida, come in tempi romantici e avanguardisti, alla prostituzione. Il principio vigente, comune anche al resto della società, è che ognuno fa quel che gli pare, e che nessuno può giudicare; perché non esistono più valori, cioè criteri di giudizio. Nella post -modernità l'artista può candidamente confessare, senza sollevare perplessità, che l'unico scopo del suo lavoro è il perseguimento della ricchezza (e della celebrità, che ne è un correlat o); o può mettersi al servizio di qualsiasi potentato economico (più raramente politico). Nella società post -moderna, dove quelli sono i valori fondamentali, non ci si scandalizza se anche gli artisti li perseguono. Al contrario essi, come Warhol, saranno celebrati come sublimi rappresentanti dello spirito dei tempi. Le porte del sistema dell'art PM sono pienamente spalancate al successo commerciale e finanziario. Tuttavia questa non è una completa novità, quanto piuttosto un ritorno al passato. Anche nei secoli pre -romantici, vincoli operativi e finalità utilitarie erano normali nel mondo dell'arte; successo e ricchezza vi erano valori correnti [70].

5.3 Arte e vita

Anche in questo caso , il sistema dell'arte PM lascia piena libertà ai suoi membri di relazionarsi come vogliono con il mondo extra - artistico. La generale ripugnanza di principio della postmodernità per ogni sorta di confine rende poco rilevante la stessa distinzione tra arte e vita. Chi preferisce chiudersi nella torre d'avorio, e nega di avere alcun obbligo diverso da quello della concentrazione sul proprio lavoro, e della sua perfezione, è liberissimo di farlo. L'impegno sociale e politico non è più richiesto, e ormai raramente praticato. Georg Baselitz, il pittore divenuto celeberrimo per appendere i suoi quadri a testa in giù, ha potuto affermare, senza scandalizzare nessuno che

[70] A. Hauser, *Le teorie dell'arte* , Einaudi, Torino 1988 (1958) p. 275

"l'artista non è responsabile verso nessuno. Il suo ruolo so ciale è asociale. La sua responsabilità è solo verso il suo lavoro. Non c'è alcuna comunicazione con qualsivoglia pubblico. L'artista non può porre domande, né fare dichiarazioni. Non offre informazioni, messaggi o opinioni. Solo il suo prodotto, il suo quadro, conta. [71]

Simmetricamente, nulla vieta all'artista di relazionarsi strettamente con la società esterna, di fare lavoro di animazione sociale, di mediazione culturale, di promozione di comunità , di educazione di base. Si può sviluppare di nuovo l'"arte pubblica" , l'arte "contestuale" , l'arte "relazionale", con interventi a carattere sociale, partecipati, interattivi, temporanei [72]; e anche la militanza in movimenti di qualsiasi tipo. Oppure l'artista può di nuovo fare della sua vita un'opera d'arte personale, affinata e capricciosa; o utilizzare nel suo lavoro solo oggetti presi dalla strada e dalla vita quotidiana, senza alcune elaborazione se non di contesto.

L'unificazione dell'arte e della vita, una delle utopie trainanti dell'avanguardia, non lo è più per l'arte PM anche perché essa è stata ampiamente realizzata. Però non a partire dal sistema dell'arte, ma da quello dell'industria e dei media [73]. L'estetizzazione della società è uno dei caratteri più evidenti della post -modernità; ma esso è operato dal mondo del design, della pubblicità, della moda, dell'industria del tempo libero e dell'intrattenimento, dalle scienze mediche, chirurgiche e genetiche, e non dagli artisti in senso stretto.

5.5 Artista come profeta (guida, educatore, avanguardia)

Questa concezione dell'artista sembra aver corso più nell'ambiente esterno che all'interno del sistema dell'arte: nell'opinione pubblica attardata, e tra i politici che devono giustificare gli investimenti in arte. Essa può essere suggerita da qualche mercante/curatore/promotore di provincia, legato a vecchi slogan, a

---

[71] G. Baselitz, nel catalogo della sua mostra a Whitechapel del 1983; cit. da S. Gablik, *The re-enchantment of art* , cit., p. 61

[72] C. Grout, *Pour una realitè publique de l'art* , L'Harmattan, Paris 2000 ; P. Ardenne , *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain. En situation, d'intervention, de participation,* Flammarion, Paris 2002.

[73] Cfr. a questo proposito lo splendido saggio di Cornelia Klinger in C. Klinger, W. Müller-Funk, (Hrsg.) *op. cit*.

beneficio del pubblico. Ma all'interno del sistema dell'arte PM sembra prevalere il cinismo, o addirittura il nichilismo, su queste competenze degli artisti. Esse presuppongono che il mondo si evolva su linee in qualche modo prevedibili, che la società abbia bisogno di guide e di educatori, che le masse procedano verso una meta riconoscibile; tutte idee ormai svalutate nella postmodernità. La perdita dell'autoimmagine avanguardista è une dei principali caratteri differenziali tra l'arte M /C e l'arte PM[74].

5.6 Innovazione (creatività, originalità)

Questi rimangono certamente valori centrali nel sistema dell'arte anche nella postmodernità; anzi i soli valori universalmente riconosciuti e ribaditi. Gli artisti non hanno alcun dovere altro che essere innovativi, creativi e originali. Non occorre neanche che ciò si concreti in oggetti materiali o in comportamenti formali. Basta pensarli, progettarli, alludervi. Tuttavia, vi sono delle eccezioni. Dal momento che questi sono valori dominanti, regole sistemiche, essi possono essere a loro volta oggetto di innovazione e trasgressione. Vi sono artisti che si son o impegnati a violare la regola dell'innovazione , producendo opere che non sono affatto innovative: ad esempio, copiando le opere altrui, da riviste come "Artforum", e presentandole apertamente come copie, ma col proprio nome. Non falsi fraudolenti, quindi, ma "appropriazioni, simulazioni, camuffamenti" aperte violazioni insieme della regola dell'innovazione e di quella dell' autorialità (ogni opera deve avere un suo autore, e uno solo) [75].

5.7 Antagonismo

La retorica anti -sistema ha ancora qualche corso nell'arte PM. L'atteggiamento critico verso i poteri vigenti è ancora *de rigueur* , e certamente non ne mancano i motivi. I mali del mondo sono diversi che all'epoca delle avanguardie, ma non meno numerosi e gravi. Gli orrori delle due guerre mondiali e le angosce per il rischio

[74] Un'accorata invocazione perchè il patrimonio di impegno e di tensione utopica delle avanguardie storiche venga recuperato anche nella post -modernità è quello di D. Herwitz, *Making theory -constructing art. On the authority of the avant -garde,* Univ. of Chicago Press 1993.
[75] S. Gablik, *The re -enchantment of art* , cit., p. 20

dell'olocausto nucleare sono ormai lontani, ma altri sono apparsi – le preoccupazioni per la catastrofe ecologica, il crescente gap tra il Nord e il Sud del mondo, la fame, le epidemie, il terrorismo e così via. Ma le professioni di fede anti-borghese e anti-capitaliste suonano sempre più vuote e false da quando il sistema dell'arte vive lautamente finanziato dai grandi capitalisti-collezionisti e sovvenzionato dalle pubbliche amministrazioni che, notoriamente (secondo la famosa espressione di Marx), non sono altro che i "comitati d'affari" del grande capitale.

Anche nell'orizzonte più limitato del mondo dell'arte, dove il nemico contro cui battersi è indicato non nella società borghese ma nella "tradizione", l'"accademia", l'antagonismo non può essere preso sul serio, perché da tempo ormai non esiste più alcuna tradizione nel mondo dell'arte (se non quella dell'innovazione) e le accademie si sono totalmente aperte all'avanguardia e alla post-modernità[76]. Il sistema dell'arte PM non ha nemici esterni contro cui battersi, e senza nemici, per definizione, non vi può essere antagonismo[77]. Il principio della tolleranza e del pluralismo impedisce poi anche gli antagonismi di scuola, stile, ecc. All'interno del sistema rimangono solo la concorrenza commerciale e gli eventuali conflitti di personalità.

5.8 *Irrazionalismo*

Anche questo rimane uno dei valori dominanti e definitori del sistema dell'arte, dal romanticismo alla post-modernità; ma con qualche eccezione. In primo luogo, come si ricorderà, l'arte che abbiamo chiamato "civile" (cioè l'accademismo ottocentesco) è contrassegnata da molti aspetti di grande razionalità. In secondo luogo, sotto le apparenze irrazionali, anche le avanguardie hanno talvolta celato aspetti razionali: nel tentativo di spiegare filosoficamente le loro intenzioni, nell'organizzazione dei movimenti, nel perseguimento del successo. Di regola c'è del metodo, sotto l'apparente follia. Questa ambivalenza si amplifica nel caso dell'arte

---

[76] Per un esempio della persistenza di stridenti note antagoniste, cfr. R. Michel (cur.) *Ou en est l'interpretation de l'ouvre d'art?* Ecole National Superieure de Beaux-Arts, Paris 2000; vergato da un collettivo di quell' augusto istituto, che ancora parla di "violenza disciplinare della vecchia scolastica", di "ultraconservatorismo della sfera culturale" francese, di "integrismo latente dell'apparato dello Stato", di "regressione massiccia del discorso critico"

[77] L. Ferry, *Homo Aestheticus*, cit., p. 251

post-moderna, perché da un lato l'irrazionalismo è divenuto la filosofia dominante anche nella cultura esterna al mondo dell'arte, e quindi insieme giustifica e costringe l'arte a mostrarsi ancora più delirante; dall'altro, la crescente strutturazione del sistema dell'arte secondo i modelli capitalistici dell'impresa (e talvolta della grande impresa multinazionale) favorisce l'importazione in essa dei corrispondenti criteri operativi. Le grandi gallerie, le case d'asta, i sistemi museali, gli organizzatori di mostre operano con crescente razionalità economico-finanziaria; e anche i singoli artisti, come si è visto, non sono alieni da l trasformarsi in abili imprenditori di se stessi. Dietro ogni spettacolo, anche il più folle, ci sono sempre gli uffici degli amministratori e dei ragionieri.

5.9 Scienza e tecnologia

Per quanto riguarda questo aspetto, l'arte PM condivide in pieno l'atteggiamento ambivalente proprio dell'intera società, e un tempo proprio anche delle avanguardie artistiche: da un lato inquietudine e angoscia per le conseguenze potenzialmente catastrofiche della corsa al progresso scientifico e tecnologico, dall'altro il fascino per le loro illimitate potenzialità. De l tutto scomparso invece sembra l'atteggiamento ironico e giocoso verso di esse , proprio di qualche filone del surrealismo. L'arte PM utilizza con entusiasmo tutti gli strumenti che la tecnologia le mette a disposizione. Lo sviluppo delle arti tecnologiche, specie quelle elettroniche, è uno dei caratteri macroscopici dell'arte PM, e ad esso dedicheremo un apposito capitoletto.

5.7 Rottura con la tradizione

Come si è accennato, questo aspetto è del tutto assente nell'arte PM, perché la tradizione classica è stata rifiutata quasi un secolo prima, dall'avanguardia, e di norma non è più presente nell'orizzonte mentale degli artisti PM; ovvero, è relegata in un universo incommensurabile, irrilevante al loro lavoro, e sostanzialmente sconosciuto. L'unica tradizione con cui essi si confrontano è quella dell'innovazione; l'unica accademia, quella dell'avanguardia e della rottura. L'arte "classica" è, al massimo, un magazzino da cui alcuni filoni dell'arte PM (es . la transavanguardia, o l'architettura) prelevano qualche motivo, stilema, citazione. Uno dei caratteri più evidenti, e

inquietanti, di tutta la cultura post -moderna è la perdita del senso del la storia, della sua continuità evolutiva, del suo significato morale. "L'art e contemporanea è il rifiuto sia dell'arte che del tempo" [78].

5.8 Rapporto con la natura

Contrariamente alla grandissima parte delle avanguardie storiche, ma in continuità con un certo filone delle neoavanguardie concettualiste (land art, arte ambientale), l'arte PM sviluppa un atteggiamento di interesse e simpatia per il mondo naturale, specie ora che la sua sopravvivenza pare a rischio e che quindi si può denunciare le forze (capitalismo , industria, tecnica) che la minacciano. I valori dell'ambientalismo e dell'ecologia, comprese le loro versioni misticheggianti ("Ipotesi Gaia", New Age", ecc.) trovano una ottima accoglienza nell'arte PM

5.9 Progresso, rivoluzione

Come si è ampiamente sottolineato nelle prime pagine, si tratta di valor i ormai del tutto scomparsi, nella società e nella cultura generale come nell'arte PM; la loro eventuale occorrenza è solo un atavismo senza senso, una distrazione, o una figura retorico -analogica. "La nozione di avanguardia è impossibile nell'era postmoderna, perché dal secondo dopoguerra le arti sono in stato d i 'dinamismo stagnante '", afferma Z. Bauman [79] .Questa è una delle differenze fondamentali tra l'era delle avanguardia e l'arte PM.

Tramontata la prospettiva della festa rivoluzionaria, declina anche l'impegno politico in generale. La mentalità e lo stile di vita degli artisti, segnati dall'emotività, dal narcisismo, dalla fantasia ecc. sono poco compatibili con le rigide regole e i defatiganti riti della politica spicciola, della vita di partito, della pubblica amministrazione. I rari casi di artisti che hanno provato ad impegnarvisi si sono di solito rapidamente chiusi con reciproci frustrazion1 e rancor1. L'arte PM è essenzialmente post -ideologica e a -politica[80]

---

[78] C. Sourgins, *Les mirages de l'art contemporaine* , La table ronde, Paris 2005, p. 51

[79] Z. Bauman, *Postmodernity and its discontents* , New York Univ. Press 1997, pp. 95 - 97

[80] Ciò viene lamentato da un'ampia letteratura critica; dove a volte si trovano anche auspici di un ritorrno ai buoni vecchi tempi dell'impegno progressista, e anzi par di

5.10 Purezza e ascetismo

Anche questi sono valori ormai tramontati, in quasi tutte le loro versioni. "Il postmoderno è la distruzione della purezza ed essenzialità dell'arte moderna, è il trionfo del *kitsch* e del cattivo gusto, la corruzione commerciale dell'arte" tuonava invano Greenberg nel 1980.[81] La teoria greenberg hiana che la tutta la storia della pittura tendesse verso la purezza dell'astrattismo appartiene ormai da tempo alle curiosità della storia del pensiero estetico [82]. La purezza come dedizione esclusiva alla produzione artistica, senza determinazioni e fini di altro tipo, è anch'essa tramontata, come si è visto più sopra, a proposito del disinteresse. Produrre arte a mero scopo di lucro non è più considerato sconveniente. L'ascetismo come rifiuto del piacere sensuale, e la netta separazione tra piacere estetico e piacere sensuale, non sono più virtù obbligatorie. Accanto a molte opere che, nella tradizione avanguardista, mirano a produrre irritazione e angoscia, nell'arte PM fioriscono anche filoni apertamente sensualistici; sia quello che riguarda il piacere dei vari sensi in generale, sia quello legato più specificamente al sesso. Si crea la parola *arty*, come crasi di *art* e *sexy*: non solo il contenuto esplicitamente erotico, ma più in generale il nuovo carattere eccitante dell'arte. Corporeità, politiche del corpo (femminismo, omosessualità, AIDS, ecc.) erotismo e pornografia, in tutte le loro declinazioni, sono generi ampiamente e apertamente coltivati nell'arte PM [83]. Il corpo e le politiche del corpo

---

vedere sintomi in questo senso. Cfr. ad es. H. Foster, *The return of the real* , The MIT press 1995

[81] C. Greenberg, *The notion of "post -modern"*, Bloxham and Chambers, Sidney 1980.

[82] Y. Michaud, *Enseigner l'art?* p. 251; R. Smith in P. Weibel (Hg.), *Quantum Dämon* , cit., p. 340.

[83] L'editoria di testi d'arte, specialmente molto illustrati, su eros, sesso e pornografia, sono una profluvie. Ne traboccano le librerie; alcune ne hanno interi reparti. A Londra ce n'è una che l' indica cosi: "erotic & pornography art". Ecco un campionario dei testi che affetta scientificità: E. C. Burt, *Erotic art: an annoted bybliography* , *with essays*, Hall, Boston MA, 1989; K.R. Dutton, *The perfectible body. The western ideal of physical development* , Cassell, London 1995; R. Leppart, *Art and the committed eye. The cultural functions of imagery* , Westview, Boulder 1996; J. Elkins, *Pictures of the body. Pain and Metamorphoses* , Stanford Univ. Press 1999; N. Mirzoeff, *Bodyscape. Art, modernity and the ideal figure,* Routledge, London -New York 1995; D. Mccarthy, *The nude in American painting,, 1950 -1980*, Cambridge Univ. Press 1998; A. Higonnet . *Pictures of innocence. The history and crisis of ideal childhood* , Thames&Hudson, London -New York, 1988 (che esplora, con calore, l'area di

sono divenute centrali nell'arte PM. Da alcuni decenni si sono diffuse le fiere e mostre di materiale sessuale, erotico e pornografico, con ambizioni più o meno artistiche. Ora, nel 2007, al Barbican di Londra si è aperta una grande mostra "ufficiale", del tutto integrata nel sistema dell'arte, su questo tema. Londra si presenta da tempo come la capitale mondiale dell'arte più "avanzata", più pruriginosa e più orientata al grande pubblico.

Un filone in cui confluiscono le tendenze ascetiche e quelle edonistiche è il filone sado-masochistico, cannibalico e necrofilo: le immagini di corpi sofferenti, torturati, sanguinanti, morti, de-pezzati, divorati, scheletriti, putrefatti, spiaccicati, sono dilagate nell'arte PM, in forme sempre più chiaramente mirate alla fascinazione e fin eccitazione che alcuni ricavano da quelle visioni. Un tempo quel piacere era considerato psicopatologico, morboso e perverso; ma era penetrato e giustificato ideologicamente già nel dadaismo e sviluppato nel surrealismo, sia come esaltazione delle normali pratiche nelle buone culture primitive, e sia come denuncia metaforica della malvagità della borghesia. Il surrealismo ha fatto accettare la violenza e l'orrore e nell'arte occidentale della seconda metà del Novecento [84], e l'ha sdoganata anche nella industria culturale (cfr. l'ubiquità e normalità del genere "horror" e "splatter"nella letteratura, nel cinema,nei fumetti, nella TV; e soprattutto in quella indirizzata ai giovani). L'accettazione dell'*Horror* è avvenuta sia in nome delle moderne scienze psicologiche, in genere favorevoli alla libera espressione di ogni pulsione, sia in quello, ben più antico, delle teorie sulle funzioni catartiche dell'arte [85].

---

contiguità tra arte e pedo-pornografia); P. Ardenne, *l'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX siècle*, Editions du regard, Paris 2001; J. Doyle, *Sex objects : art and the dialectics of desire*, Univ. On Minneapolis Press, Minneapolis 2006; J. M. Bernstein, *Against voluptuous bodies. Late modernism and the meaning of painting*, Stanford Univ. Press, Stanford 2006. Ma ve ne sono altrettanti nelle industrie editoriali tedesche e francesi. Per una riflessione sociologica in Italia, cfr. Laura Verdi, *Habeas Corpus*, Angeli, Milano 1996; ead. *Il corpo nell'arte: forme e modelli di rappresentazione sociale*, in D. Bertasio (cur.) *Immagini sociali dell'arte,* De Donato, Bari 1998. Cfr. anche E. Fernandez, M. Miggini, *Arte sesso società. Per una lettura sociologica dell'erotismo nella storia dell'arte*, Meltemi, Roma 2000

[84] V. Bozal (ed.) *Imagenes de la violencia en el arte contemporaneo*, A. Machado Libros, Boadilla del Monte (Madrid) 2005. idem (ed.) *Ejercicios de la violencia en el arte contemporaneo*, Universidad Publica de Navarra, Pamplona 2006

[85] Sull'horror come un tratto fondamentale dell'arte postmoderna cfr. il numero speciale "Art Press", *Representer l'horreur*, Maggio 2001. Cfr. anche E. Baj, P.

5.11 Bellezza

Connesso ai temi precedenti, della natura, del piacere e dell'erotismo è anche un timido ritorno del valore della bellezza. La parola continua ad essere tabuizzata nei discorsi tecnici sull'arte, o usata solo nel senso più generico, di approvazione/disapprovazione; ma senza dubbio la cosa si ritrova oggi molto più frequentemente che all'epoca delle avanguardie. Nella congerie immensa della produzione artistica PM, esistono anche filoni che perseguono il ritorno della bellezza[86]. La "transavanguardia" di A. Bonito Oliva, e i paralleli movimenti ispirati da R. Barilli e da M. Calvesi sono, a loro modo, "tutti alla ricerca del bello" classico .[87] Su di essa si è anche svolto negli anni Novanta, nel sistema artistico americano, un certo dibattito[88], e anche altrove si agitano spinte al recupero della bellezza

---

Virilio, *Discorso sull'orrore dell'arte* , Eléuthera, Milano 2002. Sul tema degli effetti delle immagini di questo tipo sulla psiche, soprattutto nell'età dello sviluppo, e sulle eventuali ricadute sul comportamento esiste un'amplissima letteratura socio - psicologica, ma senza conclusioni certe. L'industria dell'intrattenimento (come già quella del fumo nei riguardi dei suoi effetti sulla salute), si oppone strenuamente, con ogni mezzo e argomento, contro la tesi che il binomio sesso -violenza assorbito per via simbolica produca effetti negativi sulla psiche e sul comportamento; e trovano molti scienziati (soprattutto psicologi e massmediologi) disponibili a difenderla.

[86] Cfr. ad es. P. Osborne (ed.) *From an aesthetic point of view. Philosophy, art and the senses* , Serpent's tail, London 2000

[87] O. Calabrese, *Il linguaggio dell'arte* , Bompiani, Milano 1993; id., in C. Descamps (cur.), *Le beau d'a ujourd 'hui* , edit. Centre Georges Pompidou, Paris 1993; S. Zecchi, *La bellezza* , Einaudi Torino 1990; R. Bodei, *Le forme del bello* , Il Mulino, Bologna 1995.

[88] Cfr. J. Gilbert -Rolfe, *Beauty and the contemporary sublime* , Allworth, New York 2000 (1994); P. Schieldal, *Beauty is back: a trampled aesthetic blooms again* in "The New York Times", Sept. 29, 1996; F. Jamison, *The cultural turn. Transformations of the image of postmodernity, 1988 -1998* , Verso, London 1998; E. Scarry, *On beauty and being just* , Princeton Univ. Press, 1999; W. Steiner, *Venus in Exile: the rejection of beauty in XX century art,* The Free Press, New York 2001; R. Lorand, *Aesthetic order. A philosophy of order, beauty and art,* Routledge London -New York 2001; C. Sarthwell, *I sei nomi della bellezza* , Einaudi, Torino 2004. Cfr. anche J. Mayer, T. Ross, *Aesthetic-Antiaesthetic: an introduction,* in "Art Journal", Summer 2004; e Albezzo, *Beauty knows no pain* , ibid.. 39 ss. ; W. Menninghaus, *Das Versprechen der Schöneit* , Suhrkamp, Stuttgart 2003; L. Haustein, P. Stegmann (Hrgb.) *Schönheit. Vorstellungen in Kunst, Medien und Alltagskultur* , Wallstein, Göttingen 2006; J. Armstrong, *Il potere segreto della bellezza. Una guida al Bello di ogni epoca* , Guanda, Parma 2007; G. Vigarello, *Storia della bellezza. Il corpo e l'arte di abbellirsi dal Rinascimento a oggi* , Donzelli, Roma 2007. Anche in questo caso, l'importanza e

(cfr. ad es. , in Italia, Vittorio Sgarbi e Stefano Zecchi [89]). Non sorprende che un sistema dell'arte ormai completamente sintonizzato sulle richieste del mercato cerchi di accontentare anche quella fascia di amatori dell'arte che sono stanchi dell'estetica del brutto. Significativo, ad es., che anche Umberto Eco si sia prestato ad una operazione editoriale di largo consumo, di livello globale, tesa all'esaltazione della bellezza nell'arte [90]

5.12 *Ironia*

L'ironia è divenuta nell'arte PM il registro di gran lunga dominante. Per C. Lemert "l'ironia è l'unico possibile modo di atteggiarsi nella società postmoderna" [91]. Altri parlano di "crescita cancerosa" dell'ironia nell'arte e nella letteratura di tutto il XX secolo [92], e notano che oggi i giovani artisti non se ne rendono neanche conto, perché non conoscono altro modo di atteggiarsi . [93] Esso ha largamente sostituito i registri seri dello scandalo, della provocazione, della denuncia, del terrore, dell'angoscia, che caratterizzavano le avanguardie storiche, ed erano ancora presenti in alcune neo - avanguardie. Ogni eccesso, ogni banalità, ogni infantilismo, ogni orrore, ogni oscenità, ogni lordura possono essere oggi fatte passare sotto l'egida dell'ironia. L'arte PM è essenzialmente una gigantesca farsa. Forse meno rilevante è l a beffa, che contiene un elemento di aggressione e presuppone la presenza di una vittima inconsapevole (nel caso delle avanguardie, il visitatore benpensante) che non esiste più. L'ironia richiede invece la capacità dello spettatore di capire lo

---

la complessità dell'argomento meriterebbero una trattazione ben più ampia di quanto possibile in questa sede. Un testo italiano in quella linea è F. Rella, *L'enigma della bellezza*, Feltrinelli, Milano 1991. Cfr. anche AA.VV., *Le beau d'a ujourd'hui* , Centre George Pompidou, Paris 1993

[89] S. Zecchi, *La bellezza* , Einaudi Torino 1990

[90] U. Eco, *Storia della bellezza* , Bompiani, Milano 2002. Tuttavia, in omaggio all'attuale cerchiobottismo, poi il guru ha pubblicato un testo sulla *Storia del brutto* (2007). Pare che stia vendendo anche più dell'altra (ormai l'orrore e il disgusto eccita più della bellezza).

[91] C. Lemert, *General so cial theory, irony and postmodernism* , , in S. Seiman, D.G. Wagner, (eds.) *Postmodernism and social theory,* Blackwell, Oxford 1992.

[92] W. C. Boot, *A rhetoric of irony* , Univ. of Chicago Press 1974

[93] P. Plagen *, At a crossroads* , in "Artforum", Feb. 2005, p . 61

scherzo, la sua complicità; e oggi alle mostre d'arte PM non vanno i "benpensanti" passibili di essere scandalizzati, ma solo chi è disponibile alla complicità.

6. La tradizione artistica e l'AC

Una procedimento analogo a quello seguito in questo capitolo si trova nel recente lavoro di Aude de Kerros (2007), con due importanti differenze. La prima è che l'autrice mette a confronto i caratteri non dell'arte MC e di quella PM, ma quelli dell'arte tradizionale tuttora vivente, pur se nascosta; e quelli dell'AC che domina l'ultimo mezzo secolo. La seconda differenza è che l'A. distilla questi tratti contrastanti in 24 proposizioni estrememente più brevi di quelle che noi abbiamo presentato nei capitoletti 4 e 5 . Tuttavia v'è molto in comune, nello spirito, tra le sue proposte. Riportiamo qui in traduzione quella di De Kerros :

L'arte che continua	L'AC
L'artista opera una metamorfosi positiva della materia	La creazione è concepita innanzitutto come distruzione. Creare è trasgredire
L'artista utilizza il corpo, le mani, i gesti per creare	L'AC proibisce la mano, il suo uso è riservato all'artigianato
L'arte è visioni, immagini, idee, tradotte in forme	L'AC è innanzitutto la creazione di concetti
L'arte traspone il reale	L'arte aggira il reale
L'arte traduce i mondi interiori in forme	Secondo l'AC, non c'è nulla da vedere al di là di quello che si vede
L'arte è un linguaggio d'immagini, a volte simbolico, significante a più livelli	L'AC è polisemica, significa ciò che vuole colui che guarda
L'arte è radicata in un'epoca ma aspira all'atemporalità	L'AC ha come finalità la testimonianza del suo tempo e non ha valore se non in rapporto al suo contesto

	temporale
L'arte aspira ad un'universalità, ad un destino al di là dei limiti di spazio e tempo	L'AC è mondialista, vuole essere la sola arte contemporanea comune a tutto il pianeta
L'arte ha come referente il trascendente	Per l'AC il referente è l'artista e lo spettatore
L'arte s'iscrive in un linea storica	Senza passato, l'AC ha un rapporto utopico col tempo
L'arte conosce le polarità… figurativa-astratta, espressionista o classica, ecc.	Non c'è altra arte contemporanea che l'AC
Non c'è altra arte di quella che giunge alla perfezione della forma	Tutto può diventare AC salvo l'arte
Il riconoscimento e la consacrazione dell'arte avvengono dapprima all'interno della comunità degli artisti	Il riconoscimento dell'AC avviene attraverso le istituzioni e i mercanti
L'arte è un sacramento	L'AC denuncia l'esistenza di un nulla
L'arte ha una natura paradossale: materiale e spirituale insieme	L'AC è prima di tutto concettuale , la materia ha un'importanza secondaria
L'arte è celebrazione della bellezza del mondo, perché il mondo è buono nonostante il male	L'AC vuole essere critica, denuncia il male perché il mondo è brutto e cattivo
L'arte esprime il carattere tragico della vita	L'arte esprime il carattere derisorio della vita
L'opera d'arte dopo la sua creazione esiste di per sé: mostrata o meno, riconosciuta o no	L'arte esiste solo grazie allo spettatore e alle istituzioni che la mettono in scena
L'arte conosce una	L'AC pratica la sovversione

metamorfosi permanente delle forme	semantica
Il fine è la bellezza, sempre perseguita, mai raggiunta	Per l'AC la bellezza non è mai la finalità dell'opera. Se è ricercata in alcune opere, lo è in quanto concetto
In arte, l'idea della novità è legata alla singolarità dell'opera prodotta da una persona considerata ontologicamente come unica	Per l'AC, il nuovo, è ciò che si pone in rottura con ciò che esiste
Nell'arte la libertà è essenziale. La libertà dell'artista consiste nel prendere una posizione e dunque nel sacrificare selezionando	Per l'AC, la libertà è trasgredire al riparo delle istituzioni
Nell'arte esiste il rischio per l'artista di sbagliarsi, di fallire un'opera. Ci sono delle opere buone e delle altre mediocri. Il capolavoro è raro	Per l'AC, ci sono le opere riconosciute dalle istituzioni e quelle che non lo sono
Il criterio principale dell'opera d'arte è la sua efficacia visuale	Gli esperti giustificano le loro scelte attraverso criteri come la pertinenza del concetto, la sua novità, la sua forza critica, l'adeguatezza alla situazione complessiva.

7. Nota sul ruolo tra il cristianesimo e l' AC

Con qualche eccezione [94], la vicenda dell'arte d'avanguardia e postmoderna (l'AC) si è sviluppata al di fuori e in buona parte contro la cultura cristiana. Quest'ultima, da parte sua, è rimasta indifferente e fin ostile; ma in posizione di difesa, sostanzialmente muta e rassegnata all'inevitabile marcia della modernità secolare, anche nelle arti visuali. Un inizio di apertura della Chiesa cattolica all'arte moderna -d'avanguardia si è verificata negli anni '60, nello spirito del Concilio Vaticano II. Un impulso notevole è stato impresso da Paolo VI, alla ricerca di conciliazione con il mondo degli artisti; e ha voluto realizzare nel 1973 una esposizione permanente di arte religiosa contemporanea, negli spazi antistanti alla Cappella Sistina; completamente (e giustamente) trascurata della folla che attraversa di corsa questo Purgatorio per arrivare al Paradiso. Per quanto riguarda l'adozione di forme estetiche d'avanguardia, nelle architetture, decorazioni e arredi, la fenomenologia è ampia e variegata, e diversi anche i giudizi. Tuttavia non c'è dubbio che essa sia stata ampiamente accettata dai fedeli.

I rapporti tra Chiesa e AC sono molto particolari in Francia. Come è noto, la Francia è il Paese più laico dell'Occidente (insieme con l'UK e la Scandinavia); ed è anche quello più attivamente anticlericale. D'altra parte, tutti gli edifici di culto costruiti prima del 1906 sono di proprietà dello Stato, e ogni intervento (compresi gli arredi) deve essere approvato, e a volte imposto, dal Ministero della cultura. Quando l'AC è divenuta l'arte ufficiale dello Stato francese (già con Pompidou e poi codificata da Mitterand), sono avvenuti inserimenti in antiche chiese di "opere d'arte" postmoderne, a volte provocatorie e trasgressive. Ma sono avvenuti episodi

---

[94] Ad es. M. A. Couturier, il domenicano amico di artisti d'avanguardia, come Matisse. Cfr. AA.VV., *Marie-Alain Couturier. Un combat pour l'art sacre*, Serres, Nice, 2005

anche più inquietanti di aperture, giustificazioni, e fin esaltazioni delle manifestazioni più estreme dell'AC, da parte di eminenti porporati[95]. Da parte dei suoi guru si è sostenuto che gran parte dell'AC, pur nelle sue forme apparentemente scandalose e blasfeme, v'un una sostanza profonda di cristianesimo[96]. La questione è aperta, e non si individuano tendenze significative; ma attualmente esiste un certo dibattito, e anche alcune mostre che si propongono di trovare tracce del sacro nell'AC[97]. Le voci francesi più forti e chiare nella denuncia della resa della cultura cristiana all'AC sono Christiane Sourgins e Aude de Kerros[98]. Ma recentemente (maggio 2007) si sono lette parole battagliere anche da parte di esponenti della Chiesa, come il vescovo di Lione, Barbarin, che per aver denunciato uno specifico caso di AC (grande e radicale) è stato denunciato a sua volta per calunnia.

---

[95] G. Brownstone, A. Rouet, *L'Eglise et l'art d'avant -garde. De la provocation au dialogue* , Michel, Paris 2002.

[96] C. Grenier, *L'art contemporain est -il chretien* ? Chambon, Nîmes 2003 .

[97] Una grande mostra su " Tracce del sacro" è stata aperta il 7 Maggio 2008 al Pompidou, e pochi giorni prima se ne era aperta una piccolissima mostra su "Gods and goods" al Centro di AC di Villa Manin, Udine. Non abbiamo visto la prima, nè sentito commenti su di essa. Ma abbiamo visto la seconda: la solita vuota sciocca e arrogante impostura.

[98] C. Sourgins, *La mirage de l'art contemporain* , La table rond, Paris 2005; A. De Kerros, *L'art caché. Les dissidents de l'art contemporain* , Eyrolles, Paris 2007

Capitolo XV

Aspetti dell'arte postmoderna

Introduzione

Continuiamo in questo capitolo l'esame di quelli che ci sembrano gli aspetti più rilevanti dell'arte post -moderna (PM), ovvero contemporanea in senso stretto (degli ultimi due o tre decenni). Buona parte di questi temi sono stati già menzionati nei capitoli precedenti ; qui si cercherà di estendere e approfondire in modo più organico l'analisi.

Il primo tema è quello dell'estetizzazione della società, e, simmetricamente, della socializzazione dell'art e. Con il primo termine si intende il fenomeno per cui la bellezza, che le avanguardie avevano cercato di espellere dal sistema dell'arte, ha invece ripreso ad invadere la vita quotidiana, attraverso numerosi canali e con le più diverse modalità. Con il secondo termine invece si intende il fenomeno, sostanzialmente assai meno importante, per cui Stato e mercato (enti pubblici e industrie culturali) cercano di diffondere nelle masse la sensibilità, l'interesse e l'amore per l'arte contemporanea .

Il secondo è quello dei rapporti tra l'arte PM e la cultura di massa, cioè le industrie culturali. Si ricorda che già all'epoca delle avanguardie storiche i due mondi non erano così separati ed opposti, come avrebbero voluto alcuni teorici dell'arte, soprattutto neg li anni 30 e 40 (Adorno, Shapiro); e che la riconciliazione era già ben avanzata con la Pop Art. Negli ultimi decenni i rapporti sono divenuti così intensi da portare alla fusione: sempre più, l'arte PM si è integrata nelle industrie culturali; è divenuta un settore specializzato del sistema dei media.

Il terzo aspetto di cui si tratta è quello della trasgressione; l'arte è il "reparto trasgressioni e scandali" dell'immenso supermercato della cultura mediatica contemporanea. Questo aspetto è approfondito nel terzo capitoletto, dove si evidenzia – soprattutto sulla base della brillante analisi di Nat halie Heinich - come la trasgressione sia divenuta il principio centrale e definitorio dell'arte PM , quello che anche il pubblico e le istituzioni si aspettano dall'arte. Ciò presenta aspetti paradossali e contradditori. Come può reagire un soggetto dalle tendenze trasgressive, se l'autorità tutoria lo invita a trasgredire? Un

risultato abbastanza ovvio è l'accelerazione, intensificazione e radicalizzazione dei comportamenti trasgressivi; come infatti si può constatare nell'arte degli ultimi decenni.

Il quarto tema è quello dei rapporti tra l'arte PM e le nuove tecnologie. Come ogni altro settore della società, anche il mondo dell'arte è stato investito dalla rivoluzione digitale (cibernetica, informatica, elettronica o come altro la si vuole denominare), con conseguenze così immense da rendere ancora impossibile la valutazione. Pure l'arte (la letteratura, il cinema, ma anche le arti in senso stretto) si interroga sulle prospettive della "transumanazione" , la creazione di forme di vita risultante dalla sintesi di natura organica e sistemi tecnologici (cyborg, ecc.), e la possibilità che questi processi siano guidati anche da principi estetici, diventino parte del fare artistico. Qualche artigianale esplorazione è in corso da tempo, senza peraltro grandi risultati (la techno -body art di, Stelarc e pochi altri); ma le prospettive rimangono apertissime, affascinanti e spaventose.

Più avanzate e concrete sono le sperimentazioni degli artisti con l'uso delle nuove tecnologie nella produzione di opere più o meno tradizionali: la "computer graphics ", "computer art ", "digiquadri ", e così via. Si sta facendo strada la "internet art " o "web art ", immagini sintetizzate mediante l'interazione di più soggetti collegati online, e/o che circola esclusivamente sulla rete; e la "software art ", la produzione di programmi a fini estetici. Ma tutto quello che si fa in questo campo negli *atelier* degli artisti è una frazione minuscola, per qualità e quantità, di quello che vien fatto nei grandi laboratori e nelle grandi industrie informatiche che lavorano per il mondo della medicina, degli armamenti, della produzione industriale, del tempo libero e dell'intrattenimento.

1. L'estetizzazione della società

Secondo i teorici della società post -moderna, uno dei tratti caratteristici di questa formazione sociale è la tendenza all'estetizzazione [1]. Essa si manifesta in molti modi:

[1] M. Featherstone, *Consumer culture and postmodernism* , Sage, London 1991. Cfr. anche W. Welsch, *Undoing aesthetics* , Sage , London 1997. Il titolo è fuorviante: il lavoro non intende affatto decostruire l'estetica, ma descrivere la sua estensione dal campo dell'arte a tutti gli ambiti della vita sociale.

1) nella cura dell'aspetto estetico dell'ambiente in cui viviamo: paesaggi, città, centri urbani, centri commerciali, negozi, uffici, abitazioni, arredamento, elettrodomestici, automobili, utensili, e qualsiasi altro oggetto d'uso, tutto deve essere progettato e realizzato in modo da soddisfare non solo esigenze di funzionalità, produttività, efficienza, economicità, ma anche quelle della bellezza. Ad urbanisti, architetti, e designers si chiede di rendere piacevole il mondo in cui viviamo.

2) nella cura dell'aspetto del corpo e di ciò che lo ricopre ed adorna: esercizi fisici, dieta, palestra ("body building"), cosmesi, interventi di chirurgia estetica, ortodonzia; e abbigliamento, gioielli, piercing, tatuaggi. In tutto questo si investe oggi sempre maggiori risorse di tempo, attenzione, energie, denaro. La bella presenza è un requisito sempre più importante non solo nell'amore, ma anche sul lavoro, negli affari e in politica.

3) nella crescita delle attività estetiche -artistiche: partecipazione ad eventi culturali, concerti, mostre, e simili. A questa categoria si può attribuire tutto il grandioso fenomeno del turismo culturale. [2] Anche il semplice stare insieme di gruppi caratterizzati da certi stili di vita e abbigliamento (le "tribù metropolitane" di M. Maffesoli) può essere considerato un fenomeno di estetizzazione della società, perché provoca sensazioni ed emozioni collettive .[3]

4) nel mondo mediatico: sempre più il mondo è vissuto attraverso i media, e tutto ciò che appare sui media è, inevitabilmente immagine e spettacolo, e quindi prodotto e fruito con criteri (anche) estetici. Tutto - il dramma familiare, l'incidente tecnologico, la catastrofe naturale, la gara sportiva, l'informazione, la politica - tutto diventa spettacolo, intrattenimento, e quindi oggetto estetico. [4] In più, si sono sviluppati interi settori dei media dediti quasi esclusivamente al culto della bellezza e del piacere: ad es. le riviste femminili e quelle "Yuppies" maschili .

---

[2] Y. Michaud, *L'art ál'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'ést hetique,* Stock, Paris 2003, pp. 188, 198

[3] M. Maffesoli, *La contemplation du monde . Figures du st ile communitaire* , Grasset Paris 1993, p. 24; cit . in R. Calciati, *Arte e istituzioni* , in D. Bertasio (cur.) , *Professione artista. Un'indagine sociologica sulla creatività in pittura* , Clueb, Bologna 1997, p. 164

[4] G. Marchetti, *Arte, artista, bello, creatività estetica: come li concepiscono gli artisti contemporanei?* in D. Bertasio, (cur.) , *op cit*. p.198

A queste tendenze verso l'estetizzazione della società si possono aggiungere anche quelle di socializzazione dell'arte, ovvero gli sforzi che le istituzioni compiono per diffondere la sensibilità, la competenza, l'amore per l'arte; nella misura in cui questi sforzi sono alimentati dalla credenza (risalente ai tempi pr e-avanguardistici) che arte sia sinonimo di bellezza. La socializzazione dell'arte avviene attraverso la scuola (insegnamenti e istituti d'arte) le accademie, le università; ma anche la promozione di musei, esposizioni, eventi, celebrazioni, e con la sua presenza nei mass media.

Malgrado tutte le sue infermità, incertezze, insicurezze, e anche vizi ed orrori, la società postmoderna è comunque tesa al perseguimento della bellezza, in tutti i suoi momenti. L'estetica impregna ogni cosa; è diffusa ovunque, come un fluido, come un gas (Y.Michaud) . Ciò non è contraddetto dalla macroscopica presenza, anche nella società contemporanea, di zone di bruttura e fin orrore; come l'ombra è un necessario correlato della luce. Ciò che conta è la volontà di bellezza, l'intenzione di combattere per estendere il suo impero.

Non è certo la prima volta nella storia che una società aspira a vivere nella bellezza. Il desiderio di una vita circondata dalla bellezza è antica quanto la civiltà, e risponde a uno dei tratti fondamentali della natura umana, cioè la ricerca del piacere. Bello appare, come si è sempre saputo, ciò che piace ed è buono. La coincidenza ultima di bellezza e bontà è una intuizione antica, espressa in molte religioni e filosofie. Nella tradizione occidentale, la si ritrova sia nella religione ebraico-cristiana (tra gli attributi di Dio v'è anche la sua *gloria*, il suo *splendore,* che sono sinonimi di bellezza) che nella filosofia greca, da Platone in giù (la sintesi inscindibile di bellezza, bontà/giustizia e verità; la kalokagathia). La connessione tra la bellezza, il piacere e le forze vitali è stata approfondita nell'estetica settecentesca (Hogart h, Burke, Kant)

Nel corso della storia occidentale si conoscono molti periodi in cui l'ideale estetizzante ha assunto una forza particolare, anche a scapito di altri valori. In genere ciò avviene nei periodi di maturità delle culture, e ne caratterizza la decadenza politica. Così, si ricorda, il "miracolo greco" del V secolo a.C. precede di poco la devastazione della guerra peloponnesiaca e l'asservimento alla Macedonia, e il "miracolo italiano" del Cinquecento secolo accompagna l'assoggettamento dell'Italia alla Spagna.

In tempi più vicini a noi, l'ideale estetico è stato proclamato con maggior forza in epoca romantica dagli intellettuali di una nazione debole e divisa, come era allora la Germania; e quello dell'arte per l'arte da una grande nazione due volte sconfitta (nel 1815 e nel 1870), la Francia.

La differenza tra quegli episodi e quanto sta avvenendo nella società postmoderna è che allora l'estetizzazione di fatto riguardava solo pochi individui, gruppi, ambienti; era un fenomeno di élites privilegiate. Oggi l'estetizzazione riguarda strati sempre più vasti della popolazione, fino a comprendere l'intera società. E' divenuta un fenomeno di massa.

L'estetizzazione di massa ha i suoi prodromi nella filosofia idealistico-romantica sul ruolo fondamentale dell'arte (cioè della bellezza) nella vita individuale, nell'educazione e nella società, e nella creazione della società di liberi ed eguali. Quando parlano di arte e poesia, come momento supremo della vita, Schiller e compagni intendono bellezza; e la intendono per tutti. I teorici sette-ottocenteschi del progresso non avevano dubbi che esso avrebbe portato, attraverso l'abbondanza materiale, anche all'elevazione culturale e quindi alla diffusione in tutto il corpo sociale dei più elevati bisogni spirituali, e alla loro soddisfazione. Grazie al progresso, tutti sarebbero stati in grado di godere della cultura, dell'arte e della poesia. Quando i socialisti "utopisti" (Owen, Saint Simon, Fourier, Cabet) tratteggiavano il modo di vita nelle società socialista/collettivista, non trascuravano di ricordare la dimensione estetica, nella strutturazione della città, delle abitazioni, delle cerimonie e in tutti i momenti della vita. Anche nel socialismo "scientifico" di Marx i pochi accenni ai caratteri concreti della società socialista rivelano una chiara attenzione all'aspetto estetico della vita. Il cittadino di quella beata società, tra le sue diverse attività tra cui alterna armonicamente la sua esistenza, la sera si può dedicare alla critica musicale, scrive Marx. Per John Ruskin e William Morris la futura società socialista, buona e giusta, sarà anche bella, ovvero saprà finalmente produrre arti belle e circondare l'uomo di bellezza. Da questi principi nasce anche tutta la filosofia del paesaggio, dell'urbanistica, dell'architettura e del design industriale moderni; il "Progetto Bellezza" di cui scrive M. Vitta[5]. Nel Novecento lo "Stato del benessere", il Welfare State, che cura il bene dei cittadini "dalla

[5] M. Vitta, *Il progetto bellezza*, Einaudi, Torino 2001

culla alla tomba", cura anche la loro salute e quindi bellezza corporea, li manda in colonia a fa fare ginnastica e sport per acquisire un bel fisico. Salute è la premessa della bellezza. Lo Stato fornisce alle masse anche servizi culturali (il "dopolavoro" del fascismo) e occasioni di godimento estetico. Ma da questi principi nasce anche la tendenza dei regimi totalitari all'estetizzazione della politica, a fare della società e dello Stato un'opera d'arte, ad affascinare e nazionaliz zare, o sovietizzare, le masse con feste, parate e monumenti. Fortunatamente, quest'ultima esperienza si è esaurita; è rimasta un "vicolo cieco della storia" [6].

Le tendenze all'estetizzazione di massa che caratterizzano la società moderna e postmoderna hanno evidenti cause strutturali. Da un lato, la diffusa soddisfazione dei bisogni materiali primari fa emergere quelli che, nella piramide maslowiana dei bisogni, stanno più in alto; tra cui il desiderio di bellezza. Dall'altro lato v'è la pressione dell'industria, sempre alla ricerca di nuovi bisogni da stimolare , amplificare e indurre. L'industria della bellezza (e del piacere) si è avviata già nell'Ottocento, e comprende un'ampia gamma di settori : dalla moda vestimentaria al turismo balneare, dalle stampe al cinema, dall'oggettistica all'architettura. L'industria si estetizza allo stesso tempo che l'arte si mercifica .[7] Ma alla produzione di bellezza attendono anche molte attività professionali e artigianali; e anche l'arte tradizionale. La ricerca di gratificazione sensuale ed estetica è un tratto caratteristico della società dell'abbondanza e dei consumi, dell'edonismo e del narcisismo [8]. "In una società in cui la

---

[6] C. Klinger, *Die Utopie der Versöhnung von Kunst und Leben. Die Transformation einer Idee im XX Jahrhundert. Vom Staat als Kunstwerk zum life -style des Individuums,* in C. Klinger, W. Müller -Funk (Hrsg.) *Das Jahrhundert der Avantgarden,* Fink, München 2004, p. 241

[7] A. Huyssen, *After the great divide. Modernism, mass culture, postmodernism* , Univ. of Indiana Press., Bloomington In. 1986

[8] A. Abruzzese, *La bellezza per te e per me*, Bompiani Milano 1998. Secondo N. Natrup, *Ästhetische Andacht* , in J. Hermann, A. Mertin, E. Veltin (Hrsg.) *Die Gegenwart der Kunst, Ästhetische und religiöse Erf ahrungen*, Fink, München 1998, p. 74 ss., la tendenza della società postmoderna all'estetizzazione è anche un sintomo e correlato della ricerca di reincantamento del mondo, dopo il disincanto della modernità. Secondo R. Rorty, essa è anche dovuta al modello psicanalitico: "Freud, mostrandoci che siamo senza un centro, un'assemblaggio contingente di bisogni idiosincratici, ci ha aperto nuove possibilità di vita estetica. Ci aiuta a diventare sempre più ironici, giocosi, liberi, creativi nella nostra scelta di auto -descrizione" R. Rorty, *Freud and moral reflection* , in J.K. Smith, W. Kerringon (eds.) *Pragmatism's*

mercificazione dell'arte è cresciuta in parallelo con l'estetizzazione delle merci, si è evoluta una retorica universale dell'estetica, in cui commercio e ispirazione, profitto e poesia, si possono voluttuosamente intrecciare "[9]

Contro la mercificazione della bellezza e dell'arte, imputata alla borghesia capitalista, si è levata nei primi decenni del Novecento la rivoluzione avanguardista. Come si è visto, una delle utopie proclamate dalle avanguardie era la trasformazione della società secondo i (loro) principi dell'arte; la diffusione della vera arte in tutti gli ambiti e momenti della vita sociale, ovvero la cancellazione dei confini tra l'arte e la vita, la socializzazione dell'arte e l'estetizzazione della società. Tuttavia, questo programma è fallito; l'avanguardia ha perso la competizione con l'industria. Le masse si sono tenute ben lontane dalle avanguardie, e hanno invece riempito i luoghi dove rutilavano gli spettacoli della cultura di massa [10]. L'estetizzazione è avvenuta, ma nei modi imposti dall'industria culturale e non quelli proposti dalle avanguardie.

L'arte PM segna la riconciliazione del sistema dell'arte con quello dell'industria culturale e degli altri mondi in cui si produce bellezza. Il sistema dell'arte allarga i suoi confini e ammette al suo interno le arti "popolari", cioè industriali e commerciali ; ammette le arti applicate e utili, quelle umili e quelle tecnologiche; viene a patti con il mondo delle comunicazione di massa, il cinema, la televisione. Ogni attività o professione "creativa", che in qualche modo abbia a che fare con la bellezza e l'estetica, trova il suo riconoscimento nel sistema dell'arte, il suo posto nei musei. L'artista contemporaneo è un *dandy* di una nuova e più democratica *bohème*, che esplora le strade già percorse dall'avanguardia, travalicando il confine tra il museo e la cultura di massa, ma trasferisce il gioco dalla galleria d'arte alla passerelle di moda della strada" [11]. Le grandi riviste internazionali

---

Freud: the moral disposition of psychoanalysis, J. Hopkins Univ.Press, Baltimore 1986

[9] V. Burgin, *The end of art theory. Criticism and postmodernity*, Palgrave, New York 1986, p. 174

[10] B. Sanguanini individua qui un rapporto di causalità circolare: "più l'arte è socialmente vista come qualcosa di autonomo e più le forze sociali estetizzano le espressioni della vita sociale" (*Le arti tra opera, performance & informazione. Tendenze fin de siècle di arti visive, spettacolo e patrimonio artistico,* in D. Bertasio (cur), *Immagini sociali dell'arte,* Dedalo, Bari 1998, p. 122).

[11] Del Sapio, 1988; cit. in C. Featherstone, *op. cit*. p. 100

(cioè americane), come "Artforum" , si presentano con l'aspetto delle grandi riviste di moda, e viceversa [12]. N. Bourriaud, uno dei massimi mandarini dell'AC francese, noto per le sua spinta alla democratizzazione dell'arte, con altri artisti sfila a Lione come modello per la collezione di Hérmès. "Si è passati da Gramsci a Gucci", sospira Regis Debray in *Sur le pont d'Avignon* .[13]

Questa totale apertura è stata interpretata anche in termini politici. I governanti, il Potere, hanno visto nell'estetizzazione – la distribuzione di piaceri sensoriali - un modo di controllare le masse; come aveva già intuito Tocqueville nel 1935, riflettendo sulle nuove forme di dispotismo nell'età della democrazia: un immenso potere tutelare che spinge tutti "a procurarsi i meschini e miseri piaceri con cui saziano le loro vite" [14]. Visione ripresa poi da molti, come la scuola di Francoforte ed altri (industria culturale come strumento di dominazione capitalista). Nella postmodernità si lascia crescere e diversificarsi ogni sorta di piaceri sensuali, secondo i desideri di ognuno (egocentrismo, narcisismo, identità, ecc.) [15]. Ma l'estetizzazione è letta anche in chiave socio -filosofic a, come un correlato del dilagante irrazionalismo e del disimpegno dalla politica . Se è vero, come insegnavano gli idealisti romantici e gli irrazionalisti alla Nietzsche, che l'unico modo possibile di vivere ed esprimersi è quello estetico; se è vero che, nel nostro muoverci nel mondo, non possiamo affidarci ad altro che all'intuito, l'immaginazione, il sentimento, l'emozione, il gusto [16]; se è vero che non c'è più speranza di realizzare per via politica i grandi valori come la verità, l'eguaglianza, la giustizia , e così via, allora non c'è che da abbandonarsi ai piaceri dell'estetica. [17]

L'apertura del mondo dell'arte PM ad ogni sorta di attività in qualche modo estetica segna così non solo la rinuncia alle pretese dell'arte di costituire un sistema distinto, diverso, più alto, alternativo

---

[12] R. C. Morgan, *The end of the world art,* Ellsworth Press, New York 1989, p. 33

[13] Citato da A. de Kerros, *L'art caché. Les dissidents de l'art contemporain* , Eyrolles, Paris 2007, p. 30.

[14] A. de Tocqueville, *La democrazia in America* , secondo volume, libro 4.

[15] Lo si ritrova anche in C. Ruby, *L'age du public et du spectateur. Essai sur le dispositions ésthetiques et politiques du public moderne,* Ante Post, Bruxelles 2007, p. 282

[16] C. Klinger, *op. cit* . p. 224

[17] Per una articolata critica del il processo di estetizzazione, sulla base delle argomentazioni tratta dalla Scuola di Francoforte, cfr. R. A. Barman, *Modern art and desublimation* , in "Telos", 17, 62, inverno 1984 -5

rispetto al mondo dell'industria, del commercio e del consumo; ma segna, sostanzialmente, la sua sconfitta e, potenzialmente, la sua scomparsa in quanto irrilevante: "le arti, invece di scomparire, si sprofonderanno in una estetizzazione estensiva, diffusa, generalizzata, superiore alla capacità delle arti plastiche tradizionali" .[18] E Claude Levi-Strauss scriveva "sarei pronto ad accettare la possibilità che tutta l'arte scompaia completamente, e che la realtà stessa sia accettata dall'uomo come un'opera d'arte" [19]. Così anche l'antropologa E. Dissanayake: nel futuro "l'arte, come i 'vapori' d'un tempo… potrebbe scomparire o, come la follia, scomparire come nome e dissolversi in una molteplicità di nomi diversi" .[20]

Se questo tema ha scritto pagine particolarmente ispirate Yves Michaud[21]. Egli nota che il mondo contemporaneo è caratterizzato dal trionfo dell'estetica, ovvero di una bellezza "diffusa e profusa", cui corrisponde la ritirata dell'arte, ovvero la sua volatilizzazione, come un vapore o un gas, un etere estetico. La bellezza è dappertutto, "salvo che nei musei e centri d'arte". Si possono individuare, a questo proposito, due tendenze. La prima è quella dell '"estetizzazione dell'esperienza sociale generale, della bellezza dilagante senza limiti, nelle strade. All'interno dei quadri istituzionali tradizionali (gallerie, musei, accademie, esposizioni) si assiste alla vaporizzazione dell'arte, che non produce più opere ma esperienze, riti… Il trionfo dell'estetica spoglia l'arte delle sue caratteristiche più antiche e venerate: intellettuali, religiose, politiche, formali, simboliche, storiche"

Ciò causa, per reazione , un'enfatizzazione dei riti che la circondano: l'arte deve esser "inquadrata in rituali forti, molto forti, per essere identificabile". Nel mondo dell'arte, le "procedure e le posture rimpiazzano le proprietà", le transazioni e le relazioni fanno la sostanza." In queste nuove condizioni tuttavia l'arte ha trovato due nuove funzioni: quella identitaria (locale, nazionale, di gruppo) e quella turistica.

---

[18] J.J. Goux, *L'éclipse de l'art* , in "Esprit", Ottobre 1994.

[19] Cit. da E. Dissanayake, *What is art for* ?, Univ. of Washington Press, Seattle 2002 p. 191

[20] Ibid. p. 73

[21] Soprattutto in Y. Michaud, *L'art á l'état gazeux,* op. cit. Le seguenti citazioni virgolettate sono alle pp. 7, 15, 166, 169, 183, 198.

"Il turismo, con la sua ricerca di esperienze, di identità e alterità, rivela qualcosa di molto profondo nell'arte all'epoca della sua mondializzazione. Il turismo dà un dinamismo nuovo all'arte ".

"Ci vuol arte per acquistarla alle aste e per riempire tutti i musei che si creano, si rinnovano, si ampliano; e ci vuole arte per alimentare tutte le manifestazioni periodiche - fiere, festival, biennali, eventi mondani, che scandiscono il tempo libero, le vacanze, o le tappe obbligate della vita del jet -set artistico"

2. La riconciliazione con la cultura di massa

L'arte PM è quindi caratterizzata dal superamento dell'antitesi verso la cultura di massa che era tipica dell'era delle avanguardie: "uno dei caratteri più importanti della post -modernità è la con -fusione tra cultura d'elite e di massa" [22]. In realtà il rapporto tra le avanguardie e la cultura di massa era complesso, ambivalente, e si presentava in modo diverso a seconda delle singole correnti d'avanguardia "Non c'è mai stato il minimo dubbio che l'arte moderna è stata influenzata dalla cultura popolare. La questione non è se ma perché" [23]. In alcune correnti, come il futurismo e affini, il rifiuto della cultura umanistica e romantica tradizionale, delle accademie, dei musei e del passato in generale, era invocato anche in nome dell'apertura alla forme contemporanee di cultura visuale; a cominciare dalla pubblicità e dal design industriale. L'adesione dei futuristi ai regimi totalitari era compiuta anche in nome della possibilità di coinvolgere le masse nelle nuove forme estetiche; ovvero, di fare delle masse insieme il pubblico e la materia prima di opere d'arte totali. Nell'Unione Sovietica, nei primi anni dopo la presa di potere, si organizzarono grandiosi spettacoli teatrali, con decine di migliaia di partecipanti, per rimettere in scena, nei luoghi stessi, i momenti culminanti della rivoluzione (la

[22] P. Weibel, *Museen in der postindustriellen Massengesellschaft. Gegen einer metaphysik der Präsenz, für eine Physik der Massen,* in P. Weibel (Hg.) , *Quantum Dämon* , Passagen, Wien p. 26. Anche C. Klinger, *op. cit* . p. 243. Tra i filosofi dell'arte che più a lungo e sistematicamente si sono dedicati a questo fenomeno si deve citare Noël Carroll; di cui cfr. ad es. *A philosophy of mass art* , Clarendon, Oxford 1998.

[23] M. Kimmelmann , in "The New York Times", Dec. 21, 1990; citato da G. Bader, *G. Bader on softcore* , in „ Artforum" Oct. 2004 p. 110. Cfr. anche T. Crow , *Modern art in the common culture,* Yale Univ. Press, New Haven -London 1996.

presa del Palazzo d'Inverno, ecc.) [24] Poi venne la stagione delle manifestazioni di massa: forme sociali che avevano una loro antica tradizione nelle parate militari e una, più recente (ma comunque risalente a qualche generazione addietro) in quelle ginnico -sportive promosse dal dott. Jahn nel quadro dell'educazione fisico -civico-nazionale della gioventù tedesca [25]. A dar forma a queste manifestazioni vengono chiamati coreografi, scenografi, decoratori, registi di teatro e di cinema. [26]

Per quanto riguarda le altre avanguardie, si è visto che il loro rapporto con la cultura di massa era prevalentemente critico e polemico; la nascita delle avanguardie si spiega anche come una reazione alla diffusione delle cultura di massa; le forme che assume vogliono porsi in antitesi a quelle dell'arte commerciale e industriale. Ma ogni antitesi implica comunque una relazione, e può preludere a una sintesi. In questa direzione opera il principio, che abbiamo visto essere fondamentale delle avanguardie storiche, della fusione tra l'arte e la vita; perché la vita quotidiana, reale, è costituita in grande misura anche dalla cultura di massa. Questo è uno dei significati del *collage* nei quadri di pezzi di carta usati nella vita quotidiana, e della esposizione dei *readymade* duchampiani e dadaisti. Ma tutte le avanguardie hanno fatto ampio uso delle tecniche messe a disposizione dalle industrie culturali, dalla stampa alla fotografia al cinema: "le avanguardie, storiche o meno, hanno sempre avuto la tendenza a usare astute tecniche multimediali per farsi pubblicità. L'artista d'avanguardia è sempre, in qualche misura, un artista mediatico"[27]. Cubisti, futuristi e surrealisti se ne servono, Yves Klein e Warhol ne sono stati superstar, e hanno fatto ampia scuola. L'arte contemporanea "vive in simbiosi con i media, come il terrorismo" .[28] Questa auto -messa in scena, questa esaltazione della propria persona, è anche una forma di unione tra arte e vita. Tutto serve a quello che è lo scopo generale della medialità: la cattura dell'attenzione. Negli ultimi decenni. Personaggi come Koons, Hirst e Barney hanno orchestrato e amministrato la popolarità di massa a prioprio

---

[24] E. Michaud, *Un art de l'eternité* , Gallimard, Paris 1996.
[25] G. L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse* , Il Mulino, Bologna 1975.
[26] Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain* , Puf, Paris 1997, p. 86.
[27] C. Klinger, W. Müller -Fink, *Avantgarde im Focus kulturelle Wende* , epilogo dell'op. cit., p. 249
[28] J. Benhamou -Huet, *Art Business. Le march é de l'art ou l'art du marchè* , Assouline, Paris , 2001 p. 11

vantaggio, come un tempo Marilyn Monroe e John Lennon, e come Madonna e Marlyn Manson ai nostri giorni. [29]

La categorica incompatibilità tra l'arte vera, d'avanguardia e la cultura di massa, commerciale (in primo luogo stampa e letteratura popolare, fumetti, musica leggera, cinema, televisione; ma anche l'oggettistica d'arredo, i souvenir ecc.) fu statuita solo negli anni '30, dai trotzkisty americani (Greenberg) e dai *kulturkritiker* tedeschi della Scuola di Francoforte (Horkheimer e Adorno), impressionati dalla potenza dell'industria culturale americana, dall'efficacia della sua funzione manipolatrice e dalla sua, secondo loro, particolare povertà di forme e contenuti autenticamente artistici. Questa sep arazione, nota C. Whiting, "non è una categoria a -priori, ma un prodotto culturale" .[30] Tuttavia, come si è visto, la questione del rapporto tra l'arte e la cultura "alte" e quelle popolari, di massa, rimase controversa per decenni anche all'interno dell a sinistra[31].

Si è anche visto come la separazione fu superata, in modo clamoroso, dalla pop art inglese e americana degli anni 50 e 60, ad almeno tre livelli. Il primo è il riconoscimento della autonoma valenza artistica degli oggetti della cultura popolare/commerciale/di massa [32]; il secondo è la loro rappresentazione e rielaborazione in forme artistiche "seconde"; il terzo è l'uso dei mezzi di comunicazione di massa a scopi di promozione. Con la pop art "l'opposizione tra artista e pubblico, tra cultura d'elite e di massa si è dissolta. L'arte

---

[29] P. Greenhalgh, *The modern Ideal* , V&A Publications, London 2005

[30] C. Whiting, *A taste for Pop* , Cambridge Univ. Press 1997, p. 5.

[31] In quell'ambito, la controversia caratterizza anche il rapporto tra Benjamin e Brecht da un lato, fautori dell'arte di massa, e Adorno dall'altro, che invece è contrario ad ogni cedimento dell'arte ai gusti popolari, in quanto ormai irrimediabilmente condizionati dall'industria culturale capitalista, e dalla cultura borghese in generale. Su altri interessanti aspetti della controversia cfr. Abruzzese, *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico nell'età del capitalismo,* Marsilio, Venezia 1972 (III ed. 1992). Cfr. anche J. A. Walzer, *Art in the age of mass -media* , Pluto Press, London 2001 (1984)).

[32] N. Carroll, in polemica con Horkeimer e Adorno, definisce l'"opera d'arte di massa" mediante tre criteri: a) è multipla; b) è prodotta e diffusa con tecnologie di massa; c) adotta forme narrative e contenuti che sono facilmente accessibili ad un grande pubblico, anche privo di alcuna preparazione (N. Carroll, *op. cit* .) Cfr. anche R. Pouivet, *L'ouvre d'art a l'age de sa mondialisation – Un essai d'ontologie de l'art de masse* , Ante-Post, Bruxelles 2003.

contemporanea non ha per avversaria la tradizione, ha per partners i media"[33]

Per questo carattere, la pop art segna senza dubbio l'inizio della post-modernità nel mondo dell'arte, anche se essa suscita la reazione concettualista che per una quindicina d'anni prolunga, in forme sempre più estreme e spettrali, l'illusione di vita dell'avanguardia. "Dopo il 1960, l'arte si distingue sempre meno dalla pubblicità e dal marketing". [34] "Gli artisti cercano di fare sempre più spettacolo. Il loro scopo è di diventare artisti mediatici, non avanguardisti."[35] "In questo fine secolo, le arti vengono progressivamente riconosciute come media; la loro importanza dipende più dalla loro comunicazione in pubblico, e dal confronto con le tecnologie della comunicazione, che da qualsiasi altro fattore" .[36] "Si può sostenere che il solo aspetto dell'arte del Novecento in cui si sia manifestato il genio non sono i prodotti ma il loro marketing" [37]

La mediatizzazione dell'opera d'arte, cioè la massificazione della sua immagine, la sua infinita riproduzione tecnologica, ha un effetto inaspettato: la "ri-auratizzazione" dell'originale. Scomparsa l'aura derivante dall'unicità ed autenticità, essa viene ricostruita grazie alla diffusione mediatica, su larga scala, della sua immagine. [38] Gli originali diventano oggetto di venerazione, correlata alle stratosferiche quotazioni che spuntano sul mercato. Il musei sono divenuti "dei mezzi straordinari per amplificare [la notorietà delle opere d'arte].

---

[33] Cfr. A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris 1990, p. 137. Cfr anche p. 125. Un caso paradigmatico è quello inglese, del Channel Four, che negli anni ottanta ha avuto un ruolo fondamentale nel lancio dei Young British Artists, e ha sponsorizzato e magnificato il Turner Prize. Un buon promotore massmediatico dell'arte postmoderna è M. Collings che ha tenuto a lungo un programma televisivo. Cfr. il suo libro *This is modern art*, From the Channel Four series, Weiden&Nicholson, London 1999.

[34] A. Compagnon, *op. cit*. p. 143. Cfr. anche J.-Ph. Domecq, *Une nouvelle introduction á l'art du xx siècle,* Flammarion, Paris 2004, p. 31: "Questi artisti contemporanei hanno ben interiorizzato la logica pubblicitaria che domina il mondo (mentre pretendono di denunciarla, naturalmente)"

[35] D. Kuspit, *The end of art*, Cambridge Univ. Press, 2004, p. 54.

[36] B. Sanguanini, *op. cit.* pp. 122-3. Cfr. anche Domecq, *op. cit.* p. 31.

[37] A. T. Avital, *Art versus non art. Art out of mind*, Cambridge Univ. Press 2003, p. 125.

[38] A. Huyssen, *Twilight memories: marking times in a culture of amnesia*, Routledge, London-New York 1995, p. 24.

Quasi come la televisione", ha osservato Maurizio Cattelan. [39] Una paradossale "vittoria finale di Adorno su Benjamin" [40].

Contro la tradizione di disprezzo elitario verso la cultura commerciale/di massa, l'arte di massa ha oggi numerosi apologeti a livello filosofico. R. Pouivet, ad es ., le riconosce di essere stata molto più feconda di quella "ufficiale" nel produrre innovazioni; e valuta positivamente alcuni suoi altri caratteri, come la molteplicità sistematica, al posto del culto dell'originale; la tecnicizzazione dell'opera, al posto dell'artigianato e del bricolage; il carattere collettivo della sua produzione, al posto del culto dell'autore unico; il suo rivolgersi ad un pubblico planetario, "al posto del semplice spostamento del pubblico dell'arte dall'aristocrazia illuminata alla borghesia intellettuale; dalle corti e dai salotti alle università e centri d'arte" [41]. D'altronde, lo stesso autore riconosce come "l'unico o più importante aspetto negativo… il suo carattere mondiale e anti - comunitario, la sua indipendenza da ogni tradizione, il suo carattere fondamentalmente non umanista e non individualista" [42].

Molti altri aspetti negativi della fusione tra arte e mass -media possono essere ricordati; ad esempio la penetrazione massiccia, da protagonista, del mondo pubblicitario nel sistema dell'arte. Il caso forse più noto è quello di Sir Charles Saatchi, uno dei massimi magnati mondiali dell'industria della pubblicità. Era da sempre un collezionista di arte contemporanea. Negli anni '80 sedeva nel consiglio di amministrazione della Whitechapel Gallery, di natura semi-pubblica, e da quella posizione poteva approffittare per acquistare sul mercato le opere di autori di cui si stavano programmando mostre. Godeva di una tipica situazione di "insider trading", considerata illegale nel resto del mondo degli affari, ma diffusissima e quasi inevitabile nel sistema dell'arte. Ha accumulato così profitti enormi. Un'opera comprata per 50.00 sterline nel 1991, nel 2005 la rivendette per 7 milioni [43]. Ma la sua impresa più nota è la promozione di un gruppo di giovani artisti britannici (tutti alunni del Goldsmith Institute, la nota scuolad'arte) , che fece chiamare YBA o "Brit Pack" , la cui stella era Damien Hirst. Nel 1988 egli promosse la

---

[39] Cit . da C. Sourgins, *Les mirages de l'art contemporain* , La table ronde, 2005, p . 190

[40] A. Debeljak, *op. cit*. p. 164

[41] R. Pouivet, *op. cit*. p. 11

[42] *Ibid* p. 16

[43] P. Dossi, *Hype! Kunst und Geld* , Deutscher Taschenbuch, München 2007, p. 70

mostra “Freeze”, caratterizzata da immagini di violenza, sesso e morte; i cui talenti in questo campo gli merit ò il “Premio Turner” nel 1995. Saatchi costru ì attorno a loro un clamore mediatico tale da sconvolgere l’intero sistema mondiale dell’arte, lanciando Londra e l’Inghilterra ai vertici del mercato globale , con una serie di mostre di sensazionale impatto (la più famosa, per i suoi eccessi, era chiamata appunto *Sensations) ;* e acquisendo una forza tale da mettere in ombra, e poi costringere alla collaborazione, le più venerande istituzioni pubbliche britanniche dell’arte, come la Tate e la National Academy . Peraltro, dopo aver tentato di far loro comprare gran parte del proprio patrimonio accumulato (a prezzi di favore rispetto alla quotazione di mercato correnti, ma molto più alti quanto lui li aveva pagati). *Sensations* fu portata poi in alcune altre città, tra cui New York, al museo di Brooklin (1999). Il sindaco Rudolf Giuliani dichiarò la propria indignazione, con il risultato di fare un’ottima pubblicità all’evento e ad aumentare la quotazione del patrimonio art istico di Saatchi[44]. “Il sistema Saatchi (è) un microsistema di consumo, marketing, esposizione e speculazione, che in parte risponde a, e in parte modella le forze nei macromercati della cultura mediatica mondiale”[45]. Secondo le ultime informazioni, Saatchi sta per aprire

---

[44] *Ibid* p. 93

[45] M. Leske, *Warum Saatchi immer gewinnt. Geschlossenes Erfolgsystem* , , in „Die Welt“, 15 Novembre 1998. Sul fenomeno YBA cfr. M. Collings, *Blimley! From Bohemia to Britpop. The London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst,* Cambridge Univ. Press 1997; S. Ford, *The myth of the young British artist* , in D. McCorquodale, N. Siderfin, J. Stallabrass (eds.) *Occupational hazards. Critical writing on recent British art* , Black Box Publ. Ltd, London 1998; J. Stallabrass, *High Art Lite,* Verso, London 1999; K. Bush, *On the YBA sensation* , in “Artforum”, Oct . 2004, p. 103 ss.; anche J. Spalding, *The eclipse of art. Tackling the crisis in art today* , Prestel, Munich -Berlin -London -New York 2003, p. 86; R. Hatton, J. A. Walker *, Supercollector. A critique of Charles Saatchi* , Ellysis, London 2005; P. Dossi, *op. cit*. p. 70. In generale, il giudizio è molto severo: Il fenomeno YBA è stato studiato a tavolino, per fare di Londra la capitale mondiale dell’arte, anche in connessione con il mega-progetto della Tate Modern; si è trattato di un progetto finalizzato al turismo e al marketing urbano di Londra, e dell’intera Inghilterra, da presentarsi al mondo come una società moderna, vibrante, creativa, trasgressiva, anche per non farsi portar via da Francoforte il ruolo di principale centro finanziario europeo; la mostra *Sensations* è stata studiata e preparata da sette anni di intensa preparazione pubblicitaria, su Channel Four e sulla stampa popolare e scandalistica. I YBA, lungi da provocare “rotture”, sono stati strumentalizzati dal “big business” e dal governo; le tecniche pubblicitarie di Damien Hirst sono state copiate da quelle di Jeff Koons; l’immaginario di *Sensations* e del YBA non è altro che una scimmiottatura dai film dell’orrore; gli YBA non riflettono sulla cultura popolare e mediatica del loro tempo,

nel 2008 un suo nuovo museo calibrato per 1 milione di visitatori all'anno; circa la metà del MoMA di New York.

Pare, tuttavia, che non tutti gli artisti da lui favoriti abbiano nutrito molta simpatia con lui: una persona "triste e orribile" [46].

Per finire si può ricordare che la mediatizzazione dell'arte, cioè la sua distribuzione su larghissima scala, grazie alle tecnologie della comunicazione, era stata prevista già all'inizio del secolo da Paul Valery: "come l'acqua o il gas, o la corrente elettrica, grazie ad uno sforzo quasi nullo, provenendo da lontano, entrano nelle nostre abitazioni, così saremo approvvigionati di immagini e di sequenze di suoni, che si manifestano ad un piccolo segno, quasi un sogno, e poi subito ci lasciano" [47]

3. Trasgressione: il "gioco della mano calda"

L'arte PM è per molti aspetti diversa dall'arte d'avanguardia, ma ne continua e anzi amplifica una delle regole fondamentali, quella della trasgressione. La trasgressione (che gli alcuni chiamano rottura, e gli intelletuali più fini chiamano "la decostruzione delle frontiere dell'accettabilità" [48] è una forma rinforzata di innovazione. Se l'innovazione mira, in positivo, alla produzione di qualcosa di nuovo, anche a costo di violare qualche regola, la trasgressione è diretta in primo luogo alla negazione e violazione delle regole vigenti, relegando in secondo piano il contenuto estetico di quel che si fa. L'imperativo categorico è rompere, sempre. Ripetere senza fine la rottura. Come si ricorderà, l'idea che il genio artistico sia esentato dalle regole del viver comune nasce già nel XVI secolo (Vasari) ed è ripresa, rinforzata e democratizzata in epoca romantica. I teorici dell'arte di avanguardia tendono a proiettare nel passato questo

---

ma ne sono parte; se l'intento è stato quello di titillare i più bassi istinti delle masse, per indurle a visitare mostre d'arte, non si può dire che sia stato un successo, perché il numero degli spettatori di *Sensations* (300.000) è circa la metà di quello medio di una buona mostra di impressionisti; anche da un punto di vista della critica è stato un fallimento, perché nessun critico serio ha voluto prenderla in considerazione.

[46] O. Velthuis, *Promoters and parasites*, in G. Mossetto, M. Vecco, *Economics of art auctions*, Angeli, Milano 2002, p. 147. D'altra parte, pare che negli ultimi anni abbia cambiato i gusti, e sia tornato alla pittura con tela e pennelli (ad es. di Lucian Freud, specializzato in nudi molto realistici dimodelli che vanno dal brutto al nostruoso). Nel 2005 ha promosso la mostra "il trionfo della pittura".

[47] P. Valery, *Pièces sur l'art*, Durantere, Dijon 1931(ma scritto all'inizio del secolo)

[48] C. Sourgins, *Les mirages de l'art contemporaine*, La table ronde, Paris 2005, p. 171

principio, e vedere in tutta la storia dell'arte una successione di lotte eroiche di singoli artisti innovativi e in vario modo rivoluzionari contro le catene normative che li opprimono (le regole della bottega, delle corporazioni, delle corti, dell'accademia, degli stili, della politica, del mercato, della realtà fisica, della morale corrente), e amano citare esempi di artisti particolarmente insofferenti di regole, sia riguardo alle regole dell'arte che nella vita privata, come qualche manierista, o il Caravaggio [49]. Nell'era delle avanguardie, la trasgressione è divenuta un imperativo fondamentale del sistema dell'arte; in primo luogo, nei riguardi della "tradizione accademica"; in secondo luogo, nei riguardi della "società borghese". La trasgressione avanguardista non è semplice violazione delle regole tecniche o visuali; normalmente mira a provocare una reazione da parte del pubblico; spiazzare, disturbare, scandalizzare, provocare reazioni forti. Ora, cosa succede quando le istituzioni sono pienamente d'accordo sul principio che la vocazione dell'artista è quella di violare le regole, e sono sempre pronte ad accettare qualsiasi trasgressione? Se addirittura la stimolano? Se essa diventa quasi obbligatoria? E' come se i genitori comandassero al bambino "sii disubbediente" [50]. "'Artisti, siate trasgressivi' sembra scritto sulle Istituzioni: i muri dei musei, le pagine delle riviste, i cordoni della borsa" [51]. La situazione diventa paradossale, e avvia meccanismi psico -sociologici piuttosto interessanti; con risvolti patologici.

Questa è la situazione nella post -modernità. Mentre al tempo delle avanguardie storiche c'era ancora una tradizione accademica contro cui scagliarsi, e un pubblico borghese da scioccare, già al tempo delle neo -avanguardie essi non costituivano più controparti. Tuttavia esisteva ancora un sistema capitalista contro cu i scagliarsi, almeno in forme retoriche e rituali, in nome di ideologie e utopie alternative. Nella post -modernità il sistema è ancora là, ma non si vede più alcuna alternativa. La trasgressione non ha più alcuna motivazione esterna; diventa un principio fine a se stessa, tutta interna al sistema; la regola fondamentale del gioco dell'arte postmoderna. "Rompi, rompi, rompi" ingiunge il sistema dell'arte post -moderna; come un disco rotto, aggiunge Christine Sourgins [52]. La creatività

[49] J. Fréches, *Caravaggio pittore e assassino* , Electa-Gallimard, Torino 1995
[50] N. Heinich, *Le triple jeu* , cit., p. 338
[51] Ibid. 347
[52] C. Sourgins, *Les mirages de l'art contemporain* , La table ronde, Paris 2005

dell'artista si esprime non tanto nella capacità di ricombinare in forme nuove, interessanti, fantasiose vari elementi di fatto, ma nella capacità di individuare norme, principi, valori da violare, nella speranza di colpire qualche nervo scoperto, di sollevare qualche clamore, o almeno attirare qualche attenzione [53].

Il gioco è iniziato con il pisciatoio di Duchamp e con le altre provocazioni dadaiste. Le regole che essi miravano a violare erano quelle del sistema dell'arte; si trattava di atti di disprezzo del sistema borghese e tradizionale dell'arte; atti an -artistici ed anti -artistici, miranti alla distruzione dell'istituzione -arte. Paradossalmente il sistema ha fatto fallire l'attacco, integrando quegli atti eversivi al proprio interno, assimilandoli e digerendoli .[54] Questo è potuto avvenire perché il sistema dell'arte è completamente autonomo e autopoietico, e solo i suoi *gate-keepers*, gli esperti (filosofi, critici, storici, direttori di museo, ecc.), e non gli artisti né il pubblico possono stabilire che cosa è arte e cosa non lo è. Nel caso di Duchamp e di Dada i guardiani hanno allargato i confini del sistema e vi hanno fatto rientrare anche le manifestazioni originariamente dirette contro di esso. L'esempio di Duchamp e dei Dada è stato quindi imitato da tutta la tradizione avanguardista successiva, alla ricerca di sempre nuove regole e valori sempre più "sacri" da violare. Ciò porta, logicamente, a intensificare ed alzare il livello della trasgressione. Si avvia quindi un "gioco della mano calda", come l'ha definito Natalie Heinich, cioè "l'imballamento del gioco tra la trasgressione, la reazione e l'integrazione: l'integrazione della trasgressione nel sistema ne annulla gli effetti, e rende necessarie nuove, più radicali trasgressioni" [55]. La casistica è ampia. In primo luogo, ogni stile, nel momento in cui assume una forma riconoscibile, deve essere attaccato e distrutto; compreso lo stile distruttivo. "Appena la distruzione diventa stile essa diventa impotente", ammette l'azionista viennese

---

[53] V. Zolberg, *op. cit*. p. 43

[54] "Il fatto che essi [i *readymade*] siano finiti nei musei probabilmente significa che io ho fallito nel risolvere il problema di eliminare del tutto l'arte", confessava Duchamp negli anni '60 (in *I propose to strain the laws of physics,* in "Artnews" 34, dicembre 1968). Cfr. anche A. Debeljak, *op. cit* p. 130; L. E. Shiner *op cit*. p. 8

[55] Heinich, *Le triple jeu,* cit., p. 51. Cfr. anche p. 326. Il gioco delle mano calda è quello in cui due o tre giocatori impilano le mani l'una sull'altra, e chi ha la mano sotto deve portarla il più velocemente possibile nella posizione superiore della pila. Le citazioni seguenti, virgolettate o meno, rimandano alle pp. 9, 75, 89, 91, 98, 122, 136, 334 del testo sopra citato.

Otto Mühl. Si sono prodotte ed esposte opere d'arte che invitano al vandalismo contro se stesse (violazione della regola della integrità e conservazione dell'opera d'arte) ; si sono negati i principi della permanenza delle opere; si sono esposti come opere d'arte oggetti confessati come rubati (violazione del dirit to di proprietà); si sono de-personalizzate le opere, facendo firmare da altri opere proprie, o viceversa si sono firmate come proprie opere fatte da altri; (violazione della regola dell'autorialità e dell'autenticità). In arte si possono violare i principi della sincerità, naturalità, verità, serietà, disinteresse, interiorità, originalità; e quindi esibire comportamenti e atteggiamenti da imbroglioni, impostori, fumisti, pagliacci. "Si può demistificare il valore/mito dell'ispirazione, con la promozione di comportamenti artistici dettati da distacco, impersonalità, meccanizzazione delle pratiche produttive". Si possono violare i limiti del mondo dell'arte, assimilando le attività artistiche a quelle di altre discipline, come le scienze naturali, quelle archeologiche, l'etnologia, la sociologia, la politica. Si può trasgredire "in secondo grado" anche l'imperativo della trasgressione, mostrano comportamenti artistici conformisti, ripetitivi, imitativi; o trasgredendo le trasgressioni, come ha fatto nel 1993 un artista, tale Pino ncelli, orinando nell'orinatoio di Duchamp espostoal Beaubourg, e affermando che in questo modo, trasformando un opera d'arte in pisciatoio, non aveva fatto altro che compiere l'operazione eguale e contraria a quella di Duchamp, che ave va trasformato un pisciatoio in un opera d'arte. La prima volta se l'è cavata con un a forte multa. Tuttavia egli non mollò l'osso. Nel 2006 prese l'ha preso a martellate. Fu arrestato e condannato a 14.000 per danni materiali e 200.000 di danni morali al museo. In quell'occasione, il giudice ha stabilito che l'opera d'arte consiste nella intenzione (concetto) dell'autore, a prescindere dall'oggetto fisico.

Specularmente, qualsiasi cosa o comportamento o idea può essere considerato una trasgressione, a giudizio dei custodi dell'arte. Anselm Kiefer ha affermato che, quando l'innovazione diventa tradizione, e l'avanguardia ortodossia, la vera sovversione è dipingere nella tradizione accademica [56]. Per quanto riguarda le norme e i valo ri sociali, nel sistema dell'arte si può impunemente esporre opere più blasfeme, oscene, oltraggiose. Come si è mostrato

[56] Cit. in A. Julius, *Transgressions. The offences of art* , Thames& Hudson, London - New York, p. 204

nell'introduzione di questo libro, sesso, escrementi e sacralità sono tra i campi in cui l'arte contemporanea più si sforza di trasgredire.

Per quanto la religione, però, nei tempi più recenti è emerso un tabù completamente rispettato: l'Islam. Gli artisti (occidentali: aggettivo superfluo) possono impunemente attaccare Dio, Cristo, la Madonna e la Chiesa, ma finora si sono ben guardati dallo scherzare, e ancor meno da criticare, attaccare o bestemmiare, su Maometto e Allah[57].

Questo pare l'unico caso in cui, nella postmodernità, l'artista rischia qualche dura punizione (es. un Fatwa). Ma a livelli ben diversi anche nella nostra società corre qualche rischio: quello di non guadagnarsi il titolo di artista . L'artista deve cercare di superare i limiti dell'arte, ma non tanto da esserne dichiarato fuori dai suoi guardiani; "deve destreggiarsi tra la padronanza delle regole del gioco e la capacità di modificarle" [58]; deve cercare di sfuggire all'istituzione, ma utilizzare il suo potere di consacrazione; voler restarne fuori, ma non esserne escluso . Pinoncelli e altri aspiranti artisti -vandali sono sul filo del rasoio.

E' da tener presente che il meccanismo giova anche all'istituzione (museo, galleria, centro d'arte, ecc.) perché lo scandalo provocato dalla trasgressione dell'artista procura risonanza pubblicitaria anche all'istituzione stessa , "perché il mondo dell'arte si nutre di scandalo, e il mercato ha bisogno di tanto in tanto di convincere la borghesia che l'arte è pericolosa, e perciò eccitante" .[59]

Esso giova anche agli scrittori d'arte, perché alimenta "una spirale di esegesi, di collezioni e d'inaugurazioni, esse stesse sempre superate da queste opere sempre più minimali, sempre più provocatorie, sempre più ingombranti, che si vedono a loro volta ricoperte di parole, di significati e di milioni" [60]

Il sistema dell'arte, istituzionalizzando l'imperativo della trasgressione, ha messo a punto un meccanismo che rende se stesso non trasgredibile, non contestabile. Il sistema non fa altro che dichiarare manifestazione di creatività artistica qualsiasi comportamento, anche il più estremo, di chi è riconosciuto come

---

[57] C. Saerthendt, C. T. Kittl, *Das kann ich auch. Gebrauchsanweisung für moderne Kunst*, Dumont, Köln 2007, p. 227.
[58] N. Heinich, *Le triple j eu* cit. pp. 56, 96
[59] V. Burgin, *op. cit*. p. 190
[60] N. Heinich, *Le triple jeu* , cit. p. 341

artista; cioè di estendere, rendere illimitatamente elastici i propri confini. Il sistema è una spugna che assimila tutto, anche contro le intenzioni di qualcuno a resistervi. [61] L'arte di stare alla larga dell'arte ("die Kunst der Kunstlösigkeit ") è molto difficile [62]

"L'autopoiesi del sistema non ammette la propria negazione. L'autonegazione del sistema si risolve in un allargamento dei propri confini, nell'annessione alla sfera dell'arte di ciò che era ancora escluso, e quindi in una riaffermazione della propria autonomia; una operazione tra le altre… Ciò vale anche quando l'autonomia è praticata come rinuncia all'autonomia (quando ad es. si vuole fondere arte e vita, o commercializzare l'arte" [63].

Ovviamente, il meccanismo può funzionare solo perché il sistema (cioè i suoi *gate-keepers*) godono di sovranità assoluta nello stabilire chi è artista e chi no; che cosa è arte e cosa non lo è. E solo finchè la società continua ad alimentare il sistema senza vincolarlo all'osservanza di alcuna norma etica e politica; e a proteggere la sua "impunità" da eventuali minacce che vengano da altre parti del sistema. [64]

---

[61] E. L. Shiner, *op. cit* p. 227: "Il sistema cerca continuamente di assimilare (integrare, assorbire) i resistenti (gli oppositori), e i resistenti tendono ad accontentarsi dell'allargamento dei limiti del sistema".

[62] W. Hoffmann, *Die Kunst, die Kunst zu verlernen,* Wien 1993

[63] N. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* , Suhrkamp, Frankfurt/M., 1995, pp. 473 ss. Cfr. anche K. Harrasser, *Technoavantgarden. Umbaupläne in ästhetischen, kybernetiken und medientheoretischen Programmatiken* , in C. Klinger, W. Müller - Finke (Hrsg.) *op. cit* . p. 182; B. Wyss, *Hegel's art history and the critique of modernity* , Cambridge Univ. Press, 1999, p. 260; A. Compagnon, *op. cit*. p. 135; P. Bourdieu, *La production de la croyance: contribution au une economie des biens symboliques* , in « Actes de la recherche en sciences sociales », , 13, 1977; trad. ingl. *The production of belief. Contribution to an economy of symbolic goods* , in "Media, Culture & Society" v. 2, n. 3, July 1988.

[64] Anche qui è stato evidenziato un aspetto paradossale e contradditorio. Da un lato il sistema dell'arte pretende per sé il diritto di violare qualsiasi norma, e quindi l'indipendenza dalla legge; dall'altro, pretende che la legge lo difenda dalle ingerenze di altri gruppi o ambiti sociali; ad es. da quelli che si sentono moralmente offesi dalle manifestazioni artistiche, e invocano o praticano interventi censori e repressivi. Sul tema cfr. S. C. Rubin, *Arresting images. Impolitic art and uncivil actions,* Routledge, London -New York 1992 (su alcuni clamorosi casi americani, alla fine degli anni '80). Sugli stessi episodi cfr. anche R. Balton, *Culture war., Documents from the recent controversies in the arts* , New Press, New York 1992. Per una trattazione più teorico - concettuale, e più giuridica che sociologica, cfr. J. Souillilou, *L'impunit é de l'art* , Seuil, Paris 1995.

4. Arte e nuove tecnologie

Una delle caratteristiche macroscopiche della società post - moderna è la diffusione, in ogni suo ganglio, delle "nuove tecnologie" digitali, e il mondo dell'arte non fa eccezione [65]. Nelle grandi mostre le opere prodotte e fruite con apparecchiature informatiche sono ormai una presenza comune e spesso prevalente. In esse è inglobata anche la "vecchia" video -arte, da quando le attrezzature analogiche di ripresa, registrazione e montaggio sono state sostituite da molto più potenti apparecchi digitali. I musei si sono dotati di sistemi computerizzati per facilitare la fruizione delle opere che custodiscono, e si sono "messi in rete" per permettere la fruizione anche a distanza (musei "virtuali" o "online) [66]. Anche il mercato dell'arte, come ogni altro, si è informatizzato e mediatizzato (bollettini di informazione online, vendite online di prodotti artistico -informatici, autopromozione e pubblicità online di singole gallerie e artisti, "televendite" ecc). [67]. Anche le teorie dell'arte hanno preso atto della novità, e sono fioriti i poeti e profeti della rivoluzione cibernetica nelle arti, come Gene Youngblood, Gunther Anders, Vilèm Flusser, Peter Weibel, Derrick De Kerckhove, Fred Forest , e proliferati i testi di "estetica digitale" [68].

---

[65] Sulla rivoluzione digitale, con qualche riferimento anche all'impatto sull'arte, cfr. ad. es. A. Ferraro, G. Mantovano (cur.) *La scena immateriale. Linguaggi elettronici e mondi virtuali,* Costa&Nolan, Genova 1994; K. Robinson *, Oltre l'immagine. Cultura e politica della visione,* Costa&Nolan, Genova 1999; C. Formenti *, Incantati dalla rete. Immaginari, utopie e conflitti nell'epoca di internet* , Cortina, Milano 2000. Una buona antologia dei "classici" in tema di rapporti tra arte e tecnologie, nuove ma anche vecchie, è quella di M. Carboni, P. Montani (cur.) *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica* , Laterza, Roma -Bari 2005.

[66] P. Galluzzi, P. A. Valentino (cur.) *, I formati della memoria. Beni culturali e nuove tecnologie alle soglie del Terzo millennio,* Giunti, Firenze 1997; P. Bertacchini et al *., Il museo nell'era digitale* , Abramo, Catanzaro 1997; G. Romano, *Artscape. Panorama dell'arte in rete* , Editori Associati, Ancona -Milano 2000; P. Mastrolia, *Musei d'arte e multimedialità. Nuove strategie di comunicazione* , in R. Strassoldo (cur.) *Muse neotecniche. Ricerche di sociologia dell'arte v.2,* Forum, Udine 2001.

[67] Sulle vendite via TV (impropriamente chiamate televendite) cfr. E. Zanotto, *Vendere quadri alla TV e in rete* , in R. Strassoldo (cur.), *Muse neotecniche* , cit.

[68] F. Rötzer (Hg.) *Digitaler Schein . Ästhetik der elektronische Medien* , Suhrkamp, Frankfurt/M 1991; F. Popper, *Art of the electronic age* , Thames&Hudson, London - New York 1993; P. Sorlin, *Estetiche dell'audiovisivo* , La nuova Italia, Roma 1997; M. Costa, *L'estetica della comunicazione. Come il medium ha polverizzato il messaggio. Sull'uso estetico della simultaneità e distanza,* Castelvecchi, Roma 1999; S. Aukstakalnis, D. V. Blatner, *Miraggi elettronici. Arte, scienze e tecniche di realtà*

4.1 Arte e tecnologia: integrati e apocalittici

La situazione è complessa e fluida come un diluvio, o un'esplosione cosmica, e non è facile intravedere con chiarezza le linee essenziali di quello che sta succedendo. Intanto si può dire che permangono, nel mondo dell'arte, larghi settori che resistono al fascino delle nuove tecnologie, e molti ritengono che esse costituiscano un mondo a parte, più prossimo allo spettacolo, alla televisione e al cinema che alle arti visuali in senso stretto, quelle cioè derivate dalla pittura; e che si tratti di una moda passeggera: non lascerà grandi tracce nella storia dell'arte [69].

In secondo luogo è da ricordare che il rapporto tra arte e tecnologia è sempre stato (nell'era contemporanea) di grande rilevanza e ambivalenza. Se in epoca romantica e possiamo considerare prevalenti gli atteggiamenti di ostilità, nelle avanguardie le cose si fanno più complesse. A parte gli entusiasmi dei futuristi e costruttivisti, l'interesse – a volte ironico, a volte più serio, a volte

---

virtuali, Feltrinelli, Milano 1995; D. De Kerckhove, *La pelle della cultura*, Costa&Nolan, Genova 1995; S. Dinkla, *Pioniere interaktive Kunst*, ZKM, Karlsruhe 1995; L. Taiuti, *Arte e media. Avanguardie e comunicazioni di massa*, Costa& Nolan, Genova 1996; V. De Angelis, *Arte e linguaggio nell'era elettronica,* B. Mondadori, Milano 2000 (dove peraltro le pagine dedicate alle arti elettroniche sono solo un piccola parte del totale); H. Leopoldseder, C. Hardtke, (eds.) *Cyberarts*, catalogo della mostra Ars Electronica di Linz, Springer, Wien 1999; G. Marziani, *N.Q.C. Arte italiana e tecnologie: il Nuovo Quadro Contemporaneo,* Castelvecchi, Roma 1998; C. Sommerei, L. Mignonneau, *Art@Science*, Springer, Wien-New York 1998; G. Vattimo, W. Welsch (Hrsg.), *Medien,Welten -Wirklichkeit*, Fink, München 1998; S. Cubbitt, *Digital aesthetics*, Sage, London 1998; C. Harris (ed.) *Art and innovation. The Xerox -Parc Artists in residence program*, MIT press, 1999; G. Cossi, *Dalle nicchie alle masse. Tipologie e interpretazioni delle arti tecnettroniche,* in R. Strassoldo (cur.) *op cit*.; A. Darley, *Visual digital culture. Surface play and spectacles in new media genres*, Routledge, London -NewYork 2000; B. Danet, *Cyberpl@y,* Berg, Oxford -New York 2001; H.U. Reck, *Mythos Medien Kunst*, König, Köln 2002; F. Cauchet, N. Hillaire, *L'art numerique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Flammarion, Paris 2003. Una voce particolarmente esperta, ma con notevoli riserve su questa linea, è quella di Mario Costa, che ha molto scritto sul tema: da *La sublime et l'ésthetique de la communication*, in AA.VV., *Rencontres et performances sur l'ésthetique de la communication,* Ecole National del Beaux -Arts, Janvier 1986, al *Sublime tecnologico*, Edisud, Salerno 1990, molti e pubblicazioni posteriori, fino ai nostri giorni.

[69] S. Carnelos, *Un mondo nuovo? Voci e visioni dal sistema dell'arte*, in R. Strassoldo (cur.) *Muse neotecniche*, op.cit.

preoccupato - per il mondo dell'industria e delle macchine si riscontra pure in altre correnti; anche come parte di quell'avvicinamento tra arte e vita che è uno dei capisaldi ideologici delle avanguardie. L'impegno socio-politico delle avanguardie implica un'accettazione del mondo delle macchine e dell'industria, che nella società borghese è strumento di alienazione, ma in quella comunista lo è di liberazione (il socialismo è il soviet più l'elettrificazione, secondo il memorabile detto di Lenin).

In terzo luogo, è da sottolineare un'importante differenza di prospettiva culturale generale. Nell'arte PM sembra prevalere ampiamente un atteggiamento di apertura e addirittura di fascinazione per le nuove tecnologie [70]. Ma vi sono delle differenze sostanziali rispetto agli entusiasmi positivisti e futuristi. Allora si credeva che scienza e tecnica avrebbero portato il progresso, cioè il miglioramento della vita umana anche nei suoi aspetti socio-culturali e morali, la realizzazione delle aspirazioni più profonde dell'anima umana – la prosperità, la pace, la dignità, la libertà, la felicità. Ora nessuno - almeno negli ambienti intellettuali e artistici - crede più a questi esiti. Rimane la pura fascinazione estetica per potenza della tecnica, accompagnata di regola da inquietudini "apocalittiche" sulla sorte dell' umanità e un mondo ormai irrimediabilmente asservito alla sua logica. In altre parole, prevale la sensazione che scienza e tecnica stiano portando l'umanità verso destini sconosciuti, inquietanti, spaventosi, cui abbandonarsi – anche con qualche morboso piacere - come a un grandioso, ineluttabile spettacolo di *Götterdämmerung* .[71]

4.2 Le prospettive dell'arte bio-tecno-genetica

In quarto luogo, nelle generazioni precedenti gli atteggiamenti ostili alla tecnica erano generati dalla coscienza delle sofferenze che

---

[70] Hal Foster, *Prosthetic gods* , The MIT press, Cambridge MA, London 2004

[71] Per i meno familiari con la storia della musica e della lingua tedesca, si chiarisce che si tratta del "crepuscolo degli dei" nella te tralogia di Richard Wagner. Qui ci si riferisce alla fine della specie umana . Questa è notoriamente la prospettiva "cyberpunk", sulla quale cfr. ad es. A. Caronia, D. Gallo, *Da Houdini a Faust Breve storia del cyberpunk,* Baldini e Castoldi, Milano 1996 ; L. Jacobson, *Cyberart. Exploring art&technology,* Miller, Freeman, San Francisco, 1992; F. Berardi (Bifo) *Mutazioni e cyberpunk* , Costa&Nolan, Genova 1994; A. Caronia, *Il corpo virtuale* , Muzzio, Padova 1996; M. Dery, *Velocità di fuga. Cyberculture di fine millennio* , Feltrinelli Milano 1997; D. Cavallaro, *Cyberpunk & cyberculture* , Athlone, London 2000

essa impone ai lavoratori nelle fabbriche, della distruttività nel suo impiego bellico, delle devastazioni dell'ambiente naturale e delle minacce per la salute umana. Ora, nell'ultimo quarto di secolo, dilagano anche le inquietudini per la capacità delle tecnica di agire sui meccanismi fondamentali della psicologia e biologia umana; di alterare le basi della *natura* umana; di produrre creature cui forse il concetto tradizionale di uomo (persona) non è più adeguato. Dalla scienza ci si aspetta ormai la capacità di realizzare artificialmente umanoidi, androidi, mostri o superuomini.

Neanche questi timori non sono del tutto nuovi. Se ne può trovare anticipazioni ottocentesche (ad es. il *Frankenstein* di M. Shelley, 1818; l'*Erewhon* di S. Butler, l872: il *Dr. Jekill e Mr.Hyde* di Stevenson, 1886) . Essi ricorrono nel filone della fantascienza orrorifica di tutto il Novecento, con le sue storie di mostri e omini verdi che invadono la terra e anche l'interno dei corpi umani. Negli anni 60 il timore della presa di potere delle macchine, e in particolare dei cervelli elettronici , trova espressione paradigmatica nel film di S. Kubrick *2001 Odissea nello spazio ,* del 1968. Pochi anni dopo , dalla fusione tra il nichilismo della cultura giovanile post -sessantottina e il fascino per le nuove tecnologie nasce la visione del mondo "cyberpunk", che ha avuto espressioni paradigmatiche alla fine degli anni Settanta e negli anni Ottanta, in diverse opere letterarie e in serie cinematografiche quali quelle di *Guerre Stellari, Alien, Terminator, Robocop* , *Matrix* e simili; e nell'ormai classico *Blade Runner*[72] . Il messaggio di questo filone è chiaro: sulla spinta della scienza e della tecnica, l'umanità sta per trasformarsi (trasfigurarsi, trascendere, o trans-mostrificarsi) in qualcosa di radicalmente diverso. Stiamo per trasformarci in componenti di sistemi bio -socio-tecnici, dalle potenzialità illimitate e dai destini ignoti. I confini tra uomo e macchina si dissolvono; si produrranno macchine e organismi dalle caratteristiche umanoidi, le menti e i corpi degli uomini saranno penetrati fin nell'intimo dei nervi e del cervello dalle macchine, pezzi di cervelli e di corpi umani saranno inseriti in sistemi tecnologici (i cyborg), e il tutto sarà asservito a immensi apparati socio -tecnici. Il vecchio mondo degli uomini, come è giunto fino a noi da qualche

[72] Un artista pienamente inserito in questa visione è lo svizzero H. R. Giger, autore delle scenografie e mostri di *Alien*. Su di lui, cfr. G. Miriantini, L. Pedrazzi, M. Piccari (cur.), *H. R. Giger, Visioni di fine millennio,* catalogo della mostra, Hazard, Milano 1996.

milione di anni di lentissima evoluzione, andrà in sfacelo. I "resistenti" saranno schiacciati.

Questo filone di fantascienza "distopica" riflette un atteggiamento di preoccupazione di una parte importante di studiosi, intellettuali e artisti [73]. Ma è da ricordare che esiste anche una corrente che vede con entusiasmo tali prospettive, in nome della liberazione dell'uomo dai vincoli della carne. Si disprezza il corpo che l'uomo ha avuto in dotazione dalla natura, perchè chiaramente viziato da innumerevoli difetti; a cominciare dal destino di invecchiamento e morte. In nome dell'autodeterminazione, del benessere, della salute, dell'immortalità, e del compimento di destini cosmici, una vasta comunità scientifica sta lavorando al superamento dei difetti di fabbrica dell'uomo [74]. Le profezie dei grandi guru della religione digitale – i Negroponte, i Kurzweil, i Moravec, i Minsk, e De Kerckove – e del progresso scientifico a tutta manetta prevedono un mondo in cui l'umanità sarà in grado di transumanarsi secondo la propria volontà in qualcosa di diverso .[75]

---

[73] Tra gli autori italiani in posizione molto critiche verso queste prospettive si possono citare ad es. T. Maldonado, *Reale e virtuale*, Feltrinelli, Milano 1992; id., *Critica della ragione informatica*, Feltrinelli, Milano 1997; e G.O. Longo, *Il nuovo Golem*, Laterza, Roma-Bari 1998; id, *Homo technologicus*, Meltemi, Roma 2001. Uno dei principali autori che da tempo scrive contro questa deriva tecnologico-informatica-mediatica-biologistica della "cosiddetta arte" è il filosofo e storico dell'arte Mario Costa; cfr. ad es. da ultimo *La disumanizzazione tecnologica. Il destino dell'arte nell'epoca delle nuove tecnologiche*, Costa& Nolan, Milano 2007. Cfr. anche i recenti contributi di Maldonado e di Longo, rispettivamente *Corpo: artificializzazione e trasparenza,* e *Corpo e tecnologia: continuità o frattura*, in L. Fortunati, J. Katz, R. Riccini (cur.), *Corpo futuro. Il corpo umano tra tecnologie, comunicazioni e moda*, Angeli Milano 2002. In Francia, tra i critici più noti sono P. Virilio e soprattutto J. Baudrillard. Nel mondo anglosassone si possono citare T. Roszak, *The cult of information, the folklore of computers and the true art of thinking*, Pantheon, New York 1986; A& M. Kroker, *Digital delirium*, St.Martin's Press, New York 1997.

[74] K. Harrasser, *op. cit.*, p. 194 nota che in questa utopia transumanista si può individuare anche uno stranissimo elemento di idealismo, con il rifiuto delle miserie della corporeità e l'auspicio di forme di vita più pulite, come sono quelle garantite dalla tecnica. Egli nota anche un altro elemento tipico delle avanguardie, il disgusto per l'elemento "umorale" femminile (cfr. C. Paglia, *Sexual personae, Arte e decadenza da Nefertiti a Emily Dickinson*, Einaudi, Torino 1993) e per le masse.

[75] Uno dei gruppi più radicali è quello degli "extratopiani" californiani (Minski, Kurzweil, e i tizi che si nascondono sotto i significativi pseudonimi di Max Moore e Natasha Vita-Moore) che hanno fondato un istituto e una rivista per diffondere il verbo del superamento dei limiti umani (a cominciare, ovviamente,

Ora, tutto questo somiglia molto ai progetti delle vecchie avanguardie artistiche. Esse non potevano immaginare che l'umanità si potesse cambiare intervenendo sui meccanismi elementari della biochimica, e per mezzo di chips elettronici. Ma il progetto di trasformazione radicale, l'odio per i vincoli della natura (e dell'etica tradizionale), e la spinta verso la totale autorealizzazione, era ben presente nei programmi delle avanguardie. Non a caso negli anni 70 molti degli artisti d'avanguardia più radicali, come Oswald Wiener [76], Laurie Anderson, e Donna Harraway [77], si sono trasformati in tecno-avanguardisti. La scienza e la tecnica appaiono ora in grado di realizzare quelle fantasie di palingenesi, di auto-trasformazione e auto-progettazione per le quali si erano dimostrate inadeguate sia l'arte che la politica [78].

Si tratta, ancora, di casi isolati, piccoli gruppi, correnti marginali. Qui si può ricordare la "techno-body-art"[79], e le artigianali prodezze

---

dall'invecchiamento e la morte, e compresi quelli etici). Essi considerano la specie umana attuale nient'altro che una fase intermedia dello sviluppo della vita nel cosmo; suo compito è di creare forme di vita bio-cibernetiche superiori.

[76] La vicenda di Oswald Wiener è esemplare: "nasce" come scrittore; verso la metà degli anni 60 partecipa da protagonista al movimento dell'azionismo viennese; poi è affascinato dalla cibernetica di Norbert Wiener, e immagina la possibilità di fornire al corpo umano "bio-adattatori" tecnologici che ne aumentino enormemente le prestazioni, come presupposto per la crescita anche della facoltà psichiche. I suoi scritti in argomento (*Die verbesserung von Mitteleuropa,* Ronan, Rainbeck 1972), pretendono di avere carattere scientifico, ma lo stile è chiaramente quello aggressivo, profetico e potenzialmente violento delle avanguardie artistiche (K. Harrasser, *op. cit*. p. 185)

[77] D. Harraway *, Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* , Feltrinelli, Milano 1995

[78] In Italia un caso analogo è quello di F. Berardi (Bifo) che da "indiano metropolitano" degli anni '70 si è trasformato in profeta della rivoluzione digitale; cfr. ad es. il suo *Mutazioni cyberpunk. Immaginario e tecnologia negli scenari di fine millennio,* Costa&Nolan, Genova 1994. Insomma, per questi personaggi, l'importante è rivoluzionare il mondo; con qualsiasi mezzo e in qualsiasi direzione.

[79] V. Tagliasco, *Dizionario degli esseri umani fantastici e artificiali* , Mondadori, Milano 1999; M. Perniola *, Il sex appeal dell'inorganico* , Einaudi, Torino 1994; A. Caronia*, Il corpo virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti,* Muzzio, Padova 1996; T. Macrì, *Il corpo post-organico* , Costa&Nolan, Genova 1996; R. Terrosi, *La filosofia dell'inorganico* , Costa& Nolan, Genova 1997; F. A Miglietti, *Identità mutanti: dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee,* Costa & Nolan, Genova 1997; T. Warr, *The artist's body* , Phaidon, London 2000; M. Perniola, *L'arte e la sua ombra* , Einaudi, Torino 2000.

dei vari Stalarc e Orlan,[80]; e le sperimentazioni nel campo dell'"arte genetica", o bio-arte, che prevede la produzione, per via di manipolazione genetica, di organismi biologici modificati in modo da ottenere particolari effetti estetici; ad esempio cani blu a pallini rossi; o cavalli fosforescenti, come auspica Vilém Flusser[81]; o i conigli rosa e fosforescenti, come afferma di aver realizzato Kac[82]. Per il momento si lavora solo su animali; ma una volta perfezionate le tecniche, non ci vorrà niente a trasferirle all'uomo. Già si è esposto, in una Biennale veneziana di qualche lustro fa, un ragazzo down. In futuro si potranno organizzare mostre con organismi viventi umanoidi e post-para-trans-umani realizzati secondo le più sbrigliate fantasie artistiche[83].

4.3 L'arte mediatica

In quinto luogo è da sottolineare che, se queste linee di sviluppo sono ancora embrionali (e chiunque abbia ancora un minimo di senso morale non può che trovarle terrificanti) ben più corposa è la linea di sviluppo tecno-artistico che riguarda i media come strumenti di produzione di immagini, statiche o in movimento; in sostanziale continuità con la tradizione ultrasecolare della fotografia e del cinema, e quella più recente della televisione e della video-arte, anche se con un aumento di diversi ordini di grandezza nella potenza e versatilità dei nuovi mezzi.

---

[80] K. Ince, *Orlan*, *millennium female*, Berg, Oxford-New York 2000. Anche M. Nadal, *La techno-body art. L'estetica della passione, della trasfigurazione e della dissoluzione del corpo post-umano,* in R. Strassoldo,(cur.) *op. cit*.

[81] Vilèm Flusser, di origine ebreo-tedesco-boema, emigrato in UK e poi vissuto per alcuni decenni in Brasile, negli ultimi vent'anni è divenuto uno dei principali promotori delle arti tecnologiche in Germania, assumendo anche fisicamente la figura del guru e del profeta, ed esprimendo il meglio di sé quale conferenziere. Non sembra aver lasciato opere sistematiche di grande respiro. Cfr. S. Wagnermaier, N. Röller, (Hg.) *Absolute Vilém Flusser*, Orange Press, Freiburg 2003.

[82] Sul caso Kac, cfr. S. Carnelos, *op. cit*. p. 306.

[83] Per un'anticipazione, cfr. P. Gilardi, B. Piras *, Arslab. I labirinti del corpo in gioco*, catalogo della mostra al Lingotto; Hopefulmonsters, Torino 1999 (si prega di far attenzione al nome della casa editrice!). Cfr. anche l'intervista di Baj a P. Virilio in "Il corriere della sera", 30.3.2001, p. 33. Una piccola antologia di scritti sulla bio-arte è quella di J. Hauser, *Art Biotech*, Clueb 2007, (ediz. ital. curata da P. Capucci e F. Torriani). Un opera monumentale, elaborata nell'ambiente del MIT, è quella curata dallo stesso E. Kac, *Signs of life. Bioart and beyond*, The MIT Press, Cambridge MA, 2007

Giova intanto ricordare che nell'arte PM si è vista anche una massiccia invasione della fotografia. Per un buon secolo dalla sua nascita, l'arte della fotografia si è sviluppata a margine della pittura, intrattenendo con essa diversi tipi di rapporti, anche ausiliari e dipendenti; ma sostanzialmente in autonomia. Negli ultimi decenni essa sembra aver rovesciato i rapporti di forza: è la pittura tradizionale, con tele, colori e pennello, ad essere divenuta marginale nella produzione artistica, e ormai quasi assente nell'"arte da biennale" [84]. Questo fenomeno ha molte cause. Si può ricordare in primo luogo la tendenza post -moderna al recupero di stilemi e tecniche tradizionali, come trasgressione della "tradizione del nuovo", e la sua rivalutazione dell'artigianato e del vernacolo; come è, in sostanza, la fotografia. Ancora in chiave trasgressiva, la diffusione della fotografia sembra implicare semplicemente il rifiuto definitivo di quella che è stata la regina delle arti visuali, la pittura con colori e pennello. Una spinta alla fotografia è venuta anche dalla diffusione del concettualismo, per le necessità di fornire una qualche documentazione fotografica dei comportamenti e degli eventi in cui si concretano i messaggi. Anche l'impegno socio -politico, caratteristico di quella stagione, favorisce la creazione di documentazione oggettiva delle situazioni sociali che si denunciano. Ma senza dubbio la ragione più importante del successo della fotografia nell'arte degli ultimi decenni è il definitivo riconoscimento della potenza anche creativa della macchina fotografica, specie nelle sue versioni tecnologicamente più avanzate (digitali).

Il fatto realmente innovativo è l'adozione, anche negli atelier degli artisti, di tutto il complesso di tecnologie elettronico -digitali, che ormai costituiscono un unico sistema, di cui la stessa fotografia, la radio, la televisione, il computer, i mezzi di riproduzione musicale, il telefono, e così via, sono solo componenti specializzate. Grazie alla digitalizzazione, ogni tipo di sequenza informazionale (immagini, suoni, corpi ed eventi fisici e così via) è convertibile, fusibile, combinabile con ogni altra. Con la stessa macchina o workstation si possono produrre immagini ferme e in movimento, a partire da

---

[84] J. Ph. Domech, *Une nouvelle introduction á l'art du XX siècle*, Flammarion, Paris 2004, p. 164; P. Barrer (cur.) *(Tout) l'art contemporain est -il nul ?*, Favre, Lausanne 2000, p. 22. Cfr. anche, ivi, il saggio di Molino. Ma c'è chi predica il ritorno della pittura, come John Berger negli anni'60, e chi quarant'anni dopo ancora lo prevede, come T. McEvilley, *The exile's return: toward a redefinition of painting for the post -modern era*, Cambridge Univ. Press 1993.

elementi iconici preesistenti o direttamente da algoritmi matematici (programmi). Si può accedere a repertori illimitati di elementi. Le immagini si possono rielaborare, combinare, moltiplicare all'infinito, accompagnare con suoni, riprodurre e proiettare sui supporti più vari, farle circolare in tutto il mondo; il tutto con tempi operativi dell'ordine delle frazioni di secondo. Alla stessa opera può lavorare contemporaneamente un numero praticamente illimitato di artisti seduti nei luoghi più lontani del mondo. In linea di principio, i sistemi digitali offrono spazi infiniti alla creatività artistica. Al loro apparire sulla scena, negli anni 80, i sistemi elettronici hanno suscitato entusiasmi dionisiaci e sciamanici tra alcuni teorici dell'"Estetica Digitale", come Vilém Flusser [85]. L'impressione è che nel corso di questi ultimi dieci o quindici anni molte di quelle profezie si siano ridimensionate [86], mentre gli sviluppi della tecnica hanno aperto molte altre possibilità allora impreviste .

V'è incertezza su come chiamare questo settore dell'arte PM. Si è parlato di arti tecnologiche, arti elettroniche, arti tecnettroniche, computer graphics, computer art, internet art, web art, e molto altro ancora [87]. Una proposta terminologica e teorico -concettuale importante, almeno a giudicare dal suo *pedigree* intellettuale, è quella che risale a McLuhan, di "media art" ovvero "arte mediatica"; dove per medium si intende qualsiasi apparato tecnologico elettronico utilizzato nella produzione, comunicazione e ricezione di informazioni di qualsiasi tipo . Questa proposta sta anche alla base di quello che è la

---

[85] Cfr. V. Flusser , *Digitaler Schein* , in F. Rötzer (Hrsg.), *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien,* Suhrkamp, Frankfurt/M., 1995.

[86] Forse il momento di flesso è stato il documenta 10, del 1997, cui riservava un'intera sezione, ma che non si è più riproposta. Il ZKM di Karlsruhe sembra in stallo; i giochini aperti al pubblico sono gli stessi da oltre 10 anni. Invece funziona alla grande l'annesso centro multisala per l'industria cinematografica.

[87] A. Moles, *L'art et l'ordinateur* , Blusson, Paris 1990 ; V. A. Shiva, *Arts and the Internet. A guide to the revolution* , Allsworth, New York 1996; A. and M. Kraker, *Digital delirium* , St.Martin's Press, New York 1997; R. Ascott (ed.) *Art, technology, consciousness* , Intellect, Bristol UK, - Portland USA, 2000; F. Forest, *Pour un art actuel*, L'harmattan, Paris 1998; T. Baumgärtel, *Net Art* , Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg 1999; J. Stallabrass, *Internet art. The online clash of culture and commerce* , Tate, London 2003; F. de Meredieu, *Art et nouvelles technologies* , Larousse, Paris 2003; E. Couchat, *L'art numerique* , Flammarion , Paris 2003. Un'ottima analisi e rassegna, essenziale e ag giornata, è quella di J. Carrillo, *Arte en la red* , Catedra, Madrid 2004 . Per un tentativo di tipologia, cfr. G. M.Cossi, *Dalle nicchie alla masse* , cit.

più imponente istituzione europea in questo campo, il Zentrum fur Kunst und Medientechnologie di Karlsruhe [88]

McLuhan di professione era insegnante di letteratura e coltivava anche nei propri scritti una vena estetizzante, tra il poetico e il profetico. Era profondamente interessato ai rapporti tra i media tecnologici e le arti. Prevedeva la completa fusione tra le due, per incorporazione dell'arte nei media ,[89] ed era affascinato dalle potenzialità estetiche di questi. Come in molti altri profeti del "mondo nuovo" della comunicazione elettronica, anche in McLuhan il fascino è accompagnato da sottili inquietudini "apocalittiche" sui possibili abusi antiumanistici dei media, sul loro potenziale di manipolazione e violenza. [90]. Egli sperava che gli artisti, in quanto "ingegneri sociali della percezione" potessero mantenere un'alterità critica rispetto ai media, e fossero in grado di intervenire su di essi in maniera creativa, produttiva, emancipatoria. Ma auspicava anche il superamento della soggettività individuale degli artisti, cooperando con altri, in rete, aldilà dello spazio fisico e della fisicità corporea, formando soggetti collettivi virtuali [91]. Questo messaggio ambivalente sul ruolo dell'arte caratterizza anche la visione del suo continuatore al McLuhan Center di Toronto, Derrick de Kerckhove, e in generale in tutto il mondo degli utopisti tecnologici; e anche da alcuni sociologi specialisti in

---

[88] Sul ZKM, cfr. A. Blunck, *Zentrum für Kunst und Medientechnologie* , Prestel, München-New York 1998. Il centro, tra le altre cose, gestisce un museo perma nente di arti elettroniche e organizza mostre, convegni e altre attività, di cui riferisce in molte pubblicazioni; ad es. Kunstfonds (Hrsg.) *RAM-Realität, Anspruch, Medien* , Catalogo della mostra, Karlsruhe 1995; H.P. Schwarz, *Media Art History. Media Museum. ZKM –Center for art and media Karlsruhe* , Prestel, Munich -New York 1997; R. Frieling, D. Daniels, *Medien Kunst Interaktion . Die 80er und 90er Jahre in Deutschland,* Springer, Wien -New York 2000. Un altro centro importante in ambito germanico ed europeo è l'Ars Electronica" di Linz, chè è molto più "anziana" dello ZKM (risale alla fine degli anni 70) ed ha mantenuto una scala quantitativa molto più ridotta, ma opera sulle stesse linee. Cfr. ad es. H. Leopoldseden, G. Schöpf, , *Cyberarts 99. International compendium Prix Arts Electronica* , Springer, Wien -New York 1999; T. Druckrey, *Ars Electronica. Facing the future,* MIT press, 1999

[89] K. Harasser *, op. cit.* p. 182

[90] *Ibid* . p. 186, ss.

[91] Ciò che pone anche problemi sulla titolarità/autorialità delle creazioni artistiche virtuali (elettronic he/informatiche). Cfr. ad es. P. Legross, *Copyright, art and internet. Blessing the curse?* in V. A. Ginsburgh, D. Throsby (eds.) *Handbook of the economics of art and culture* , North-Holland, Amsterdam et al. 2006

questo campo , come L. Quartrup [92]. Ma, a vent'anni dai primi entusiasmi, la "internet -art" sembra ormai tramontata. Se ne parla appena, nel sistema dell'arte. La ragione è ovvia: queste opere d'arte sono difficili da vendere , acquistar e e possedere, non si prestano ad essere collezionate ed esibire, non promuovono il prestigio e la distinzione [93]. Sono giochi elettronici che affascinano solo chi ci gioca.

D'altra parte, molti operatori dell'informatica più avanzata (programmatori, creatori di web -sites, di video -giochi, di effetti speciali per l'industria degli spot televisivi e del cinema digitale, e così via) hanno cominciato a condurre stili di vita simil i a quelli tradizionali degli artisti, e anche ad assumere auto -immagini corrispondenti (abbigliamenti molto casuali, capelli e barbe lunghe, comportamenti disordinat i e eccessivi, rifiuto di ogni convenzione del passato, atteggiamenti anarchici, ecc.) . A questo modello si ispirano anche i lavoratori della fiorentissima industria dei virus e i membri della comunità mondiale degli hackers che, ovviamente, sono tutti settori specializzati dello stesso mondo dei programmatori informatici . I temperamenti anarchici, così caratteristici nel mondo dell'arte, si stanno ora trasfondendo nei "tecnolibertari" operanti nel mondo digitale e virtuale. Come aveva previsto McLuhan, la professione dell'artista si trasfonde in quella dell'ingegnere elettronico e informatico. Si stanno sviluppando le "software arts", anche grazie alla spinta di apposite istituzioni promosse dall'industria informatica e dalle sue ramificazioni nei governi e nelle universit à[94].

Si tratta di un mondo in continuo, rapidissimo mutamento, che vive in luoghi – o meglio in reti di luoghi virtuali - che fanno capo a gigantesche imprese globali attive nell'informatica, dove interessi industriali e commerciali (e militari) sono intimamente collusi con quelli della ricerca scientifica. Un mondo fisicamente basato soprattutto nel Nordamerica, e più specificamente ancora sulla costa del Pacifico . E' lì, tra Los Angeles e Seattle, che sono concentrate le punte avanzate sia dell'industria informatica (digitale) ("Silicon Valley", la Microsoft) che quella dell'intrattenimento (Hollywood,

---

[92] L. Qvortrup, *L'arte e la società dei multimedia interattivi: lo shaping socio -estetico dei multimedia,* in D. Bertasio (cur.) *L'immagine sociale dell'arte* , Dedalo , Bari 1998.

[93] C. Saehrendt, S.T.Kittl, *op. cit* . p. 211

[94] K. Harrasser, *op. cit* . p. 191. Su tutto questo tema, si vedano le numerose pubblicazioni di M. Costa, da *L'estetica dei media* , Capone, Lecce 1990 a *Dimenticare l'arte,* Angeli, Milano 2005

Disneyland). Di questo mondo i non specialisti hanno qualche sentore quando vanno al cinema a vedere film sempre più totalmente "creati al computer", o assistono a programmi televisivi dotati di particolari sofisticazioni tecnologiche (ad es.interattività), o ammirano spot e sigle, o si divertono con i videogiochi [95], o ammirano le fantasie visuali dei programmi del PC, o hanno qualche esperienza di realtà virtuale o di "animatronics" nelle sale giochi e nei i parchi divertimenti alla Disney, o nelle grandi esposizioni mondiali; o vedono le meraviglie della visualizzazione elettronica dell'interno del corpo umano, grazie alle tecnologie digitali applicate alla medicina ("imaging") [96]; o hanno occasione di sapere qualcosa di quanto avviene nell'avionica e nei sistemi militari. E' lì, dove sono in gioco enormi interessi economici o politico-militari, o i bisogni essenziali della vita umana, che le nuove tecnologie producono il meglio di sè; è lì, dove affluiscono immensi investimenti, che sono al lavoro le competenze tecnologiche più avanzate e le menti più creative. Ma siamo ormai in un mondo diverso, sotto ogni punto di vista, da quello del sistema dell'arte in qualche modo "tradizionale", di cui si parla in questo libro. Siamo nel mondo della grande industria dell'informazione, dello spettacolo, dell'intrattenimento; ma anche della scienza, della medicina e degli armamenti. Pretendere di ricondurre tutto ciò, in qualche modo, al mondo e al concetto di arte è ridicolo; come la mosca che pretenda di guidare l'elefante.

[95] Il mercato mondiale dei videogames ha raggiunto all'inizio del nuovo millennio i 20 miliardi di euro, di cui 1/3 in Usa, 1/3 in Europa, 1/6 in Giappone e il resto (5 miliardi) nel resto del mondo. Nel 2002 al Barbican di Londra si è tenuta *Game on* , una grande mostra sui videogiochi come forma d'arte, con un catalogo intitolato *The history and culture of videogames.*

[96] P. Gerundini, M. Castellani, *Le tecnologie della visualizzazione corporea* , in L. Fortunati, J. Katz, R. Riccini (cur.) *Corpo futuro. Il corpo umano tra tecnologie, comunicazione e moda* , Angeli, Milano 2002.

Capitolo XVI

La mercificazione

Introduzione

Per quasi due secoli tra gli operatori, studiosi e appassionati dell'arte si è convenuto che non è fine parlare di soldi. Questo pregiudizio discende dall'idea romantica dell'arte come religione e anche, più in profondità, dalla vena ascetica della morale cristiana e dall'ethos aristocratico di disprezzo per le attività produttive [1]. Curiosamente, è proprio nell'epoca in cui gli artisti si emancipano dai vincoli della chiesa e della corte, e trovano nell'economia di mercato un grado maggiore di libertà, che essi cominciano a lamentarsi. Come Richard Wagner che nel 1849, scrive "Ermes, antico Dio dell'arte, disconosciuto dagli uomini, si è vendicato asservendo l'arte al commercio, al denaro"[2]; e Gauguin, nel 1890, denuncia che "un'epoca terribile si prepara in Europa, per la generazione che viene: l'età dell'oro. Tutto è marcio, gli uomini e le arti. Bisogna strapparsene del tutto".[3] Le denunce contro la "mercificazione" e il "commercialismo" dell'arte caratterizzano l'ambiente romantico per tutto l'Ottocento e continuano con forza anche nel Novecento; sia da parte romantico-idealistica che da parte marxista (es. Lukács, Adorno, Tiege ecc.).

Nella prima metà del Novecento l'atteggiamento idealistico esprime anche una reazione di difesa degli storici e filosofi d'arte nei confronti della penetrazione, in un ambiente

---

[1] Cit. in Zecchi, *L'artista armato. Contro i crimini della modernità*, Mondadori, Milano 1998, p. 174. Cfr. anche G. Rauning, *Kunst und Revolution*, Turia+Kant, Wien 2005. Si è anche notato che nell'Ottocento l'idealismo romantico è stata una delle fonti dell'antisemitismo: i suoi adepti rimproveravano agli ebrei di essere unicamente interessati al denaro, e quindi di corrompere la società diffondendo atteggiamenti e valori materialistici: W. Grasskamp, *Kunst und Geld*, Beck, München 1998, p. 18. Notoriamente anche Marx, che da giovane era piuttosto idealista - romantico, detestava gli ebrei (pur essendolo).

[2] R. Wagner, cit. in G. Raunig, *op. cit*.

[3] Cit. in Ph. Dagen, *La haine de l'art*, Grasset, Paris 1997 p. 226.

prevalentemente conservatore, proprio degli approcci materialisti: il durissimo l'attacco di Gombrich contro Hauser ne è un esempio. Caratteristicamente, l'approccio marxista in storia dell'arte è rappresentato per lo più da studiosi esterni all'accademia, come appunto Hauser, o Carl Einstein e Walter Benjamin.[4] A lungo gli storici e i critici d'arte hanno parlato solo di forme, influenze, significati e datazioni; gli artisti hanno affettato nobile sprezzatura, incompetenza e ignoranza in materia monetaria, specie riguardo alle proprie entrate; e i galleristi e collezionisti hanno sostenuto di operare solo per amore dell'arte. Il direttore di "Forum" ha avvertito la redattrice J. Avgikos: "puoi scrivere di tutto, ma non di soldi"[5]; e nel 1968 il direttore del museo Wallraf di Colonia dichiarava virtuosamente che "il museo non sa nulla del potere economico, sa invece qualcosa del potere dello spirito."[6]

Nell'ultimo quarto del Novecento è divenuto sempre più rispettabile, nella cultura dominante e nella comunità accademica, applicare all'arte i paradigmi teorici e i metodi di ricerca propri della scienza economica. Fino allora gli studiosi di questa disciplina ritenevano che l'arte non fosse un fenomeno rilevante nell'insieme della realtà economica, né facilmente riducibile ai concetti fondamentali della disciplina; anche se qualche riflessione sul tema si riscontra già nei teorici settecenteschi, ed episodicamente in altri classici dell'Ottocento e della prima metà del Novecento. Ad esempio, si citano passi di Jevons, che amava molto la musica; e K. M. Keynes, non solo perché aveva una passioncella per il balletto.[7]

---

[4] W. Grasskamp, *op. cit*. p. 201.

[5] J. Avgikos, *Remarks on art criticism*, in P. Weibel (Hg.), *Quantum Dämon, Institutionen der Kunstgemeinschaft*, Passagen, Wien 1996, p. 335

[6] A. C. Danto, *The wake of art. Criticism, philosophy and the ends of taste*, G+B Arts International, Australia 1998 p. 134

[7] Keynes faceva parte del "gruppo di Bloomsbury", il cui nocciolo era costituito da artisti (soprattutto letterati, poeti, umanisti ed esteti). Comunque, anche qualche altro classico dell'economia ha dedicato qualche pensierino a generi d'arte per cui avevano particolare passione, come *divertissement:* C. Goodwin, *Art and culture in the history of economic thought*, in V.A. Ginsburgh, D. Throsby (eds.) *Handbook of the economics of art and culture*, v. 1, North Holland -Elsevier, Amsterdam etc. 2006;

La recentissima estensione dell'attenzione degli economisti al mondo dell'arte ha diverse ragioni:

1) l'intrinseca, impetuosa forza espansiva della scienza economica, divenuta nel corso del Novecento la regina delle scienze sociali, connaturata sia alla cultura borghese-capitalistica che a quella marxista. Nella seconda metà del Novecento gli economisti hanno ritenuto di potere/dovere occuparsi di tutti fenomeni sociali e problemi umani (sostituendosi in buona misura ai sociologi);

2) la crescita del mercato dell'arte, divenuto un settore non trascurabile dei consumi culturali e degli investimenti finanziari. Ciò è correlato alla crescita economica in generale, e quindi alla maggiore disponibilità di denaro da investire (o spendere, o fruire) anche in arte; ma pure alla diffusione di intereresse all'arte contemporanea, e quindi alla crescita dell'offerta[8]. Con l'espansione del mercato cresce anche la domanda di conoscenze, competenze, consulenze di esperti di economia;

3) fino a un certo periodo, e in certi Paesi e ambienti, la diffusione della cultura marxista, e quindi materialistica ed economicistica[9];

4) l'intervento della Pubblica Amministrazione (dai governi centrali a quelli locali) nella cultura e nell'arte. Questo è un fenomeno antico e universale nel Vecchio Mondo: i governanti hanno sempre finanziato con l'erario pubblico attività e opere e servizi artistici. Erano considerate attività essenzialmente politiche, sociali e culturali, estranee all'economia (se non per le compatibilità amministrative e finanziarie). Le novità nella seconda metà del Novecento sono tre:

---

anche G. Pennella e M.Trimarchi, (cur.) *Stato e mercato nel settore culturale* , Il Mulino, Bologna 1993

[8] Ovviamente, l'offerta degli oggetti artistici del passato non è molto espandibile. In quel settore, si gonfiano solo i prezzi.

[9] Un rappresentante radicale di questo filone è K. Teige, *Il mercato dell'arte: l'arte tra capitalismo e rivoluzione,* Einaudi, Torino 1973. Per un esempio recente di analisi in termini ortodossamente (e anche piuttosto volgarmente) marxisti del mondo dell'arte attuale cfr. N. Siderfin, in D. McConquordale, N. Siderfin, J. Stallabrass (eds.) *Occupational hazards. Writings on recent British art* , Black Box, London 1998.

a) il tentativo di applicare in questo campo i canoni della razionalità economica (programmazione/pianificazione, efficienza/efficacia, razionalità, "economicità" in senso stretto, cioè evitare gli sprechi);

b) la notevole espansione, a partire dagli anni 50, degli interventi in Paesi che pur avevano qualche tradizione in questo campo; espansione dovuta a diverse nuove motivazioni, come la democratizzazione della cultura, l'assistenza ai giovani artisti, e simili;

c) soprattutto la conversione, per la prima volta (o quasi) nella loro storia, degli USA alle politiche interventiste nella sfera artistico-culturale. Date le dimensioni e la storia degli USA, questa novità ha avuto notevoli conseguenze. Da un lato, i governanti (ai vari livelli) hanno richiesto le indicazioni da parte degli economisti, per ottimizzare le proprie politiche in questo campo. Ma dall'altro esse hanno provocato reazioni negative da parte di chi si attiene alla fortissima e peculiare tradizione americana, secondo cui la cultura e l'arte (come tante altre sfere della vita sociale) sono affare esclusivo dei privati.

A partire dagli anni 60 si è acceso un vivace dibattito, tra economisti, sui i pro e i contro degli interventi pubblici, sui loro costi e benefici , riguardo ai vari criteri di valutazione (obiettivi, valori, ecc.); e su come studiare questi fenomeni. Come sempre avviene, il dibattito americano è stato rapidamente ripreso anche negli altri paesi dell'Occidente. Nella comunità internazionale degli economisti si è formato un gruppo di specialisti in questo settore, e la relativa associazione di specialisti, riviste (es. la "Journal of cultural economics"), cattedre (la prima è stata istituita all'Università di Rotterdam, per A. Klamer), convegni, collane editoriali, ecc. E' una branchia specialistica nata per ultima, nel mondo degli economisti; ed è ancora la più debole e marginale (compare al posto contrassegnato Z1, nella "Journal of economic literature"), ma non irrilevante[10]. L'economia

[10] In Italia l'economista che tra i primi e con maggior impegno si è dedicato allo studio dell'arte e dei beni culturali è Andrea Villani, di cui vedi ad es. A. Villani (cur .) *La produzione artistica. Economia dell'arte: mercato e piano,* Vita e Pensiero,

dell'arte è del tutto rispettabile "Ormai la tematizzazione dei rapporti tra arte ed economia non è considerata più una

Milano 1978; id. *Arte, potere e mercato. Economia e politica dell'arte* , Angeli, Milano 1980; id., *Economia e politica dell'arte e dei beni culturali* , ISU -Univ. Cattolica, Milano 1988; id. *La produzione artistica e culturale e i suoi attori. L'intervento pubblico al tempo della democrazia e dello Stato Sociale* , Angeli, Milano 1997. Cfr. anche A. De Paz, *Ipotesi per una sociologia del mercato artistico contemporaneo,* in "Rassegna italiana di sociologia" 26, 3, 1985; S. Ricossa, (cur.) *I mercati dell'arte. Aspetti pubblici e privati* , Allemandi, Torino 1991; W. Santagata, G. Brosio, *Economia dell'arte* , Fondazione Agnelli, Torino 1991; A. Raspi, *Arte e mercato. Aspetti del mercato dell'arte contemporanea,* Artemide, Roma 1997; W. Santagata, *Simbolo e merce. I mercati dei giovani artisti e le istituzioni dell'arte contemporanea* , Il Mulino, Bologna 1998; id., (cur.) *Economia dell'arte. Istituzioni e mercati dell'arte e della cultura,* Utet, Torino 1998. Fra le traduzioni in italiano di lavori esteri, cfr. G. Bernier, *Il mercato dell'arte nel XX secolo* , SEI, Torino 1980; C. Herchenroder, *Il mercato dell'arte* , Bompiani, Milano 1980; S. B. Frey, W.W. Pommerehne, *Musei e mercati. Indagini sull'economia dell'arte* , Il Mulino, Bologna 1991; F. Colbert, *Marketing delle arti e della cultura* , Etas, Milano 2000; E. R. Caves, *L'industria della creatività. Economia delle attività artistiche e culturali* , Etas, Milano 2001. Questo autore, benchè di formazione economica, adotta un approccio essenzialmente sociologico, che assomiglia molto al lavoro "classico" di Howard Becker; anche nel suo stie, nettamente qualitativo e impressionistico. Altri testi autorevoli sono F. Benhamou, *L'economia della cultura* , Il Mulino, Bologna 2001 (un solo capitolo è dedicato all'economia dell'arte); W. D. Grampp, *Pricing the priceless. Art, artists, and economics* , Basic Books, New York, 1989; O. Robinson, R. Freeman, C.A. Riley II (eds.), *The arts in the world economy,* Univ. Press of New England, Hanover 1994; A. Klamer (ed.), *The value of culture. On the relationships between economics and the arts,* Amsterdam Univ. Press, 1996; R Tows, (ed.), *Cultural economics. The arts, the heritage and the media industries* , Elgar, Cheltenham, 1997. Il testo di J. Heilbrun, C. M. Gray, *The economics of art and culture* , Cambridge Univ. Press., Cambridge 2001, è un manuale agile ed elementare, molto aderente ai dati emepirici e quantitativi, e con una visione multidisciplinare, aperta al temi politici, sociali ed amministrativi. Il limite sta nel riferimento soprattutto alla realtà americana. Quello di D. Throsby, *Economic and culture* , Cambridge Univ. Press, Cambridge 2001, è un testo breve ma dalla prospettiva ampia; e scritto in modo semplice, accattivante, con spunti molto interessanti. Il lavoro si è giovato di ambienti di studio molti stimolanti, tra cui la Fondazione Rockefeller alla Villa Serbelloni di Bellagio. Il libro di G. Candela, A. E. Scorcu, *Economia delle arti,* Zanichelli, Bologna 2004 è un grosso manuale prodotto del lavoro di una notevole squadra; si occupa di numerosi temi, entro un quadro ben articolato e ricco di artifizi didattici. Il già citato testo curato da V. Ginsburgh e D. Throsby, *Handbook of the economics of art and culture* , Elesevier -North Holland, Amsterdam etc., 2006, è nato da una conferenza a Princeton, nel 2004, ed è una collezione di numerosi, ampi ed eccellenti contributi, su una gran varietà di temi. In complesso un testo monumentale e impressionante; non solo per la sua mole (oltre 1300 dense pagine). Cfr anche O. Welthuis, *Talking prices. Symbolic meanings of prices on the market for contemporary art,* Princeton Univ. Press, Princeton & Oxford 2005

fissazione del vecchio marxismo", anche tra gli storici dell'arte[11]. Negli ambienti economico-finanziari, a livello mondiale, si è ufficialmente dichiarato che la cultura è una forza essenziale nello sviluppo economico. Così la conferenza di Stoccolma della Commissione ONU su "Cultura e sviluppo" (1995) e nell'assemblea del Banca Mondiale a Firenze, nel 1999.[12] "Gli economisti, come consulenti delle pubbliche amministrazioni in tutto l'Occidente, stanno guadagnando benissimo nel diffondere la teoria che l'arte e la cultura sono motori centrali dello sviluppo"[13]

Nella postmodernità l'economia ha trionfato. Le facoltà di economia (e quelle altre che formano professionalità e garantiscono alti redditi) sono di gran lunga le più richieste. Il nesso economico è considerato il principale, o secondo i suoi critici, l'unico collante che tiene insieme il sistema sociale. Come si vede (televede) dalle attività, discorsi e programmi dei politici, il governo è essenzialmente governo dell'economia. Non è vero che la società attuale sia priva di ideologie e valori; solo che li riduce sostanzialmente a uno solo, dai molti nomi: sviluppo, crescita, consumo, benessere, arricchimento, successo e simili. Questo era il messaggio di gran parte dei movimenti politici dell'ultimo secolo; ed è anche è il messaggio delle tendenze anti-politiche, del "riflusso nel privato" e dello "yuppismo" della generazione degli anni 80. Anche il mondo dell'arte è dominato, di fatto, dal commercialismo: "L'arte d'oggi è una sfera culturale che esprime, più di ogni altra, la natura mercantile del nostro mondo"[14], pur continuando a tener in piedi l'ideologia del disinteresse: per tradizione, per mantenere attorno all'arte l'aura di sacralità e mistero, per rispetto della *privacy* dei soggetti operanti nel sistema dell'arte, per motivi fiscali, e così via. Ma nella postmodernità si è

---

[11] W. Grasskamp, *op.cit*., p. 21.

[12] D. Throsby, *op. cit* ., pp. xiii, 10. Questo autore ha analizzato con passione i fondamenti teorici del "valore della cultura", in una prospettiva economica.

[13] P. Greenhalgh, *The modern ideal* , V&A Publ., London 2005, p. 237

[14] A. Dal Lago, S. Giordano, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea* , Il Mulino, Bologna 2006, p.239

cominciato a indagare anche nei conti degli artisti, delle gallerie e dei musei.[15]

Si può far risalire alla Pop Art il merito (se così si può dire) di aver sollevato questi veli, e ammettere senza vergogna le finalità essenzialmente economiche dei suoi protagonisti. Con la Pop Art "i ruoli sociali dell'uomo d'affari e dell'artista, che nella modernità si erano nettamente separati, si sono riuniti"[16]. Il dollaro, come banconota verde, è stato ampiamente rappresentato nei quadri (anche prima di Warhol) con imitazioni, ingrandimenti, moltiplicazione, modifiche, ironie[17]. Lo sfacciato commercialismo esibito dalla Pop Art, a molteplici livelli (degli oggetti, dei comportamenti, delle teorie) provocò l'indignazione di molti critici della vecchia scuola, come Greenberg, che peraltro aveva pure altri motivi ideologici di avversione; e Gillo Dorfles, che nel suo popolarissimo testo *Ultime tendenze dell'arte d'oggi*, edizione 1983, ha parole molto dure contro questo fenomeno: "alcuni valori, oggi divenuti altissimi, sono stati abilmente 'gonfiati'… alcune personalità artistiche sono state 'inventate', programmaticamente costruite…" "Molte opere – oggi apparentemente prive di ogni valenza estetica – sono definite, catalogate, smerciate come 'opere d'arte' solo perché rientrano in un circuito economico"[18]. Ma l'ammissione della centralità delle motivazioni economiche nel fare artistico è ormai generale. Si possono citare ad esempio Gilbert e George, secondo cui "l"art suit l'argent"[19] e anche le numerose dichiarazioni in proposito di Jeff Koons, l'ex operatore di borsa a Wall Street divenuto degno epigono di Warhol nel mondo artistico e mediatico degli anni 80 e 90. La

---

[15] W. Grasskamp, *op. cit*. p. 68

[16] A. Debeljak, *Reluctant modernity* , Rowman& Littlefield, Lanham 1998, p. 168. Ma non è da dimenticare che, prima dell'idealismo romantico, la separazione non era così netta, e che nei secoli precedenti la motivazione economica era tranquillamente ammessa da molti grandi artisti.

[17] P. Dossi, *Hype! Kunst und Geld* , Deutscher Taschenbuch, München 2007, p. 18

[18] G. Dorfles, *Ultime tendenze dell'arte d'oggi. Dall'informale al postmoderno* , Feltrinelli, Milano 1993, pp. 13 e 176

[19] J. Behamou -Huet, *Art Business. Le marché de l'art et l'art du marché* , Assouline, Paris 2001, p. 91

differenza tra le opere d'arte e altri oggetti, formalmente simili, consiste solo nel prezzo: "se costa molto deve essere arte". Si constata che in Paesi come gli USA e l'UK, i favolosi guadagni dei *superstar* dell'arte contemporanea sono la motivazione principale che spinge i giovani a iscriversi nelle scuole d'arte. Koons e Hirst ne sono divenuti il modelli esemplari, gli eroi, i miti[20]; gli artisti accorrono a New York determinati soprattutto a "fare il colpo", a diventare ricchi e famosi. Negli istituti di educazione artistica negli USA proliferano i *workshops* in cui si insegna agli studenti d'arte come far carriera e soldi nel sistema[21] .

In questo capitolo, di gran lunga il più massiccio del libro, tocchiamo diversi aspetti economici dell'arte attuale.

Si inizia con qualche cenno alla storia del mercato e delle applicazioni della scienza economomica all'arte e i principali metodi e tecniche d'analisi adottate. Si ricorda poi il tema da cui è in gran parte scaturito il moderno filone di studi economici sull'arte, cioè la controversia sull'intervento pubblico in questo campo; a partire dagli USA.

Si passa poi ad una lunga serie di aspetti del mercato dell'arte: a) i meccanismi della formazione dei prezzi; b) le rendite finanziarie delle transazioni di oggetti artistici, di solito in prospettiva diacronanica (storica, longitudinale); c) le recenti dinamiche del mercato (borsa) dell'arte; d) i rapporti tra i valori economici e quelli estetici; e) l'opacità delle transazioni nel mercato dell'arte; f) la segmentazione del mercato, ovvero i principali livelli dei prezzi; g) l'organizzazione spaziale del mercato dell'arte in tre livelli: mondiale (internazionale), nazionale, e locale (provinciale-regionale).

---

[20] H.C. Finney, *Art production and artists' careers: the transition from "outisde" to "inside"*, in V. Zolberg, J. M. Cherbo (eds.) *Outsider art. Contesting boundaries in contemporary culture* , Cambridge Univ. Press 1997, p. 79

[21] S. Gablik, *The re-enchantment of art,* Thames&Hudson, London -New York 1991, p. 68. Anche il libro di A. Vettese, *Artisti si diventa* , è in alcuni capitoli un vero manuale pratico su come aver successo nel mondo dell'arte.

Si descrivono poi i principali soggetti (operatori) del mercato: i mercanti/galleristi (le due categorie non sono scindibili); le case d'aste, che si distinguono dalla prima categoria per alcuni aspetti importanti (ufficialità, pubblicità, formalità, natura esclusivamente commerciale/finanziaria, ecc.); e infine i ruoli di sponsor, mecenati e collezionisti assunti dalle grandi imprese private (o para-pubbliche); fenomeno divenuto clamoroso nella seconda metà del Novecento. Non si è trattata qui invece un'altra categoria centrale degli operatori del mercato dell'arte, e cioè i collezionisti. Si è ritenuto di trasferirla in un successivo capitolo per non appesantire ulterioromente il capitolo presente; ma anche perché molti collezionisti sono mossi da motivazioni psico-socio-culturale ("l'amore per l'arte"), e non economiche (speculazione).

L'ultimo paragrafo è dedicato al fenomeno in cui l'aspetto economico appare nelle forma più concreta e manifesta, cioè le fiere d'arte. Il fenomeno esiste da secoli, ma nella post-modernità si è diffuso ed amplificato in modo molto vistoso.

1. L'economia dell'arte: cenni storici, tipologici e metodologici

Qualche riflessione economica sull'arte si trova già nei primi teorici del mercato (i "mercantilisti": da Jean Bodin a Bernard de Mandeville, tra fine del Cinquecento e la prima metà del Settecento), nel quadro del ruolo dei beni di lusso come fattori positivi dell'economia politica. Su questa linea si pongono anche, in pieno Settecento, David Hume, Ferdinando Galiani e A. Robert Jacques Turgot. Adam Smith non analizza in modo organico nella *Ricchezza delle Nazioni* gli aspetti economici dell'arte, ma vi si riferisce frequentemente; inoltre ha scritto alcuni saggi specifici, di taglio più "morale" (cioè sociale), che trattano anche dell'arte.

Fino allora le arti e il lusso furono considerati in luce positiva o addirittura addirittura entusiasta; ma la prospettiva cambiò con gli i fisiocrati (F. Quesnais) e con gli utilitaristi (J.

Bentham, D. Ricardo e J.S. Mill) sensibili piuttosto ai fondamenti dell'economia (la terra, il lavoro) e quindi ai bisogni primari della popolazione. L'economia diventa la "triste scienza della scarsità e del bisogno"; i beni di lusso e le arti cominciano a essere viste come attività improduttive, beni inutili al benessere generale, uno spreco. Anche nella seconda metà dell'Ottocento gli economisti neo-classici (la nuova scuola dei "marginalisti": C. Menger, A. Marshall, W.S. Jevons) escludono l'arte come oggetto di studio e come applicazione dei concetti della loro disciplina.

Un esempio estremo di ostilità verso il lusso e quindi i suoi ammenicoli, l'arte, è stato T. Veblen (*La teoria della società agiata*, 1899); che è stato acquisito nella sociologia, ma che di formazione e professione era economista.

Per un paio di secoli gli economisti hanno considerato l'arte come un fenomeno molto peculiare, del tutto marginale o estraneo, rispetto alla normalità dei beni economici. Questi ricevono costo/prezzo/valore nell'incontro e reciproca relazione della domanda e dell'offerta sul mercato, dove i beni sono fungibili, e i beni economici sono quelli che sono sono prodotti e commerciati in quantità e non in qualità singolare. Invece i beni di lusso non seguono le "leggi" tipiche dell'economia.

In primo luogo, il costo/prezzo di questi beni non nasce dalla quantità del lavoro, ma da altri fattori come la rarità, perché non sono facilmente producibili. L'offerta non è espandibile in relazione alla domanda (come invece anche ad es. le pietre e i metalli preziosi).

In secondo luogo perché i prezzi dei beni di lusso seguono imprevedibilmente il gusto, il piacere, la moda, il capriccio, il sentimento d'emulazione (invidia, distinzione ecc.) dei ricchi, per cui "il prezzo non è problema". Il prezzo dei beni di lusso dipende *solo* dal desiderio del richiedente. Si notano comportamenti del tutto opposti a quelli alle principali leggi economiche; ad es., contro alla tendenza dell'*homo oeconomicus* di spendere il minimo per ottenere il massimo beneficio, si ricercano i beni più costosi, e si è gratificati (e lo si mostra)

nello spendere il massimo, "senza economia". Scialaquare, dissipare, distruggere i beni è un modo ben noto per dimostrare la propria superiorità, potenza e prestigio.

In terzo luogo ogni opera d'arte è un pezzo unico; chi lo detiene è un monopolista. Gli oggetti d'arte sono caratterizzati da quello che alcuni economisti chiamano il "valore edonico" e, ancor più curiosamente l "endowment effect", che in termini più correnti si possono chiamare rispettivamente il valore estetico e l'"affezione": cioè il banale fenomeno per cui gli oggetti possono avere valori sentimentali e morali, non economici e non monetizzabili[22].

In quarto luogo si può sostenere che nel mercato dell'arte oltre ai due concetti classici di valore – il valore di uso (godimento) e quello di scambio (valore commerciale) è emerso un terzo valore, basato sul piacere dell'acquisto stesso; "come si vede nel mondo dell'arte contemporanea, in cui le opere d'arte sono tali perché qualcuno la vende, indipendentemente da qualsiasi considerazione sulla loro natura artistica"[23].

In quinto luogo, nell'arte contemporanea non vige alcun criterio di "maestria", di qualità oggettiva e intrinseca, su cui basare il giudizio di valore. Il valore economico si basa principalmente sui giudizi e decisioni degli esperti e sulla costruzione sociale del valore artistico, cioè dalle interazioni tra questi soggetti[24]. Il commercio dell'arte non è un vero mercato, ma un intreccio di strategie sempre peculiari ad ogni situazione; un anti-mercato, come è stato detto ai nostri giorni[25].

---

[22] L'"endowent effect" è attribuito a B. S. Frey; ma cfr. anche R. Thaler, *The winner curse: paradoxes and anomalies of economic life* , Princeton Univ. Press 1994.

[23] A. Dal Lago, S. Giordano, *op. cit*. p. 162

[24] P. Dossi, *op. cit*. p.10

[25] G. Rossi *, Il contro -mercato dell'arte,* in S. Ricossa, (cur.) *I mercati dell'arte. Aspetti pubblici e privati,* Allemandi, Torino 1991. Una sintesi delle peculiarità dell'arte come merce, rispetto alle altre, è proposta da W. Baumol, in *Unnatural value, or art invesment as a floating crap game* , in "American economic review", 76, 2, 1986, pp.10 -14: 1) ogni opera è unica, non fungibile; 2) ogni opera crea un monopolio; 3) gli scambi (vendite) di opere d'arte , dopo la prima (re -sale) sono molte rare; 4) le transazioni sono opache, non conoscibili; 5) non esistono prezzi di riferimento di mercato, "medi", oggettivi .

Queste considerazioni terico-concettuali hanno tenuto a lungo l'arte fuori dall'orizzonte scientifico degli economisti. Tuttavia è sorta, già diversi decenni or sono, qualche interrelazione pratica tra economia e storia dell'arte. E' nata la disciplina di storia economica dell'arte, dove si analizzano antichi documenti (corrispondenze, testamenti, inventari, registri, contratti, ecc.) relativi a artisti, mercanti, collezionisti e simili[26].

La nascita di una vera economia dell'arte e della cultura, come corrente disciplinare continua e crescente risale agli anni '60, quando il governo federale e quelli statuali statunitensi ruppero la tradizione nazionale secondo cui dell'arte si occupano solo i privati. Peraltro v'erano stati dei precedenti: l'assunzione della grandiosa collezione di Andrew Mellon come Galleria Nazionale, nel cuore di Washington (1938); e la generosa distribuzione di sussidi del New Deal per togliere dalla disoccupazione decine migliaia (40.000) sedicenti "artisti"[27]. Negli anni '60, alcuni economisti di scuola keynesiana e "liberal", come Galbraith, auspicarono l'intervento sistematico dei governi nella promozione dell'arte e della cultura, come parte integrante del benessere (welfare) e dell'eguaglianza (giustizia) sociale. Con J. F. Kennedy e il suo "Camelot", il governo federale aggiunse a questi obiettivi anche un tono di *grandeur* e prestigio, per fare dell'America il leader mondiale anche nel settore dell'arte e cultura, oltre che in tutti gli altri. Nacquero il NEA, *National Endowment for the Arts* e il NEH, *National Endowment for Humanities* (Fondi per le arti e per la cultura umanistica, rispettivamente)

Il caposcuola dell'attuale economia dell'arte è considerato William J. Baumol, che pubblicò uno studio sulle *performing*

---

[26] N. De Marchi, H.J. van Miegroet, *The history of art markets* , in V. A. Ginsburgh, D. Throsby (eds.) *op. cit*.

[27] J. W. O' Hagen, *The state and the arts. An analysis of key economic policy issues in Europe and the United States* , Elgar, Cheltenham, UK - Northampton, MA, 2005 (1998), p. 10; D. Netzer *, Cultural Policy: an American view,* in V. A. Ginsburgh, D. Throsby (eds.) *op. cit* . p. 1227. Si osserva che anche negli anni 70 si é avviato un programma simile, anche se a scala molto minore.

art, (arti dal vivo") soprattutto "classiche" (opera, teatro, musica, balletto). Queste arti notoriamente sono frequentate da fasce sociali molto ristrette (persone metropolitane, di alta educazione e reddito[28], e costano molto. Sovvenzionare queste arti con fondi pubblici significa accontentare i ricchi con le tasse di tutti, e quindi dei poveri. Inoltre c'era la sensazione che le sovvenzioni andavano ad arricchire gli operatori del settore (soprattutto i maggiori artisti, gli *star*), senza elevare l'educazione e i gusti delle masse. Baumol formulò la legge secondo cui le sovvenzioni alla cultura inevitabilmente aumentano il reddito degli artisti, ma senza vantaggio per il pubblico (il "morbo di Baumol")[29].

La nuova generazione di economisti, in gran parte di fede neo-neo-classica o neo-liberisti (entusiasti dei principi della razionalità individuale, della libertà d'impresa, dell'efficienza garantita dal meccanismo della concorrenza, del mercato e della moneta) ritenne di poter analizzare, comprendere e orientare l'intero ambito della vita umana. Si avviarono filoni di studi economici su tutte le arti "classiche", ma anche a quelle contemporanee: cinema, la musica "pop", le arti "minori", l'editoria, i media, la pubblicità, i beni artistici e culturali del passato (il patrimonio da conservare). Nacque l'"economia della cultura", in tutti i suoi settori; e si si si allargò ancora, nella sfera delle "attività creative" [30].

---

[28] C'e anche la diffusione impressione che nel pubblico di queste arti vi sia una quota di omosessuali più che nella popolazione generale. Si sono condotte diverse ricerche su questo tema, ma ancora senza risultati chiari. B. A. Seaman, *Empirical studies of demand for the performing arts* , in V.A. Ginsburgh D. Throsby (eds.), *op. cit* . p. 462 ss.

[29] La ragione strutturale è che nella cultura e nelle arti non c'è una importante aumento della produttività, perché è un settore "ad alta intensità di lavoro umano", e non risente in modo rilevante delle innovazioni tecnologiche, che invece opera negli altri settori economici; perciò aumenta il costo di cultura e arte, rispetto agli settori. Inoltre, all'interno della cultura e nelle arti diventa sempre più cruciale il ruolo dei protagonisti (i grandi artisti), rispetto agli altri addetti di secondo e terzo piano. Aumentano i costi e i redditi delle star, molto più che proporzionali rispetto a quelli degli altri addetti.

[30] La categoria "cultura", "industrie/professioni creative" in un ottica statistico - economica, è molto ampia. Nel Regno Unito comprende 1.3 milioni di addetti, e il 5

Oggi gli economisti si occupano di un'amplissima gamma di tematiche. Ad esempio:

1) l'amministrazione (*business administration and management*) delle istituzioni artistiche e culturali (musei e sim.), intese come aziende/imprese o addirittura come industrie. Qui si tratta dei diversi flussi monterari, in entrata e in uscita; del reperimento dei finanziamenti e della stimolazione della domanda del pubblico; del marketing e della pubblicità; della gestione del patrimonio e del personale; dei servizi essenziali e quelli accessori al pubblico; delle tariffe all'entrate; delle cooperazioni e concorrenza tra istituzioni; del ruolo delle mostre; ecc.

2) analisi longitudinali (anche per periodi lunghi, di vari decenni) degli andamenti dei prezzi delle opere d'arte mobili (quadri e sim.) nelle compravendite, soprattutto nelle aste e nel "mercato secondario". Queste sono le fonti di dati più affidabili (invero le uniche) per ricostruire la dinamica del mercato d'arte, e fornire indicazioni per gli investimenti, a giovamento di collezionisti d'arte e speculatori finanziari[31].

3) gli indotti delle istituzioni d'arte (soprattutto musei e mostre) sull'economia locale, e in particolare i rapporti tra arte e turismo. In molti Paesi, il turismo culturale è una voce importante nell'economia; molte istituzioni culturali basano le loro richieste di sovvenzioni in vista dei benefici "esterni" irradiati sul territorio; formazione di "distretti culturali"; rapporti tra il mondo dell'arte e lo sviluppo urbano; ecc.[32]

% degli attivi; in Spagna il 7.8 %, e produce il 4.5 % del PIL. Cfr. F. Van der Ploeg, *The making of cultural policy: a European perspective* , in V. A. Gisburgh, D. Throsby (eds.) *op. cit*. p. 1193. Sul concetto di " attività creative", sul loro ruolo nello sviluppo socio -economico, e su come gli enti pubblici possano stimolare la creatività, vi sono molte discussioni. Cfr. R. Towse, *Artists' careers and their labor markets, in* , D. Throsby (eds.) *op. cit.*

[31] Una rassegna di 16 studi sul tema si trova in O. Ashenfelter and K. Graddy, *Art Auctions*, in V.A. Ginsburgh, D. Throsby (eds.), *op. cit*.

[32] Secondo qualche autore, "le arti costituiscono circa il 2 % dell'economia di New York; che ammonta al 2/3 dell'intero settore portuale. Il turismo culturale/artistico genera ogni anno 828 milioni di dollari. Si stima che queste siano le dimensioni economiche anche a Londra e a Parigi (J. Heilbrun, C.M. Gray, *The economics of art and culture* , Cambridge Univ. Press, Cambridge, 2001, p. 349) La Port Authority di

4) aspetti socio-economici degli artisti: consistenza e dinamica demografica di queste categorie; rapporto tra formazione professionale e i loro destini professionali; mercato del lavoro e dinamica dei redditi nel settore artistico-culturale[33];

5) incidenza quantitativa sul complesso delle economie/società moderne svolta dalla sfera culturale, articolata nei diversi settori sopra menzionati, e spesso allargati anche al settore del tempo libero e del divertimento (leisure), dell'informazione (compresa l'informatica), della comunicazione, della conoscenza, e delle professioni "creative" in generale;

6) il regime giuridico-economico delle attività artistico culturali: diritti di proprietà morale e intellettuale sui prodotti d'ingegno; protezione degli interessi economici dell'artista e incentivo della produzione artistica, considerata come ogni altra attività economica (proprietà, merce);[34]

New York nel 1984 ha fatto svolgere una ricerca sulle ricadute economiche delle attività culturali in quell'area. Si sono analizzati 1580 enti, tra cui 335 principali gallerie e case d'asta. L'indotto complessivo è stato calcolato a 5.6 milardi di dollari, di cui 360 miloni dalle gallerie e case d'asta. Del totale, 1.6 miliardi di dollari vengono da turisti non residenti nell'area. La ricerca è stata ripetuta dieci anni dopo; le cifre sono aumentate ca. del 75 %, ma la ripartizione tra le varie voci è sostanzialmente è la stessa (T. Bille, G. G. Schulze, *Culture in urban and regional development* , in V.A. Ginsburgh, D. Throsby, *op. cit* . p. 1061ss. Uno dei leaders dei gruppi di promozione delle arti, a New York, nel 2002 ha sostenuto che in quella città, 100 milioni di dollari per l'arte investiti dalla Publica Amministrazione generano per la città 5 miliardi di dollari di ritorno economico; che pare leggeramente esagerato. (D. Netzer, *Cultural Policy: a European view* , op. cit. p. 1238). Sul tema dei "distretti culturali", cfr. W. Santagata, *Cultural districts and their role in developed and developing countries* , in V.A. Ginsburgh, D. Throsby (eds.) *op. cit.* ; anche G. Trupiano, *Valorizzazione dell'offerta culturale e sviluppo economico territoriale* , in P. Bini, C. Mazzotta (cur.) *Sviluppo economico e istituzioni* , Angeli, Milano 2004

[33] Un testo originale, scritto da un personaggio che è si presenta come artista, è quello di H. Abbing, *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts* , Amsterdam Univ. Press, Amsterdam 2002

[34] Si distinguono tre aspetti dei diritti morali dell'artista sulle proprie opere: 1) diritto di riconoscimento della paternità (autoralità); identificazione e protezione da plagio; 2) diritto di integrità (contro la deformazione, alterazione, ecc.); e diritto dell'autore di modificarlo anche dopo averlo venduto; 3) diritto di mettere o meno in pubblico la propria opera. In Francia e in California si è istituito anche il "droit de suite", cioè il diritto dell'autore di ricevere una quota (dal 3% e del 5%, rispettivamente) del prezzo realizzato in tutte le compravendite successive. Tuttavia vi sono forti opposizioni a

7) il commercio internazionale di beni e servizi artistico-culturali; politiche nazionali in questo campo; varie conseguenze delle politiche protezioniste e di quelle liberiste;

8) l'economia dei flussi fuori mercato; la distribuzione "liberale" delle sovvenzioni concesse dalle fondazioni private ("grants economy").

Dal punto di vista metodologico, l'economia dell'arte e della cultura sembra utilizzare cinque principali metodi:

1) Econometria: uso di dati quantitativi, sistematici e longitudinali, tratti da diverse fonti: censimenti, statistiche pubbliche, registrazioni ufficiali. Quando le basi di dati sembrano attendibili, spesso i ricercatori esibiscono la loro competenza nell'uso di tecniche d'analisi statistico-matematiche, sofisticate, avanzatissime, e spesso del tutto inaccessibili ai più.

2) Modelli formali, matematici, direttamente derivati dalla micro-economia (classica, ma sempre molto in auge), con cui si analizzano (descrivono, spiegano, ecc.) i comportamenti degli operatori nelle varie situazioni nel sistema dell'arte, e in particolare nella domanda e offerta nel mercato, la formazione dei prezzi, ecc.

3) Storia economica dell'arte: raccolta e analisi delle documentazioni (per lo più asistematiche, episodiche, limitate nel tempo e nello spazio, dipendenti dalla capacità e dalla fortuna di trovare materiali negli archivi) riguardanti la produzione, circolazione e consumo dell'arte in secoli precedenti;

4) Studi qualitativi, basati su varie fonti a stampa (anche giornali e riviste), informazioni varie, osservazioni dirette, esperienze personali, interviste più o meno formali e profonde. Spesso in questi casi si slitta dai fenomeni strettamente economici a temi più psico-sociali e culturali[35];

---

questa norma, sia nel resto degli USA, e specialmente a in UK e in Svizzera. (cfr. J. W. O'Hagen, *op. cit*. p. 100).

[35] Un caso curioso è il lavoro di R. E. Caves, *Creative industries* , Harvard Univ. Press, Cambridge MA, 2000, che appare quasi un'ampio sviluppo di quello, ormai classico in sociologia dell'arte, di Howard Becker

5) Ricerche "sul campo", su specifici temi, in cui raccoglie dati *ex novo*, usando gli strumenti ben noti anche in sociologia (questionari, interviste formali, sondaggi, ecc.)

D.Throsby, uno dei leaders della comunità internazionale degli economisti dell'arte, nel 1994, in un articolo nel "Journal of economic literature", dopo aver compiuto una rassegna degli studi del settore formulò tre raccomandazioni per la crescita della disciplina: a) sviluppo dei modelli teorico-analitici e normativi; b) miglioramento delle basi di dati; 3) superare i confini dell'economia, e aprirsi (nell'ordine) alla storia, alla filosofia, all'estetica, e alla sociologia[36].

I contributi degli economisti alla conoscenza dell'arte e della cultura sono senza dubbio ormai imponenti. Gli economisti sembrano adottare criteri di serietà e rigore, e vi investono energie e risorse molto più robuste di quelle che ci sembra riscontrare nella sociologia dell'arte. Probabilmente il maggior impegno degli economisti in questo campo è da collegarsi con l'interesse e utilità di queste analisi per gli operatori sul mercato dell'arte.

Nel contesto (nell' "economia") di questo libro non è possibile trattare in modo adeguato – anche minimalmente – ognuno di questi temi. Su essi v'è una valanga si studi e pubblicazioni, a cui rimandiamo[37].

2. Stato e mercato: le sovvenzioni pubbliche all'arte

Che lo Stato sostenga economicamente le arti è un fenomeno universale, risalente all'origine della civiltà e dello

---

[36] Un ottimo esempio di integrazione tra estetologi ed economisti è quello di M. Hutter e R. Schusterman, *Value and the valuation of art and aesthetic theory*, in V.A. Ginsburgh, D. Throsby (eds.) *op. cit*, pp. 169-208

[37] Personalmente, e da non economista, devo confessare che in generale la lettura di questi lavori non è esaltante. Colpisce un lessico specialistico, uno stile spigoloso (*more geometrico*), una logica minuziosa e un empirismo a volte esageratamente rigoroso. Spesso si ha la sensazione che ci sia qualche difficoltà ad applicare ai temi artistico-culturali gli schemi teorico-concettuali dell'economia. A volte sembra che si giunge a scoperte e conclusioni cui sono giunti da tempo, per altre vie e con altri metodi, gli storici, sociologi, psicologi e umanisti.

Stato. L'arte è sempre stata uno strumento di potere dei governi (persuasione, propaganda, costruzione del consenso, legittimazione, ecc.), e di regola le grandi fioriture delle arti sono correlate alla concentrazione (assolutismo) del potere. Qualcuno ha stimato che, in certi governi del passato, si è destinato il 5% del bilancio complessivo in feste e connesse arti; e si osserva che anche i monarchi illuministi hanno promosso le arti come mezzi di educazione ed elevazione dei loro cittadini[38]. I moderni Stati nazionali, sia di regime liberaldemocratico che totalitario, hanno ereditato questa antica tradizione. Ma si è sviluppato un modello diverso, inizialmente minoritario e marginale, nato in un Paese che divenne presto centrale nella civiltà occidentale, l'Inghilterra. Ci si riferisce al liberalismo, l'ideale della restrizione al minimo delle funzioni degli Stati ("il migliore governo è quello che governa meno") e l'assegnazione di ogni attività in tema di arte e cultura alla libera iniziativa, alla sfera privata. La realizzazione più piena di questa idea avviene negli Stati della Nuova Inghilterra, fondata dai profughi puritani. Oltre che contrarissimi all'ingerenza dello Stato nelle attività dei singoli, i puritani erano anche molto diffidenti delle lusinghe delle arti, in quanto connessi alla bellezza e al piacere, e quindi al lusso e al divertimento; e anche al peccato (lussuria e corruzione). Per due secoli gli USA si distinsero nettamente dal Vecchio Mondo non solo per la modestia delle produzioni artistico-culturale, ma anche perché quel poco che si faceva era rigorosamente estraneo alle funzioni pubbliche, e soprattutto estraneo dalle competenze dello Stato federale. Quando, dopo la seconda guerra mondiale, gli USA emersero come il Paese-guida dell'intero Mondo Libero, avvenne una doppia convergenza. Gli USA, che rispetto all'Europa nella sfera umanistica e artistica sembravano una lontana provincia, si sentirono obbligati di diventare una superpotenza anche in questo campo, e quindi avviare programmi nazionali in merito. Dall'altro lato, alcuni Paesi europei che avevano sofferto i danni dei vecchi regimi statalisti, centralisti e burocratici, e fin

[38] J. W. O'Hagan, *op. cit*. p. 3 ss.

totalitari, si ispirarono al modello americano; i governi si spogliarono in qualche misura di competenze sulla cultura e sull'arte, delegandole ad altre istanze. Come negli USA, nella nuova Germania esse furono integralmente ai Länder. In Italia per un ventennio si fece a meno di un Ministero della Cultura, e, oberata di un enorme patrimonio d'arte del passato, ci si occupò assai poco dell'arte e della cultura contemporanea. Ma vi furono tendenze diverse; i Paesi scandinavi, che da diverse generazioni non avevano investito molto in arte e cultura, inaugurarono importanti programmi di promozione in questo campo, in nome dell'educazione e del benessere popolare. In generale, si constata un grande aumento delle sovvenzioni in tutti i paesi, e in tutte le arti, nel secondo dopoguerra.[39]

Non è facile ricostruire l'andamento delle sovvenzioni pubbliche alle attività e alle istituzioni dell'arte contemporanea, nel complesso della società occidentale. Le statistiche sono molte varie: le definizioni operative, i criteri di raccolta ed elaborazioni di dati, le voci delle contabilità, la loro affidabilità e la loro accessibilità. In genere, non si distinguono le attività e istituzioni relative all'arte contemporanea, ma aggregate in categorie più ampie: arti passate, arti diverse da quelle visuali (pittura etc.). In molti Paesi le sovvenzioni pubbliche più rilevanti riguardano le "arti dal vivo" (*performing arts*: opera, teatro, musica classica, balletto ecc.), dove coprono spesso fino il 70-90 % del costo complessivo[40], e anche oltre. Si è tentato di calcolare quanto gli Stati destinano a queste attività, in termini di dollari pro capite all'anno (1994). All'ultimo posto, con enorme distanza, stanno gli USA (5.85); l'UK appare in basso, con 26; la Francia la Svezia, i Paesi Bassi e la Germania stanno nella fascia media, tra i 50 e i 90 dollari. Ma la campionissima è la Finlandia, con 112.[41]

---

[39] *Ibid*. p. 6

[40] F. Van Der Ploeg, *The making of cultural policy: a European perspective* , cit, p. 1201. Cfr anche M. Schuster, *Supporting the arts: an international comparative study* , NEA, Washington, DC. 1987

[41] J. W. O'Hagen, *op. cit*. p. 39; J. Heilbrun, C. M. Gray, *op. cit*. p. 254

La maglia nera degli USA si spiega soprattutto con il ruolo delle sovvenzioni private. Come è noto, in quel Paese gran parte delle istituzioni artistiche (come quelle educative e scientifiche) sono in mani private. Le sovvenzioni pubbliche provengono quasi tutte dalle comunità locali (comuni e Stati). La NEA è sempre stata estrememente marginale, nel complesso, anche nel breve periodo di acme (1975-1990); e sostanzialmente inesistente, nel primo e nell'ultimo decennio[42]. I finanziamenti da altre fonti pubblici sono abbastanza oscillanti, erratici, a seconda delle contingenze economiche e politiche; secondo qualche studioso complessivamente si può stimare un declino drastico dal 29 all'11 % (sul complesso delle entrate di fonte pubblica) tra il 1982 e il 1998[43], e meno nell'ultimo periodo (1990-2003)[44]. Tuttavia, si può sostenere che il contrasto tra il modello americano, basato sulle sovvenzioni private (dove per privato si intende soprattutto le aziende, le *corporations* (anche enormi); e quello europeo, dove le sovvenzioni pubbliche sono molto più consistenti, non è poi così radicale[45]. Le donazioni dei privati sono certamente motivate da fattori socio-culturale, basate su una tradizione nazionale; ma sono legate anche sul regime fiscale e in particolare sul meccanismo delle detrazioni. Quando un privato dona parte dei suoi redditi e capitali a scopi sociali (carità, chiese, educazione, ricerca, ecc.) non paga tasse su di esse, e paga meno su quelli che gli rimangono. In sostanza, si dice, con le detrazioni fiscali lo Stato rinuncia a incassare una parte delle tasse dovutegli, che poi dovrebbe/potrebbe ridistribuire al popolo. In parole ancora più sorprendenti: lo Stato delega al privato di ridistribuire alla collettività direttamente le sue entrate, secondo le proprie preferenze[46].

---

[42] S. N. Katz, *Philanthropy* , in V.A. Ginsburgh, D. Throsby (eds.), *op. cit*. p. 130; D. Netzer, *ibid*. p. 1227

[43] P. Dossi, *Hype!*, cit. p. 90

[44] S. N. Katz, *op. cit*. p. 1234

[45] Come al solito, il modello inglese sta a metà strada fra quello americano e quello continentale. Non c'è una rilevante tradizione di sovvenzioni governative alle arti. Cfr. J. W. O'Hagen, *op. cit*. p. 6

[46] D. Netzer, *op. cit*. p. 1240; J.W. O' Hagan, *op. cit*. p.10

Le sovvenzioni pubbliche all'arte possono seguire diversi regimi. A livello generale, si possono distinguere, da un lato, modelli centralistici (*top-down*) in cui lo Stato programma, promuove, coordina, e distribuisce; cioè, teoricamente, razionalizza gli interventi in ordine a valori sociali, di giustizia, ecc. In questo regime si rischia di cadere nella tecno-burocrazia, nel potere centralizzato, nella gerarchia. Tra i Paesi più avanzati ma di antica tradizione centralistica, l'esempio più spettacolare è la Francia. In seguito al forte impulso della promozione dell'arte contemporanea, negli anni '80, nel decennio seguente è sorta una vivacissima controversia pubblica su questo modello (cfr. cap. XXII).

Dall'altro lato vi sono i modelli autonomistici, in cui si affidano le attività alla base alle istanze decisionali locali (*down-up*), alle città e alle regioni, o a enti funzionali esterni, para-pubblici, dotati di qualche autonomia dal governo (consigli, commissioni, entgi, aziende, autorità, ecc.).

Recentemente sono state suggerite politiche del tutto innovative. Tradizionalmente le sovvenzioni vanno ai soggetti che formano l'offerta: gli artisti, le istituzioni (i musei e sim.), con conseguenze critcabili (parassitismo, assistenzialismo, clientelismo, privilegi, "morbo di Baumol"). Si è proposto di sovvenzionare invece soggetti che formano la domanda (acquirenti, visitatori, spettatori), distribuendo varie forme di incentivi, *voucher*, detrazioni e sim. per acquistare biglietti d'ingressi e forse anche contributi per acquisti di oggetti d'arte[47]. On questo modo, si spera, sia veramente il pubblico a orientare l'offerta.

Nella realtà esistente, gli interventi pubblici a favore della arti possono assumere cinque principali forme: a) sussidi e trasferimenti diretti, b) agevolazioni ed esenzioni tributarie, c) regolamenti particolari (ad es., in Italia e in Francia, l'obbligo di destinare il 2% del costo di costruzioni e delle sedi pubbliche ad opere di "abbellimento" artistico), d) il finanziamento per

[47] F. Van Der Ploeg, *op. cit.* pp. 1200, 1218

l'informazione, formazione ed educazione degli artisti, e) la tutela dei diritti economici degli artisti[48]

Tutto ciò dà per scontato che lo Stato, la Pubblica Amministrazione, deve finanziare l'arte. Ma, ci si può/deve chiedere (e si sono chiesti con forza gli economisti neo-liberisti, nella post-modernità[49]), perché non lo si lascia ai privati, come si e fatto negli USA per due secoli? Come possono gli economisti giustificare queste spese?

Le risposte dei fautori si basano essenzialmente a argomentazioni politiche, sociali e morali, del tutto estranee all'economia: ad es. a) educare i bambini e giovani (da tempo, l'istruzione sembra universalmente accettata come un servizio e competenza pubblica); b) rendere l'arte accessibile anche alle fasce sociali più basse, al popolo (giustizia distributiva); c) stimolare la domanda per la cultura, più che l'offerta (come si è accennato sopra) d) conservare e valorizzare beni storico-artistico-culturali, che per loro natura non possono essere lasciati alle forze private (*non-private goods*); e) conservare tali beni a vantaggio delle generazioni future, che non possono essere rappresentate dagli interessati (*stakeholders*) presenti; f) promuovere il prestigio della nazione, il senso di identità, la soddisfazione psicologica; g) promuovere ricadute positive sull'economia locale; i) migliorare delle condizioni degli occupati nel settore artistico-culturale; l) incoraggiare l'innovazione, la creatività, che è una fattore importante dello sviluppo socio-economico; m) certi beni possono aver valore in sé, indipendentemente dalla domanda e dall'offerta (*merit goods*), e quindi devono essere conservati o prodotti a vantaggio di coloro che non possono esprimere una loro domanda, o ancora non esistono (le generazioni future); n) molti non hanno le conoscenze, l'istruzione, l'informazione per esprimere una

---

[48] G. Candela, A. E. Scorcu, *Economia delle arti* , Zanichelli, Bologna 2004 p. 116

[49] M. Blaug, *The economics of the art* , Robinson, London 1976; P. Netzer, *The subsized Muse. Public support for the arts on the U.S* , Cambridge Univ. Press 1978; M. Cummings, R. Katz,(eds.) *The patron State* , Oxford Univ. Press 1987; S. Cummings (ed.) *Public money and the muse: essays on government funding for the arts*, Norton, New York 1991.

domanda di certi beni; lo Stato deve agire al loro posto, per i loro interessi di cui non hanno ancora coscienza; o) perché l'arte ha la funzione sociale di innovare, cambiare, rompere l'ordine, anche contro la volontà della maggioranza (evitare la dittatura della maggioranza; favorire le minoranze)[50].

A tutte queste e simili argomentazioni si possono muovere altrettante obiezioni. Le più sostanziali riguardano le conseguenze delle sovvenzioni pubbliche all'arte sulla democrazia: esse promuovono l'eguaglianza o l'elitismo? Favoriscono l'elevazione della cultura delle masse o gli interessi, culturali e altri, di ristretti gruppi ai vertici? Le sovvenzioni pubbliche alle arti vanno a favore delle fascie alte, che ne godono, o delle fascie più povere e meno educate, che ne rimangono distanti ma contribuiscono gran parte delle bilancio dello Stato? Molti temono che le sovvenzioni pubbliche si traducano in burocrazia, clientelismi, favoritismi; in imposizione di gusti e preferenze dei responsabili, senza rispetto di quelli delle masse[51]; che premiano in modo discriminitario alcuni artisti, a scapito di altri; o che premiano l'offerta (gli artisti) invece che coloro che esprimono la domanda (la gente comune)[52].

Una caso interessante è quello francese, in cui lo Stato da quasi mezzo secolo (dal tempo di Andrè Malraux) si è massicciamente impegnato alla democratizzazione della cultura; politica poi accelerata da Pompidou e (cfr. il centro del Beaubourg) ancor più da Mitterand, con Jack Lang. Secondo molti esperti, certamente sono molto cresciuti tutti i consumi culturali, in assoluto e secondo i vari settori; ma non è diminuita la diseguaglianza tra questi consumi, tra le fascie medio-alte (borghesia) e quelle basse (operai). Le forze di sinistra, partiti con il progetto di elevazione del livello cultura del popolo (la domanda), hanno finito col favorire gli interessi degli operatori

---

[50] J. W. O'Hagen, *op. cit*. p. 21, 22, 38, 49, 99; F. Van Der Ploeg, *op. cit*. p. 1200; J. Heilbrun, , C.M. Gray. *op. cit*. p. 226

[51] F. Van Der Ploeg, *ibid.* 1217

[52] J. W. O' Hagan, *ibid*. pp. 51, 52, 62

della cultura alta (l'offerta). Il progetto è sostanzialmente fallito[53].

La controversia è complessa, ed è stata affrontata da molti studiosi, anche con sofisticati approcci econometrici; ma senza risultati univoci. Si sono svolte indagini anche di taglio sociologico, sugli atteggiamenti della gente sulle sovvenzioni pubbliche alle arti. Risulta che in genere le arti sovvenzionate sono considerate elitarie, "ed è difficile immaginare che questa opinione possa essere invertita". Tuttavia le opinioni del pubblico sull'argomento sono abbastanza deboli, perché l'arte e le sovvenzioni pubbliche per esse sono quantità trascurabili, rispetto a quanto le amministrazioni pubbliche spendono per la sanità, l'educazione, il welfare, la sicurezza e simili Le sovvenzioni non sono percepite come una reale questione politico-economica. Rimangono le opposizione di molti studiosi, come E. C. Banfield e E. Van den Haagen, secondo cui "a) non c'è nessuna buona ragione socio-politica per usare le tasse dei cittadini per sovvenzionare alcune arti piuttosto che altre; b) non c'è nessuna giustificazione per costringere sia le classi alte che quelle più basse per finanziare i piaceri della classe media (che esprime la grandissima parte della domanda), c) le sovvenzioni pubbliche non migliorano, ma piuttosto danneggiano, la qualità dell'arte"[54].

---

[53] O. Donnat, *Democratisation culturel , le fin d 'une mythe*, in "Esprit", marzo -aprile, 1991; id., *L'épousement des utopies. Les Français face á la culture. De l'éxclusion à l'ecletisme*, La decouverte, Paris 1994; id., *Les pratiques culturelles des Français . Enquete 1997* , Dept des études et la prospective du Minister de la culture, "La documentation Français", 1998. Cfr anche J. C. Passeron, *Consommation et réception de la culture: la democratization des publics* , in O. Donnat, P. Tobila, (cur.) *Le(s) public(s) de la culture* , Presses des Sciences Po, Paris 2003
Qualche accento più ottimistico viene da L. Fleury, *La discourse d'"echec" de la democratisation de la culture. Constat sociologique ou assertion idéologique?* In S. Girel, S. Proust (cur.), *Les usages de la sociologie de l'art* , L'harmattan, Paris 2007

[54] E. C. Banfield, *The democratic muse: visual arts and the public interest* , Basic Books, 1984. Si tratta di uno degli studio si più famosi da mezzo secolo anche in Italia, per lo suo studio del "familismo amorale"; ma gode di una solida autorevolezza in una varietà di altri problematiche, e fama di conservatore. E' un appassionato e collezionista di arte. Nel testo si muove tra estetica, storia, politica, teoria politica ed

Pur non conclusivo, il dibattito tra studiosi ha inciso sugli orientamenti dell'opinione pubblica e dei responsabili politici. In USA la tendenza, dagli anni 80 in poi, è di favorire i generi artistici più vicini ai gusti popolari, invece che quelli elitari.[55]

In generale, "I principi di finanziamento del mercato /sistema dell'arte oggi sono, essenzialmente, gli stessi di ieri, di sempre".[56] Nella postmodernità, il sistema internazionale dell'arte ha visto un aumento del settore di mercato, rispetto a quello legato alle sovvenzioni pubbliche[57]; ma sono aumentate anche le interdipendenze di fatto tra il settore privato e quello pubblico, e tra il circuito economico e quello culturale.

4. Aspetti del mercato dell'arte

La formazione dei prezzi degli oggetti d'arte

Il mercato non è il solo ambito in cui le opere d'arte (mobili) vengono scambiate. Esse possono essere prodotte per sé stessi, regalate a familiari, date in omaggio, lasciate per eredità, e simili[58]. L'arte evidentemente ha anche valori di uso, e non solo di scambio; e vi sono valori che non sono di scambio e neanche di vero uso: di merito intrinseco ("*merit goods*"); di valore estetico ("edonico"; di "servizio allo sguardo"), valore di

---

economia. Di E. van den Haagen, cfr. *Should the State su bsidize the arts?,* in "Policy review", 10, autunno 1979.

[55] J. Montias, *Public support for the performing arts, in European and in the United States*, 1983; ripubblicato in P. DiMaggio , *Non profit enterprises in the arts: studies in mission and constraint* , Oxford Univ. Press, New York 1986. In Italia, una posizione nettamente liberista è quella di A. Villani (cur.), *La produzione artistica e culturale e i suoi attori. L'intervento pubblico al tempo della democrazia e dello Stato Sociale*, Angeli, Milano 1997: contro l'assistenza pubblica delle arti; a favore del mercato, del libero incontro dell'offerta e della domanda; lasciare che i cittadini possano decidere liberamente quello che vuole andare a vedere; contro la gestione da parte della burocrazia, il clientelismo, ecc:, mancanza di democrazia; l'emarginazione del pubblico sull'arte contemporanea, ecc.

[56] P. Dossi, *op. cit.* pp. 11-12

[57] A. Quemin, *L'art contemporain international. Entre les institutions et le marché (le rapport disparu*) Chambon, Nîmes 2003, pp. 131, 153

[58] G. Candela, A. E. Scorcu, *op. Cit*. p. 20

libertà di opzione (il piacere di poter scegliere di goderne, anche se poi non lo si fa effettivamente), di esistenza (il piacere di sapere che un bene esiste, anche se non lo si gode); valore di prestigio (l'orgoglio di possedere personalmente o colettivamente un bene), valore di lascito (il piacere di sapere che le future generazione ne potranno godere)[59].

Tuttavia, il mercato è sempre stato un aspetto importante del mondo dell'arte, e si è sempre tentato di individuare i criteri per indicare i valori monetari degli oggetti artistici (mobili: soprattutto i dipinti). Così già Roger de Pienes, nel 1708, ha indicato la qualità della composizione, del disegno, del colore, dell'espressione. Con molta sensibilità sociologica, De Mandeville nel 1728 indica a) la fama dell'autore, b) il periodo in cui ha creato l'opera, nel proprio ciclo vitale (opera giovanile, matura, tarda), c) la relativa scarsità della produzione, suo personale e del genere, d) il rango di chi l'ha posseduta o la possiede. Alla fine dell'800 la proposta di Mandeville è entrata come voce di un tariffario internazionale (una formale tabella a punti, semi-ufficiale) dei valori artistici ampiamente accettato dai mercanti: 1) tipi di generi (soggetti); 2) dimensione; 3) la tecnica; 4) l'età dell'autore, nel suo ciclo vitale; 4) l'essere riprodotto in fotografie, libri, riviste, ed espostato in musei; 5) posseduto da collezionisti importanti. Nel 1970 Willy Bongard ha proposto una tabella, su cui per decenni ha valutato le quotazione delle opere (Kunst Kompass)[60]. Nel 2003, D. Sagot-Devauroux suggerisce una analoga tabella: il prezzo di un'opera deve tenere conto di 1) la firma; 2) la provenienza (i possessori precedenti); 3) le mostre, le critiche; 4) la tecnica, 5) il soggetto; 6) il supporto materiale; 7) la dimensione (non troppo piccola né troppo grande; adatto per gli spazi normali), 8) il luogo di vendita (fama della galleria e/o delle case d'asta).[61]

---

[59] T. Bille, G. G. Schulze, *Culture in urban and regional development* , cit., p. 1072

[60] W. Bongard, *Zur Frage des Geschmack in der Rezepzion bildender Kunst der Gegenwart,* in " Kölner Zeitschrft für Soziologie und Psychologie", 17, 1974, pp. 250-264.

[61] D. Sagot - Duvauroux, *Art Prices* , I. R. Towse (ed.), *Handbook of cultural economics*, Elgar, Cheltenham, 2003. Un simile schema si trova anche in G. Candela,

I criteri materialistici hanno avuto una certa importanza ai tempi in cui l'arte era basata sulla padronanza di mezzi tecnici (maestria, abilità), in cui gli artisti avevano compiuto un certo itinerario di formazione, e in cui vi poteva essere un "comune sentire", un comune senso e gusto. Nell'età contemporanea i fattori decisivi sono puramente socio-culturali e simbolici, cioè la fama dell'autore e ancora più il giudizio degli esperti, che sono anche la fonte prima della fama. Si sono escogitate anche tecniche piuttosto originali e dei termini esotici, per indicare a priori i valori di mercato (metodo delle doppie vendite, della regressione edonica, del "dipinto grigio" del "dipinto rappresentativo")[62], ma in tutti questi tentativi il criterio-regina è la "nomea" e il giudizio degli esperti; e cioè la soggettività dei potenti.

4.2 La rendita finanziaria dell'arte

Da alcune decine di anni, il mercato dell'arte si è evoluto come un settore del mercato finanziario: "quasi senza farsi notare, l'arte è divenuta da mercato oscuro, caotico ed esoterico è divenuto un mercato ben organizzato e altamente sofisticato. Le opere d'arte sono devenute strumenti para-finanziari". " Chi finanzia l'arte? Chi definisce l'arte? Chi profitta dell'arte? La finanza".[63]

Inevitabilmente, nascono e proliferano le analisi di questo fenomeno. Si studiano le rendite delle transazioni dell'arte, e le si paragona con quelle di altri settori di investimento (le azioni, le obbligazioni, i buoni, i fondi, ecc.). Tra i lavori pionieristici si citano Anderson (1974) e Stein (1977); seguono, tra i più prestigiosi, quelli di Baumol (1986), Frey e Pommerehne (1989) e Grampp (1989). Molti altri seguono. Nel 1995, Frey e Eichenberger passano in ressegna i precedenti; e così Burton e

---

A. E. Scorcu, *op. cit.* p. 254, che vi aggiunge altri criteri, come lo stato di conservazione, il numero di anni dalla morte dell'autore, la ripetitività e/ originalità.

[62] *Ibid*. p. 295 ss.

[63] P. Dossi, *Hype!*, cit. p. 98

Jacobsen (1999), Goetzmann (1996) e Mei e Moses (2002). I risultati sono piuttosto contradditori: Nei vari periodi studiati, gli studiosi (Grampp, Baumol, Frey) calcolano che il rendimento medio annuo netto degli investimenti nell'arte si aggira tra il 0.50 % (Baumol) e il 1.5 % (Frey), e quindi meno di quelli di investimenti nelle azioni. Baumol aggiunge un 2% di "rendita estetica", il piacere di possedere opere d'arte.

Il saggio di rendita oscilla leggermente nei vari periodi: aumentato negli anni 70 e 80, diminuito negli anni 90. C'è una certa correlazione tra il rendimento del mercato dell'arte e quello delle azioni: più stretta nel breve termine, meno nel lungo termine, ma in generale la correlazione è debole[64]. Si nota inoltre una correlazione anche con le oscillazioni dei gusti e delle mode. Altri studiosi invece traggono conclusioni ben diverse. J. Mei e M. Moses calcolano che il mercato d'arte rende finanziariamente il 10 % all'anno. Altri stimano che le rendite si aggirano sul 5-8 %, ma che la "forchetta" sia ampia, a seconda dei generi.[65] Pochissime operazioni fanno guadagnare molto; la grandissima parte di esse faranno guadagnare molto meno. Vi sono pochissime operazioni – circa l'1% - che spuntano anche oltre il 20% di rendite e il 4% spunta anche oltre il 10%; ma tutte le altre - il 95% - spuntano meno del 5%.[66]

Questi studi si basano quasi totalmente sulle transazioni nelle case d'asta, perchè sono molto importanti nel mercato (si stima circa la metà del traffico) e tengono registri pubblici e ufficiali. Inoltre questi studi tengono conto solo delle "seconde vendite" (*resale*), perché solo così si può conoscere l'aumento di prezzo, dal momento della prima a quello della seconda compravendita. Tuttavia solo una piccola percentuale (si calcola

---

[64] C. Saehrendt, S. T. Kittl, *Das kann ich auch. Gebrauchsanweisung für moderne Kunst*, Dumont, Köln, 2007, p. 89

[65] Cfr anche N. Moreau, D. Sagot -Duveaux, *La marché de l'art contemporain* , La decouverte, Paris 2007

[66] P. Dossi, *ibid*. p. 45

non più del 10%)[67] degli oggetti passano dal banco delle aste. Inoltre, le case d'asta non registrano le non-vendite, che si stimano ad almeno il 25% dei casi (si tratta di opere messe all'asta, ma ritirate prima che l'affare si concluda; di solito perché l'aumento non raggiunge il "prezzo riservato", non comunicato ufficialmente). Inoltre si stima che il "mercato secondario", quello in cui passano opere 'arte vendute una seconda volta, sono solamente il 15% delle opere vendute[68]. Vi sono molte altre "variabili latenti" che influenzano i prezzi all'asta. In conclusione, la fonte dei dati è piuttosto vacillanti.

I valori medi annui non escludono che in questo settore si possano verificare alte rendite, se si è abili e/o fortunati. Il rischio, tipico di tutte le le operazione speculative sul mercato, è anche più forte nel mercato dell'arte, perchè, come si è visto, non vi sono veri criteri oggettivi del valore intrinseco di questa merce. "L'arte è diventata un gioco d'azzardo: ecco perché Las Vegas è diventata un suo punto di riferimento, e perché nei grandi casinò si aprono gallerie d'arte", e le grandi imprese museali globali d'arte, come il Guggenheim, vi aprono filiali[69]. Il mercato speculativo dell'arte è stato definito da Baumol anche uno "floating crap game"[70], dove *floating crap* ha la doppia valenza di gioco dei dadi e di merda galleggiante.

Secondo alcuni osservatori, negli ultimi anni i veri protagonisti del mercato finanziario dell'arte sono i fondi d'investimento che determinano e trascinano i prezzi dell'arte, con criteri puramente economici. La qualità estetica degli oggetti trattati non vi ha alcun ruolo[71].

Negli anni più recenti sui mercati finanziari si sono costituiti almeno una dozzina di fondi di investimento

---

[67] W. Goetzman, *How costly is the fall from fashion? Survivorship bias in the painting market* , in V. A. Ginsburgh, P. -M. Menger (eds.) *Economics of the arts. Selected Essays,* Elsevier-North-Holland, Amsterdam 1996.

[68] La stima è avanzata da Jeffrey Ditchey, uno dei massimi galleristi di New York, e riguarda il mercato di New York, Cit. C. Saehrendt, S. T. Kittl, *op. cit*. p. 88

[69] D. Kuspit, *The end of art,* Cambridge Univ. Press 2004, p. 88

[70] W. Baumol, *Unnatural value of art investment as a floating crap game* , in "American economic review", 76, 1986

[71] P. Dossi *op. cit*. p.15

specializzati nell'arte, come il Art Collectors (Ginevra) e l'ArtVest di New York. A Londra il Fine Art Fund ha raccolto 150 milioni di dollari, e dal 2004 investe 2 milioni di dollari al mese, operando soprattutto nelle aste. Il Frenwood ArtInvestment, del gruppo Merrill-Lynch, prevede di aver raccolto nel 2007 100 milioni di dollari. Uno dei casi di successo in operazioni finanziari sull'arte più citato è quella della inglese Railway Pension Fund, che nel 1974 ha cominciato a investire in arte con 40 milioni di sterline (gestiti da Sothesby's), e per una ventina d'anni ha percepito una rendita di ca. 10% all'anno (alcuni la stimano al 6.9%, mentre la Sothesby's la pubblicizza al 15.3%). Tuttavia vi sono anche casi a contrario Il Bank ABN Amro, la mega.banca multinazionale con base nei Paesi Bassi, pare essersi assicurata la rappresentanza dei capitali cinesi interessati all'arte; ma nel 2005 ha ritirato la sua struttura specializzata in questo campo. Anche la Global Art Fund in Lussembrgo nel 1997, si è ritirata. La Consolidated Art Lovers, (CAL) creata, fondata e messa in borsa dal magnate della plastica Willoughby, per qualche anno è salita in Borsa a quotazioni astronomiche, ma nel 2001 il fondo collassò totalmente.

Comunque attualmente il mercato finanziario dell'arte è in piena espansione; con i tori e gli orsi che saltano su e giù in questa arene. Si prevede che nei prossimi 10 anni i flussi finanziari sul mercato dell'arte supereranno i 10 miliardi di dollari all'anno. [72]

4.3 Recenti andamenti del mercato dell'arte

In generale, il mercato dell'arte è strettamente legato alle vicende dell'economia generale. Nel ciclo secolare, evidentemente, l'economia è molto cresciuta, e quindi anche il

[72] Tutti questi dati sono tratti da P. Dossi, *ibid*., pp. 36 ss. La differenza tra i due dati sono interessanti, perché indica che l'interesse per l'arte è poco più della metà di quella che riguarda altri settori della vita; e si suppone divertimento, turismo, giochi, sport, natura, ecc.

prezzo delle opere d'arte. Sulla base dei tempi più recenti si è calcolato che per ogni aumento di 10% del reddito generale, aumenta il 6% del volume di spesa in arte[73].

Nell'ultimo "lungo secolo", si sono registrate gravi crisi nel 1882, nel 1929, nel 1962, nel 1974-78. Nel 1929 i prezzi delle opere d'arte sono calati, secondo qualche stima, tra il 60 e l'80%. Dopo la crisi petrolifera del 1974, i prezzi sembrano essere calati mediamente del 60%. Negli anni 80 ha goduto di un periodo molto favorevole, secondo qualcuno "drogato" dall' euforia provocata dalla "nuova economia" neoliberista, del rilancio reaganiano e thatcheriano del "privato", e "gonfiato" dai media, in connessione con le "bolle" che crescevano nel mondo della finanza mondiale[74]. Si ritiene che il boom degli anni 80 sia stato spinto in modo decisivo dai capitali giapponesi, in cerca di settori di investimento diversi da quelli immobiliari, che in quegli anni conoscevano un aumento vertiginoso del costo; e le opere sembrevano più adatte, nella situazione di sovraaffollamento giapponese. Secondo Sothesby's, in quegli anni il 40% dei capitali nel mercato dell'arte venivano dal Giappone; secondo altri, più di metà[75]. La crisi economica finanziaria del Giappone del 1990 provocò il crollo del mercato dell'arte. Il quadro di van Gogh, *Il dottor Gachet*, pagato dell'investitore giapponese a 82.5 milioni di dollari, poco dopo fu svenduto alla chetichella per circa 10 milioni. La vendita alla Sothesby's nell'autunno del 1990 a New York, che doveva essere un evento epocale, fu invece un "massacro": il 56% delle opere all'incanto rimasero invendute, e altre – anche da milioni di dollari – furono crollate. In Italia, le quotazioni alle aste della Finarte, nel 1990, avevano quasi raddoppiato le quotazioni del 1989, ma nel 1991 tornavano a livelli anche più bassi[76]. Il punto

---

[73] P. Dossi *op. cit* . p. 53. Tuttavia, in alcuni paesi, come quelli scandinavi, gli stanziamenti pubblici per le arti e la cultura, negli ultimi anni aumentano più del Pil ("indice di elasticità maggiore di 1": T. Bille, G. Schultze, *Culture in urban and regional development* , op. cit. p. p. 1075

[74] F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea* , Laterza Roma -Bari, 2007 p. 28

[75] P. Dossi, *op. cit*. p. 37

[76] G. Candela, A. E. Scorcu, *op. cit*. p. 301

più basso raggiunto dal mercato dell'arte fu nel 1995, con riduzione di metà ed oltre dei prezzi medi e chiusura di molte gallerie.[77] Da allora, il mercato si riprese; a da allora si è verificato un nuovo ciclo di crescita. L'arte conosce un periodo di boom senza precedenti: sono cresciuti fortemente i numeri di collezionisti, di prodotti, di musei, di mostre periodiche, di visitatori, di investimenti.[78] Nel 2005 le quotazioni medie sono tornate al livello del 1990, con forti accelerazioni negli ultimi anni: nel 2004 le quotazioni sono aumentate del 18%, e nel 2005 del 34% rispetto al 1990. Nel primo semestre del 2006, l'aumento è stato del 56%. Per la prima volta, le quotazioni delle opere contemporanee, dei viventi, superano quella dei "classici" e perfino degli impressionisti. Nel 2007 si è venduto un Raffaello per 27 milioni di euro, e un Rothko oltre il doppio (57 milioni) [79]. Anche i giovani artisti (si considerano giovani fino a 45 anni) cominciano a vendere a colpi di centinaia di migliaia di dollari. Stiamo vivendo in una vera esplosione del mercato dell'arte. Nell'autunno 2007, in seguito alla crisi finanziaria mondiale provocato del collasso dei settore immobiliare (i "subprime") negli USA, il mercato mondiale dell'arte ha subito un improvviso inciampo. All'asta del 9 Novembre Sothesby's ha perso decine di milioni di dollari. Il C*ampo di grano con uccelli*, di Van Gogh, offerto a 35 a milioni di dollari, è rim asto invenduto; l'offerta non superava i 25. La quotazioni di Sotheby's in borsa in un giorno ha perso oltre il 30%. rischiando il fallimento. Ma pochi giorni dopo alle aste dei due colossi le

---

[77] A. Quemin, *op. cit*. p. 27

[78] J. Heiser, *Plötzlich diese Übersicht. Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht,* Claassen-Ullstein, Berlin 2007, p. 7

[79] Molti ritengono sia normale che le opere d'arte del passato, essendo più generalmente conosciute, comprensibili, e in quantità non ampliabile, debbano essere più costose di quelle contemporanee. Ma le cose non stanno così. In ogni tempo si sono pagate, mediamente, più queste ultime che le prime. Si è calcolato che, nel 1995 - 5, nelle aste le opere contemporanee si sono vendute mediamente per 37.000 £ l'una, contro le 29.000 £ dei quadri antichi. Tuttavia molto meno dei quadri di gran lunga più amate da tutti, cioè i lavori degli impressionisti (mediamente, 123.000 £ per lotto). O. Ashenfelter, K. Gaddy, *Art auctions* , in V. A. Ginsburgh, D. Throsby, *op. cit*. Cfr. anche P. Dossi, *op. cit*. pp. 33, 48.

quotazioni hanno ripreso a schizzare in alto: in cinque ore si sono raccolti 641 milioni di dollari; la sola Christie's ne ha guadagnati 17.[80] Tuttavia queste dinamiche di breve tempo non permettono di estrapolare tendenze nel medio e lungo termine. Il mercato dell'arte mondiale sembra ormai in preda all'"isteria", con transazioni stupefacenti e imprevedibili[81]. Una delle spiegazioni sta, paradossalmente, nel panico che ogni tanto prende i super-ricchi per i *crash* di borsa, i quali scommettono sull'arte contemporanea come bene di rifugio.

I periodi di boom del mercato dell'arte ovviamente beneficiano i venditori - artisti, galleristi, case d'asta, investitori speculatori e simili; ma mettono in difficoltà i musei. Di regola, le entrate dei musei sono stabili nel tempo, e non possono seguire gli aumenti dei prezzi sul mercato, non possono concorrere con le offerte dei privati. Negli anni 90, i musei hanno molto sofferto del boom degli anni 80. [82]

E da tenere conto anche che la crescita dell'economia, nella società post-moderna neoliberista, premia le fascie sociali più alte; la ricchezza tende a concentrarsi sui ricchi. Anche nel mercato dell'arte vanno a gonfie vele le grandi gallerie, che trattano le opere e gli autori più famosi, con le quotazioni più alte. I produttori e mercanti di livello medio e basso fanno fatica a sopravvivere[83]

4.4 Influenza dei valori monetari sui valori estetici

Il problema più evidente connesso alla commercializzazione dell'arte è l'interferenza tra valori estetici e valori monetari. In linea di principio "nel sistema internazionale dell'arte, la qualità

---

[80] Articolo sul "Corriere della sera", 19.11. 2007, p. 31 (rubriche "beni di rifugio" nella sezione di economia e finanza)

[81] S. Bucci, *L'isteria dell'arte* , in "Il Corriere della sera", 8 gennaio 2008, p. 41

[82] R. Hughes, *op. cit* . p. 20; C. Saehrendt, S.T. Kittl, *op. cit* . p. 92. Il tradizionale e generale principio secondo cui i musei comprano, ma non vendono mai nulla, comincia a essere intaccato da alcune istituzioni americane (pratica del "de - accessioning").

[83] P. Dossi *op. cit* . p.45

estetico-artistica intrinseca non ha alcuna correlazione con i valori commerciali".[84] Il valore commerciale (di scambio, monetario) di un'opera d'arte è il risultato di numerosi fattori estrinseci: rarità, moda[85], gusti, suggestioni, strategie pubblicitarie, commerciali e di marketing, andamento dei mercati finanziari in generale, e così via, che non hanno nulla a che fare con la qualità estetica dell'opera stessa (ammesso che una cosa simile esista, ciò che è negato da molte delle filosofie estetiche dominanti nell'ultimo mezzo secolo). Dal punto di vista del pubblico, è difficile contemplare un'opera d'arte senza essere suggestionati dalla conoscenza del suo valore monetario. Inevitabilmente, esso conferisce all'opera un'aura particolare: si tenderà a trovare affascinante qualsiasi cosa porti un cartellino del prezzo con molti zeri. Anche in arte vale la regola, ben nota in altri settori merceologici (es. profumi, gioielli) e in generale nella fascia alta del mercato, secondo cui quanto più un oggetto è costoso, tanto più alta è ritenuta la sua qualità; è il prezzo che determina il valore d'uso, e non viceversa[86].

L'arte è un genere di lusso, e anche qui dominano i meccanismi del consumo simbolico, delle griffe e dei logo, dei trends e delle mode. Le riviste "trendy", che mirano alla fascia alta del consumo offrono di solito rubriche e servizi sull'arte contemporanea, alla stessa stregua di quelli sull'abbigliamento, l'arredo, il giardinaggio, la gastronomia, i gadgets elettronici, gli spettacoli, le vacanze e così via.[87] La cosa salta agli occhi; e i

---

[84] La commercializzazione ha tre effetti principali: a) accelera il processo di innovazione e il succedersi delle mode, e rende sempre più frenetica la vita nel mondo dell'arte; b) "in una dialettica confusa" il valore e il significato estetico dell'opera d'arte vengono assorbiti nel valore commerciale, e c) la produzione artistica tende a corrispondere alla domanda del mercato, più che a vocazioni autonome dell'artista. Cfr. J. Benhamou -Huet, *Art busines. Le marchè de l'art ou l'art du business* , Assouline Paris 2001. p. 121

[85] Sulle mode nel mercato dell'arte cfr. D. W ildenstein, Y. Shavrides, *Marchands d'art*, Plon, Paris 1999

[86] W. Ulrich, *Tiefer hangen* , Wagenbach, Berlin 2000 , p. 91

[87] *Ibid*. p. 84. L'autore si pone a questo punto l'interrogativo su come faccia l'arte a distinguersi dagli altri settori affini e concorrenti, è si risponde indicando due strategie: l'arte 1) enfatizza i suoi effetti di catarsi, psicoterapia, rivoluzione,

principali zar del lusso non solo collezionano le opere d'arte, ma si impadroniscono anche delle grandi case d'asta.

Dal principio generale che "se costa molto, deve essere buono" discende l'altro principio, "se costa molto, deve essere arte". I mercanti d'arte mirano a fissare ai livelli più alti possibili i prezzi delle opere da vendere; collocano quelle in vendita accanto a quelle già vendute, evidenziandone l'alto prezzo di queste ultime; di magnificare l'alto livello economico della clientela già acquisita, per invogliarne di nuova; e così via. C'è anche l'effetto simmetrico, dettato dalla legge del logo: è il prestigio della galleria, il suo marchio, che contribuisce al valore dell'opera. Come nel settore della gioielleria, dove vige il principio che "un diamante acquistato da Cartier in Place Vendôme vale più del medesimo oggetto acquistato da un grossista di Anversa". Le grandi case d'asta danno la massima pubblicità ai prestigiosi precedenti proprietari dei lotti all'incanto, e dopo la vendita si affrettano a comunicare ai media i prezzi spuntati dalle opere; come si fa per le gare sportive o i primati da Guinness. Negli anni 90 Christie's aveva una quarantina di addetti stampa specializzati nella propagazione di notizie di questo genere.

Come ogni cosa, anche il vantare i costi ha i suoi aspetti negativi. Una parte dell'opinione pubblica può non essere particolarmente felice di sapere che qualcuno è in grado di spendere milioni o decine di milioni di dollari per mettersi in salotto (o in banca) oggetti che "anche il mio nipotino sarebbe in grado di dipingere"; e qualcuno può anche fare un calcolo di quanti secoli della propria onesta vita lavorativa equivalgono a quel valore, e provare qualche senso di risentimento verso una società che permette questi squilibri. Tanto più se l'acquirente è una istituzione pubblica, e i fondi vengono dalle tasche dei contribuenti. Soprattutto nel mondo angloamericano v'è un'antica abitudine dei cittadini di sentirsi direttamente coinvolti nell'uso dei fondi pubblici, e di protestare quando non sono

---

fondazione di senso, ecc., 2) enfatizza ciò che la distingue dall'intrattenimento, design, decorazione e simili.

d'accordo. Negli ultimi decenni queste proteste si sono moltiplicate, con episodi a volte curiosi e a volte rabbiosi, e hanno avuto qualche effetto sulle politiche pubbliche in campo artistico[88].

Un secondo aspetto, già altrove menzionato, è che chi ha investito denaro nell'acquisto di un'opera tenderà a difendere il suo investimento, esaltando il valore intrinseco dell'opera. Attorno ad ogni autore, ad ogni opera, tende a crearsi un apparato istituzionale di difesa ed esaltazione che lo rende impervio alla critica. Su di essi cresce una fioritura di ricerche, di saggi critici, di monografie apologetiche, di promozione, di merchandising, che tende a schiacciare ogni voce dissenziente. L'interesse degli acquirenti, pubblici o privati a mantenere alto o accrescere il valore degli investimenti in arte tende a solidificare, cristallizzare, mummificare le valutazioni estetiche, a imporre una cappa di conformismo, a impedire l'emergere di dissensi e revisioni critiche[89]. Nel mondo della critica e della storia dell'arte si può approfondire le conoscenze fattuali, trovare nuove spiegazioni e interpretazioni, e così via; ma non si può mettere in dubbio il valore *artistico* dell'opera o autore[90].

4.5 L'opacità del mercato

Il mondo dell'arte, è costituito da un numero incalcolabile di acquirenti, di centinaia di migliaia di artisti, e molte migliaia di mercanti/galleristi; ma molti sostengono che il mercato sia determinato da un numero molto ridotto di operatori decisivi: "si

---

[88] N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain,* Minuit, Paris 1998 , p.195, riporta il caso del pittore (edile) di Ottawa che, infuriato per il prezzo di quasi due milioni dollari pagati dal museo nazionale per un quadro di Newman (un rettangolo tripartito in una banda rossa e due blu, intitolato "la voce del fuoco"), ne dipinse una replica esatta, intitolandola "la voce del contribuente" e mettendola in vendita davanti al museo a 190 dollari (solo costo del materiale) o 450 (con un ragionevole carico d'impresa).

[89] A. Comte-Sponville, L. Ferry, *La sagesse des modernes,* Laffont, Paris 1978,

[90] H. Obalk, *Andy Warhol n'est pas un grand artiste* , Flammarion, Paris 2001 (1990)

dice che il mercato dell'arte sia fatto da 20 persone in Francia, e 200 in tutto il mondo."[91]. Tra queste stime, lo jato è immenso.

L'aspetto più sconcertante è l'opacità del mercato dell'arte. In questo campo, i dati statistico-economici sono scarsi, asistematici e poco attendibili, perché le transazioni nel mondo dell'arte seguono solitamente canali informali (con le "strette di mano") e sono circondate da muri di riservatezza[92]. Anche nella disciplinatissima Germania, la polizia stima che il 50-70% delle transazioni in questo settore avvengano "in nero". Per questo, nel mondo dell'arte girano soprattutto confidenze e pettegolezzi, più che conoscenze solide. Anche le pubbliche istituzioni, di regola e per molte ragioni, mantengono il segreto sul costo dei loro acquisti. Inoltre, le statistiche economiche non distinguono – e come potrebbero? – la qualità estetico-artistica, nè il valore economico delle merci circolanti; e ancor meno tra epoche e generi (classica, moderna, contemporanea, attuale, ecc.). Comunque, la quota dell'arte moderna/contemporanea, sul totale delle transazioni grossolanamente qualificabili come artistiche, è molto minoritaria; stimabile forse al 10%

Le transazioni nel mercato dell'arte sono protette da discrezione e rispetto; anche da parte delle autorità fiscali. Le spinte in gioco sono molteplici. Artisti, mercanti, collezionisti, direttori, possono avere ragioni diverse per dichiarare prezzi lontani dal vero, sia verso l'alto che verso il basso. Agli effetti di prestigio, promozione e assicurativi, può convenire dichiarare prezzi più alti del reale; agli effetti fiscali e di sicurezza, invece, prezzi più bassi. E poi v'è l'ampia gamma dei giochi speculativi, coperti dal più stretto riserbo. Qui si esprime la massima abilità

---

[91] A. Comte -Sponville, L. Ferry, in P. Barrer (cur.), (*Tout) l'art contemoporain est -il nul?* Favre, Lausanne, 2000(cur.) p. 252

[92] R. Moulin, *Le marché de la peinture en France* , Minuit, Paris 1967; O. Velthuis, *Promoters and parasites. An alternative explanation of price dispersion on the art market,* p. 138, e T. Heskie, *Global players in local markets* , p. 230, in G. Mossetto, M. Veco (eds.), *Economics of art auctions* , Angeli, Milano 2002; C. Saehrendt, S. T. Kittl, *op. cit* . p. 83; A. Cocchi, *Mercato legale e mercato sommerso* , in G. Candela, M. Benini, *Produzione e circolazione dell'informazione nel mercato dell'arte* , Clueb, Bologna 1997; Cfr. ad es. anche. l'intervista al gallerista newyorkese -torinese Enzo Sperone, su "Panorama", 5, 2.11.2006, p. 76 ss.

fantasia e creatività dei mercanti. Tuttavia, negli ultimi anni sembra crescere anche la smania di vantarsi delle somme che ci si può permettere in arte. I nuovi super-ricchi, cresciuti in un'era di esaltazione illimitata della ricchezza, si pavoneggiono non tanto delle opere comperate quanto delle somme spese.

Si può infine ricordare che esiste anche un consiste giro di opere d'arte che provengono da furti. L'Interpol stima che ogni anno si rubano oggetti d'arte per 2-4.5 miliardi di dollari[93]

4.6 La segmentazione merceologica

La struttura gerarchica del mercato dell'arte è articolata secondo due dimensioni, solo in parte coincidenti: quella economica e quella geografica. La prima riguarda il genere merceologico ma anche con la tipologia degli artisti, presentata nel cap. V, e con quella dei mercanti, che seguirà tra poco. La seconda riguarda la distribuzione delle sedi in cui si "fa" arte, nei suoi vari elmenti; e la circolazione delle cose, persone e idee tra essi

Per quanto riguarda la struttura economica, si possono distinguere diversi livelli (fasce, strati, ecc.). Al limite inferiore v'è il "mercato minimale", la merce accessibile alle famiglie popolari e piccolo-borghesi, che possono permettersi di spendere l'equivalente di qualche giornata o settimana di stipendio per decorare il salotto con una stampa (litografia, o qualsiasi altro tipo di multiplo di grande serie, ma in qualche modo d'autore) o un olio dozzinale, acquistati al grande magazzino, al mercato rionale o dal corniciaio; poniamo, con una soglia di prezzo fino a 500 euro. A questo livello si situa anche gran parte delle televendite, dove il 30% delle opere non superavano, nel 1994, le 500.00 lire[94]. Esistono artigiani che producono oli in serie, in stile solitamente ispirato al tardo-

[93] P. Dossi, *op. cit*. 234

[94] Rapporto 1994 Censis Servizi ; cit. da R. Calciati, *Arte e istituzioni* , in Bertasio (cur.*) Professione artista. Un'indagine sociologica sulla creatività in pittura* , Clueb, Bologna 1997, p. 146

romantico o all'impressionismo, con paesaggi, vedute, fanciulle, nudi, vecchietti, bambini, pagliacci, nature morte e simili. Sono esistite anche, in alcuni distretti, concentrazioni di imprese famigliari o comunitarie che si dedicano a questa produzione, anche con qualche rudimento di divisione del lavoro (specializzazione per soggetto, o addirittura per singolo elemento del quadro, o per colore o addirittura per gesto di applicazione). In Italia un tradizionale centro di produzione di questo tipo era nel napoletano. Negli ultimi anni anche questo settore è stato industrializzato, con metodi di parcellizzazione spinta del lavoro e di produzione a grandissima serie, invaso dalle "tigri dell'Est". Da qui ormai proviene la gran parte degli olii popolari presenti sul mercato occidentale[95]

Al questo primo livello (o a livello zero, secondo i più raffinati) si può assegnare anche l'"arte per turisti", erede solitamente degenere di un'antica e nobile tradizione (buona parte dei quadri di paesaggi e vedute prodotti in Italia, già nei sec. XVII-XIX, era orientato alla clientela straniera impegnata nei "Grand Tours"). Oggi conosce una certa segmentazione qualitativa interna, ma ciò che la caratterizza è il prosperare nel cuore delle "città d'arte" e di essere indirizzate ad una clientela oggi frettolosa e poco competente. In molte città d'arte e in centri storici si trovano gallerie che offrono oggetti con qualche pretesa, ma a carattere essenzialmente commerciale; ma anche bancarelle sulle piazze più frequentate da turisti. In genere gli oggetti in vendita rappresentano vedute e monumenti della città stessa ma si trovano anche immagini di altro tipo, i ritrattisti "volanti" e simili. La funzione di questi oggetti, più che la decorazione delle abitazioni (per non parlare di soddisfazioni di gusti estetici), è quella di tutti i souvenir: documentare il viaggio, fissarne e rievocare il ricordo.

Ad un secondo livello appartiene anche gran parte dell'"arte da ristorante". Questi esercizi sono le più diffuse esposizioni informali e private di arte contemporanea; ed esiste anche una

---

[95] F. Bonazzoli *, I pittori cinesi? Rubano il lavoro ai napoletani* in "Corriere della sera magazine", 24.11.2005.

lunga tradizione di ristoratori che si fanno pagare i conti dagli artisti in natura, con quadri. Anche gli alberghi spesso decorano gli atri, gli altri spazi comuni, i corridoi e anche le stanze con oggetti artistici. Per lo più si tratta solo di riproduzioni e copie, il cui corrisponde alla qualità e livello dell'albergo. Ai livelli più alti si possono trovare opere originali, di antiquariato. Più spesso, oggetti recuperati e lustrati da rigattieri.

Un terzo livello del mercato è costituito dalle opere – stampe o altre tecniche - del costo di qualche migliaio di euro, accessibili con qualche sacrificio dalla piccola borghesia intellettuale; nel caso di oli, si tratta di artisti minori, che di solito riflettono i gusti e gli ambienti locali. Come si vedrà fra poco, la globalizzazione del mercato artistico non ha affatto cancellato i microcircuiti, locali e regionali.

Un quarto livello è quello delle opere del costo di decine di migliaia di euro, di autori presenti negli organi di informazione del mercato dell'arte, e accessibili alla medio-alta borghesia professionale e imprenditoriale..

Il quinto e ultimo livello è costituito da opere di autori di fama nazionale e internazionale, i superstar dell'arte, i cui prezzi non hanno in pratica limiti superiori, e che possono riguardare solo i super-ricchi. Secondo Robert Hughes già negli anni 80 esistevano al mondo decine di migliaia di persone in grado di spendere un milione di dollari per un quadro, e almeno 500 in grado di spenderne 25 milioni; e questa era una situazione senza precedenti nella storia dell'arte[96]. Dopo vent'anni, senza dubbio queste dimensioni si sono molto ampliate.

---

[96] R. Hughes *op. cit* . p. 20. La tipologia qui abbozzata è del tutto intuitiva; molte altre sono state proposte. Ad esempio, R. Moulin già nel suo libro del 1967, sul mercato della pittura, ha distinto due categorie: le opere d'arte contemporanee originali, innovative, e i "cromi", di stili tradizionali (soprattuttto impressionismo, ma anche cubismo, fauvismo, astrattismo, ecc.) , imitativi, ripetitivi, dilettanteschi "da pittori della domenica", "senza nobiltà". Il termine è stato adottato anche da Bourdieu, Heinich, Sagot -Duveroux, ed altri.; ma non pare essere diffuso fuori dei confini di Francia. N. Heinich distingue a) il mercato delle stampe, essenzialmente decorative ed artigianali, b) l'arte fuori legittimazione e riconoscimento da parte del sistema artistico -mediatizzato; c) il mercato dell'avanguardia, che complessivamente conta

Nel 1999, la Commissione UE ha pubblicato un'indagine sulle compravendite di opere d'arte di ogni tipo, a livello globale. Si sono stimati 8 miliardi €, tra il 1993 e il 1997; con un aumento medio del 10% all'anno. Il 78% di queste transazioni hanno avuto luogo nel mercato vero e proprio; il 22% nelle case d'asta. Di questa ultima porzione, il 35% ha avuto luogo nell'EU, il 23% negli USA, e nel 42% nel resto del mondo. Secondo un altro studio, invece, commissionato dall'inglese Fine Art Foundation, le somme transate a livello globale, negli stessi anni, ammonta al doppio (16.7 miliardi di €); ma il tasso di crescita è stimato alla stessa quota[97].

E' difficile individuare quale sia la quota dell'arte moderna e contemporanea. Secondo A. Quemin, negli stessi anni, le compravendite di opere d'arte contemporanea ammontano a 2 miliardi negli USA, 1.3 nell'UK, O.5 in Francia. All'interno dell'UE, il 62% degli affari si fanno a Londra, il 12% in Francia, il 7% in Germania.[98]. Come si è più volte ricordato, i flussi monetari nel sistema dell'arte sono difficilissimi da misurare.

4.7 L'organizzazione spaziale del mercato dell'arte

4.7.1 Il livello mondiale

Le stime appena presentate già riguardano la distribuzione spaziale del mercato. Come ogni sistema sociale, anche il mercato dell'arte si articola tra centro e periferia, con una molteplicità di livelli tra i due.

Per circa tre secoli (1650-1950), in Occidente, il centro dell'arte e della cultura era a Parigi. Nella seconda metà dell'Ottocento emerse un secondo livello di centri a Londra e nelle Mitteleuropa. La centralità è innanzitutto una questione di

---

pochi artisti e ancor meno gallerie; e d) il mercato delle opere consacrate, dove ognuna di esse costituisce un monopolio. cfr. Heinich, *Le triple jeu* , cit., p. 269

[97] G. Candela, A. E. Scorcu, *op. cit* . p. 7. Cfr anche T. Heskie, *op. cit* . p. 230. Lo studio commissionato dalla Fine Art Foundation, sul mercato all'interno dell'EU, è stato aggiornato al 2002.

[98] A. Quemin, *op. cit* . p. 97

fascino, di ammirazione, di prestigio; di sentimento, simboli e cultura. Ma anche di strutture pubbliche, anche fisiche, come i musei e accademie. I centri dell'arte consistono anche in luoghi informali dove i soggetti del sistema dell'arte (artisti, appassionati, collezionisti, critici, mercanti) si incontrano faccia-a-faccia: atelier, piazze, passeggi, caffè, osterie, ristoranti, abitazioni, salotti e terrazze. Nelle grandi città si formano distretti e quartieri particolarmente abitati e frequentati dal mondo dell'arte. Già a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, telegrafo, telefono, posta, ferrovia, ecc. avevano molto facilitato le comunicazioni e la mobilità, con effetti di vario segno; si poteva accedere più facilmente ai centri, ma anche avviare nuove centralità. Tuttavia nel mondo dell'arte (come in gran parte del resto della vita umana) l'esigenza di vedersi e vedere le opere, di incontrarsi di persona, non è venuto meno; e quindi il carattere centralistico del sistema dell'arte perdura. Gli artisti che vogliono davvero "sfondare" nel sistema dell'arte, diventare ricchi e famosi, devono abitare nel Centro, o quanto meno frequentarlo intensamente. Dalle campagne, delle province, dalle periferie, si deve affluire alle Capitali.

Come è noto, verso il 1950 il centro del sistema si è trasferito a New York, in contiguità al centro mondiale dell'economia capitalistica (Wall Street) e della sede dell' Organizzazione delle Nazioni Unite. Ma contemporaneamente il mercato dell'arte si è avviato alla globalizzazione: si parla dell' "International Art World, Inc."[99]. Alcune gallerie hanno filiali in diverse parti del mondo; gli operatori (galleristi, critici, funzionari, esperti, collezionisti, acquirenti, appassionati) si spostano tra le diverse città del mondo dove hanno sede eventi, fiere e mostre. Esiste una comunità internazionale, un *jet set* del bel mondo dell'arte che gira in continuazione tra queste sedi, come i *jet set* di ogni altro settore dell'economia e della cultura contemporanea. Anche gli artisti hanno una certa mobilità, godendo della possibilità di borse di studio, stages, incarichi, mostre, in diverse parti del mondo (ricco). Nei centri si trovano

[99] A. Debeljak, *op cit*. p. 156

artisti provenienti da tutto il mondo, con le conseguenze paradossali della globalizzazione: nei centri si trova la massima varietà di stimoli, proposte ingredienti e combinazioni; ma poi le stesse cose si trovano in tutto il mondo; come nei supermercati. Si ottiene "l'omogenizzazione universale delle diversità" (Michaud)[100].

Generalmente si sostiene che il mercato globale ha una struttura complessivamente gerarchica perché incentrato su un numero limitato di grandi operatori di vertice, e di centri fisici di transazioni. Ma c'è anche chi, come C. Millet, portavoce del vertice e del centro del sistema stesso, afferma che quello della struttura gerarchica è un mito; la pluralità degli attori significativi è una rete policentrica.[101] Di contro R. Moulin fa notare che la dispersione geografica delle sedi e degli eventi non è incompatibile con la concentrazione del potere. Quel che conta è la conoscenza personale, l'incontro, il condensamento dei flussi di comunicazione.

Il mercato mondiale dell'arte è innervato dalle reti di comunicazione, generali e specializzate. Esistono numerose case editrici, riviste, e ora anche siti web, che alimentano di informazioni questo mercato globale. Anche l'editoria è globalizzata. Vi sono numerose case editrici specializzate di livello internazionale, che inondano le città del mondo dei loro prodotti. Vi sono le grandi riviste d'arte, che informano gli appassionati e gli addetti ai lavori su quel che avviene, mese dopo mese, tutto che conta nel sistema dell'arte. Vi sono i bollettini più specificamente mirati al mercato dell'arte, che riportano i flussi, gli scambi, le opportunità di investimento, le quotazioni. Da qualche tempo, questi servizi si basano sempre più estesamente sulle comunicazioni elettroniche. Come in tutti i settori, anche il sistema/mercato dell'arte sì è molto rimpicciolito, concentrato, grazie alla Rete.

---

[100] Y. Michaud, , *L'artiste et les commissaires. Quatre essays non pas sur l'art contemporain mais sur ceux que se n'occupent,* Chambon, Nîmes 1989, pp. 76 ss.
[101] C. Millet, *L'art contemporain* , Flammarion Paris 1997; R. Moulin *, Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies* , Flammarion, Paris 2000

Una delle fonti di informazioni sul sistema dell'arte più note e seguite è la tedesca Kunst Kompass, che dal 1970 fornisce la graduatoria di prestigio degli artisti di tutto il mondo, sulla base di una serie di parametri (mostre personali o collettive cui ha partecipato l'artista, il prestigio delle istituzioni ospitanti, quantità e qualità delle pubblicazioni in cui è recensito). I punteggi ottenuti in base a questi criteri vengono poi correlati con i prezzi esitati dalle opere[102]. Kompass, pubblicata annualmente su "Kapital", è molto seguita dagli operatori del settore, in tutto il mondo; anche se si deve scontare un suo naturale sbilanciamento a favore degli artisti tedeschi (nel Kompass, apparire alla Biennale di Venezia vale 50 punti, mentre la Documenta di Kassel ne vale 150!). Secondo Kompass (2001) dei 100 maggiori artisti del mondo, 44 sono americani, 22 tedeschi, e tutto il resto è minutaglia. Il 98% degli artisti riconosciuti dal sistema mondiale dell'arte appartiene all'Occidente.[103]

Uno dei pochi tentativi a noi noti di analisi sistematica e quantitativa del mercato internazionale dell'arte contemporanea è quello del sociologo francese Alain Quemin, che nel 2000 ha avuto dal suo Ministero degli Esteri l'incarico di studiare la posizione dell'arte francese nel mondo. L'immagine complessiva che ne risulta è quello della nettissima supremazia americana, in termini di numero di mostre importanti, di fama e valore commerciale degli artisti, di presenza di artisti nelle mostre internazionali, di capitali investiti in opere d'arte (in euro, 2 miliardi in USA, 1.3 in UK, 0.5 in Francia), di luogo di transazioni del mercato. Gli autori americani sono i più richiesti in tutto il mondo; perfino in Francia, le nuove acquisizioni da parte dello Stato di opere di artisti stranieri (con il Fondo Nazionale per l'Arte Contemporanea) sono state, nel 1994-6, di

---

[102] E' curioso notare che W. Bongard debutta come sociologo, pubblicando nella principale rivista professionale della disciplina in Germania: W. Bongard, *Zur Frage der Geschmacks in der Rezepzion bildender Kunst der Gegenwart*, in "Kölner Zeitschrift für Soziologie und Pyschologie", 17, 1974, pp. 250-264.

[103] Una classifica leggermente diversa , egualmente tratta da Kompass, è presentata da Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea,* cit. p. 54

102 opere americane, contro 45 tedesche, 31 italiane, e altre a seguire. Alla Biennale di Venezia del 2001, intitolata "Piattaforma dell'umanità", su 116 artisti di 29 paesi, il 20,6% erano americani, il 13,5% italiani, l'11% tedeschi, 7.9% inglesi, 4.8% francesi. "La concentrazione dell'arte contemporanea si rivelerebbe ancora più forte se invece della nazionalità e luogo di nascita degli artisti si considerasse la loro residenza"[104], perchè molti artisti di varia provenienza hanno scelto di vivere, per diversi e comprensibili motivi, nelle capitali mondiali dell'arte; e soprattutto a New York. In molte analisi, la supremazia americana è corroborata dal fatto che si considerano americani tutti coloro che "vivono e lavorano" in America. In conclusione, l'arte contemporanea appare di gran lunga un affare americano; segue, a molta distanza, come costante *challenger* la Germania, e poi il gruppo di UK, Italia, Svizzera, abbastanza allineate tra loro[105]. La Francia sta alla quinta o sesta posizione. Secondo le ultimissime informazioni, la Francia conta il 7% del mercato mondiale dell'arte, per quanto riguarda le transazioni di oltre 100.000 €, e del 2% per quelle di oltre 1 milone di € [106]. Non sorprende che questa ricerca ha

---

[104] Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain*, PUF, Paris 1997, p. 109

[105] L'alta posizione della Svizzera in questa classifica è dovuta soprattutto al suo tradizionale ruolo di discreto ed efficiente banchiere del mondo, e in particolare alla tradizione delle sue banche di fornire ai clienti servizi specializzati di consulenza negli investimenti in opere d'arte, custodia delle opere, e così via. Non per nulla la fiera di Basilea è stata una delle prime ed è tutt'ora una delle più grandi fiere d'arte del mondo. Tuttavia, la fusione tra la figura dell'esperto d'arte e del consulente finanziario è da tempo in atto anche in molte altre parti del sistema.

[105] A. Quemin, *op. cit*. p. 108. Con metodo molto più soggettivo, una lista del « G8 dell'arte contemporanea », cioè dei Paesi elencati secondo il numero dei loro famosi artisti, è offerta da G. Guglielmini, in *Ladies&Gentlemen. Duecento persone che contano nell'arte internazionale*, Allemandi, Torino -Londra-Venezia- New York, 2005, pp. 207 ss.: USA 91, UK 42, Germania 34, Italia 27, Giappone 9, Svizzera 8, Francia 8. In ambedue manca invece l'Austria, che secondo qualche studio pur con la modestissima dimensione essa nel 1998 è al quinto posto in Europa nella classifica dei valori monetari fatturati, con 175 milioni di €; dopo UK, Francia, Germania, e Svizzera. In Austria vi sono ca. 900 operatori sul mercato (gallerie e 40 case d'asta) con 2100 impiegati; quasi come in Germania. (T. Eskie, *op. c*it. p. 233)

[106] G. Cerutti, in "Le monde", 8 gennaio 2008, p. 21.

profondamente offeso i responsabili della politica culturale e artistica di Parigi[107].

La stessa " Beaux art magazine" nel 2004 ha condotto e pubblicato un sondaggio tra i maggiori esperti francesi (critici, curatori, galleristi consulenti finanziari d'arte, direttori, commissari ecc.) su quali siano considerati i 30 artisti più conosciuti al mondo. Ancora una volta è confermata la schiacciante potenza artsitica degli USA: 12 (Nauman, Barney, Kelly, Bourgeois, Graham, Cattelan (!), Sherman, Tiravania, Koons, Serra, Roscha, Gober). Però due artisti (Gilick e Gordon) sono a a doppia appertenenza nazionale, americana e inglese. Seguono 4 tedeschi (Richter, Polke, Gursky, Eliasson), 2 inglesi (Hirst, Gilbert&George), 2 francesi (Parreno, Huyghe): Svizzera, Messico, Giappone, Austria, Canada, Svezia, Belgio uno a testa. L'Italia nessuno (come si è notato, Cattelan è stato assimilato ai nuovayorkesi). In generale, è abbastanza discutibile assegnare etichette nazionali agli artisti di questa categoria, per definizione internazionale. Questo status di solito si raggiunge con percorsi poco legati all'origine nazionale.

4.7.2 Il livello nazionale

I lettori della stessa rivista indicano un quadro molto diverso. Richiesti di indicare i nomi per loro più famosi, essi mezionano 13 francesi contro solo 3 americani[108]. Ciò evidenzia che, al di sotto del mercato globale esistono forti differenze tra i mercati nazionali. Malgrado tutti i fattori di globalizzazione, i sistemi stato-nazionali hanno ancora le loro peculiarità culturali e i loro confini. Investitori e collezionisti tendono ad acquistare

[107] In sostanza, la relazione ufficiale, fatta per il Ministero degli Affari Esteri e non della Cultura, è stata considerata una invasione dei campo, e la relazione è stata sepolta. Il governo francese è molto irritabile su questi temi. Nel novembre 2007, quando la rivista americana "Time" ha pubblicato un servizio sul declino della posizione, a livello internazionale, della Francia negli indicatori di attività e prestigio (titolo in copertina: "the death of French culture), i responsabili e i media francesi hanno risposto con un violento *barrage* (a nostro parere, con argomentazioni del tutto inconsistenti).

[108] "Avvenire", 15 gennaio 2004, p. 22

opere di artisti del loro Paese, e i livelli medi dei prezzi delle opere d'arte sono molto diversi, a seconda dei Paesi.[109] . Secondo qualcuno, solo il 10% del commercio complessivo dell'arte si svolge a livello mondiale; il 90% rimane a livello nazionale e locale. Tuttavia anche i Paesi nelle prime posizioni del mercato mondiale d'arte, come l'UK e la Germania, hanno un mercato interno relativamente debole per quel tipo di arte; anche lì il grosso riguarda l'arte soprattutto nazionale e locale. Inoltre, si constata che negli ultimi anni i mercati nazionali non seguono la crescita che ha caratterizzato il mercato mondiale; il calo tra il 1998 e il 2001 è stato del 20% in Francia, nel 25 % in Belgio, in Danimarca il 33%, in Olanda e in Austria il 45%. In Germania, tra il 2003 e il 2006, il calo è stato del 23% [110]

Vi sono diverse ragioni che spiegano la compartimentazione nazionale. Una è senza dubbio la maggior densità e facilità logistica di rapporti tra i diversi operatori in un territorio nazionale (spostamenti, incontri personali, ecc.). In molti Paesi vigono restrizioni all'esportazione di opere d'arte e, più in genere, di beni culturali, come attentato all'identità e prestigio nazionale. A livello EU, si è convenuto che ogni Stato può controllare (impedire o concedere) l'esportazione di beni più vecchi di 100 anni; per i beni con più di 50 anni, è libera la circolazione all'interno dell'EU, ma si può controllare l'esportazione fuori dal confine comunitario. Inoltre si ammette qualche ulteriore restrizione a discrezione dei singoli Stati[111] . E' da ricordare anche che la maggior parte degli Stati hanno qualche politica nazionale di promozione dell'arte contemporanea, ed è quindi a questo livello che si esercita il potere, si decide, si seleziona; ed evidentemente lo si farà favorendo gli artisti del proprio Paese. Tuttavia alcuni governi, particolarmente generosi, assegnano i propri soldi anche ad artisti stranieri; soprattutto se di Paesi poveri (così è stato in

[109] J. Benhamou-Huet, *op. cit*. p.83; F. Poli, op, cit. p. 54
[110] P. Dossi, *op. cit*. p. 119
[111] J. W. O'Hagen, *op. cit*. p. 94

Francia, per le ex-colonie francofone, e nei Paesi Bassi; che hanno anch'essi un grande passato coloniale)

Un'ulteriore causa della compartimentalizzazione nazionale del mercato dell'arte è il ruolo delle televendite, che per diverse ragioni (lingua d'uso, raggio di copertura dell'emittente) sono organizzati a livello nazionale; fattore non trascurabile nel complesso del mercato d'arte, anche se occupa il segmento basso e medio-basso[112]

Tuttavia una ragione più sottile è il ruolo della critica d'arte. Notoriamente, l'arte contemporanea per essere capita ed apprezzata deve essere accompagnata da adeguate spiegazioni e commenti da parte della critica, e questa, di regola, si esprime nelle lingue nazionali. In alcuni Paesi, poi, come in Italia, gli scritti della critica sono peculiarmente radicate nelle specificità della lingua nazionale. Gli scritti dei critici italiani sono difficilmente traducibili, comprensibile e apprezzabile all'estero. Così la critica è ancora piuttosto compartimentalizzata per nazioni; certamente molto più che il materiale visuale[113] . Per gli artisti di quasi tutti i Paesi non anglofoni questo è un notevole handicap nella corsa alla fama mondiale; i gestori centrali del sistema globale raramente sanno leggere le recensioni scritte in lingue diverse dall'inglese.

4.7.3 Il livello locale

Infine vi sono i mercati regionali/provinciali/locali, caratterizzati dalla possibilità di conoscenza personale e approfondita tra i diversi soggetti (amatori, collezionisti, artisti, mercanti, critici). I rapporti sono di qualità diversa rispetto a

---

[112] Di gran lunga la principale impresa di vendite d'arte alla televisione è Telemarket, di G. Corbelli, che al 2000 contava 250 dipendenti, 11 show -rooms sparse per lo stivale e un fatturato di 370 miliardi di lire. Da notare tuttavia che essa tratta "arte" di ogni genere, e non solo contemporanea. Cfr. E. Zanotto, *Vendere quadri alla TV a in rete* , in R. Strassoldo (cur.) *Muse neotecniche. Ricerche di sociologia dell'arte, v. 2* . Forum, Udine 2002

[113] U. Wuggerig, *Macht und Ohnmacht der Kunstkritik* , in P. Weibel (Hg.) *op. cit*. p. 245

quelli puramente mercantili; si formano gusti particolari, che riflettono in qualche modo le peculiarità storiche e fisiche dell'ambiente locale. Fino a qualche tempo fa questi mercati locali erano definiti come provinciali, con i connotati di ritardo e impoverimento; in tempi più recenti, gli eccessi della globalizzazione hanno fatto rivalutare queste realtà locali ("neo-localismo", "glocalismo").[114] Anche nel mondo dell'arte si nota qualche resistenza localistica all'imposizione dei modelli "omologanti" proveniente dai grandi centri nazionali e globali, e la orgogliosa rivendicazione "identitaria" della dignità di quanto emerge spontaneamente "dal territorio".

Tra i diversi livelli vi sono, ovviamente, molti legami. Gli operatori dei livelli inferiori seguono con attenzione e rispetto quel che succede a livello superiore, per portare in loco le innovazioni, le tendenze, gli orientamenti che lì si producono, mentre dai livelli superiori si scandagliano quelli inferiori, nella ricerca di ispirazioni e nuovi talenti. Come è ovvio, la rete gerarchica delle gallerie funziona a due vie.

Quella che va delineandosi, negli ultimi anni, però, a causa dello sviluppo dell'informatizzazione e della web anche nel mercato dell'arte, è la tendenza a ridurre il ruolo delle gallerie (medie) ai soli "mercati di prossimità", locali e regionali o delle nazioni minori; mentre la fascia più alta del mercato sta organizzandosi in "mercato internazionale diffuso", mobile, con sedi che si spostano dove trovano condizioni più favorevoli (specie sotto l'aspetto fiscale). Questa fascia vive in spazi specializzati – le fiere internazionali - e soprattutto nel flusso globale di informazioni. Come in ogni altro settore, anche in questo mercato si intrecciano i fattori di omologazione globalizzante – l'"arte internazionale", simile per stili e maniere, che si ritrova in tutto il mondo – e i fattori di valorizzazione del locale e sua contaminazione con i primi [115] .

---

[114] Sul tema, cfr. S. Plattner, *High art, down home: an economic ethnography of a local art market* , Univ. of Chicago Press, 1966

[115] P. Barrer (cur.) *Introduction* a op. cit. p. 38

4. Gli operatori del mercato dell'arte: mercanti/galleristi

Il mercato dell'arte vive delle azioni di diversi soggetti. Vi sono artisti che vendono direttamente i loro prodotti a clienti, con cui hanno rapporti personali. Degli artisti si è trattato abbastanza ampiamente nel cap. V; ma in chiave soprattutto psico-sociologico e culturale. Non si sono approfonditi ivi le relazioni economiche degli artisti, e non lo faremo in questa sede, perché gli artisti di regola non sono protagonisti nelle vicende del mercato.

Una seconda categoria è quella degli acquirenti di opere d'arte, che si possono distinguere tra i compratori occasionali, che acquistano solo per arredare o abbellire la propria abitazione, e/o regalarle ad amici e parenti; e gli collezionisti, che sono animati da particolari interessi – psico-culturali e/o speculativi – per l'arte. La prima categoria non ha un ruolo protagonista nel mercato dell'arte; sostanzialmente, lo segue, lo subisce, vi si adatta. I collezionisti sono una categoria più rilevante sulle vicende del mercato dell'arte. In particolare i grandi collezionisti possono influire i gusti di altri e le quotazioni delle proprie collezioni. A differenze degli acquirenti "semplici", i collezionisti investono in modo continuo e rilevante in arte. A differenze dei primi, però, a volte i collezionisti vendono qualche pezzo della loro raccolta, e quindi assumono ruoli più pieni nel mercato. Come abbiamo avvertito all'inizio di questo capitolo, riteniamo che i collezionisti mostrino importanti aspetti sociali e culturali, e non sia giusto ridurli all'ambito economico. Perciò ne tratteremo in un capitolo (XVIII) a sé, insieme con il pubblico.

Poi vi sono personaggi che agiscono sul mercato in via privata, o clandestinamente, come mediatori (i "courtiers"). Non comprano nè vendono, non hanno collezioni nè magazzini; ma si limitano a raccogliere informazioni e comunicarle a potenziali venditori e compratori, e intervengono nelle trattive, intascando qualche provvigione. In questo mondo, non mancano anche

figure al limite dell'onestà: millantatori, truffatori, falsari [116]. Neppure di loro ci occupiamo in questa sede.

Anche i direttori di mostre e musei possono influire sul mercato; direttamente nel comprare e indirettamente nell'esporre opere, condeterminando le quotazioni delle altre opere del settore (autore, genere, corrente, stile, ecc.). Ne faremo cenni in questo capitolo e nel seguente, ma senza articolare un'analisi sistematica. Non pare giusto trattarli, in generale, come operatori propriamente economici.

A nostro avviso, le tre principali categorie di operatori nel mercato dell'arte sono i galleristi/mercanti, le case d'aste e i finanziatori (mecenati, sponsors, patrocinatori). Sono tutti soggetti con lunghe storie; ma tutti negli ultimi decenni hanno assunto inusitati numeri, dimensioni, forme, presenze.

Iniziamo con i galleristi. Sostanzialmente, le gallerie sono negozi in cui si espongono oggetti d'arte mobili che sono offerti in vendita al pubblico. Storicamente, i galleristi nascono in due modi: da un lato come mercanti che che si specializzano in questo tipi di oggetti e operano in una sede fissa, e dall'altro come appassionati, collezionisti, esperti d'arte che si danno alla compravendita di oggetti cui sono interessati. Queste figure esistevano già nell'antichità, e riapparirono nel Basso Medioevo, nella circolazione di oggetti d'arte religiosa (immagini a due o tre dimensioni), di "anticaglie" (statue, medaglie ecc.) e di oggetti di decorazione domestica. I moderni galleristi che combinano l'anima da bottegaio e quella di appassionato, e raggiungono alto status socio-economico, emergono nel Settecento, e nel secolo seguente sviluppano tutte le tecniche imprenditoriali tuttora praticate. Anche oggi i galleristi si presentano come esperti e promotori di idee, gusti e valori culturali, e solo in seconda linea come commercianti. E' molto difficile, se non impossibile, misurare quanto pesino le motivazioni culturali e quelle economiche nella prassi dei singoli galleristi. Anche qui l'essere e l'apparire, la vera e la falsa coscienza, la sincerità e la simulazione, il senso profondo

[116] F. Poli, *op. cit*. p. 59

di identità, l'auto-e l'etero-immagine, l'auto-suggestione, si combinano in modo inestricabile. La fusione tra l'anima da bottegaio e quello di appassionato si trova già alle origini dei singoli galleristi. Molti dei più celebri e importanti galleristi dell'ultimo secolo vengono da famiglie di finanzieri, come Kahnweiler, Wildenstein, Castelli e, nell'ultimissima generazione, Iwan Wirth.[117] La maggior parte dei galleristi sembrano comunque provenire da ambienti di buona borghesia, e quindi sensibili al successo economico. Altri galleristi provengono da famiglie in cui qualcuno – genitori e altri familiari - praticava attività artistiche. Altri ancora erano stati essi stessi artisti, che ad un certo punto si sono accorti che avrebbero fatto meglio come mercante; o sono figli o coniugi di artisti, che hanno cercato di seguirli nel mondo dell'arte, ma in altra veste[118] . Altri sembrano più genuinamente interessati ai valori culturali e fin politico-ideologici, a prescindere dalle origini familiari[119] . Altri sono divenuti galleristi di successo dopo qualche atto famigerato, come Tony Shafrazi, che nel 1974 ha vandalizzato il *Guernica* con una bomboletta di spray[120] . Altri, nati poveri, sembrano essere stati orientati fin da ragazzi all'arricchimento, come Larry Gagosian, che ha iniziato a

---

[117]. Su Kahnweiler, Cfr. P. Assouline , *An artful life. A biography of D. H. Kahnweiler, 1884 -1979*, Grove, Weidenfield, New York 1990. Su D. Wildenstein, cfr. la sua autobiografia, D. W ildenstein, Y. Stavrides, *Marchands d'art* , Plon, Paris 1999, si vanta di aver trattato, in 60 anni di attività, diversi miliardi di dollari, ed è considerato un "imperatore" del mercato dell'arte mondiale, nella prima metà del Novecento. Iwan W irth, svizzero, viene da una famiglia di alta finanza. Già a 16 anni si era fatto prestato 50.00 franchi sv. Per avviare un traffico di opere d'arte, e mostrò grande talento; presto fu considerato il Mozart del commercio d'arte, e in seguito chiamato l "Iwan il Terribile" del settore. Si è sposato con una figlia di grandi finanzieri e collezionisti, ed è divenuto uno dei massimi galleristi del mondo, alla pari di Gagosian (cfr. C. Saehrendt, S. T. Kittle, *op. cit*.; P. Dossi, *op. cit*. p. 112

[118] Un caso è quello di Pierre Matisse, figlio di Henri che negli anni si trasferì a New York e divenne uno di principali mercanti d'arte.

[119] Ad es. Seth Siegelaub, il quale si è profuso negli anni 60 per promuovere l'arte "concettuale", che notoriamente mal si presta al mercato e quindi rende difficile la vita dei galleristi. Siegelaub si prestava a organizzare performances, mostre, pubblicazioni, convegni; ma nel 1971 prese coscienza che la cosa non funzionava, e si dedicò ad altre attività (J. Heiser, *Plötzlich diese Übersicht* , cit., p. 305)

[120] C. Saehrendt, S.T. Kittl, *op. cit*. p. 60

vendere posters a 10 dollari sulla spiaggia di Santa Monica[121] . Si ha la sensazione che le motivazioni economiche siano divenute sempre più forti anche nel mondo dell'arte, come nell'intera società, ai nostri tempi.

3.1.2 Rapporti con fornitori, clienti e concorrenti

Le gallerie si dispongono in tutti i livelli di dimensione e importanza. Come nel caso degli artisti, dei collezionisti, e dello stesso mercato, si possono delineare tipologie e stratificazioni dei galleristi. Alla base, al livello zero, vi sono due categorie "borderline". Una è quella dei corniciai, che spesso espongono e vendono anche la merce da incorniciare; soprattutto "poster" e "stampe", di qualche qualità. Qualche galleria importante è nata da questi umili origini[122] .La seconda categoria è quella degli "affittacamere" che offrono spazi commerciali di modeste metrature agli artisti che desiderano mostrare i loro prodotti. Di norma, l'"affittacamere" non investe i propri soldi nei servizi accessori (locandine, stampati, "vernissage", comunicati stampa). Se si fanno, vanno a carico dell'artista

Il gallerista vero e proprio invece cura i rapporti da un lato con i fornitori-produttori (gli artisti) e dall'altro i clienti (soprattutto i collezionisti). Si distinguono i galleristi "di scoperta" e di "prima selezione" che esplorano il mondo dei giovani che aspirano allo status di artista, da quelli che operano nel mercato già strutturato, di artisti ormai noti e stabiliti. Nel primo caso ("mercato primario") il gallerista non si limita a ricevere le offerte dei produttori, ma frequenta il loro *atelier*, e anche la casa; avvia rapporti sul piano personale, e tende a coltivarli nel tempo. Il gallerista non si limita a esaminare, valutare e selezionare le offerte, ma tende anche a consigliare, e fin guidare e formare l'artista. Questi galleristi "lanciano" i "loro" artisti, e questo significa investire risorse. Vi sono forti

---

[121] *Ibid*. p. 91

[122] Ad es. si cita lo Studio Giorgio Marconi, che dal 1965 in poi è stato pioniere nell'arte d'avanguardia e internazionale, ma "nasce" come corniciaio.

ragioni di reciproco interesse a mantenere buoni e durevoli rapporti tra gallerista e artista, che si configurano come aspettative e diritti/doveri. A volte – raramente – queste relazioni si formalizzano in veri contratti. Il gallerista compera singole opere dall'artista, o interi lotti e/o serie; può corrispondere un compenso forfetario, o un vero o proprio mensile, e assicurarsi la produzione futura.

Nel mercato primario, fissare il prezzo delle opere messe in offerta per la prima volta è un atto molto delicato, perché vige una tacita regola professionale che vieta di concedere ribassi; non si può svendere. Se si ammette l'errore, si perde la faccia. Piuttosto, non si vende; si ritira l'oggetto offerto[123] . Vi sono notevoli margini di rischio in questo mercato, perché non vi sono criteri razionali per fissare il primo pezzo. Nessuno sa quale sia il vero e giusto valore di un'opera, prima che il mercato e le quotazioni si formino. Un criterio è il riferimento ai prezzi spuntati da altri artisti simili per ambiente, età, stili, ecc.

Una parte rilevante dell'attività del gallerista è ricevere e visitare i nuovi artisti. A New York, dove il popolo di aspiranti artisti risale a diverse decine di migliaia, qualcuno dichiara di vedere fino a 50 artisti (o solo aspiranti tali) alla settimana, ne segue alcune decine con qualche continuità nel tempo, ne seleziona e "prova" 5, e aggiunge mediamente solo uno all'anno nella propria "scuderia" stabile. In media, un gallerista tratta 15-25 artisti.[124]

Il lancio di un artista comporta la circolazione di informazioni su di lui (pubblicità, promozione, relazioni pubbliche), per via personale (incontri, frequentazioni), la preparazione di testi (critiche, cataloghi, opuscoli), l'azione sui media, l'organizzazione di mostre, e così via. Tutto questo

---

[123] Velthuis, *op. cit*. p. 147

[124] R. E. Caves, *Creative industries* , cit. pp. 28 e 38. Tuttavia è da osservare che l'analisi di questo autore, molto informata, raffinata e intelligente, è totalmente qualitativa, aneddotica e impressionista. Si basa molto sugll notizie sui media e non presenta dati sistematici e statistici.

richiede tempo e impegno[125]. In combinazione con il costo-opportunità e il rischio d'impresa, il gallerista trattiene per sé una notevole quota (commissione, provvigione) del prezzo del venduto. Non vi sono molte informazioni affidabili su questo; secondo un recente studio olandese, tra il 40 e il 50% [126].

Il rapporto stretto tra il gallerista e l'artista, come ogni altro, ha aspetti positvi e negativi. I galleristi assumono a volte figure eccessivamente paterne, e sono risentiti come troppo incombenti, e fin parassiti e sfruttatori. Il rapporto tra artisti e galleristi ha elementi di amore ed odio, come è ovvio, perché vi sono anche interessi divergenti[127]. A volte gli artisti tentano di by-passare i propri galleristi, e vendere in proprio; ma questi lo considerano una scorrettezza, o addirittura violazione del rapporto, informale o formale. Si enfatizza che la quotazione dell'artista deriva non solo dalla qualità intrinseca dell'opera, ma anche dal lavoro promozionale del gallerista. Sia gli artisti che i galleristi ritengono che i ribassi e sconti praticati ad acquirenti destabilizzano le quotazioni, e quindi da evitare; ma sia gli uni che gli altri a volte lo fanno, in via riservata, provocando tensioni tra essi.

La collaborazione tra artisti e galleristi assume a volte aspetti curiosi. Maurizio Cattelan, giovanotto certamente molto fantasioso, ha esposto nelle sue mostre i suoi galleristi, come opera d'arte essi stessi. Ha convinto il suo gallerista di Parigi, Pernottin, di saltellare per 6 settimane nella sua mostra mascherato da coniglietto in *pelouche* rosa-*shocking*; mentre il

---

[125] Si calcola che, nel gran mondo dell'arte contemporanea, "per lanciare un artista il gallerista deve investire fino a 100.000 euro all'anno, per 3 -5 anni (C. Saehrendt, S.T. Kittle, *op. cit.* p.78)

[126] R. E. Caves, *op. cit*. p. 41; O. Velthuis *, The art of pricing: price formation on the contemporary art market in Amsterdam* , dattiloscritto, intervento all' International conference on cultural economics, Rotterdam, 13 -15 giugno 2002; citato in G. Candela, A. E. Scorcu, *op. cit*. p. 256

[127] Nella storia dell'arte si cita ad es. il caso del rapporto tra G. Rouault e A. Vollard, così intimo che quest'ultimo aveva la chiave di casa -*atelier* del primo, e veniva a prendersi i quadri anche in assenza dell'artista. Oltrepassata ogni sopportazione, l'artista denunciò il suo gallerista per furto. Vollard fu costretto a restituire all'artista ben 700 quadri. Rouault ne bruciò la metà, per mantenere alte le quotazioni delle altre (cit. da G. Candela, E. A. Scorcu, *op. cit*, p. 70)

suo gallerista di Milano, De Carlo, è stato esposto precariamente (è di notevole stazza) appeso alla parete, incollato con con lo *scotch* da pacco[128].

I galleristi tendono a stabilire rapporti stretti e personali anche con i clienti, e soprattutto con i clienti abituali, cioè i collezionisti. Ad esempio, si è diffusa la pratica di restiture le opere che, alla prova, non piacciono più (il principio commerciale di "soddisfatti o rimborsati"); gli oggetti vengono ricomperati allo stesso prezzo di acquisto. Il gallerista non può permettersi di "tirare il bidone" cioè la conclusione di affari troppo svantaggiosi per il cliente; le notizie circolano, la fiducia e il prestigio cala o crolla. D'altra parte, il gallerista non gradisce che l'acquirente/collezionista rivenda troppo presto ad altri, a prezzo molto più alto, l'opera comperata da lui. Pare una mancanza di rispetto per la "buona pratica" del gallerista, come uno speculatore invece che un vero collezionista.

Con i colleghi i galleristi hanno il normale rapporto di cooperazione e conflitto tra i soggetti che operano nel mercato, cioè nella concorrenza. A volte ci si accorda nell'acquisto in blocco nelle aste, per poi spartirsi i lotti tra loro; che in sostanza è un cartello. Altre volte ci si scambia (baratta) opere, facendo circolare gli oggetti ma non i soldi, con ovvi vantaggi economici.

I galleristi sono una presenza importante nelle aste, sia come venditori che compratori. Come vedremo nelle prossime pagine, le case d'aste sono la strutture attraverso cui passa buona parte del commercio d'arte (anche se non è possibile calcolare quanto), e quindi è logico che anche i galleristi partecipano a questo traffico. Inoltre, come si è detto, le aste sono una fonte decisiva nella formazione (stabilizzazione e andamento) dei prezzi. Anche qui tra i due tipi di attori –le gallerie e le case d'asta – intercorrono relazioni sia di cooperazione che conflitto. Ad es. galleristi ricorrono alle aste per far pubblicità alla propria merce, e per proporre i prezzi di base di quel che offre all'asta;

[128] C. Saehrendt, S. T. Kittle, *op. cit*. p. 76

magari indicando valori esageratamente alti, per far colpo[129]. I galleristi rinfacciano alle aste di essere orientate al massimo lucro immediato, di non coltivare rapporti con gli artisti, non investire in essi, non mirare a vantaggi nel tempo; per loro, le case d'asta sono "parassiti e predatori". Inoltre, ritengono che i prezzi spuntati alle aste siano troppo inaffidabili, "bizzarri" "volatili" "imprevedibili", perché esposti al caso; ad es. alla presenza di speculatori incompetenti. In generale, sostengono, le quotazioni che si formano nelle aste sono troppo alte. In media, i prezzi correnti alle gallerie sono percettibilmente più bassi, e non si adeguano meccanicamente ai prezzi delle aste[130].

Infine, i galleristi hanno relazioni importanti con gli altri soggetti del sistema. Ad esempio con i responsabili dei musei, cui possono vendere pezzi, o che possono informalmente influire nella politica di esposizioni e mostre. Tra gallerie e musei vi sono anche relazioni di altro genere; come membri della stessa comunità professionale, in quanto esperti dell'arte; o come vicini (in ogni città, le gallerie tendono a insediarsi nelle vicinanze dei principali musei); o come imitatori (le grandi gallerie tendono ad assumere le forme architettoniche dei musei). Se ne riparlerà nel prossimo capitolo.

3.1.3 Tipologie delle gallerie

Le gallerie sono un fenomeno piuttosto ampio. Si stima che nel mondo esistano 20.000 gallerie, ma, ovviamente, le fonti di base dei dati sono molte incerte. Le gallerie potrebbero essere classificate secondo vari indicatori: le dimensioni fisiche in metrature e volumi, in numero di addetti, negli stili, generi e artisti che trattano, e in fatturato. Tuttavia non si dispone di dati di questo tipo; si conoscono solo singole notizie, come il fatto che la Galleria di Arne Glincher ha una settantina di addetti[131], e si stima che oggi Gagosian fatturi sui 250 milioni di dollari. Chi

---

[129] O. Velthuis, *Promoters and parasites* , cit., p. 143
[130] *Ibid.* p. 132, 141; G. Candela, E. A. Scorcu, *op. cit*. p. 256
[131] R. E. Caves, *Creative industries* , p. 48 ; P. Dossi, *op. cit*. p. 113

frequenta il mondo delle gallerie nelle grandi capitali del sistema sa che alcune gallerie si presentano, per ampiezza, eleganza, imponenza architettonica, ricchezza di servizi accessori, paragonabili a quelle dei migliori nuovi musei; e li battono anche nello sfarzo delle pubbliche cerimonie ("vernissages" e affini). All'altro estremo della stratificazione quantitativa, si ha l'impressione che la grandissima maggioranza delle gallerie si aggirano su metrature di poche decine di metri, e sia gestita da una sola persona, eventualmente coadiuvata dal coniuge o altro familiare. Questo è il formato tipico delle circa 40 gallerie analizzate nel 1998 nella Friuli-V.G. [132]

Le gallerie possono poi essere distinte a seconda delle loro localizzazione, sulla scala centro-periferia o quella, analoga, della scala urbana (città grande-piccola). Non c'è dubbio che la dimensione fisica ed economica delle gallerie sia correlata con la dimensione della città: le gallerie più grandi sono ubicate nella città più grandi. In media, le gallerie di New York fatturano nel 2005 1.8 milioni di dollari all'anno, circa 3 volte più delle altre gallerie americane[133] . Ma ci sono eccezioni; ad es. vi possono gallerie importanti in centri minori, ma frequentati da "VIP" (es. Cortina d'Ampezzo).

Nei sistemi urbani, le gallerie tendono ad addensarsi più che proporzionalmente nelle città grandi, rispetto a quelle minori (effetto di massa). Negli USA, a New York ci sono 4 volte più spazi di esposizione in gallerie che a Chicago, e 5 volte più che a Los Angeles. All'interno della singola città, le gallerie tendono ad addensarsi in certi quartieri. Si tratta di tendenze ben note tra gli studiosi degli insediamenti, e comuni a gran parte delle attività commerciali. Artisti e galleristi tendono a concentrarsi insieme, in quartieri specializzati (villaggi dell'arte); come è ben noto nei casi della Parigi tra 800 e 900 e a New York dal 1940 in poi.

---

[132] E. De Luca, *Tra muse e mercato. Galleristi in Friuli -V.G* ., in R. Strassoldo (cur.) *Muse demotiche* , Forum, Udine, 2001. Nello stesso volume cfr. anche S. Jacobelli, *Il sistema dell'arte a Brescia. Storia, statistiche e interpretazioni.*

[133] P. Dossi, *op. cit*. p.120

Altri schemi tipologici riguardano la merce trattata: le opere di giovani da lanciare (gallerie "di scoperta" "sperimentale" "di ricerca" "innovative"), che richiedono "coraggio" e sono motivate soprattutto da interessi culturali; quelle che trattano artisti maturi e conosciuti, ma solo a livello locale, provinciale e regionale; quelle di artisti e a livello nazionale e internazionale (come si è ricordato, v'è una soglia importante tra le due categorie). F. Poli propone una originale tipologia in cui si combina il criterio territoriale e quello di categoria di contenuto artistico. Secondo questo autore, le gallerie si distinguerebbero come segue: a) quelle che trattano artisti tradizionali e moderatamente modernizzante; b) quelle che trattano artisti riconosciuti a livello locale ma anche nazionale; c) quelle che si posizionano in linea al gusto conformista; d) quelle che sono orientate ad acquirenti occasionali ma anche a collezionisti che vogliono andare sul sicuro. Altrove una classifica di gallerie a seconda dei tipi di artisti che trattano: e) i "piccoli maestri", già morti o della vecchia generazione; f) gli artisti radicati nell' identità culturale; g) gli artisti che producono opere di carattere commerciale più o meno gradevole; h) gli artisti di reputazione mediocre, con mercato circoscritto, ma anche di "firme" riconosciute, storicizzate , nazionali ma con distribuzione allargata e capillare (si fanno alcuni nomi).[134]

Un'altra distinzione si pone tra le gallerie a carattere nettamente commerciali, finalizzate al lucro, e quelle genuinamente motivate da fini culturali. Ma vi sono anche fenomeni intermedi: associazioni culturali, "comunità", "collettivi" composte da artisti e loro estimatori, che operano a vantaggio dei loro membri, facendo pubblicità e mostre, promuovendo anche le loro vendite. In altri casi, si tratta di una copertura di operatori commerciali, che trae vantaggio dal regime fiscale delle associazioni culturali, a differenza delle imprese propriamente commerciali.

Al di là delle dimensioni quantitative, tra le gallerie si possono distinguere tra le decine di migliaia di gallerie

[134] F. Poli, *op. cit*. p. 57 ss.; cfr anche G. Candela, A. E. Scorcu, *op. cit*. p. 259.

"normali" e un piccolo gruppo – poche decine - di gallerie "fuori scala" in alto, che influenzano le dinamiche dell'intero sistema dell'arte, orientano le tendenze, i gusti, i valori. Sono le gallerie che si intrecciano tra loro e con gli altri soggetti; i soggetti decisivi, l'elite di potere nel mondo dell'arte. Nel nostro tempo è stata "storicizzata" e ormai anche mitizzata la figura di Leo Castelli (1907-1999), originario dell'ambiente ebraico tedesco-balcanico (di cognome era Krauss), ma poi naturalizzato, in successione in Italia, (Trieste), a Parigi e infine, definitivamente, a New York; a cui si attribuisce l'invenzione e diffusione delle principali correnti artistiche tra gli anni 50 e 80.[135] . Alla grandezza di Castelli ha contribuito anche sua moglie e socia, Ileana Shapiro-Sonnabend (1915-2007) che è stata la sua principale piazzista dell'arte americana in Europa, a Parigi.

3.1.4 Tendenze attuali

Come nel commercio in generale, anche nel mondo dell'arte si verifica la concentrazione degli affari in strutture sempre più grandi, a scapito di quelle minori e minime. I super- e gli iper-mercati, i Mall (centri comerciali) hanno il loro analogo nelle case d'aste e nelle fiere d'arte; ma anche nel mondo delle gallerie. Gli artisti-*superstar*, di livello mondiale, sono trattati dalle gallerie-*superstar*. Le gallerie limitate a livello nazionale e locale tendono a languire. I collezionisti possono seguire le vicende del grande mondo dell'arte sui media e sulle fonti informatizzate specialiste; e grazie alla sempre maggior velocità e comodità dei mezzi di trasporto possono recarsi personalmente sul posto, ovunque nel mondo, nelle fiere, aste, mostre e *vernissages*. Nel sistema dell'arte si tende al corto-circuito, a scapito delle strutture intermedie. Queste gallerie di medio livello, locali, non sono più nodi di collegamento con i livelli più

[135] J.R. Taylor, B.W. Brook, *The art dealers* , Hodder&Stoughton, London 1969; G. Bernier, *Arte e denaro; il mercato dell'arte nel XX secolo* , SEI, Torino 1980; V. Klein, *The business of art unveiled. New York art dealers speak up* , Lang, Frankfurt/M, 1994; H.P. Thurn, *Der Kunsthandler. Wandlungen eines Berufes* , Hirmer, München 1994

alti, di irradiazione *top-down* dai centri verso la periferia; e non sono neanche luoghi di scoperte di nuovi artisti da segnalare ai centri. Non sono siti di discussione ed elaborazione delle nuove tendenze. Le gallerie di medio livello tendono a svuotarsi di funzioni e di gente. Per colpire l'attenzione della gente, queste gallerie devono partecipare a grandi eventi collettive, come le fiere; esattamente come i negozi minori devono trasferirsi nei grandi centri commerciali. Le gallerie devono dedicare una quota sempre maggiore del loro tempo ed energie a queste manifestazioni collettivi. "Ogni grande galleria deve aprire stand in un numero sempre maggiore di fiere. Una volta, al massimo quattro all'anno; ora si va fino a 12". Alcuni ormai rinunciano al loro tradizionale tratto caratterizzante – la sede in cui espongono opere – e tornano alla figura del venditore ambulante, che gira tra le fiere; o al *courtier*, che, grazie alle nuove tecnologie, si limita alla manovra delle informazioni sul sistema/mercato dell'arte[136].

5. Le case d'asta

L'istituzione della " compravendita ad asta" è antichissima (il nome viene dalla "lancia", in latino) ed è universale nella pratica commerciale. Oggi pare esistano al mondo più di 600 case d'asta che trattano oggetti artistico-culturali[137]; ma ve ne sono tre di prima classe, di cui due sono plurisecolare, Sothesby's e Christie's, native di Londra; e una minore e più recente, Phillips-De Pury & Company. "Buona parte" del mercato mondiale dell'arte passa attraverso di loro[138], anche se non è possibile precisare la percentuale, perché il resto dei traffici sono impossibili non solo da calcolare, ma anche da stimare.

---

[136] P. Dossi, *op. cit*. p. 118

[137] Secondo altri autori, le case d'asta sono 1500; ad es. Saehrendt, T.S. Kittl, *op. cit* . p.16

[138] T. Heskier, *op. cit*. p. 229

Sotto nomi così familiari si tratta di grandi società multinazionali capitalistico-finanziarie, con molte centinaia di dipendenti, operanti in decine di sedi (Christie's ha 9 sedi regionali solo negli USA)[139]. I suoi operatori raccolgono e selezionano le offerte di vendita proposte da privati (galleristi, collezionisti ecc.), le valutano, le custodiscono nei loro magazzini[140], pubblicano lussuosi cataloghi e riviste periodiche sulle loro attività, fissano i prezzi di base, organizzano le aste, gestiscono l'evento, aggiudicano gli oggetti (i "lotti) al compratore che offre il prezzo migliore. Ma non solo: comunicano molto al pubblico generale, attraverso i media (ufficio stampa), le opportune informazioni, curano la propria immagine (attività di promozione, marketing, pubblicità, relazioni pubbliche), pubblicano riviste. Organizzano anche corsi di formazione, di livello post-universitario (MA), per futuri operatori nel mercato dell'arte; le tasse di iscrizioni vanno dai 7.000 a 26.000 $ al semestre E, al centro di tutto ciò, intascano le provvigioni, versate dal compratore che si aggirano ufficialmente tra il 10 e il 20 % del ricavo. Dal compratore prendono di solito meno, e talvolta niente. Inoltre mettono in conto anche tutte le spese (trasporto, assicurazione, tasse ecc.) sull'affare: "la Casa vince sempre".

La cerimonia dell'asta ha un carattere fortemente formale e protocollare, ma con vari aspetti psico-sociali ed etnologici. La tribù dei partecipanti al mercato dell'arte è un mondo peculiare e le grandi aste sono un momento di rito e festa. Gli aggiudicatori devono possedere non solo competenze tecniche ed economico-giuridiche, ma anche l'abilità di dirigere un'assemblea e avere il senso dello spettacolo. "La cerimonia dell'asta è una miscela di casinò, arena di boxe e scena di commedia". Alcuni sono divenuti superstar nel mestiere; illusionisti, come David Copperfield. Alle aste partecipano soprattutto collezionisti,

---

[139] O.Velthuis, *op. cit*. p.141

[140] Christie's ha due enormi magazzini in un'area extra -doganale a Ginevra, dove custodiscono e trafficano le merci affluite qui da tutto il modo (P. Dossi, *op. cit* . p. 234)

galleristi e mercanti di varie categorie. Un tempo i galleristi erano la maggioranza; negli ultimi anni, sembra che essi andati in minoranza, rispetto agli collezionisti e "consumatori finali"[141].

Le aste, nei diversi Paesi, sono regolate da vari modelli giuridici e di etichetta; ma gli operatori conoscono anche molte strategie nascoste per perseguire i propri interessi. La casistica è molto ampia, che non occorre approfondire qui[142]. In Francia il sistema delle aste d'arte è una funzione statale; vi operano alcune centinaia di "commissaires-priseurs", di cui un centinaio a Parigi. Poche decine di loro trattano quasi il 90 % del fatturato[143].

Negli anni 90 Sothesby's ha inizato una linea d'asta in internet; ma dopo qualche anno, nel 2003, l'ha chiuso, avendovi subito pesanti perdite. Come è noto, le televendite possono funzionare per oggetti di medio e soprattutto basso livello, per qualità e di prezzo, o per multipli. Per oggetti di più alto livello, l'esperienza visuale diretta con l'oggetto è una condizione irrinunciabile[144].

Le case d'asta trattano ogni sorta di merce: arte antica, moderna e contemporanea; antiquariato e modernariato; oggettistica varia; arte popolare, etnica e primitiva; e ultimamente anche "memorabilia" che non hanno qualità artistiche, ma hanno qualche rapporto con persone famose (abbigliamento, oggetti domestici, ecc.). "Le case d'asta sono aspirapolveri. Risucchiano tutto"[145] da tutto il mondo, ma tendono anche a risucchiare la crema dell'arte[146]. Nel 1999 Sotheby's ha fatturato complessivamente circa 2.26 miliardi di dollari, di cui solo 180 milioni, l'8% del totale, in arte

---

[141] *Ibid*. 128

[142] Un'analisi molto minuziosa, sia delle regole che delle prassi, si trova in G. Candela, A . E. Scorcu, *op. cit*., pp. 273 ss.

[143] F. Poli, *op. cit* . p. 80. Cfr. anche A. Quemin, *Les commissaires priseurs. La mutation d'une profession,* Anthropos, Paris 1997 ; anche E. Zanotto, *op. cit*.

[144] A. C. Brooks, *Contingent valuation and the winner's curse in internet art auctions* , in G. Mossetto, M. Vecco, (eds.) *op. cit*. p. 153

[145] C. Saehrendt, S. T. Kittl, *op. cit*. p. 85

[146] T. Heskia, *op. cit*., p. 16

contemporanea. Christie's su 2.3 miliardi globali, solo 45.6 milioni in arte contemporanea, il 2%. E' da notare tuttavia che quest'ultima mantiene una definizione di arte contemporanea più ristretta di quella di Sotheby,'s (solo dal 1970).

Le operazioni delle aste sono fortemente concentrate: la gran parte del fatturato, il 43% del totale, delle aste avviene negli USA; segue il 28% nell'UK, 6 in Francia, 3.6% in Germania. Nel 2005 il fatturato complessivo ammonta 4 miliardi di dollari; 477 opere sono stati esitati per oltre un milione di dollari, ma il 90% dei pezzi sono stati venduti per meno di 10.000 dollari. Oltre metà del totale è stato transato a New York[147].

Le case d'asta hanno rapporti particolari con certe banche, appoggiando crediti ai compratori, ma incamerando parte degli interessi. Vi sono anche clamorosi incidenti come quel finanziere australiano, Alan Bond, che ha comprato da Sothesby's l'*Iris blu* di Van Gogh per 54 milioni di dollari, di cui la metà in credito; ma poi il tizio è fallito, non ha potuto restituire il prestito, e Sothesby's si è ripreso il quadro.

Come si è già accennato, le case trattano una quota importante del totale delle compravendite nel sistema dell'arte; difficilmente stimabile, perché invece non esistono informazioni affidabili sulle operazioni sul "mercato opaco" delle gallerie e altri mercanti. Secondo un'indagine della Commissione dell'EU, in Europa nel 1997 sono state transate nel mercato dell'arte 8 miliardi di euro, di cui il 22% nelle casa d'asta. Altre stime tendono ad attribuire alle due parti – case d'asta e altri operatori – percentuali più simmetriche[148].

Le transazioni che avvengono alle aste hanno carattere pubblico e ufficiale; e sono depositati registri che risalgono a diversi decenni. Questi registri sono le basi fondamentali, e quasi uniche, su cui si possono compiere studi di econometria (storico-statistici, quantitativi, longitudinali) sull'arte. Da qualche decennio si è svolta una valanga di studi. Le case d'asta

[147] P. Dossi, *op. cit*. p. 32
[148] G. Candela, A. E. Scorcu, *op. cit.* p. 8

sono quindi l'alimento di base per questa categoria di ricercatori. Tuttavia, anche i dati ufficiali delle aste risultano da diverse manipolazioni. Ad es., non sono registrate le vendite fallite (ritiro del lotto se le offerte non raggiungono certi prezzi prefissati in via riservata, ecc.)

Nel capitoletto precedente, abbiamo accennato ai rapporti tra le gallerie e le casa d'asta. Qui possiamo ricordare lo schema di Olaf Velthuis per evidenziare le differenze del modello operativo delle due categorie di soggetti che determinano i prezzi. La gallerie fissano unilateralmente i prezzi, conducono le trattative in modo riservato, perseguono i vantaggi a lungo termine, mantengono rapporti duraturi con gli artisti e possono ripetere la vendita dello stesso oggetto (in seguito o restituzione), seguono criteri d'azione di tipo sociale. Le case d'asta stabiliscono il prezzo sulla base dell'incontro tra domanda e offerta (mercato), in forma pubblica e aperta, perseguono il guadagno immediato, vendono un oggetto una sola volta, nella situazione contingente, e agiscono con criteri puramente economici[149].

La recente storia negli ultimi anni delle tre maggiori case d'asta offre spunti curiosi. Sothesby's è stata comperata da uno dei re americani dei centri commerciali, Alfred Taubman, e ha spostato la sede centrale da Londra a New York. Nel 1998 la rivale, Christie's, è stata comperata (per 7 miliardi di franchi) dal francese François Pinault, uno dei zar mondiali del lusso (abbigliamento, accessori ecc.: Printemps, Yves St. Laurent, Gucci, ecc.). Subito dopo, il suo Rockerduck, Bernard Arnault (Vuitton, Moet et Chandon, Christian Dior, Pucci ecc.) ha comprato la Phillips. Così gran parte del mercato mondiale dell'arte contemporanea è venuto nelle mani di tre tycoons, e si è strutturalmente consolidato questo intreccio di interessi. Arte, lusso, moda, media, pubblicità sono ormai fuse in un unico sistema.[150].

---

[149] O. Velthuis, *op. cit*. p. 137

[150] R. Lacey, *Sotheby's bidding for class* , Time/Warner, London 1988

Negli anni ’90 Sotheby’s ha attraversato un periodo di grave crisi, per il fallimento della sua avventura nelle aste via internet (59 milioni $ di perdite, in un paio di anni); ma soprattutto per il cartello tra il 1993 e il 2000 con Christie’s per concordare i livelli di provvigioni da ottenere dai clienti. Si trattava di una grave violazione delle leggi anti-trust in America, e il presidente Taubman si prese un certo periodo in galera, e la direttrice agli arresti domiciliari. Dovette anche indennizzare con 256 milioni di dollari i clienti defraudati. Negli anni 2000 la situazione sembra essersi accomodata.

L’ultima curiosità è la megalomania di Pinault, di divenire l’imperatore mondiale dell’arte contemporanea. Ha tentato di esibire la propria immensa collezione su tre ettari dell’isola di Seguin, nella Senna, in mezzo a Parigi, sede storica della Renault; poi, rinunciato a questo progetto, si è rivolto a Venezia. Ha dapprima acquistato dalla Fiat (che in quegli anni attraversava un periodo di pesante crisi finanziaria) il Palazzo Grassi, e poi ha messo gli occhi sui Magazzini del Sale, sulla Punta della Dogana, accanto alla Santa Maria della Salute. Nel 2006 Pinault ha ottenuto dal sindaco di Venezia, Massimo Cacciari (celebre e finissimo estetologo), la concessione. Così nel luogo più panoramico di Venezia e in uno dei posti più belli del mondo si esibirà il genere di cose che ognuno può già ammirare, in piccolo, nel Palazzo Grassi; e ogni due anni, ai Giardini e all’Arsenale; e di cui abbiamo presentato un piccolo campionario nell’*Introduzione* di questo libro.

6. Il finanziamento dell’arte: il ruolo delle grandi imprese

I casi dei padroni delle grandi case d’asta introducono il più ampio tema del ruolo del grande capitalismo, delle grandi imprese, nel patrocinio dell’arte contemporanea[151] . Secondo

[151] R. Martorella, *Corporate art,* Rutgers Univ. Press., New Brunswick 1990; V. Seghers, *Mécènes. Ce qui motive les enterprise: philanthropie, investessments, responsibilité social?* Autrement, Paris 2007; L. Lisbonne, B. Zürcher, *L’art avec pertes ou profit?* Flammarion, Paris 2007

molti osservatori, esse sono ormai l'equivalente post-moderno di quello che i mecenati, le corti principesche e i potentati ecclesiastici erano in epoca pre-moderna.[152] In analogia con il "military-industrial complex" di un tempo, si parla oggi di "art-industrial complex" (A.C. Danto).[153] "Le *corporations* sono divenute in ogni rispetto le principali patrone delle arti. Esse formano immense collezioni. Finanziano le grandi mostre. Le case d'asta sono divenute istituzioni di prestito finanziario. Le imprese comprano a poco la produzione di giovani artisti, confidando nel loro apprezzamento… L'arte d'oggi è chiaramente mercificata"[154]

Come si è visto nei capp. VIII e X, il fenomeno è iniziato da oltre un secolo negli USA dove, mancando la tradizione principesca-statalista, il settore dell'arte è stato a lungo considerato di esclusiva competenza della società civile, dei privati, delle associazioni e delle imprese; e dove i baroni dell'industria e della finanza hanno cominciato già negli ultimi decenni dell'Ottocento a investire in arte "classica". Agli inizi del Novecento comincia l'interesse di qualche magnate dallo spirito più avventuroso, come Walter Arensberg, per l'arte contemporanea, e negli anni 20 inizia l'intervento in questo campo di quelle istituzioni caratteristiche del sistema americano, le fondazioni filantropiche delle grandi *corporations* (es. il caso Guggenheim). Il trend viene a piena maturazione nel 1960 ad opera della famiglia Rockefeller, la più potente d'America per gran parte del secolo. In quell'anno Nelson fece approvare allo Stato di New York, di cui era governatore, una legge a questo riguardo; sull'esempio del quale poco dopo, nel 1965, il presidente Johnson varò il Fondo Nazionale per le Arti

---

[152] S. G. Mestrovic, in A. Debeljak op. cit. p. viii. Anche O. Toscani, in N. Bianchini, *Fotografia, pubblicità, arte e impegno sociale. Il caso di Oliviero Toscani,* in R. Strassoldo (cur.) *Muse neotecniche. Ricerche di sociologia dell'arte v. 2,* Forum, Udine 2000, p. 104

[153] A. C. Danto, *The wake of art,* cit. p. 134

[154] D. Crimp, *On the museum's ruins* , MIT Press, Cambridge MA 1993. Cfr. anche J. H. Balfe, *Paying the Piper: causes and consequences of art patronage,* Univ. of Illinois Press, Urbana 1997

(NEA)[155]. David, il fratello maggiore e banchiere, promosse nel 1967 la formazione del BCA, il Business Committe for the Arts, con un famoso discorso in cui sottolineò che il sostegno all'arte porta alla *corporation* benefici tangibili e reali: a) ne ricava ampia pubblicità sui media, b) si costruisce presso il pubblico una brillante reputazione, c) irradia un'immagine aziendale più positiva, d) migliora le relazioni con i clienti, e) circonda i propri prodotti di un alone di simpatia[156]. Più ampiamente, sponsorizzando l'arte le aziende promuovono i valori tipici di quel pilastro fondamentale della società che è la classe media e intellettuale, tradizionalmente attenta ai valori dell'arte. Altre motivazioni sono individuate nell'interesse più ampiamente politico-elettorale. La promozione dell'arte è messa nella stessa categoria dei finanziamenti alle istituzioni religiose ed educative. Si suppone poi che essa aiuti anche la comprensione internazionale, dato il linguaggio universale dell'arte; che aumenti il prestigio nazionale; che aiuti i poveri e meritevoli ad emergere nel mondo dell'arte.[157] Nel 1967 seguì una serie di dichiarazioni, nello stesso senso, di vertici del capitalismo americano, come Frank Stanton, Robert Kingsley, e anche del presidente Richard Nixon[158]. L'appello ebbe grande successo: si è stimato che i contributi delle *corporations* all'arte negli USA passarono dai 23 milioni di dollari nel 1963 ai 463 nel 1979[159]. L'anno d'oro delle donazioni ai musei d'arte è stato il 1985, con

---

[155] Una buona sintesi della storia della NEA si può trovare in A. de Kerros, *L'art caché. Les dissidents de l'art contemporain*, Eyrolles, Paris 2007, pp. 41 ss.

[156] Cit. in M. Rectanus, *Culture incorporated. Museums, artists and corporate sponsorship*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis-London, p. 26. Cfr. anche H. Schiller, *Culture, Inc.: the corporate takeover of public expression*, Oxford Univ. Press 1989.

[157] D. Crane, *The transformation of the avant-garde. The New York art world 1940-1985,* Univ. of Chicago Press, 1987, p. 7.

[158] A. Debeljak, *op. cit*. p. 157. La dichiarazioni dei magnati suggerirono a Hans Haacke nel 1975 l'idea di trasformarle in una celebre opera d'arte intitolata *On social grease* ("sulla vaselina sociale"), e consistente in 6 targhe d'alluminio su cui erano incise le frasi più significative.

[159] S. Gablik *Has modenity failed*? cit. p. 66. Cfr. anche D. Crane, *op. cit*.

700 milioni di dollari; con la grande crisi esse sono calate del 30% (518 milioni di dollari nel 1991).[160]

Il patrocinio dell'arte avviene non solo attraverso donazioni ma anche con la presenza, e quindi l'influenza sia morale che decisionale, dei grandi capitalisti negli organi direttivi dei musei. Ad esempio, nella Whitney fino al 2001 sedeva Dennis Koslowski, proprietario di una mega-impresa finanziaria, considerato uno dei 25 principali managers del mondo; che poi fu il protagonisti di uno dei principali crack della storia[161] .

In Europa, e soprattutto sul continente, vigeva invece tutt'altra tradizione, risalente almeno alle monarchie assolute: quella della sovranità dello Stato nelle cose dell'arte, e in particolare la sua competenza esclusiva in fatto di musei, accademie e simili istituzioni. Nel secondo dopoguerra anche in questo campo il modello americano fu importato e imitato in Europa e negli altri Paesi avanzati, con la creazione di fondazioni culturali da parte di alcune grandi imprese (es. Olivetti, Agnelli, Volkswagen). Ma il fenomeno ha preso veramente il vento solo alla fine degli anni 70 e negli anni 80, in concomitanza con crisi fiscale del *welfare state*, la rivolta neo-liberale contro gli eccessi e i guasti dello statalismo, la moda della privatizzazione e l'avvio di legislazioni tese a favorire l'ingresso dei privati in un lunga serie di settori tradizionalmente occupati dalla mano pubblica; tra questi anche la cultura e l'arte (ad es. in Italia, la legge 512 del 1982).[162] In Francia l'ingresso

---

[160] G. Selbach, *Les musées d'art americains. Une industrie culturelle* , L'Harmattan, Paris 2000, p. 117. L'autore peraltro sottolinea che queste cifre sono ben piccola cosa nell'insieme delle donazioni delle imprese USA: nel 1991, il 7 %. La quasi totalità va all'educazione, sport, attività sociali, ecc.

[161] Fu accusato di aver fatto bancarotta per una somma oscillante tra i 100 e 400 milioni di di dollari, e di aver fatto frodi in campo di arte per 3,2 milioni di dollari; e comminato di 8 -25 anni di galera.

[162] A. Schluter, V. Then, P. Walkenhorst, *Foundations in Europe. Society, Management and Law* , Berthelsmann Foundation, London 2001; G. Agnelli, M. Pacini, J. Richardson et al *., Per conoscere le fondazioni. I mondi delle fondazioni in Italia e all'Estero,* Ed. Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1997; E. Bellezza, *Le fondazioni del Terzo Millennio* , Passigli, Firenze 1998; A. Monteverdi, *Fondazioni straniere; primo rapporto,"* Il Giornale delle Fondazioni", allegato al "Giornale dell'arte", settembre 2002; L. Danzi, *Secondo rapporto annuale sulle fondazioni*

del capitale privato, sotto forma di fondazione, nel mondo dell'arte è sollecitato dall'attivissimo ministro socialista Jack Lang. Ne nasce, tra l'altro, la *Fondation pour l'art contemporain* della Cartier, la grande impresa dei gioielli e del lusso. In Germania acquista preminenza la fondazione Berthelsmann, dell'omonimo impero multimediatico. Nel 2000 nasce la Fondazione Allianz, dell'omonima società d'assicurazioni; in Spagna la fondazione Juan March.

Uno dei casi più interessanti è la fondazione George Soros. Si tratta di un operatore finanziario americano di livello globale, autore di alcune delle più gigantesche speculazioni monetarie degli anni 80; nel 1992 quasi stava facendo saltare la Banca d'Inghilterra. Dopo il "ribaltone" del 1989, ricordandosi delle sue origini ungheresi (ovviamente ebraico-tedesche: di cognome faceva Schwartz), creò nei paesi ex-socialisti una rete di fondazioni per promuovere la cultura liberal-capitalista. Per qualche ragione, dopo qualche anno ebbe una crisi di coscienza, divenne un acerbo critico del sistema in cui aveva avuto tanto successo, e istituì, sempre nell'Europa centro-orientale, una ventina di *Soros Center for Contemporary Art* .

Negli anni 90 le fondazioni attive nel campo dell'arte e della cultura (non è possibile restringere l'analisi a quelle specializzate in arte contemporanea) erano 11 in Austria, 16 in Belgio, 10 in Gran Bretagna, 23 in Finlandia, 1 in Francia (la *Fondation de France*, che comprende tutte le altre)[163] , 21 in Germania, 13 in Irlanda, 20 in Italia, 11 nei Paesi Bassi, 29 in Portogallo, 44 in Spagna, 20 in Svizzera[164]. Esse costituiscono circa il 14 % del totale delle fondazioni. In Italia la più recente, ricca e attiva fondazione nel campo dell'arte contemporanea è quella Sandretto Re Rebaudengo, con sedi a Guarene e Torino.[165]

---

italiane , "Il giornale delle fondazioni", allegato al "Giornale dell'arte", n. 213, settembre 2002.

[163] Fondation de France , *Art, mediations, societé* , La presse du Reél, Paris 1996

[164] Schluter et al. , op, cit.

[165] S. Bresin, *Fondazioni per l'arte* , in R. Strassoldo (cur.) *Muse polifile, ricerche di sociologia dell'arte v. 3* , Forum, Udine 2005

Ovviamente il flusso del capitale privato a sostegno dell'arte contemporanea avviene non soltanto attraverso lo strumento organico e stabile delle fondazioni, ma anche in via diretta ed episodica, con contributi a singoli eventi.

In Europa una via di mezzo tra il finanziamento statale e quello privato è quello che proviene dalle grandi aziende che, pur organizzate in forme privatistiche, forniscono servizi pubblici essenziali, in regime di monopolio, e quindi sono in vario modo controllate dalla pubblica amministrazione centrale o locale, come le aziende ferroviarie, energetiche, telefoniche, acquedottistiche, e così via.

L'ingresso massiccio delle grandi imprese nel mondo dell'arte contemporanea ha provocato, soprattutto in Europa, notevoli perplessità da parte di artisti e intellettuali, tra cui persisteva un orientamento di sinistra, statalista, genericamente (e formalmente) ostile al capitalismo. Si temevano condizionamenti verso obiettivi e valori di interesse dell'impresa, in possibile contrasto con quelli dell'arte e del pubblico in generale. Si arricciava il naso circa la strumentalizzazione pubblicitaria. Qualcuno obiettava all'uso a scopi artistici di capitali accumulati sfruttando i lavoratori e/o l'ambiente, o mettendo a rischio la salute pubblica, o facendo affari con Paesi "razzisti"[166]. Come se i soldi dello Stato, provenienti dalle tasse pagate anche dalle imprese, non abbiano anch'essi le stesse origini. A qualcuno sembravano una profanazione le insegne e la pubblicità degli sponsor che campeggiavano nei sacri luoghi dell'arte. Tuttavia le resistenze furono deboli, e la tendenza è dilagata.

[166] W. Grasskamp, *op. cit*. p. 39. Fu famoso, in Germania, il caso della contestazione ai finanziamenti della Deutsche Bank ad iniziative artistiche, a causa delle attività finanziarie di quella banca in Sudafrica, allora sottopost a a boicottaggio internazionale per via dell' *apartheid* . Ma non si protestava invece contro le imprese che facevano affari con la DDR o con Cuba; anzi, queste seconde erano apprezzate come contributi all'apertura e alla democratizzazione di quei regimi. E perché non considerare anche gli affari col Sudafrica allo stesso modo? si chiede l'A.

Le modalità fondamentali con cui un'impresa può promuovere l'arte sono tre: il mecenatismo, il patrocinio (sponsorship) e il collezionismo.

Il mecenatismo presuppone un sostegno senza interessi immediati ed evidenziati; ma con un certo distacco. "Dai mecenati ci si attende che mostrino la loro grandezza anche nell'evitare di essere nominati, di comparire, di essere lodati".[167] Lo si può trovare soprattutto nel sostegno a singoli artisti, mediante borse di studio, ricerca, soggiorno, viaggio; o alle istituzioni di formazione degli artisti, come scuole o accademie.

Molto più amato dalle imprese, per il ritorno pubblicitario, è il patrocinio (*sponsorship*) di strutture e di eventi, perché permette di esibire il logo della ditta a folle di visitatori e ai media che pubblicizzano l'evento. Il patrocinio si può a sua volta distinguere in tre modalità: a) patrocinio semplice o "classico", in cui l'impresa, in cambio del sostegno finanziario, può mettere il proprio marchio sul materiale pubblicitario e di *merchandising* dell'evento, negli spazi dove esso ha luogo, ecc.; 2) patrocinio di collaborazione, quando l'impresa contribuisce non (solo) con i soldi, ma anche fornendo sue speciali competenze tecnologiche e merceologiche (ad es. nell'illuminazione, nelle procedure e materiali relativi a restauri, ecc.); 3) patrocinio di ospitalità, in cui mette a disposizione di strutture fisiche o organizzative di sua proprietà (ad es. sale per esposizioni e personale di servizio).[168]

Lo sponsoring tende alla qualificazione dell'immagine dell'azienda, dal ruolo di mera produttrice di beni e servizi a quella di produttrice di cultura; a evidenziare il suo impegno e sensibilità sociale; a promuovere modi diversi di mantenere le relazioni con clienti e mercati; a migliorare le motivazioni dei dipendenti; a soddisfare gli interessi culturali personali dei dirigenti.[169] Esso tende ad assumere un carattere sempre più

---

[167] W. Grasskamp *op. cit*. p. 15

[168] B. Sanguanini, *I beni ambientali artistici culturali nella società dei media* , in B. Sanguanini, M. Tessarolo, *Beni culturali e modernità,* Reverdito, Trento 1994, p. 227

[169] M. Bruhn, *Unternhehmen als Mäzene und Sponsoren* , Frankfurter Allgemeine Zeitung-Gabler, Frankfurt/M, 1991

pubblicitario ("light advertising")[170]. Ciò ha anche riscontro nei criteri di amministrazione dei fondi. Un tempo, le spese di sponsoring comparivano nei bilanci sotto la rubrica delle spese di tipo filantropico e sociale, e quindi del tutto separate dalle attività commerciali. Oggi sempre di più esse sono contabilizzate nell'ampio capitolo della pubblicità, promozione, relazioni pubbliche, marketing[171].

La terza modalità, il collezionismo aziendale, è una naturale evoluzione e amplificazione di quello privato. Può rispondere ad una personale passione dei titolari dell'impresa, o a più obbiettive opportunità di conferire prestigio alle sedi aziendali. Può costituire una forma di investimento, o un modo per ottenere riduzioni fiscali. Negli USA il fenomeno è nato già negli anni 40, e molte iniziano già negli anni 50 e 60; ma è si è diffuso soprattutto negli anni 70, ed è maturato nel decennio successivo, quando se ne contavano circa 1.000. Questa dinamica è correlata con l'andamento dell'economia "soprattutto quando gli affari vanno molto bene", e quando si allestiscono nuove sedi di rappresentanza[172]. Il collezionismo aziendale può essere anche una pura forma di comportamento dissipativo, tipo *potlatch*: il solo fatto di spendere molti soldi è un'esibizione di potere e prestigio, a prescindere da che cosa si fa con quei soldi[173].

Il caso paradigmatico, il primo e probabilmente ancora il più grandioso, di azienda-collezionista è la Chase Manhattan Bank (Rockefeller). Consigliato soprattutto dai direttori del MoMA, prima da A.Barr e poi da D. Miller, al 1993 possiedeva circa 10.000 opere, valutate a ca. 50 miliardi di dollari. Ma ve ne sono della stessa scala: Chemical Bank, Exxon, At&T, ecc.[174]

---

[170] W. Grasskamp, *op. cit* . p. 15. Cfr. anche P. L. Sacco, *La cultura come asset strategico*, in Bernarco Comunicazioni, *Collezionare arte. Un'idea vincente per comunicare impresa* , ediz. Il sole - 24 ore, Milano 2002.
[171] M. Rectanus, *op. cit*. p. 3
[172] R. E. Caves, *op. cit*. p. 333
[173] W. Ulrich, *Mit den Rücken zur Kunst. Die neuen Symbolen der Macht* , Wagenbach, Berlin 2000.
[174] F. Poli, *op. cit*. p.105

I consulenti artistici delle aziende-collezioniste costituiscono ormai una categoria specifica, e sempre più importante, nel sistema dell'arte. Quando nel collezionismo aziendale prevale l'aspetto istituzionale si ha una diluizione della responsabilità tra i vari ruoli dirigenziali delle scelte artistiche, e aumenta quindi la responsabilità e il potere del consulente.

Come si è già visto a suo tempo, l'arte astratta è divenuta già negli anni 50 il genere artistico semi-ufficiale delle aziende americane, diventando simbolo di potere, status, modernità, innovazione, e così via[175] . Negli anni 80 questa è divenuta la regola anche in Europa. In Germania, il 70% dei dirigenti e l'85 % dei politici hanno gli uffici decorati con opere d'arte contemporanea[176] . Le opere di grande dimensione, soprattutto dello stile minimalista, sono molto apprezzate quali ornamenti degli immensi atri (le "plazas") delle sedi centrali delle multinazionali. Richard Serra ne è un beniamino.[177]

Quando la collezione aziendale serve ad arredare gli uffici dei dipendenti si presentano talvolta reazioni negative. Stare a lavorare tutto il giorno con davanti agli occhi un'opera d'arte contemporanea può non riuscire piacevole a tutti. Si sono registrati casi di ribellione e vandalismo: le opere d'arte vengono rivoltate, nascoste da carte o altro; ci si rifiuta di occupare un posto di lavoro a contatto visivo con esse. Il tentativo di educare gli impiegati ad apprezzarle di solito non fanno che peggiorare la situazione.[178]

A volte è difficile distinguere tra collezionismo privato e aziendale, e tra genuina passione per l'arte e la speculazione. Un caso estremo è Charles Saatchi, l'avvocato ebreo-iracheno divenuto a Londra magnate mondiale della pubblicità mondiale,

---

[175] J. Clair, *Considerations sur l'état d es beaux arts. Critique de la modernité* , Gallimard, Paris 1983

[176] W. Ulrich, *op.cit*. p.11

[177] M. Rectanus, *op. cit*. p. 35

[178] B. Becker, *Unternehmen zwischen Sponsoring und Mäzenetum* , Campus, Frankfurt/M 1994; 1994 . Cfr. Anche Clegg, Guttmann, *Museum for the workplace* , studio per la per la D. G. Bank, Frankfurt/M 1994.

la cui figura è stata già menzionata a p xxx. Un altro caso che ha fatto discutere è quello della Schapolsky, una delle maggiori società immobiliari di New York, che è anche una delle principali finanziatrici del Museo Guggenheim. La realizzazione negli anni 90 del New Museum, in mezzo ad aree di sua proprietà in forte degrado, ha causato un'ondata di "gentrification" attorno al museo, con conseguente notevolissimo aumento dei valori immobiliari. Questa connessione suscitò l'indignazione di Hans Haacke, che allestì al Guggenheim N.Y. una sua "opera d'arte" consistente nella documentazione (mappe, foto, carte catastali ecc.) delle speculazioni immobiliari della Schapolsky. Non sorprendentemente, l'opera non incontrò il favore della ditta e il museo chiuse la mostra[179].

Discussioni di altro tipo sono sorte attorno alle mostre della Jaguar e delle Harley-Davidson al Guggenheim- Fifth Av., [180], e più recentemente di Armani al Guggenheim-Bilbao, nel 2000. In quest'ultimo caso il colosso della moda pare abbia versato al museo 15 milioni di dollari. Qui la discussione verte sul problema se le motociclette, le automobili e gli abiti siano opere d'arte, o se le loro mostre nei musei d'arte contemporanea siano piuttosto meri investimenti in pubblicità aziendale. Tra tutti i musei, il Guggenheim è sempre stato il più vicino al mondo delle imprese. Il 70% delle mostre al Bilbao è finanziato da grandi aziende[181]

Tra le grandi collezioni aziendali d'arte contemporanea si possono citare in Europa quelle quella dell'Hypo Bank, della Fondazione Volkswagen a Wolfsburg, della Vitra a Weil /R., delle Generali a Vienna.

Una categoria di aziende particolarmente attive nel finanziamento di manifestazioni e musei di arte contemporanea sono quelle del tabacco, che trovano sempre maggiori difficoltà a farsi pubblicità in altro modo. Tra esse spicca il monopolista

[179] C. A. Danto, *op. cit*. 1998, p. 136
[180] G. Selbach, *op. cit*. 129
[181] M. Rectanus , *op. cit*. p. 14

del settore, la Philip Morris. Tra l'altro, la sua sede centrale a Manhattan ospita una filiale del Whitney Museum[182]. Il presidente della Philips Morris nel 1982 ha dichiarato che "l'interesse fondamentale dell'economia per l'arte è il proprio interesse"[183]. Ma anche le altre non sono da meno. La Reemsa è stata una delle maggiori finanziatrici del Documenta di Kassel, con una presenza in qualche caso irritantemente vistosa[184]. Altri generosi finanziatori sono i colossi dell'alimentazione, come la Kraft, e degli alcolici, come la Seagram (superalcolici) e Miller (birra)[185].

Alcune imprese sviluppano rapporti innovativi con il mondo dell'arte. La Illy (caffè) che mira al segmento alto del mercato, si presenta con una immagine aziendale che va oltre il livello del design di alta qualità; vuole entrare nella sfera di distinzione culminante, quella dell'arte. La Illy propone "tazzine d'arte", ideate dal suo curatore di fiducia, Francesco Bonami[186], e firmate da superstar di quel mondo (Abramovic, Rauschenberg, Kosuth, Kounellis, Pistoletto, Byrne, Buren, ecc.). Inoltre la Illy è entrata nella Biennale di Venezia del 2003, allestendo dei salottini di relax. "La differenza tra le opere d'arte mercificate e le merci estetizzate diventa dunque minima… Tazzine d'arte o arte da caffè? …L'aura o meglio l'aroma crea l'arte" [187]

9. Le fiere d'arte

Negli ultimi trent'anni si è diffuso il fenomeno delle fiere dell'arte, dove un gran numero di gallerie si riuniscono per pochi giorni in un'unica sede per mostrare un campionario dei

---

[182] *Ibid* pp. 27, 35

[183] Citato da P. Dossi *op. cit*. p. 96

[184] W. Grasskamp *op. cit*. p. 23

[185] Qualcuno ha sostenuto, con spirito macabro, che c'è una relazione dell'arte contemporanea con il cancro (da fumo) e l'alcolismo (P. Dossi , *op. cit*. p. 95)

[186] Bonami è il famoso e un po' famigerato (cfr. gli strali di V. Sgarbi) co -curatore dell'Art Institute di Chicago, poi direttore della Biennale di Venezia del 2003 e responsabile della politica artistica della Regione Friuli -V.G. Si dà il caso che il governatore di quella Regione fosse un membro della famiglia Illy.

[187] A. Dal Lago, S. Giordano, *op. cit*. p. 144 ss.

loro oggetti ad un pubblico numerosissimo e veloce (folle) di potenziali acquirenti. All'inizio (Colonia, 1967) apparve una provocazione, in un momento di ripresa degli spiriti rivoluzionari e anti-capitalisti nel mondo artistico (arte concettuale e sim.); e un'insulto al paradigma ormai ultra-secolare, secondo cui arte e mercato dovrebbero rimanere ben distinti. In quella visione, le sedi proprie dell'arte erano considerate i musei e le esposizioni, dove l'arte è solo ammirata e non negoziata; e anche le gallerie si ritenevano soprattutto luoghi di diffusione dei valori culturali. Si era trascurato che, per un paio di secoli precedenti, al centro del mondo dell'arte occidentale v'era un'istituzione insieme culturale (estetica, etica e politica) ed economica: l'annuale Salon di Parigi. In quel luiogo le creazioni degli allievi dell'Accademia Francese erano offerte non solo all'ammirazione del pubblico, ma anche alla vendita. Ma si aveva forse anche dimenticato delle fiere dell'arte fiorite soprattutto nei Paesi Bassi (specie a Bruges, Anversa e Amsterdam) nei secoli XV-XVIII, su larga scala e ben istituzionalizzate e organizzate; e in forma minore anche altrove, come Venezia e Firenze. Le prime erano le logiche manifestazioni dell'imponente "industria dei quadri", iniziata già nel basso medioevo. Nei secoli d'oro (grosso modo, 1550-1700) si producevano oggetti artistici di vario genere, in grandi serie, con volumi incredibili. Si è calcolato che nei Paesi Bassi si producevano ca. 70.000 quadri all'anno; nel solo XVII secolo sono stati prodotti 10 milioni di dipinti[188]. A Venezia la fiera d'arte si teneva ogni anno alla festa dell'Ascensione (la Sensa) in piazza S. Marco; ma si compravendeva merce popolare, spesso di seconda mano, e fin oggetti da stracciaroli (i quadri erano considerati essenzialmente tessuti dipinti). La fiera di Firenze sembra essere stata di qualità ancora inferiore[189].

---

[188] V.A Ginsburgh, 1996, citato da J.W. O'Hagan, *op cit.* p. 100. Ma cfr. anche J. M. Montias, *Quantitative methods in the analysis of 17th century Dutch inventories*, in V. A. Ginsburgh, P. Menger (eds.), *Economics of the arts*, Elsevier-North Holland, 1996.
[189] N. De Marchi, H. J. Van Miergros, *The history of art markets*, in V. A. Ginsburgh, D. Throsby, *op. cit*.

Dopo il secolo di predominio del paradigma romantico-idealista-avanguardista, il sistema dell'arte riconobbe l'intima e non scandalosa simbiosi tra l'arte e i soldi. Dopo Colonia seguì Basilea (1970), e si aprirono la cataratte delle fiere in tutti Paesi avanzati. Si citano quelle di Madrid, Stoccolma, Londra, Francoforte, Chicago, Amsterdam, Nizza, Parigi, Los Angeles, perché ognuna predomina nel "suo" mese, nel ciclo annuale delle fiere mondiali[190]; ma ve n'è un infinità, in tutto il mondo. Anche in Italia ve ne sono diverse (Bologna, Milano, Torino, Verona, Padova ecc.). In pratica, ogni sede fieristica – e in Italia quasi tutti i capoluoghi di provincia lo hanno - ospita, tra i vari settori merceologi, anche l'arte. Ormai per tenersi al corrente di questo fenomeno, così esplosivo, è necessario ricorrere ai motori di ricerca su Internet.

Le fiere d'arte, come dice il sostantivo, sono istituzioni del tutto simili alle fiere di altre merci. Il successo delle fiere nasce, logicamente, dall'incontro tra gli interessi economici degli Enti organizzatori e quelli dei galleristi. Di solito si tengono nelle normali strutture fieristiche, con le usuali modalità: l'Ente Fiera distribuisce e affitta spazi, fornisce una serie di servizi (materiali a stampa di promozione, l'indotto ecc.) e incassa i provenienti dagli affitti pagati dagli espositori e dallo "sbigliettamento" pagato dai visitatori. Inoltre l'Ente organizza spesso anche eventi di contorno (conferenze, convegni, spettacoli, performances etc.)[191]. In alcuni casi, si organizzano anche fiere-filiali che per qualche verso hanno caratteri complementari (per merceologia, livelli, prezzi, fascie socio-economiche di espositori e pubblico, ecc.)[192]

Durante le fiere i galleristi hanno occasione di incontrare molte più persone (centinaia di persone al giorno) che nei tempi normali, nella propria galleria ("le fiere sono affollate, e le

---

[190] F. Poli, *op. cit*. p. 76; G. Candela, A.E. Scorcu, *op. cit*. p. 261

[191] M. Salvador, *Il mercato dell'arte. Un' indagine sociologica sulle fiere dell'arte contemporanea* , Tesi di laurea, Facoltà di Lettere e F., Univ. di Udine, a.a. 2006 - 2007, p.. 163

[192] C. Saehrendt, S. T. Kittl , *op. cit*. p.139.

gallerie rimangono vuote")[193] . Qualche osservatore afferma che "molti mercanti fanno più affari durante le fiere che nel corso delle loro attività normale durante l'anno"[194] . In realtà, di solito non si concludono affari, ma solo li si avvia; l'affare si conclude in seguito, in tempi più calmi, nella sede propria. Per le gallerie le fiere sono molto utili anche come momento di panorama su quel che offre il mercato (la concorenza) nel suo insieme, sulle tendenze e mode artistiche, sulle quotazioni, come momento di marketing e pubblicità. Rispetto alla sede propria, lo stand alla fiera ha il vantaggio di essere più aperta e amichevole al pubblico: "in fiera viene a mancare quella sorta di opprimente obbligo di comprare che si insinua nel cliente al contatto diretto, e quasi esclusivo, con il gallerista all'interno della propria sede" [195] . Come si è già notato, i vantaggi delle fiere sono tali che molti galleristi concentrano esclusivamente le loro attività alla partecipazione a fiere; alcuni galleristi hanno rinunciato ad una propria sede fissa di rappresentenza, ma lavorano solo in stand delle fiere, nomadicamente[196] .

Come in tutte le fiere, il pubblico in grandissima parte (secondo qualche indagine, il 90%) viene a passare il tempo, divertirsi, curiosare, o per aggiornare la propria conoscenza dell'arte contemporanea; ma non per comperare.[197] . Rilevante è la fascia di giovani, e in particolare di studenti d'arte, che ovviamente hanno interessi culturali per l'arte ma di regola non hanno risorse da spendere in fiera. Un'altra quota rilevante del pubblico interessato è quello dei "professionisti dell'arte": attori, insegnanti, mercanti. Comunque, i visitatori hanno generalmente buone capacità di spesa. Come si fa pubblicità nel 1970 una delle prime fiere, quella di Basilea, è bene che chi viene a visitare la fiera "abbia tempo libero e un buon reddito"[198] Alla

---

[193] *Ibid.*
[194] F. Poli, *op. cit.* p. 75
[195] M. Salvador, *op. cit*. p. 148
[196] C. Saehrendt, S.T. Kittle, *op. cit*. p. 158
[197] M. Salvador, *op. cit* . p. 129. Cfr. anche A. Trasforini (cur.), *Arte in città, Arte, pubblici e gallerie a Bologna,* Ist. Cattaneo, Bologna 2003
[198] P. Barrer (cur.), *(Tout) l'art est -il nul?* , Favre, Lausanne, 2000 p. 54.

fiera di Bologna, nel 2006, i visitatori mediamente dichiaravano redditi di 33.000 €[199]; ciò che, scontando i vari fattori che generalmente alterano questi numeri, e facendo paragoni con i redditi italiani, indica una buona capacità di spesa.

Data l'imponenza del fenomeno, le fiere possono essere classificate in diversi tipi e livelli. Vi sono le grandi fiere di respiro mondiale, cui partecipano le grandi gallerie; all'altro estremo, vi sono le fiere a carattere regionale. La prima e forse più grande fiera in Italia, quella di Bologna, è essenzialmente regionale: un terzo dei visitatori proviene dall'Emilia-Romagna, i tre quarti vengono dalla Padania, e solo un quarto dal resto d'Italia. Trascurabili i visitatori stranieri. Ovviamente, le fiere "mondiali" attirano gli interessi più elevati, e quindi vi si contrattano somme più alte. In genere, comunque, in quelle americane gli oggetti negoziati mediamente spuntano prezzi doppi di quelle in Europa.[200] Si possono menzionare poi le fiere "eclettiche", che trattano delle merci più diverse, e assumono quindi caratteri da supermercato; e quelle più specializzate. Normalmente, le fiere regionali hanno il carattere citato[201].

Come in ogni settore commerciale, operano sia meccanismi di competizione che di cooperazione. Il prestigio di alcune fiere, e quindi l'eccesso di richiesta di spazi, esige qualche meccanismo di selezione, non sempre trasparente. D'altre parte, le gallerie a volte si lamentano dell'eccesso dei costi per parteciparvi, e se ne allontanano per principio.

Il carattere apertamente commerciale delle fiere tende a privilegiare maniere artistiche più "facili", comprensibili, "popolari". Ciò spiega il loro successo economico e di pubblico; ma per ciò stesso tiene lontane dalle fiere le gallerie più elitarie, innovative, "d'avanguardia" sperimentali" "di ricerca". Gli artisti superstar snobbano le fiere; i teorici, filosofi

[199] M. Salvador, *op. cit*. p. 104
[200] M. Salvador, *op. cit*. p. 67
[201] C. Saehrendt, S.T. Kittl, *op. cit*. p. 139

e critici più fini le condannano come operazioni meramente commerciali, che hanno poco a che fare con la "vera" arte[202].

[202] Un'altra serie di critica "di parte" del fenomeno è il libello di P. Barrer, *Le double jeu du marché de l'art contemporain. Censurer pur mieux vendre*, Favre, Lausanne. P. Barre è un gallerista, il fondatore e organizzatore della fiera di Ginevra dal 1991, e autore di una importante antologia di testi contro l'arte contemporanea, citatissima nel presente lavoro.

Capitolo XVII

La museificazione

Introduzione

Come ha sentenziato Gertrude Stein, "la nozione stessa di museo di arte contemporanea è una contraddizione in termini" [1]. Alle sue origini, nel Settecento, il museo (nella sua concezione moderna) era un luogo dove erano raccolte, conservate, ordinate ed esposte le opere d'arte del passato; quelle che, per consenso universale (senso comune, giudizio degli esperti), erano state riconosciute come opere della più alta qualità. L'orientamento è al passato, alla storia, al valore stabilito. Inoltre la parola museo evoca connotazioni di "vecchio, inutile, morto" [2]. L'arte contemporanea invece, per definizione, fa parte della vita presente, con le sue le incertezze, sperimentazioni, discussioni, lotte; e, in molte sue correnti, mirava alla trasformazione del mondo, alla creazione del futuro. Inoltre, la ragion d'essere del museo è che le opere d'arte hanno valore universale ed eterno; è per questo che devono essere conservate nei *saecola saecolurum*. Un opera che entra nel museo non può più uscire. Ma l'universalità ed eternità non sono idee molto coerente con la cultura contemporanea, che enfatizza il particolare, il contingente, il mutamento. Come si può pensare che le "ricerche" e "sperimentazioni" dei viventi siano ancora interessanti e valide, tra qualche generazioni o qualche secolo? Quanto sopravviverà quel che oggi riempiono i musei dell'arte contemporanea? Di fatto si sa che in passato una notevole percentuale delle opere d'arte sono "destinate alla obsolescenza". [3] E come si può pensare di mettere in museo opere di artisti ancora viventi, e/o il cui valore non è (ancora) universalmente affermato?

E in effetti ci volle parecchio tempo – un buon mezzo secolo – prima che l'arte "modernista" (dal realismo e impressionismo in poi)

---

[1] Cit. in J. Spalding, *The eclipse of art. Tackling the crisis in art today*, Prestel, Munich-Berlin-London-New York 2003, p. 91

[2] S. Musmeci, *C'era una volta il museo,* Bonanno, Acireale-Roma 2005.

[3] W.N. Goetzmann, *How costly is the fall from fashion*? In V. A. Ginsburgh, P., M. Menger (eds.) *Economics of the arts*, North Holland-Elsevier, Amsterdam etc. 1996, p. 71. Anche C. Saehrendt, S. T. Kittl, *Das kann ich auch. Gebrauchsanweisung für moderne Kunst*, Dumont, Köln 2007, p. 244

fosse accolta nei musei, e si dovette aspettare gli anni Trenta del ventesimo secolo prima che si fondassero i primi musei dedicati specificamente all'arte contemporanea (MoMA 1929, Museo dell'arte moderna della città di Parigi 1934; dal 1947 al Palais de Tokio). Gli inizi furono stentati e controversi, e lo sviluppo lento. E' solo verso gli anni 70 che la moda ha preso il vento, e in tutto il mondo occidentale si è avviata un'ondata di costruzioni museali paragonabile a quella della "bianche cattedrali"che nel XII secolo il monaco Glaber vedeva sorgere in tutta Europa. Secondo una fonte, nel solo Giappone, negli gli anni 80 e 90 si sono costruiti 500 musei d'arte contemporanea [4] Secondo l'Unesco, al mondo si apre un museo (non solo d'arte) ogni settimana, e nel Regno Unito uno ogni tre settimane. In USA si contano 1500 musei d'arte, in Germania 600 [5]. Anche in Italia pullulano musei, gallerie e centri di arte contemporanea. Si estendono i corrispondenti reparti di musei e gallerie già ben stabiliti, anche da decenni e un secolo; ma se ne fondano di nuovi, come il Castello di Rivoli e il Re Rebaudo Sandretto, a Torino, il Padiglione d'arte contemporanea (PAC) a Milano, Il Museo d'arte moderna a Bologna, il Palazzo della Papessa a Siena, Il Centro MAXXI di Roma, il MADRE e il PAL a Napoli, il centro alla Zisa a Palermo, il centro della fortezza seicentesca a Messina, il Museo Pecci a Prato, il MART a Rovereto, il centro d'arte moderna di S. Giulia a Brescia, il Gamud a Udine.

Come è potuto avvenire questo ribaltone? Una ragione interna al sistema dell'arte è che, dopo tutto, buona parte degli artisti hanno trovato ideologicamente più coerente e moralmente più gratificante lavorare per il museo, e quindi per l'ente pubblico e per il pubblico, che per il mercato e i privati. Riuscire a collocare proprie opere nei musei è un momento importante, nel curriculum professionale; e, ovviamente, giova molto ai loro redditi. Ma vi sono cause esterne e più generali, che possiamo classificare in tre ordini.

---

[4] A. Debeljak, *Reluctant modernity,* Rowman&Littlefield, Lanham 1998.

[5] G. Selbach, *Les musées d'art americains: une industrie culturelle*, L'harmattan, Paris 2001, p. 7. J. Heilbrun, C.M. Gray, *The economics of art and culture*, Cambridge Univ. Press, Cambridge 2001 ne calcola 1200 (sul totale di 8000 musei di ogni genere. Per la Germania, cfr. P. Dossi, *Hype ! Kunst und Geld*, Deutsche Taschenbuch, München 2007, p. 98. In ambedue i casi si comprendono i musei d'arte in genere, non specificamente per l'arte contemporanea.

Il primo è il perdurante prestigio e utilità dell'istituzione museo in generale, i suoi valori sociali, i "benefici esterni" [6]. Ciò spiega il suo enorme sviluppo in termini di numeri, tipologie, funzioni. Da due secoli e mezzo, in ogni città e paese (nei due sensi del termine) d'Occidente si istituiscono e costruiscono musei della più varia tipologia. Il loro numero è incalcolabile, certamente dell'ordine delle molte decine di migliaia (solo in Italia se ne contano un paio di migliaia). La proliferazione dei musei d'arte contemporanea è quindi parte di un fenomeno molto più generale, connesso a una molteplicità di fattori, come a) crescita del livello d'istruzione, del tempo libero e della mobilità della popolazione; b) crescita delle esigenze di costruzione dell'identità e delle memoria collettiva di qualsiasi tipo e livello (locale, nazionale, etnica, categoriale, ecc.) ;[7] c) crescita del ruolo del turismo culturale nell'economia, e delle funzioni dell'ente pubblico in questo campo. L'istituzione museo è uno dei protagonisti del mondo della cultura, dell'educazione, dell'informazione; accanto alla scuola, all'editoria, ai media e, oggi, a Internet. Con quest'altre istituzioni i musei si collocano in complessi rapporti di concorrenza e collaborazione. Attorno alle attività museali si sono sviluppate robuste organizzazioni (come l'internazionale ICOM, le associazioni professionali delle varie categorie di operatori museali, l'editoria specializzata, le imprese di servizi), nonché competenze tecniche e professionali nel campo delle progettazione delle strutture, allestimenti, gestione, promozione ecc.; e le relative discipline scientifiche e accademiche, quali la museologia e museotecnica, e le specializzazioni museali di storia, economia, psicologia, sociologia, scienza dell'organizzazione e management, teoria della comunicazione ecc. Si sono analizzate le diverse componenti dell'esperienza museale: la preziosità della collezione, la rarità, la

---

[6] Gli economisti distinguono 5 ordini di benefici esterni dei musei: opzione, esistenza, trasmissione, prestigio, educazione. Per l'illustrazione di questi esoterici concetti cfr. B. S. Frey, S. Meier, *The economics of museums*, in V. A. Gisnburgh, D. Throsby (eds.), *Handbook of the economics of art and culture*, North Holland - Elsevier, Amsterdam et al. 2006, p. 1023

[7] I. Karp, S. D. Lavine, (eds.) *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum displays*, Smithsonian Institute press, Washington D.C. 1991; M. Feldman (ed.) *The economics of art museums*, The Univ. of Chicago Press, Chicago -London 1991; I. Karp, C. M. Kramer, S. D. Lavine (eds.), *Museums and communities. The politics of public culture,* Smithsonian Institute Press, Washington D.C., 1992; F. E. S. Kaplan, (ed.) *Museums and the making of "ourselves". The role of objects in national identity*, Leicester Univ. Press, London 1994.

qualità dell'edificio, l'allestimento, l'accessibilità, il servi zio di guida, la pr esenza di una biblioteca, gli orari affidabili, i negozi, la caffet teria, il materiale illustrativo a stampa; ma si evidenza anche il ruolo dell'atmosfera complessivo, ovvero "l'esperienza totale", [8]. Si è costituito un European Group on Museum Statistics (EGMUS) per raccogliere sistematicamente, secondo schemi standard, i dati relativi ai musei, con la collaborazione dei responsabili di singoli musei (molte migliaia). Nel quadro del presente lavoro non possiamo, evidentemente, approfondire adeguatamente questa sterminata materia [9]; tuttavia sembra opportuno accennare ad alcuni aspetti, più rilevanti al nostro tema (l'arte post-moderna).

---

[8] B. S. Frey, *op. cit*. p. 1022; S. Musmeci, *op. cit*. p. 65

[9] Per un recente manuale introduttivo elementare, cfr. M.V. Marini Clarelli, *Che cos'è un museo,* Carocci, Roma 2005. Tra i testi in italiano più recenti e noti si possono ricordare Russoli (1991) Guarducci (1988), Laneve (1988) Lumley (1988)) Binni Pinna (1989) Giaume (1991), Mottola -Molfino (1991) Lugli (1992), Schaer (1996), Bagdali (1997), Galluzzi -Valentino (1997), Moretti (1999) Rossigni (1999) Zan (1999), Bodo (2000), Tomea -Gavazzoli (2003) Zuliani (2006), Zan (2007) (rimandiamo alle apposite banche dati per i riferimenti bibliografici completi). Un lavoro interessante e curioso, di taglio propriamente sociologico, è quello di S. Musmeci, citata alla n. 2. La letteratura in altre lingue è ovviamente immensa. Esistono numerose collane editoriali dedicate specificamente a questi temi, come quella diretta da Susan Pearce presso la Leicester Univ. Press, e anche numerose riviste specializzate sui singoli aspetti della problematica museale (storia, economia, diritto, tecnica, comunicazione, pubblico, tipi di musei, e così via). A titolo di campionamento si possono citare, tra i principali testi in lingua inglese P. Vergo, *The new museology* , Reaktion books, London 1989; I. Rogoff, D. Sherman (eds.) *Museum culture: histories, discourses and spectacles* , Routledge, London -New York, 1994, K. Moore, *Museums and popular culture* , Cassel, London -Washington 1996; N. Prior, *Museums and modernity. Art galleries in the making of modern culture* , Berg, Oxford 2002; J. Pedro Lorente, *Cathedrals of urban modernity. The first museums of contemporary art,1800 -1930*, Ashgate, Aldershot 1998; T. Bennett, *The birth of the museum: history, theory, politics* , Routledge, London 1995; E. Hooper -Greenfill, *Museums and the shaping of knowlwdge* , Routledge, London 1992; Kotler N. e P., *Museum strategy and marketing: designing missions, building audiences, generating revenues and resources,* Jossey-Bass, S.Francisco, 1999. Per la lingua tedesca si può citare il recentissimo V. Kirchberg, *Gesellschaftliche Funktionen von Museen. Makro , meso- und mikro -soziologische Perspektiven,* Berliner Schriften zur Museumkunde - Verlag für Sozialwissentschaften, W iesbaden 2005, che è sostanzialmente il rapporto di una sofisticata ricerca empirica, ma che riporta anche una buona discussione della problematica museale in generale, e un'ampia e aggiornata bibliografia sulla sociologia dei musei, quasi esclusivamente anglo -americana e tedesca. Cfr. anche P. Weibel, A. Buddensiego (eds.) *Contemporary art and the museum* , Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2007; A.Mottola -Molfino, *L'etica dei musei* , Allemandi, Torino 2004; S. Zuliani (cur.) *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo*

La seconda causa generale è la completa istituzionaliz zazione dell'arte contemporanea e postmoderna. Essa fa parte integrante del paesaggio culturale, specie urbano e metropolitano, e non può sorprendere che anche ad essa si dedichino musei, come a numerosissimi altri settori dell'attività umana. Il processo di istituzionalizzazione è stato ampiamente esaminato in precedenti capitoli e non vi torneremo sopra.

Il terzo è la politica di sviluppo delle città. Compito primario di ogni governo urbano, oggi come sempre, è far crescere in numeri, ricchezza, bellezza e prestigio la propria città (la "urban growth machine" di Harvey Molotch [10]). Il museo è, sempre più, una componente centrale del paesaggio urbano. Spesso la costruzione di un museo è occasione, pianificata o spontanea, di risanamento di interi quartieri, o di costituzione di nuove centralità e nuovi poli di sviluppo urbano; o addirittura, dell'intera immagine della città [11]. Più che mai, negli ultimi decenni , ogni amministrazione locale è impegnata in una politica competitiva di promozione e marketing della propria città [12]. Nella società post -industriale e postmoderna, la disponibilità di servizi culturali e di tempo libero di alto livello – scuole, università, centri di ricerca, centri sportivi, centri commerciali, servizi di intrattenimento e divertimento, qualità dell'ambiente costruito e del paesaggio, "atmosfera" complessiva ecc. – sono considerati come *asset* urbani sempre più cruciali, non solo per attirare flussi di visitatori e quindi

---

d'arte contemporanea , B. Mondadori, Milano 2006, e I. A. Perin, *Cose da museo. Avvertenze per il visitatore curioso* , Eleuthera, Milano 2007. Sugli aspetti più propriamente economici dei musei e gallerie si citano Frey e. Pommerehne 1998, Feldstein 1991, Heilbrun and Gray 1993, O'Hagan 1998, Grampp 1996, Connor - Brokes 1996. C'è un tema che non abbiamo trovato nella rassegna della letteratura museologia: quello dei problemi professionali dei guardiani dei musei. Ci sembra interessante, ad esempio, che cosa pensano delle opere tra cui passano i giorni, quali effetti psicologi e culturali. La mia impressione è che nei musei d'arte contemporanea l'effetto sia di profonda alienazione.

[10] H. Molotch, *The city as a growth machine* , "The American journal of sociology", 1976

[11] Cfr. ad es. il caso di Francoforte negli anni 70 -80, studiato da M. Giebelhausen, *Symbolic capital: the Frankfurt museum boom of the 1980's,* in M. Giebelhausen (ed.) *The architecture of the museum. Symbolic structures, urban contexts,* Manchester Univ. Press 2003; quello di Liverpool, in P. Lorente, *The role of museums and the arts in urban regeneration of Liverpool,* Centre for Urban History, Univ. of Leicester 1996

[12] F. Bianchini, L. Greenhalgh, C. Landry, *The importance of culture for urban economici development in Great Britain,* Comedia, London 1992; J. Urry , *The tourist gaze. Leisure and travel in contemporary societies,* Sage, London 1990.

sviluppare l'economia turistica, ma anche per attirare imprese e residenti di alto livello. Si ritiene che nella società della mobilità e dell'accesso le scelte localizzative dipendano sempre più da fattori qualitativi del tipo sopra elencato [13]. In questo quadro, si è diffusa tra i responsabili dei governi locali la convinzione che la presenza, in città, di musei o gallerie o centri d'arte contemporanea (nel senso lato del termine) non contribuisca solo al generico prestigio della città, all'elevazione culturale dei cittadini, e al miglioramento della sua posizione delle classifiche delle città "preferite". [14] Molto più specificamente, si ritiene che questi simboli di modernità, vivacità, dinamicità, proiezione al futuro , siano molto efficaci nell'attirare residenti di qualità – giovani, istruiti, "trendy", ad alto reddito, attivi nei settori più avanzati dell'economia. [15] Da alcuni anni (10 -15) si è diffuso nel mondo anglosassone il verbo del "cultural planning" secondo cui lo sviluppo delle città deve richiede un approccio tecnico - razionale-sistematico anche nella promozione di strutture e attività culturali [16] finalizzate ai flussi turistici . Si esaltano famosi casi di successo di "ringiovanimento culturale" di vecchie città industriali in declino, come Glasgow, Birmingham e Bilbao [17]

---

[13] Sul tema cfr. ad es. i saggi raccolti da A. Mazzette (cur.) *Dinamiche del mutamento urbano* ; Angeli, Milano 1998; tra cui, del presente autore, *Aspetti sociologici dell'urbanistica postmodern a*, poi in ristampato anche in F. Martinelli, *La città. I classici della sociologia* , Liguori, Napoli 2001.

[14] Così nel caso di Francoforte, studiato dalla Giebelhausen, cit. sopra

[15] Cfr. ad es. F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea* , Laterza, Bari, Roma 2002, p. 117. Come osservano T. Bille e G. G. Schulze, *Culture in urban and regional development* , in V. A. Ginsburgh, D. Throsby (eds.) *op. cit* ., p. 1067 e ss.: non vi sono indagini che supportino la tesi che arte e e cultura siano fattori di attrazione nelle città. Sulle scelte localizzative di lavoratori e delle imprese contano opportunità ocupazionali, qualità abitativa, relazioni famigliari, scuole, trasporti, servizi sportivi e altre forme di tempo libero. Forse gioca anche, nella diffusione di questa credenza, il normale desiderio di ogni amministratore locale di legare il suo nome a opere a valenza culturale (monumenti); e, tramontata, per molte ragioni, la popolarità delle statue e fontane in mezzo alla piazze o nei giardini, il museo d'arte moderna è sembrata una buona alternativa.

[16] C. Landry, F. Bianchini, *The creative city,* Demos, London 1995; G. Evans, *Cultural planning. An urban Renaissance?* , Routledge, London 2001. Un'ulteriore bibliografia è indicata da R. Roncon, *Ricerca estetica e politiche culturali,* in D. Bertasio, *Arte o spettacolo?* Angeli, Milano 2006.

[17] T. Bille e G. Schulze, *op. cit* ., p. 1070, dopo aver esaminato alcune indagini indipendenti, ritengono che il successo di Glasgow non sia poi così brillante. In ogni caso, misurare gli effetti diretti e indiretti, a breve e a lungo termine, sull'economia e sulla qualità della vita, di interventi di rinnovamento delle città nel settore culturale, e

In questo capitolo tratteremo della museificazione in due significati del termine: il primo, sinonimo di musealizzazione, cioè ingresso e integrazione dell'arte contemporanea nell'istituzione museo: il secondo, come edificazione dei musei (museificazione da museo-*facere*), cioè crescita in numero, dimensioni e importanza di queste strutture. L'enfasi sarà sui caratteri materiali, architettonici, che essi hanno assunto nella modernità e nella post modernità, i loro rapporti con il tessuto urbano esterno e le peculiarità museotecniche interne; tuttavia si accennerà anche alle loro funzioni e attività. Tra queste ha assunto crescente importanza l'organizzazione di mostre temporanee; e questo darà lo spunto per dire qualcosa sulle mostre in generale, che sono divenute uno dei fenomeni più macroscopici del sistema dell'arte contemporanea; e di quei protagonisti prìncipi dell'arte postmoderna che sono i curatori, intesi come artisti di secondo grado, meta-artisti, super-artisti.

Un cenno sarà dedicato a quell'istituzione intermedia tra il museo e la mostra che sono i Centri d'arte contemporanea, noti anche con il nome tedesco di Kunsthalle perché è nei Paesi germanici che essi hanno avuto la prima fioritura.

Quello dei musei è un universo molto ampio e complesso; non è possibile tener conto, in queste poche pagine, le sue varie articolazioni. E' ovvio che v'è una fascia di musei d'arte "superstar", fuori scala, grandi, splendidi, antichi ma al passo dei tempi, famosi, frequentatissimi, a che non riguardano (solo) l'arte M/C: il Louvre, con 6 milioni di visitatori all'anno; il Metropolitan (5.5), il National Gallery (5) i Vaticani (3.3), il Prado e l'Hermitage (2) gli Uffizi (1.5). Ma ci sono anche superstar specializzate nel settore Moderno/Contemporaneo: il, il MoMA, il Whitney, i vari Guggenheim, l'Art Institute di Chicago, il Tate Modern, il Pompidou e pochi altri[18]. V'è poi una fascia intermedia; e, in fondo, migliaia di musei e gallerie piccoli, spesso sconosciuti. Le differenze, sotto vari aspetti, tra le diverse "classi" di musei sono a volte abissali. I temi e problemi sono diversissimi. Ad esempio, di regola nei primi s i

---

sulla qualità della vita, di interventi di rinnovamento delle città nel settore culturale, molto difficile. Qualcuno (F. Van Puffelen, *Abuses of conventional impact studies of the arts*, in "Cultural Policy", 2,2, 1996), auspica che ricerche sull'impatto economico delle iniziative sull'arte siano abbandonate.

[18] B. S. Frey, S. Meier, *op. cit*. p. 1036, G. Candela, A. E. Scorcu, *Economia delle arti*, Zanichelli, Bologna 2004, p. 150

incontrano frenetiche folle e code; negli ultimi, il triste vuoto [19]. In complesso, "i musei d'arte crescono in dimensioni, numeri, visistatori, collezioni e spese; ma crescono anche il loro deficit", da ripianare a carico della pubblica amministrazione. [20] In queste pagine ci occupiamo soprattutto dei primi, perché su di essi verte gran parte della letteratura.

In linea di principio musei e mostre appartengono al mondo della cultura, e non a quello del commercio, di cui si è trattato nel capitolo precedente. Tuttavia è ovvio che questa distinzione è solo teorica; nella pratica anche i musei operano secondo vincoli economici, e si confrontano con il mercato – il mondo dei collezionisti e delle gallerie (private). Tra musei e gallerie vi sono stretti rapporti, non solo funzionali, economici e sociali, ma anche materiali: le grandi gallerie tendono ad essere localizzate nelle stesse città dove stanno i grandi musei, e spesso nelle loro vicinanze; e tendono anche ad assumere caratteristiche architettoniche simi li (il celebre "cubo bianco"). Alcuni musei, specie negli USA, stanno contravvenendo al tradizionale principio per cui ciò che è stato acquis ito al museo non può più essere rimesso sul mercato [21] e hanno avviato politiche di "de -accessionin g", che è un raffinato eufemismo per dire vendita [22]. Alcuni hanno dato vita a "filiali" commerciali, dove hanno luogo le compravendite; altri, come la Guggenheim, pur mantendo formalmente lo status di museo (fondazione museale non profit) in realtà operano con criteri e modalità tipicamente imprenditoriali.

1. Le trasformazioni del museo

---

[19] B. S. Frey, *op. cit*. p. 1037; C. Saeheendt, S.K. Kittl, *op. cit* p. 151

[20] W. D. Grampp, *A colloquy about art museums: economic engages museology* , in V. A. Ginsburgh, P. -M. Menger (eds.) *Economics of art. Selected essays* , North - Holland-Elsevier, Amsterdam et al. 1996, p. 221

[21] "Il museo è una macchina che prende tutto, digerisce tutto, e non escreta niente ": Y. Michaud, *L'artiste et les commissaires,* Chambon, Nîmes 1989, p. 188

[22] I primi episodi risalgono agli anni 70 negli USA, quando alcuni musei vendettero all'asta alcuni pezzi, di cui avevano abbondanza, e invece miravano ad assicurarsene altri pezzi, per completare collezioni . Ne scaturirono vivaci controver sie. I custodi della tradizione museale sono in grandissima maggioranza molto contrari, mentre gli economisti dell'arte per lo più invece trovano ragionevole che i musei possono rimettere sul mercato opere. Cfr. J. W. O'Hagen, *The state of the arts. An analysis of key economic policy issues in Europe and the United States* , Elgar, Cheltenham 1998, p. 167. Anche in Germania, sempre pronta a importare usanze americane, comincia albeggiare il "deaccessioning": cfr. P. Dossi, *op. cit*. p. 101

Il museo d'arte postmoderno è certamente molto diverso d al modello "tradizionale", vigente tra la fine del Settecento e la metà del Novecento . Quest'ultimo è caratterizzato, come si è già visto, da 1) la funzione di raccolta, conservazione, analisi, ordinamento ed esposizione delle opere più importanti, 2) apertura al pubblico, a scopi di studio, educazione ed elevazione; 3) diffusione della coscienza, identità ed orgoglio patriottico. La proliferazione dei musei (non solo d'arte), in Europa, è sempre strettamente collegata ai processi di costruzione nazionale; e anche oggi, uno dei primi provvedimenti di ogni Paese che si costituisca in Stato è la fondazione del Museo Nazionale, come codificazione della storia culturale e politica del Paese[23]. Nell'Ottocento il museo è espressione anche del culto quasi religioso dell'arte, nello spirito dell'idealismo romantico; e assume quindi spesso le forme del tempio (di solito greco -romano , in omaggio alla culla dell'arte occidentale) ed è collocato nelle posizioni più prestigiose e centrali della città , accanto ai palazzi del potere civile e alla cattedrale. Questo modello trova le sue espressioni paradigmatiche a Monaco, (la Königsplatz), Berlino (Museuminsel) e Vienna (il Museumquartier); e si replica poi un po' in tutte le capitali europe e[24]. Il museo diventa un tipo architettonico fondamentale, riconoscibile a prima vista per il suo frontone colonnato, il timpano e spesso la cupola (lo si riconosce a prima occhiata anche nei fumetti di Disney) . L'architettura museale stimola la creatività dei progettisti e produce capolavori assoluti. Talvolta (come nel caso della Glyptoteca di Monaco, 1829), così belli da meritare di essere inaugurati quando sono ancora vuoti, per permettere al pubblico di ammirare pienamente le loro architetture. La visita al museo era un "rituale civilizzatore" [25], che imponeva comportamenti di riverenza come nelle cattedrali . Infine, il museo è espressione dello spirito storicistico -evoluzionistico - classificatorio tipico del secolo; gli oggetti erano esposti essenzialmente in ordine cronologico (periodi, stili) , incrociato con quello geografico ("scuole" nazionali e regionali) e quello

---

[23] S. Mcdonald, G. Fyfe (cur.), *Theorizing museums* , Blackwell, Oxford 1996; anche Y. Michaud, *L'art a l'état gazeux. Sur le triomphe de l'ésthetique,* Stock, Paris 2003, p. 194

[24] M. Giebelhausen (ed.), *op. cit* . pp. 5 ss. Cfr. anche V. Plagemann, *Das deutsche Kunst Museum, 179 0-1870*, Prestel, München 1967

[25] C. Duncan, *Civilizing rituals* , Routledge, London -New York 1995

dimensionale (reparti più intimi per opere piccole, e più ariosi per quelle grandi).

1.1 *Prime critiche: la deconstestualizzaione e la codificazione*

Contro questo modello classico (che si può chiamare anche, paradossalmente, sia tradizionale che moderno) di museo d'arte si era levata qualche voce critica già al suo nascere (ad esempio, Lamartine, e il solito bastian -contrario Nietzsche). Il dissenso si rafforzò nei primi decenni del Novecento, e non solo da parte delle avanguardie antagoniste. Paul Valéry, John Dewey, Theodor von Adorno e Andrè Malraux[26] sono tra i più noti primi critici del museo classico. Le obiezioni fondamentali sono due. La prima riguarda la sua accessibilità al pubblico indiscriminato, ed ha un carattere nostalgico e aristocratico. Si lamenta la presenza, nelle sale dei musei, di popolino incolto, incapace di capire e apprezzare, spesso vociante e frettoloso; ciò che impedisce ai veri devoti d'arte la contemplazione delle opere con la necessaria calma e concentrazione. Si nega che il popolino stesso ne possa trarre qualche beneficio, data la sua impreparazione e le condizioni in cui si svolge la visita. Si rimpiange il declino delle collezioni private e ci si lamenta già allora della massificazione .

La seconda obiezione è più dottrinale: la de -contestualizzazione (sradicamento) delle opere dagli ambienti per i quali erano state pensate, e la loro collocazione in spazi anonimi, secondo un ordine aridamente scientifico -storicistico . Strappate dai loro contesti originari, collocate le une accanto alle altre, le opere tendono a cancellarsi l'un a l'altra la carica vitale, emotiva . Le immagini più spesso evocate, a questo proposito, sono quelle del mausoleo, del sepolcro , del cimitero, del luogo di mummie e di spettri e di morti [27]. Un rimedio proposto a questo innegabile difetto era di ricostruire, attorno alle opere esposte , esatte copie degli ambienti originali [28]; provvedimenti però difficili, costosi, e comunque criticabili (Adorno

[26] Paul Valéry, *Le problème des musées* , in *Pièces sur l'art* , Darentière, Paris 1931 ; T. W. Adorno, *Prisms* , MIT Press, Cambridge Mass., 1981.

[27] Cit. in D. Kuspit, *Psychostrategies of avant -garde art* , Cambridge Univ. Press, Cambridge 2000, p. 207; A. Hauser, *Le teorie dell'arte* , Einaudi, Torino 1969, p. 200. Anche E. Jünger , *Der abenteurlicher Herz*, Hamburg 1938; cit. da H. Sedlmayr, *La perdita del centro,* Rusconi, Milano 1974 (1947).

[28] H. Provensal, *L'art de demain* , Perrin, Paris 1904; cit. in M. Giebelhausen (ed.) *op. cit*. p. 163.

era contrarissimo) , tant'è vero che solo raramente è stato possibile applicarla. Un'altra soluzione era quella di circondare le opere di maggior valore artistico con oggetti di uso più quotidiano (arti applicate, industrie artistiche ecc.) della stessa epoca; gli oggetti per i quali, tra l'altro, nello stesso periodo si stavano allestendo appositi musei, sulla spinta di storici dell'arte come A. Riegl, di antropologi ed etnologi.[29]

Più rare, in questo periodo, sono altre obiezioni: ad esempio contro la "depredazione" delle opere d'arte, compiute dagl i Stati più forti contro quelli più deboli (ad es. le denunce di Lord Byron contro i "saccheggi " di Lord Elgin), e quella della funzione ipocritamente consolatoria della costruzione di pochi grandi musei, dove salvare le cose migliori del passato, mentre si abbandonano quartieri storici delle città a massicce distruzioni, in nome della modernità e delle speculazione edilizia [30]. In tempi più vicini a noi P. Bourdieu ha anche evidenziato che l'allestimento ottocentesco degli oggetti è anche insieme causa ed effetto della nascita di un atteggiamento puramente estetizzante (teoria dell'arte pura, disinteressata, inutile) , dimentico delle funzioni sociali che ogni oggetto d'arte ha sempre avuto .[31]

Tuttavia il modello che più sopra abbiamo definito come classico non è affatto universale. Prima della codificazione di metà Settecento, i musei potevano avere tutt'altro carattere. Il prototipo di tutti i musei, quello dell'Alessandria tolemaica, era un complesso polifunzionale di biblioteche, laboratori sperimentali per diverse scienze naturali, giardini zoologici e botanici, più che luogo di raccolta di opere d'arte . Federico II , *Stupor mundi*, si portava dietro, nei suoi continui spostamenti tra Italia e Germania (e Terrasanta), un vero, spettacolare museo viaggiante, con i suoi sapienti, i rappresentanti di culture diverse, nei loro costumi etnici (le guardie saracene e le baiadere berbere) i libri, oggetti d'arte e preziosità varie, e il caravanserraglio di animali esotici. Nel Rinascimento italiano i primi musei propriamente detti erano raccolte di reperti archeologici classici, sistemati in ville e giardini adeguatamente strutturati; ma anche

---

[29] A. Viedler, *The space of history : modern museums from Patrick Geddes to Le Courbusier,* In M. Giebelhausen (ed.) *op. cit*., p. 162

[30] R. de la Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté* , 1897; cit. da A. Viedkler, *op. cit*. p. 165. Cfr. anche L. Mumford : « quando la città rischiava di soffocare sotto il peso delle sue stratificazioni storiche, ha inventato il museo » da *La cultura delle città*, Comunità, Milano 1954 (1938).

[31] P. Bourdieu, *La distinzione* , Il Mulino, Bologna 1983, p. 30

"gabinetti" e "studioli" in cui si raccoglievano ogni sorta di oggetti strani, rari, preziosi, curiosi, sia naturali che artificiali, e, tra questi, sia di tipo tecnico -scientifico che artistico. Spesso queste raccolte di meraviglie – note anche col nome tedesco di Wunderkammer, per la loro diffusione tra i numerosi principi dell'Europa centrale - erano situate in stanze seminterrate o sotterranee, oblunghe e oscure , dall'atmosfera un po' magica e misteriosa: le "gallerie". E' solo con l'affermarsi dello spirito illuministico, delle idee chiare e distinte; solo con la definitiva classificazione dei diversi rami dello scibile e l'autonomizzazione delle "arti belle" dagli altri settori della cultura, che emerge il modello moderno di museo. Quel che è avvenuto nella post-modernità, con la polifunzionalità delle strutture museali, l'eterogeneità degli oggetti che vi sono ospitati, la spettacolarità degli allestimenti, può essere visto, per alcuni aspetti, come un ritorno alla "confusione" del pre-moderno[32].

1.2 *L'apertura alle masse*

Per altri aspetti invece, il museo post -moderno si colloca in continuità evolutiva con il museo moderno. Forse il più macroscopico di tali aspetti è il rapporto con il pubblico. I musei pre-moderni erano riservati sostanzialmente all' élite; quelli moderni, istituiti nell'età della democrazia, si aprono alla generalità della popolazione, anche se per loro natura e struttura, inevitabilmente continuavano e continuano) ad essere frequentati soprattutto dalle élites colte. Il contrasto tra il principio democratico e la realtà elitaria provocava, nei primi tempi, come abbiamo visto, qualche fastidio . Tuttavia "forse nulla ha contribuito a rendere democratica l'educazione artistica quanto la costituzione dei musei". [33]

Il rapporto tra arte contemporanea e museo si è capovolto. Agli inizi del secolo scorso, le avanguardie artistiche generalmente detestavano e disprezzavano i musei, e una delle più rappresentative di esse, il Futurismo, ne predicava la demolizione a picconate. Ancora negli anni 60 le neo -avanguardie arrabbiate si proponevano di distruggere l'istituzione museo, considerato come la prigione

[32] Y. Michaud, *L'artiste et les commissaires* , cit., p. 7
[33] H. Hauser, *Storia sociale dell'arte e della letteratura* , v. 2, Einaudi, Torino 1964, p.170

dell'arte.[34] Negli ultimi decenni, al contrario, i musei sono divenut i l'istituzione di riferimento e i centri motori di gran parte delle attività artistiche. L'avere le proprie opere accolte in un museo è l'obiettivo supremo degli artisti e galleristi, per molte e ovvie ragioni di prestigio e profitto; e si sono sviluppate forme d'arte (installazioni, ecc.) che non hanno altre possibilità di collocazione che il museo. Si costruiscono musei anche prima di aver raccolto un adeguato patrimonio di opere da esporre, o le si commissionano appositamente per mettere qualcosa nelle sale. Il museo è divenuto una meta-opera d'arte, di cui i singoli *exhibits* sono solo componenti. I direttori e curatori dei musei d'arte contemporanea sono tra i soggetti più influenti nella dinamica degli stili e correnti, e nella determinazione dei valori estetici e di mercato. L'arte post-moderna è in gran parte arte da museo; nasce già museificata.

Nella post-modernità si consuma, anche nell'istituzione museale come in ogni altra, (es. l'università) il passaggio dall'élite alla massa; anche se, come vedremo nel prossimo capitolo, quando si tratta di musei d'arte, e ancor molto di più di arte contemporanea, per massa si deve comunque intendere le fascie più acculturate della popolazione. Il pubblico di queste istituzioni ha, in grandissima maggioranza, almeno il diploma di scuola medie superiore, lavora nel settore terziario, e rappresenta una modesta minoranza della popolazione complessiva. Tuttavia i numeri assoluti di questa fascia sono, nella società moderna, abbastanza alti da configurare il concetto di massa.

Il passaggio dall'élite alla massa è stato sofferto, soprattutto da parte di quella categoria di amministratori di museo più legati alle sue funzioni tradizionali (raccolta, conservazione, ordinamento, studio), e meno alle funzioni educative, "politiche" e di accoglienza; ed è ancora oggetto di resistenze e controversie[35]. Le innovazioni in questo campo sono state intodotte nei grandi musei americani, in regime privatistico e quindi attenti ai bilanci e al pubblico. Negli anni 60 i Rockefeller commissionano a Philip Johnson il progetto della nuova sede del MoMa; oltre agli spazi espositivi sono realizzati spazi per la ricerca e la didattica, e una vera facoltà per l'AC: biblioteca, aule, auditorium,

---

[34] P. Weibel (Hg.) *Quantum Dämon*, Passagen, Wien 1996, p. 24. Cfr. anche D. Crimp, *On the museums' ruins*, MIT Press, Cambridge MA 2000 (1993); C. Kravagna (Hrsg.), *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KunstelrInnen*, König, Köln 2001 (il volume porta contiene anche la versione in inglese)

[35] F. Poli, *Il sistema dell'arte contempopranea*, Laterza, Bari-Roma 2004, p.130

laboratori per scuola d'arte, corsi serali, e così via; tutta pensata per un mercato mondiale. Quarant'anni dopo la si amplia ancora alla grande, calibrata per accogliere nel modo più agevole e rapido 7.000 visistatori al giorno, e la si dota di forme architettoniche ancora molto più spettacolari. Il paradiso di tutti gli appassionati del mondo AC [36].

Il modello fa scuola in tutto il mondo. Il museo post -moderno tende ad attirare le masse con svariati modi: architetture e ubicazioni di grande fascino, allestimenti di grande impatto, innovazioni fantasiose, meraviglie. Ma si cura molto anche la didattica, l'acculturazione: le opere d'arte esposte sono accompagnate da pannelli, fotografie, documenti vari che la inquadrano storicamente , come materiali a stampa e d'archivio, oggetti vari tipici dell'epoca, ecc. L'importanza degli oggetti d'arte esposti è enfatizzata dalla quantità di parole che la incorniciano ("le parole dipinte"). Le mostre d'arte MC e PM tendono a rassomigliare a biblioteche e bancarelle da "modernariato".

Ma la tendenza più vistosa è lo sviluppo dei servizi accessori di ogni sorta, come caffè, ristoranti e negozi; si vendono ogni sorta di oggetti (*merchandising)*. La fantasia dei creatori in questo campo è senza limiti. Ne i *bookshop* si vendono libri, riproduzioni sui supporti più diversi, ma anche cancelleria, giocattoli, magliette, scialli, cravatte, bottiglie di alcoolici (con adeguate etichette artistiche), e così via. Si è vista anche una bambola gonfiabile con le fattezza dell' *Urlo* di Munch [37]. Gli servizi fanno dei grandi musei sempre più simili ai centri commerciali, con la loro opulenta fantasmagoria.

Queste tendenze sono ap parse dapprima nei musei d i origine private, e cioè in America; ma negli ultimi decenni questi servizi accessori sono apparsi anche nei musei pubblici, e cioè in Europa, e sono spesso appaltati a ditte private, con un modello "pubblico - privato" diffuso in gran parte dei servizi che un tempo erano solo pubblici. In Italia nel campo dei beni culturali questa tendenza è stata sancita dalla Legge Ronchey del 1993.

E poi ovviamente librerie, biblioteche, spazi per mostre temporanee, laboratori didattici e ludoteche per i bambini, sale per

---

[36] Le opere sono distribuite in senso controintuitivo: la più antiche (Monet) in alto, e le più recenti in basso. Il criterio è di agevolare il percorso, in discesa; ma qualcuno può considerarlo un'ascesa spirituale nella storia, dall'arte postmoderna all'impressionismo.

[37] C. Saehrendt, S. T. Kittl, *op. cit*. p. 159

conferenze, ausili informatici, servizi di spiegazione, accoglienza di eventi socio -culturali estranei alle proprie finalità specifiche (feste, ricevimenti, sfilate di moda, ecc.). In alcuni Paesi, come in USA e nell'UK, ai musei si sono assegnati sempre più pressanti obiettivi di politica sociale e segnatamente di "inclusione" di varie categorie (giovani, "disagiati", minoranze etniche, ecc); e in più ampi programmi di intervento terapeutico sociale [38]. E anche di terepia medica: il MoMA ha programmi a beneficio dei malati di Halzheimer . A quanto pare l'arte l'arte MC e PM giova ai rimbecilliti. Il Tate Modern offre ai visitatori, via apparati guide elettroniche, musichette di accompagnamento adatte alle immagini esposte [39], e punta molto sulla spettacolarità dell'immenso atrio, dove si presentano invenzioni di grande impatto popolare (il sole giallo, gli sd ruccioli di cinque piani, la faglia geologica). L'esperta M. Medrano (ignoro se membro della celebre dinastia circense) auspica la sempre maggiore "disneyficazione" dei musei, che diventino sempre più "luoghi in cui le persone hanno una sorta di esperienza comunitaria; cioè, in parole povere, se si divertono in folla ."[40] Negli ultimissimi anni si è lanciata (forse da Parigi; ma seguite da Roma e da qualche altra) la pratica delle "Notti Bianche" o "Lunghe Notti", per attirare soprattutto le masse giovanili (il "popolo della notte", che ama vivere, in modo trasgressivo, nelle ore in cui gli gli altri, gli adulti dormono, e che a differenza dei giovani di giorno lavorano) [41].

I musei ricorrono alle più avanzate metodologie di analisi del mercato; studiano, con appropriate tecniche il comportamento dei visitatori. Ad esempio, in qualche caso da tali ricerche si evince che

---

[38] " I curatori di musei devono a combattere l'esclusione sociale, aumentare la fiducia, la valorizzazione, le motivazioni, l'autostima", raccomanda un documento del Dipt. for Culture, Media and Sport (DCMS) dell'UK. Cfr. F. Furedi, *Che fine hanno fatto gli intellettuali? I filistei del XX secolo* , Cortina, Milano 2007, p. 162. Più avanti si citano documenti ancora più innovativi, in tema di politiche artistiche. A p. 170 si cita il *Futuro dell'Inghilterra Multietnica :* "le politiche di finanziamento e sovvenzione [dovrebbero] prestare molta attenzione alle questioni del riconoscimento culturale, dell'identità e della appartenenza, e di conseguenza mettere in discussione molti criteri di giudizio estetico e qualitativo".

[39] C. Saehrendt, S. T. Kittl, *op. cit* p. 152, 197

[40] F. Furedi *op. cit*. p. 146

[41] C. Saehrendt, S. T. Kittl, *op. cit* . ibid. Gli A. A. notano che l'iniziativa ha grande successo, ma di cui non si conosce alcun effetto positivo sull'educazione artistica dei giovani. Pare che spesso non sappiano in che posto siano, e che non abbiano idee di che cosa stia lì.

conviene strutturare gli spazi in modo da ottimizzare o massimizzare il flusso dei visitatori; ad esempio, eliminando le panche e i divani, che, se favoriscono la contemplazione (oltre che il riposo) ingombrano gli spazi e rallentano il turn -over[42].

Sopprattutto, i musei curano molto le attività di promozione, relazioni pubbliche, pubblicità, raccolta fondi. Si comportano, insomma, come ogni altra impresa commerciale del nostro tempo [43]. Una tendenza tipica di ogni impresa economica (ma anche di ogni organizzazione sociale, comprese lo Stato e la Chiesa) è la creazione e diffusione di una propria immagine, un'icona (*brand image* , *logo*, ecc.) che permetta di sintetizzare un complesso di significat i e si imprima nelle menti.. Nella società di massa, anche i musei, e non solo dell'arte contemporanea, tendono a essere identificati con l'opera "centrale" o "di punta". Ai Vaticani si corre per la Sistina, agli Uffizi per la Nascita di Venere, all' Accademia di Firenze per il David, a quella di Venezia i per la Tempesta, al Louvre per la Gioconda, ad Amsterdam per la Ronda di Notte, al Prado le Meñinas. [44] Nei musei d'arte contemporanea è più raro una singola icona, perché non emerge un autore o opera nella molteplicità. Una eccezione è la *Guernica* al Centro Reina Sofia , realizzata essenzialmente come suo contorno .

La postmodernità è caratterizzata, comè noto, anche dalla rottura della visione storico -evolutiva del mondo, e la sua predilazione per la frammentazione e contaminazione di elementi eterogenei (confusione, interpenetrazione, combinazione, disordine, rotture, ecc.). Questi tratti si evidenziano anche nell'allestimento dei musei d'arte "in generale" . Un caso tipico è quello della Staatsgalerie di Stoccarda, dove nelle austere, tradizionalissime sale ottocentesche del museo "antico" sono stati seminate qua e là, a sorpresa , alcune opere di arte contemporanea. Nella sala con splendidi Rubens c'è un manichino iperrealistico di Duane Hanson raffigurante una grassa donna delle pulizie, con secchio e scopa, scomposta e dolorante a terra come se fosse caduta

---

[42] B. N. Aboudrar, *Nous n'iron plus au musée,* Aubier, Paris 2000, p. 73. Questo autore ricorda che anche "l'eliminazione della pratica della copia nelle accademie d'arte ha fatto il gioco dei direttori dei musei, sgombrando i loro parquets dai cavalletti dei copisti".

[43] Si può ricordare che questa tendenza imprenditoriale stava alla base di alcuni ormai "vecchi" musei americani. Ad esempio, ai suoi inizi la Whitney Museum nel 1935 faceva pagare un affitto ai proprietari (artisti, collezionisti, galleristi ecc.) per esporre le loro opere nelle proprie sale (J. W. O'Hagen, *op. cit.* p. 100).

[44] B. S.Frey, *op. cit*. p. 1036

per una storta alla caviglia. Il realismo è così perfetto che il pubblico, entrando nella sala, ci mette qualche tempo a capire la situazione. In un'altra sala il parquet è stato divelto , e dalla buca pare uscire un muratore; ma si tratta solo di un pupazzo di Maurizio Cattelan. Nella Residenza di Basso a l Belevedere di Vienna si è cercato di vivacizzare la sobria galleria di dipinti barocchi appendendo in ogni sala lenzuoli imbrattati di secchiate di colori; tipo Pollock e Nitsch. Nel Palazzo delle arti di Düsseldorf (il più "tradizionale " dei numero si musei d'arte in quella città), si sono mescolate nelle sale le opere "classiche" con quelle contemp oranee, senza alcuna relazione tra loro. [45] L'incorenza, il contrasto, lo spiazzamento, l'incomprensabilità (le idee oscure e confuse) sono notoriamente tratto topici e tipici della post - modernità [46].

Un altro museo piuttosto originale è stato ricavato nell'ala destra del Palais de Tokyo, a Parigi. L'effetto sapientemente realizzato è quello di una rudere di vecchia fabbrica in demolizione, con pareti bruciacchiate, calcinacci, teli di nylon, ponteggi, reti di protezione , carriole. I visitatori esitano ad entrare, pensando di essere capitati in un cantiere aperto. L'idea progettuale è che l'arte contemporanea è in continuo metabolismo edilizio, di distruzione e ricostruzione. Nel quartiere più alto-borghese e opulento di Parigi (il 16° arr.) il Palais de Tokio, pagato dalla città e dallo Stato, pretende di considerarsi un luogo proletario di sovversione, "fuori del sistema" [47].

Spesso il museo o mostra d'arte contemporanea si arricchisce di curiosi oggetti in movimento, in interazione con l'osservatore ; di gadget elettronici, di giochini vari, di salette per proiezioni, di spazi oscuri o totalmente neri, misteriosi ed angoscianti; di effetti sonori, di ironiche *gags*. Il museo postmoderno tende così talvolta a ricreare al suo interno i caratteri della vita urbana reale, delle strade dei quartieri centrali dedicati al divertimento. Al Guggenheim di Bilbao i giovani provinciali che lo affollano tendono a lanciarsi verso (o dentro) i lamieroni di Serra con lo stesso spirito sportivo con cui affrontano i labirinti nei Luna Pa rk. Dal resto, già un secolo fa Henry Provensal

---

[45] Forse, se si studiano a fondo i testi di accompagnamento, qualche ragione è spiegata; ma non si vede perché sia obbligatorio leggere quelle cose. Nel mondo delle arti visuali le immagini dovrebbero comunicare da sole.

[46] In Francia questa moda è stata imposta dal Ministero della cultura (su spinta principale forse da N. Bourriaud) a tutti i direttori dei musei; cfr . A. de Kerros, *L'art caché. Les dissidents de l'art contemporain* , Eyrolles, Paris 2007, p. 189

[47] C. Sourgins, *Les mirages de l'art contemporain* , La table ronde, Paris 2005, p. 130

aveva elencato, accanto al museo, la strada urbana come dispositivo di acculturazione; e la post -modernità ha esaltato la cancellazione dei confini, nella contaminazione tra le cose, uno dei suoi principi di base.

Il museo post -moderno tende a trasgredire anche un'altra delle principali regole tradizionali dell'istituzione, quella secondo cui si raccolgono, conservano ed espongono solo oggetti artistici autentici. Come si è visto, l'autenticità è anche uno dei tanti principi già violati, in vario modo, dagli artisti post -moderni stessi; ma accade talvolta che, per varie ragioni (ad es. per amor di completezza del percorso storico -didattico) i musei espongano non gli originali ma loro immagini fotografiche in grandezza originale o copie. Si è già ricordato altrove il caso singolare dell'orinatoio di Duchamp, ri -creato a cinquant'anni dalla scomparsa dell'originale mediante una semplice firma dell'autore su sei esemplari, anch'essi di produzione industriale, a beneficio di altrettanti grandi musei (tra cui la Tate e il Pompidou). Questa tendenza può trovare una nobile ascendenza in alcune teorie museologiche (ad es. di Patrick Geddes e di Andrè Malraux), del museo come testo, come raccolta di immagini, come grande libro illustrato tridimensionale, dove quel che conta non è il feticismo dell'oggetto materiale autentico, ma l'efficacia della comunicazione simbolica visuale. Molti tuttavia si oppongono fermamente a questa tendenza, perché rischia di cancellare la differenza tra il museo e un'altra istituzione didattico -culturale e di divertimento (edutainment), programmaticamente basata sulla riproduzione, la copia, la ricostruzione, il falso, l'illusione: e cioè i "parchi tematici" i cui i capostipiti sono Disneyland e Disneyworld.

Anche l'arte di costruire e allestire musei - non solo d'arte postmoderna - riflette il carattere programmaticamente trasgressivo e contradditorio di tutta l'arte pos tmoderna. Come afferma Charles Jencks, dopo il 1990 sono divenuti più evidenti i conflitti tra i diversi modi di vedere le funzioni e le forme dei musei. Sempre più il museo è divenuto il luogo delle "spettacolari contraddizioni "[48], e su queste contraddizioni cresce una sempre più ampia letteratura teorica e tecnica[49].

---

[48] C. Jencks, *The contemporary museum* , in "AD Profile", n. 130, 1997

[49] W. D. Alexander, *Pictures at an exhibition: conflicting pressures in museums and the display of art* , "American journal of sociology", 101, 4, 1996; S. Pearce, *Objects of knowledge* , Athlone, London 1990

1.3 Ruolo promozionale

Ma l'aspetto totalmente nuovo del museo postmoderno sta nel suo ruolo attivo e centrale nella produzione artistica. Fin dall'inizio, i musei di arte contemporanea sono stati pensati non come luoghi di raccolta e conservazione, ma di militanza, di promozione e propaganda dell'arte nuova e vivente; come agenzie di definizione dei valori estetici e quindi di mercato; di interpretazione, critica e mediazione, non dissimili dalle gallerie più apertamente commerciali [50]. Il museo di arte contemporanea "non è più solo luogo di raccolta, ma di programmazione di opere, di committenza artistica. E' un patrono istituzionale, un collezionista anonimo, un super - committente. Potente e prestigioso, impegna l'onore dello Stato, di una città, di un gruppo di amministratori, finanzieri, sostenitori influenti… Il museo si è sostituito agli individui e alla collettività, dettando il gusto dei suoi conservatori… collabora con gli artisti vivi, invece di aspettare che siano morti" [51].

2. La gestione del patrimonio

La funzione primordiale del museo è quella di raccogliere e conservare. Nel corso del tempo, essi di regola hanno raccolto molti più oggetti di quelli che è opportuno, necessario e fin possibile mostrare al pubblico, a causa delle ovvie limitazioni di spazio e relativi costi. Nel caso dell'arte MC, pare che i grandi musei espongano solo un piccolissima parte - spesso il 10% di quello che possiedono. Il MoMA tiene in magazzino il 70%, il Metropolitan il 75% [52]. Ciò comporta vari problemi e opportunità. Ogni tanto

---

[50] A. Huyssen, *After the great divide. Modernism, Mass culture and postmodernism* , Indiana Univ. Press, Bloomington -London 1995 (1986) p. 21

[51] Y. Michaud, *L'artiste et les commissaires* , cit., p. 184

[52] G. Selbach, *op. cit* p. 196. Tuttavia circolano dati molto divergenti; ad. es. W. Grampp, *A colloquy about art museum : economic engages museology,* in V. A. Ginsburgh (ed.), *Economics of the arts. Selected essays* , North Holland - Elsevier, Amsterdam et al. 2004, sostiene che i grandi musei hanno in magazzino dieci volte più oggetti di quelli esposti. I numeri che cita, sono come segue : l'Art Institute di Chicago, il Whitney di New York e il MNAM di Parigi possiedono ognuno 300.000 oggetti, e ne mostrano 10.000 (3%) ; il Guggenheim il 4% ; l'Hermitage il 7%. Supponiamo che queste cifre comprendano anche tutte le opere grafiche (dalle stampe agli appinti cartacei, che si tratta di stime, e che i musei mantengono riservati, o non sono in grado di conoscere esattamente, quanto hanno in archivio e in cantina.

qualcuno – di mentalità imprenditoriale, efficientistita, o semplicemente orientato al principio della "scelta razionale", ovvero del liberismo – suggerisce che questa manomorta sia rimessa in circolo nella vita sociale; cioè, sia messa in offerta sul mercato, a chi desidera possedere e goderne di queste opere, o anche realizzare altri musei. Oppure il museo potrebbe prestare in comodato o affitto le opere ad altri, mantendo la proprietà e il controllo dell'oggetto (per vigiliare le condizioni di uso, la manutenzione, ecc.). Queste proposte incontrano per lo più la contrarietà dei responsabili dei musei. Più diffusa è la prassi di rotazione degli *exponate*, dando agli oggetti in magazzino la possibilità a essere ammirati, a turno. Alcuni musei cominciano a creare filiali in città diverse dalla propria dove esporre parte delle opere di seconda scelta, a beneficio dei "provinciali"; così la Tate ha stabilito filiali a Liverpool e a St. Ives; il Prado ha recentemente di distribuito un terzo del suo magazzino a sedi provinciali [53]. Altri musei hanno stabilito rapporti più paritari di collaborazione con altri musei; es. dando in prestito a lungo termine opere anche di prima scelta; così il Fine Arts di Boston si è accordato nel 1991 con il nuovo museo di Nagay in Giappone. [54] Ma una delle pratiche più diffuse per dare uso e valore al proprio patrimonio è quello di organizzare o partecipare mostre temporanee, di cui faremo cenno di seguito. Nel caso di musei a carattere spiccatamente imprenditoriale, come il Guggenheim, si parla di *franchising*, con la nota componente di controllo da parte del concedente, ma anche di iniziativa operativa del concessionario [55]. Tutto questo appare interessante e positivo. Non si trovano molte argomentazioni a favore della manomorta nel campo dell'arte, se non il carattere sacrale e feticistico.

L'applicazione all'arte dell'approccio economico/razionale richiede, in teoria, che si conosca il valore monetario del patrimonio dei musei, per valutare l'efficienza della sua gestione. Tuttavia non ha molto senso cercare di calcolare o stimare questo valore, perché per principio i musei non rimettono sul mercato ciò che hanno acquistato. Si può solo fare delle analogie con le quotazioni correnti di ciò che

---

Secondo F. Van Der Ploeg, in Olanda, solo il 5% del patrimonio complessivo dei musei è esposto nelle sale, in *The making of cultural policy: a European perspective,* in V. A. Ginsburgh, D. Throsby (eds.), *op. cit*. p. 1199

[53] B. S. Frey *op. cit*. p.137

[54] J. Heilbrun, C. M. Gay, *op. cit*. p. 204

[55] *Ibid*. p. 295

circola sul mercato; che è assai poco nell'arte del passato, e assai poco affidabile anche nell'arte MC e PM . Non c'è quindi ne anche molta motivazione a compilare l'inventario del patrimonio [56]. Comunque qualcuno prova a stimare il valore monetario del patrimonio museale: per l'Olanda, si suggerisce 20 miliardi di €; in USA, su 123 principali musei, 32.2 miliardi di dollari, "ma potrebbe solo un terzo, o tre volte di più"[57]

Generalmente e mediamente, i l biglietto d'ingresso contribuisc e solo con una quota molto modesta al bilancio del museo; dell'ordine del 5% delle entrate. In Europa, il resto viene quasi totalmente (ca l'80-90 %) dalle pubbliche amministrazioni (locali e nazionali). Negli USA la situazione è molto diversa: le sovvenzione PA si aggirano al 30% e il resto da donazioni private. [58]

Nell'epoca neo -liberista (o turbo -capitalistica), si sono verificati casi di accordi particolarmente penetranti tra i musei e il mondo finanziario; e in particolare con le grandi banche. Nel 2004 la mega - banca olandese, l'ABN Amro, ha sostanzialmento comperato il Museo della Città (Stadelijk Museum) di Amsterdam. Il presidente dalla banca ha assunto la carica di presidente del Museo, e sostiene le spese, concordando con l'amministrazione comunale i programmi. Nel 2007 l'Unione de Banques Suisses ha esposto al Tate Modern le riproduzioni fotografiche della propria collezione d'arte, con ovvi effetti sul loro apprezzamento [59].

3. Le mostre temporanee nei musei

Una conseguenza di tutto ciò è il ruolo sempre maggiore, tra le attività dei musei (non solo di arte MC e PM) dell'organizzazione di mostre temporanee.

Un tempo le mostre temporanee erano attività rare, eccezionali, speciali; e la loro finalità principale era esporre opere nuove acquisizioni, o opere scoperte e/o riscoperte, il risultato di ricerche scientifiche (storico -artistiche), approfondimenti, rivalutazioni, ecc . Invece nella nuova filosofia dei musei si individua nelle mostre temporanee una strategia fondamentale per ampliare il flusso di

---

[56] J. W. O'Hagen , *op. cit*. p. 167
[57] F. Van Der Ploeg , *op. cit*. p. 1199; W. Grampp, *op. cit*. p. 224
[58] J. W. O' Hagen, *op. cit* p.134
[59] P. Dossi, *op. cit*. p. 97

visitatori. Si è scoperto che una delle ragioni per cui il pubblico non è molto attirato ai musei (di qualsiasi tipo) è la sicurezza che essi sono comunque sempre lì, eguali e fermi. Soprattutto riguardo i musei della propria città, si può sempre rimandare il dovere sociale di visitarli. Non scappano, e non c'è fretta per visitarli. Alla mostra temporanea invece bisogna accorrere, a pena di perdere un' "occasione irripetibile". E' la stessa tecnica impiegata da qualsiasi azienda commerciale, quando offre sconti o altri vantaggi, enfatizzando l'imminente scadenza dell' "occasione speciale". I visitatori spinti alla mostra temporanea, si confida, sono incoraggiati a vedere anch e le collezioni permanenti; o, detto in altro modo, risulta che vengono a vedere le grandi mostre persone che altrimenti non mettono mai piede nei musei (il 15%) [60].

Ma le mostra temporane a svolge anche molte altre funzioni utili. Serve a far emergere dai magazzini opere che normalmente non trovano spazio nelle sale. Sono lo strumento privilegiato di politica culturale, per promuovere autori, scuole, periodi, stili. Danno visibilità pubblica all'istituzione, perché attorno alla mostra si attivano di solito grosse macchine promozionali e pubblicitarie sui media e negli spazi pubblici [61]. Anche visivamente, la stessa sede del museo si agghinda a festa con striscioni, bandiere, gigantografie, pupazzi, e anche opere d'arte installate all'aperto, davanti all'edificio; ciò colpisce anche i cittadini che, in tempi normali, non la percepiscono neppure. E vi sono altre funzioni importanti. Ad esempio, ideare, programmare, allestire una mostra speciale favorisce entusiasmo, senso di missione, energie al personale del museo. I curatori dell e mostre possono esibire la loro competenza e fantasia, a cominciare dall'individuare il tema e dall'inventare combinazioni di idee originali. Permette di utilizzare al meglio le risorse disponibili; fa lavorare meglio il personale, favorisce la loro carriera, e sfrutta più efficientemente il patrimonio fisso. Le mostre temporane e danno l'occasione di richiedere cospicui finanziamenti speciali, a enti pubblici e patrocinatori privati, che spesso contribuiscono a ripianare i deficit accumulati nelle attività ordinarie [62]. Le mostre muovono notevoli affari in cataloghi (sempre

---

[60] B. S. Frey, I. Busenhart, *Special exhibitions and festivals: culture's booming way to glory,* in V. A. Ginsburgh, P.-M. Menger (eds.) *Economic of the arts, selected essays*, North Holland -Elsevier, Amsterdam et al., 1996, p. 282

[61] F. Poli, *op. cit*. p. 131

[62] B. S. Frey, S. Meier, *The economics of museums*, in V. A. Ginsburgh, D. Throsby (eds.) *Handbook of the economics of art and culture*, North -Holland Elsevier,

più grossi, lussuosi e costosi), in merchandising e servizi interni (bar , caffeteria ecc.) ed esterni (indotto: alberghi, ristoranti, trasporti ecc.). Infine, permettono di stabilire collaborazioni e alleanze con altre istituzioni museali, anche a raggio molto ampio .[63]

Questa gamma di vantaggi della mostra temporanea ha portato alla loro vistosa proliferazione; più della fondazione di nuovi musei. In Germania, tra il 1982 e il 1991, i musei sono aum entati del 35%, ma le esp osizioni sono aumentate del 100%[64]. E' difficile costruire dati statistici. La *International Exhibition Guide* elenca, per il 1994 -5 in Europa, 1100 mostre; ma un facile riscontro con altre fonti di dati evidenzia la sua selettività e inaffidabilità (arbitrarietà) . Ad es. S.A. Frey lamenta che, in un certo anno, per Zurigo quella fonte indica solo due mostre, mentre a lui (che ci vive) risultano 34. Il "Giornale d'arte" indica per l'Italia 306 mostre, ma solo 79 in Francia; mentre nel "Journal de l'art" i dati grosso modo sono invertite [65].

Ancora più vistoso è aumento dimensionale a grandezze straordinarie (le "blockbuster exhibition") che attirano centinaia di migliaia di visitatori, da tutto il mondo . Si citano la mostra su Monet a Londra, nel 1990, con 650.000 visitatori, e quello di Matisse a New York, nel 1993, con circa 900.000 visitatori; e di nuovo Monet a Boston, con quasi 500.000 visitatori . L'ordine 3 -400.000 di visitatori è ormai lo standard, per le *blockbuster* .

In Italia è improvvisamente esploso il caso delle mostre alla Casa dei Carraresi di Treviso, (per lo più dedicate agli impressionisti) con 4-500.000 visitatori, grazie a un'enorme sforzo di promozione mediatica e di organizzazione turistica. I livelli normali, nelle sedi espositive dell'arte contemporanea, sono assai più modesti . Nel 2005 la Biennale di Venezia ha avuto circa 250.000 visitatori, il MART di Rovereto (mostra "da Goya a Picasso") ha ottenuto 70.000 visitatori, Keith Haring alla Triennale di Milano 25.000.

Le grandi mostre evidenziano il loro carattere mediatico, speculativo e consumista, e le finalità di mero prestigio e altri vantaggi autoreferenziali per le istituzioni che le organizzano. I musei/gallerie

---

Amsterdam, 2006, p 1038 ss.. Cfr anche A. Vettese, *Artisti si diventa* , Carocci, Roma 1998, p. 156

[63] Cfr. anche P. Mainardi, *Some stellar moments in the history in the government - sponsored exhibitions* , in "Art in America", edizione speciale di "Art and money", 1990

[64] B. S. Frey, I. Busenhart, *op. cit* . p. 277

[65] *Ibid*. p. 275

dell'arte PM organizzano senza interruzione nuove mostre temporanee; alcune non espongono più le collezioni permanenti, ma fanno ruotare nelle sale le opere che hanno in magazzino, oltre che ospitarne di altre in prestito. Nella pos tmodernità, non c'è più nulla di permanente. Sono incerti i loro effetti sulla reale crescita culturale ed educativa per le folle che si accalcano nelle sale e sfilano velocemente davanti alle famose icone. Come è noto, e come si vedrà meglio in altro capitolo, non si conoscono indagini sugli effetti di medio e lungo termine delle visite museali sul pubblico. Secondo alcuni osservatori, con la loro impermanenza, le mostre rispecchiano la volatilità (frammentarietà, liquidità ecc.) dell'attenzione e dei gusti del pubblico post-moderno, in materia d'arte come in ogni altra. Il museo, invece che solenne custode di valori assoluti, supremi e perenni diventa uno dei motori dell'innovazione senza fine (e senza scopo). In alcuni musei d'arte OM il concetto di permanente è del tutto superato: le esposizioni sono soggette a periodico, sistematico avvicendamento; anche in questo, assimilandosi alle gallerie commerciali e, in genere, ai principi fondamentali di funzionamento della nostra società.

4. L'architettura museale

Anche i caratteri architettonici dei musei mostrano macroscopiche differenze, nel passaggio tra la modernità e la post - modernità . Normalmente si cita a questo proposito il Centro Pompidou, inaugurato del 1977, per i suoi caratteri di totale rottura con ogni architettura urbana precedente, di enfasi e ironia, di esibizione d'alta tecnologia, di acceso cromatismo, di evidenziamento rabelaisiano dei flussi e dei tubi in cui avvengono (e in particolare del pubblico all'interno delle scale mobili trasparenti, così suggestive degli esofagi e delle budella in cui si muovono le materie metaboliche), della sua complessità (spazi per mostre, collezioni permanenti, biblioteca, ristorante panoramico, centri di ricerca musicale, ecc .), la sua aderenza alla cultura popolare, la sua spettacolarità, la sua apertura e la propagazione rizomatosa illimitata nello spazio circostante, in orizzontale e in profondità. E tuttavia, l'onore di essere il primo capolavoro di architettura museale post - moderna va riconosciuto al Museo Guggenheim di New York, commesso a Frank Lloyd Wright nel 1943 e inaugurato nel 1959. Anche qui si tratta di una forma totalmente innovativa rispetto a tutta l'architettura museale precedente, e anche rispetto al contesto urbano:

un semplice, purissimo guscio di chiocciola o tamburo in mezzo alla selva di parallelepipedi del centro di Manhattan. All'interno, la geniale soluzione della spirale impercettibilmente ascendente per i cinque piani, su cui si affacciano lievi gli spazi espositivi, attorno al grandioso spazio vuoto centrale[66].

L'architettura museale ha prodotto esempi di stra ordinaria bellezza, in tutta la sua storia; ma quella che è fiorita negli ultimi cinquant'anni non ha, mediamente, nulla da invidiare ai prototipi del passato; anzi. Vi sono alcuni filoni ripetitivi e maniere, come le ariose interpenetrazioni di candide strutture ortogonali di Richard Meyer, che si possono trovare a decine nelle città (e talvolta nelle piazze centrali , come a Ulm, davanti alla cattedrale gotica con guglia più alta d'Europa. L'elenco di capolavori architettonici museali sarebbe sterminato; ci limitiamo qui a ricordare, tra i più recenti, i casi del Guggenheim di Bilbao e il MART di Rovereto. [67] A New York è in progetto una nuova sede della Whitney, con un altissimo diafano grattacielo a guglia.

Accanto alle costruzioni ex -novo, tipiche dell'architettura museale post -moderna sono i recuperi e adattamenti di contenitori preesistenti: ruderi di castelli (ad es. Rivoli a Torino) stazioni ferroviarie (il Museo d'Orsay di Parigi e la Hamburgerbanhof di Berlino) stabilimenti industriali (Lingotto), centrali elettriche (Tate Modern), [68] e così via. Anche qui emergono spesso soluzioni di grande fascino.

---

[66] F. dal Co, *Il tempo e l'architetto. Frank Lloyd Wright e il Guggenheim Museum* , Electa, Milano 2004. Tuttavia il Guggenheim Fifth Avenue è stato anche molto criticato da alcuni artisti, perché subordina le esigenze delle singole opere allo "spirito" dell'architettura; Cfr. F. Poli *op. cit* . p. 122 ss.. Altri, come Judd, condannano in genere le forme gigantesche e momentali.

[67] Sull'architettura museale postmoderna, cfr. H. Klotz, W. Krasse, *Neue Museumbauten in der Republik Deutschland* , Klett-Cotta, Stuttgart 1985; J. D. Davis, *The museum transformed: design and culture in the post - Pompidou age,* Abbeville, New York 1990: J. Shilgen, *Neuer Häuser für die Kunst. Museumbauten in Deutschland* , Harneberg, Dortmund 1990; V. Newhouse, *Towards a new museum* , Monacelli, New York 1998; G. Mack, *Art museums into the XXI century,* Birkhauser, Basle-Berlin-Boston 1999; J. Montaner, I nuovi musei. Spazi per l'arte jaca Book, Milano 1990; V. Magnago -Lampugnani, A. Sachs (cur.), *Musei per un nuovo millennio* , Prestel, München -London -New York 2001

[68] R. Moore, R. Ryan, *Building the Tate Modern* , Tate Gallery, London 2000; S. Sabbagh, *Power unto art: the making of Tate Modern.* Penguin, Harmondswort, 2001

La costruzione dei grandi musei è spesso seguita con grande interesse dai media , sia come parte degli sforzi pubblicitari dei loro promotori, sia per genuino interesse da parte della comunità dei media e, si suppone, del pubblico. I grandi musei sono divenuti di per sé anche grandi eventi mediatici; alcuni, come il Guggenheim di Bilbao, diventano immediatamente icone e oggetti di culto nel mondo dei media e dell'editoria [69].

Scontati gli effetti suggestivi di tutto ciò, non c'è dubbio che s i tratti spesso di realizzazioni splendide . A nostro avviso, una delle poche virtù "redentrici" dell'arte contemporanea – se non la sola – è di suscitare la realizzazione di capolavori d'architettura e design .[70]

3. Caratteri interni dei musei d'arte contemporanea

Insieme con gli oggetti che ospita, il museo si è sempre posto come un'opera d'arte e un'esperienza estetica totale [71]. Nel caso dell'arte contemporanea, spesso il fascino dell'architettura prevale su quella degli oggetti. Si va a vedere il museo, più che i singoli oggetti esposti. Alcuni temono che questa prevalenza possa "livellare e spegnere" il significato delle opere [72]; chi scrive ritiene invece che questo sia, mediamente, un vantaggio.

Una delle caratteristiche evidenti dei musei d'arte MC e PM è la pratica di isolare la singola opera d'arte al centro di spazi i più grandi possibili. Spesso i visitatori si meravigliano di quanto poco ci sia da vedere in questi musei; di quanto siano vuoti [73]. Tale tecnica di allestimento risponde ad un elementare principio di psicologia della percezione: la distanza, l'isolamento, proietta sull'oggetto un senso di importanza, di regalità, fin di sacralità; questa è anche esattamente la definizione di "aura" in Benjamin. Il distanziamento permette la concentrazione dell'attenzione su un oggetto alla volta, evitando l'interferenza degli altri. Di questo effetto si sono accorti anche gli artisti, che sempre più spesso pretendono, e vedono riconosciuta e tutelata questa pretesa come diritto , che le loro opere non siano

---

[69] M. Giebelhusen (ed.) *op cit*. p. 2

[70] Tra gli studi più apologetici cfr. M. D. Levin, *The modern museum: temple or showroom* , Dvir, Jerusalem 1983.

[71] A. Debeljak, *op. cit* . p. 162; J. Spalding *op. cit* . p. 92; N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain* , Minuit, Paris 1998, p. 343

[72] P. Weibel *op. cit*. p. 32

[73] J. Spalding *op. cit*. p. 93

accostate ad altre, di carattere disturbante [74]. Infine, è ben noto che le grandi dimensioni di un volume hanno di per sè un effetto estetico. Le piramidi e il Colosseo appaiono bellissimi soprattutto perché sono enormi. Le sette meraviglie dell'antichità avevano (quasi) tutte in comune la loro grandezza. Così anche le singole opere d'arte contemporanee, e i musei che le contengono. I musei d'arte contemporanea diventano sempre più grandi e quindi costosi, in rapporto ai loro contenuti. Un critico feroce di quest'arte, Jean Clair, paragona spesso tale tendenza a quella della fisica delle particelle, che richiede la costruzione di macchine sempre più enormi, complesse e costose per studiare realtà sempre più minuscole, inafferrabili, evanescenti, la cui esistenza sfugge totalmente alla sensibilità e alla comprensione dell'uomo comune, ed è garantita solo dalle teorie degli scienziati e dalla loro inattaccabile autorevolezza. [75] Il ruolo dello spazio museale nell'attribuire fascino all'oggetto artistico si collega con tutta evidenza anche nella versione più materialista della teoria istituzionale dell'arte, secondo cui è la sua collocazione in un apposito contesto che conferisce all'oggetto lo status di opera d'arte. Qualsiasi cosa, presentata al centro di grandi spazi candidi entro un magnifico edificio museale, tenderà ad assumere l'aura di capolavoro artistico.

Ma vi sono altre interpretazioni della tendenza al gigantismo dei musei d'arte. Alcuni ricordano, malignamente, che il gigantismo architettonico è un tratto tipico delle età di decadenza. L'Acropoli di Atene prennuncia la sua disfatta, e le terme di Caracalla e di Diocleziano prennunciano il crollo della civiltà romana. Quando vengono meno lo slancio spirituale, la capacità di attirare, di essere ammirato e imitato, le civiltà tendono a costruire monumenti sempre più grandiosi. Si compensa la perdita dei valori morali con la realizzazione di imponenti monumenti materiali. [76]

---

[74] F. Poli *op. cit*. p. 126

[75] J. Clair, *Critica della modernità. Considerazioni sullo stato delle Belle Arti*, Allemandi, Torino 1989. Altrove usa il paragone degli ecomusei, che tanto più si diffondono, quanto più il loro oggetto – i contadini, la campagna, la natura – sta scomparendo.

[76] Così ad es. O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, Longanesi, Milano 1970 (1917); A. J. Toynbee, *La città aggressiva*, Laterza, Bari 1972; id. *Storia comparata delle civiltà*, Newton Compton, Milano 1974 (1948); L. Mumford, *La città nella storia*, Etas, Milano 1967; id, *La cultura delle città*, Comunità, Milano 1967; id. *Il pentagono del potere*, Il saggiatore, Milano 1973; H. D. Lasswell, M. B. Fox, *The signature of power: buildings, communication and power*, Transaction Books, New Brunswick, N. J., 1979, p. 54

Un altro carattere specifico dei musei d'arte contemporanea (però più moderno -razionalistico che post -moderno) è il "cubo bianco", cioè la collocazione degli oggetti in uno spazio di adeguate dimensioni e totalmente privo di altri stimoli visivi, come i colori, che possano distogliere l'occhio dall'oggetto esposto [77]. In qualche caso si fa candido anche il pavimento [78] ma ciò pone qualche inconveniente (sporchevolezza) . Per ovvii motivi strutturali, questo spazio ha normalmente una geometria ortogonale, di cubo o parallelepipedo; però si sperimentano anche spazi curvi, senza spigoli, che sono ancora più anisotropi, e colori diversi dal bianco. Il cubo bianco, come lo spazio, serve ad isolare l'oggetto dal resto del mondo, e quindi esaltarne le qualità intrinseche; e a conferire un senso di purezza, ascetismo, astrazione; [79] di "aura secolarizzata" .[80] L'invenzione del cubo bianco è va riamente attribuitp a P. L Goodwin e E. Durell, i progetti sti del MoMA, nel 1939 [81], o alla gallerista Betty Parsons , su suggerimento di Barnett Newman [82].

Questa sembra tuttora la tendenza dominante della museotecnica attuale, ma vi sono anche tendenze contrarie. Tipiche della postmodernità sono anche le sperimentazioni con allestimenti spiazzanti, dissona nti, enigmatici, ironici, complessi, contradditori , spettacolari ; e sullo stabilimento di relazioni tra gli oggetti contenuti [83]. Ciò è incoraggiato dal fatto che questi sono anche i caratteri degli oggetti prodotti dagli artist i. I criteri tradizionali dell'allestimento museale sono andati in crisi di fronte agli oggetti naturali, viventi, effimeri, ingombranti, pericolosi prodotti dall'arte contemporanea. [84] L'allestimento deve ora adattarsi a quello dell'oggetto.

Uno di questi temi di discussione è la ricerca di alternative ai tradizionali criteri di collocazione delle opere (cronologico, per autori, per stili/scuole, collezioni ecc.). Nell'anarchia avanguardistica e post - moderna, dove ogni autore può produrre, nell'arco della sua vita,

---

[77] B. O' Doherty, *Inside the white cube. The ideology of the gallery space* , Lapis press, Santa Monica 1999 (1986)
[78] A. Vettese , *op. cit*. p. 166.
[79] Ph. Dagen, *L'art impossibile. De l'inutilité de l'art dans le monde contemporain* , Grasset, Paris 2002, p. 128
[80] Y. Michaud , *La crise de l'art contemporain* , PUF, Paris 1997, p. 185
[81] M. Giebelhausen (ed.), *op. cit*. p. 6
[82] A.Vettese, *op. cit*. p. 137
[83] M. Giebelhausen (ed.), *op. cit*. p. 7
[84] Y. Michaud, *L'artiste et les commissaires* , cit. p.187

opere del tipo e maniera più diverse , e dove ogni regola, a cominciare da quella della coerenza, è violata, è sempre più difficile trovare principi ordinativi razionali. Alla Tate Modern, che espone prevalentemente opere della parte centrale del Novecento, e quindi "quadri", si è sperimentato l'allestimento per soggetto (es. natura morta, paesaggio, ritratto, figura, nudo, ecc.)[85]. Tuttavia la compresenza nella stessa sala di opere di stile diversissimo , unite solo dal soggetto (oggetto) (spesso del tutto irriconoscibile a prima vista a molti) appare estremamente disturbante . Quanto meno a chi scrive . L'ideologia che presiede a quel modo di allestire il museo è che ogni stile, per quanto sia diverso dagli altri, è eguale agli altri . Cioè l'ideologia del multiculturalismo, della relatività; e, come si sa, essa finisce inevitibilmente nell'azzeramento, nel nichilismo.

4. Rapporti con il contesto urbano

Verso l'esterno, il museo tende a frastagliare i suoi confini con il contesto, a diffondersi nel tessuto urbano. Ciò dal resto era raccomandato dagli urbanisti del CIAM già negli anni 20 e 30; i quali, su ispirazione di Le Corbusier, proclamarono che il museo doveva essere insieme a) oggetto artistico monumentale, b) strada urban a, con tutta la sua vitale confusione di gente, e c) libro, cioè strumento di studio e comunicazione [86]. Nelle grandi operazioni di rinnovo urbano legate alle maggiori imprese museali si cerca di strutturare congruamente i percorsi d'accesso, per massimizzare il rapporto del museo con la città, la sua emergenza e centralità. In senso inverso, negli edifici museali si aprono ampie vedute e terrazze sul panorama urbano. Una componente tipica del museo post -moderno è il ristorante sull'ultimo piano, dove il visitatore, mentre si dedica al ristoro corporale, può stabilire il più ampio contatto visivo con la città; dove il museo si presenta come l'epitome, il culmine dell'esperienza urbana .[87]. In altri casi, il museo viene realizzato in un luogo particolarmente panoramico; come si faceva, un tempo, con chiese e santuari. Per quanto riguarda i dintorni più immediati del museo, spesso una parte delle opere - quelle più simili alla scultura

[85] A. Vettese, *op. cit*. p. 171. Su questo tema cfr. anche A. Huyssen *, op. cit.*
[86] A. Viedler, *The space of history: modern museums from Patrick Geddes to Le Corbusier*, in M. Giebelhausen (ed.) *op. cit*. p. 163
[87] *Ibid.* p. 9

tradizionale – sono esposte in giardini esterni, aperti alla vista dei passanti. Vi possono essere delle sedi secondarie, delle *dependances,* sparse nel tessuto urbano circostante; dove comunque tendono a fiorire altre attività connesse all'arte – gallerie commerciali, negozi di libri e oggettistica d'arte, negozi di souvenir, locali frequentati da artisti e appassionati.

Negli ultimi decenni si è assistito a casi spettacolari dell'uso del museo d'arte MC e PM contemporanea come fulcro di programmi di rinnovo urbano: il Pomp idou nei riguardi del quartiere degradato de lle Halles e del Marais; della collana di musei lungo la riva del Meno a Francoforte ; e Bilbao, dove grigie città, rispettivamente finanziarie e industriali, hanno tentato – con successo - di divenire poli di attrazione di turismo culturale. Anche la Tate Modern ha contribuito robustamente a cambiare (purtroppo!) il volto della riva destra del Tamigi di Londra .

5. Le esposizioni

Le mostre o esposizioni possono essere considerate un "museo effimero", come ha scritto Francis Haskell [88]. Ne abbiamo già trattato , in quanto l'organizzazione di mostre temporanee è divenuta una delle attività più importanti dei musei permanenti; tuttavia sembra opportuno trattare qui, per evidente connessione di materia, anche delle mostre in vari modi autonome da singoli musei, e organizzate invece da altri soggetti: ministeri, amministrazioni locali, enti appositi, fondazioni, imprese ecc. Haskell tratta della storia delle mostre, che inizia già nella Roma e Firenze del '600; e ne ritrova esempi anche nella Francia del secolo seguente, in alternativa ai *salons* statali. Nell'Ottocento esse assumono, come ogni altra cosa, finalità di propaganda nazionale e industriale, e nel Novecento diventano, in ogni Paese, uno strumento fondamentale di politica culturale. Nella pos-modernità le mostre d'arte contemporanea assumono un carattere ancora diverso : diventano una forma d'arte sui generis, al quadrato, e il curatore e organizzatore di mostre un nuovo tipo di artista, un meta- o super-artista.

Le mostre possono avere oggi tre principali finalità. La prima è di carattere scientifico, riguardante soprattutto l'arte del passato : attirare l'attenzione del pubblico su opere e artisti meno noti, ma significativi;

[88] F. Haskell, *The ephemeral museum,* Yale Univ. Press, New Haven 2000.

raccogliere in modo organico e mostrare insieme opere di uno stesso artista, stile, genere ecc. normalmente disperse in una molteplicità di luoghi e istituzioni, e ciò allo scopo di offrirne una visione complessiva; mostrare il risultato di nuove ricerche in campo storico - artistico, o, ancora, esserne occasione, e così via. La seconda riguarda specificamente l'arte MC e PM , cioè offrire una visione, concentrata nel tempo e nello spazio, di quello che si sta producendo, al momento, nel mondo dell'arte. Questo carattere avevano i *Salons* parigini, in cui ogni anno gli allievi dell'Accademia mostravano la loro bravura, o quelle organizzate autonomamente da gruppi di artisti, da associazioni culturali, e anche da galleristi e da case d'asta. In questi casi, inevitabilmente, la mostra ha anche un carattere di promozione commerciale. La terza ha carattere più francamente turistico - commerciale, cioè l'attivazione di flussi di visitatori, a beneficio morale ma soprattutto economico della città che la organizza e ospita. La mostra quindi è un fenomeno intermedio tra il museo e il mercato, ed è divenuto sempre più importante con il procedere della commercializzazione e la "turistizzazione " dell'arte nella post - modernità .

Le mostre possono essere occasionali o periodiche; e queste, con varia cadenza. Tra que ste ultime, quella con maggiore anzianità, e tuttora generalmente considerata la più prestigiosa , è la Biennale di Venezia, dal 1895. Per molto tempo è stata l'unica con un carattere esplicitamente ed ufficialmente inter -nazionale, cioè articolata per Stati-nazionali, ognuno del quali è titolare di un proprio padiglione e del diritto di selezionare gli artisti e le opere da presentare; sul modello delle esposizioni internazionali (della tecnica, dell'industria ecc.) che già si erano diffuse a cominciare dal 1850. Peraltro, è da ricordare che in queste esposizioni, oltre che macchine e prodotti industriali artigianali, si mettevano in mostra anche opere d'arte: quadri, statue, ecc. La Francia nell'esposizione del 1889 mostrò oltre 6.000 opere [89]. Dopo la Biennale di Venezia segue, per importanza e anzianità, documenta [90] di Kassel (dal 1955). Negli ultimi decenni le

[89] P. Greenhalgh, *The modern ideal* , V.A. publications, London 2005 p. 29

[90] La mostra nasce come manifesto della democrazia, in radicale opposizione contro la tradizione culturale tedesca, il cui carattere autoritario sarebbe stata una delle cause del nazismo. Per cominciare quindi, abbasso le gerarchico -autoritarie maiuscole che la grafia tradizionale tedesca assegna alle iniziali dei sostantivi: la parola documenta va rigorosamente scritta con l'iniziale minuscola. Per lo stesso motivo, via anche la troppo nazional -teutonica kappa.

"biennali" sono pullulate in tutto il mondo; il nome generico si è mantenuto anche se le cadenze a volte sono diverse (triennali, quadriennali, quinquennali, ecc.). Ve ne sono, citando in ordine alfabetico (ma sostanzialmente alla rinfusa, per anzianatà e importanza) Berlino, Buenos Aires, Bejing, Busan, Copenhagen, Dakar, Goteborg, Hong Kong, Il Cairo, Istambul, Johannesburg, Kwangiu, L'Avana, Lione, Liverpool, Lubiana, Montreal, Mosca, Praga, Shangai, Saharia, Santa Fe, Sao Paulo, Singapore, Siviglia, Taipeh, Tirana, Valencia, Vilnus, Yokohama, ecc. La diffusione delle mostre d'arte contemporanea è una delle manifestazioni più evidenti della globalizzazione, cioè della diffusione della cultura occidentale nel mondo, "dell'omogeneizzazione dell'arte contemporanea a livello planetario". In esse si trova la caratteristica "omogeneità nella diversità: ogni grande evento ha una grande varietà di componenti, ma sempre le stesse; come i supermercati". [91]

L'organizzazione di mostre è divenuta una professione *sui generis,* nella quale confluiscono competenze disciplinari diverse e complesse (storia dell'arte ed estetica, amministrazione e organizzazione, tecniche di organizzazione di spazi, supporti, illuminazione, psicologia della percezione, tecniche assicurative e finanziarie, tecniche della comunicazione, relazioni pubbliche, ricerche di mercato, pubblicità, ecc.). Su di esse si organizzano corsi universitari, istituti di ricerca e studio, collane di pubblicazioni, associazioni professionali. [92] Come sempre succede in questi casi, sono nate imprese private in grado di organizzare, a beneficio dei vari soggetti promotori, mostre "chiavi in mano"; dalla consulenza sull'oggetto specifico della mostra all'individuazione degli esperti scientifici e culturali più adatti, alla raccolta dei fondi e patrocini agli aspetti logistici, fino alla stampa dei cataloghi e alla gestione dei più minuti aspetti pratici della mostra durante il suo svolgimento [93].

---

[91] Y. Michaud, *L'artiste et les commissaries*, cit. pp. 77 e 78.

[92] Cfr. ad es. J. Davillon, *L'éxposition et l'ouvre*, L'harmattan, Paris 1999; S. Pearce, *Objects of knowlwedge*, Athlone, London 2000; S. Kemal, I. Gaskell, *Politics and aesthetics in the arts*, Cambridge Univ. Press, Cambridge -New York -Melbourne 2000; T.M. Luke, *Museum power plays at the exhibition,* Univ. of Minnesota Press, Minneapolis -London 2002; R. Greenberg, B.W. Ferguson, S. Nairne (eds.), *Thinking about exhibitions*, Routledge, London -New York 2003 (1996).

[93] Ad es. "The Wonders" di Memphis e "Curatorial assistance, Co", di New York; cit. da G. Selbach, *op. cit*. p. 207

Tuttavia l'organizzazione di mostre continua ad essere un mestiere a rischio, perché non è facile mettere insieme tutti gli ingredienti decisivi per il successo; a cominciare dai finanziamenti e dalle risorse umane. Molte mostre periodiche in giro per il mondo, partite con gran fanfara, hanno conosciuto tristi declini .

In complesso le grandi mostre sono divenute il momento fondamentale del mondo dell'arte contemporanea, perché offrono occasione di incontro ai protagonisti di quel mondo, e attivano in molti casi flussi notevoli di visitatori, con ricadute importanti sull'economia turistica delle città che le ospitano [94]. Una brillante sintesi delle forze in campo che convergono ad alimentare le esposizioni è quella di Alessandro Dal Lago, in riferimento al caso paradigmatico della Biennale di Venezia: " un operazione di decisori politici che cercano curatori ed esperti che più convengono al momento storico, al governo storico in carica e agli sponsor privati e pubblici. G li sponsor hanno calcolato la ricaduta economica della partecipazione. I curatori hanno attivato una rete mondiale di contatti e scambi nel mare dell'arte e si sono scervellati sul modo di raggruppare opere e artisti sotto qualche definizione un po' chic. I galleristi hanno promosso gli artisti delle loro scuderie. I critici hanno affilato le penne per regolare i conti sospesi e promuovere i loro protetti. Un'ingente macchina si è avviata in vista di una scadenza ferrea; un'intera città che vive di t urismo intellet tuale ha tarato i suoi meccanismi di spremitura dei visitatori" [95].

Anche le esposizioni hanno il *coté* economico, come ogn i istituzione dell'arte. Ovviamente, esse raccolgono finanziamenti di varia fonte: enti pubblici, para -pubblici e privati (patrocinatori), e li distribuiscono ad una gran varietà di collaboratori, dai presidenti, amministrat ori e curatori, alle ditte specializzate per i vari aspetti, e fin alla folla dei guardiani (che a volte sembrano più numerosi dei visitatori). Ovviamente raccolgono anche i biglietti d'ingresso, che normalmente sono solo una modesta frazione delle entrate (monetarie). Ma ci sono aspetti meno evidenti, e difficili da stimare, come l'aumento delle quotazione delle opere e artisti che sono invitati

---

[94] Per una ricerca di questo tipo, sull'impatto economico di 4 grandi mostre a New York, cfr. R. Blattey, C. Broderick, *Marketing of art museums* , in M. Feldman (ed.), *The economics of art museums* , The Univ.of Chicago Press, Chicago and London 1991. La ricerca è stata svolta dall'Arts Research Center of the City of New York, un'emanazione del Business Committee of the Arts, Inc., di D. Rockfeller.

[95] A. Dal Lago *op. cit* . p. 10

ad esporre nelle mostre, e quindi anche il valore dei patrimoni dei collezionisti. Nella Armory Show, che ha assunto il carattere di una fiera, si permette ai collezionisti/investitori di visitare l'esposizione poco prima dell'apertura, facendo pagare questo ingresso privilegiato fino a 1000 $.[96];

Il soggetto centrale della mostra è il suo curatore. In un epoca in cui non vi sono più criteri oggettivi, universali di giudizio estetico, la scelta dei temi, degli artisti e delle opere discende essenzialmente dalla sensibilità, fantasia , e gusto soggettivo del curatore. Come si è detto, la mostra, come il museo, è divenuta un'opera d'arte di secondo grado, una meta -opera; e il curatore un super -artista[97]. La mostra è un discorso, una teoria personale del suo curatore, che si esprime nel titolo, nei comunicati stampa, nei testi dell'introduzione del catalogo, e nei frammenti di testi stampati sui pannelli esplicativi dei reparti, sale, opere[98]. Si sta consolidando l'idea che il curatore goda di diritti morali e patrimoniali, come ogni altro autore e artista, rispetto alle mostre da essi "create" [99]. Un tempo i curatori erano di solito direttori di musei, o funzionari di istituzioni artistiche, o professori universitari di storia dell'arte; ma negli ultimi tempi è emersa la figura del curatore *free-lance*, assunto a contratto a termine dagli enti promotori. Una delle stelle più brillanti di questo tipo è stato Harald Szeeman (1934-2005), lo svizzero (di origini ebreo -ungheresi) già direttore della Kunsthalle di Berna dal 1961, assurto a improvvisa celebrità mondiale nel 1969 con la mostra "Love in your head: when attitudes become form" (totalmente finanziata dalla multinazionale delle sigarette Philip Morris), e da allora curatore di una lunga serie di altre mostre di risonanza mondiale, comprese alcune Biennali di Venezia (1999 e 2001). E' stato promotore dell'arte americana in Europa, gran patron del concettualismo, personaggio carismatico, guru, "rabdomante degli artisti", creatore di " poemi nello spazio" .[100] Al suo

---

[96] C. Saehrendt, S. T. Kittl, *op. cit*. p. 128

[97] Cfr. ad es. N. Werber, *Kunst ohne Künstler - Künstler ohne Kunst. Paradoxen der Kunst der Moderne,* cit in M Hellmold et al. (Hrsg.) *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst* , Fink, München 2003, p.14

[98] M. Kelly, *Reviewing modernist criticism* , in „ Screen", 2,3, 1981

[99] N. Heinich, *La sociologie a l'épreuve de l'art* , Aux Lieux d'être, Gèneve, 2007, p. 55

[100] D. Birnbaum, in "Artforum", Summer 2005, p 55. Un buon profilo di Szeeman si trova in A. Dal Lago, S. Giordani, *Mercanti d'aura. Logica dell'arte contemporanea* , Il Mulino, Bologna 2006, pp. 123 ss.

esempio si è ispirata un'intera nuova generazione di stelle mondiali della curazia. Tuttavia, negli ultimi anni, pare st ia emergendo una terza generazione, che mette in discussione la figura unica del curatore/super-artista, e ammette una pluralità di modelli curatoriali. [101]

Il fenomeno-mostra è proliferato al di là di ogni possibilità di controllo cognitivo; in tutto il mondo avanzato, non c'è pro -loco o ente del turismo di paese, assessorato di città, governo o fondazione culturale che non organizzi, finanzi o patrocini qualche mostra d'arte. Questi "musei effimeri" sono talvolta alloggiati in spazi provvisori, appositamente allestiti, o in spazi pre -esistenti, a ciò destinati in via provvisoria o definitiva: chiese sconsacrate, palazzi, castelli, ex contenitori industriali, alberghi, casinò, e così via. Da tempo ogni città, accanto alle sedi dei musei permanenti, si è dotata anche di palazzi per le mostre ed esposizioni di ogni tipo. Anche qui Parigi, con il Grand Palais, è stata maestra al mondo intero.

Una delle loro componenti più caratteristi che sono i cataloghi, che nel corso dei decenni si sono evoluti in tomi sempre più massicci, riccamente illustrati, ricchi di dotti testi tecnico -scientifici e di riproduzioni fotografiche a colori. Nella produzione di cataloghi di mostre si sono specializzate alcune case editrici, le quali a loro volta, in qualche caso (come l'Electa) hanno esteso queste competenze ad altri aspetti dell'organizzazione delle mostre. I pancali con tonnellate di cataloghi torreggiano nei *booksho* p delle mostre, e la loro vendita (come di *poster*, *gadget*, *souveni* r e *merchandise* che l'accompagnano) costituisce di solito una delle voci più importanti dell'economia delle mostre. Essi sono anche un aspetto significativo del consumo di arte nella post-modernità. Impossibilitato, per le inevitabili limitazioni di tempo ed energia, a dedicare alla grande mostra tutto il tempo e l'attenzione che sarebbero necessari, il visitatore dopo il veloce giro per le sale si ripromette di poter completarne e ed approfondirne la conoscenza sul catalogo, comodamente seduto in poltrona a casa propria. Spesso, invece, il librone (scomodissimo da leggere, per l'ingombro, peso ed eccesso di contenuti) fa bella mostra per un po' di tempo sui tavoli del salotto, e finisce semi -vergine nello scaffale accanto agli altri . C'è qui un elemento di bulimia culturale, consumismo e di feticismo tipici della post-modernità.

---

[101] Cfr. le interviste ad alcuni giovani curatori, maschi e femmine, in "Flash art international", 36, 228, Jan-Feb. 2003.

6. I centri d'arte contemporanea (Kunsthalle)

Un'istituzione intermedia tra il museo, la mostra e la galleria è il "centro d'arte contemporanea "; sviluppatasi dapprima in Germania negli anni 50 -60, al duplice scopo di diffondere capillarmente l'interesse per l'arte contemporanea, intesa come momento di modernizzazione e democratizza zione della cultura nazionale tedesca , e per facilitare la vita degli artisti (di regola giovani, auto -emarginati e arrabbiati), offrendo loro momenti di incontro e discussione, spazi espositivi, e varie forme di assistenza (borse di studio, premi, ecc.). Come i musei le Kunsthalle sono istituzioni pubbliche, finanziate da i governi locali, e come i musei sono dotat e di organizzazione e strutture fisiche permanenti; ma a differenza dei musei non dispongono, di solito, di una propria collezione permanente di opere. Come certe gallerie, la loro principale attività è di esplorare attivamente il mondo degli artisti e ricercare nuovi talenti da promuovere e di cui organizzare mostre; ma a differenza della gallerie, non ha scopi commercial i. Tuttavia è ovvio che un artista che riesce ad ottenere una esposizione in una Kunsthalle ne riceve qualche beneficio concreto, in termini di notorietà e quotazione. Il modello è stato ripreso in Francia negli anni '80, con l'istituzione di una rete di tali centri nei maggiori capoluoghi regionali e provinciali; rete, peraltro, fermamente controllata dal Centro parigino.

Il sistema dei Centri d'arte contemporanea /Kunsthalle è ammirato, almeno platonicamente , da diversi altri Stati europei, tra cui l'Italia. Tuttavia l'esperienza francese ha suscitato critiche molto forti, dentro e fuori il sistema dell'arte, e anche nei Paesi germanici l'istituto ha incontrato crescenti critiche. Non c'è dubbio infatti che in un mondo come quello dell'arte MC e PM, dove non esistono criteri di giudizio (valore) oggettivi e condivisi, la distribuzione di fondi pubblici si basa sull "esperienza professionale" dei funzionari, e cioè sul loro arbitrio (soggettività, discrezione, ecc.); con l'inevitabile posibilità di abusi, clientelismi e derive assistenziali.

7. Musei e mostre privati

In Europa di regola, musei e mostre sono di iniziativa di enti pubblici . Negli USA , come si è visto, essi sono nati per lo più da iniziative private, sia a fini di lucro – come le esposizioni al pubblico, a pagamento, di quadri a carattere spettacolare, nell'Ottocento - sia per

spirito filantropico e di servizio, come nel caso dell'apertura al pubblico o donazione delle grandi collezioni private [102]. Buona parte dei musei USA sono tuttora gestiti da associazioni e fondazioni in cui hanno un ruolo importante, formalizzato con posti nei consigli di amministrazione, i grandi collezionisti e donatori. Inevitabilmente, come si è visto, questo comporta un intreccio di interessi privati e pubblici, economici e culturali; e porta anche nel mondo dell'arte lo spirito del capitalismo (o aziendale o imprenditoriale, se così si preferisce chiamarlo). Vi sono molti aspetti positivi del modello americano, come la tendenza alla massima attenzione alla domanda (il pubblico, la clientela, il mercato, l'utenza), l'apertura all'innovazione, lo spirito di co ncorrenza, e l'adozione di criteri di efficienza nella gestione dell'arte. Tuttavia v'è anche l'altra faccia della medaglia, a cominciare dall'impero del dollaro come misura di tutte le cose. La problematica è delicata, e non è possibile approfondirla in questa sede. Basti ricordare che la politica di accessioni ed esposizioni del museo può influenzare le quotazioni delle opere in possesso dei collezionisti che siedono nel consiglio di amministrazione [103]; e che esiste un conflitto di interessi tra collezionisti e musei, perché quando le quotazioni salgono, i venditori ci guadagnano, ma i musei, che sono

---

[102] Sul ruolo delle fondazioni in merito allo sviluppo dell'arte e cultura negli USA, cfr. S. N. Katz , *Philanhropy* , in V. Ginsburgh, D. Throsby, *op. cit.* p. 1299 ss. Fino alla metà del XX secolo, le fondazioni si dedicavano soprattutto a problemi assistenziali (caritatevoli), di salute, di ricerca scientifica ed educativi; solo alcune, come la Carnegie, si erano interessate dell'arte. A inaugurare l'intervento massiccio delle fondazioni sull'arte fu la Rockefeller, nel 1956; ma anche in seguito questa fu un'attività del tutto marginale rispetto agli altri impegni. Negli ultimi due decenni, i finanziamenti ad attività artistico -culturali sono declinati fortemente; la stessa Rockefeller ha sostanzialmente abbandonato questo campo. In questo periodo e settore sono invece esplose la fondazione di George Soros (l'Open Society Institute), e ancora più spettacolare, quella recentissima di Bill e Melinda Gates; ma operano anche la Ewing e Marion Kaufman e la Hewlett Packard. In generale, le fondazioni "filantropiche" sono un fenomeno tipicamente americano. Hanno cominciato a proliferare all'inizio del XX secolo (al 2004 vi sono almeno 2000 fondazioni), sono dotate di patrimoni immensi (per oltre 24 miliardi di dollari), articolati in modelli organizzativi e operativi molto vari, alcune delle quali molto avanzati (manageriali). Dopo la seconda guerra mondiale, l'esempio americano è stato imitato da molti Paesi (come la Germania), ma si stima che negli USA vi siano molto più fondazioni e patrimoni che in tutto il resto del mondo. Per un recente studio sulle fondazioni, specie in Europa, cfr. S. Bresin , *Fondazioni per l'arte* , in R. Strassoldo (cur.) *Muse Polifile. Ricerche di sociologia dell'arte, v.3,* Forum, Udine, 2005 .

[103] J. Spalding, *op. cit* ., p. 90.

solo compratori, ci rimettono [104]. O si possono ricordare le tensioni tra la parte dello staff che si occupa degli aspetti propriamente artistici, e quella che si occupa del reperimento e gestione dei fondi; e la tendenza di investire sempre più risorse e personale in quest'ultima, a scapito della prima [105]. Ancora, si può ricordare la tendenza di molti musei ad avviare attività commerciali non solo all'interno dell'edificio (i normali bookshop e simili) ma anche all'esterno, come gallerie e fiere commerciali e con lo stesso nome del museo (come ha fatto la Corcoran di Washington) [106]; o infine la tendenza a realizzare musei privati di arte contemporanea nei luoghi dove il denaro circola con maggiore dovizia, come a Las Vegas. Il Mega -Hotel Bellagio mette a disposizione dei suoi clienti, tra gli infiniti altri servizi di lusso, anche una notevole galleria d'arte contemporanea, con tanto di opere di Van Gogh, Degas, Gauguin, Picasso e Pollock . Altri musei sono collocati in centri commerciali .

Il modello privatistico americano ha cominciato ad affascinare anche la vecchia Europa negli anni '60 e '70, e anche qui hanno cominciato a fiorire le fondazioni private a scopi di promozione della cultura e delle arti. Se ne è già accennato, in questo lavoro, in altri contesti. Anche in Italia sono fioriti esempi importanti, come Palazzo Grassi a Venezia, della Fondazione Agnelli; e le mostre della casa dei Carraresi, finanziate dalla Cassamarca (con ottimi ritorni economici) . Negli ultimi anni è em ersa la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, che a Torino ha realizzato una sede di mostre d'arte contemporanea di notevoli dimensioni.

Ma il caso più macroscopico è senza dubbio quello della Fondazione Guggenheim, la cui intensità di rapporti con il mondo del denaro ha spesso travalicato la "linea bianca" che distingue le fondazioni senza scopo di lucro dalle imprese capitalistiche globali . Ciò è avvenuto soprattutto durante il direttorato di Thomas Krens , che ha apertamento sostenuto che i musei sono essenzialmente imprese, industrie; e che i musei devono vivere dei finanziamenti delle altre imprese. "I musei sono una parte delle relazioni pubbliche e della pubblicità delle imprese che li sponsorizzano" [107]. Ma la Guggenheim coltiva anche i rapporti con le autorità politiche locali, evidenziando

---

[104] R. Hughes, *op. cit*. p. 20.
[105] G. Selbach, *op cit*. p. 9; J. Spalding, *op. cit*. p. 89.
[106] G. Selbach, *op. cit*. p.105.
[107] P. Dossi , *op. cit*. 90

anche i benefici economici generati sul territorio. A New York, fa condurre ogni anno un'analisi di questi effetti, e lo pubblica in allegato al suo bilancio annuale [108]. Negli anni 80 e 90 Kerns ha cercato di farne la più grande istituzione dell'arte contemporanea, con una spregiudicata politica di acquisizioni, di prestiti (a pagamento), e di apertura di nuove sedi. Oltre a quelle di New York e di Venezia, ne ha aperte a Berlino (nella sede della Deutsche Bank), a Las Vegas e a Bilbao. Ha cercato di stabilirsi anche in numerose altre città, da Salisburgo a Tokio, ma non sempre con successo. Una delle ragioni pratiche del suo espansionismo è, come si è visto, che la Guggenheim ha nei magazzini un numero di opere (più di 6.000, tra cui 160 solo di Kandinsky) triplo di quello che può esporre nei spazi a sua disposizione; ma si può sospettare anche qualche mira di controllo "monopolistico" delle quotazioni e del mercato globale dell'arte.

Il colpo più clamoroso dell'ambizioso Krens è stato senza dubbio quello di Bilbao. In origine egli era alla ricerca di un luogo dove alloggiare le oltre trecento opere, molte delle quali di grandi dimensioni ("minimalismo" americano) acquistate nel 1990 da Panza di Biumo per 30 milioni di dollari. Per qualche fortunata circostanza si incrociò con gli esponenti della città di Bilbao, che erano invece alla ricerca di un'idea per cambiare drasticamente il volto di quella città – una delle più ricche, ma declinanti e senza dubbio urbanisticamente la più infelice della Spagna. In cambio dell'onore di ospitare una sede con il marchio della massima catena dell'arte contemporanea mondiale, Bilbao (e il governo del Paese Basco, e la Spagna) accettarono di sostenere tutti i costi di progettazione e costruzione (100 milioni di dollari), più 50 milioni per l'acquisto di opere da metterci dentro, più tutti i costi di gestione e curatoriali, più 20 milioni di "donazione liberale" al Guggenheim. Il governo basco si assunse anche legalmente l'intera responsabilità finanziaria, mentre riconobbe agli americani l'intera responsabilità della programmazione delle attività. [109]

L'audace operazione fece bingo: l'architettura di Frank Gehry, pubblicizzata in tutto il mondo da un imponente apparato mediatico, era effettivamente meravigliosa ("carciofo di titanio", brontolò

---

[108] T. Bille, G. G. Schulze, *op. cit.* p. 1064

[109] *Ibid.* p. 189 ss; M. W. Rectanus, *Culture incorporated. Museums, artists and corporate sponsorships*, The Univ. of Minnesota Press, Minneapolis and London 2002, p. 178.

qualche raro critico [110]), da lì partirono altri progetti di rinnovo dell'area circostante e di buona parte della città. Bilbao, fino allora rugginosa e grigia città industriale e finanziari a, divenne di colpo una delle capitali mondiali del turismo culturale, con un paio di milioni di visitatori all'anno .

Il successo di Bilbao elettrizzò Krens, che concepì una nuova sede centrale, dello stesso stile e architetto, ma tre o quattro volte più grande e costosa, da realizzarsi su una penisola artificiale attaccata a Manhattan, all'altezza di Wall Street. Il sindaco Giuliani ascoltò con interesse la proposta, e stava per concedere non solo il permesso ma anche qualche sostanzioso contributo (pare 120 milioni di dollari). Poi venne l'11 Settembre, e il progetto fu cancellato. Un altro grande progetto di Krens, a cui aveva lavorato per una quindicina d'anni, era quello del Massachussets Museum of Contemporary Art, del costo di 40 milioni di dollari; anche questo si concluse con un parziale insuccesso [111].

8. Altre tipologie

Vi sono molte altre tipologie di luoghi in cui sono esposte al pubblico, più o meno stabilmente, collezioni di opere d'arte. Possiamo ricordare gli alberghi e i ristoranti, che spesso sono decorati da quadri e talvolta anche sculture, di vari livelli di qualità. Delle collezioni aziendali, che decorarano le sedi e gli uffici delle società, si è già fatto cenno. Ma si possono ricordare anche i parchi, giardini e piazze delle città, che per tradizione ultrasecolare sono abbelliti da statu e, fontane e monumenti, più o meno artistici. Questa tradizione ha avuto un periodo di crisi, con le profonde trasformazioni dei modelli di vita urbana, a causa dell'innovazione tecnologica (telefono, televisione, motorizzazione, ecc.) avvenute nella parte centrale del XX secolo; quando le piazze si sono trasformate in rotatorie di traffico e parcheggi, e i giardini luoghi frequentati da fasce marginali e magari devianti di popolazione. Negli ultimi decenni la pianificazione urbana tende a restituire gli spazi urbani alla fruizione sociale, culturale ed estetica dell'uomo -pedone, e quindi a rendere di nuovo significativa

[110] Tra i più aspri è J. Zulika, "The seduction of Bilbao, in "Architecture", 86, 12, 1997, pp. 60 -63.
[111] G. Selbach *op. cit* p. 152.

l'"arte pubblica" [112]. Un caso interessante è quello degli spazi sotterranei: sottopassaggi, stazioni delle metropolitane, le gallerie e plazas commerciali in profondità, ecc. [113] Infine stanno proliferando in alcuni Paesi (ad esempio in Italia) anche i "giardini di sculture", o parchi-museo, cioè aree "verdi", recintate o meno, dove i collezionisti privati collocano le loro opere (essenzialmente sculture resistenti alle intemperie, ovviamente), aprendole al pubblico [114].

9. Conclusioni

Il grande museo d'arte contemporanea è come la banca centrale: l'istituzione che garantisce il valore del circolante e degli investimenti [115]. Il valore delle opere di un artista sul mercato dipende in buona misura dal prestigio del museo che accoglie opere di quell'artista. Le politiche di acquisizione ed esposizione del museo modellano le tendenze del mercato e delle mode artistiche. Il museo è il principale strumento di integrazione dell'arte - anche la più antagonista - nella cultura generale, nella politica e nella società. Esso "raccoglie, conserva, sacralizza, ma anche sterilizza e rende inoffensiva " l'arte contemporanea. [116]. Qualsiasi opera, una volta entrata nel museo, perde ogni eventuale carica eversiva; diviene solo un oggetto di giudizio estetico, una cosa da guardare, uno spettacolo. Il museo separa l'arte dalla vita quotidiana. Per questo le avanguardie, prime e seconde, aborrivano i musei. Il trionfo della museificazione, negli ultimi trenta a quarant'anni, distingue nettamente l'arte del periodo avanguardista da quello post-moderno, e si riconcilia invece, in qualche misura, con il sistema precedente. Inevitabilmente, i musei

---

[112] M. Miles, *Art, space and the city. Public art and urban futures*, Routledge, London-New York 1997

[113] L. Verdi, *L'arte e i luoghi dell'utenza*, in M. Negrotti (cur.) *Homo utens. Identità, tecnologia, cultura*, Guerini, Milano 2004

[114] A. Massa, *I parchi di scultura contemporanei*, Loggia de' Lanzi, Firenze 1995; R. Lamberelli, D. Bigi, *I parchi musei di scultura in Italia,* ed. Arte e cultura, Roma 1997. Cfr. anche A. Marzona, *I nuovi giardini delle meraviglie. I parchi-museo di scultura contemporanea e la collezione Marzona a Verzegnis,* in R. Strassoldo (cur.) *Muse polifile. Ricerche di sociologia dell'arte v. 3,* Forum, Udine 2005

[115] Y. Michaud, *L'artiste et les commissaries*, cit., p.188. Affermazioni simili si trovano anche in N. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt 1995.

[116] Y. Michaud, *L'art á l'état gazeux*, cit., p. 76.

incensano e imbalsamano l'arte, anche la più sovversiva, e la rendono accademica.

Certo i musei post -moderni sono molto diversi, per forme e funzioni, da quelli della tradizione; ma persiste un prevalente "zoccolo duro" di continuità.

Le ragioni dello strabiliante successo, in termini di numeri, dimensioni e qualità architettonica dei musei d'arte contemporanea sono state indicate in apertura di questo capitolo; qui, in chiusura, possiamo accennare alcune problematiche legato proprio a questo successo.

La principale è quella che si riscontra in tutti i fenomeni inflattivi: le svalutazione. Quando i musei d'arte contemporanea erano pochi, la loro autorità era grande. Essi potevano dettar legge all'intero sistema. Alcuni riescono a farlo ancora: il MoMA, il Guggenheim, la Tate, il Pompidou. Ma quelli di se conda e terza linea sono ormai al traino. Scrive Daniel Buren: "negli anni 60 e 70 molti di noi artisti criticavano il potere dei musei; oggi vedo con soddisfazione che i musei hanno distrutto sè stessi, con la loro proliferazione… Un tempo un'opera in un museo era consacrata; oggi è una cosa come un'altra… I musei non intimidiscono più… Oggi ogni nuovo arrivato può avere la sua personale nella temporanea di un museo" [117]

Un'altra debolezza è la diffusa coscienza, tra gli artisti, che la proliferazione dei musei non è dovuto tanto a genuina crescita dell'amore per l'arte contemporanea, da parte del pubblico, ma per ragioni di potere, prestigio e interesse da parte dei politici; e per la prevalenza degli interessi commerciali nel sistema dell'arte .[118] Il museo d'arte MC e PM è solo una componente di una formidabile industria del turismo, del tempo libero e dell'intrattenimento [119]; è in concorrenza con il cinema, lo shopping center, i luna park, i parchi tematici, i viaggi di piacere , la televisione e così via.

I critici hanno anche da ridire sulla "noia crescente dei musei d'arte contemporanea. L'organizzazione stereotipata, secondo il famoso schema di Barr … La sfilata dei campioni di tutte le scuola canoniche… Il dispiacere dei conservatori per non avere ancora un Warhol, un de Kooning, un Beuys.." [120] e i loro patetici sforzi per

---

[117] D. Buren & O. Eliasson, *In conversation* , in „ Artforum" May 2005, p. 210.
[118] Ibid.
[119] P. Weibel, *op. cit*. p. 27 ss.
[120] Y. Michaud , *L'artiste et les commissaries* , cit., p.189.

assicurarsene uno, magari del tutto minore; tanto da poter mettere il nome sulla *brochure* del museo e sugli striscioni pubblicitari che sventolano sulle facciate (cfr. ad es. sul Museo Nazional d'Arte a Varsavia) . Altri hanno notato l'atmosfera triste dei musei d'arte contemporanea di una certa età, con gli allestimenti datati, con gli oggetti che hanno perso visibilmente lo smalto della novit à, che non suscitano più alcuna sorpresa perché visti tante volte altrove, e si opacizzano e impolverano anche materialmente; o cominciano ad andare a pezzi, perché realizzati con materie instabili. Un'arte, come quella del Novecento, che ha fatto dell'originalità, della provocazione, dello scandalo il suo sommo valore, inevitabilmente non invecchia bene; perché quelle sono emozioni che scattano solo la prima volta.

Riesce difficile pensare che l'umanità possa conservare *per saecula saeculorum* queste cose: anche tenendo conto della loro enorme proliferazione. Già nel 1931 Salvador Dalì si poneva il problema, e offriva una soluzione: "presto i musei si riempiranno di oggetti la cui inutilità, grandezza e ingombro obbligheranno a costruire , nei deserti, delle speciali torri per contenerli" .[121] In alcuni Paesi che sono stati particolarmente generosi nella promozione di questa arte, ci si limita a stivarli in capannoni. Soluzioni analoghe (forse un po' più minacciose) sono state suggerite , di recente, dal professore israeliano Tsion Avital .[122]

---

[121] S. Dalì, *Le surrealisme au service de la r évolution*, n. 3-4, 1931, p. 17

[122] T. Avital, *Art versus non art. Art out of mind* , Cambridge Univ. Press, Cambridge 2003, p. 399

Capitolo XVIII

I collezionisti e il pubblico

Introduzione

I musei hanno la missione di accogliere ed educare il pubblico, oltre che raccogliere, conservare, studiare e valorizzare le opere d'arte. Il pubblico è una delle ragioni d'essere dei musei. Ma storicamente i musei sono stati fondati da un'altra categoria umana, i collezionisti. Nei secoli passati essi erano di regola i "prìncipi", i detentori del potere politico; in tempi più recenti sono stati i ricchi, detentori del potere economico. Alcuni grandi musei "antichi", come il British, sono stati fondati da ricchi collezionisti borghesi.

Come è noto, i primi musei nascono in Italia all'inizio del Rinascimento come collezione di antichità (marmi, oreficeria, monete, vasi) raccolte da singoli studiosi (umanisti). Rapidamente, l'interesse si estende alle opere d'arte allora contemporanea (quadri, statue, medaglie, libri) e ai governanti; sia nell'ordine ecclesiastico che in quello temporale. Nel Cinquecento l'interesse si estese al campo della scienza naturale. I principi di tutta Europa allestirono i "gabinetti", gli "studioli", le "stanze delle meraviglie" (i Wunderkammer) in cui si raccoglievano ogni sorta di oggetti: gioielli, libri rari, animali impagliati, erbari, strumenti meccanici (orologi, corazze, armi, mappamondi, bussole, automi, e così via). Molti principi svilupparono particolare interesse per le arti, e allestirono "gallerie", dove si raccolglievano soprattutto statue antiche o copiate, e decorarono le loro sedi di rappresentanza di quadri (le pinacoteche) [1]. Nel corso del Settecento lo spirito illuminista e proto-democratico spinse molti principi, religiosi e secolari, ad aprire a pubblici sempre più larghi le proprie collezioni d'arte, allo scopo di illuminare il popolo, di educarli, per elevare non solo il morale ma anche il gusto estetico.

[1] Alcuni principi si diedero a spettacolari *shopping*, come Caterina di Russia, che mandava i suoi fidi a comprare quadri in Italia, a centinaia e a migliaia, per arredare le sue grandiose residenze a San Pietroburgo (l'Ermitage ed altri); e Federico Augusto II della Sassonia, che acquistò intere collezioni di dinastie decadute in Italia (es. i Gonzaga), di cui decorò la reggia di Dresda. Ma i casi sono innumerevoli.

L'apertura al pubblico segna il passaggio dalla collezione privata al museo. Ma altrove abbiamo sottolineato che la distinzione tra privato e pubblico non è affatto così netta , sia nel passato che nel presente. I principi erano soggetti pubblici, e i loro palazzi aperti a molta gente. Si davano grandi feste; le pinacoteche di corte erano esibite quanto più possibile, per impressionare con la loro magnificenza e gusto. Quando l'assemblea nazionale di Francia decretò l'apertura all'intero popolo della pinacoteca reale, e la fondazione di altri musei, non fece altro che formalizzare una tendenza già ampiamente in corso in tutta l'Europa. Da allora in poi la costituzione di musei per esaltare e promuovere l'arte nazionale divenne una prassi fondamentale dei nuovi Stati [2].

Tuttavia nell'era qui considerata (la "contemporaneità" nell'accezione accademico -italiana) il rapporto tra l'arte (gli artisti) e il pubblico è complesso, contraddit torio, e variabile nel tempo. Da un lato l'arte romantica ha spesso nutrito l'ambizione di guidare , educare e trasformare la società, e quindi ha cercato di coinvolgere il pubblico più ampio; e addirittura ha cercato di cancellare la distinzione tra l'arte e la vita. Il pubblico, lo spettatore, è un mondo di riferimento per l'arte e gli artisti. Su questo rapporto si sono sviluppate riflessioni filosofiche e teorico -scientifich e, come quella della "ricezione". [3] Dall'altro lato, sia le correnti estetico -decandentiste che quelle avanguardiste -progressiste hanno assunto atteggiamenti di ostilità e rifiuto verso la società, e si è rifugiata nell'"arte per l'arte", la "torre d'avorio", il "Parnaso", in circoli ristretti ed elitari di iniziati. Quest'ambivalenza è uno dei grandi "paradossi" dell'arte M/C [4], e l'attraversa da cima a fondo, da Fuseli a Frank Stella [5]. C'è un elemento di ideologia e di retorica in questo atteggiamento di studiata indifferenza verso il pubblico. Nel sistema dell'arte M/C un

[2] A. McClellan (ed.) *Art and its publics. Museum studies at the Millennium* , Blackwell, Malden et al . 2003

[3] H.R. Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica* , Einaudi, Torino 1985 (1972). Cfr. anche M. J. Mondrain *Homo spectator* , Bayard, Paris 2007; C. Ruby, *L'âge du public et du spectateur,* Ante-Post, Paris 2007

[4] A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité* , Seuil, Paris 1990, p. 44

[5] Il quale, interrogato sul punto, risponde "non concepisco un pubblico per i miei quadri … se dovessi pensarci, prima di tutto mi soffermerei sui pittori, e in seguito a un pubblico più vasto … In generale penso che la pittura riguarda la pittura (i pittori) e non ha temi più vasti, come la politica o la storia sociale, che interessino un pubblico più vasto" (perso il riferimento bibliografico)

eccessivo successo popolare è stato a lungo sospettato, come cedimento alla stupidità della borghesia e alla volgarità delle masse. Si fanno mostre per " épater le bourgeois" , provocare scandalo. Il dileggio da parte del pubblico è ricercato masochisticamente come un onore.

Anche nella AC le intenzioni, gli atteggiamenti, i comportamenti, gli obiettivi degli artisti sono complessi. C. Sourgins analizza questi rapporti in 10 categorie: soprendere, provocare, sbalordire, prescrivere, de -condizionare, squalificare/denunciare, trasformare, coinvolgere, seviziare, mentire [6].

In questo capitolo ci occupiamo del pubblico in chiave sociologico -sistemico - comportamentale: il pubblico come flusso di visitatori nelle istituzioni artistiche. In questa ottica, il rapporto tra l'arte e il pubblico è cambiato nettamente nella post -modernità. L'arte si è integrata nell'industria culturale, nella cultura di massa, nel mondo mediatico [7]. I musei hanno enfatizzato, tra le loro missioni, quella di attirare il pubblico. Devono competere con gli altri settori della cultura contemporanea (le altre industrie culturali) , e anche più duramente con altre modalità di impiegare il tempo libero: divertimenti, sport, viaggi, turismo, natura, parchi a tema, ecc. Secondo qualche studio, la concorrenza tra le attività culturali è un gioco a somma zero: negli ultimi decenni la partecipazione ad essi non sono aumentate [8]. I musei ricorrono molto ai mezzi tipici dell'industrie culturali, cioè la pubblicità e marketing. Si evolvono per rendersi più accoglienti. Si dotano di servizi sempre più piacevoli per il pubblico . Si sono redatti anche "Dichiarazioni dei diritti del visitatori": diritti al ristoro, al riposo, al godimento, ai bagni puliti e sicuri [9]. Nel neo - liberismo, con le restrizioni delle sovvenzioni pubblici, i musei devono imparare a rendere efficienti la loro gestione e amministrazione, sulle linee "manageriali" di ogni altra impresa

---

[6] C. Sourgins, *Les mirages de l'art contemporain* , La table ronde, Paris 2005, p. 169 ss.

[7] D. Bertasio (cur.), *Arte o spettacolo? Fruitori, utenti, attori* , Angeli, Milano 2006, p. 16; B. Sanguanini, *Usabilità e stress dei musei nel bel Paese* ., ibid. p. 180

[8] F. Van Der Ploeg, *The making of cultural policy: a European Perspective* , in V. A. Ginsburgh, D. Throsby (eds.), *Handbook of the econom y of art and culture* , North Holland -Elsevier, Amsterdam et al. 2006, p. 1217

[9] C. Saehrendt, S.T. Klitt, *Das kann ich auch. Brauchsanweisung für moderne Kunst* , Dumont, Köln 2007, p. 51.

commerciale [10]. Si tende a far aumentare i visitatori paganti, e quindi si cerca di capire quali sono le loro fonti di informazione, le loro motivazioni, aspettative, preferenze. Da qualche decennio diffonde la prassi di svolgere ricerche di taglio "marketing" sui visitatori .

Tuttavia i rapporti tra l'arte contemporanea e il pubblico rimangono difficili. Il distacco tra l'arte e il grande pubblico è il carattere più evidente dell'arte d'avanguardia, affermava già Ortega Y Gasset negli anni 20, e ripetevano A. Hauser negli anni 60, e Tom Wolfe negli anni 70 ("il pubblico non è invitato") [11]. Dopo decenni di spettacolari sforzi di promozione dell'arte MC e PM , la grandissima maggioranza del pubblico si tiene lontano da questo mondo; e non constano molte ricerche sulle ragioni dei non -visitatori, degli assenti. L'affluenza del pubblico a musei ed esposizioni è perseguita, come indicatori del loro importanza e successo, ma non si verifica l'effetto delle visite sull'elevazione della cultura, del gusto e dei valori della gente. In complesso, le ricerche empiriche di taglio psico -sociologiche sui visitatori a musei ed esposizioni dell'AC sono scarse, o mantenute riservate. In questo capitolo se ne presenterà una rassegna del poco che è stato pubblicato .

Collezionisti e pubblico sono categorie ben distinti, nel sistema dell'arte, ma ovviamente hanno molte relazioni tra loro e anche con altri elementi del sistema; e in particolare con i musei e il mercato. Se ne è fatto cenno più volte in diversi capitoli precedenti . Qui si cercherà è trattarli in modo un po' più organico .

2. I collezionisti

2.1 Cenni storici e teorici

La categoria dei collezionisti fa parte del pubblico; anch'essi visitano i musei, mostre, esposizioni e fiere. Ma sono anche uno dei protagonisti del mercato, in veste di acquirenti. Si possono distinguere la categoria dei "semplici acquirenti" dai collezionisti. I primi acquistano occasionalmente opere d'arte per decorare le proprie case o

---

[10] L. Zan *, Risorse finanziarie, rappresentazione economica e controllo* , in L. Zan, (cur.), *Conservazione e innovazione nei musei italianni. Manegement e processi di cambiamento* Etas, Milano 1999 .

[11] J. Ortega Y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte* , Sassella, Roma 2005 (1925); A. Hauser, *Le teorie dell'arte* , Einaudi Torino 1988 (1958) p. 275; T. Wolfe, *The painted word,* Farrar, Straus & Giroux, New York, 1975

per farne presenti a parenti e amici; i secondi comperano in modo più frequente e sistematico, intrattengono rapporti durevoli con artisti e mercanti, investono in arte più attenzione, tempo, risorse e interessi; spesso, anche passione. Non si conoscono stime quantitative sull' incidenza dei collezionisti sul pubblico dei musei e ancora meno sul mercato dell'arte [12]; ma non c'è dubbio che i *grandi* collezionisti sono tra i principali attori del sistema dell'arte. Essi valorizzano e promuovono artisti, stili e correnti, trascinano i gusti e le mode degli altri collezionisti e acquirenti minori, condeterminano i prezzi e i mercati, influenzano la gestione e le scelte dei musei, fanno i mecenati. A volte si fanno anche mercanti, quando vendono qualche parte delle loro collezioni [13]. I grandi collezionisti sono i motori ma anche il carburante del sistema dell'arte contemporanea; da essi viene gran parte dell'energia (denaro) che fa girare il sistema. Il loro numero è in rapida espansione, non tanto per la diffusione dell'amore per l'arte, ma perché nella società post -moderna e neo -liberista (nel "turbo -capitalismo), la crescita economica premia proporzionalmente le fascie sociali più alte. Lassù vi sono sempre più soldi da spendere. Le classifiche delle persone più ricche del mondo (es. in "Forbes") sono abbastanza parallele a quelle dei massimi collezionisti (ad es. in "Art News") [14]. Secondo una stima, nel 1990 v'erano al mondo 15 collezionisti dominanti, che potevano pagare milioni di dollari per singole opere; oggi ve ne sono diverse migliaia, in tutto il mondo. Sul loro esempio è trascinata la "plebaglia" dei collezionisti di media e minore disponibilità. [15]

I collezionisti sono una categoria umana particolare, e può riguardare ogni sorta di oggetti. In questo senso, si è parlato di un "istinto", una pulsione o passione o tendenza psicologica molto diffusa; si fa collezione di sassi, fiori, animali, scarpe, gioielli, pipe, soprammobili, amanti, gioielli, penne, libri, francobolli, figurine, souvenir, dischi, e così via. Il collezionismo è una passione complessa, che ha che fare con l'istinto acquisitivo (possesso, accumulazione, avidità), ma anche l'identità, il simbolo di status, il passatempo, il

---

[12] Un'indicatore sono le vendite all'asta: come si già visto nel cap.16, nel 2005 il 90% dei pezzi sono venduti a meno di 10.000 dollari; solo circa 500 a più di un milione di dollari (P. Dossi , *Hype! Kunst und Geld* , Deutsche Taschenbuch, München 2007, p. 32)

[13] F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea* , Laterza, Roma -Bari 2002, p. 99

[14] P. Dossi, *op. cit*. p. 53

[15] C. Saehndert, S. T. Kittl , *op. cit*. p. 64

gioco, l'esercizio del proprio ingegno, la "catessi" verso oggetti, il feticismo, e così via. Il collezionismo può debordare dalla normalità e degenerare in mania e ossessione, quando va scapito degli altri interessi della vita [16].

I collezionismo d'arte può avere tutte queste componenti e rischi; in più, ovviamente, è caratterizzato dall' "amore per l'arte" [17]. Nei grandi collezionisti d'arte gioca molto anche l'esibizionismo, la distinzione sociale, la ricerca del prestigio; ma anche l'interesse economico (il trinomio PPP: Prestigio, Piacere, Profitto). Ma vi sono anche altre motivazioni, come la costruzione della propria identità . Comunque, dal Settecento in poi, con la nascita del moderno mercato dell'arte, è nata anche la figura del collezionista -mercante-speculatore, in cui l'amore per l'arte si fonde inestricabilmente con quello per il denaro. In tutte le ricerche i collezionisti dichiarano di essere spinti solo dall'amore per l'arte, e negano ogni altra motivazione, come l'interesse o il prestigio [18]. Tuttavia è difficile prenderli in parola.

Vero invece è che molti non esibiscono affatto la propria collezione ad altri, principalmente per non attirare l'attenzione del fisco; ma anche dei ladri. Una terza ragione, segnalata da Raymond e Moulin, è la vergogna: molti collezionisti sono appassionati di autori, stili, generi d'arte disprezzati dagli esperti, dai custodi del sistema dell'AC. Temono la derisione che li colpirebbe, se appaiono pubblicamente com e non-conformisti alle mode dominanti [19].

---

[16] S. Calloway, *Collectors and their passions* , …… ……J. Huer, *The great art hoax. Essays in the comedy and insanity of collectible art* , Bowling Green Univ. Popular Press, Univ of W isconsin Press, Wi., 1984; A. Leoni, *Demone del collezionista* , Il Poligrafo, Padova 1988; E. M. Lindemann, *The art triangle: artist, dealer, collector* , Barchfield Art Center, Buffalo N.Y., 1989 ,

[17] V'è anche una vasta casistica di anomalie, in tema di passione per l'arte. Ad es. S. Breitwieser tra il 1990 e il 200 0 ha rubato circa 24 famose opere, per molti milioni di dollari. Se le teneva e ammirava nella propria miserabile stanzuccia. Confessa di avere ogni tanto la spinta incontrollabile di compiere questi furti, come i serial killer di compiere assassini. P. Dossi, *op. cit*. p. 71

[18] F. Poli, *op. cit*. p. 91. Per una verifica empirica, cfr. C. Fachin, *L'amore per l'arte. Collezionisti in Friuli* , in R. Strassoldo (cur.) *Muse demotiche. Ricerche di sociologia dell'arte*, Forum, Udine 2001.

[19] R. Moulin, *Le collectioneurs de l'art contemporain. La confusion des valeurs* , in AA.VV. *Passions valeurs* , Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1993.

In questo capitolo non si approfondisce l'intera problematica del collezionismo d'arte [20]. Si focalizza piuttosto sui grandi collezionisti, e il loro attuale ruolo nello sviluppo delle istituzioni artistiche. Non si dispone di ricerche sui collezionisti d'arte di media e bassa fascia, che probabilmente ammontano al 99% del totale dei soggetti.

Il ruolo dei grandi collezionisti nella crescita dei musei è spettacolare negli USA. Tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento i super ricchi hanno impegnato enormi somme nell'acquisto delle opere d'arte europee. Al suo culmine, il re dei quotidiani, W. Rudolph Hearst, spendeva 5 milioni di dollari all'anno in arte. Morgan ha accumulato oggetti d'arte per 60 milioni di dollari [21]; Kres ha collezionato 3.210 oggetti. Di regola, quando supera dimensioni che non può ragionevolmente essere tenute in casa propria, la colezione viene devoluta ad una organizzazione esterna (ente, azienda, fondazione) e aperta al pubblico; per ragioni filantropiche, di educazione, di senso democratico, di liberalità, di dovere sociale, di legittimazione, di prestigio. Gran parte dei musei d'arte americani nascono come collezioni private aperte al pubblico, e rimangono come enti privati. Negli USA, come è noto, la conservazione e promozione dell'arte (e anche gran parte dell'educazione in generale) non è mai stata un servizio di competenza dello Stato.

Queste motivazioni morali/culturali sembrano prevalere anche nel caso dei primi collezionisti americani dell'arte d'avanguardia europea, come Arensberg, la Dreier, la Rockefeller, la Vanderbilt, la Guggenheim, che hanno fondato i primi musei/gallerie di arte contemporanea, e che l'hanno legittimata nell'intera società.

Fino a tutti gli anni 20, l'arte contemporanea (d'avanguardia) in Europa aveva un pubblico e un mercato assai ristretto; la diffusione era spinta da una manciata di galleristi e di intellettuali (per lo più nelle maggiori capitali: Parigi, Berlino e alcune altre grandi città, come Monaco) [22]. Le quotazioni erano molto basse, e i pochi appassionati del genere (di soliti professionisti, commercianti e piccoli

---

[20] Come si è notato, in questo trattato si è dedicato un capitolo autonomo e sistematico solo agli artisti, trascurando altre categorie umane centrali del sistema. La ragione sta nel tentativo di privilegiare un approccio strutturale -processuale (macrosociologico), piuttosto che soggettivistico (microsociologico -psicologico).

[21] E' da tener in conto che allora il valore del dollaro era probabilmente una decina di volte più di oggi.

[22] Non citiamo Vienna perché la Sezession difficilmente può essere considerata parte delle avanguardie sorte nelle altre città citate.

e medi industriali) potevano facilmente acquistarne in gran numero [23]. La diffusione dell'arte contemporanea, in Europa, era una faccenda più culturale e anche politico -ideologica, che economica. Non pare esistesse ancora un "mercato secondario", e quindi non v'erano occasioni di speculazione.

Le cose cambiarono nel secondo dopoguerra, quando negli USA l'arte contemporanea fu accettata nella classi e nella cultura dominanti: attorno ad essa crebbe rapidamente un mercato sempre più ricco. Gli amatori, gli acquirenti, i collezionisti e le quotazioni accrebbero enormemente di numeri; e l'esempio americano trascinò anche gli europei [24]. Apparve una nuova figura di collezionista, quella che opera attraverso l'azienda e la fondazione [25]. Soprattutto si fusero inestricabilmente le motivazioni estetiche e quelle economiche. Secondo gl i osservatori p ù recenti, e anche più cinic i, nella post - modernità, "i collezionisti d'arte hanno una sola proccupazione: quanto vale in moneta l'opera, quanto è buono l'affare "[26].

Si è recentemente constatato qualche caso di scissione tra le motivazioni economiche e quelle sentimentali nelle collezioni. F. Pinault si fa enorme pubblicità come uno dei maggiori collezionisti dell'AC del mondo, cercando di esibirli nei luoghi più affascinanti, come Venezia; ma privatamente decora casa sua con marine del Sette e Ottocento e opere dell'arte regionale bretone. [27]

2. 2 *Qualche esempio*

Quanti sono oggi gli acquirenti e i collezionisti? Non si sa, perché, come più volte sottolineato, non vi sono dati statistici in questo campo, a causa a) della scarsa rilevanza nell'insieme della vita

---

[23] E' da ricordare che in Germania negli anni 20 l'arte d'avanguardia era apprezzata e acquistata anche da molti direttori "progressisti" di musei pubblici locali. Con l'avvento del nazismo, diverse migliaia fuorono tolte dai musei, in parte distrutte, e 700 di esse costituirono la famigerata mostra dell'"arte degenerata" del 1937.

[24] Walter Benjamin, autore di un approfondito saggio sul collezionismo nel 1931 , prevedeva che, a causa della "ripr oduzione tecnica" dell'arte, la razza dei collezion isti sarebbe scomparsa. Non pare abbia indovinato il futuro; come anche in tante altre tendenze.

[25] Ne abbiamo trattato nel capitolo XVI, dedicato ai fenomeni più propriamente strutturali (l'economia). Qui si focalizza sulle persone .

[26] P. Dossi, *op. cit*. p. 13

[27] A. de Kerros, *L'art caché. Les dissidents de l'art contemporain* , Eyrolles, Paris 2007, p. 236

socio-economica, e quindi dell'attenzione delle istituzioni pubbliche; b) della difficoltà di definire l'oggetto (che cos'è arte?), c) dell'opacità delle transazioni nel mercato dell'arte. Si può ipotizzare che quasi tutte le famiglie abbiano comperato qualche oggetto assimilabile al concetto di opera d'arte, anche se di infima qualità; e una percentuale molto più ridotta ha qualche collezione, pur anch'essa di modetsa qualità.

Nei testi socio-economici sull'arte (come in quelli della storia dell'arte) ci si occupa dei livelli alti del sistema; quello in cui circolano prezzi alti e nomi noti, di cui si tien conto nei registri delle aste, e di cui si scrive nelle riviste specialiste e informazioni sui media. I Grandi Collezionisti della prima metà del Novecento, specie americani, sono stati oggetto di studi approfonditi, e qualche cenno è stato fatto anche nel presente lavoro [28]. Si è data qualche informazione sul caso di Sir Charles Saatchi, caso paradigmatico dell'arte post-moderna. Qui si può ricordare una delle massime glorie italiane in questo campo, Giuseppe Panza di Biumo. Suo padre, Ernesto era un grosso commerciante nobilitato nel 1940. Giuseppe continuò a occuparsi degli affari (specie immobiliari) ereditati e sviluppò particolari interessi verso gli Stati Uniti. Nel 1956 cominciò ad occuparsi dell'arte americana, accumulando in trent'anni circa 2.500 opere. Negli anni 90, non potendo gestire questo immane patrimonio, le ha collocate, con diversi regimi giuridici, presso una mezza dozzina di musei in giro per il mondo (Museo di California a Los Angeles, al Guggenheim di New York, 200 a Lugano, 300 al Guggenheim-Bilbao, 70 al Mart, altri a Gubbio) e ne ha tenute una parte nella sua villa

[28] C. Gere, M. Vasey, *Great women collectors*, W ilson, London 1999; J. Stourton, *Great collectors of our time. Art collecting since 1945*, Scala, London 2007; I Granelli, *Collezionismo a Torino. Le opere di sei collezionisti d'arte contemporanea*, Charta, Milano 1996. Per una autobiografia di un grande collezionista, cfr. M. David-Weill, *L'esprit en fête*, Laffont, Paris 2007. L'A. era un finanziere franco-americano, ebreo-cattolico, padrone della Banca Lazard. Vi sono anche volumi fotografici che illustrano le collezioni nelle case di grandi personaggi: cfr. ad es. J. Demachy, F. Baudot, *Surrounded by art. The homes of contemporary collectors*, Thames&Hudson, London&New York 2004; I. Gludowicz, S. von Hagen, *A passion of art. Art collectors and their houses.* Thames&Hudson, London & New York, 2005. Infine esistono anche manuali pratici su come formare correttamente collezioni: cfr. P. West, *The art addict. Demystifying the process of finding, appreciating, and buying contemporary art on any budget*, Harper Collins, New York 2006

lecchese[29]. Panza è stato considerato, fino a pochi anni fa, una dei più grandi collezionisti a livello mondiale.

Ma ovviamente ve ne sono anche altri in Italia [30], e in ogni paese avanzato dell'Occidente. In Austria si può citare Rudolf Leopold, che ha prestato la sua collezione (molte centinaia di famosi pittori, soprattutto della prima metà del Novecento , per un valore stimato a 500 milioni di euro) allo Stato. Per esporla in adeguate sedi al la fine degli anni 90 sono stati costruiti due modernissimi musei gemelli (uno bianco e uno nero) nel "distretto museale" di Vienna, dietro alla Kunsthistorische Museum. Per la Germania - a lungo il principale mercato dell'arte contemporanea, dopo gli USA e gli UK, si citano Peter e Irene Ludwig , fondatori dell'omonimo museo di Colonia (lui è uno di massimi re dell'industria cioccolatiera); F.C. Flick, grande operatore nel settore degli immobili, che negli anni 90 si è messo a comperare all'ingrosso, sulle aste, mettendo insieme 2500 opere, per 250 milion i di dollari; messe in prestito alla Galleria Nazionale di Berlino. Altri personaggi molto famosi in questo campo sono stati Gloria von Thurn und Taxis, "stella dei media, dedita negli anni 80 a acquisti sfrenati d'arte di ogni tempo" e, ovviamente, i Thyssen – Bornemisza; e Ingvil Goetz, di Monaco, H. Grothe, H. Volkmann, D. Bock, ed Egidio Marzona .[31]

Per la Francia si è già citatata altrove la coppia Paperon de Paperoni e Rockerduck di Francia, gli zar della moda, del lusso e dell'arte contemporanee, Pinault e Arnault; ma anche in quel Paese vi sono molti altri grandi collezionisti . Ovviamente, g li USA continuano

---

[29] G. Candela, A. E. Scorcu, *Economia dell'arte* , Zanichelli, Bologna 2004 p. 263. Dati diversi sono indicati da Poli, *op. cit*. p. 101. Di questo personaggio non si riesce a conoscere altro che la sua vita di collezionista d'arte. Cfr. anche la sua autobiografia: G. Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista* , Jaca Book, 2006.

[30] F. Poli, *op. cit*. p. 10, cita Codognato, Franchetti, Monzino, Gori, Levi .

[31] C. Saehrendt, S. T. Kittl, *op cit*. p. 68; P. Dossi, *op. cit*. p. 71 ss. Marzona, malgrado il nome e cognome, è un tedesco immigrato di terza generazione; il nonno era muratore, il padre grande imprenditore dell'edilizia, e Egidio studente all'Accademia delle Belle Arti di Düsseldorf, discepolo di Beuys, appassionato e mecenate dell'arte. Ha accumulato circa 2.000 opere, e anch'egli ha cercato di collocarle in musei pubblici. Riscoperte recentemente le proprie radici friulane, ha cercato di farle accettare da diverse istituzioni di questa regione; ma alla fine è riuscito a farla ospitare, in parte, dalla Galleria della Hamburg Banhof, di Berlino. Cfr. A. Marzona *, I nuovi giardini delle meraviglie. I parchi musei di scultura contemporanea e la collezione Marzona a Verzegnis* , in R. Strassoldo (cur.) *Muse polifile. Ricerche di sociologia dell'arte* , Forum, Udine 2005

a mettere in campo i collezionisti di gran lunga più numerosi e ricchi del mondo, oggi come in tutto il secolo prece dente. Uno dei nomi più noti è quello di J. Paul Getty, che peraltro ha speso i suoi fantastiliardi soprattutto per l'arte "classica". Recentemente H. Lazarof ha donato al LACMA di Los Angeles 130 pezzi, per un valore di 100 milioni di dollari. Uno dei casi più curiosi è quello di S. Wynne, *tycoon* del *business* dei mega alberghi e casinò di Las Vegas. Nel su o albergo "Bellagio", oltre che ogni altro servizi o vi ha messo anche un grande museo d'arte contemporaneo (il solito catalogo: Renoir, Van Gogh, Brancusi, Picasso, Pollock, ecc.) per un valore monetario di 300 milion i di dollari, pensato come propria collezione privata. Ma oltre che collezione e museo, essa è anche una galleria d'arte, perché le opere sono in vendita, trattabili. Nel 2000 Whynne fu costretto a cedere la sua impresa (la Mirage Resorts, Inc.), con tutto il "Bellagio" ad un altro gruppo del settore. Ha dovuto vendere il suo Picasso , per 139 milioni di dollari. Alla vigilia della cessione invit ò gli amici per ammirare un'ultima volta i capolavori. Ma era ormai quasi cieco, e avvicina ndosi per sbaglio sfond ò la tela di Picasso con una gomitata.

Negli anni 80 il mercato mondiale dell'arte contemporanea è stato animato dai collezionisti giapponesi , nel periodo in cui pareva che l'intera economia occidentale fosse conquistata dal Sole Levante. V'era una genuina passione dei giapponesi per tutta la cultura euro - americana, compresa l'AC; ma anche l'esigenza di trovare nuove strade per investire efficientemente risparmi sempre più ampi (ad es. la "bolla immobiliare") di quel decennio. I miliardari giapponesi affollarono le grandi case d'asta e gallerie occidentali. Il caso più memorabile e quello di Ryoei Saito, re dell'industria cartaria, che nel 1990 comprò un Van Gogh e un Renoir per 160 milioni di dollari . Secondo un'antica tradizione, egli aveva dispo sto che le due tele, a lui così enormemente care, alla propria morte avrebbero dovuto essere cremate insieme con il proprio corpo; ma poi non fu obbedito, a causa delle universali proteste [32].

Negli ultimissimi anni il mercato dell 'AC incontra un'altra marea dall'Oriente, dalle nuove economie post-comuniste. La figura del russo neo -miliardario è ormai una figura ben nota, e quasi proverbiale, nel mondo delle aste; ad es. Victor. M. Pinchuk. Cominciano ad apparirvi anche i cinesi (si stima che in Cina esistano ormai 320.000

[32] C. Saehrendt, S. T. Kittl, *op. cit* pp. 68, 244; P. Dossi, *op. cit*. p. 70

milionari in dollari), e crescono rapidamente anche i milionari ed acquirenti indiani [33].

2.3 Le relazioni tra i grandi collezionisti e gli altri soggetti del sistema dell'arte

Di norma, i grandi collezionisti non hanno inclinazione nè tempo a studiare la storia, la filosofia e la critica dell'arte, e non hanno genuine passioni nè gusti sicuri; ma si affidano ai consigli di esperti. Dietro alle scelta dei grandi collezionisti stanno grandi galleristi; ma questo vale anche per le relative fasce minori. Da una recente ricerca, appare che il 70% dei collezionisti si informa presso i galleristi; il 40% segue le informazioni sulla stampa generale e sp ecializzata; quasi per niente da fonti elettroniche [34]. Oggi, ci si affida anche le consulenze delle banche e dei fondi di investimento. A volte si ha l'impressione che il rapporto sociale sia a vantaggio dei secondi; che il collezionista neo -ricco, di scarsa cultura, sia uno sciocco da manipolare, una vacca da mungere. Qualche volta il collezionista se ne accorge, e ne nascono episodi pittoreschi nelle cronache dell'alta società.

Tuttavia vi sono anche relazioni dirette tra i collezionisti e gli artisti. Il fenomeno è particolarmente intenso nelle fascie minori del sistema, a livello locale, dove si stabiliscono interazioni umane, persona li, comunitarie , tra gli uni e gli altri. Il fenomeno è abbastanza diffuso: il 50% dei collezionisti dichiarano di informarsi presso gli artisti[35]. Tuttavia, come è noto, i galleristi sono comprensibilmente molto ostili a questi rapporti diretti, che rischiano di tagliare fuori la loro mediazione, e incrinano i rapporti sia con i fornitori che con i clienti.

I grandi collezionisti infuenzano in senso positivo e indiretto gli interessi dei galleristi. Il valore di un opera messa sul mercato aumenta, se prima era in casa di importanti collezionisti. Il prezzo dell'opera risente non solo della fama dell'artista, ma anche di quella dei precedenti proprietari (oltre che del mercante stesso) .

---

[33] *Ibid*. pp. 17, 39

[34] T. Gonzales, R. Weis (Hgb.), *Kunst-investment. Die Kunst, die Geld mit Kunst verdienen* , Berlin 2000 p. 61

[35] T. Gonzales, R. Weis *op. cit.*

Negli USA, dove gran parte dei musei sono a regime privato, i collezionisti hanno rapporti molto stretti con i gestori di queste istituzioni. I grandi collezionisti, se non hanno fondato un proprio museo, comunque siedono spesso nei consigli di amministrazione dei musei. Ciò comporta strette relazioni con il personale direttivo dei musei, con ovvie possibili ricadute sui loro interessi ; specie se si tratta di AC. I valori monetari delle loro collezioni possono aumentare, se i musei valorizzano (con acquisizioni, mostre ecc.) autori, correnti o generi presenti nei loro patrimoni privat i. "Non ci sono i puri collezionisti che regalano o prestito ai musei, e i puri amministratori. Queste figure a tendono a coincidere" [36].

Anche le donazioni possono implicare questi effetti . Quando un grand e collezionist a colloca parte del suo patrimonio artistico in un museo, con diversi regimi (trasferimento di proprietà, prestito a temine, comodato ecc.), le opere mantenute "in casa" aumentano il valore monetario . Le targhe, nelle sale museali, che mettono in eviden za i nomi dei donatori (di solito i due coniugi) diffondono il loro onore e prestigio, ma comportano anche concreti vantaggi. Secondo R. Oldenburg, già direttore del MoMA, la ragione principale delle donazioni, negli USA, sono le detrazioni fiscali .

Tra i collezionisti e i musei vi possono essere anche relazioni di competizione, con svantaggio per i secondi. In fase di grande crescita del mercato, quando nel mercato circola grande liquidità di acquirenti e investitori, i privati possono battere le istituzioni museali i cui fondi tendono a crescere di meno, o addirittura a stagnare. Alle vendite i privati si portano via le opere che i musei speravano di acquisire. Negli anni 80, con l'eccezionale boom del mercato dell'arte, i musei hanno incontrato notevoli difficoltà .

2. Il pubblico: considerazioni generali

Lo studio del pubblico è ormai una prassi molto diffusa nel mondo dei musei e delle mostre come parte della generale tendenza verso la "aziendalizzazione" e "mercatizzazione" di queste attività, cioè l'applicazione dei criteri della razionalità economica, dello schema costi/benefici. Il visitatore (pagante o meno) è una delle principali unità di misura del successo o beneficio di un'iniziativa in questo campo (accanto agli articoli di stampa, il giudizio della critica e

[36] P. Dossi, *op. cit.* p. 83

degli esperti in generale, cioè dei compari; l'opinione di autorità , ecc.). Normalmente lo "sbigliettamento" è una voce minore (o minuscola : normalmente, tra il 5 e il 20%) delle entrate dei musei e mostre, rispetto alle sovvenzioni pubbliche e private (patrocini, ecc.). Da qualche tempo i responsabili di queste istituzioni conducono anche indagini di vario tipo sui visitatori, allo scopo di conoscerne i profili "strutturali" (caratteri d'età, provenienza, scolarizzazione, livello socio-economico), le compo nenti motivazionali e di atteggiamento, le preferenze per soggetti, stili, generi, autori [37], i giudizi sulla qualità delle diverse componenti dell'ambiente museale, le sensazioni e le opinioni sull'esperienza avuta . Non mancano normalmente le domande sulle modalità mediante cui i visitatori sono stati informati dell'evento visitato, perché su queste (la pubblicità, la comunicazione) è strategico per le istituzioni, se vogliono attirare il pubblico. Di solito si pongono domande anche sulle modalità di viaggio ed eventualmente soggiorno (trasporti, alloggio, consumi, spese accessorie), per conoscere le *facilities* che condiziano le esperienze e le ricadute economiche sul territorio attorno i musei. Ricerche di questo tipo possono fornire indicazioni anche molto utili e pratiche per i responsabili dei musei [38].

Quasi tutte le indagini si basano sulle tecniche tipiche della sociologia, cioè le interviste su questionari (faccia -a-faccia o autocompilative), ovvero alle dichiarazioni verbali. Alcune ricerche includono anche altre tecniche, come le interviste qualitative, in profondità , e l'osservazione diretta ma sistem atica, "naturale" o mediante mezzi di registrazione (videocamere); e altre più originali (ad es. i "focus group", le doppie interviste, prima e dopo la visita; le interviste in pullman, le interviste su prenotazione, ecc.). Una parte di questi studi vengono anche resi pubblici, e sono

[37] Un caso curioso è la ricerca di due artisti russi, Komar e Melamid, che durante i loro giri per il mondo hanno intervistato un gran numero di visitatori sulle loro preferenze artistiche. Risulta che in tutto il mondo dominano sostanzialmente gli stessi gusti; quelli più "facili", cioè il figurativo, la piacevolezza, ecc. (C. Saehrendt, S.T. Kittl, *op. cit.* p. 203

[38] Cfr. ad es. B. Sanguanini, *Turismo culturale: istruzione per l'uso. Galateo sociologico per direttori, guide, custodi, visitatori, gruppi, giornalisti, cultori d'arte del Bel paese* (di prossima pubblicazione)

andati a formare una letteratura ormai consolidata [39]. Esiste anche un'associazione internazionale di studiosi del pubblico museale.

Tuttavia, questa pratica non è affatto universale. Nei Paesi meno aggiornati, specie quando i direttori sono funzionari pubblici, non vi sono spinte né ad attirare il pubblico e ancor meno a conoscerli con ricerche scientifiche . Molti direttori ritengono che siano sufficienti le osservazioni personali. Altri dichiarano di non avere le competenze nè le risorse per far svolgere ricerche. Altri addirittura le respingono come violazione della *privacy* dei visitatori. In ogni caso, è un onere che si tende a evitare [40]. Qualche volta , quando per un motivo o l'altro si svolgono ricerche sui visitatori, i questionari non sono poi analizzati né utilizzati. Ovviamente, esistono anche molte e ragionevoli critiche sulle tecniche usate in queste ricerche (questionari, interviste) [41]. Di certo, nessuna tecnica è perfetta.

Molti responsabili di musei e mostre ritengono che "la pratica curatoriale non deve essere influenzata dai gusti e dalle opinioni del

---

[39] H. P. Zetterberg, *Social theory and social practice* , Bedminster, New York 1962; E. Mucci, P. L. Tazzi (cur.) *Il pubblico dell'arte,* Sansoni, Firenze 1982; P. Di Maggio et al., *Audiences studies in the performing arts and museums, a critical review*, National Endowment for the Arts, Washington D.C. , 1978; J. Robinson et al., *A survey of public participation in the arts* , National Endowment for the arts, Washington D.C.1987; H. -J. Klein, *Der glaserne Besucher. Punlikumstrukturen einer Museumlandschaft* , Mann, Berlin 1990; V. Kirchberg, *Museum visitors and non - visitors in Germany ., A representative survey* , "Poetics. A journal of empirical research in literature, the media and the arts", 24, 2 -4, 1996; R. Eisenberger, *The museum goers' motives . The social and the sublime,* in "Visitors studies today" bollettino della Visitors Studies Association 3, 3, 1999; W. Santagata et al., *Il pubblico invisibile. Indagine sui non utenti dei muse. Rapporto per la regione Piemonte e il comune di Torino* , 1999; V. Kirchberg, *Visitors studies in Germany: past, present and potential* , in "Visitor studies today", bollettino della "Visitor studies association", 4, 1, 2000; R. G. Mazzolini (cur.), *Ricerche sociologiche sul pubblico dei musei: obiettivi, metodi e risultati* , Quaderni Trentino Cultura, Trento 2002; U. Bazzanini, *Il comportamento dei visitatori: il caso del museo Gustave Moreau* , in "Economia della cultura", 13, 4, 2003; A. Bollo, *Il museo e la conoscenza dei visitatori*, Istituto per i beni artistici, culturali e naturali, Bologna 2004; idem, *Indagine sul pubblico dei musei lombardi* , Regione Lombardia - Fondazione Fitzcarraldo, Milano 2004; A. M cClennan (ed.) *Art and its publics,* Blackwell, Malden 2003. I contributi francesi saranno evidenziati più sotto.

[40] S. Musmeci, *op. cit* . p. 34. La ricerca sui direttori di questa A. riguarda alcune decine di responsabili di collezioni nell'area di Catania.

[41] D. M. W ilson, *Il paradigma del British Museum* , in L. Barbiani, F. Perego (cur.) *Scienza e crisi del museo ,* Liguori, Napoli 1993, p.74

pubblico" ma deve compiere "scelte artistiche obiettive" [42], seguire criteri "obiettivi". Si può sospettare che in questa ostilità verso le ricerche empiriche sul pubblico giochi il timore che da esse emergerebbero dati piuttosto imbarazzanti. Non a caso, non constano indagini sugli effetti di medio e lungo termine delle visite ai musei. Che cosa lasciano nella coscienza, nell'educazione, nella cultura sedimentata? Quanto giova ai valori, alla visione del mondo? Non si sa[43]. E anche le indagini sugli effetti immediati (il ricordo degli oggetti visti, le sensazioni rimaste, le riflessioni stimolate) [44] sono deprimenti [45].

Nell'universo dei musei, la pratica di svolgere ricerche sul pubblico non è raro; ma sembra molto più diffuso in altri tipi di musei (di scienze naturali, di scienza e tecnica, di etnologia, di storia, ecc.) che in quelli d'arte. Forse nei primi v'è una maggiore apertura al metodo scientifico anche nei riguardi dei fenomeni sociali, qual è il pubblico, mentre, notoriamente, nel mondo dell'arte prevale il rifiuto della ricerca sociologica, e l'ineffabilità delle esperienze artistiche.

E' pressoché impossibile misurare le ragioni della mancanza di interesse, cioè l'indifferenza; su ciò che non rientra nel proprio orizzonte di interesse e conoscenza è difficile fare domande, nelle indagini sociologiche. "Si possono conoscere le minoranze, gli specialisti (che vanno ai musei, che scrivono critiche e saggi); non le

---

[42] S. Cosulich Cannarutto, *Visitattore*, in D. Bertasio (cur.) *Arte o spettacolo? Fruitori, utenti, attori*, Angeli, Milano 2006 p. 58; dove per "obiettivi" si presume intendere le opinioni dei professionisti, le preferenze degli esperti.

[43] Questo dubbio tormenta anche famosi responsibili della gestione dell'arte, come il sovrintendente della Toscana, Antonio Paolucci: "settant'anni fa, agli Uffizi entravano 50.000 persone all'anno, ora ne entrano un milione e un mezzo. Però sono parsuaso che quei cinquantamila erano colti, preparati. Il popolo dei musei oggi, anche se ci sono diplomati e laureati, è composto dal 95% da gente che non ha mai letto un libro, che guarda solo la televisione" (intervista all'"Avvenire", 3.10.2006 p. 27). Cfr. anche C. Saehrendt, S. T. Kittl, *op. cit*. p. 153

[44] Sul ricordo di quanto visto è considerato un indicatore fondamenentale dell'efficacia del museo: cfr. L. Solima, *La gestione imprenditoriale dei musei. Percorsi strategici e competitvi nel settore dei beni culturali,* Cedam, Padova, 1998

[45] "Quando si intervistano i visitatori delle mostre, sanno menzionare Van Gogh, Matisse e Picasso; non conoscono alcun nome di artisti o opere d'oggi". Dopo un paio di ore nella Pinacoteca di Monaco in media i visitatori riescono menzionare solo circa 4 delle opere viste; un quarto neanche una (da C. Saehrendt, S.T. Kittl, *op. cit*. p. 153

grandi maggioranze silenziose."E' il paradosso dell'"invisibilità dei contrari"[46].

In ogni caso le ricerche pubblicate sono poche, circoscritte nel tempo e nello spazio e difficilmente generalizzabili. Inoltre esse di solito si limitano a rilevare i dati anagrafici dei visitatori, all'ingresso; non pongono domande indiscrete su che cosa si è visto, come lo si è visto, che valutazione se ne dà. Ed è ancora molto più difficile sondare quali sono gli effetti reali dell'esperienza sull'interiorità dello spettatore[47]. Comunicare a parole i propri sentimenti profondi, nei pochi minuti di intervista, non è facile.

Il pubblico dell'AC continua a costituire una frazione minuscola della popolazione generale. "Un'ampia fascia della popolazione non va mai ai musei; salvo che in quelli di scienza e tecnica"[48]. Vi sono molte indagini statistiche a livello nazionale sulla frequenza di istituzioni e manifestazione dell'arte[49], ma non focalizzate specificamente sull'AC. V'è certo un numero di indagini svolte su singoli musei o mostre, ma non conosciamo tentativi di aggregare e generalizzare i risultati delle singole ricerche. In questo lavoro, ci limiteremo a presentarne alcune.

3.2 Tipologie

Uno dei primi passi nell'analisi scientifica, inclusa quella sociologica, è delineare distinzioni, categorizzazioni, ovvero tipologie.

In una delle prime e celebri indagini sociologiche sui visitatori dei musei d'arte, *L'Amour pour l'art* (1967), Bourdieu e Darbel, utilizzando una metodologia statistica molto sofisticata (per l'epoca), propongono una tipologia di frequentatori di musei articolata in 4 gruppi. Il primo visita musei come simbolo di status, come dovere sociale, come segno di distinzione e di appartenenza alla classe superiore; il secondo mira ad accumulare conoscenze e informazioni, ad acquisire capitale culturale; il terzo è costituito dalla fascia meno colta, acritica, che può essere indotta a visitare i musei nell'ambito di

---

[46] N. Heinich, *op. cit*. pp. 31, 178

[47] N. Heinich *Sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2004, p. 75

[48] H. J. Klein, *Der glaserne Besucher: Publikumstrukturen einer Museumlandschaft*, Mann, Berlin 1999

[49] Ad es. le indagini commissionate dalle NEA, nel 1982 e 1992, con 12.000 intervistati; e l'indagine svolta nel 1995, su 17.000 persone. In UK nel 1991 si è svolta un sondaggio su 8.000 persone. Cfr. J. W. O'Hagan, *op. cit.* p. 55

altre attività di tempo libero; il quarto gruppo infine è costituito da giovani intellettuali sinceramente appassionati e spesso in posizione critica verso la società. Gli autori notano anche il comportamento dei "devoti", i "colti e dotti", "che procedono lentamente nelle sale, che non hanno guide, e non hanno bisogno di indicazioni e segnali e materiali", mossi solo dalla poprio personale patrimonio di conoscenze [50]. Dall'indagine risulta anche che visitare i musei e gallerie è una pratica che si apprende in famiglia, e fa parte dei meccanismi di riproduzione delle differenze sociali [51].

Simili tipologie ricorrono in tutti i decenni successivi. Ad es . I. Piccoli distingue tre categorie: 1) i molto motivati, 2) gli occasionali, (o distratti) e 3) quelli di gruppo [52]. M. A. Trasforini e G. Cossi distinguono i visitatori , in base alla loro frequenza , tra "curiosi" (o casuali), "saltuari" e "abituali "[53]. S. Musmeci propone la distinzione tra i "responsabili", i "soddisfatti" i "conviviali", e gli "intenditori", a seconda dei loro atteggiamenti (dichiarati) nelle visite; ma anche un'altra tipologia in base alle componenti del comportamento: improvvisazione, amore, superficiale, specifico interesse [54]. C. Saehrendt e S.T Kittl suggeriscono quattro categorie: il "watcher" (passivo, osservante), il "thinker" (meditativo), il "toucher" (che tende a toccare le opere) e il "feeler" (che risponde all'atmosfera, all'ambiente, alla musica, ai sensi)[55]. N. e P. Kotler elenca le principali esperienze "che possono cambiare le visioni del mondo" dei visitatori: entusiasmo, divertimento, evasione, riflessione, piacere estetico, socializzazione, celebrazione, apprendimento, incantamento, trascendenza" [56]; che sembra esagerare leggermente il verso positivo, e forse non sono molto corroborate dalle ricerche empiriche .

---

[50] P. Bourdieu, A. Darbel, *L'amore dell'arte. Le leggi della diffusione culturale, iI musei d'arte europei e il loro pubblico,* Guaraldi, Rimini 1973 (1967)

[51] *Ibid.* p. 109

[52] I. Piccoli, *La domanda di arte e beni cultural i. La ricerca della visione, la sua dimensione, il suo senso* , in G. Mazzocchi, A. Villani (cur.) *Sulla città, oggi. Arte, beni culturali, istituzioni ,* Angeli, Milano 2004 .

[53] G. Cossi, *Gli utenti dell'arte contemporanea* , in M. Negrotti (cur.) *op. cit* p. 206. In una ricerca su 10 musei in Lombardia si riscontra che quasi metà della gente dichiara di essere andato per caso, e deciso nel giorno stesso (da S. Musmeci, *op. cit*. p. 108)

[54] S. Musmeci, *op. cit.* pp. 105, 114

[55] *Ibid.* p. 159

[56] N. e. P. Kotler, *Marketing dei musei: obiettivi, traguardi, risorse* , Comunità, Torino 1999

Chi scrive ha visitato un centinaio di musei e mostre di arte AC, cercando di osservare, oltre che l'ambiente architettonico e le opere esposte, anche il comportamento dei visitatori. Non sono state indagini formali, ma se ne è tratta qualche impressione complessiva . In primo luogo, il pubblico appare diverso a seconda che si tratti di musei con collezioni permanenti o di mostre temporanee, perché in genere la visita ai primi rientra in un più ampio programma di turismo culturale o di attività del tempo libero, mentre alle seconde ci si va con un'intenzione più mirata. Per quanto riguarda i primi –i visitatori di collezioni permamenti dei musei e gallerie di AC - lposso dire che l'affluenza del pubblico è in genere modesta; in quelle sale quasi mai mi sono trovato in resse; molto più spesso ero solo o quasi. Questo pubblico può essere distinto in quattro categorie principali: a) quello scolastico o "coscritti" (studenti di ogni ordine e grado, dalle scuole materne alle università) . Esso costituisc e una percentuale notevole del pubblico dell'AC . Come insinuano Saehrendt e Kittl, "chi ha notato le facce stanche e vuote delle scolaresche, sa quanto male faccia le visite ai musei" [57]; b) quello degli adulti in gruppi organizzati (gite turistiche), a volte resi euforici dall'interazione tra i partecipanti, altre volte compunti e disciplinati; c) quelli dei visitatori adulti generici, da soli o in piccoli gruppi amicali e famigliari (di solito, le visite si fanno in compagnia). Tra questi vi sono anche i pensionati, che di solito hanno l'ingresso gratuito e hanno molto tempo da passare in qualche modo; [58] d) quello degli interessati/appassionati, per lo più da soli o a coppie.

Per quanto riguarda la tipologia dei comportamenti, si possono distinguere tre tipi: a) l'indifferenza, noia o fastidio degli obbligati, che al massimo trovano qualche motivo di divertimento per le opere più fantasiose o quelle più tendenti allo scandaloso, come è frequente nell'arte AC. Di solito i visitatori passano per le sale chiacchierando tra loro, dando occhiate solo fuggevoli agli *exponate* , e raramente fermando l'attenzione per qualche secondo su una di esse ; b)

[57] C. Saehrendt, S.T. Kittl, *op. cit* p. 158. L'osservazione vale per gli adolescenti. I bimbi e ragazzini di solito appaiono divertiti e di eccitati, ma non per le cose che vedono: per l'uscita dalle aule, per la "ricreazione", per la gita.

[58] Cfr. anche ISTAT, in S. Musmeci, *op. cit* . p. 64 . N. Satta nota che "molti vanno al museo in compagnia per parlarsi tra loro dei fatti loro, con scarsa attenzione agli oggetti e museo" (N. Satta, *Conoscere i comportamenti dei visitatori per comunicare: il caso del Museo Nazionale di Scienza e Tecnica, Milano* ; citato da S. Musmeci, *op. cit.* p. 87).

perplessità da parte del grosso pubblico, che sembra compiere il rito come una specie di obbligo sociale e di coscienza (completamento del programma turistico prefissatosi), ma senza impegnarsi troppo nella comprensione e apprezzamento di quel che gli sfila davanti [59]. Spesso avviene che i visitatori, se sono pochi nelle sale, e se le opere sono particolarmente "provocatorie", si scambino occhiate di rassicurazione e complicità, come per dire "sono qua per caso o curiosità, non creda che io sia un appassionato di queste porcherie"; c) la contemplazione estatica e rapita da parte della piccolissima minoranza degli appassionati e competenti, che se in coppia o piccolo gruppo si scambiano anche qualche commento *ad hoc*.

3.3 Caratteristiche sociali dei visitatori

I risultati delle ricerche sul pubblico dell'arte contempora ea forniscono dati molto simili, in tutto il mondo (avanzato). I visitatori sono mediamente giovani (25-45) d'ambo i sessi [60], di buona scolarità (almeno diplomati, spesso studenti o laureati), di reddito medio-alto; con lavoro dipendente, o professionisti . Pochi sono i lavoratori autonomi, artigianali, imprenditori. La prevalenza dei dipendenti è spiegata dal loro maggior tempo libero, meno pressati dalle cure e dai rischi del lavoro autonomo[61]. Più che proporzionalmente, svolgono attività vicine a quelle dell'arte (at tività creative) Tuttavia, su questo ultimo tema i dati delle ricerche sono molti contradditori [62]. A frequentare musei e mostre d'arte vanno più i residenti nelle città maggiori che quelli che abitano nelle aree meno dense .

3.4 Altri temi

[59] Come sottolinea D. Bertasio, in *op. cit*. p. 16

[60] Non si intende qui sollevare il recente dibattito, molto post -moderno, su quanti e quali sessi e/o generi esistano, e quanti e quali caratterizzerebbero il sistema dell'arte contemporaneo.

[61] B. S. Frey, S. Meier, *The economics of museums* , in V.A. Ginsburgh, D. Throsby (eds.), *op. cit*, p. 1021; J. W. O'Hagan, *op. cit*. p. 57

[62] P. Di Maggio (ed.), *Museum research* , numero speciale di "Poetics", n. 24, n. 2 -4, 1996. A New York tra il 40 e il 60% dei visitatori delle gallerie (non musei!) sono artisti o studenti d'arte (R. E Caves, *Creative Industries* , Harvard Univ. Press, Cambridge MA 2000, p. 31)

3.4.1 Studi psico -sociologici ed etnologici del comportamento d ei visitatori

Altri temi studiati sono il comportamento dei visitatori dentro il museo, la politica economica dell 'entrata ai musei e i rapporti tra il fenomeno delle visite e il turismo. Per quanto riguarda il primo, per i progettisti e gestori dei musei è importante conoscere i meccanismi fisiologici, psicologici e sociali delle persone nelle sale; come si muovono, e con quali tempi e ritmi (all'inizio lentamente, con attenzione; poi sempre più velocemente e distrattamente), quanto tempo (secondi) dedicano alla visione dei singoli oggetti, alla percezione e coscienza dell'ambiente, ecc. [63]

3.4.2 Studi ed esperienze sul regime economico dell'ingresso nei musei

Per quanto riguarda il tema dell'ingresso libero o a pagamento, "v'è una lunga storia e oscillazione" [64] dei modelli adottati. Uno è molto antico, e tradizionale nei musei pubblici anglo -americani. Si suppone che se lo Stato è impegnato a mantenere un museo ha assunto un compito nettamente culturale ed educativo, rivolto all'intera popolazione. Di conseguenza queste istituzioni devono essere sostenute dall'intera popolazione, mediante le normali tasse. Imporre un pagamento all'ingresso comporta una discriminazione antidemocratica a scapito delle fasce basse. Inoltre i costi della gestione del muse o sono così alti che farli sostenere totalmente ai visitatori sarebbe probitivo e impossibil e. Infine, anche l'incasso di biglietti comporta un ulteriore costo (il personale alla cassa) .

A favore del sistema dell'ingresso a pagamento si invocano alcune buone ragioni. Nei musei particolarmente famosi e attraenti, esso può limitare il sovrafollamento. In gran parte dei musei normali, cioè poco frequentati, esso può stimolare i gestori di queste istituzioni ad adottare prassi manageriali e a impegnarsi ad aumentare i visitatori e quindi le entrate. Ciò può comportare il miglioramento del museo stesso. In terzo luogo, esiste un meccanismo psicologico (psicologia del comportamento di consumo) secondo il quale ciò che è gratis è

---

[63] A. Angela, *Musei (e mostre) a misura d'uomo* , Armando, Roma 1988; S. Musmeci, *op.cit*. pp. 110 ss.
[64] J. W. O' Hagan *op. cit*. p. 172

poco attraente. Il costo per ammirare oggetti tende ad aumentarne il desiderio.

La politica economica e aziendale dei musei oscilla tra questi modelli. Alcuni studi indicano che il costo dei biglietti condiziona pochissimo il flusso di visitatori. Si può aumentare il prezzo di biglietto, senza perdere clienti [65]. In alcuni casi (Amsterdam), si è constato che quando la tariffa viene innalzata, aumenta anche l'afflusso di visitatori, soprattutto dalle fasce più povere. "I l pagamento d'ingresso stimola, e non ostacola, i visitatori" [66]. Nel costo complessivo dell'esperienza turistico -culturale – all'interno della quale di solito sono comprese le visite dei musei - il costo del biglietto è trascurabile; incidono molto più le spese di trasporto, alloggio, vitto, ecc.[67] Alcuni musei hanno tentato di differenziare le tariffe. Ad esempio, ll Metropolitan ha offerto "biglietti *di luxe* ", da 50 dollari, che permetteva di visitare i musei anche nei giorni normalmente di chiusura, evitando così le folle. Ad Amsterdam invece si ha provato a differenziare tra concittadini e stranieri, ammettendo gratis i primi, imponendo il pagamento solo ai secondi . Ambedue gli esperimenti hanno avuto vita breve. Nel caso del Metropolitan, è stato abbandonato in nome dell'eg uaglianza e democrazia in generale; nel secondo, in nome della non -discriminazione tra i cittadini dell'Unione Europea[68].

3.4.3 Studi sul turismo d'arte

Per quanto riguarda il terzo tema , è assai difficile distinguere il turismo strettamente culturale da altre componenti del "pacchetto" turistico, e quindi riuscire a stimare quanto un museo d'arte contribuisce all'economia delle città. [69] "La visita dei musei fa parte

---

[65] B. S. Frey, S. Meier, *op. cit*. p. 1021

[66] J. Heilbrun, J.M. May, *The economics of art and culture*, Cambridge Univ. Press, Cambridge 2001, p. 197; O'Hagan *op. cit*. p. 172

[67] Anche per i residenti, il costo del biglietto è solo del 20 % del costo dell'esperienza museale: B. S. Frey, S. Stanley, *op. cit*. p. 1021

[68] J.W. O'Hagan, *op. cit*. p. 178

[69] T. Bile, G. G. Schulze, *Culture in urban and regional development* , in V. A. Ginsburgh, D. Throsby (eds.), *op. cit* . p. 1063. Cfr. Anche R. Strassoldo, *Turismo culturale e arte contemporanea: note sociologiche* , in R. Vecchiet, A. Pettoello, *Il consumo dell'arte. Beni culturali tra valorizzazione e turismo consapevole* , Atti dell'Istituto Gramsci del Friuli -V.G, Trieste 2007

del dovere di status di turista", scrive Mottola -Molfino[70]. Quelli che compiono un viaggio solo o soprattutto per visitare un museo o mostra sono una quota minima (forse il 4% del turismo culturale in senso ampio). In un'indagine del 1997 *dell'European Association for Tourism and Leisure Education* (ATLAS), a livello europeo, su 20 siti specificamente culturali, circa il 20 -30 % dei 8 .000 intervistati possono essere definiti come turisti culturali, perch è nel corso del viaggio hanno visitato almeno un museo, monumento o esposizion e. Tuttavia, la magggioranza di coloro che hanno compiuto un viaggio solo per la visita lo hanno fatto in giornata, e quindi non sono tecnicamente definiti come turisti (il concetto richiede almeno un pernottam ento in una città diversa della propria residenza) [71]

3.4 Una ricerca particolare

Nei musei e mostre v'è un "libro d'oro" in cui i visitatori annotano firma e commenti. Si suppone che i responsabili possano trarne elementi di conoscenza sul pubblico e indicazioni per migliorare il poprio lavoro. In realtà, come afferma F. Mottola Molfino, "i visitatori dei musei di solito scrivono critiche o proteste o ingiurie, e i direttori non le leggono mai" [72]. Come è noto, i visitatori dei musei di arte AC di solito scrivono critiche di protesta . Nahalie Heinich ha condotto nel 1998 un'indagine sul rifiuto dell'AC basandosi essenzialmente sui commenti scritti da visitatori sui "libri d'oro" delle mostre e sulle lettere di protesta contro le opere di committenza pubblica. Essa ha classificato le ragioni di rigetto in numerose categorie: estetica ("è brutto"), ermeneutica ("non si capisce"), etico ("è immorale"), civile ("è uno spreco di denaro pubblico"), funzionale ("è inutile"), economico ("costa troppo") [73]. L'autrice conclude che per il grande pubblico francese, quelli che si occupano di AC "appaiono come un pugno di eccentrici, di snob, e anche un po' fessi; che agiscono per motivi poco chiari, che hanno a che fare con le *coteries* parigine; e sono di solito anche un po'

[70] A. Mottola-Molfino, *Il libro dei musei* , Allemandi, Torino 1991, p. 106
[71] L. Bonet, *Cultural turism* , in R. Towse (ed.) *Handbook of cultural economics* , Elgar, Cheltenham, 2003. Sul tema cfr. anche M. Bucchi, F. Neresini, A. Zambonin, *Andare al museo. Motivazioni, comportamenti e impatto cognitivo* , , cit. in S. Musmeci, *op. cit* . p. 106
[72] A. Mottola -Molfino, *op. cit* . p.160
[73] N. Heinich, *L'art contemporain exposée aux rejets* , Chambon, Nîmes 1998.

finocchi". Non si coinvolge la massoneria in questi sospetti, perché la si ritiene un'organizzazione troppo seria per perdere tempo in stupidaggini come l'AC . L'ostilità è diretta non tanto contro gli artisti, ma contro l'apparato istituzionale che li promuove. Comparando i suoi risultati con i dati americani, Heinich nota una differenza negli atteggiamenti di rifiuto: in Francia prevalgono le motivazioni relative allo spreco di fondi pubblici, allo snobismo, all'incomprensibilità, alla mentalità parigina; negli USA, quelle di tipo moralistico, patriottico, comunitario, e democratico (anti -elitistico), e infine quelli relativi alla difesa dell'ambiente e del patrimonio urbano .

Heinich ha anche esaminato le motivazioni del rifiuto dell'AC da parte delle fascia più colta della popolazione, raggruppando lo in tre tipi. Nel primo caso, il rifiuto avviene in nome dei valori umanistici e civili, contro il formalismo; o dei sentimenti e del piacere, contro l'intellettualismo. Nel secondo caso, in nome dell'autonomia e purezza dell'arte, contro i suoi compromessi con il mercato e i media . Nel terzo, in nome dell'originalità, del coraggio di opporsi alle tendenze dominanti, contro la "tradizione dell'innovazione" [74].

2. Studi sul pubblico dell'AC in alcuni Paesi

2.1 Francia

La tradizione di studi pubblicati più consistente su questo tema è quella che si è sviluppata in Francia, a partire dalla fine degli anni '60, con le ricerche di Raymonde Moulin e Pierre Bourdieu. Tuttavia nemmeno in Francia si è mai svolta un'indagine nazionale focalizzata sul pubblico dell'arte AC [75]. Quel che abbiamo è una serie di indagini, nazionali o locali, su argomenti in qualche modo collegati al tema.

Un sondaggio del pubblico della Biennale di Parigi del 1982 dimostra che il pubblico è costituito in gran parte da persone che lavorano in settori prossimi all'ambiente artistico (media, pubblicità, ecc.) e in gran parte da super -appassionati e competenti d'AC: il 95% afferma di visitare in media 9 musei e 15 gallerie all'anno. Nella popolazione generale, la media di visitatori di AC è meno dell'1%. [76],

---

[74] N. Heinich, *Le triple jeu* , cit. pp. 181, 211, 233, 348.

[75] A. Quemin, *Le marché d'art international. Entre les institutions et le marché* (*le rapport disparu*), Chambon, Nîmes 2002, p. 205

[76] R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché* , Flammarion Paris 1992 p. 216

Secondo un'indagine del 1990, il 58% dei francesi non sono mai stati in una galleria d'arte, il 48% ad una mostra, il 34% in un museo. Interrogati su una lista di 65 nomi, solo l'1% identifica l'unico artista contemporaneo presente in quella esposizione. Di coloro che praticano per diletto qualche forma d'arte, il 76% preferisce lo stile figurativo, il 60% il realismo, il 10% lo stile naif; il 5% il surrealismo, l'8% i fumetti. Nel genere figurativo, il 48% preferisce i paesaggi campestri, il 28% le nature morte, il 14 % ritratti, il 9% architetture e monumenti, il 7% scenette di strada, il 18 % temi più specializzati [77].

Tra il 1973 e il 1989 i consumi culturali dei francesi sono molto cresciuti, ma a vantaggio del cinema, televisione, intrattenimenti vari e letteratura di consumo; la cultura "alta" non è cresciuta allo stesso ritmo e quindi è stata marginalizzata, più che sostituita, da quella commerciale; e si è frammentata in una diversità di categorie [78].

Una ricerca del 1992 condotta dal CSA indica che per il 57% dei francesi arte significa soprattutto pittura (29% musica, 10% letteratura, 7% cultura, 8% creatività). Per il 45% la funzione dell'arte è soprattutto decorativa; per il 78% l'esperienza estetica è soprattutto un'emozione spontanea, e solo per il 16% un fatto cognitivo. Le esposizioni, musei e simili attirano poco e pochissimo; se ci si va, nella maggioranza dei casi non si compra; se si compra qualcosa, per il 45% è allo scopo di decorare la casa. I caratteri prevalenti attribuiti all'artista sono quelli tipicamente romantici: appassionato, sognatore, solitario, *bohémien* , eccentrico, pazzo; ma anche lavoratore. Messi di fronte a una serie di immagini di quadri, quasi la metà (47%) preferisce quelle classiche-figurative (Balthus); nessuno sceglie Klein o Naim June Paik. Richiesti di indicare gli artisti più grandi, 43% indicano Van Gogh, Leonardo, Michelangelo , Picasso il 31%, e solo l'1 % Buren [79]. Secondo Raymonde Moulin i francesi mantengono ampiamente i tradizionali stereotipi romantici sugli artisti, e hanno con essi un rapporto più virtuale che reale. Verso l'AC in particolare i francesi hanno un atteggiamente generalmente critico, in linea con

---

[77] R. Moulin, *Le marché de l'art contemporain. Essai d'approche économique* , in « Developpement culturel », bollettino dell'ufficio studi del Ministero della cultura, n. 91, 1991; cit. in N. Heinich, *Le triple jeu* , op. cit. p. 178

[78] O. Donnat, D. Cogneau, *Les pratiques culturelles des Françaises, 1973 -1989*; La decouverte, Paris 1990

[79] Cit. da Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain* , cit., p. 52

quello dei media di centro -destra:[80] "le ricerche dimostrano che i francesi vedono l 'AC esattamente come i suoi avversari" [81]

Una ricerca del Ministero della cultura, del 1996, sui consumi culturali dei francesi, indica che una percentuale tra l'8 e il 18% negli ultimi 10 anni ha praticato, in qualche misura, qualche arte visuale (plastica), con tecniche convenzionali (16% disegno, 10% pittura, scultura, incisione , 11% arti letterarie). Di solito, lo stesso individuo pratica più di un genere artistico. Tra i dilettanti la maggioranza sono donne; tra i professionisti, uomini. I dilettanti frequentano più i musei di arte "classica" che contemporanea, preferiscono di gran lunga lo stile impressionista (Monet, Renoir, Van Gogh), detestano Picasso, Dalì e Buffet, rigettano decisamente il moderno, e ignorano del tutto, più che rigettare, gli artisti contemporanei/viventi [82]

Un'altra categoria di dati è quella che riguarda la frequenza alle grandi mostre parigine, in quel tempio mondiale dell'arte contemporanea che è il Pompidou. I maestri delle avanguardie storiche totalizzano cifre notevoli: Dalì (1980), 840.000; Matisse (1993), 734.000; Bonnard (1984) 488.000; Brancusi (1995) 431.764; Magritte (1979) 386.000; Kan disky (1984) 349.000. Le mostre dei maestri del dopoguerra totalizzano cifre decisamente più modeste: Pollock (1982) 232.000; de Kooning (1984) 182.000; Beuys 126.000. Fa accezione Bacon, con 363.000. Newman, Johns, Twombly, fanno flop, con 12.000 e 50.000 rispettivamente. Peraltro, è noto da tempo che, tra le molte attrazioni del Pompidou, il MNAC è quella meno frequentata.

Appena ci si allontana da quel tempio però le cifre suonano ben altrimenti. "Una mostra al Grand Palais è considerata un trionfo quando in tre mesi attira tanti spettatori quanto un qualsiasi sottoprodotto del cinema americano in una settimana" [83]

Quando poi si va in provincia, e si esaminano i dati delle mostre organizzate con i fondi del FRAC (*Fonds regionaux pour l'art contemporaine*) le cifre sono disastrose: nel 1996, le 150 mostre hanno totalizzato 270.000 visitatori, quindi una media di 1 .800 l'una. Le 120 mostre dei Centri Regionali d'Arte Contemporanea hanno

---

[80] R. Moulin, in "Beaux arts magazine", Avril 1992, n. 100, p. 70 -71.
[81] Y. Michaud, *op. cit*. p. 54
[82] O. Donnat, *L'essor des activites artistique amateur* , in *Donnes Sociales 1996, La societè française* , Insee, Paris 1996.
[83] Ph. Dagen, *La haine de l'art* , Grasset, Paris 1997, pp. 8, 58, 77

attirato in tutto 250.000 visitatori, poco più di 2.000 l'una . In ambedue i casi, circa la metà dei visitatori è costituito da scolaresche obbligate, e quindi possono essere tranquillamente trascurati .

La rivista "Beaux Arts" ha condotto una serie (1992, 2000, 2007) di sondaggi su campioni rappresentativi dell'intera popolazione francese. Tra i risultati notevoli dell'indagine del 1992, una è che per due terzi degli intervistati ritengono che per arte si intende quella visuale (e per il 18% sia essenzialmente la pittura), e che l'arte sia un'attività universale ed essenziale per l'umanità. Per quanto riguarda lo scopo dell'arte , il 37% indica la bellezza, il 22% l'innovazione, il 14 % l'osservazione della società. Solo il 4% ritiene che essa sia espressione di ribellione. Per quanto riguarda le preferenze sui generi/stili d'arte, il 44% preferisce quella "classica" (fino a tutto l'Otocento), il 20% ama quella moderna (1900 -1960), e solo il 14% quella contemporanea. Ma l'indagine del 2007 produce risultati molto diversi. Due terzi degli intervistati esprimono "curiosità per l'arte contemporanea", e il 21% che "hanno interesse" per essa. Solo il 29% per l'arte del passato. Ma la stessa quota degli intervistati (66%) afferma anche di non capire l'AC, e 39% che sono indifferenti ad essa[84].

2.2 USA

Negli USA v'è un'intensa attività di indagini empiriche sul pubblico dei musei e gallerie di ogni tipo, e si suppone anche su quello dell'AC[85]; ma ben poco dei risultati vengono pubblicati in forma di voumi e articoli a carattere scientifico e teorico -generali. Si tratta di relazioni interne e a circolazione limitata ("letteratura grigia"), difficilmente accessibile, e di interesse pratica e applicativa, secondo gli obiettivi degli amministratori delle istituzioni, e a carattere di

[84] Le differenze tra i risultati dell'indagine del 2007, rispetto a quelle piu stabili delle due precedenti potreebro essere imputate a modifiche delle tecniche adottate; ma molti esponenti dell'AC l'hanno salutata con soddisfazione, come se finalmente i Francesi si fossero convertiti alle gioie dell'AC. Cfr A. de Kerros, *op. cit* . pp. 208 ss.

[85] Cfr. ad es. D. Halle, *The audience for abstract art: class, culture and power* , in M. Lamond, M. Faunier, (eds.) *Cultivating differ ences: symbolic boundaries in the making of unequality* , Univ. of Chicago Press, 1991

"ricerca di mercato". Dal nostro osservatorio, così lontano dagli USA, non siamo riusciti ad esaminare questo materiale. [86]

Secondo un'indagine, svolta a Baltimora, per il 90% della gente l'AC non significa niente ; ma secondo un'altra indagine, l'interesse dichiarato per essa oscilla tra il 5 e il 20%; raggiunge il massimo nella fascia d'età giovane/adulta (20-40 anni) e nella fascia di reddito medio-alta (25-100.000 dollari annui) [87]. Da altre indagini risulta che solo chi ha interessi professionali diretti nell'AC – nel produrla, commerciarla, insegnarla, scriverne, organizzarla, - afferma di amarla. "Poi ci sono i giornalisti e gli uomini dei media, che l'amano perché fa spettacolo" [88].

2.3 Germania e altri

Secondo la ricerca di J. Klein sui visitatori di 33 musei (non solo di AC) di Berlino e della Westfalia, essi sono tendenzialmente più giovani, non sposati e con alto titolo accademico; solo la metà hanno un lavoro, 1/3 di essi è occupato in professioni culturali/creative, e in grande maggioranza sono frequentatori abituali di musei. [89]

Una ricerca EMNID del 1986 indica una correlazione fortemente negativa tra l'interesse per l'AC e la pratica religiosa: l'86% dei visitatori dell'AC non appartiene a una chiesa [90].

Agli inizi degli anni 90, il gruppo di ricerca su "Arte e Scienza" dell'università di Lüneburg ha svolto un'ampia indagine sui visitatori di mostre d'AC ad Amburgo, Vienna e Parigi (n=1800). Purtroppo i dati disponibili riguardano essenzialmente temi cognitivi (fonti di informazione sulla mostra e sugli artisti, influenza delle riviste d'arte e dei critici, modalità dei formazione dei giudizi estetici, ecc.), mentre

[86] Più abbondante e accessibili sono gli studi sul pubblico dei musei in generale. Cfr. W. S. Hendon, F. Costa e R. A. Rosenberg, *The general public and the art museum: case studies of visitors to several institutions identify characteristcs of their publics* , in "American Journal of economics and sociology", v. 48, n. 2, apr. 1989

[87] G. Selbach, *Les musées d'art americains . Une industrie culturelle* , L'harmattan, Paris 2000, p. 141

[88] J. Spalding p. 10. Cfr. anche D. Halle, *The audience for abstract art: class, culture and power* , in M. Lamond, M. Fournier (eds.) op. cit.

[89] H. J. Klein, *Der gläserne Besucher* , op. cit.

[90] S. Natrup, *Ästhetische Andacht* , in J. Hermann, A. Mertin, E. Valtink (Hrsg.), *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfharung heute,* Finke, München 1998 p. 77

trascurano gli aspetti strutturali. [91] Questa focalizzazione caratterizza anche la recente, grossa e minuziosa indagine di V. Kirchberg .[92]

Una recente imdagine nei Paesi Bassi indica che il pubblico dei musei d'arte moderna e contemporanea cala regolarmente da molti anni, e l'età media si alza [93]

2.4 Italia:

Nel 2001-3 a Torino si è svolto una serie di indagine sul pubblico di un certo numero di mostre, tra cui una al Castello di Rivoli, curata da Jeffrey Deitch. Si sono raccolte 98 questionari sui 59.000 visitatori. La quasi totale dei visitatori sono laureati o diplomati (rispettivamente il 47 e il 48%); quasi nessuno con i soli titoli dell'obbligo. Molto più che in altre mostre più "tradizionali", qui i visitatori appartengono ai ceti superiori. Essi sono più spesso frequentatori abituali di mostre, e in generale consumatori di cultura mediatica (cinema). La soddisfazione "molto" è meno che i visitatori della maggior parte delle altre mostre. [94]

Un'indagine per interviste ai visitatori (n=300) all'entrata e all'uscita, è stata commissionata dalla direzione de Museo di arte contemporanea di Rovereto e Trento (MART). Il 50% dei visitatori provenivano della provincia di Trento, e il 34% dal resto del "Triveneto". Il 38% erano stati spinti dell'interesse per la nuovissima e giustamente celeberrima architettura di Mario Botta; solo il 21.5% per le opere in mostra. L'arte contemporanea piace solo a un terzo dei

---

[91] U. Wuggenig, *Macht und Ohnmacht der Kunstkritik,* in P. Weibel (Hg .*) Quantum Dämon. Institutionen der Kunstgemeinschaft,* Passagen, Wien 1996

[92] V. Kirchberg, *Gesellschaftliche Funktionen von Museen. Makro -, meso- und mikro soziologischen Perspektiven* , Verlag für Sozialgessischaften/GWV Fachverlage, Wiesbaden, 2005 . Con un'ampia sintesi in lingua inglese .

[93] R. Simmons, in "Artforum International", Marzo 2005

[94] Fondazione Fitzcarraldo, *Il pubblico di mostre e musei in Piemonte 2001* , Relazione non pubblicata. L'esiguità del campione della mostra al Museo Rivoli e delle analisi comparative con i risultati delle altre mostre rende poco significativa questa indagine in riferimento all'AC studiata nel presente volume. In una precedente indagine, commissionata dal Settore Beni Culturali e Mostre , divisione Servizi culturali, della città di Torino tra il 1995 e il 1999, e curata dall' Osservatore culturale del Piemonte, Fondazione Fitzcarraldo, si sono studiate 8 mostre in cui si sono raccolti complessivamente 5.788 questionari. Tuttavia solo circa la metà delle mostre possono essere considerati pertinenti all'AC, e nell'analisi dei dati non si tien conto delle differenze del pubblico tra le mostre. Tale studio, per quanto molto approfondito e tecnicamente eccellente, non è utilizzabile nel quadro del presente lavoro.

visitatori; il resto dice di non capirla, e di interessare solo a una piccola elite [95].

In uno studio sul pubblico (N= 400) delle mostre di arte elettronica, in alcune città del Nordest d'Italia (Venezia, Trieste, Monfalcone), nel 2003, G. Cossi ha constatato che i visitatori sono in buona maggioranza maschi (60%), giovani, e con alto livello di scolarità (quasi 60% diplomati e 30% laureati) , in gran parte occupati, con lavoro dipendente o autonomo. Buona (15%) la presenza di studenti. La principale motivazione alla visita era di puro svago (25%); alla mostra si va per passare il tempo in modo diverso, con gli amici ("visitatori opportunisti"). Segue la passione per le tecnologie digitali (20%). Solo il 18% vi è stato indotto da motivazioni estetico - artistiche. Tuttavia, dopo la visita l'apprezzamento per il contenuto estetico e creativo delle "opere" viste è percettibilmente cresciuto (dal 18 al 23%) .[96]

Un'indagine più recente (2007), sui visitatori di alcune mostre dell'AC, sempre nel Nordest [97], ha confermato nozioni ben consolidate in questo campo, sulle loro caratteristiche "anagrafiche". I visitatori sono preva lentemente giovani (18 -35-enni), e di elevato livello d'istruzione (diploma secondaria, studenti universitari e laureati; solo il 11% hanno solo la licenza dell'obbligo). Tra i visitatori che hanno un lavoro prevalgono ampiamente (60%) le occupazioni impiegatizie, di insegnamento e di libere professioni. Combinando queste variabili nel classico indice di SES ("stato socio -economico"), i visitatori possono essere classificati in tre categorie: solo il 16% possono essere considerati di "basso SES", e il 27% di stato medio -basso; il 56% di livello superiore.

Come si fa correntemente in queste indagini, si studiano le modalità con cui si è venuti a conoscere l'evento -mostra visitata. Prevalgono ampiamente il pass a-parola, i giornali e i mezzi visuali di comunicazione pubblica (manifesti ecc.); ma ha acquistato un ruolo e

---

[95] Dati non pubblicati .

[96] G. Cossi *Gli utenti del'arte contemporanea* , in M. Negrotti (cur.) *Homo utens, Identità, tecnologia, cultura,* Guerini, Milano 2004

[97] L'indagine ha coinvolto ca. 800 visitatori a mostre di AC nella provincia di Padova, Rovigo, Trento, Udine e Venezia, tra cui la Biennale, il MART e Villa Manin, ed è parte di un Progettodi Inte resse Nazionale (PRIN) co -finanziato dal Ministero ell'Università e dall'Università di Udine. L'area sembra abbastanza rappresentativa della situazione europea; come è noto, questa regione si colloca in posizione medio - alta, rispetto agli usuali parametri economici, sociali e culturali.

ormai rilevante, anche l'internet. Molto meno i settimanali, la televisione e ancor meno la radio. Tra le motivazioni che spingono a visitare mostre l'AC si citano soprattutto la curiosità, il desiderio di conoscere e aumentare la cultura, l'interesse per la creatività; meno le ragioni di studio e professione. Sulla base delle motivazioni si è costruita e misurata una tipologia dei visitatori: "istintivi" (35.2%) "appassionati" (34.1% "turisti" (19.4%) (ca. 30.%), "professionisti" (11.3%). Per quanto riguarda le modalità sociale delle visite, risulta che nel 60% dei casi essa si fa in coppia o con alcuni amici; nel 17.6% con famigliari . Meno di un quinto dei visitatori (18.1%) vanno da soli, e pochissimi (il 4.4%) vanno in gruppi organizzati.

Anche in questa indagine si è studiata la competenza dei visitatori sull'AC. Alla domanda "qual 'è il suo autore preferito ?" gli intervistati menzionano più frequentemente Picasso (12%), Dalì (6%), Kandinski (4.5%), Klimt (4%) e Warhol (3.6%); altri 152 nomi sono indicati meno frequentemente. Si è poi chiesto ai visitatori quali, a loro avviso, sono gli artisti (fino a 7) più importanti del Novecento, a prescindere dalla proprie preferenze. La *hit parade* ripresenta gli stessi nomi, ma ovviamente con percentuali molto diverse: Picasso (49.9%). Kandinski (19%) Dalì (18%) Klimt (11.3%) e Warhol (15.5%). E' da notare che gli intervistati si di stribuiscono in modo omogeneo tra i numeri (da 0 a 6) menzionati; ma quasi un quarto è in grado di menzionare 7 o più autori. In altre parole, appare una distinzione tra l'ampia maggioranza dei visitatori con una cultura artistica medio - bassa, e una buona minoranza dotato di cultura artistica nettamente più elevata. Questa cultura artistica è significativamente correlata con il SES (ma non con il sesso, l'età e la pratica di hobby).

Qualche risultato più innovativo (ma anticipato anche da alcune ricerche francesi) riguarda i rapporti più personali deghli intervistati con l'arte: la pratica professionale in campi prossimi all'arte (es . architettura, grafica, pubblicità ecc.), lo studio di materie artistiche nelle scuole superiori e all'università, e la pratica di hobby para - artistiche (es. fotografia, disegno). Questa indagine mostra che il 29% dei visitatori è occupato in attività prossime all'arte, e questo dato sale tra il 30 e il 50% se si considerano solo coloro che esercitano professioni e gli studenti. Interessanti anche i dati sulla preferenza per i musei/gallerie d'arte del passato (25.7%) , dell'AC (18%) e di ambedue (55.8%). A quanto pare, anche la maggioranza del pubblico delle mostre d'arte AC è interessato maggiormente all'arte "classica". Non incidono variabili di genere e di SES; incide invece l'età: più si è

giovani, più si ama e conosce l'AC (ma meno l'arte del passato). Al contrario, tra i visitatori meno giovani e con maggiori pratiche di hobby artistiche si hanno maggiori interessi anche per le arti del passato.[98]

Nel quadro della stessa ricerca si è svolto anche un sondaggio telefonico su un campione di ca. 700 intervistati tratti dalla popolazione generale del Nordest, per conoscere comportamenti , atteggiamenti sull'AC. Risulta che circa un terzo della popolazione ha visitato mostre nel proprio comune, ma in percentuali decrescenti (con qualche discontinuità) in luoghi più lontani. Solo il 10% ha visto mostre all'estero. Per quanto riguarda la motivazioni, risultano prevalenti l'"educazione" e l'"interesse", e molto meno lo svago e la compagnia. Le preferenze, espresse da poco più della metà degli intervistati, vanno molto più (circa il doppio) all'arte "classica" e all'impressionismo, che all'arte d'avanguardia/contemporanea. Solo circa il 13% degli intervistati esprime preferenze per l'arte "astratta", in contrapposizione a quella "figurativa". Il 4.6% svolge una professione latamente definibile come artistica, e una piccola minoranza esercita qualche hobby definibile come pertinente le arti visuali: pittura e affini l'11.6%, il ricamo e cucito 11.5%, la fotografia il 7.8%. Quasi metà del campione afferma di acquistare a volte oggetti artistici: pittura e disegno (30.4%) ceramica (18.9%), e altri per un totale di ca. il 26%.

Richiesti di indicare i nomi degli artisti che piacciono personalmente di più, solo una minoranza (28.2%) è in grado di rispondere. Ancora meno (18.9%) sanno nominare gli artisti che sembrano "oggettivamente" più importanti. Le due classifiche sono molto simili. In quella degli "importanti", spicca in testa, di gran lunga, Picasso (menzionati da 113 intervistati)[99]. Il secondo classificato, Dalì, ne ottiene 35, Van Gogh 32, Warhol 30, Guttuso 27, De Chirico 21, Monet 19, Kandinski 14, Modigliani 14, Mirò 10. Nella classifica degli artisti che piacciono ricorrono gli stessi nomi, e grosso modo nello stesso ordine; ma cambia molto le preferenze personali. Picasso precipita a 37, e gli altri grosso modo dimezzano le nomine.

---

[98] M. Niero, G. Cossi, *Il pubblico delle arti contemporanee* ,…….. In M. Tessarolo (cur.)… ……2008

[99] Si potevano indicare più nomi. In generale gli intervistati ne indicano da uno a tre.

Rapportati in percentuale all'intero campione, questi numeri sono abbastanza sorprendenti: Picasso piace circa a circa il 5% della popolazione, e gli altri a meno del 3%. Questo indica probabilmente la scarsa presenza di questi nomi, e le relative opere e immagini, nella cultura popolare/generale; e ancor molto meno nelle preferenze estetiche della gente.

Parte IV

Critica dell’arte contemporanea

Capitolo XIX

Critica dei luoghi comuni

Introduzione

Finora in questo lavoro abbiamo cercato di attenerci ad una esposizione di stile descrittivo-esplicativo: cioè presentare un certo numero di fatti ed idee propri del mondo dell'arte, indicandone le relazioni tra loro e con il più ampio contesto sociale; e questo abbiamo tentato di fare nel modo più oggettivo possibile, nei limiti delle informazioni a nostra disposizione. Ovviamente non è stato possibile evitare il frequente trasparire di riflessi *critici*; e in qualche pagina essi hanno anche preso un po' la mano, debordando e indurendosi. Non è difficile capire il perché. In primo luogo tutto questo libro nasce da una posizione, per usare un eufemismo, di forte perplessità nei riguardi di molti aspetti dell'arte contemporanea. In secondo luogo, la critica è una delle funzioni fondamentali della sociologia, ed è, o dovrebbe essere, la *forma mentis* del sociologo. In terzo luogo anche volendo è molto difficile, se non impossibile, neutralizzare del tutto la propria posizione di valore. Ogni passo compiuto in un percorso di ricerca, a cominciare dalla scelta dei testi-base, comporta selezioni, decisioni, e quindi giudizi di valore. Lo stesso uso del linguaggio comune implica inevitabilmente connotazioni valutative.

In questa quarta sezione del libro il registro cambia, e diventa esplicitamente critico, nel senso che si espongono le critiche che da varie parti si sono levate contro l'arte contemporanea. La sezione è organizzata in cinque capitoli. Il primo è dedicato alla critica di alcune delle idee sull'arte che ci sembrano più correnti, come luoghi comuni, sia all'interno che all'esterno del mondo dell'arte. Lo stile adottato si ispira a quello delle dialettica più tradizionale (scolastica): si formulano 13 tesi (topoi), cui si oppone l'antitesi (critica) dell'autore. Il secondo si rivolge contro il mito dell'artista, scegliendo, a titolo

provocatorio, Picasso, Duchamp e Warhol. Benché l'artista non sia più il protagonista del mondo dell'arte, alcuni "mostri sacri" sono abbastanza famosi anche nella media cultura generale, ed è sembrato utile tentarne una drastica demistificazione. E' ovvio che l'operazione potrebbe essere compiuta, avendone le risorse di tempo, spazio ed energia, su un infinità di altri artisti. Il terzo si rivolge contro il mondo dei "critici" in senso lato, che certamente sono tra i maggiori responsabili dello stato attuale dell'arte. Il quarto passa in rassegna un certo numero di autorevoli studiosi del mondo dell'arte (storici, filosofi, critici) che nel corso di tutto il Novecento, hanno espresso forti obiezioni contro molti aspetti di quel mondo. E' sembrato importante ricordare che la critica contro l'arte contemporanea può contare su nomi di grande prestigio, anche appartenenti al suo stesso *milieu.* Infine, nel quinto capitolo, si evidenzia il contributo - in questo caso, indubitabilmente dall'esterno - che anche i sociologi (pochi) hanno dato in questa direzione.

Inevitabilmente in questa sezione si riprenderanno alcuni dei temi, idee, fatti, autori e personaggi già menzionati nelle parti precedenti. Il problema della ripetizione è particolarmente acuto nel presente capitolo, perché a più riprese, in questo libro, abbiamo già esaminato le idee che stanno alla base dell'arte contemporanea (in senso lato, dal romanticismo al postmoderno): quando si è toccato il tema delle definizioni e tipologie (cap, 2); quando sono ricostruite le sue matrici filosofico-culturali, tra la fine Settecento e il primo Ottocento (cap.3); quando si è analizzato il contesto in cui si è formata l'avanguardia, un secolo più tardi (cap. 8) e se ne illustrata l'ideologia (cap. 12); quando si sono descritte le caratteristiche dall'arte nella postmodernità (cap. 14). Ora, anche i luoghi comuni (topoi) sono idee; ma idee che, come i loro affini (dogmi, proverbi, pregiudizi, stereotipi, ideologie) si sono staccate dalle esperienze reali o da riflessioni teoriche coscienti e razionali, in cui si sono originariamente formate, e si sono diffuse ampiamente nella collettività, inserendosi in maniera rigida in strutture culturali e mentali – a cominciare dalla lingua

– e prendendo quasi vita propria. In un certo senso, si sono istituzionalizzate. I luoghi comuni scattano in maniera quasi automatica, irriflessa, quando si toccano i temi di loro competenza. In questo capitolo presentiamo un piccolo campionario di luoghi comuni sull'arte contemporanea, scelti tra quelli che si sembrano i più diffusi e importanti[1].

Dato che di questi temi si è già trattato, con altre modalità, nei capitoli precedenti, qui saremo quanto più sintetici possibile; e quindi, inevitabilmente, un po' *tranchant*.

1. L'unità dell'arte: l'arte è una qualità propria e unica di una certa gamma di attività umane, e solo di esse. Esenzialmente, l'arte è comune ed eguale in ogni manifestazione artistica. L'arte è una specie di grazia santificante che caratterizza la poesia, la letteratura le musica, le pittura, e alcune altre arti, e le loro differenziazioni e combinazioni. L'artista è un tipo umano unico, quale che sia il mezzo espressivo in cui preferisce esprimersi; e può passare dall'uno all'altro, o coltivarne più d'una contemporaneamente.

Quella dell'unità dell'arte è un'idea di cui è difficile trovare prove fattuali. Storicamente, le arti sono state considerate e trattate in modi assai diversi, ed è impossibile stabilire se, in complesso, le comunanze siano maggiori o minori delle differenze[2]. Anche dal punto di vista del fruitore, è difficile stabilire scientificamente in che misura e le emozioni indotte dall'ascolto di una musica siano dello stesso tipo di quelle suscitate dalla lettura di un romanzo o dalla contemplazione di un quadro. La moderna neurofisiologia dimostra che ogni categoria di stimoli sensoriali è ricevuta e rielaborata in zone diverse del cervello, e provoca reazioni emotive di diverso tipo.

---

[1] Un lavoro per qualche verso analogo è quello di J. Jensen, *Is art good for us? Beliefs about high culture in Am erican life*, Rowman&Littlefield, Lanham 2002

[2] La questione è stata trattata molte volte dai teorici dell'arte; cfr. A.Hauser, *Le teorie dell'arte*, Einaudi, Torino 1988 (1958) e S. K. Langer, *Sentimento e forma* , Feltrinelli, Milano 1965. Hauser nota che anche le singole arti possono essere considerate astrazioni, universali, rispetto alla molteplicità delle lor o varietà interne (A. Hauser, op, cit. p. 167)

Quel che è certo è che gli artisti più celebri hanno realizzato i loro capolavori in una gamma ristretta di mezzi espressivi, anche se ne hanno coltivato, marginalmente, qualche altro.Non c'è l'arte in generale; ci sono le innumerevoli arti diverse. La pretesa di coltivare, da produttore o fruitore, l'intera gamma delle arti, è piuttosto caratteristica del dilettantismo. Le opere d'arte totale, realizzate da un unico soggetto, sono estremamente rare. Che l'artista sia una categoria umana unitaria al suo interno, e distinta dal resto della gente, è solo un principio ideologico, dalle chiare funzioni di difesa corporativa e promozione professionale.

2. D*isinteresse (inutilità) dell'arte*: *l'arte viene prodotta e goduta come un fine in sé, senza obblighi e fini esterni. L'unica funzione sociale dell'arte è di fornire esperienze estetiche.*

Questo principio è stato trattato con una certa ampiezza nel cap. III. E' senza dubbio uno dei dogmi più indifendibili dell'ideologia dell'arte, perché di fatto l'arte ha sempre svolto numerose altre funzioni sociali. Per difendere quel dogma bisogna definirlo in modo molto circostanziato, tanto da escludere gran parte dell'esperienza reale. La sua funzione prettamente ideologica è difendere gli interessi degli artisti, cioè la libertà dell' arte da ogni vincolo esterno (morale, politico, religioso, utilitario ecc.

3. Funzioni educative dell'arte: per mezzo dell'arte, l'uomo si eleva a livelli superiori di sensibilità, cultura, moralità, conoscenze, saggezza e così via. Attraverso le forme artistiche vengono veicolate conoscenze e valori d'altro genere, con efficienza maggiore che con altri mezzi (educazione per mezzo dell'arte). L'educazione all'arte ha di per sé effetti educativi generali sulla personalità, e contribuisce a creare una società più giusta, integrata, egalitaria, universalistica.

E' difficile misurare la veridicità di questo antico dogma. Certamente, la piena comprensione delle opere d'arte implica quella dei contesti storici, culturali, sociali, politici, economici

in cui esse sono stata prodotte, e la trasmissione di idee e valori può giovarsi dei linguaggi e dei canali dell'arte. Tuttavia questo sembra vero soprattutto per il passato; nell'ultimo secolo, la dinamica dell'arte sembra sempre più mossa da fattori interni, autoreferenziali; ogni opera d'arte si pone come un messaggio originale, in sé conchiuso, *sui generis*; o si riferisce ad altre opere d'arte. Sempre meno la comprensione delle opere d'arte necessita di collegamenti alla realtà storica e sociale esterna al mondo dell'arte; ben più utile è la conoscenza delle idee del singolo autore, delle sue intenzioni, del suo orizzonte culturale (o di quello del teorico che lo guida). Studiare la storia dell'arte contemporanea, visitarne i musei e le mostre, serve ad acquisire conoscenze sull'arte contemporanea, e non sulla storia, la società, la realtà in generale. "La funzione educativa dell'arte è nulla. L'arte istruisce solo su se stessa" afferma drasticamente B. Nassim[3]. La storia dell'arte contemporanea è una disciplina specialistica, il cui studio getta pochissima luce sul resto del mondo. Quanto all'utopia estetica, l'impressione dei critici è che essa sia del tutto fallita[4]. Quanto agli effetti educativi generali dell'arte, si deve ammettere che la storia è piena di artisti di pessimi costumi, e di personaggi molto distruttivi - da Nerone a Hitler - dotati di viva sensibilità artistico-estetica. L'esteta alla Dorian Gray o all'Andrea Sperelli o alla Des Esseintes o alla Risach non è un modello umano molto apprezzabile, né proponibile all'umanità universale. Nei mass-media (cinema, TV) i personaggi appartenenti al mondo dell'arte (artisti, esperti, mercanti ecc.) di solito hanno carattere negativo (impostori, carrieristi, crudeli, e fin criminali). In generale, si ha l'impressione che l'eccessiva concentrazione sui valori estetici rischi di portare all'inaridimento di altre sensibilità sociali e morali. La sensibilità estetica va messa in rapporto armonico e nelle giuste proporzioni con le altre: razionalità, solidarietà, ecc.

---

[3] B.-N. Aboudrar, *Nous n'irons plus au musée* , Aubier, Paris 2000 p. 12 .
[4] Y. Michaud, *La crise de l'arte contemporain* , PUF, Paris 1999, pp. 245, 251, 266.

4. Arte come strumento di conoscenza; l'artista come intellettuale; qualità profetiche dell'artista. L'arte è un modo di produzione di conoscenze sul mondo; l'artista è una persona dotata di particolari sensibilità, capacità intuitive, intelligenza, che gli permettono di cogliere la verità, prima e meglio di altri, e quindi di anticipare e prevedere il futuro[5]*. Perciò gli artisti costituiscono l'avanguardia della società. Le loro idee sono più importanti di quelle dei membri di qualsiasi altra categoria sociale.*

Questo è senza dubbio una dei dogmi centrali dell'intera ideologia dell'arte; ne abbiamo accennato più volte nei capitoli precedenti. La categoria di artisti più prossima a queste qualità conoscitive è quella dei poeti e letterati, perché essi si servono dello stesso strumento – la parola, il linguaggio, la scrittura - con cui operano gli specialisti nella produzione e comunicazione delle conoscenze, cioè quelli che un tempo (fino al '700) si chiamavano i filosofi, e oggi hanno il nome di intellettuali, studiosi, scienziati, ricercatori, saggisti, giornalisti. Un tempo le conoscenze sul mondo venivano espresse in forma poetico-letteraria, anche perché questo, in tempi di bassa *literacy* e alto costo del materiale scritto, era uno dei mezzi per facilitarne l'apprendimento, la trasmissione e la circolazione. I grandi poemi dell'antichità erano *summae* delle conoscenze teologiche, storiche, socio-antropologiche e scientifico-naturalistiche dei loro tempi. Ma nel corso della storia la funzione conoscitiva è passata ad altre facoltà dello spirito umano, e cioè la prosaica ragione (logos), e ad altri settori di attività intellettuale, cioè la filosofia e la scienza. La sensibilità, le meditazioni, le capacità intuitive del poeta possono produrre immagini, teorie, ipotesi, congetture più o meno originali e interessanti; ma la ricerca della verità non può più prescindere dalla logica, dalla razionalità, e dal metodo scientifico.

Attribuire ai poeti (letterati, romanzieri, commediografi ecc.) speciali capacità conoscitive è un mero atavismo, risalente

---

[5] Una reiterazione di questo dogma si può trovare ad es. in P.Virilio, *La procedura del silenzio* , Asterios, Trieste 2001

agli albori delle civiltà. Esso si è conservato, o anzi è stato rilanciato nella modernità, perché il sistema sociale ha bisogno di questo tipo di fondamenti, sottratti alla critica razional-scientifica; ha bisogno di fonti e punti di riferimento indiscutibili, di autorità di tipo sacrale.

Per quanto riguarda le arti non letterarie, non c'è dubbio che esse abbiano poco a che fare con la conoscenza e l'intelligenza del mondo. Possono fornire emozioni sublimi, ma non informazioni intellettuali (concettuali, teoriche). Musicisti, pittori, architetti e così via possono benissimo essere dei geni nel loro campo, e del tutto ingenui, ignoranti e ottusi in ogni altro. Gli artisti non sono necessariamente degli intellettuali; quello che pensano o dicono al di fuori del loro settore non vale più dell'opinione di qualsiasi altro cittadino. Non è visitando gallerie d'arte che si prende coscienza dei problemi della società, ma partecipando alla vita sociale, informandosi, leggendo, studiando, riflettendo, facendo ricerca[6].

Nel tentativo di dare contenuto e/o mantenere in vita le proprie funzioni conoscitive, il sistema dell'arte si è appropriato sempre più estesamente di attività para-filosofiche e para-scientifiche. Perciò ormai nel mondo dell'arte si fa tanta filosofia, politica, psicologia e sociologia (e, secondo molti, così poca arte). Ma si possono nutrire molte riserve sulla qualità di queste appropriazioni. La *forma mentis* dell'artista è di solito fondamentalmente diversa da quella dello scienziato; insofferente del tedioso ragionamento.

Per quanto riguarda in particolare le capacità profetiche, i casi comprovati di espressioni artistiche che abbiano realmente prefigurato il futuro sono rarissimi. Di regola esse sono in ritardo di qualche decennio sulla dinamica del reale e della conoscenza scientifica ("cultural gap")[7]. Di solito solo a posteriori alcune loro idee sono ripescate e reinterpretate come

---

[6]. Cfr . ad es. Y. Michaud, *Art, Politique, Pouvoir* , in *L'art est -il une conaissance* ? Editions Le Monde, Paris 1993. Un recente tentativo, per la verità piuttosto ingenuo, di riaffermare le capacità conoscitive dell'arte è quello di J. O. Young, *Art and knowledge* , Routledge, London -New York 2001

[7] W. F. Ogburn, *Social Change* , Viking, New York 1950

profetiche, e questo è un giochino che si può sempre fare, con giudiziose selezioni e de-contestualizzazioni .

5. Creatività: la caratteristica tipica dell'artista è la creatività, cioè la capacità di immaginare (progettare) realtà ancora inesistenti o di ricombinare in maniera innovativa elementi esistenti.

Qui il problema è che la creatività non può essere riconosciuta solo al mondo dell'arte; e non c'è alcuna evidenza scientifica che essa vi si trovi in misura superiore che in qualsiasi altro ambito di attività. Qualunque attività non meramente esecutiva e ripetitiva richiede doti progettuali, cioè creative: il lancio di un'impresa economica, l'avvio di un movimento politico, la guerra, la finanza, la ricerca scientifica, la stesura di relazioni, la pubblicità, le professioni, l'organizzazione domestica, e anche il crimine[8]. Far coincidere l'arte con la creatività significa estendere il concetto di arte a una quota molto ampia delle attività umane; e questa è, in effetti, una delle tendenze che affiorano spesso nell'attuale sistema dell'arte ("tutti sono artisti; tutto è arte")

L'enfasi che il sistema dell'arte ha posto sulla creatività emargina l'importanza del *talento*, cioè delle capacità "naturali" verso qualche *specifica* attività (disegno, musica, scrittura ecc.); e del *mestiere*, cioè delle capacità tecniche apprese. Oggi, per essere preso sul serio nel sistema dell'arte, non occorre saper fare niente di preciso; basta dimostrare di essere creativo, originale, ecc. Ciò spiega molti caratteri dell'arte contemporanea. Ma da qualche tempo si sono levate voci a

[8] Sulla creatività cfr. ad es. A. J. Cropley, *La creatività* , La Nuova Italia, Firenze 1981; T. M. Amabile, *The social psychology of creativity,* Springer, New York 1983; D. K. Simonton, *Genius, creativity and leadership. Historiometric enquiries* ; Harvard Univ. Press, Cambridge MA -London 1984; R. W. S., *Creativity, Genius and other myths*, Freeman, New York 1986; S. Arioti, *Il pensiero creativo* , Il pensiero scientifico, Roma 1990; E. H. Spritz, *La fenomenologia della creatività da Leonardo a Magritte,* Il pensiero scientifico, Roma 1993; M. A. Boden, *Dimensions of creativity*, The MIT Press - Cambridge MA -London 1994; A. Melucci, *Creatività: miti, discorsi, processi* , Feltrinelli , Milano 1994; E. De Bono, *Creatività e pensiero laterale*, Rizzoli, Milano 1998

difesa del talento e del mestiere, come requisiti necessari per ambire allo status di artista; così ad es. Thierry de Duve afferma "il talento esiste; la creatività è un mito"[9]. La critica dell'originalità comporta necessariamente anche la rivalutazione della tradizione: "Se c'è una parola da riabilitare è proprio la tradizione ... Riservare questa parola all'accademia, quando il dadaismo è nei musei, è condannarsi ad una visione infantile e avanguardista della storia, che valorizza la rottura per la rottura" [10]

6. Distinzione categoriale tra estetica ed etica: se un'atto o un'opera è artistica, non può essere immorale; se è immorale, non può essere artistica.

Ci confrontiamo qui con uno dei principi su cui si fonda l'autonomia dell'arte M/C dalle altre sfere della cultura, e in particolare dall'etica e della legge. Apparentemente l'affermazione è una semplice petizione di principio, una tautologia: l'estetica non è etica, e viceversa. Essa conferisce alla società il compito di assegnare la qualifica di artistico o meno, caso per caso. Ma in origine quell'idea aveva un ben altro fondamento: l'idea che l'arte, in quanto attività spiritualmente superiore ad ogni altra, fosse intrinsecamente morale, cioè portatrice di una morale specifica, superiore ad ogni altra[11].

Nella pratica, questo principio è stato il grimaldello che ha permesso all'arte di trasgredire in misura sempre più massiccia le regole della morale corrente, e infine di fare della trasgressione, accanto alla creatività, uno dei suoi principali criteri operativi; con i noti esiti. A cascata, attraverso varie mediazioni, le trasgressioni legittimate e tollerate nel mondo dell'arte inevitabilmente si diffondono nel resto della società, e

---

[9] T. de Duve, *Cousus d'un fil d'or: Warhol, Kline, Duchamp*, Art editions, Paris 1990.

[10] *Ibid*. Cfr. anche G. Marchetti, *Arte, artista, bello, creatività estetica*, in D. Bertasio (cur.) *Professione artista*, Clueb, Bologna 1997, p. 203.

[11] Cfr. ad es. J. Levinson (ed.) *Aesthetics and ethics. Essays at the intersection*, Cambridge Univ. Press 1998.

fanno di questo principio una importante fonte di mutamento (e, secondo alcuni, annichilmento) della morale sociale.

Il mondo dell'arte, comprensibilmente, reagisce con estrema durezza ad ogni tentativo di ingerenza nel proprio territorio delle regole morali correnti; e nei Paesi liberali, ha trovato la sempre più ampia comprensione del sistema giudiziario. Da molti decenni ormai nessuna opera d'arte, in Occidente, purchè esibita negli appropriati contesti artistici, incorre nei fulmini della censura. Musei e gallerie si sono costituite in ambiti extraterritoriali rispetto alla morale comune. Forse si dovrebbe esporre agli ingressi, ben visibili, cartelloni che avvisa la gente che lì dentro si possono vedere cose che offendono la sensibilità morale corrente ("Attenzione! Rischio di salute dei vostri sentimenti e valori").

7. Funzione- guida delle arti "pure" (alte, maggiori, colte ecc.) su quelle applicate (minori, popolari ecc.): una delle funzioni fondamentali delle arti "pure" è quella di inventare nuove forme, che poi discendono a innovare le arti applicate e l'intera cultura. Ad esempio, nelle arti visive, gli stili creati nella pittura e nella scultura sono poi adottati dagli architetti negli edifici, e poi dai decoratori degli stessi, e via via dagli arredatori, orafi, sarti, fabbricanti di oggetti di qualsiasi specie. In questo modo, la pittura sta all'origine di tutte le forme tra cui si vive.

Questo è vero fino ad un certo punto. L'effetto di discesa ed imitazione esiste, ma esistono anche tradizioni visuali e formali proprie delle singole "arti applicate", che in qualche modo dipendono dalle materie di cui si servono e dalle specifiche esigenze funzionali. Un caso macroscopico è quello del "razionalismo" in architettura. Secondo una certa ideologia dell'arte contemporanea, esso discende dal cubismo; ma esempi di architettura dagli stessi caratteri si trovano anche nei secoli precedenti, quando le esigenze funzionali hanno prevalso su quelle decorative. Toni Garnier ha fornito piani dettagliati della sua "Città industriale", in stile assolutamente razionalista,

geometrico e quindi cubista, buoni dieci anni prima del cubismo. L'architettura razionale discende ben più dalla logica della produzione industriale, dall'economia, dall'input di altre culture artistiche (ad es. lo zen) che dal cubismo, e molto probabilmente si sarebbe imposta anche senza di esso. Un altro caso è quello della grafica pubblicitaria e del cartellonismo, le cui forme sono state plasmate in larga misura dalle proprie specifiche esigenze (attirare l'attenzione fuggevole e distratta, colpire, sedurre, indurre emozioni positive, ecc.) piuttosto che dagli influssi dell'arte "alta", che pure ci sono stati. Ogni arte applicata sviluppa propri principi e dinamiche creative in qualche misura autonome. Inoltre, le influenze non sono unidirezionali, dal basso verso l'alto; ma sono forti anche quelle in senso inverso. Simili ragionamenti si possono fare anche per le altre arti. In conclusione, l'influenza delle arti pure su quelle applicate è contingente ed eventuale, non necessaria; è parziale, in quanto sono all'opera anche altri fattori; ed è reciproca e ricorsiva.

8. *Funzione dell'arte di modellamento della cultura visuale* e *dei processi percettivi* .

Il principio è analogo al precedente, ma si riferisce a un ambito diverso. E' vero che la cultura visuale – l'insieme di immagini - di una società per millenni è stata modellata soprattutto dalle arti, ma questo perché esse erano per definizione le uniche fonti di forme visuali artificiali. Nella società contemporanea si sono sviluppate molte altre fonti diverse di forme visuali: la tecnologia, l'industria, le macchine, le industrie culturali o di massa, la moda, il design ecc. Su ognuna di esse, come abbiamo visto, l'influenza delle arti "alte" è eventuale e limitata. Ognuna di esse contribuisce, nei modi più diversi, alla formazione della cultura visuale complessiva. L'arte alta non è, da tempo, il fuoco che tutto illumina e plasma secondo il guizzare delle proprie fiamme.

Per quanto riguarda i processi percettivi, l'ideologia sostiene che compito dell'arte (avanguardista) non è *rappresentare* la realtà in modo diverso dalla tradizione, quanto

insegnare il pubblico a *vedere* la realtà in modo nuovo e diverso dall'abitudinario "L'arte non ha più la funzione di rappresentare, ma di convocare lo sguardo a fare esercizi capaci di dare il sentimento della Presenza"[12]. E' chiaro che ciò conferisce all'arte e agli artisti un ruolo straordinariamente importante nel plasmare non solo le forme della cultura visuale, ma anche i processi psico-fisiologici della percezione.

Questa pretesa è stata posta con particolare forza dalle avanguardie storiche, ma si è rivelata del tutto infondata. Ad esempio, l'umanità non ha imparato a vedere il mondo alla maniera cubista; ha continuato a vederlo secondo i canoni della prospettiva centrale, perché essa risponde a leggi ottiche naturali, confermate dalla macchina fotografica[13].

9. Soggettivismo: La realtà esterna non è l'oggetto prevalente dell'arte; molto più interessante è la realtà interna, cioè la psiche, le emozioni, i sentimenti, le fantasie dell'artista; anche quelle più intime e magari torbide, legate all'inconscio, alle forze vitali primigenie, al sesso e ad altre funzioni fisiologiche. "In un mondo che idealizza, glorifica, sopravvaluta a questo punto la creazione artistica, ogni gesto, anche fecale, dell'artista diviene ipso facto *arte*"[14]*. Tramite le sue speciali qualità naturali, le sue capacità espressive e i poteri misteriosi dell'arte, tutto ciò che è, pensa, dice, fa l'artista, e tutti gli oggetti che sono stati in contatto con lui sono di interesse universale. "Più un opera è particolare, legata al suo tempo, luogo, autore, più ha valore universale"[15]*

Non è necessario rimarcare quanto questo principio lusinghi la figura dell'artista; e neanche la sua coerenza con importanti e antiche tendenze del pensiero occidentale, tese all'esaltazione

---

[12] F. Farago , *L'art* , Colin, Paris 1998

[13] J. -Ph. Domecq, *Une nouvelle introduction à l'art du XX siècle* , Flammario n, Paris 2000, p. 77

[14] J. J Goux, *L'éclipse de l'art* , "Esprit", Oct 1994

[15] Y. Michaud , *L'artiste et les commissaires, Quatre essa is non pas sur l'art mais sur ces que s'en occupent* , Chambon, Nîmes 1989, p. 89 , definisce questa idea un "dogma e un sofisma incomprensibile ".

dell'individuo e del soggetto. Ma che nelle soggettività dell'artista si rispecchi l'universo, e nella finitezza dell'artefatto artistico si concentri l'infinito e l'eterno, sono espressioni meramente poetiche, senza alcun senso logico-scientifico. Questa concezione incoraggia il solipisismo, l'egocentrismo, il narcisismo. Essa porta all'indebolimento delle relazioni tra il soggetto, la società e il mondo esterno, alla negazione delle realtà collettive, intersoggettive, oggettive, universali. Essa inoltre incoraggia forme feticiste e idolatriche di culto dell'artista.

10. Originalità. Come si è visto, il criterio dell'originalità è molto affine a quello dell'innovazione. Un'interessante differenziale di significato viene dall'etimologia della parola, che richiama l'origine, cioè la fonte primordiale. Ma nell'uso corrente, originalità è sinonimo di unicità e novità.

Il moderno sistema dell'arte ha collocato l'originalità, come innovazione, tra i suoi valori centrali. E tuttavia ciò pone qualche problema. In primo luogo, se ogni opera è davvero unica, è difficile che riesca comunicare qualcosa; perché la comunicazione presuppone che tra emittente e ricevente vi sia già qualcosa in comune, a cominciare dai codici. Se solo il produttore conosce il significato della sua opera, si configura un caso di autismo, come scrive Domecq a proposito di Beuys[16]; oppure l'autore deve accompagnare l'opera da un'altra opera, questa volta alfabetica, che la spieghi.

Il secondo problema è di prospettiva storica, perché l'originalità aveva un posto assai più modesto, o non era affatto presente, in altre culture, che pure hanno prodotto opere cui è difficile negare grandi qualità artistiche. In altre culture scopo dell'artista non era affatto essere originale, quanto invece riprodurre con la massima perfezione i modelli proposti dalla tradizione. Gli artisti egiziani e cinesi hanno continuato per secoli, e fin per millenni, a scolpire, dipingere, decorare in modi

[16] J.-Ph. Domecq, *Misère de l'art. Essai sur le dernière demi -siècle de creation*, Calmann-Levy, Paris 1999, p. 92

molto simili, in cui è difficile distinguere il mutare delle mani e il passare delle generazioni. Anche nella civiltà occidentale vi sono state epoche in cui l'ideale degli artisti era piuttosto l'imitazione dei modelli "classici": l'originalità come ritorno alle origini piuttosto che l'originalità come innovazione. Ad esempio, nella statuaria e in letteratura, l'antichità è vissuta per circa sei-otto secoli senza grandi innovazioni rispetto ai capolavori del V- IV secolo a. C.

In terzo luogo, novità e originalità sono senza dubbio valori positivi; ma non dovrebbero essere assolutizzati. Nessun valore vale in assoluto, ma sempre in relazione e in equilibrio con gli altri. Anche la stabilità, l'equilibrio, la permanenza, la tradizione, l'eternità sono valori positivi.

Come si è visto, il dogma dell'originalità e dell'innovazione sono la manifestazione, in campo artistico, di due principi tipici della società moderna: quello dell'unicità dell'individuo e quello del progresso. Ogni tanto qualcuno auspica una maggiore enfasi sui valori simmetrici, la collettività/comunità e la tradizione. Non è detto che una società, anche ad alto grado di sviluppo materiale, non possa funzionare senza i fiotti continui di innovazione da parte dell'arte. Già un secolo fa qualcuno (Max Nordau) auspicava la fine di questa fonte di disturbo; e poco dopo altri (Duchamp e i dadaisti) si erano dati da fare per distruggere l'arte, prevedendo (o paventando o auspicando) che la società moderna, di massa, avrebbe potuto funzionare benissimo anche senza di essa.[17]

Di fatto, anche nel sistema dell'arte M/C il criterio dell'originalità-innovazione viene rispettato solo parzialmente, perché gli artisti vi tendono a ripetere, almeno per certi periodi, gli schemi formali (formule, stilemi) che trovano più soddisfacenti (a sé o al mercato); con variazioni solo marginali, tanto per salvare il criterio dell'unicità di ogni opera.

12. L'arte è lo specchio della realtà storica (sociale, economica, culturale, politica ecc.) che la circonda. L'arte

[17] R. Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer* , Viking, New York 1974 (1957)

tipica del Novecento (modernismo, avanguardia) ha prevalenti caratteri di angoscia, disperazione, frammentazione, violenza, bruttura ecc., perché quelli sono i caratteri della condizione umana, nel secolo che ha sofferto le ingiustizie sociali indotte dal capitalismo industriale, i totalitarismi, i massacri e distruzioni della grandi e piccole guerre, l'Olocausto, il terrore atomico, la fame nel mondo, l'alienazione causata dall'industria culturale, ecc.

Certo anche il Novecento ha conosciuto problemi tremendi; ma è difficile sostenere che sia stato peggiore di altri secoli, che pure hanno prodotto arti di tutt'altro carattere. Non esistono evidenze scientifiche e indicatori statistici affidabili che permettano di classificare i secoli in migliori o peggiori. Un secolo che ha permesso alla popolazione umana di moltiplicare di sei volte la propria consistenza numerica, e a una notevole quota di essa di raddoppiare l'aspettativa di vita, e viverla in condizione di benessere mai visto, non può essere facilmente giudicato in termini così negativi.

Ai tempi del "miracolo greco", che ha prodotto arte di sublime qualità, "di nobile semplicità e serena grandezza", circa la metà della popolazione era composta da schiavi considerati sub-umani, condannati a una vita di inumane fatiche e privi di quasi ogni diritto civile. Inoltre tra le città-stato si svolgevano frequenti sanguinose guerre, e ogni tanto le pestilenze distruggevano buona parte delle popolazioni. Al tempo del "miracolo europeo"del tardo-medioevo e Rinascimento, l'Europa viveva in condizioni economiche molto difficili, le differenze di classe e censo erano enormi, gran parte della popolazione viveva in condizioni di estrema miseria, le guerre civili e inter-statuali erano continue ed estremamente violente e crudeli, infuriavano frequenti pestilenze, la Cristianità viveva sotto la minaccia mortale dell'espansionismo mongolo, islamico e ottomano, che solo per miracolo, in almeno due occasioni, non l'ha inghiottita. Nella prima metà del '600, l'Europa centrale perse circa un terzo della sua popolazione, a causa dei massacri e delle sofferenze delle guerre, della carestie ecc. Eppure, nulla

di questi orrori traspare nelle arti di quei secoli (rinascimento, barocco). La tesi del "rispecchiamento" tra arte e società può essere sostenuta, ma solo a prezzo di molte condizioni: le arti rispecchiano alcuni aspetti (ambienti, valori, idee, classi, ecc.), della società e non altri, e lo fanno in modo diversificato e variamente mediato, non meccanico e diretto. L'arte del Novecento ha assunto caratteri così radicalmente diversi da quella dei secoli precedenti non tanto perché la società del secolo era cambiata in modi corrispondenti, ma perché sono radicalmente cambiate le funzioni che l'arte si è auto-attribuita, la sua auto-descrizione, e il suo atteggiamento verso la società. L'arte del Novecento ha voluto essere brutta per ragioni sue, e non come riflesso delle condizioni storico-sociali esterne. Anzi, si può anche sostenere che essa ha attivamente contribuito, nel suo piccolo (chiusa com'è, per fortuna, nel suo micro-ambiente) all'imbruttimento del mondo, senza dare alcun contributo percettibile al suo miglioramento di quasiasi tipo (psicologico, sociale, politico, etico).

13. *L'arte, in quanto luogo della libertà, è sempre in posizione antagonistica rispetto alle strutture del potere*. *Poiché in Occidente da oltre due secoli il potere è in mano alla borghesia capitalista, è naturale che l'arte sia prevalentemente anti-borghese e anti-capitalista.*

Questa tesi non ha alcun fondamento storico. L'arte è sempre stata prevalentemente – si può dire quasi totalmente - al servizio delle strutture di potere, o almeno di parti di esse contro altre parti. Le posizioni di "contestazione globale" sono un fenomeno degli ultimi due secoli o poco più, e limitati a piccole frange delle avanguardie.

L'avversione alla borghesia ha avuto diverse motivazioni ("derivazioni", direbbe Pareto) agli occhi delle avanguardie. Nei primi decenni dell'Ottocento, in quanto forza che aveva sottratto la rivoluzione del 1789 al popolo, l'aveva trasformata in un impero di profittatori di regime, e poi aveva appoggiato la restaurazione monarchica e clericale; nei decenni centrali del

secolo, in quanto classe imprenditoriale-industriale intenta a sfruttare i lavoratori; verso la fine del secolo, in quanto responsabile dei fenomeni di involgarimento della cultura (cultura popolare, di massa), di crescita dei nuovi barbari (le masse popolari); ai primi del secolo, per i futuristi, in quanto classe pavida , flaccida e passatista; tra le due guerre, in quanto promotrice e complice del totalitarismo fascista e nazional-socialista; nel dopoguerra, in quanto fautrice dell'imperialismo americano, sfruttatrice del Terzo Mondo e dell'ambiente, e mercificatrice dell'arte stessa.

L'opposizione dell'avanguardia artistica alla società borghese è un caso particolarmente complesso di "surdeterminazione", cioè di molteplicità di cause convergenti su un effetto. V'è la tradizione illuministico-roussoiana, di imputazione alla malvagità delle strutture di potere (e non più al destino, o alla natura umana, o alla volontà divina) della responsabilità di ogni male del mondo. V'è la maggiore evidenza, conoscenza e coscienza dei mali del mondo, grazie alla crescente massa di informazioni, prodotte da studiosi scienziati e giornalisti, che circolano nel sistema sociale. V'è il vagheggiamento romantico-idealista di un'età dell'oro, di uno stato primordiale paradisiaco, in cui non esistevano ancora ineguaglianze, alienazione, sfruttamento, violenza; e che è stato rotto da quelle forze (avidità, proprietà, industria, ecc.) di cui la borghesia è l'espressione più piena; stato paradisiaco che potrebbe essere ripristinato, in forma di anarchia e/o socialismo, se solo si eliminasse la borghesia. V'è il disprezzo, di derivazione aristocratica e teologica, verso il mondo del lavoro, della produzione, dell'economia, del denaro. V'è la scissione tra le "due culture", quella scientifica-tecnica-industriale e quella poetico-letteraria-umanistica. Vi sono motivazioni psicologiche, di conflitto edipico tra padri e figli, dove la borghesia impersona il padre collettivo, l'autorità, la costrizione sociale, e l'artista il figlio, che sogna di eliminarlo per raggiungere la piena emancipazione. V'è la definizione dell'arte come mondo dell'assoluta libertà, che logicamente non può non mettersi in

opposizione e critica contro il mondo del potere – di ogni potere – in quanto per definizione il potere impone regole che limitano la libertà. V'è la cultura sadiana, di odio contro ogni regola divina, naturale e sociale che imponga limiti all'energia libidica e alla volontà di potenza, piacere e distruzione del soggetto-superuomo. V'è l'influsso diretto delle moderne ideologie esplicitamente anti-borghesi, variamente classificabili di destra e di sinistra. In alcuni Paesi v'è stata la strategia egemonizzante dei partiti comunisti. V'è la formazione di una ideologia, una cultura e una tradizione propria del sistema dell'arte, che assume l'opposizione anti-borghese come tratto distintivo e caratterizzante la comunità degli artisti, come segno di identità e appartenenza al sistema. E vi sono molte altre spiegazioni di raggio forse più limitato; come il fatto che, nell'età moderna, con la coscrizione obbligatoria, lo Stato (borghese) ha mandato anche gli artisti a combattere e morire nelle trincee, ciò che ha immesso nel mondo dell'arte flussi di paura, orrore e odio ignoti prima, quando la guerra la facevano solo i volontari e i mercenari[18].

Ma tutte queste spiegazioni non bastano a concludere che l'ideologia anti-borghese dell'arte d'avanguardia sia (stata) giusta e vera. La sua debolezza fondamentale sta nel non tener conto che la società borghese/moderna, oltre che piena di difetti, vizi e forse pure orrori, ha anche dei meriti; e che probabilmente, malgrado tutti quei difetti, è ancora la miglior (o "meno peggiore") forma di società che l'umanità abbia finora generato. Val la pena di andare a rileggersi ogni tanto il *Manifesto dei Comunisti*, dove Marx ed Engels hanno vergato una delle più grandiose e poetiche esaltazioni della borghesia mai apparse. Per loro, il capitalismo borghese era una tappa evolutiva necessaria e del tutto positiva, nella storia dell'umanità. A loro avviso, senza le sue conquiste sul piano organizzativo, politico, scientifico, tecnologico, industriale, non

[18] Ad es. alcuni degli espressionisti tedeschi, come Beckmann, Kirchner e Dix riportarono impatti psichici devastanti dall'esperienza nelle trincee, di cui la loro arte porta chiarissimi segni.

sarebbe stato possibile il passaggio alla fase finale della storia umana, quella socialista. E centocinquant'anni più tardi non si può non prendere atto che, malgrado tutti i suoi difetti, la società borghese (industriale, capitalista, moderna, occidentale) ha permesso all'umanità una stupefacente espansione in termini di popolazione, aspettativa di vita, livelli di benessere, e unità planetaria; tanto che in pratica, per ben 12 anni (dal 9.11. 1989 all'11.9. 2001), essa non ha avuto più rivali, e qualcuno poteva teorizzare la "fine della storia".

Fra i tratti positivi dell'ordine borghese gli artisti non avrebbero dovuto trascurare la libertà garantita anche ai propri oppositori, e la capacità di tener conto delle critiche per migliorarsi.

In conclusione, la critica anti-borghese che ha dominato il sistema dell'arte per alcune generazioni ha avuto il torto di essere unilaterale, attenta ai soli aspetti negativi e muta rispetto a quelli positivi. E' stata anche irrazionale, perché non pare ragionevole attaccare un ordine sociale, e tendere al suo rovesciamento, se non si ha pronto un modello di società alternativo e migliore. E' stata anche, in larga misura, solo retorica e non operativa; e del tutto ingrata e ipocrita, perché di fatto l'arte d'avanguardia è stata allevata, foraggiata e vezzeggiata proprio dai poteri che dichiarava di avversare.[19]

[19] L'atteggiamento anti -borghese negli ultimi anni ha cambiato nome, e si riferisce oggi al "ne o-liberismo" e/o al "neo -con"; ed è ancora piuttosto diffuso nel sistema dell'arte. Ad es., il centro Pompidou nel 1998 ha ospitato una mostra organizzata del Centro d 'Arte Contemporanea di Digione, ovviamente in mano a vecchi ex - sessantottini ed ex -situazionisti. Nelle loro dichiarazioni d'intenti, "tutto quello che facciamo è per terrorizzare i neo -cons" (cit . da J. Ph. Domecq , *Misère de l'art* , cit. p. 167).

Capitolo XX

Critica della critica

Introduzione

La priorità che abbiamo attribuito, in questa parte "critica" del presente lavoro, alle idee (e nel cap. precedente, ai luoghi comuni), implica la convinzione che i veri protagonisti del sistema dell'arte siano coloro che producono idee sull'arte: gli scrittori, i teorici, i critici, gli esperti. Anche questo tema è stato già esaminato altrove, in termini programmaticamente analitico-descrittivi. Ricordiamo per sommi capi i termini della questione.

Un tempo l'arte bastava guardarla, perché essa rappresentava visioni del mondo comuni a tutti, produttori e spettatori, limitandosi eventualmente a introdurre mutamenti graduali, che potevano essere assimilati con naturalezza. Come brontolava anche Hegel, nell'antica Grecia si produceva molta spendida arte e non si scriveva nulla su di essa. Ai suoi (di lui) tempi, si scriveva moltissimo sull'arte, ma si produceva sempre meno vera arte. La "letteratura artistica" consisteva essenzialmente di istruzioni agli artisti su come bene operare. Verso la metà del XVIII secolo è nata una letteratura artistica di diverso taglio e livello, destinata invece ai fruitori, e contenente istruzioni su come si deve guardare l'opera; come capirla, giudicarla e goderla. Fin dall'inizio, questa letteratura ha assunto tre modalità principali: quella della critica (Diderot), della storia (Winckelmann) e della filosofia (Baumgartner). Da allora questa letteratura non ha fatto che crescere, in concomitanza con l'assunzione, da parte dell'arte, di compiti sempre più ambiziosi e complessi; con la sua sempre maggiore autonomizzazione dal resto del sistema sociale; e soprattutto con la sua evoluzione verso forme sempre più lontane dal senso comune, difficili, enigmatiche, diversificate. Tutto ciò ha reso necessario che le opere d'arte siano accompagnate da pacchi sempre più voluminosi di spiegazioni, interpretazioni, esegesi, commenti, in

forma verbale. Questa letteratura è opera di un'ampia tipologia di autori: gli artisti stessi, che accompagnano le opere con le proprie spiegazioni; intellettuali generici che hanno qualche interesse in campo artistico; giornalisti più o meno specializzati in arte; critici più meno professionali, che si occupano di arte in modo più specifico; curatori di mostre e di musei; funzionari di amministrazioni pubbliche e private che riguardano l'arte; esperti vari; professori (di scuola superiore o universitari) di filosofia o storia dell'arte. Questa letteratura è cresciuta a ritmi esponenziali negli ultimi decenni anche per semplici cause quantitative: vi sono sempre più artisti, più opere, più mostre, più pubblico interessato, più intellettuali capaci di scrivere, più studenti a cui insegnare arte, più accademici che devono pubblicare, e così via.[1]

La critica d'arte

come la monografia erudita, la mostra, la storia dell'arte come disciplina, lo stesso museo, sono essenzialmente istituzioni , entità celebrative...Le istituzioni e i discorsi che insieme funzionano nella costruzione dell'oggetto artistico sono alleate alle determinazioni materiali del mercato… Entro questo sistema, il critico d'arte normalmente funziona come intermediario tra la delirante molteplicità del mercato e la consacrazione nel museo .[2]

La critica d'arte ha suscitato da molto tempo perplessità, irritazione e ostilità presso osservatori di vario tipo; e i critici stessi sono spesso del tutto coscienti dei problemi di cui soffre la categoria[3]. Si può ad esempio citare Pietro Citati, critico lui stesso: "il critico d'arte (è) mitologo, psicologo, attore, scrittore, moralista, matematico… è Ermete, l'uomo che ama le parole e le interpretazioni degli oracoli; ma è anche l'uomo che

---

[1] A. Debeljak, *Reluctant modernity* , Rowman&Littlefield, Lanham 1998, p.153.

[2] A. Salomon -Godeau, *Critical practices in an age of supply -side aesthetics* , in A. Ross (ed.) *Universal abandon? The politics of post -modernism* , Univ. of Minnesota Press, Minneapolis 1988.

[3] Cfr. la maggior parte dei loro interventi raccolti da D. Bertasio e G. Marchetti (cur.) in *Fra ombre e autoritratti. Il critico presenta sé stesso,* Angeli, Milano 2000.

dall'ombra protegge ladri e mercanti"[4]; o la battuta del fumettista Art Kelly "puoi dire tutto quello che vuoi. Tanto, tutto quello che dici non ha significato reale, perché riguarda l'arte"[5]. Secondo il N.Y. Times, la critica d'arte "is so much jabberwocky"[6] Altri affermano che "il problema del critico è di sviluppare il discorso più ricco a partire da qualsiasi bottone di mutanda esposto in galleria… costruire il testo più importante possibile, a partire da un'opera la più minuscola possibile"[7]. Altri accusano d'ipocrisia" i critici d'arte radicali, anticapitalisti, che elogiano artisti e opere anti-commerciali, anti-capitalisti, ma sono anch'essi ben integrati nella logica della moneta"[8].

Ma c'è forse anche un'altra specie di ipocrisia, nella categoria, un'ipocrisia moralmente più accettabile. Ci sono critici che si sentono in dovere di continuare a produrre scritti sull'arte contemporanea, per ragioni sociali, per mestiere, per mantenimento dell'identità; ma nei loro scritti pare di sentire, tra le righe, che nel proprio intimo ormai non credono più a questa arte. Come i preti che continuano a celebrare la messa ma non credono più in Dio.[9]

Nella recente storia italiana, molti ricordanol'esplosione di giubilo liberatorio e universale soddisfazione che una ventina d'anni or sono salì dall'opinione pubblica nazionale in occasione dello scandalo-beffa delle "false teste di Modigliani". In quel incidente alcuni dei massimi pontefici d'arte contemporanea autenticarono, con saggi in tipico italico alatissimo critichese, l'attribuzione a Modigliani di alcune teste

---

[4] Cit. da B. Sanguanini, *I beni ambientali artistici culturali nell'età dei media*, in B. Sanguanuni, M. Tessarolo, *Beni culturali e modernità*, Reverdito, Trento 1994, p. 291

[5] Cit. da N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minuit, Paris 1998, p. 349.

[6] Cit. in H. Foster, *The return of the real*, The MIT Press, Cambridge MA 1996, p. xvi

[7] P. Rivière, L. Danchin. *La métamorphose des Médias*, in P. Barrer (cur.) (*Tout) l'art contemporaine est -il nul* ? Favre, Lausanne 2000, p.114

[8] V. Burgin *The end of art theory. Criticism and postmodernity*, Palgrave, New York 1986, p. 190. Per un'altra severa critica della critica cfr. ad es. il critico R. Rochlitz, in *Subversion et subvention*, Gallimard, Paris 1994.

[9] Personalmente credo che a questa categoria appartenga Lea Vergine. Cfr. ad esempio la sua raccolta di recensioni sul "Corriere della sera" e sul "Manifesto", in L.Vergine, *Ininterrotti transit i. Arte di fine secolo*, Rizzoli, Milano 2001

di pietra ripescate dal fango di un canale di Livorno. Alcuni di essi si rifiutarono di ammettere la propria topica anche dopo che un gruppo di ragazzi confessarono di essere gli autori della burla, e replicarono in televisione, di fronte a milioni di spettatori, la fabbricazione dei falsi.

In questo capitolo presentiamo solo alcuni, tra i molti possibili, campi di attacco alla critica: 1) la proverbiale difficoltà e oscurità della loro prosa; 2) la tattica terroristica contro coloro che osano criticare l'arte d'avanguardia e post-moderna; 3) la teoria che l'essenza dell'arte non sono le opere d'arte ma le teorie (filosofia) su di esse; e 4) la irrefrenabile tendenza dei critici di farcire la loro prosa con riferimenti (parole, concetti, teorie) saccheggiate da ogni concepibile campo del sapere (di moda).

1. L'oscurità

1.1 Storia e funzioni dello scrivere oscuro

Ogni unità linguistica ha diversi livelli di significato, e ogni atto linguistico ha molte funzioni, oltre a quella di trasmettere dal parlante all'ascoltatore, ovvero dall'autore al lettore, i significati più comuni insiti nelle parole. Vi sono livelli di significato che vanno ben al di là delle "righe". Il linguaggio serve anche a impedire la comunicazione, convincere, confondere, imbrogliare, nascondere, impressionare, spaventare. Ogni gruppo sociale tende a sviluppare linguaggi specialistici, gergali, esoterici, che mentre servono a facilitare la comunicazione all'interno, tra membri, lo distinguono dall'esterno e quindi rafforzano l'identità di gruppo. Nel caso dei gruppi professionali, i linguaggi specialistici rispondono senza dubbio anche a esigenze tecniche, di efficienza e precisione delle comunicazioni; ma servono pure ad accrescere l'autonomia e il prestigio della professione, e a mettere in condizione di inferiorità i clienti, gli estranei, i non-addetti.

L'oscurità del linguaggio è una caratteristica antica, diffusa, ampiamente apprezzata e spesso attivamente perseguita. Essa è tipica delle pratiche magiche e religiose, quando è necessario circondare di "fascino misterioso e tremendo" le parole emesse (gli "abracadabra"). Tipicamente, sciamani, oracoli e profeti pronunciano frasi difficili, contorte, vaghe, allusive, polisemiche, perchè questo permette loro, eventualmente, di difendere la loro corrispondenza ai fatti, adattando la spiegazione "in chiaro" alle circostanze. L'oscurità serve a difendere la sacralità dei discorsi, impedendo l'accesso ai profani e laici. Il termine "linguaggio ermetico" viene dal mitico Ermete Trismegisto, fonte primigenia di tutta una bimillenaria tradizione di sapienze occulte, cioè nascoste. L'oscurità serve anche a permettere l'espressione di pensieri che per qualche motivo non possono essere espressi in chiaro; ad esempio, perché contrari all'ordine costituito, al potere dominante. Per sfuggire alla repressione, gli eretici e i devianti di ogni tipo e tempo hanno dovuto ricorrere a discorsi obliqui, criptati, cifrati, allegorici, e così via.

Anche nella tradizione filosofica occidentale v'è un'antica tradizione di apprezzamento per lo scrivere oscuro, che si fa risalire proverbialmente a Eraclito, e che ha avuto nello gnosticismo neo-platonico la sua massima espressione nell'antichità classica. L'oscurità caratterizza gran parte della letteratura sapienziale, mistica e occultistica; in contrapposizione alla letteratura teologica di ispirazione aristotelica, e quindi logica e sistematica. L'oscurità trionfa nella letteratura magico-alchemica del Rinascimento, ad es. in Giordano Bruno; per motivi abbastanza ovvi, che non valsero a salvare dal rogo questo maestro dello stile oscuro. Essa persiste per secoli nella letteratura mistica, soprattutto tedesca (ispirata da Meister Eckhardt). Dopo l'era cartesiano-illuministica, ispirata al principio delle idee "chiare e distinte", essa è rilanciata dalla "grande filosofia classica tedesca", da Kant a Hegel. Contro l'oscurità di quella scuola scriverà pagine violentissime Schopenhauer, che peraltro non riesce a

interrompere la tradizione. Da Kant in poi, il prestigio nel mondo dei filosofi è commisurato alla ponderosità e alla difficoltà/oscurità dei tomi pubblicati. Perfino Dewey, esponente della proverbiale limidità degli autori americani, è stato criticato per la sua oscurità[10]. L'oscurità è considerata prova dell'altezza e profondità di pensiero. Essa mette l'autore al sicuro delle critiche puntuali, perché esse possono sempre essere rintuzzate richiamandosi ad altri brani e dimostrando che il lettore "non ha capito" quel che l'autore ha veramente detto. Inoltre l'oscurità facilita la lunghezza dei tomi, perché è molto più facile scrivere oscuro e prolisso (fangoso) che limpido e conciso.

L'oscurità è apprezzata anche da un certo pubblico intellettuale, perché essa pone delle sfide che molti amano affrontare, per mettere alla prova le proprie capacità cerebrali. La lettura di testi molto difficili è un esercizio di atletismo mentale, un rito d'iniziazione, un marchio di distinzione, un investimento in capitale di prestigio intellettuale. Naturalmente, v'è il rischio di scorciatoie e frodi: sfogliare e pilluccare invece che approfondire, citare invece che leggere, nominare invece che conoscere. La storia del pensiero occidentale di questi ultimi due secoli è punteggiata da periodi di straordinaria popolarità di alcuni testi ed autori particolarmente impegnativi, cioè grossi (molte centinaia di pagine), difficili e oscuri. Improvvisamente, e per qualche tempo, nei circoli intellettuali è assolutamente di rigore parlarne, discuterne, e soprattutto menzionarli ("name dropping"); dopo di che passano di moda, e diventano momenti della storia passata del pensiero filosofico, d'interesse solo di pochi specialisti. Chi legge più – se non i professori o aspiranti tali - i grandi testi di Hegel, Marx, Bergson, Gentile, Husserl, Heidegger, Sartre, Lacan? Anche Foucault sta ormai passando di moda[11]. Adesso è di rigore citare Derrida. Qualcosa del genere è avvenuto anche in sociologia.

In Italia tra gli anni '70 e 80 si è avuto un esempio caricaturale e clamoroso del fascino che in certi ambienti socio-

[10] J. Carey, *What good are the arts?* Faber and Faber, London 2005, p. 15
[11] R. A. Eltin, *In defence of humanism* , Cambridge Univ. Press 1986 , p. xiii

culturali è esercitato dal parlare incomprensibile: il caso Verdiglione, un vero genio nell'arte del filare interminabili spirali di parole senza alcun senso.

Tutto questo si ritrova anche nella letteratura sull'arte, che, come s'è visto, ha profondi legami con la tradizione filosofica. Ma vi sono anche alcuni aspetti specifici. Ad esempio la concezione della critica d'arte come genere letterario, e quindi come arte autonoma, *sui generis*, che prende spunto da un'opera, ma si sviluppa per conto suo, con le dinamiche proprie della creazione poetica. Dietro questa concezione c'è qualcosa di più che il mero compiacimento per gli esercizi letterari; c'è l'idea dell'esaurimento della ragion logica, cioè dell'impossibilità di raggiungere la verità mediante la razionalità del discorso. Secondo Nietzsche, l'utopia razionalistica, che ha guidato l'Occidente fino a culminare in Hegel, è fallita. Il pensiero non può far altro che tornare ad esprimersi in forma poetica e letteraria, cioè artistica: e quindi per intuizioni, illuminazioni, affermazioni apodittiche, figure retoriche, aforismi, risonanze, giochi di parole e così via. Ed è questo lo stile in cui Nietzsche stesso esprime il suo pensiero. Non a caso Nietzsche è uno dei filosofi più citati, nella post-modernità.

1.2 Il caso Adorno

Tra i teorici dell'arte più influenti nei decenni centrali del Novecento (1930-1970) è senza dubbio da collocare T.W. Adorno, in cui confluisce e si aggroviglia una numerosa serie di filoni intellettuali, dall'idealismo romantico e neo-kantiano al marxismo, dalla psicanalisi freudiana alla sociologia simmeliana. Egli è stato considerato a lungo il massimo teorico dell'avanguardia artistica del Novecento; è il suo pensiero che traspare in gran parte delle pagine che all'ideologia dell'avanguardia sono state dedicate anche nel presente lavoro. E' a lui che si devono le affermazioni più estreme, sulla necessità che "l'arte oggi deve essere senza senso, come il teatro di Beckett, perché solo così essa può riprodurre l'insensatezza

del reale, senza dovergli rendere l'onore di riprodurlo"[12]. "Nessun dialogo col nemico. L'arte deve ignorare il mondo, chiudersi in sè stessa". "L'arte deve continuamente fare guerra di difesa contro gli sforzi di annessione della società; per far ciò deve continuamente rinnovarsi, rompere"."L'arte deve essere incomprensibile. Questa è la sua nobiltà. Tutte le opere d'arte sono indovinelli senza soluzione". "L'arte oggi deve chiudersi alle richieste di significato; rompere con l'ordine; difendersi con la contraddizione, la dissonanza, il diverso, il frammentario". "Le macchie della rovina sono il sigillo di garanzia della modernità". "In un mondo da cui sono scomparsi i colori, l'arte può solo essere oscura e nera". "L'arte deve essere brutta, per denunciare questo mondo, per l'onore della bellezza violentata". "L'arte deve essere orribile, deve portare il caos nell'ordine apparente; deve mostrare quanto caotico è in realtà quell'ordine". "L'arte deve far male, gettare luce sulla falsità dell'ordine sociale, rigettare ogni proposta di pace". "L'indicatore della qualità artistica di un'opera d'arte è la furia-rabbia che le viene lanciata contro"."In un mondo così orribile, solo il silenzio è ammissibile". "L'arte non deve presentare nulla di positivo: non deve dare illusioni, conciliazioni, consolazioni. Tutta la vera arte è triste: la promessa di felicità mancata" "La società si sforza sempre di integrare l'arte nel sistema: per evitarlo, l'arte moderna deve continuamente rimarcare la differenza dal sistema, deve evitare rigorosamente la

[12] Il riferimento a Beckett come emblema dell'arte contemporanea è interessante. Beckett, a posteriori, confessò che *Aspettando Godot* è stato scritto solo come un passatempo, un *divertissement* personale; ed essere rimasto molto sopreso dal successo, tra gli intellettuali raffinati, e ancor più dalla eccelsa profluvie di interpretazioni . Non aveva mai pensato a quelle idee.

comunicazione, evitare l'intenzione di capirla"[13]. "Ogni opera d'arte è un crimine non compiuto"[14]

Sulle orme di Nietzsche, e abbracciando un anti-illuminismo sempre più radicale (cfr. la *Dialettica dell'illuminismo* del 1947), Adorno considera i propri scritti di estetica come un'opera d'arte, e coerentemente ai principi sopra esposti si sforza di ammantarli di forme apodittiche e misteriose, di parlare per oracoli, enigmi ed aforismi. Il grande vantaggio del parlar per frammenti ed aforismi è che ognuno di essi, essendo totalmente isolato, privo di contesto, può significare qualsiasi cosa; perché, come ben sanno gli ermeneuti, è il contesto che conferisce e precisa il significato delle parole. Gli aforismi, come i proverbi, irradiano una falsa impressione di verità universale, perché non specificano mai le proprie condizioni di verità specifica, applicata, particolare. Ogni lettore è libero di immaginare i contesti di applicazione e validazione. Come i proverbi, gli aforismi possono tranquillamente essere incoerenti e contradditori tra loro. Ad esempio, nel caso di Adorno, a fronte dei pensieri sopra esposti, se ne trovano molti altri che sembrano dire il contrario; ad esempio, in *Minima Moralia*, si trovano anche critiche contro la "tradizione del nuovo", la "falsa mimesi" lo "pseudo-progressismo" che comporta un'effettiva stabilità[15]; e contro l'avanguardia che ormai si è arresa all'abbraccio della borghesia e del mercato[16]" Nei suoi scritti sull'arte, per lo più in forma di aforismi e pensieri sparsi raccolti a posteriori, egli si dimostra "oscuro,

---

[13] Questo florilegio è tratto da M. Hauskeller, *Positionen der Ästhetik von Plato bis Danto*, pp. 81 ss. Simili idee sono espresse anche da H. Marcuse in *The aesthetic dimension* , *Toward a critique of Marxist aesthetics* , Boston, Beacon, 1978. Cfr. anche J. Wolff, *Sociologia delle arti,* Il Mulino , Bologna 1983, p. 126 e anche da A. Debeljak *op. cit.* p. 152.

[14] A. Julius, in *Transgressions,* Thames&Hudson, London -New York 2002, analizza lungamente le 8 interpretazioni possibili di questa frase, tutte assai vacillanti.

[15] D. Kuspit, *Psychostrategies of the avant -garde art,* Cambridge Univ. Press 2000, p. 207

[16] *Ibid*. p. 9. Anche A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité* , Seuil, Paris 1990, p. 111

elitista, arrogante, inaccessibile al pubblico"[17]. La sua condanna senza appello del "kitsch" e dell'industria culturale, il suo strutturale autoritarismo e dogmatismo vengono imputati alla sua posizione aristocratica,[18] al suo innato conservatorismo.[19] Ovviamente, la sua posizione di condanna totale e senza appello del "reale", della società contemporanea, risente della sua condizione di ebreo, scioccato dall'esperienza nazista. E' celeberrima la sua sentenza che "dopo Auschwitz non è più possibile fare poesia", nè arte di qualsiasi tipo. Solo che la sua posizione, anche se in forme meno estreme, era maturata già prima della presa di potere di Hitler. Gli studiosi più aggiornati sono molto severi su Adorno: "la teoria estetica di Adorno ha caratteri escatologici e vive di teologumeni, operanti al suo fondamento, che vengono sistematicamente smentiti, vietati o taciuti… L'escatologia estetica di Adorno rimane una teologia metafisica, bloccata in tutta la sua negatività"[20].

1.3 L'école parisienne

Adorno rappresenta, nel campo della letteratura artistica, l'erede dalla grande tradizione germanica di pensiero oscuro. Ma un'altra tradizione di estrema importanza è quella francese, incentrata su Parigi. Da Baudelaire a Baudrillard[21], anche qui si è sviluppato uno stile di pensiero tra il filosofico, il letterario,

---

[17] A. Debeljak, op. cit. p. 122. L'accusa di arroganza è avanzata anche da Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* , Suhrkamp, Frankfurt/M. , 1995 p. 228

[18] W. Grasskamp, *Kunst und Geld – Szenen aus eine Mischehe* , in P. Weibel (Hg.) , *Quantum Dämon, Institutionen der Kunstgemeinschaft,* Passagen, Wien 1996, p. 91

[19] Secondo Danto, tutti membri della scuola di Francoforte erano molto conservatori, di estrema destra, almeno in arte. Per Marcuse, ad es., la vera arte era finita con Cezanne "e, a dire il vero, stava malamente declinando già dopo David Caspar Friedrich"; ma era molto vicino a Ruskin, sulla missione sociale dell'arte. A.C. Danto, *The wake of art. Criticism, Philosophy and the ends of taste,* G+B Arts International, Australia 1998, p. 187

[20] T. Rentsch, *Der Augenblick des Schönen* , in J. Hermann, A. Mertin, E. Valtink (Hrsg.) *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische un religiöse Erfahrungen heute* , Fink, München 1998 , p. 123.

[21] Di Baudrillard si riparlerà nel cap. 21, dedicato al contributo della sociologia alla critica dell'arte contemporanea.

l'artistico, il sociologico-politico, che mentre si gloria della *clarté* formale, procede per illuminazioni, frasi ad effetto, aforismi, paradossi, allusioni, acrobazie concettuali, *tour de forces* mentali, prestiti e incursioni nei più e vari campi del sapere, e si impone con la straordinaria ponderosità e opacità della sua produzione esemplare. A cavallo tra Ottocento e Novecento, i casi paradigmatici sono stati Georges Sorel e Henry Bergson; tra gli anni Trenta e i Sessanta, hanno brillato le stelle di Sartre, di Levi Strauss, di Merleau-Ponty, di Althusser, di Barthes e Lacan; nella generazione successiva, Sollers, Foucault e Derrida. Le filosofie ivi prodotte hanno avuto vari, vaghi e minacciosi nomi, come esistenzialismo, strutturalismo, semiologia, post-strutturalismo, de-costruttivismo. Al di là delle differenze, tutte sono in stretta connessione reciproca, almeno dialettica; i loro autori si leggono tutti, si ascoltano nelle conferenze, spesso si frequentano personalmente, competono tra loro per la supremazia intellettuale. Ciò giustifica la presa in considerazione di questo universo intellettuale come qualcosa di unitario, pur nella diversità; l'"école parisienne" appunto, o "French Theory", come è chiamata nel mondo anglosassone. Essa è caratterizzata da ambizioni totalitarie, nel senso di ambire a cogliere la totalità del sapere e del pensiero; e da una corrispondente estrema complessità e difficoltà, che ha assicurato a Parigi un ruolo preminente nella geografia del pensiero occidentale del Novecento, non dissimile da quello goduto nel Settecento. Ma con segno radicalmente mutato: mentre allora tutto era teso all'esaltazione dell'individuo e della sua razionalità, lo scopo principale del pensiero parigino nel Novecento (almeno nella sua parte centrale) appare la distruzione della razionalità e del soggetto (individuo, attore, autore, uomo)[22] e la messa in evidenza delle diverse forze strutturali (biopsichiche-libidiche, simboliche, semiologiche, ideologiche, burocratiche, politico-economiche e così via) che lo condizionano, o di cui è il prodotto. Il discorso è di particolare rilevanza per il mondo dell'arte, perché il "pensiero parigino"

[22] A. Debeljak, *op. cit*. xi

tende a demolire quello che per tradizione vi ocupa un ruolo centrale, cioè l'autore[23].

Per Foucault tutto è potere e violenza, e lo è anche l'arte[24]. Ogni interpretazione di opera d'arte è un discorso soggettivo, la cui rilevanza dipende solo dal potere di cui dispone chi lo fa; "l'arte la fanno i vincitori".[25] Dopo la morte di Foucault l'ultimo idolo dell'intellighentzia internazionale più *á la page*, sembra essere il de-costruzionismo di Derrida, il cui principio fondamentale, relativo all'arte, è l'impossibilità di conoscere l'intenzione dell'autore dell'opera d'arte, e quindi l'impossibilità della genuina comunicazione di significati; ogni sua "lettura" è una ri-creazione[26]. Il successo di Derrida sembra essere stato assicurato, oltre che dal carisma personale (una condizione sempre necessaria, per brillare nel firmamento parigino e quindi mondiale)[27] dalla totale incomprensibilità dei suoi scritti, applicazione coerente del suo principio fondamentale, secondo cui ogni scritto è un aggregato di asserzioni indimostrabili, falsità, assurdità e imposture. Ma in questo modo, si è osservato, il de-costruttivismo rischia di divenire "un'apologia dell'Olocausto"[28].Paradossalmente ciò

---

[23] U. Wuggerig, *Macht und Ohnmacht von Kunstkritik* , in P. Weibel (Hg.) , *op. cit*. p. 270. Anche A. Bowler in I. Lebeer , *L'art? C'est une meilleure idée!* Chambon , Nîmes 1997

[24] Nathalie Heinich confessa che questo carattere quasi ossessivo ha reso inservibile il pensiero di Foucault nelle proprie ricerche: in *La sociologie á la preuve de l'art* , Aux Lieux d'être, Genève 2007, p. 92.

[25] E. Fernie, *Art History and its methods. A critical anthology* , Phaidon, London 1995, p. 19.

[26] *Ibid.*

[27] Oltre ad essersi confrontato con i più ostici filosofi della tradizione tedesca classica, da Kant a Heidegger, Derrida si è occupato anche di estetica della pittura, di letteratura, e critica d'arte, ha recitato in alcuni film (era un uomo molto prestante) e ha occupato ruoli eminenti nell'apparato accademico-filosofico francese. Sull'importanza del carisma estetico personale per il successo nell'ambiente intellettuale parigino, si pensi al caso Foucault; cfr. anche H. S. Hughes, *Coscienza e società*, Einaudi, Torino 1967 (1958) sul caso Bergson. Sull'impatto del pensiero di Adorno e Derrida sulla cultura artistica cfr. C. Menke, *Die souvarinät der Kunst. Ästhetische Erfharung nach Adorno und Derrida* , Suhrkamp, Frankfuhrt/M, 1991

[28] Sul "New York Times"; cit da H. Foster, *op. cit*. p. xvii

significa però anche attribuire ad ogni testo inevitabilmente un carattere estetico, perché quelle sono anche le caratteristiche della poesia e della letteratura.[29]

Da una ventina d'anni, la scuola parigina, nella sua versione foucaltiana e derridiana, post-strutturalista e de-costruzionista, è il più prestigioso punto di riferimento teorico anche negli ambienti artistico-intellettuali americani.[30]. Ogni tanto la moribonda Europa esporta in America la propria peste, come disse Freud la prima volta che vi fu invitato a far conferenze.

2. Il terrorismo

Una della funzioni del parlar oscuro è quello di circondare di mistero e prestigio il parlante, e mettere l'ascoltatore in posizione di inferiorità. Chi non capisce tende a sentirsi stupido e ignorante, colpevolizzarsi, e rimettersi all'autorità del parlante. Questo meccanismo è molto scoperto nel mondo dei discorsi sull'arte, dove serve a tacitare ogni tentativo di critica e demistificazione dall'esterno "Alla fine del XX secolo, si poteva benissimo discutere di tutto, di tutti i valori e di tutte le autorità in tutti i campi, salvo che nel campo dell'arte moderna. Sembra che il sacro, il mitologico, il religioso, poi lo storico, vi sia sia

---

[29] A. Debeljak, *op. cit*. p. 181

[30] "Molti studiosi americani pensano che Derrida sia sullo stesso piano di Aristotele, Spinoza e Hegel. Non mi nasconderò che questo mi affligge, mi fa interrogare sulle mie stesse capacità di sopravvivere in un mondo dove tale idea diventi universale". L. Ferry in A. Comte -Sponville, *La sagesse des modernes* , in P. Barrer (cur.) *op. cit*. p. 250 Per un esempio di questa infatuazione, cfr. K. Moxey. *The practice of art theory. Post-structuralism, cultural politics and art history,* Cornell Univ. Press, Ithaca - London, 1994. La diffusione di questa linea di pensiero nell'area culturale germanica è stata più limitata, soprattutto a causa della dominanza, in questa, dell'ultimo rappresentante della Scuola di Francoforte, Jürgen Habermas, che è sempre stato fortemente ostile al programma irrazionalistico e anti -illuministico dell *'école parisienne* . Vi sono stati anche grossi problemi di traduzione in lingua tedesca del pensiero dei post -strutturalisti e in particolare di Derrida, il cui pensiero è fortemente legato alle peculiarità della lingua francese. Cfr. P. Engelmann, *Verlagsarbeit als textuelle Praxis: das Passagen Projekt* , in P. Weibel (hg.) , *op. cit* . pp. 385 ss. Qualcuno particolarmente aggiornato sul mondo CA ha l'impressione che dalla seconda metà degli anni 90 anche la stella di Derrida sia in calo; ad es. P. Greenhalgh, *The modern ideal* , V.A. Publications, 2005, p. 55

rifugiato in qualche misura" scrive Ph. Dagen[31]. "Per principio, l'esperto d'arte non può avere dubbi. Se ne ha, cessa di essere esperto. Perciò gli esperti d'arte manifestano sempre e solo granitiche certezze. Per mantenere le sue esorbitanti prerogative, l'esperto deve mettere gli altri in condizione di senso di colpa, tipico dei non iniziati".[32] Dall'induzione del senso di colpa al terrorismo il passo è breve. Negli ultimi decenni si sono moltiplicate le accuse al mondo della critica d'arte di adottare tattiche di vero e proprio terrorismo nei riguardi dei dissenzienti. Per Bourdieu, sono terroristici "i verdetti perentori che in nome del gusto relegano nel ridicolo, nel vergognoso, nel silenzio" quelli che non capiscono l'arte "alta".[33] "Con l'eccezione di Proudhon e pochi altri, non esistono praticamente messe in discussione dell'arte e della cultura che portino ad una autentica oggettivazione del gioco culturale, talmente forte è l'imposizione che il sentimento della propria indegnità culturale esercita sui membri delle classi dominate."[34]. Nathalie Heinich sottolinea che "i destinatari delle critiche dei nemici dell'arte contemporanea tendono a delegittimare le accuse stesse, accusando i loro nemici di incoltura, malafede o inveterato conservatorismo"; il terrorismo dei guardiani del sistema dell'arte "tetanizza buona parte del pubblico".[35] Per J. P. Domech "il pubblico è "colpevolizzato da un secolo di discorso progressista, vittima, beffeggiato e imbrogliato, accecato dalla propria paura di non vedere".[36] "L'idea di una Grande estetica per una Grande Arte è un marchingegno finzionale e terroristico"[37] dice G. Michaud, e A. Glucksmann invoca esplicitamente la ribellione contro "il radicalismo terroristico

---

[31] Ph. Dagen, *Pour une nouvelle introduction* , cit. p. 135
[32] K. Louineau, *Et ça va durer encore longtemps?* in P. Barrer (cur.) *op. cit*. p. 297
[33] P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto* , Il Mulino, Bologna 1983 , p. 513
[34] *Ibid* p. 254
[35] N. Heinich, *Le triple jeu* , cit., p. 239 ; cfr. anche B. Edelman N. Heinich , *L'art en conflit. L'pivre de l'espit entre droit et sociologie,* La decouve rte, Paris 2002
[36] J.-Ph. Domecq, *Artistes sans art?* Ed. Esprit, Paris 1992
[37] Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain* , PUF Paris 199 p. 268

delle avanguardie teoriche, a partire dai Dada"[38] Barrer scrive del terrorismo e totalitarismo intellettuale esercitato a difesa dell'arte contemporanea, fino agli anni 80: "chi la critica è tacciato di ignoranza o reazionarismo; che non l'ama e non la capisce non è legittimato a prendere la parola; fuori dalla critica dominante, non si accettano opinioni"[39]. E nella stessa antologia di Barrer appare uno scritto di Philippe Sollers, uno dei pontefici massimi dell' *école parisienne*, che avverte minacciosamente: "non ci si mescola con l'arte impunemente", senza adeguata preparazione[40]. All'"arte dell'odio" è dedicato un capitolo da E. Levy, in *Les mâitres censeurs* (2002). Ogni forma d'arte diversa dall'AC, nota Aude de Kerros, è squalificata in progressione come "pittura della domenica", "ringard" "anacronistico" "nostalgico" "inacidito" "populista" "d'estrema destra" e infine "nazista"[41] .

3. Il primato della teoria sull'opera: A. C. Danto

Per quasi due secoli, la produzione artistica è stata accompagnata da una produzione discorsiva e verbale, in gran parte scritta e pubblicata, destinata a spiegarla, guidarla, promuoverla o criticarla; una "nuvola di parole" dentro la quale comunque si dava per scontata la presenza di una concreta opera d'arte, dotata di esistenza autonoma. Nella seconda metà del Novecento ha cominciato a farsi strada l'idea che l'esistenza dell'opera d'arte dipende da quella della nuvola; cioè che sono le parole, le teorie, che conferiscono a un oggetto la qualità di opera d'arte; e quindi che è il teorico, il critico, l'esperto, l'intellettuale il vero creatore dell'opera, ovvero l'attore decisivo del sistema dell'arte.

---

[38] A. Glucksmann, *En horreur de la servitude* , "Liberation ", 1 luglio 1984

[39] P. Barrer (cur.) , *op cit*. p. 11

[40] In P. Barrer (cur.) *op. cit*. p. 262

[41] A. de Kerros, op. cit. p. 31

L'idea nasce sulle rovine dei plurisecolari tentativi di trovare criteri oggettivi, ontologici, di definizione dell'arte "in sé". Una sua anticipazione è stata, agli inizi del Novecento, l'idea di Duchamp che è l'occhio dello spettatore, non l'intenzione dell'artista, ad attribuire la qualità di opera d'arte; idea peraltro coscientemente depistante, cioè ironica e in malafede, come tante altre espresse da Duchamp. A metà secolo, Gombrich e Panowsky indicavano nel mero tocco e volontà dell'artista la fonte dell'arte ("non esiste l'arte, ma solo l'artista; l'arte è ciò che fa l'artista") ma anche questa era una soluzione insoddisfacente, per l'evidente circolarità della definizione.

Negli anni '60 Arthur C. Danto, filosofo (di scuola analitica) della Columbia University di New York , fu illuminato da una nuova teoria: un oggetto è artistico se, e solo se, si colloca all'interno di una teoria (riflessione, discorso, contesto ecc.) artistico; cioè solo se, sia nella mente del suo produttore, sia in quella dell'osservatore, contiene un significato artistico, un riferimento al mondo concettuale dell'arte. In altre parole ancora, prima esistono le teorie artistiche, sviluppatesi in vario modo nel corso del tempo, e giunte oggi ad una certo grado di multiforme consistenza. Solo se l'autore è cosciente di collocarsi all'interno del complesso teorico dell'arte (che è poi la dimensione concettuale del sistema concreto dell'arte) la sua opera potrà essere considerata artistica. "Niente è un'opera d'arte senza un'interpretazione che la costituisca come tale".[42] "Essere arte è essere internamente connesso ad una interpretazione, ciò che significa identificare con precisione il contenuto e il modo dell'interpretazione"[43] "Le opere d'arte sono circondate da una 'atmosfera di teoria' che non è visibile all'occhio. Per riconoscere e comprendere un'opera d'arte bisogna essere capaci di collocarla in un contesto storico e sociale, che è generato dalle prassi e convenzioni dell'arte, dal patrimonio già acquisito dell'arte, dalle intenzioni degli artisti,

---

[42] Cit. J. Spalding, *The eclipse of art. Tackling the crisis in art today* , Prestel, Munich-Berlin-London-New York, 2003, p. 82

[43] A. C. Danto, *op. cit*. p. 7

dagli scritti dei critici, eccetera. Nel loro insieme, tutto ciò costituisce il mondo dell'arte, l'Artworld".[44] Una delle conseguenze di questa teoria è che ogni opera è un commento alla teoria, storia e critica d'arte, rovesciando così il rapporto tradizionale tra le due sfere[45], e mettendo a punto un altro anello di quella autoriflessività e autoreferenzialità che già secondo Greenberg sono i caratteri fondamentali dell'arte moderna[46]. La critica è divenuta meta-critica: non si occupa delle opere, ma dei discorsi degli altri critici.[47]

La mente di Danto fu folgorata da questa teoria nel 1964, alla vista dei cartoni del lucidante Brillo esposti da Warhol al Whitney museum; e a questa esperienza primaria ritorna da quarant'anni, nella sua prolifica produzione (sempre raccolte di saggi e recensioni; frammenti). Che cosa distingueva le imitazioni di Warhol al Whitney dai cartoni in vendita al negozio? Solo il fatto che le aveva concepite una mente d'artista, al corrente dello stato dell'arte e relative teorie; il fatto che con esse l'autore voleva opporsi ad altri tipi e teorie dell'arte, e presentarne una sua (concernente la dignità degli oggetti di consumo, fino allora snobbati dal sistema dell'arte; la cancellazione dei confini tra arte e vita; ecc.); e il fatto che questa teoria di Warhol era stata ritenuta valida dagli esperti del museo, tanto da ammettere l'opera nell'esposizione. Le scatole di Brillo sono un'opera d'arte perché esprimono una filosofia dell'arte. Secondo Danto con la Pop Art l'arte si fa compiutamente filosofia, coincide con essa. Per la prima volta, "la Pop Art ha permesso ai filosofi di trattare l'arte filosoficamente".[48] Con questa intuizione teorica (di Danto) la

---

[44] A. C. Danto, *The artworld* , in "Journal of philosophy", 61, 1964. Cfr. anche M. Hauskeller, *op. cit*. p. 102

[45] J.-Ph. Domech , *Pour una nouvelle introduction* , cit., p. 53 osserva acutamente che "se la 'pittura di storia' era il "gran genere" dell'estetica classica, la "pittura di storia della pittura" è divenuto il "gran genere" dell'estetica post -modernista"

[46] *Ibid*. p. 201

[47] R. C. Morgan, *The end of the art world* , Allsworth, New York 1989 p. 33

[48] C.A. Danto, *Philosophizing art. Selected essays* , Univ.of California Press, Berkeley-Los Angeles 1999 p. 5

filosofia dell'arte trova la sua espressione finale. Fino allora ogni filosofia dell'arte aveva un contenuto particolare; quella di Danto è universale[49]. Negli scritti successivi Danto trae altri meravigliosi corollari dalla sua scoperta: "con la Pop Art sono cancellati i confini sia tra arte e vita che tra arte e filosofia"; "la critica storica dell'arte finisce con la liberazione dell'arte dalla storia; l'arte esprime la propria filosofia; l'arte diviene filosofia"[50], e via dicendo.

Ora, tutto ciò si presta numerose obiezioni. La prima è: allora, prima che attorno all'arte si sviluppassero le diverse filosofie e teorie e discorsi critici, l'arte non esisteva? Se la qualità di opera d'arte dipende dal suo contenuto teorico e dalla nube di discorsi che l'accompagna, una volta che tutto ciò si dissipa, l'oggetto perde lo status di opera d'arte?[51]

Luhmann muove un'obiezione più sottile: con la fine della separazione tra arte e filosofia viene a cessare quella dialettica tra le due che è sola garanzia di sviluppo evolutivo. Se ogni opera esprime una propria filosofia, l'insieme diventa caotico; un pentolone in cui ogni fagiolo gira per se stesso. "La coincidenza d'identità significa sempre: nessun futuro"[52].

E prima che Danto fosse abbagliato dalla Brillo, i filosofi non avevano mai interpretato l'arte? Si ha l'impressione che Danto abbia confuso la storia dell'arte e del pensiero sull'arte con la propria biografia.[53]

Una delle argomentazioni forti di Danto è che la sua teoria non è che una trasposizione al mondo dell'arte del paradigma epistemologico della scienze, secondo cui i fatti acquistano significato solo all'interno di un discorso teorico; ma, come è stato notato, le opere d'arte non sono fatti ma simboli, e si

---

[49] C.A. Danto, *The wake of art* , cit. p. 6

[50] *Ibid*.

[51] J. C. Passeron, *L'oeil et ses mâitres. Fable sur les plaisirs et les savoirs de la peinture* , nel catalogo della mostra *Les jolies paysans peints* , Marsiglia 1989-90

[52] N. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* , Suhrkamp, Frankfurt/M1995, p. 497

[53] D. Chateau, *La question de la question de l'art* , Presses Universitaires de Vincennes, 1990, p. 58

riferiscono non a teorie ma a sistemi simbolici.[54] L'obiezione fondamentale, almeno da un punto di vista sociologico, alla teoria di Danto è che essa è "sintomatica della tendenza di fare dell'arte un piccolo affare di specialisti, senza necessità particolare, ma con regole del gioco abbastanza complesse da dissuadere gli estranei".[55] "Applicando la teoria di Danto, qualsiasi cosa può diventare un'opera d'arte, se trova un critico d'arte e un estetologo che lo affermi"[56]. "In realtà, Danto non fa altro che descrivere con alate parole la squallida realtà del sistema dell'arte, dominati dagli "esperti" parolai"[57].

Da Danto presero le mosse un altro filosofo, George Dickie, e poco più tardi un sociologo, Howard Becker. Senza sminuire il ruolo dell'"atmosfera di teoria" Dickie enfatizzò il ruolo dell'istituzione, proponendo la sua "teoria istituzionale dell'arte": è opera d'arte quella che viene presentata nel quadro delle istituzioni dell'arte, e si offre al giudizio artistico dei soggetti dell'arte (artisti, critici, esperti, pubblico, ecc.)[58]. Becker, basandosi essenzialmente sulla sua esperienza di suonatore *part-time* in un complesso jazz, nei *night club*, applicò ad alcuni fenomeni artistici la sua competenza professionale di sociologo empirico, analizzando con estrema minuzia (ma in termini qualitativi, speculativi e impressionistici) i meccanismi di funzionamento dei mondi (o sistemi) dell'arte concreti, ed evidenziando il contributo delle varie categorie di soggetti alla "costruzione sociale" dell'arte. In realtà, come ammette egli stesso, il suo è essenzialmente un esercizio di sociologia della

---

[54] A. Tsion, *Art versus non art. Art out of mind* , Cambridge Univ. Press 2003, p. 249

[55] B. N. Aboudrar, *Nous n'iron plus au musée* , Aubier, Paris 2000 p. 235

[56] T. Avital , *op. cit*. p. 249

[57] Ibid. Una critica ironica e devastante del pensiero di Danto si può trovare anche in J. Carey, *What good are the arts?* , Faber and Faber, London 200 5, pp. 16 ss. Simili critiche possono essere mosse ad altri autori che affermano la primazia della teoria sull'opera, come Georges Didi -Hubermann; cfr. Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain* , cit. p. 186. Un atteggiamento più cautamente critico è anche quello di D. Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne?* , Gallimard, Paris 2000.

[58] G. Dickie, *Art and the aesthetic: an institutional analysis* , Cornell Univ. Press, Ithaca 1974; id., *Evaluating art,* Temple Univ.Press, Philadelphia 1988; id., *Art and value*, Blackwell, Malden 2001.

professione artistica, con l'enfasi sulla professione, e assai scarsa attenzione alle peculiarità del fenomeno artistico.

Danto non fu molto felice di queste derivazioni. Nell'introduzione alla *The transfiguration of the commonplace* (1981*)* egli ringrazia Dickie e i suoi altri seguaci per gli onori resigli, riprendendo e sviluppando le proprie idee; ma si dichiara totalmente estraneo e ostile alla "teoria istituzionale dell'arte", a causa dei suoi contenuti eccessivamente sociologici. Per Danto, il "mondo dell'arte" ha natura puramente mentale – pensiero, idee - e non istituzionale, cioè di regole, ruoli, comportamenti, pratiche. Peraltro, questo *disclaime*r suona poco convincente; e anzi, secondo qualcuno, la teoria di Danto sarebbe assai più accettabile se ammettesse le sue implicazioni sociologiche[59]. Come tutti gli autori molto prolifici, Danto nei decenni successivi apportò molte modifiche alle sue posizioni, lasciando trasparire qua e là anche idee del tutto diverse da quelle che l'avevano reso famoso. Ad esempio si è notato che, di fatto anche Danto ogni tanto tende a riconoscere nelle opere d'arte delle qualità artistiche oggettive (eleganza, originalità, ecc.); così, ad esempio, nel pisciatoio di Duchamp.[60] Altrove egli auspica un'arte che sia utile all'uomo, invece che destinata "alla prestigiosa collezione, alla spettacolare sala d'aste, al santuario museale, o alla tomba grafica del sontuoso volume illustrato".[61] .

Ma intanto l'approccio di Danto-Dickie era divenuto popolarissimo, in primo luogo perché, proveniva dal cuore del sistema dell'arte, e dalle sue espressioni più avanzate: l'America, New York, la Pop Art ; in secondo luogo perché descriveva con accuratezza la realtà del sistema dell'arte, dominato dai teorici, dai critici, dagli esperti, dalle istituzioni.; in cui artisti e pubblico erano ormai attori del tutto marginali; e in cui non aveva più corso l'idea di una essenza dell'arte, indipendente dalle convenzioni sociali e dai giochi di potere.

---

[59] Y. Michaud , *L'artiste et les commissaires* , cit. p. 49

[60] D. Chateau, *op. cit* . p. 68

[61] Cit. da S. Gablik, *The re -enchantment of art* , cit., p. 124. Per una recente discussione positiva del pensiero di Danto cfr . G. Vilar, *Las razones del arte* , Boadilla del Monte (Madrid) 2005.

Il primato del discorso sull'oggetto è ormai ampiamente accettato anche nelle istituzioni di educazione artistica; come anche la focalizzazione sull'attualità dell'arte, a scapito della storia, e della teoria a scapito dell'opera[62]. Nelle scuole d'arte si incominciano a dare posti d'insegnamento ai critici, invece che ad artisti[63].

5. Bulimia teorica

Un carattere comune soprattutto alla teoria e alla critica d'arte (meno alla filosofia dell'arte, che di solito si occupa solo di se stessa) è la tendenza a prendere a prestito dalle principali correnti di pensiero che via via si presentano all'attenzione; mossi ora da entusiasta curiosità più o meno ingenuo, ora da intenti meramente retorici e decorativi, ora come prove di bravura di sterminata erudizione. Nell'Ottocento gli scrittori d'arte si sono ispirati all'idealismo, al socialismo, e soprattutto, verso la fine del secolo, alle varie correnti irrazionalistiche, come il bergsonismo. Nel Novecento i riferimenti prevalenti sono stati, in successione, alla psicanalisi, alla fenomenologia, all'esistenzialismo; poi, nella seconda metà del secolo, sono venuti i momenti dello strutturalismo, del situazionismo, del post-strutturalismo; ma anche le versioni più sofisticate della sociologia critica (Habermas). [64] Il concetto è stato

---

[62] Tipicamente, all'allievo dell' accademia d'arte francese si dà "molta informazione sull'attualità, poco di storia degli ultimi decenni, niente di prima del XX secolo; qualche riferimento teorico d'obbligo ma variabile. Ora sono di moda Benjamin, Baudrillard, Foucault, Adorno. Niente più Barthes e Rosalind Krauss": Y. Michaud , *Enseigner l'art* ? Chambon, Nîmes 1999, p. 49

[63] Ph. Riviere, L. Danchin, *op. cit*. p. 116

[64] I critici non si interessano alla sociologia in sé, ma solo ad alcuni singoli autori di alto profilo. Secondo una ricerca francese, se ne possono distinguere tre categorie: 1) sociologi pensatori (in primo luogo Bourdieu); 2) sociologi esperti (Moulin, Heinich, Boltanski, de Menger); 3) autori sedicenti sociologi, ma non accettati dalla comunità sociologica (es. G. Debord). Inoltre si nota che concetti e teorie sociologiche sono adoperati solo in riferimento a grandi problematiche di sfondo (es. la società dello spettacolo, la mondializzazione, la generale mercificazione, l'ibridazione delle forme). Da P. François, V. Chartrain, S. Wright, *La sociologie des*

generalizzato, e nel mondo della AC si parla ormai, anche a livello divulgativo, di "critical theory", che comprende tutto quanto si è appena citato. Essa è divenuta sinonima con il postmodernismo.[65]. Al bookshop della Tate Modern la grandissima parte della sezione "art theory" è dedicata alla "critical theory". Teorici e critici d'arte sono stati affascinati da quelle che vengono proposte come scienze nuove o rinnovate, come la linguistica, la teoria della comunicazione e dell'informazione, la semiotica, la cibernetica, la teoria generale dei sistemi, l'ecologia, la genetica. I testi sull'arte grondano di allusioni e citazioni a ogni sorta di pensiero abbia occupato, per qualche tempo, i banconi delle librerie o le pagine di recensioni librarie di giornali e riviste, prima di scomparire negli archivi di storia del pensiero. Forse anche la "critical theory", basata sul post-strutturalismo e il de-costruzionismo, sta per lasciare il protagonismo alla "Visual culture". Dotati di antenne sensibilissime a captare tutto ciò che è nuovo ed eccitante, gli scrittori d'arte tendono ad intercettare le mode intellettuali, utilizzare qualcosa, e magari fornire il loro contributo alle mode stesse, per poi passare a nuove correnti. Tutto può essere utile per arricchire la spiegazione di un'opera d'arte, inquadrarla in un pensiero, fornirle basi e finalità, riempire le pagine di un catalogo, una relazione a una commissione, un saggio critico per una rivista, una conferenza; o un volume che, con il proprio spessore, attesti la propria statura di studioso[66].

5. Conclusioni

Secondo molti osservatori, la teoria e la critica d'arte non sono più strumenti concettuali per l'analisi delle opere, ma sono divenuta forme simboliche autonome e attività intellettuali dominanti. Dagli anni 70 la teoria è stata una continuazione

---

indigènes. Le cas des critiques d'art contemporain , in S. Girel, S. Proust *, Les usages de la sociologie de l'art*, l'Harmattan, Paris 2007, p.105 , 125.

[65] R. C. Morgan, *The end of the world art* , Allsworth Press, New York 1989, p. 5

[66] Ph. Dagen, *L'art impossibile* , cit. p. 158 ss.

dell'arte moderna con altri mezzi. La retorica ha cominciato a supplire alla crisi creativa.[67] Oggi si scrive di arte più di quanta se ne produca; oggi attira più interesse la speculazione sull'arte che l'arte stessa[68]. Come dice Clair, con un'immagine suggestiva ricorrente nei suoi scritti, nel mondo dell'arte si è costituita una situazione analoga a quella della fisica delle particelle: si sono costruite sempre più imponenti e complesse macchine teoriche per studiare oggetti sempre più minuscoli. Non possiamo osservare direttamente l'oggetto artistico, ma solo le sue tracce sugli strumenti che lo studiano; e possiamo solo rimetterci all'autorità dei pochi esperti che sanno manovrare la macchina e interpretarne le indicazioni. Non è più possibile apprezzare un'opera direttamente, ma bisogna sempre essere prima indottrinati da un maestro o una guida[69]. Stiamo scivolando verso l'autodistruzione dell'arte, accompagnata da esegesi sempre più seriose e fumose[70]. Come suggerisce Nathalie Heinich, il sistema dell'arte ha eretto attorno ai suoi oggetti due ordini di difesa: *les murs et les mots*, le mura delle istituzioni che li raccolgono, conservano ed esibiscono, e le parole degli esperti che ne garantiscono significato e importanza.[71] L'inflazione ermeneutica ci interpella non tanto a denunciare la nudità e nullità del re, quanto gli sforzi dei suoi gran sacerdoti per rivestirlo[72].

---

[67] H. Foster, *The return of the real* , cit. p. xiv

[68] G. Schöllhammer, *Abgerichtete Abrichter. Dauert die Krise der Kunstkritik nicht schon Jahrzehnte?* in P. Weibel (Hg.) op. cit. p. 321

[69] J. Clair, *Considerations sur l' état des beaux arts* , Gallimard, Paris 1983. Anche R. Calciati, op. cit. p 157

[70] B. Deteurtre, op. cit.

[71] N. Heinich, *Le triple jeu* , cit. p. 165

[72] Ibid p. 340. Una linea di analisi critica che non ci risulta essere stata finora percorsa è quella delle implicazioni economiche della critica d'arte, cioè degli interessi materiali che la muovono. Cfr. ad es. W. Grasskamp, op. cit. p. 95.

Capitolo XXI

Critica degli artisti

Introduzione

Da Vasari in poi, gli artisti sono spesso stati considerati, nell'immaginario collettivo, come un tipo umano speciale, caratterizzato da indole "saturnina", bizzarra, capricciosa, oscillante tra sprazzi di entusiasmo e caduta in depressione (melancolia/malinconia), fissazioni, narcisismo e asocialità. Tuttavia ciò era considerato con benevolenza, quale correlato inevitabile della loro professione, talento, e fin genio.

I veri e propri attacchi agli artisti come ceto sociale iniziano solo quando essi hanno cominciato a rivendicare separatezza e superiorità rispetto al resto della società, cioè con il romanticismo. E' stato Pierre Joseph Proudhon, l'ideologo socialista/comunitario , a scrivere nel 1863 uno dei più violenti libelli mai scagliati contro gli artisti: "hanno altissime pretese al genio e alla gloria… Distinti, eleganti , sensuali, cupidi, vanitosi, avidi di lodi e di ricompense, appartengono a chi li adula e li paga… Sono animati da colossale vanità… L'artista è isolato, il suo pensiero è solitario… è in preda all'ate isimo dei suoi sentimenti e all'anarchia delle sue idee". [1] "Sotto l'influsso della proprietà privata l'artista, deprav ato dalla ragione, dissoluto nei costumi, venale e privo di dignità, è l'immagine impura dell'egoismo… ..Di tutte le classi della società, quella degli artisti è la più povera di anime forti e di caratteri nobili". Il romanticismo è una "morale da furfanti… Il più energico agente della nostra dissoluzione morale" [2]. Tuttavia Proudhon era grande amico di Courbet, il quale, di suo , era un bell'esemplare della categoria: infatuato di sé stesso, si dipinse decine di autoritratti, sempre molto lusinghieri. Dip inse anche il quadro di un omino minuscolo di fronte a una immenso mare; ma, a differenza dell'umile , anonimo monaco di Friedrich, l'omino è Courbet stesso in posa eroica, di sfida e minaccia. La didascalia del quadro dice. "Oh mare!

---

[1] P. J. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale,* Garnier, Paris 1865; citazioni tratte da J. Gimpel , *Contro l'arte e gli artisti* , Bompiani, Milano 1970 p. 152 ss. Cfr. anche D. Berthet, *Proudhon et l'art* , L'harmattan , Paris 2001.

[2] Citazioni tratte da P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto* , Il Mulino, Bologna 1983, p. 47 ss.

La tua voce è tremenda, ma non riuscirà mai ad annegare la voce della fama che grida il mio nome al mondo intero .”[3]

Altri anatemi ottocenteschi contro gli artisti vennero dai due romanzieri più famosi del secolo, Balzac e Zola. Il primo scrisse *Il capolavoro sconosciuto* (1848) in cui si narra la storia di un pittore del ‘600 che passa decenni a lavorare segretamente e ossessivamente su un quadro, che in origine doveva raffigurava una splendida donna. A furia di lavoro e correzioni , alla fine non rimane che una tela orribilmente pasticciata, in cui della donna resta riconoscibile solo un piede. Zola, in l ’*Ouvre* (1886), tratteggia l’ambiente dei pittori impressionisti, da lui ben conosciuto, frequentato e anche apprezzato. E ne fa ritratti terribili, di persone inter essate solamente alla pittura, a scapito di ogni altro valore umano e sociale . Il protagonista sul letto di morte della moglie è colpito dalle tonalità – il verdino, il giallino, il bluastro, il violaceo – che emergono sulla pelle della defunta, e si mette a farle il ritratto . Il riferimento preciso è a Monet.

Tra fine Ottocento e primi del Novecento le critiche si appuntarono sull’ambiente dei simbolisti e dei decadentisti, dove in effetti fiorì un certo numero di personalità peculiari, come la coppia omosessuale Verlaine -Rimbaud; Mallarmeè che passò la vita a raffinare ossessivamente poche decine di pagine di versi; i lussuriosi parnassaini come Pierre Louys, il santo e martire dell’omosessualità Oscar Wilde, il D’Annunzio torbidamente attratto dalle storie di piacere e morte. Con evidente riferimento implicito a quest’ultimo , Croce bollò l’arte di questo periodo come “sensuale, insaziabile nella brama del godimento, solcata da torbidi conati verso una malintesa aristocrazia che si svela ideale voluttuario di prepotenza e crudeltà; sospirando talvolta verso un misticismo, che è altresì egoistico e voluttuario; senza fede in Dio e fede nel pensiero; incredula e pessimistica… ”[4]

Ma simmetrica a quest’immagine fra il tragico e il satanico v’è quella dell’artista pagliaccio e impostore: il capo dadaista Tristan Tzara ha scritto, rivolgendosi ai suoi compagni : “io sono un idiota, un burlone, un venditore di fumo. Io sono come tutti voi” .

Tra la fine dell’Ottocento e i primi decenni del Nov ecento lo sviluppo delle scienze psicologiche (psichiatria, psicologia

---

[3] R. Rosenblum, *Modern painting and the northern romantic tradition, Friedrich to Rothko*, Thames&Hudson, London -New York 1994 (1975) p. 69

[4] B. Croce, *Breviario di estetica* , Laterza, Bari 1958 (1911) p. 80

sperimentale, psicanalisi) portò molti studiosi di queste discipline ad occuparsi degli artisti, e in linea generale si consolidò la teoria che l'arte fosse, di solito, frutto di personalità psicologicamente anomale: istrionismo, manie ossessive, nevrosi, psicosi, fino a forme patologiche e criminalità. La vita d'artista, lo stress dell'immaginazione e della creazione, necessitano il ricorso a stimolanti artificiali, e quindi ai vizi: alcol, tabacco, caffè (Balzac, come Voltaire, ne consumava litri al giorno). Ma anche droghe esotiche: non c'è dubbio che a partire dai primi decenni dell'Ottocento negli ambienti artistici, a Parigi come a Londra, circolassero oppiacei (eroina) e diverse altre sostanze psicotropiche (cocaina). A Parigi era molto popolare l'assenzio, di cui solo verso il 1900 furono scientificamente verificati gli effetti devastanti sul cervello (psichedelici); Van Gogh ne è stato forse la vittima più famosa. Max Nordau, il medico-critico d'arte, compilò un elenco completo delle manifestazioni psicopatologiche prevalenti nel mondo dell'arte parigino, e ne trasse la fatale conclusione che l'arte contemporanea fosse frutto di "degenerazione" biologica. I lombrosiani - allora una scuola molto influente in tutta Europa - giunsero alle stesse conclusioni. Anche Freud, che pure era un amatore d'arte (dai gusti molto tradizionali) e aveva vedute molto tolleranti sul prossimo, confermò l'equazione tra vocazione artistica e anomalie nello sviluppo della personalità; allo stesso modo pensava il compassatissimo Thomas Mann, e praticamente ogni altro studioso e osservatore dell'epoca. Come si è visto a suo tempo (cap. V), un rapporto particolare fu stabilito tra vocazione artistica e sessualità, e si osservò che gli artisti oscillano tra una sessualità ipertrofica, di cui l'arte è uno dei canali di sfogo, più o meno sublimato, e un'anemia sessuale, provocata dalla concentrazione delle energie psichiche sulla creazione artistica.

L'approccio psicopatologico alla personalità degli artisti non è più molto di moda, anche perché tutta quella disciplina è in crisi, stretta com'è tra i progressi della neurologia fisiologica (lo studio dei meccanismi biochimici del sistema nervoso e del cervello) da un lato, e il sociologismo/culturalismo dall'altro (la tendenza ad evidenziare le cause socio-culturali del pensiero e del comportamento deviante)[5].

[5] G. Becker, *The mad genius controversy: a study in the sociology of deviance*, Sage, Beverly Hills and London 1978; A. Bowler, *Asylum art, The social construction of an*

Tuttavia ha ancora qualche sprazzo di vitalità: D. Kuspit ha adottato, nell'analisi di alcuni mostri sacri dell'avanguardia (in particolare Duchamp), la teoria di W.R. Bion sulla psicosi, trovandola perfettamente adatta al caso. Anche nei maestri delle avanguardie, secondo questo autore, si trovano i tipici tratti di distruttività sadica, di odio per la realtà, sia interna che esterna, e l'incubo di un prossimo annichilimento .[6] Altri hanno messo in luce la polarità, nella p siche degli artisti, tra ossessività (caratterizzata da iper -razionalità, ordine, gusto del dettaglio, ritualità, ripetitività, lentezza, inibizione), e istrionismo (impulsività, passionalità, provocazione, espressività esagerata) [7].

Questa ormai ultrasecolare e compatta tradizione è stata riassunta da Gilbert& George in un filmato al "documenta" del 1982, in cui presentan o se stessi al pubblico, nella modalità ironica dominante in tutta l'arte contemporanea: "siamo malaticci, di mezza età, nutriamo fantasie oscene, siamo depressi, cinici, sporchi, corrotti, maleducati, arroganti, ostinati, pervertiti, e abbiamo successo. Insomma, siamo artisti"[8].

Come si è sottolineato altrove (cap. V), gli stereotipi negativi sugli artisti correnti in letteratura, nella cultura generale e nell'opinione pubblica sono numerosi, vari e di difficile verifica scientifica. Quel che si può dire con ragionevole certezza è che essi si sono formati a partire dalle figure più pubbliche, cioè famose, di artisti; e che non si sa molto sulla loro applicabilità alla grande massa , all'artista -medio.

Negli ultimi decenni , dopo il libello di Jean Gimpel del 1974 , le critiche contro gli artisti sembrano essersi fortemente rarefatte e indebolite, in correlazione con la sempre più diffusa indifferenza del grande pubblico verso l'arte vivente, con il clima di generale e "buonistica " tolleranza verso i "diversi" di qualsiasi tipo, e soprattutto con la presa di coscienza che la colpa di ciò che non va nel mondo dell'arte non è degli artisti come persone, ma del sistema e dei suoi manovratori. L'artista medio è visto più come una vittima che come un colpevole .

---

esthetic category , in V. L. Zolberg, J. M. Cherbo, *Outsider art. Contesting boundaries in contemporary culture* , Cambridge Univ. Press 1997, p. 31.

[6] D. Kuspit, *Psychostrategies of avant -garde art* , Cambridge Univ. Press 2000, p. 213

[7] A. Vettese, *Artisti si diventa* , Carocci, Roma 1998, p. 62.

[8] *Ibid*.

Tuttavia gli artisti più celebri, o quelli che si danno più da fare per diventarlo, attirano ancora qualche attacco critico. Non è certo possibile qui presentarne un'antologia sistematica. Ci limitiamo a presentare tre casi, relativi a quelli che sono forse i mostri più sacri dell'arte del Novecento.

1. Picasso

Picasso è di gran lunga l'artista più celebre del Novecento. Il suo nome è conosciuto anche dalle masse. Lo ricordano i visitatori di musei e mostre dell'arte contemporanea; di solito, l'unico. Lo si ritrova dappertutto: si stima che Picasso abbia prodotto 40.000 opere. Non c'è museo d'arte moderna che ne abbia alcune, senza contare le numerosissime collezioni private. Tra le 20 opere più costose del mondo, 8 sono sue; una di esse ha passato la soglia dei 100 milioni di dollari. Ogni anno, mediamente, si compravendono ca. 1000 opere, per 225 milioni di dollari. Si dice che aveva fin da giovane un eccezionale fiuto per le tendenze del mercato dell'arte; senza dubbio era un genio anche in questo [9]. Su Picasso esiste una letteratura sterminata, quasi 3000 monografie (agli anni 90, in costante crescita), molto più di ogni altro artista di tutti i tempi (il secondo, a distanza, è Tiziano); e quindi ogni cosa che si dice su di lui ha un'altissima probabilità di essere smentita da qualcuno di quei battaglioni di autori, per lo più in chiave apologetica o addirittura idolatrica. Tuttavia esiste anche un filone di critica. Intanto, ormai si va facendo strada l'opinione che il culmine della sua arte sia stato raggiunto nel 1937 con *Guernica*, e che da allora non vi sia stata che una lunga decadenza creativa, compensata da una straordinaria, frenetica produttività [10]; ma mossa ormai solo da una ossessiva avidità di denaro e dalla necessità di sfogare con raffiguazioni erotiche una energia libidica leggendaria ma ovviamente in via di declino. Molti critici ormai ammettono che gran parte della sua produzione dopo quella data è stereotipata, ripetitiva, stanca, di scarso valore; e che pure sul mercato quella produzione sia sempre meno apprezzata, in parte anche per la sua

[9] P. Dossi, *Hype! Kunst und Geld*, Deutsche Taschenbuch, München 2007, p.150

[10] A. Vettese, *Artisti di diventa*, Carocci, Roma 1998, p. 65. H. Belting, *Der Werkbegriff in künstlerische Moderne*, in C. Klinger, W. Müller-Funk (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Avantgarde*, Fink, München 2004, p. 15, vi vede anche una paradossale « fuga dall'immagine »

imbarazzante alta gradazione di pornografia. La parte più valutata è quella iniziale (un pagliaccio blu è stato transato nel 2000 per 50 milioni di dollari, e una donna per 55)[11] e degli ultimi decenni, la grafica di stile "neoclassico"; con l'eccezione di quella più esplicitamente oscena .

Ciò detto, si evidenziano i caratteri estremam ente sgradevoli della personalità di Picasso; a cominciare dalla sua incultura. Leo Stein non aveva alcuna stima delle sue qualità intellettuali , e lo accusava di limitarsi ad orecchiare malamente i discorsi teorici che coglieva in giro.[12] Era anche un inveterato, patologico bugiardo; mentiva tranquillamente su tutto, incurante di ogni smentita o contraddizione.[13] Era divorato da una ambizione senza limiti, per la quale non esitò a comportarsi con brutale cinismo nelle relazioni interpersonali, sia con gli amici che con le donne. "Picasso è un violentatore, un violentatore sociale, un carrierista senza scrupoli".[14] Picasso ha irriso al contributo dato dai suoi più stretti amici al cubismo . Di Braque, con quale aveva condiviso per mesi studio e abitazione, e insieme lavorato (e col quale si chiamavano scherzosamente "Wilbur e Orville", con riferimento agli inventori dell'aeroplano), disse beffardo "è la mia donna", alludendo alla dominanza del proprio ruolo. Con la sua prepotenza spinse Juan Gris e anche Marcel Duchamp ad abbandonare il cubismo[15]. L'accoppiamento di un erotismo furioso e totale mancanza di umanità verso le sue numerosissime amanti è sempre stato notorio , tanto da meritare da tempo a Picasso il titolo di "orco"[16]. Le trattava come pezze da piedi, anche in pubblico; anche in loro presenza, si vantava con gli amici delle sue prodezze sessuali con altre; e quando se ne stancava, le cacciava senza pietà. "Godeva della propria crudeltà

---

[11] J. Benhamou-Huet, *Art business. Marché de l'art et art du marché* , Assouline, Paris 2001, p. 11

[12] E. Gombrich, *Argomenti del nostro tempo. Cultura e arte nel XX secolo* , Einaudi, Torino 1994 (1991), p. 151

[13] J.-Ph Domecq, *Une nouvelle introduction à l'art du siècle* , Flammarion, Paris 2004, p. 42

[14] *Ibid*. p. 120. L'immagine di « vecchio libidinoso, cinico abusatore di donne, artista opportunista, irrefrenabile produttore di massa » è ripreso anche da C. Saehrendt, S.T. Kittle, *Das kann ich auch. Gebrauchsanweisungen für moderne Kunst* , Dumont, Köln 2007, p. 176

[15] *Ibid*. p. 126

[16] Domecq non è d'accordo : « invece di gargarizzarsi con Picasso l' 'orco', sarebbe più adeguato, e più in simpatia, vedere Picasso come il maiale radioso" (ibid.).

verso amanti, amici, collaboratori d'affari" [17]. I ritratti che faceva delle sue amanti, deformate e brutalizzate, non rispondono solo a esigenze di stile, ma esprimono anche chiari sentimenti di disprezzo e irrisione. Una di esse so spirò tristemente "non mi somiglia molto, certo – ma è un Picasso" (probabilmente pensando agli alti prezzi che avrebbe spuntato). Nella sua ispirazione, dal cubismo in poi, è evidente nella sua pittura un desiderio di penetrare, aprire, squartare, scuoiare, stirare il suo oggetto, e di lasciarlo incompiuto, quasi a soffrire di più (qualche ammissione del genere c'è anche nelle raccolte di sue confidenze verbali) [18]. Se ne accorse anche il vecchio Ungaretti, che di arte e umanità se ne intendeva. Così scrisse dopo la visita a una sua mostra a Parigi nel 1966:

"grande disegnatore, grande visualizzatore: ma che nichilista, che negatore dell'uomo, che furibondo amante del mostruoso, del disastro… Disarticola i corpi – anche il corpo della sua bambina – li scompone, li strazia, li calpesta, li offende, dà loro una misura ossessiva, con parti, i nasi delle donne di solito, di un erotismo del terrore… Qui spesso non c'è che la voluttà di rovinare, la rabbia verso l'uomo da degradare… Picasso segna la via più audace e spinta della distruzione e della negazione" [19].

Il passaggio dai circoli *bohémien* e intellettuali alla celebrità nell'alta società, soprattutto angloamericana, è segnata dal successo delle sue scenografie per lo spettacolo dei Balletti Russi a Londra, che eccitavano il pubblico per via della plateale omosessualità che vi regnava; e i suoi vecchi amici – veramente non ne aveva più, del giro originario – furono sorpresi a vederlo rivestito a nuovo con le ghette bianche come un Paperone, scendere al Ritz di Londra e mescolarsi alle dame dell'alta società, incantandole con i suoi modi supermachi e vendendo loro a carissimo prezzo le sue tele [20]. Anche le sue prese di posizioni politiche sono segnate nient'altro che da opportunismo. Per *Guernica* estorse alla moribonda Repubblica spagnola una cifra notevolissima, di gran lunga la più alta (forse di 10 volte) fino allora

[17] R. E. Krauss, *The optical unconscious*, MIT Press, Cambridge Mass., 1994, p. 198
[18] W. R. Bion, *Second Thoughts*, Aronson, New York 1984; cit. in D. Kuspit, *Psychostrategies of avant-garde art,* Cambridge Univ. Press, Cambridge-New York 2000, p. 180 ss., 187. Sul sadismo di Picasso concordano molti altri autori, come N. Berdyaev; cit. da H. Sedlmayr, *La perdita del centro*, Rusconi, Milano 1974
[19] Lettera a Bruna Bianco, pubblicata sul "Corriere della sera", 6 ottobre 1997 p. 23
[20] Tom Wolfe, *Come ottenere il successo in arte*, Allemandi, Torino-Londra-Venezia-New York 2004 (1975)

ottenuta; e vi riciclò motivi già elaborati, in tema di tauromachia e minotauri[21]. Da buono spagnolo, la tauromachia, quello spettacolo sontuoso di sangue e di morte, lo appassionava (negli anni più tardi, sarà un avido telespettatore di *wrestling*)[22]; e il minotauro, il mostro mezzo toro e mezzo uomo , emblema di energia sessuale primordiale, cannibalico divoratore di fanciulle, è il simbolo totemico di Picasso (e dei surrealisti, che vi intitolarono la loro rivista parigina). Al di là dell'ambizione e machismo sessuale, Picasso è descritto da qualcuno come fondamentalmente debole e vile nei rapporti umani diretti[23]. Al Partito Comunista, malgrado le sollecitazioni degli amici surrealisti, decise di iscriversi solo a Parigi liberata dagli americani; durante l'occupazione nazista se ne era stato a Parigi, tranquillo e rispettato, e anche oggetto di cortesi visite da parte di qualche ufficiale tedesco curioso di arte contemporanea. Si rifiutò di alzare un dito per salvare la vita del suo amico e mentore Max Jacob, perseguitato dai nazisti; e avrebbe potuto, date le sue conoscenze e il suo prestigio [24]. Le espressioni di pensiero di Picasso, per lo più registrate da interlocutori, appaiono banali, stereotipate, e frequentemente false. Egli si mostra spesso del tutto cinico riguardo all'arte, propria e in generale. Certo Picasso aveva mostrato, da giovane, un gran talento per la pittura; a 18 anni dipinse in impeccabile stile accademico un bel quadretto con una *Prima Comunione* . Ma B. Skinner, il celebre psicologo padre del behaviorismo moderno, ha dimostrato come questo talento esso fosse stato accuratamente coltivato dal padre , professore di disegno all'Accademia di Belle Arti, fin dalle più tenera infanzia; Picasso imparò a dipingere prima che a parlare, e questo pare abbia ostacolato l'acquisizione di altre facoltà comunicative e relazionali [25]. Oggi si loda in particolare la sua produzione grafica, specie quella in stile classico-mitologico (e quasi totalmente di argomento erotico, e disseminate di indizi pornografici). In futuro, un'esame comparativo

---

[21] Anche sulla sola Guernica esiste un'amplissima letteratura. Per alcuni riferimenti cfr. K. Tonelli, *La percezione di Guernica, un'indagine psico-sociologica* , in R. Strassoldo (cur *.) Muse polifile, Ricerche di sociologia dell'arte v.3,* Forum, Udine 2005

[22] R. Krauss, *op. cit*. p. 198

[23] J.Ph. Domecq, *op. cit*. p. 120. Dal resto, anche il marchese de Sade aveva queste caratteristiche, e le attribuiva anche ai suoi eroi: ferocissimi con le proprie vittime, si mostravano vigliacchissimi con i più forti.

[24] *Ibid*. p. 121

[25] A. Vettese *, op. cit* . p. 45

della sua produzione, liberato dall'aura monumentale ed eroica che ancora aleggia attorno al personaggio, potrebbe rivelare la sua mediocrità anche in questo. Il mito di Picasso è stato accuratamente costruito da Picasso stesso, a spese di ogni altro valore umano. Vi ha utilizzato opportunità e forze del tutto diverse, come l'alta società anglo-americana, il movimento surrealista, e il partito comunista. Negli ultimi vent'anni Picasso è divenuto una grande impresa economica, con abilissimi amministratori. La sua Fondazione è ancora un'occhiutissima potenza finanziaria, una vera industria, pronta a succhiar soldi da ogni minimo uso delle immagini tratte dall' *ouvre* picassiana, e a difendere con ogni mezzo, e con il suo stuolo di avvocati, il valore del suo capitale. In conclusione una personalità d'artista assai sgradevole. Anche Jean Clair, direttore di uno dei numerosi Musei Picasso, quello di Parigi, confessa di non amarlo affatto. Forse prima o poi qualcuno avrà il coraggio di ignorare le tremila monografie e gli infiniti scritti apologetici, di non farsi impressionare dalla sua collocazione ai posti d'onore nei musei, di beffarsi degli immensi capitali immobilizzati nelle sue opere, di esaminare la sua opera con occhi vergini, e di prorompere con sufficiente clamore nel celebre, liberatorio grido fantozziano.

2. Duchamp

Il concorrente di Picasso alla posizione di massimo artista del Novecento è Marcel Duchamp. La concorrenza parte concretamente già nei primi anni 10, e nel breve periodo Duchamp sembrò averla persa; ma egli sembra essersi vendicato alla lunga, con la mostra a lui dedicata in occasione dell'inaugurazione del Centro Pompidou nel 1977. Il caso è particolarmente curioso perché, come si è detto, fin dal 1917 Duchamp dichiarò apertamente di non credere all'arte, di considerla finita, di essere un anti-artista e un an-artista, e di operare per la sua distruzione finale; di non credere all'arte ma semmai alla scienza e alla tecnologia [26]. Per Duchamp, i grattacieli americani erano più belli di ogni opera d'arte europea. Egli confidò più tardi ai suoi amici surrealisti di New York che il suo improvviso abbandono della pittura, nel 1912 dopo il *Nudo che scende le scale*, per darsi ai *readymades*, è dovuta alla presa d'atto che ormai la supremazia

[26] M. Guerin, *Nihilisme et modernité, Essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot a Duchamp*, Chambon, Nîmes 2003, p. 199

nell'avanguardia parigina era stata catturata dall'a borrito Picasso [27], e quindi da una sindrome di "muoia Sansone con tutti i Filistei". Nel gruppo, il giovane fratello del più apprezzato Raymond Dillon - Duchamp appariva quasi "un serpente nella cesta della frutta" come ebbe a dire R. Motherwell [28]; il suo invio anonimo dell'orinatoio alla mostra dell'Armory del 1917 era uno sberleffo verso la signora Catherine Dreyer, che lo infastidiva con le sue insistenze per avere una sua opera ; e verso le mostre, i musei, e l'arte tutta. Questo significano i suoi *readymades* ; altro che il risc atto a livello della grande arte degli umili frutti della fatica del proletariato industriale [29], come ipocritamente proclamava André Breton, con la sua caratteristica "dogmatica ottusità "; e probabilmente meritandosi i sarcasmi di Duchamp, il quale aveva già chiarito che i *readymades* sono solo " *calembours* a tre dimensioni" [30]. Per rispettare il loro vero spirito, come ha suggerito Séguy -Duclot, i *readymade* di Duchamp dovrebbero essere mostrati al pubblico a due livelli: nel primo, li si esibisce al pubblico normale come una normale opera d'arte; ne l secondo, un altro pubblico dovrebbe ess ere ammesso nascostamente a divertirsi osservando le reazioni (perplessità, indignazione, divertimento, curiosità ecc.) del primo, attraverso una vetrata a specchio unidirezionale .[31]

Per tutta la vita Duchamp ha perseguito nell'ombra un programma eversivo del l'arte e della cultura occidentale [32]; è il "pivot e il profeta" della fine dell'arte [33]. Duchamp odia tutto ciò che è arte: il "retinico", cioè il sensoriale, il biologico; la pittura, la rappresentazione; l'interiorità, l'espressione, la soggettività, l'emozione; il lavorare, il saper -fare, il talento, l'unicità e l'originalità; la bellezza e ogni dimensione metafisica [34]. Il suo nichilismo è assoluto. Il suo continuare a seguire, a distanza e intermittenza, il mondo dell'avanguardia, a fare il consulente delle ricche signore di Manhattan, è dovuto solo a ragioni alimentari. Anche lui, come

---

[27] J-Ph. Domecq, *Misère de l'art. Essai sur le dernier demi siècle de création* , Calmann-Levy Paris 1999 p. 205
[28] D. Kuspit, *op. cit*. p. 44
[29] *Ibid*. p 22
[30] A. Séguy-Duclot, *Définir l'art* , Jacob,Paris 1998 p. 35
[31] *Ibid* p. 37
[32] Y. Michaud, *op. cit*. p. 69
[33] *Ibid.* p. 112
[34] C. Sourgins, *Les mirages de l'art contemporain,* La table Ronde, Paris 2005 p. 27

Picasso, con le donne che lo mantenevano appare intrattenere rapporti di pura convenienza materiale.[35] L'esistenza di Duchamp a New York è caratterizzata da una'accidia matafisica. A chi gli chiedeva perché non si mettesse a fare qualcosa, rispondeva che "almeno i pigri non fanno danni"[36]. L'unico suo interesse apparente era per gli scacchi. Sulla sua ossessione per gli scacchi, si è molto scritto, senza essere giunti ancora ad una interpretazione condivisa. C'è chi, come Kuspit, afferma che essi siano stati davvero il suo unico interesse intellettuale, per quarant'anni, come modo di tener occupata la mente, per non guardare nell'abissale vuoto che ogni buon nichilista vede nella vita. Per Danto invece la pretesa passione per gli scacchi non è stato che un *canard*, una mascheratura della sua perdurante vocazione artistica. Resta il fatto che per mezzo secolo Duchamp è vissuto in sostanziale silenzio e in volontaria ombra a New York. Agli europei è stato rivelato solo da un saggio di Robert Lebel nel 1959[37].

Di notte Duchamp si dedicava – con estrema lentezza - all'elaborazione di alcune opere segrete. E impossibile dire quali fossero le vere motivazioni e gli intenti di Duchamp in quelle attività notturne; quanto ci fosse di passatempo, quanto di intento artistico serio, e quanto di ennesimo sberleffo al mondo dell'arte. Comunque la critica si gettò a pesce su quegli enigmi dai titoli misteriosi e dalle insistite allusioni erotiche (e nel caso dell'*Étant donnés*, dalla rappresentazione esplicitamente sadica), elaborando le interpretazioni più fantastiche. Si gridò al miracolo, e ancora recentemente qualcuno ha affermato rapito che si tratta dei più grandi capolavori d'arte d'ogni tempo.

Come Picasso, Duchamp era ossessionato dai soldi; e quando ne ebbe bisogno, nel 1966, non esitò a cedere alla richiesta del gran mondo dell'arte, e segnò come proprie, con la sua vecchia firma falsa C. Mutt, altri otto orinatoi eguali a quello di mezzo secolo prima; venduti ad altrettanti musei per la somma, pare, di quasi 2 milioni di dollari l'uno.[38] Alcuni attribuiscono l'idea a qualcuno del Fluxus; ma

---

[35] D. Kuspit, *op cit*. p. 271

[36] S. Gablik, *Has modernism failed?,* Thames& Hudson, London -New York, 1984, p. 40

[37] N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minuit, Paris 1998, p. 78

[38] J. Behamou-Huet, *op. cit*. p. 109. Per D. Spalding (*op. cit*. p. 69) le otto copie sono del 1964, e la quotazione è di circa un milione di sterline l'uno; ma non si conoscono ufficialmente i prezzi. Le somme che i musei sborsano per acquistare opere d'arte

altri la attribuiscano a Arturo Schwarz, il noto esperto milanese; e che gli oggetti furono solo sei [39]. Ovviamente i teorici dell'arte si sono sbizzarriti a spiegare i supremi reconditi significati estetico-artistici di questa operazione, dove a essere replicata non è l'opera, che come l'originale era di fabbricazione industriale; ma solo la firma. Sedici milioni di dollari per otto firme su altrettanti pisciatoi!

Quasi a confermare lo stretto legame tra i soldi e lo sterco (stabilito già nella sapienza religiosa tradizionale, e confermata poi da Sade e da Freud) Duchamp - a sentire Dalì, che peraltro anche lui non scherzava, come burlone - si interessò anche dell'utilizzo artistico della merda, e anche di quella sua "edizione di lusso, in miniatura" che sono le caccole che si formano in alcuni interstizi del corpo umano, come l'ombelico.[40] In complesso, afferma Kuspit, "il dadaismo di Duchamp è una manifestazione sadica, schizofrenica e psicotica".[41] La sua personalità appare una delle più ciniche, nichiliste e distruttive del Novecento. Egli appare rifiutare (in teoria) non solo ogni legge umana, ma anche quelle di natura. Affermò di svolgere ricerche sia teoriche che pratiche in questa direzione. Erano motivate dalla voglia titanica di violare anche quelle, come la donna della *Étant donnés,* morta, stuprata, con la vagina aperta.

Danto ha proclamato Duchamp come probabilmente il personaggio che ha avuto maggior influenza sull'arte del nostro tempo[42], e si è anche chiesto come si possa inquadrarlo nell'ambito della storia e teoria dell'arte di un Ernest Gombrich, senza semplicemente rifiutarsi di prenderlo seriamente. Appunto. Ma il problema non è Duchamp e neanche Gombrich. Il problema è Danto e un sistema dell'arte che produce e monumentalizza questi figuri.

3. Warhol

Andy Warhol è oggi il numero 2 nel Pantheon mondiale dell'arte, per fama, dopo Picasso, e lo tallona dappresso anche nelle quotazioni

---

contemporanea sono di regola segrete. Per per ovvie ragioni: i contribuenti potrebbero arrabbiarsi parecchio, se venissero a sapere come sono spesi i loro soldi.

[39] La commedia del pisciatoio di Duchamp è stata sintetizzata in 5 anni da A. de Kerros, *L'art caché, Les dissidents de l'art contemporain*, Eyrolles, Paris 2007, p. 149 ss. Cfr. anche P. Dossi, *op. cit*. p. 202

[40] D. Kuspit, *op. cit*. p. 84

[41] *Ibid.*

[42] A.C. Danto, *Philosophizing art*, cit. p. 3

finanziarie. Negli ultimi anni tali quotazioni stanno mostrando una impennata impressionante. Chi nel 1997 ha investito opere di Warhol si ritrova oggi con in capitale moltiplicato per sette [43].

Warhol assomiglia a Picasso nella sua sfrenata produttività; ma, a differenza del primo, è passato dal metodo manuale e artigianale, ancora adoperato da Picasso, al metodo industriale di produzione, facendo lavorare molti assistenti al suo posto nella Factory, la fabbrica, e adottando tecnologie fino allora proprie dei laboratori industriali. Per altri aspetti invece somiglia a Duchamp: a cominciare dall'assoluto candore con cui ha sempre dichiarato agli interlocutori il suo programma di vita, cioè unicamente far soldi. Per la verità, disse anche di aver avuto tre ideali nella vita: diventare un grande *businessman*, diventare una *star*, e diventare una macchina. [44] E' riuscito in tutte e tre.

Warhol somiglia a Duchamp per l'affettazione di una totale indifferenza a tutto e a tutti, una propria totale mancanza di emozioni e di qualsiasi altro contenuto interiore ("se volete sapere tutto su di me, guardate bene la superficie dei miei lavori: io sono tutto là. Dietro non c'è proprio niente") [45]; nella sua affettazione di totale pigrizia (anche "far sesso è troppo faticoso"); nella sua estrema "coolness" (freddezza emotiva, *nonchalance,* carattere *blasé*)[46]. Warhol è l'Andy Dandy, il *dandy* al cubo. Come nel caso di Duchamp, nessuno crede alle sue reiterate, precise, candide dichiarazioni. Tutti pensano che scherzi, che snoccioli paradossi a coprire una verità intima chissà quanto ricca e diversa. Danto lo ha definito uno dei più profondi filosofi del ventesimo secolo. Per la verità, non ha mai scritto niente, ha sempre evitatato di rispondere in modo approfondito a domande impegnative, e, secondo Motherwell, i suoi commenti critici di fronte alle opere d'arte che gli venivano mostrate di solito non andavano al di là di un "*wow*!"[47]

C'è qualcosa di vero nella tesi che Warhol sia stato un supremo mentitore. Di certo, per quanto riguarda la sua vita prima di diventare famoso. Conformandosi al canone, anche lui si è sentito in dovere di raccontare di aver avuto un'infanzia difficile, rischiando quelle

---

[43] Su "Corriere della sera", 19.10.2007, p. 31
[44] H. Obalk, *Warhol n'est pas un grand artiste*, Flammarion, Paris 2001 (1990) p. 104
[45] J. Benhamou-Huet, *op. cit*. p. 97
[46] C. Withing, *A taste for Pop*, Cambridge Univ. Press, 1997 pp. 172 ss
[47] C.A. Danto, *Philosophizing art*, cit., p. 99

stimmate di genio artistico che è la follia: "tre esaurimenti nervosi , da bambino", diceva. Da indagini fatte nel suo ambiente di allora, nessuno se ne era mai accorto. "Anni di miseria a New York, in una stanza con scarafaggi, nutrendosi solo di zuppa Campbell ". Non è vero: diplomatosi in un istituto professionale d'arte, trovò subito un buon impiego come grafico pubblicitario, venendo apprezzato soprattutto per i suoi disegni di scarpe. Nel 1956 guadagnava già 100.000 dollari all'anno, una cifra ben rispettabile, equivalente a due o tre volte lo stipendio di un cattedratico universitario. La sua decisione di passare dalla pubblicità all'arte pare dovuta all'invidia per il già collega Rauschenberg che Leo Castelli era riuscito, tramite audaci manovre, a fa r mettere in mostra al MoMA; in seguito alla quale mostra le quotazioni dei suoi lavori erano andati alle stelle. Ciò aveva aperto gli occhi di Warhol sul favoloso mondo nuovayorkese dell'arte, dove era possibile fare soldi a palate [48]. Tuttavia rimase sempre vicino al mondo del commercio: nel 1961 allestì una sua mostra tra i manichini, nelle vetrine del grande magazzino di alta classe Bonvit Teller. Affermò che il massimo dell'arte contemporanea erano i gioelli di Bulgari.

Alla sua scuderia della pop art, Leo Castelli raccomandò che ognuno si specializzasse in un genere di sicuro riconoscimento da parte del pubblico; e Warhol optò per la riproduzione delle immagini pubblicitarie di alcuni beni di consumo (le zuppe, la Coca, il detersivo) e di alcune immagini mediatiche (i divi del cinema e della politica, gli incidenti stradali, ecc.) . Ma coltivò anche un certo numero di altre linee produttive, come la riproduzione di assemblaggi di banconote. Nel 1966 invitò il pubblico, per mezzo di avviso sui giornali, a mandargli qualsiasi oggetto – comprese le banconote - che con la sua firma egli avrebbe trasformato in opera d'arte e restituito ; trattenendosi, ovviamente, una percentuale.

Compì alcune esplorazioni nel campo del cinema: ad esempio, 24 ore di filmato con inquadratura fissa dell'Empire State Building (cambiava la luce) o su uno dei suoi giovanottoni a letto in una notte di sonno.

Warhol protestò sempre di non aver alcun talento, e di non ave r alcun interesse per l'arte. Però si dava molto da fare per produrre le sue cose, e soprattutto per farle vedere a galleristi e collezionisti, e far sapere ai media quel che stava facendo. La sua occupazione principale

[48] H. Obalk, *op cit*. p. 31

era andare in giro, veder gente, partecipare ai ricevimenti negli ambienti che contano a Manhattan, tessere relazioni [49]. Divenne un'artista nello spacciare la sua merce, ad esempio amplificando a potenziali acquirenti le notizi a che un proprio lavoro era stato acquistato a carissimo prezzo da un altro prestigioso collezionista. Si costruì presto un look personale inconfondibile – i maglioncini neri attillati, il volto pallidissimo, la zazzeretta platinata fosforescente – e uno stile di vita altrettanto pittoresco, con la sua *menagerie* domestica di bei giovinotti. Ufficialmente, omosessualità e droga non erano ancora ben visti dalla morale comune ma, si sa, gli artisti sono eccentrici, e sulle loro trasgressioni non solo si chiude un occhio, ma anzi li si può spalancare entrambi. In generale, secondo Susan Sontag, tutta la "poetica pop" deriva dalla "cultura camp", chiassosa , sgargiante e sguaiata, proprio dell'ambiente delle prostitute , omosessuali e transessuali newyorkesi [50].

Così Andy Dandy divenne un beniamino del mondo degli affari e dei media, che lo riconosceva come suo; e anche della gente comune, che finalmente poteva vedere in luoghi prestigiosi, come musei e gallerie, le cose in mezzo a cui viveva nella vita quotidiana, e che finora il mondo della cultura "alta" aveva stigmatizzato come "kitsch".

Presto divenne anche un beniamino del mondo politico, quando l'America adottò anche la pop art, oltre e dopo l'astrattismo, come stile artistico nazionale, e ne fece una delle sue nuove merci di esportazione culturale e, implicitamente, di propaganda politica. La pop art andava bene anche agli ambienti di sinistra, sia che la si interpretasse "affermativamente", come nobilitazione degli oggetti e delle forme di cui è piena la vita reale del popolo, sia "negativamente", come denuncia e ironia sul commercialismo e i media. Ovviamente, a Warhol non passò mai per la mente di dare un'indicazione precisa in una direzione o nell'altra. Quando non

---

[49] R.E. Caves, *Creative industries* , Harvard Univ, Press, Cambridge MA 2000, p. 27

[50] "Nel passaggio tra l'espressionismo astratto e la pop art, sulla scena artistica americana, gli scontri virili sono sostituiti dai *parties* omosessuali, i valori rurali dall'estetica urbana, il gusto del whisky dalle anfetamine, e il disprezzo dell'immaginario commerciale dalla fascinazione per esso" (Obalk, *op. cit* . p. 55). Questo ambiente è rappresentato, nell'autunno 2007, dal film *Factory Girl* , che racconta la storia di Edie Sedgewik, una splendida ragazza di alta società che divenne la mascotte della Factory, assunse quel modo di vita, si distrusse di sesso, alcol e droga, e si suicidò a 28 anni. Uno dei tanti capolavori di Warhol.

poteva evitare la domanda, dava comunque ragione alle aspettative dell'interlocutore; provando la sua proclamata totale mancanza di una propria interiorità, sentimenti, anima .

Anche in Europa Warhol, interpretato nel senso voluto, e accentuando certe sue linee di produzione (ad es. la serie sugli incidenti stradali e sulla sedie elettriche) divenne un idolo negli ambienti dell'avanguardia e degli intellettuali di sinistra; in Germania ovviamente, ma anche in Francia.

Della sua ricezione in Italia si narra la storia della sua visita a Ferrara, in occasione della mostra di una sua serie di ritratti di *drag queens* nere e ispaniche, che il buon popolo della sinistra aveva interpretato come una rovente denuncia dello sfruttamento, del razzismo e della persecuzione degli omosessuali in America. Alla conferenza gli chiesero se fosse comunista, ed egli si rivolse al suo assistente chiedendo "sono comunista io?". In stile evangelico, l'assistente, come tutta risposta gli ricordò che in quel periodo la ditta stava brigando per ottenere la lucrosissima commessa per il ritratto di Imelda Marcos, la Lady Macbeth delle Filippine. "Bene", disse Warhol, "questa è la mia risposta". Poi aggiunse all'assistente: "forse dovrei produrre qualcosa di comunista. Si venderebbe bene, qui ".

Lo fece infatti. Tornato a Manhattan mandò a comprare dal ferramenta una falce e un martello, e ne fece la foto in modo che si vedesse bene il marchio di fabbrica e il prezzo. Poi intitolò il pezzo *Natura morta,* e se lo fece acquistare da Gianni Agnelli, che, aggiunge il narratore, probabilmente se lo fece appendere in salotto come un trofeo, come fanno i capi indigeni con il teschio dei loro nemici .[51]

La fama di Warhol non ha cessato di crescere dopo la sua morte. Ancora nell' ottobre 1994 "Artforum", uno degli organi di stampa più importanti di quel mondo, gli dedicava una lungo, entusiastico inserto speciale. Al giovane critico parigino Hector Obelka, che nel 1990 aveva osato scrivere un libric cino intitola to *Warhol non è un grande artista ,* sono toccati " undici anni di attraversata del deserto ", l'ostracismo delle riviste d'arte, la perdita di vecchie amicizie nell'ambiente. Nel sistema dell'arte si tollera qualsiasi interpretazione, ma non la messa in dubbio del valore artistico di un ' opera o autore. Nel caso di Warhol ci sono 670 milioni di dollari di investimenti

[51] C.A. Danto, *The wake of art. Criticism, philosophy and the ends of taste* , G+B Arts International, Australia 1998 p. 179

iniziali stimati al 1997 (senza contare le inestimabili plusvalenze, in questi quarant'anni) da difendere.

3. Altri: cenni

Analisi di questo genere si potrebbero fare di un gran numero di celebrità dell'arte contemporanea; forse di tutti. Dietro la fama mondiale e i prezzi megagalattici ci sono sempre storie personali interessanti, oltre alla strategia dei loro agenti commerciali. Ad esempio, i biografi di Jackson Pollock danno molta importanza al fatto che da bambino egli mostrava un particolare talento nel fare ghirigori con la pipì sulla neve. Ciò non gli impedì di sviluppare turbe psichiche, connesse all'alcolismo, e dal 1936 alla morte rimase in trattamento psicanalitico. Il suo decesso nel 1956 per un incidente di macchina può essere considerato un suicidio mascherato, viste le tendenze autodistruttive che mostrava da alcuni anni. Mark Rothko da giovane voleva fare l'attore, e conservò un' inclinazione all'istrionismo per tutta la vita . Si proclamava "ultimo rabbino del mondo occidentale" ,[52] il capo morale di tutti i rabbini dell'Occidente . Affermava che i suoi monocromi rappresentavano tutte le emozioni fondamentali dell'umanità. Stava ore a contemplarli, e nel 1970 si uccise. Barnett Baruch Newman invece riteneva che i suoi *color-fields* scuri attraversati da strisce più chiare (i celebri "zip") costituivano la più terribile denuncia degli orrori del capitalismo. Francis Bacon era notoriamente alcolizzato, drogato, omosessuale, e viveva in condizioni di ripugnante disordine e sporcizia; così spettacolare che alla sua morte fu ricostruito filologicamente, con tutti i dettagli, in un museo. Il texano Julian Schnabel fin da studente decise di diventare il più grande artista del mondo. Nel 1982, a nove anni dal suo arrivo a New York, grazie al suo stile molto *macho* e aggressivo era divenuto davvero di gran lunga l'artista più noto della città (che ne contava molte migliaia, forse 10.000): solo in quell'anno aveva tenuto 8 mostre personali e 22 collettive. Le sue quotazioni erano passate mediamente da 3 a 60 mila dollari al quadro; e si sentì ormai in grado di affrontare un tema adeguato: fece il ritratto di Dio [53]. Una delle sue

---

[52] J. -Ph. Domech, *Pour une nouvelle introduction à l'art du XX siéc el*, Flammarion Paris 2004 p. 184

[53] S. Gablik, *Has modernism failed* ? cit. p. 89

tecniche di autopromozione era di fingersi pazzo, "perché sapeva che questo gli dà credibilità come artista d'avanguardia" .[54]

Avendo tempo e voglia, di simili aneddoti sugli artisti si potrebbero confezionare molte corpose e divertenti antologie.

[54] D. Kuspit , *Psychostrategies* , cit. p. 156. E' da notare, però, che dopo i suoi trionfi negli anni 80, a livello di Koons, le sue quotazioni sono drasticamente discese (C. Saehrendt, S. T. Kittl *, op. cit* . p. 118)

Capitolo XXII

Critiche d'autore

Introduzione

Ogni innovazione suscita qualche contrarietà nei lodatori del buon tempo antico, e l'arte non fa certo eccezione . Per quanto riguarda il periodo trattato in questo libro, si sono già ricordate le severe critiche di Goethe ed Hegel sull'arte dei loro tempi, e il famoso giudizio di quest'ultimo sulla drastica perdita di valore ("morte") dell'arte. Negli ultimi decenni dell'Ottocento la diffusione nell'arte di maniere sempre più lontane dalla tradizione classica aveva moltiplicato le predizioni sulla fine dell'arte; o almeno della vera, buona arte. Qualcuno cominciò anche a pensare possibile una società che non avesse più bisogno di arte. Per Max Nordau la scienza e la tecnologia, assicurando all'umanità la sempre più piena soddisfazione di ogni bisogno materiale, in futuro avrebbero reso inutile l'arte; come già erano divenuti inutili altri complessi culturali, che una volta parevano importantissimi (probabilmente pensa alla religione e alla schiavitù ; ma forse anche agli Stati -nazionali). Basterà, scrive, insegnarla nelle scuole materne, per sviluppare nei bambini la manualità, la capacità di disegnare, il senso del colore [1]. Nella stessa direzione, ma con più veemenza e senso tragico, si muoveva il pensiero di Oswald Spengler, per il quale il gran ciclo dell'arte e della civiltà occidentale sono ormai giunte al capolinea. Gli ultimi bagliori della vera arte pittorica si scorgono in Marées, Monet e Böcklin . L'arte successiva è del tutto priva di valore. L'espressionismo non è che un'invenzione dei commercianti . Per quanto riguarda la teoria dell'arte, "invece di produrre una nuova teoria filosofica dell'appercezione, meglio sarebbe produrre un nuovo tipo di motore d'aereo… Per la gloriosamente chiara, altamente intellettuale forma di una nave, di una acciaieria, di uno strumento di precisione, o per la sottigliezza ed eleganza di qualche proces so chimico o ottico, io rinuncerei a tutti i saccheggi della produzione artistica contemporanea" .[2] Agli inizi del secolo, Lev Tolstoy scrisse un

[1] Cit. in B. Wyss, *Hegel's art history and the critique of modernit y*, Cambridge Univ. Press 1999, p. 185
[2] *Ibid*. p. 202

durissimo libello (*Che cos'è l'arte* ?, 1898) contro l'arte del suo tempo (e anche di molta arte classica), esaltando invece le arti popolari e collettive, con le loro reali e importanti funzioni etico-sociali. Negli anni 20, Josè Ortega y Gasset denuncia la deriva elitaria, anti-popolare e anti-umanistica delle avanguardie. L'arte contemporanea rifiuta sistematicamente "tutto ciò che è ordinariamente umano: passioni, sentimenti, emozioni degli uomini ordinari; nella loro esistenza ordinaria; ciò che è comune, generico, facile, immediatamente accessibile; il piacere sensibile, il desiderio sensuale, l'interesse per il contenuto" [3]. L'arte contemporanea divide il pubblico in due caste, quelli che la capiscono e quelli che non la capiscono; e impone ai secondi un "oscuro senso di inferiorità, un'umiliazione, un'irritazione". "L'arte d'avanguardia costringe il popolo a rassegnarsi ad essere quel che è, semplice popolo". In questo periodo fioriscono anche, come abbiamo visto, le critiche contro gli artisti come tipo umano, come categoria psico-sociale. Così Thomas Mann: "tutte le esistenze problematiche, ambigue e sospette – il debole, il malato, il degenerato, l'avventuriero, il cavaliere d'industria, il delinquente, Hitler: tutti sono affini all'artista" .[4] Freud aborriva le avanguardie artistiche del suo tempo. Ma simili accenti si trovano anche in molti altri autori; un caso emblematico, relativamente recente, è quello dello storico Jean Gimpel, autore di *Contro l'arte e gli artisti* (1966).

Sarebbe molto interessante compilare un'antologia dei giudizi critici sull'arte contemporanea espresse nel Novecento dai grandi pensatori dell'Occidente. Non dai filosofi ed estetologi professionisti, per lo più chiusi ne loro orticello specialistico, e spesso integrati nel sistema dell'arte ; ma da quegli intellettuali liberi tanto da costrizioni disciplinari quanto da coinvolgimento negli interessi di quel sistema, e che osano affrontare la globalità della condizione umana; quelli che in lingua tedesca sono chiamati i Kulturkritiker. Ad esempio Lewis Mumford, che giudica l'arte moderna come "spesso caratterizzata da odio, negatività...sadica violenza ..disumanità", e ne imputa la colpa alla società tecnologico-guerrafondaia, che "ha emarginato l'arte,

---

[3] J. Ortega Y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, Sasselli, Roma 2005 (1925) . Il pensiero di Ortega y Gasset è ripreso e sviluppato, in riferimento all'arte di fine secolo, da J. L. Molineuevo (ed.) *Deshumaniziacion del arte?* Edic. Universidad Salamanca 1996

[4] A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, v. 2, Einaudi Torino 1957 (1951) p. 415

prostituendola a pubblicità e propaganda "[5]. O Eric Hobsbawm , che, dimessi i panni dello storiografo specialista, nel suo *Il secolo breve* (1995) ha ripensato la totalità del tempo da lui vissuto, dedicando notevole spazio all'arte d'avanguardia; e riprendendo poi in un ulteriore pubblicazione questa parte, in chiave più chiaramente critica [6] (*Behind the times. The decline and fall of XX -century avant -gardes* (1998).

In questo capitolo passeremo invece in rassegna – a titolo di rapido esempio - alcune delle più note voci, fortemente critiche dell'arte MC , provenienti dal mondo degli studiosi di arte: teorici, critici, storici. Sono voci dotate di particolare autorevolezza, e per questo le loro critiche possono essere definite d'autore. Spesso essi sono raggruppati in critici di destra (conservatori, reazionari) e di sinistra (progressisti, innovatori ecc.) [7]. Tuttavia questa categorizzazione, nata in riferimento ad una determinata visione del mondo e della storia, è sempre meno utile anche nella pratica politica, ed è insostenibile quando si tratta dei fondamentali . Invece che secondo l'asse destra/sinistra li raggrupperemo per area linguistico - culturale: quella mitteleuropea, quella anglo -americana e quella parigina [8]. Alla prima assegniamo anche due personaggi – Hauser e Gombrich – che produssero le loro opere principali come emigrati nel Regno Unito, ma i cui fondamenti culturali e scientifici sono viennesi.

1. Voci critiche dalla Mitteleuropa

---

[5] L. Mumford, *Tecnica e civiltà* , Etas Libri, Milano 1966, p. 21

[6] E. Hobsbawm, *Behind the times. The decline and fall of the XX century avant -gardes* , London -New York, Thames& Hudson, 1999. Ma ovviamente vi sono numerosi libelli di minor respiro, in questo campo. Citiamo ad es. E. Baj, P. Virilio, *Discorsi sull'orrore dell'arte* , Eleuthera, Milano 2002.

[7] Come invece pretende ad es. B. Wyss, *op. cit* . p. 220.

[8] Manca, per motivi che non è il caso di esplicitare, una sezione apposita per la "critica d'autore" italiana. Alcuni degli autori più noti al grande pubblico, come V. Sgarbi e S. Zecchi, sono già stati menzionati in capitoli precedenti. Nella categoria dei critici-critici si può iscrivere anche Mario Costa. Un caso ambivalente è Angela Vettese, che pur mostrando frequenti accenti molto critici (ironici, sarcastici, cinici, brucianti) nei riguardi di molti aspetti dell'arte contemporanea, non ne trae le conclusioni estreme, e al dunque finisce per difenderla. Cfr. ad es. il piacevolissimo *A cosa serve l'arte contemporanea. Rammendi e bolle di sapone* , Allemandi, Torino - Londra-Venezia 2001, che purtroppo abbiamo incontrato troppo tardi per poterlo inserire adeguatamente nel nostro lavoro, ma col quale concordiamo in larghissima misura.

1.1 Gyorgy Lukacs

Gyorgy Lukacs era di famiglia ebraico -ungherese, di cultura tedesca, dell'alta borghesia finanziaria. Aveva compiuto studi storico -letterari, filosofici e sociologici a Berlino, dove aveva ascoltato anche le lezioni di Georg Simmel. Si convertì al comunismo e fu ministro della Pubblica Istruzione nel governo sovietico di Bela Kun. Dopo la fine di quell'esperimento, si rifugiò a Vienna, poi a Berlino e infine a Mosca, dove divenne membro del Comintern per gli affari letterari , funzionario dell'Istituto Marx -Engels e dal 1938 membro dell'Unione degli Scrittori, nella sezione tedesca. Raggiunse posizioni di grande autorevolezza nella politica culturale dell'Unione Sovietica e del movimento comunista internazionale. Tornato in Ungheria alla fine della seconda guerra mondiale, ebbe importanti cariche anche nell'Ungheria comunista, ma nel 1956 si schierò con il brevissimo governo Nagy, nato dalla ribellione anti -russa, e ne fu per qualche giorno ministro dell'Educazione. Pagò questo "tradimento " con la perdita di tutte le cariche e privilegi, e passando il resto dei suoi giorni da esiliato in casa.

Autore di molti lavori di critica storica -letteraria, in una prospettiva che intrecciava motivi marxiani e weberiani, ebbe sempre una posizione molto ostile verso tutte le avanguardie artistiche, cui muoveva attacchi devastanti, in saggi poi raccolti nel volume *Ästhetik* (1963). Si oppose in particolare al movimento surrealista, che giudicava animato da individualismo piccolo -borghese e da "voglia di sensazionalismo", e riuscì a fa rlo espellere dal Comintern. Attaccò anche altri mostri sacri della intellighenzia parigina, come Simone de Beauvoir e J. P. Sartre, che definì "agente dell'imperialismo". In generale fu molto severo verso tutti i movimenti artistici non perfettamente allineati sulle direttive del Partito Comunista sovietico; e difensore a spada tratta del realismo socialista. Tuttavia nei suoi scritti rimane una categoria del tutto astratta e misteriosa. Lukacs non cita mai autori e opere, e non gli dedica mai analisi approfondite "in positivo"[9].

1.2 Hans Sedlmayr

[9] B. Wyss, *op. cit*. p. 228

Dall'opposto quadrante vengono le critiche anti-avanguardiste di Hans Sedlmayr, ultimo rappresentante della grande scuola viennese di storia dell'arte. Sedlmayr era cattolico e conservatore, seguace del sociologo organicista-comunitarista-corporativista Otto Spahn. Negli anni 20 e 30 assistette con angoscia allo sbandamento della civiltà europea, tra le rivoluzioni, gli autoritarismi e totalitarismi di destra e di sinistra e l'imminente ripresa della catastrofe bellica. Subito dopo la guerra (1948) pubblicò un breve libro in cui imputava tutti questi errori ed orrori alla "perdita del Centro" cioè all'eclissi della visione religiosa, che mette Dio al centro dell'universo e delle vita umana [10]. Sedlmayr analizzò gli effetti di questa perdita sulle varie espressioni dello spirito umano, con particolare riguardo a quelle di sua specifica competenza, cioè l'arte e in particolare l'architettura ottocentesca (la megalomania manifestata ad esempio nei giardini all'inglese, nei monumenti, nei musei, negli edifici per esposizioni e in quelli produttivi e infrastrutturali, come le fabbriche e le stazioni). Per quanto riguarda l'arte contemporanea, essa è contraddistinta da "ribellione, cinismo, atteggiamento sardonico, perversità, disillusione, disperazione… è qualcosa di terribile, di spaventoso. Gran parte dell'arte contemporanea non è affatto arte, ma un commercio spinto da opportunisti 'mercanti di orrori' e dalla voglia di novità ad ogni costo". Essa esprime la "congiuntura del terribile. Si nota la smania del nuovo a qualunque costo, il gioco cinico e superficiale, il bluff cosciente, la fredda utilizzazione di quest'arte (la pittura) quale mezzo per risolvere tutti gli ordini, e, cento volte di più, le vestigia del guadagno e l'inganno degli auto-ingannati, la spudorata rappresentazione di tutto ciò che è abietto". Vi si nota la "caricatura dell'apocalisse" [11]. Nell'arte contemporanea si trova solo il disgusto per ciò che è naturale e il fascino per il morboso, la morte e la perversione. Sedlmayr rivolge in particolare contro il surrealismo attacchi apocalittici. Il surrealismo è "il realismo del subumano"; il suo pubblico è fatto di "snob sazi e di desperados della società capitalista"; "il surrealismo è una minaccia alla civiltà; i suoi profeti - Aragon, Breton, Dalì – sono del tutto chiari sulle proprie intenzioni:

[10] H. Sedlmayr, *Der Verlust der Mitte,* Müller, Salzburg-Wien, 1948; più volte tradotto e ristampato; ad es. come *La perdita del centro*, Rusconi, Milano 1974. Altri autori del suo ambiente e orientamento furono W. Hausenstein, Karl Chaffer, Willy Baumeister (H. P. Thurn, *Bildmacht und soziale Anspruch*, Leske+Budrich, Opladen 1997, p. 124)

[11] H. Sedlmayr, *La perdita del centro*, cit. p. 175

sbeffeggiare Dio, l'uomo, i morti e i vivi, la bellezza e la morale, struttura e forma, ragione e arte. Ammettono candidamente il lor o credo nell'onnipotenza del piacere, della rivolta perpetua, nel mostro e nello scandalo. Il loro scopo è scatenare il caos. Il loro metodo è la promozione del subumano e dell'inconscio, la distruzione della ragione, l'abbandono alla follia. Non prendono nulla sul serio ."[12]

Alla sua pubblicazione, nel 1947, il lavoro fu accolto molto freddamente negli ambienti artistico -intellettuali, perché dopo la condanna nazista della "degenerata" arte dell'avanguardia, ogni critica contro quest'ultima essa provocava accuse di simpatie naziste. E infatti Sedlmayr fu accusato di essere un reazionario, e gli si rimproverò di essere rimasto, durante il regime nazista, al suo posto nell'Istituto di storia dell'arte di Vienna, e anzi di avervi fatto carriera, divenendone il direttore; e di non aver partecipato alla resistenza [13]. Accuse piuttosto peregrine, che potevano riguardare la grandissima maggioranza dell'intera popolazione mitteleuropa, e anche di buona parte dell'intera Europa. La denuncia di Sedlmayr fu accolta con particolare ostilità in Germania, i cui ambienti artistico -intellettuali allora erano tutti schierati a favore dell'avanguardia, vista come emblema di democrazia e di amercanizzazione.

1.3 Arnold Hauser

Dal medesimo ambiente di Lukacs viene Arnold Hauser, anche lui ungherese -ebreo, di cultura tedesca, e di famiglia alto -borghese. Anche lui da studente si convertì al comunismo, fu membro del cenacolo marxista che faceva capo a Lukacs e del governo di Bela Kun. A differenza di Lukacs, però, dopo la sconfitta girò per varie capitali dell'Europa Occidentale (Italia compresa), approfondendo studi di storia dell'arte a Vienna, con Wölfflin. Nel 1938, per sfuggire alla montante marea nazista, emigrò in Inghilterra, dove trovò impiego in una ditta di distribuzione cinematografica; che peraltro gli lasciò molto tempo per studiare la storia dell'arte. I circoli artistici radicali (sinistra anarchico -trotzkista), capeggiati da Herbert Read, nel 1940 lo incaricarono di redigere l'introduzione a una antologia sulle funzioni sociali dell'arte; un lavoro che doveva essere breve, elementare,

---

[12] In B. Wyss, *op. cit*. p. 214

[13] *Ibid* p. 207 ss. .

accessibile al pubblico più vasto. Quella che doveva essere un'introduzione di poche pagine, da stendere in pochi mesi, divenne un lavoro di dieci anni, di oltre mille pagine [14]. In corso d'opera, lo stile effettivamente un po' catechistico dei primi capitoli si elevò notevolmente di tono e sofisticazione, estendendosi ed approfondendosi in molte direzioni. Il manuale, scritto originariamente in lingua tedesca, ebbe enorme successo, fu tradotto oltre che in inglese in altre 15 lingue di tutto il mondo, e ad oltre cinquant'anni dalla prima edizione (1951) continua ad essere ristampato e venduto [15]. L'opera ha senza dubbio avuto una vasta influenza sulla cultura socio-artistica di almeno una generazione; quella maturata nel '68. Alla sua prima uscita, in Inghilterra, fu vittima della critica devastante di Ernest Gombrich, un altro rifugiato mitteleuropeo in Inghilterra, esponente degli ambienti moderati dell'*establishment* storico-artistico inglese. L'accusa principale, naturalmente, riguardava l'impianto programmaticamente marxista [16]. Anche nel resto dell'Europa Occidentale, e anche negli ambienti di sinistra, gli storici dell'arte ne presero le distanze, sospettandolo di "volgar-marxismo" [17]. Questo stigma perdura tuttora. Il pensiero di Hauser si può cogliere in filigrana in buona parte dei testi di storia dell'arte pubblicati negli ultimi decenni, ma di norma non si ritiene fine citarlo [18]. Dopo questa sua prima opera, Hauser ne pubblicò alcune altre, di livello molto alto; tra cui una monumentale *Sociologia*

---

[14] Da un 'intervista di A. Hauser a Z. Halasz, in *In Arnold Hauser's Workshop*, in "The New Hungarian Quarterly", 58, 1975.

[15] Sul caso Hauser, cfr. E. Castelnuovo, *Per una storia sociale dell'arte* (1975), in *Arte, Industria, Rivoluzione. Temi di storia sociale dell'arte,* Einaudi, Torino 1985. Cfr. anche L. de Col, *Arnold Hauser. La fortuna della "Storia sociale dell'arte",* in R. Strassoldo (cur.), *Muse demotiche. Ricerche di sociologia dell'arte v.1*, Forum, Udine, 2001.

[16] E. H. Gombrich, *A. Hauser, Social History of Art*, 1951, in "The Art Bulletin", 3, 1953; ora in E. H. Gombrich, *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*, Phaidon, Londra 1963 (trad. it. *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte,* Einaudi, Torino 1971). Cfr. anche M. R. Orwicz, *Critical discourse on the formation of a social history of art: Anglo-American responses to Arnold Hauser*, in "The Oxford Art Journal", 2, 1985

[17] Ad es. G. Previtali, *Una storia sociale dell'arte*, in "Paragone", 71 (1955); P. Scalpellini, *Arnold Hauser, Una storia sociale dell'arte*, in "Il ponte", I, 1958

[18] Ad es., C. Bertelli, G. Briganti, A. Giuliano (cur.) *Storia dell'arte italiana*, 4 voll., Electa-Bruno Mondadori, Milano 1990. Anche molte delle nuove didascalie della Tate Britain hanno un sapore molto hauseriano-marxista, demistificatorio, enfatizzando i significati "di classe" e "di dominio" delle immagini esposte.

dell'arte in tre tomi. Tuttavia ormai su di lui era scesa la congiura del silenzio dell'intellighentzia.

C'è il forte sospetto che questo sia avvenuto non tanto per la "volgarità" del marxismo di Hauser - accusa assolutamente non sostenibile, a chi legga più che i primi due o tre capitoli della *Storia Sociale dell'Arte* [19] - ma, molto di più, perché la posizione di Hauser riguardo l'arte contemporanea – dal romanticismo in poi - era aspramente, totalmente negativa; riecheggiante quella di Proudhon citata più sopra. Egli criticava gli atteggiamenti soggettivisti, narcisisti, sterilmente antagonisti, velleitari di gran parte dell'arte d'avanguardia ottocentesca; mostrava scarsa simpatia anche per la mancanza di impegno politico e l'estetismo degli impressionisti . Soprattutto, Hauser manifestava totale ostilità verso le avanguardie del Novecento. Ad esse non dedicò che poche e sprezzanti righe ; condannandole più con il silenzio che con le parole. Egli imputa la velocizzazione e il mutamento di stili e maniere nel mondo dell'arte al parallelo fenomeno che si riscontra nel mondo della produzione e del consumo in generale : "il ritmo dei mutamenti in campo filosofico ed artistico finisce per adatt arsi a quello delle mode" [20]. Secondo Hauser la pittura aveva avuto sostanzialmente termine con gli impressionisti. Tutta la pittura posteriore è segnata dall'anti-naturalismo ("il suo rapporto con la natura consiste unicamente nel violentarla"), e secondo Hauser il naturalismo è lo stile proprio del progresso e della democrazia, mentre gli stili tendenti al formale, astratto ed enigmatico sono tipici dell'elitismo ed autoritarismo (aristocrazia). Egli denuncia duramente anche i l rifiuto a priori della bellezza, la "lotta contro ogni sentimento voluttuoso, edonistico, e lo squallore, l'oppressione, il tormento" che caratterizza tutta l'arte del Novecento . [21] Si scaglia contro il carattere elitario dell'avanguardia: "oggi l'arte d'avanguardia è pressapoco inaccessibile ai non iniziati… .i suoi mezzi d'espressione si sono trasformati in una specie di lingua occulta" [22]. Tra tutti menziona solo Picasso, di cui critica duramente l'eclettismo "come

---

[19] Es. M. Santoro, *Presentazione dell'edizione italiana* di N. Heinich, *Sociologia dell'arte*, Il Mulino , Bologna 2004, p. 9. Altre critiche sono venute dai marxisti più ortodossi, per l'asserita insufficiente fedeltà di Hauser ai principi del materialismo dialettico; cfr. ad es. G. Doy, *Materializing art history* , Berg, Oxford -New York 1998

[20] A. Hauser, *Storia sociale dell'arte* , v. 2, op. cit. p. 395

[21] *Ibid* p. 455

[22] *Ibid.* p. 475. Per un recente critica a Hauser su questi punti, cfr. R.W. Witkin, *Art and social structure* , Polity press, Cambridge 1991, p. 133

distruzione premeditata e cosciente dell'unità della persona " e dell'arte: "con il suo uso indiscriminato dei diversi stili, Picasso compromette i mezzi espressivi dell'arte in maniera radicale ."[23] Per Hauser dopo l'impressionismo la fiaccola dell'arte (visuale) occidentale aveva cambiato alfiere, ed era passata al cinema. Hauser dedica unicamente a questa art e, l'unica veramente nuova e progressiva, il capitolo sul Novecento con cui conclude la sua fatica.

Questa non era certamente una posizione che potesse essere accettata dall'intellighentzia di sinistra, che in tutto l'Occidente, sotto la guida di Adorno e dei trotzkisti americani, era schierata a favore delle avanguardie [24].

1.4 Ernst Gombrich

Anche Ernst Gombrich, come Sedlmayr e Hauser, esce dalla grande scuola viennese di storia dell'arte. A differenza di Sedlmayr , egli si forma nel clima del neo -kantismo, del neo -positivismo logico e dell'individualismo metodologico di cui il Wienerkreis e Karl Popper divennero poi gli esponenti più celebri e influenti a livello mondiale. Come Hauser, all'avanzare del nazismo emigra in Inghilterra, ma a differenza di Hauser si inserisce nell'ambiente ufficiale, e quindi prevalentemente conservatore, degli storici dell'arte di quel paese, e vi acquista rapidamente una posizione di vertice. La prima edizione del suo *The story of Art* uscì contemporaneamente al lavoro di Hauser, nel 1950; e il suo successo fu anche più grande e duraturo, in tutto il mondo. Da allora l'opera è stata aggiornata e ampliata diverse volte, ristampata decine di volte, e costituisce tuttora uno dei manuali introduttivi più popolari. Mentre il lavoro di Hauser si caratterizza per l'attenzione ai fattori socio -economici e politici che influiscono sulle dinamiche dell'arte, l'approccio di Gombrich – in quel libro, ma più ancora nel resto della sua voluminosa produzione - si segnala per la sua attenzione agli aspetti formali, percettivi e psicologici, sia di psicologia sperimentale e della forma che di psicologia sociale e del profondo.

---

[23] A. Hauser *op. cit.* p. 459

[24] E' da notare che la tesi di Hauser era sostanzialmente la stessa di quella di Benjamin, che gli era costata i fulmini di Adorno, l'abiura e forse anche il suicidio. Hauser era fuori dal tiro diretto di Adorno, che anzi ebbe parole di lode per il suo lavoro (in *Lezioni di sociologia* , Einaudi, Torino 1966 (1956); ma scontò lo stesso, con l'ostracismo, la sua eresia.

Il capitolo che nel suo manuale Gombrich dedica all'arte contemporanea è molto più esteso e approfondito di quello di Hauser , e venne più volte ampliato nel succedersi delle edizioni, per tener conto degli sviluppi della materia, fino agli anni '60 (Pop art esclusa) . La sua posizione è sfumata, complessa, attenta a mostrarsi aperta e simpatetica. Possiamo dire che è una posizione molto prudente, attenta a non suscitare accuse d i conservatorismo : "è altrettanto avventato essere favorevoli come essere contrari all'arte moderna" [25], scrive. Ma sembra di leggere in lui, tra le righe, il prevalere dell'avversione. Per cominciare, mette in evidenza che originalità e progresso non possono essere i principi operativi unici nell'arte; vi sono valori umani permanenti che non possono essere trascurati [26]. Come il suo maestro Tietze, egli imputa questa caratteristica dell'arte moderna allo storicismo e quindi al relativismo : ogni opera è valutata non in sé, ma in relazione a quelle che l'hanno preceduta e quelle che seguiranno: da cui, "il senso di instabilità e provvisorietà" .[27] Gombrich critica anche l'dea che l'arte sia essenzialmente ricerca e sperimentazione sulle forme, perché rischia di cadere nella produzione a getto continuo di "giocattoli alla moda", come i "mobili" di Calder [28]. Non approva la pretesa dell'arte di inventare e insegnare modalità percettive e interpretazioni lontane da quelle naturali: "l'arte non deve dare informazioni deliberatamente false ".[29] Ma l'aspetto più notevole del suo lavoro su questa materia è una complessa, bellissima analisi di 9 "fattori" socio -culturali che spiegano le forme e la dinamica esibite dall'arte del Novecento. Quattro sono generali: 1) la cultura storicistica, progressi sta, evoluzionistica, che enfatizza l'impermanenza, l'instabilità, l'innovazione; 2) lo scientismo; 3) il rifiuto della società razionalistica, efficiente, organizzata, borghese; 4) lo psicologismo, il soggettivismo. Cinque sono specifici della pittura: tra cui 5) e 6) il crescente rifiuto del mestiere, e quindi la facilità, il dilettantismo; 7) la concorrenza della fotografia, 8) la guerra fredda (avanguardia come paradigma della libertà occidentale, contro il classicismo realista sovietico, 9) l'uso commerciale dell'arte (nella

[25] E. Gombrich, *La storia dell'arte raccontata da Ernst Gombrich* , Einaudi ,Torino 1992 (1950) p. 581
[26] *Ibid.* p. 596
[27] E. Gombrich, *Arte e progresso* , Laterza 1994 (1971) p. 81
[28] E. Gombrich, *La storia dell'arte* , cit. pp. 565, 570
[29] E. Gombrich, *Arte e Illusione* , Einaudi, Torino 1965 (1959) p. 362

pubblicità, nel design, ecc.)[30]. Una conclusione che si può trarre da questa analisi è che le forme dell'arte contemporanea, essendo nient'altro che il risultato di una congiuntura di forze storico-sociali, non hanno alcun valore in sé. La causa della crisi dell'arte contemporanea sta nella società: "La situazione in cui si è sviluppata (l'arte contemporanea) è stata creata da noi quanto dagli artisti. Vivono oggi pittori e scultori che avrebbero onorato qualsiasi epoca. Se non chiediamo loro nulla di preciso, che diritto abbiamo di rimproverarli se la loro opera appare oscura e priva di senso?" [31]. La funzione più utile che egli riconosce all'arte moderna è di aver influenzato le arti applicate (cartelloni pubblicitari, oggettistica, tessuti).[32]

2. Critiche recenti in ambito germanico

Nell'immediato dopoguerra, la Mitteleuropa non sembra aver prodotto alcun importante studio critico nei confronti dell'arte contemporanea; l'accusa di conservatorismo o addirittura di affinità col pensiero nazista in tale campo era paralizzante. Solo nel 1974 apparve un'analisi che riscosse molto apprezzamento in campo internazionale, *Theorie der Avantgarde*, di Peter Bürger, un autore collegato alla tradizione francofortese, di Adorno e Habermas, e quindi sostanzialmente simpatetico nei confronti del programma di rinnovamento sociale proprio delle avanguardie storiche; ma di cui doveva riconoscere il fallimento. Sulle orme di Habermas, egli esamina in particolare il processo storico di autonomizzazione dell'arte dalla società, che secondo lui è culminato con i movimenti di avanguardia degli anni 20, *proprio perché essi vorrebbero negarla*. L'attacco contro l'arte come istituzione, e in particolare contro la chiusura dell'arte nei musei, è fallito; non solo le avanguardie storiche sono state completamente musealizzate, ma con le neo-avanguardie è nata un'arte il cui scopo è solo quello di essere esposta nei musei. A vent'anni di distanza, lavorando all'aggiornamento del suo libro, egli ammette di aver scoperto un aspetto nuovo dell'avanguardia, che

---

[30] Come si vede, l'analisi di Gombrich è stata seguita molto fedelmente anche in tutto il presente volume.

[31] E. Gombrich. *La storia dell'arte*, cit. p. 581

[32] *Ibid.* p. 547. Quest'ultima osservazione è stata ripresa da molti; ad es. T. Avital, *Art vs. non art. Art out of mind*, Cambridge Univ. Press 2003 p. 67

allora gli era sfuggito: quello oscuro, "animato da motivi di disperazione, violenza e suicidio" .[33]

Un autore molto interessante, di grande erudizione e dalla penna molto brillante è lo svizzero -tedesco, docente a Stoccarda, Beat Wyss, in cui si possono trovare critiche molto severe di tutta l'arte contemporanea, come in *Die Welt als T -shirt*[34]. Tuttavia appare un pensatore poco sistematico, e nella sua produzione si possono trovare anche difese a spada tratta di quell'arte. [35]

Un intervento importante, per la fama del suo autore, è stato quello di H.M. Enzensberger, che già nel 1962 aveva pubblicato una critica devastante delle avanguardie storiche, e soprattutto dell'espressionismo, per le loro comprom issione coi totalitarismi, sia comunista che nazista [36].

In tempi recentissimi anche in Germania la critica severa contro l'arte contemporanea, proveniente dal suo interno o da ambienti ad essa molto vicini, sembra prendere sempre più fiato. Si possono menzionare Wilfried Dickoff, *After Nihilism ,* del 2000 [37]; e Wolfgang Ullrich, *Tiefer Hange n* ("Appendere più in basso"). del 2004. La sua tesi è che l'attuale delusione, o addirittura rivolta, contro l'arte contemporanea non dipende tanto dalla qualità intrinseche di quel che viene prodotto, ma dell'eccessiva altezza della missioni che un tempo erano state affidate all'arte (palingenesi sociale, messaggi filosofici, ecc.), e che essa ha mostrato di non essere in grado di svolgere. Il problema è quindi quello di "appendere un po' più in basso" le nostre aspettative riguardo all'arte.

Recentissime analisi critico -filosofiche di largo respiro sono quelle raccolte da J. Hermann, A. Mertin e E. Valtink (Hrsg.) *Die Gegenwart der Kunst . Ästhetische und religiöse Erfahrungen Heute (*"Il presente dell'arte. Esperienze estetiche e religiose d'oggi *")*

---

[33] P. Bürger, *Der Surrealismus im Denken der Postmoderne . Ein Ggespräch* , , in C. Klinger, W. Müller -Funk (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Avantgarden* , Fink, München 2004, p. 203.

[34] B. Wyss, *Die Welt als T - Shirt*, Dumont, Köln 1997.

[35] Il successo editoriale di Wyss è molto ampio, e lo indotto a pubblicare recentemente un'ampia antologia di saggi storico -critici di taglio "classico", *Vom Bild zum Kunstsystem* , König, Köln 2006, 2 vv.

[36] H. M. Enzensberger, *Die Aporie der Avantgarden* , in *Einzelheiten* , Frankfurt 1962; id., *Culture de haine. Medias en transes* , in *Vues sur la guerre civil* , Gallimard, Paris 1995; cit da J. Clair, *La responsibilté de l'artiste* , Gallimard , paris, 1997, p. 19, 63.

[37] W. Dickhoff, *After Nihilism. Essays in contemporary art* , Cambridge Univ. Press 2000.

(1998) e da C. Klinger e W. Müller -Funk , *Das Jahrhundert der Avantgarden* ("Il secolo delle avanguardie") (2004). Secondo Cornelia Klinger l'arte non può più arrogarsi il compito di lottare contro il male dell'esistente; questo è un compito che spetta ad altri settori della cultura e della società.

Vi sono due autori particolarmente interessanti per le esperienze attraversate. Uno è Peter Weibel, già appartenente al gruppo degli azionisti viennesi e alla generazione del '68 , che negli anni successivi si è convertito alla rivoluzione delle nuove tecnologie ed è divenuto uno dei personaggi più autorevoli in questo campo, e uno dei padri spirituali, e poi a lungo direttore, del ZKM di Karlsruhe. Weibel, senza dubbio uno dei personaggi più autorevoli della scena artistica in area germanofona e non solo, negli ultimi tempi sembra preso anch'egli da profonde perplessità sulle tendenza dell'arte contemporanea. L'altro è Aleš Debeljak, intellettuale e poeta sloveno di formazione marxista e di scuola adorniana, che dopo aver trascorso un lungo periodo di studio negli USA ha pubblicato in lingua inglese [38] un volume di severa critica dell'arte postmoderna, in quanto ha tradito l'utopia delle avanguardie (*Reluctant modernity* , 1998). Mentre la parte critica dell'arte post -moderna (che egli fa iniziare verso 1950) è condivisibile, non lo è la sua visione ottimistica e forse superficiale delle avanguardie storiche, alle quali egli attribuisce finalità non solo emancipatorie in senso politico -sociale, ma anche estetiche in senso tradizionale, cioè l'instaurazione della bellezza. Del che, onestamente, è difficile trovare traccia.

Nell'ultimo anno (2007) hanno avuto un notevole successo due testi dal contenuto e dal taglio molto simili: quello di P iroschka Dossi, *Hype! Kunst und Ge ld*, ("Super! Arte e soldi") e Christian Sae hrendt e Steen T. Kittl, *Dass kann Ich auch . Gebrauchsanweisung für moderne Kunst* ("Quella roba la potrei fare anch'io! Manuale di istruzione dell'arte moderna"). Ambedue i testi trattano del mondo dell'arte più attuale, che conoscono bene dall'interno; e ne critican o soprattutto il vertiginoso commercialismo , con tono divertito e divertente, un po' salottiero e pettegolo, molto accattivante.

3. Voci italiane e spagnole

[38] Si deve notare che si tratta di un inglese molto ricco, di piacevolissima lettura, anche se con qualche eccessivo compiacimento letterario e qualche caduta in barocchismi.

Anche in Italia vi sono alcuni autori (storici, filosofi, critici) che esprimono posizioni critiche verso l'arte contemporanea. Tra i più noti, anche perché molto presenti in televisione e perf ino in politica, sono Vittorio Sgarbi e Stefano Zecchi. Il primo, notoriamente eclettico in varie sfere della vita, lancia spesso invettive contro certe manifestazioni dell'arte contemporanea, ma non sembra che abbia costruito una teoria coerente sul tema, e non abbia chiarito e stabilizzato la sua posizione [39]. Anzi, come politico e amministratore, talvolta avvalla manifestazioni molto "spinte". La coerenza sembra di cogliere invece nei lavori del secondo, che è di formazione filosofica ("estetologia") piuttosto che storico dell'arte. La sua condanna dell'arte contemporanea è totale [40].

Vi sono poi altri autori meno famosi, ma con ottimo successo presso un pubblico colto e interessato all'arte (es . gli studenti dell'arte), ma non necessariamente "addetti ai lavori". I loro testi sono brevi, leggeri, chiari, e spesso brillanti. Ci riferiamo ad es. a Francesco Poli, autore di una snella introduzione allo studio del sistema dell'arte , dal tono molto equilibrato, dove si coglie una notevole critica contro la commercializzazione dell'arte contemporanea, in tutte le articolazioni del sistema (artisti, galleristi, direttori, e anche i critici [41]); tuttavia sembra condividere, con gran parte degli storici e critici, il giudizio positivo sul valore artistico -estetico dei "maestri" del Novecento, e soprattutto del la prima metà del secolo. La sua visione appare sostanzialmente storicistico -evolutiva: grazie ai confronti e conflitti, nel tempo i valori emergono e si "storicizzano", cioè si stabilizzano, diventano "veri". Forse non dà abbastanza evidenza, da sociologo, alle azioni – i giochi, le manovre, la strategie, le tecniche del potere, fin i trucchi – dei protagonisti del sistema, che sono riusciti a costruire e imporre al pubblico quei valori. Egli ricorre spesso a criteri di valori artistico -estetici che sembrano *self evident* e oggettivi come l'"altezza", la "qualità", l' "innovazione", ma senza argomentarli teoricamente ed empiricamente (operativamente) . Poli, pur basandosi ampiamente sulle ricerche dei sociologi dell'arte

---

[39] Di Sgarbi è diffcile citare opere di peso. Si veda *Il bene e il bello. Le fragili condizioni umane* , Bompiani, Milano 2002; e *Per un partito della bellezza* , Ediz. d'arte europee, Brescia 2004

[40] Di Zecchi cfr. *La bellezza* , Bollati Boringhieri, Torino 1990; *L'artista armato. Contro i crimini della modernità,* Mondadori Milano 1998; *Il brutto e il bello. Nella vita, nella politica, nell'arte,* CDE, Milano 2006

[41] F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea* , Laterza, Roma -Bari 2002, p. 149

(soprattutto i francesi: Moulin, Bourdieu, Heinich, ecc.), e citando alcuni dati socio-economico-statistici, rimane essenzialmente uno storico dell'arte, e condivide gran parte della visione dell'arte contemporanea ben stabilita in quella disciplina e in quella professione. In altre parole, non porta a fondo le critiche negative contro il sistema del l'arte degli ultimi decenni.

Angela Vettese ha la stessa formazione (storia dell'arte), la stessa ampia utilizzazione della letteratura sociologica, e uno stile piacevole e brillante. Ha avuto particolare successo presso il pubblico che si interessa agli aspetti economici dell'arte (gli acquirenti, collezionisti, investitori), per cui scrive sul quotidiano finanziario, " Il Sole-24Ore" (*Investire in arte*, 1993); e ha scritto un manuale per i giovani che desiderano aver fortuna in arte, *Artisti si diventa* (1998). Ma ha pubblicato anche testi di carattere storico-artistico e critico, destinato agli amanti dell'arte contemporanea, e ampiamente illustrati. Apparentemente essa è pienamente integrata nel sistema dell'arte; ma si avverte, tra le righe, una vena di ironia, di *divertissement;* come se non prendesse veramente sul serio il mondo in cui e di cui vive [42].

Vi sono poi alcuni libelli molto aggressivi contro l'arte contemporanea, ma molto brevi, di stile aforistico e di taglio satirico; quasi collezioni di battute, la cui violenza è spenta dal compiacimento dei giochi di parole [43]. Il giullare diverte il re che attacca, ma non lo smuove.

Una figura di ben altra statura è Mario Costa, che da oltre trent'anni si occupa soprattutto delle trasformazioni dell'arte contemporanea nell'invasione delle tecnologie comunicazionali e mediatiche (*Il sublime tecnologico*, Edisud, Salerno 1990; *L'estetica dei media*, Capone Lecce, 1990; *Internet e globalizzazione estetica*, Tempo Lungo, Napoli 2002)). Rispetto a questo processo, egli ha un atteggiamento insieme di fascino, per le potenzialità di innovazioni in direzioni sempre più potenti e meravigliose; ma anche di preoccupazione per le sorti della umanità, come noi la conosciamo (*La disumanizzazione tecnologica. Il destino dell'arte nell'epoca delle nuove tecnologie,* Costa&Nolan, Milano 2007). Queste trasformazioni lo ha portato a ripensare le teorie e le filosofie tradizionali dell'arte, e

---

[42] Tra le ultime opere di A.Vettese cfr. *A cosa serve l'arte?* Allemandi, Torino 2001; *Ma questo è un quadro?* Carocci, Roma 2005

[43] Cfr. ad es. il divertente libriccino dell'artista P. Achurren, *Il suicidio dell'arte*, Editori Riunuti, Roma 2001

a criticare aspramente quello che ha prodotto del sistema dell'arte contemporaneo; fino a negare che vi sia mai stato qualcosa di arte, come definita due secoli fa: "l'arte è un mito filosofico", sostiene, citando la dichiarazione del Congresso nazionale della filosofia estetica di Lecce, (2005), e sulla quale ancora si fonda e attarda il sistema dell'arte (*Dimenticare l'arte* , Angeli, Milano 2005) . Quello che passa per arte nella contemporaneità non altro che il prodotto del sistema dell'arte:

> Il "messaggio artistico" è incommensurabilemente subordinato, o meglio integralmente generato, dal "sistema dell'arte", cioè da quella particolare organizzazione del senso costituito dal mercante, dal critico, dal museo, dal collezionista … Essere di fronte ad un "opera d'arte" è, dunque, essenzialmente e innanzitutto, essere di fronte ad sistema di scambio e di senso che la supporta. Per il "sistema di senso" è poi da intendere qualunque sistema autoriflessivo nel quale l'esistenza di ciascun elemento è giutificata e legittimata unicamente da quella degli altri elementi del sistema, senza che in qualche modo risultino giustificati e legittimati il significato e l'esistenza complessivi del sistema stesso, e dunque delle sue singole parti .[44]

Le fantasmagoriche prospettive delle arti tecno -mediatiche possono affascinare o allarmare, ma esse sono certamente vive, trascendono il sistema dell'arte contemporaneo, e sono ricche di futuro, mentre quello che produce l'attuale sistema non ha più senso, non ha più importanza; e lo va sostenendo da molto tempo, e da sedi prestigiosie, come il Musée de l'art Contemporain di Parigi nel 1983 e poi dalla cattedra della Sophia Antipolis, lavorando insieme a Fred Forrest.

Un contributo interessante è anche quello di Demetrio Paparoni, professore a Catania , direttore della rivista "Terra celeste", critico miltante e curatore. In un libello, *L'arte contemporanea e il suo metodo* (2005), riprende gran parte delle argomentazioni sviluppate nel corso della *grande querelle* parigina ma aggiunge altresì l'auspicio millenaristico di una radicale trasformazione non solo dell'AC, ma dell'intera società [45].

---

[44] M. Costa, *Fenomenologia e senso delle arti Newtech* , in D. Bertasio, *Arte o spettacolo? Fruitori, utenti, attori* , Angeli, Milano 2006 p. 77

[45] D. Paparoni, *L'arte contemporanea e il suo metodo* , Neri Pozza, Milano 2005

La Spagna è tornata con diversi decenni di ritardo al confronto con l'arte contemporanea, dopo il regime franchista; e negli anni 80 e 90 ha dovuto aggiornarsi in fretta, e ingordamente ; importando e traducendo i più noti testi anglo -americane e francese. Da quel paese non si sentono levare molte forti voci di critica; si possono citare la storica-critica-curatrice Marie -Claire Uberquoi (*El arte a la deriva?* 2004) e il giornalista José Javier Esparga (*Los ochos pecados capitales del arte contempoáneo* 2007)

4. Voci critiche anglo -americane

4.1 introduzione e varie

Per un ventennio dopo il trionfo dell'arte d'avanguardia negli USA, nulla di memorabile sembra essere stato scritto contro di essa nel mondo anglosassone. L'America sembrava crogiolarsi nel suo primato anche in questo settore della cultura contemporanea.. Solo nel 1974 apparvero due importanti testi critici, quello di J. Barzun, *The uses and abuses ofart,* e *Painted words,* di Tom Wolfe. Soprattutto quest'ultimo fece scalpore, perché Wolfe era una delle più brillanti giovani penne della scena intellettuale newyorkese , ricercato frequentatore di *vernissages* e *cocktail parties* . Dopo essersi seriamente impegnato , per anni, ad entrare nello spirito dei guru del mondo dell'arte americano (Greenberg, Steinberg, Rosenberg, Shapiro ecc.) e capire i quadri dei loro beniamini (Pollock, De Kooning, Rauschenberg, Rothko, Motherwell, Newman ecc.), si arrese: quei quadri non riuscivano a trasmettergli alcune emozione positiva, alcun significato. Di più, si convinse che l'arte contemporanea e soprattutto l'apparato teorico -terroristico sviluppato per promuoverla erano tutti fasulli, una gigantesca impostura. Il pam phlet, scritto con la consueta vivacità, divertì molto; ma senza in alcun modo scalfire il *juggernaut* del sistema e del *business* dell'arte americano, allora in piena espansione. In Europa fu tradotto solo diversi anni più tardi, senza sollevare alcuna onda.

In generale, fino a tempi molto recenti, nella letteratura anglosassone non si trovano critiche dell'arte contemporanea altrettanto autorevol i dei "vecchi mitteleuropei" esaminati sopra. Quel che si trova sono in genere critiche parziali, contro alcuni singol i aspetti o correnti, o appunti impressionistic i. Mancano i testi di critica sistematica, approfondita e globale. Le voci critiche più note sono

tutte “di sinistra”. Così ad esempio John Berger (n.1926), che negli anni 40 esordì come pittore, e divenne poi esponente del movimento comunista inglese e critico d’arte per alcune riviste di sinistra, come il “Tribune” e il “New Statesman”. Berger si batteva contro l’arte astratta e le tendenze formaliste, a favore di un realismo che esprimesse il potenziale umano represso nelle condizioni di vita del capitalismo, e a favore dell’impegno social e dell’arte, contro le tendenze esoteriche e commerciali ad esempio dell’astrattismo. Le sue posizioni lo misero in duro contrasto con il milieu artistico - intellettuale (radical chic) di Londra; tuttavia il suo *Ways of Seeing* (1972) è stato preso dalla BBC come base per un celebre programma televisivo sulla storia della pittura. Berger ha espresso le sue visioni anche in un certo numero di opere letterari e, teatrali e poetiche, e ha scritto regolarmente per un certo numero di importanti quotidiani europei. Negli ultimi trent’anni vive isolato in un remoto villaggio delle Alpi francesi; ma i suoi libri hanno ampio spazio nei *bookshop* dei musei e nei reparti sull’arte nelle maggiori librerie in UK, in Francia, in Spagna e in Germania .

Esplicitamente sulla scia di Berger si mette Peter Fuller (*Beyond the crisis in art,* 1980; *Seeing through Berger* , 1988), marxista - umanista, difensore della tradizione delle belle arti e della pittura tradizionale, aspro critico di gran parte delle stelle e delle correnti artistiche del dopoguerra : l’espressionismo astratto, la pop art , il formalismo, il concettuale, il minimalismo, e in generale di tutta l’arte americana. La sua promettente azione critica si stava per amplificare attraverso un a rivista, “Modern painters” con evidente richiamo al suo ispiratore, John Ruskin, quando venne stroncato ancor giovane da un incidente stradale . Sulla stessa linea si pone oggi anche Jeff Nuttall, con *Art and the degradation of awareness* , (2001). Anche Nuttall , come Berger, è un personaggio poliedrico, che pratica diverse forme d’arte, dalla pittura alla recitazione alla poesia al romanzo, ed è anche saggista. Egli si scaglia contro la commercializzazione dell’arte, divenuta “una giungla di mercificazione marcescente”, grondante di crudeltà e orrore, e auspica il ritorno ai veri valori e alle emozioni positive .

Un'altra figura interessante è Lucy Lippard, che negli anni 60 e 70 è stata una leader del movimento femminista in seno alla comunità artistico - intellettuale di New York, pubblicando molte monografie su artisti, recensioni e lavori importanti come *Pop Art* (1966), *Six years; the denaturalization of the art object, 1966 -1972* e *From the center:*

feminist essays on women art (1976). Tuttavia, "ll mondo dell'arte non mi ha mai emozionato molto", ammise più tardi . Come Berger, ha scritto anche su molti altri temi letterari , di critica sociale e di altro genere (es. geografia culturale, conservazione del paesaggio ecc.); e come Berger ha abbandonato negli anni 80 il clima "di lotte di potere, competitivo e incestuoso" della comunità artistico -intellettuale di New York per ritirarsi in una sperduta località del Nuovo Messico, senza neppure luce elettrica.

Di diverso significato sono le critiche contro l'arte degli ultimi decenni mosse dai grandi fautori delle avanguardie storiche, e denigratori di tutto quel che è venuto dopo. Così Harold Rosenberg in *The de-definition of art* (1972) ha nostalgie dei tempi in cui l'arte si proponeva di liberare l'uomo e trasformare la società; e recrimina il suo attuale operare in un territorio isolato, " demilitarizzato", chiuso, il suo agitarsi per il nuovo ad ogni costo, la sua tendenza alla fusione tra arte da museo e arte commerciale. Clement Greenberg, i cui scritti degli anni 30, raccolti in *Art and Culture* (1961), sono ancora testi -base per l'insegnamento della teoria dell'arte negli USA [46], e che è stato il più autorevole pontefice dell'arte astratta -americana per quasi due generazioni, ha passato gli ultimi trent'anni della sua vita a criticare tutte le correnti successive, dichiarandole prive di ogni valore artistico; e denunciando come esteticamente inesistenti quasi tutti gli autori più celebrati del periodo. Per lui "L'arte non è mai proceduta così lentamente come negli ultimi trent'anni. Per trent'anni non è successo proprio nulla, nell'arte" [47]. D'altra parte molti autori hanno lavorato alla demolizione della canonica teoria greenberghiana (attività nota nell'ambiente anche come "Clembashing"), e alla cappa di ortodossia che essa ha mantenuto per decenni; come Hilton Kramer, *The Age of the Avant -garde* (1974), Rosalind Krauss, nei suoi diversi lavori, da *The originality of the avant garde and other modern myths* (1985) fino a *The optical unconscious* del 1994 [48]. Si possono citare anche B. Lang, *The death of art* (1984), B. Smith, *The death of the artist as hero* (1988), Victor Burgin, *The death of art theory* (1986); e

---

[46] A. Compagnon, *op. cit*. p. 66

[47] Cit. in A.C. Danto, *Philosophizing art. Selected essays* , Univ. of California Press, Berkeley-Los Angeles -London 1999, p. 4. Cfr. anche J. L. Chalumeau, *Les th éories de l'art*, Vuibert, Paris 2002, p. 170

[48] H. Kramer, *The age of the avant -garde, An art chronicle, 1956 -1972*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1974; R. Krauss, *The optical unconscious* , The MIT press, Cambridge Mass. 1994

Alex Callinicos, *Against post-modernism* (1989). Accenti episodicamente critici vengono anche R. Hughes, critico d'arte del New York Times; e ogni tanto si formano anche gruppi di critica militante, come il femminista Guerrilla Art Action Group [49],

4.2 Suzi Gablik

Un testo che ha avuto un grande successo, soprattutto per la sua facilità di lettura, i buoni sentimenti che lo ispirano, le sue aperture alle mode culturali del tempo (l'ecologismo, il femminismo [50], la new age, l'impegno comunitario) è quello di Suzi Gablik, artista e insegnante d'arte. *Has modernism failed?* (1984), *The re-enchantment of art* (1991) e *Conversations beyond the end of time* (1995) sono diligentemente documenta ti, ricorrendo anche con ampiezza alla letteratura sociologica [51]. Come dicono i suoi titoli, la Gablik crede che il modernismo abbia fallito , ed è certa che alla grande crescita quantitativa dell'arte nella postmodernità non abbia corrisposto una crescita in qualità. [52] La Gablik è contro il pessimismo, l'alienazione, la disperazione, il cinismo che caratterizzano l'arte M/C, [53] i suoi "oggetti ansiogeni", come li chiamava Rosenberg . "Non abbiamo più bisogno delle ideologie autoritarie che esigono che l'arte sia difficile, intenzionalmente inaccessibile, disturbante" [54]. E' contro la megastruttura burocratica che gestisce l'arte contemporanea, con le tecniche del management aziendale, delle relazioni pubbliche, del marketing [55]; contro gli enormi costi di certa Land Art [56]. Ella osserva che " è proprio l'arte che si proclama autonoma e disinteressata quella che più facilmente si lascia integrare nel sistema mercantile dell'arte,

---

[49] A. Vettese, *op. cit.* p. 10

[50] Anche nella Gablik, come in molte autrici americane degli ultimi decenni, si nota un forte *bias* femminista: gran parte (stimiamo l'80%) degli artisti, critici e autori che essa cita sono donne.

[51] Menziona nei giusti contesti Durkheim, Weber, Simmel, Nisbet, Shils, Bell, Habermas, Giddens e molti altri.

[52] S. Gablik, *The re-enchantment of art* , Thames&Hudson, London -New York, pp. 13-14.

[53] *Ibid*. pp. 5, 28

[54] *Ibid.* p. 61.

[55] S. Gablik, *Has modernism failed?* cit. p. 13

[56] *Ibid*. p. 43

manipolata ideologicamente, re -impacchettata" [57]. E' invece a favore di un'arte che torni alla tradizione, che torni a "reincantarsi", cioè a riempirsi di contenuti spirituali e di bellezza [58], un'arte che torni a credere nella trascendenza, nell'assoluto [59], ma che sia anche vicina alla natura e ai problemi reali della gente, delle comunità [60]; per l'arte che vive in umiltà ma in verità, nelle periferie, fuori dai riflettori del sistema. [61]

4.3 Julian Spalding

Julian Spalding è stato direttore di alcuni musei a Glasgow e altrove, e noto critico e teorico dell'arte. Egli ha mosso le acque già con *The dialectic of decadence. B etween advance and decline in art,* del 1993. Con *The eclipse of art* (2003*)* egli intende dare voce a tutti quelli che, pur amando l'arte in generale, hanno grossi dubbi su molta arte contemporanea, ma hanno l'impressione di non aver diritto ad esprimersi. "Il libro vuole restituire alla gente il potere di giudicare. Fino a che il pubblico non riconquisterà il diritto di applaudire o condannare, l'arte contemporanea rimarrà nell'indifferenza, giocattolo ozioso nelle mani di pochi" [62]. Passa in rassegna le figure e il lavoro di alcuni mostri sacri dell'arte, da Duchamp a Pollock a Beuys, demolendo molti miti che essi stessi, o i loro agiografi, hanno costruito. Egli analizza le principali eclissi dell'arte M/C – l'eclissi della comprensione, dell'educazione/apprendimento, del contenuto, della capacità/possibilità di giudicare. Egli invita a guardare oltre le oscurità e le imposizioni delle teorie dell'arte, oltre le ideologie dominanti, oltre il circuito delle gallerie d'arte alla moda; e a focalizzarsi su tutta l'arte realmente prodotta, e cioè anche all'arte provinciale e locale. "Quando l'eclisse dell'arte contemporanea sarà passata, verranno alla luce migliaia di artisti che g ià esistono, ma

---

[57] S. Gablik, *The re -enchantment* , cit. p. 142

[58] S. Gablik, *Has modernism failed* ? cit. p. 29. Le "culture spirituali" cui essa fa riferimento sono, ovviamente, quelle amate dalla new -age: "orientali", animistiche, panteiste. Non una parola sui contenuti spirituali della tradizione giudeo -cristiana.

[59] *Ibid* p. 80

[60] S. Gablik, *The re -enchantment* , cit., p.142

[61] *Ibid* p. 91 ss.

[62] J. Spalding, *The eclipse of art. Tackling the crisis in art today* , Prestel, Munich - Berlin - London - New York 2003, p. 9

nascosti nell'ombra" [63]. Nella sua recentissima opera divulgativa, *The art of wonder. A History of seeing* (2005) compie una originale cavalcata sulla pittura di ogni tempo e spazio, deliziosamente illustrata da suoi disegnini ad acquerello. Il libro conclude con cenni di ammirazione per i primi maestri del Novecento – Matisse, Klee, Kandisky, Mondrian, Picasso - e ripete la sua tesi che già con Pollock e Rothko l'arte occidentale sia in declino. Non spreca neanche una parola per quello che è avvenuto nell'ultimo mezzo secolo.

4.4 Donald Kuspit

Donald Kuspit è uno dei più autorevoli e prolifici scrittori d'arte (teorico, storico, critico) degli USA, autore di centinaia di articoli e diversi volumi., tra cui *Psychostrategies of the avant -gard* e (2000), *Redeeming art: critical reveries* (2000), e *The end of art* (2004). Tra le altre cose, è anche direttore della collana "Contemporary artists and their critics", presso la Cambridge Univ. Press. In *Psychostrategies,* egli applica gli strumenti analitici della psicologia e della psicanalisi ad alcuni dei personaggi fondamentali dell'arte del Novecento, e in particolare a Marcel Duchamp, fornendone un'immagine terrificante. In quest'ottica, l'intera avanguardia, con la sua enfasi sul nuovo e la sua pretesa di eterna giovinezza, può essere considerat a un caso di sviluppo psichico arrestato, sintomo della forza, in essa , dell'istinto di morte[64]. Dall'arte moderna, "piena di rabbia distruttiva contro il mondo" non possono venire sentimenti di "fedeltà, cura, amore" (ovvero fede speranza e carità), che sono la prerogativa della religione.[65] Nel suo testo più recente si confronta con l'arte degli ultimi decenni, che chiama post -art (mutuando il termine di Alan Kaprow), o arte post -estetica. L'arte estetica era "uno spazio privilegiato per la contemplazione, un rifugio contro la barbarie del mondo…un modo per curare la pro pria anima"; l'arte post - estetica "cerca di convincerci di quel che già sappiamo – di quanto brutto e ingiusto sia questo mondo. Ma l'artista non è esattamente la persona più credibile, per il compito eroico di cambiare il mondo "[66]. Mentre

[63] *Ibid* pp. 107, 115
[64] D. Kuspit, *Psychostrategies of the Avant -garde* , Cambridge Univ. Press 2000, p. 214
[65] *Ibid* p. 242
[66] D. Kuspit, *The end of art* , Cambridge Univ. Press, 2004, p. 37

l'arte del passato sapeva esprimere gli universali dell'inconscio umano, l'arte contemporanea è degenerata nell'espressione di ristretti interessi, ideologici o d'altra natura. "Contemporary artists refuge themselves in fashion, glitz, buzz and spin that propel popular culture"; gli artisti contemporanei sono caricature di artisti; vogliono solo diventare ricchi e famosi… L'arte si è trasformata nel reparto "trasgressione" dell'industria del trattenimento… Hirst è lo Stephen King, e Koons la Danielle Steel della pittura" .[67] Mutuando il concetto da Rudolf Arnheim, egli vede nell'arte contemporanea una deriva entropica[68], e rinfaccia all'arte di non perseguire più l'eternità. Immortalare il mortale, per suo amore, era l'antico compito dell'arte, dice citando Otto Ranke; oggi l'arte tende solo all'attenzione del presente. Il capitalismo ha trasformato l'arte in denaro e quindi l'ha tolta dall'eterno . "Arte, contemplazione estetica, bellezza, eternità, libertà sono esperienze e concetti fuori moda, in un mondo di relativismo etico e di determinismo tecnologico"."In questi tempi postmoderni, l'arte sembra un'altra deprimente maniera di passare il tempo, invece di trascendere il tempo; come era ancora in van Gogh ." "L'arte post -moderna spesso sembra la carogna dell'arte… Una danza dei morti" .

4.5 Tsion Avital

La più radicale condanna di tutta l'arte dell'avanguardia, e in particolare di ogni forma di astrazione, si trova in *Art versus non art. Art out of mind* (2001), di Tsion Avital, che non è propriamente un critico ma un professore di filosofia dell'arte e della cultura al Dipartimento di Design del l'Istituto Accademico di Tecnologia, di Holon, Israele; non propriamente un a nglo-sassone, quindi, ma per certi versi assimilabile; come si usa, con gli israeliani. E ' un volume poderoso, riccamente stampato e frutto di sterminata erudizione in un vasto numero di discipline; ma piuttosto tecnico -scientifiche (psicologia sperimentale, teoria dell'informazione e della comunicazione, teoria dei sistemi, cibernetica, e così via) che storic o-filosofico -umanistiche. Egli ricorda più volte che la figurazione è stato il paradigma dell'arte per 40.000 anni, dalle pitture rupestri all'inizio

[67] Cfr. la recensione di P. Plagen, *At the crossroads* , in "Artforum", feb. 2005, p. 62.
[68] D. Kuspit, *The end of art* ., cit. Le citazioni virgolettate che seguono stanno, in ordine, alle pp. p. 50, 148, 158, 160, 159

del XX secolo; e afferma che tutte le correnti non figurative (non "rappresentazionali ") sono non -arte; di più, il modernismo è anti -arte, anti-umano. "La maggior parte delle soluzioni offerte dal modernismo sono basate sull'arroganza e l'inganno" [69]. Egli compie una lunga analisi della "sindrome di Duchamp", cioè la riduzione dell'arte a oggetti, a sorpresa, a documentazione, a novità, creatività e originalità, a spiazzamento, a casualità, a espressione di sincerità (invece che di verità), a trasgressione. Il modernismo si è sviluppato grazie a l circolo vizioso tra la superficialità dell'arte e quella tipica di certi settori della borghesia: "la simbiosi di due parassiti" . La "Grande Impostura" dell'arte contemporanea è basata, da un lato, sul fatto che ognuno può praticarla (non c'è bisogno di alcuna preparazione); dall'altro, sulla sua funzione di placebo culturale. "Il modernismo è una malattia culturale dell'Occidente il cui sintomo più evidente è la cancellazione dei confini dell'arte". La sua visione sul futuro dell'arte è gioiosamente apocalittica. Egli vede avvicinarsi il giorno della verità, quando la società aprirà gli occhi e si accorgerà della nudità dell'imperatore, della nullità della non -arte del Novecento. Lo smascheramento dell'impostura dell'arte moderna richiede una nuova generazione di ricercatori, sofisticati e audaci, ma soprattutto liberi da vincoli finanziari, emotivi e intellettuali con il sistema dell'arte . Egli consiglia a chi ha investito capitali in arte contemporanea di disinvestirli al più presto, per non trovarsi rovinato. Quanto al destino di quei milioni di oggetti che stanno nelle collezioni pubbliche e private, egli, bontà sua, scarta l'ipotesi di bruciarli, perché ciò non aggiungerebbe che inquinamento chimico a quello culturale che essi hanno già prodotto; suggerisce di tenerne esposti un certo numero, a scopo di documentazione sulle aberrazioni del XX secolo; e di immagazzinare tutto il resto in grandi capannoni" (idea che, ricorderemo, in altro senso era già stata proposta da Dalì negli anni '30) e lasciare alle future generazioni di decidere che farne. Quanto alla *pars costruens* del suo lavoro, egli sembra por si in una prospettiva kantiana, proponendo di "ancorare la natura dell'arte nella natura della mente", perché "i principali attributi dell'arte sono degli a -priori, impressi nella natura della mente (mindprints), ovvero "metastrutture di complementarietà tra mente e realtà"; e ne fornisce un elenco, dove

[69] T. Avital,, *Art versus non art. Art out of mind* , Cambridge Univ. Press, Cambridge 2001. Le citazioni che seguono, , virgolettate o meno, stanno, in ordine, alle pp. 69, 169, 127, 166, 230, 68, 8, 41, 401.

al primo posto figura la connettività . Per proseguire la *pars construens* , egli presenta uno straordinario programma di lavoro, che coinvolge numerosissime discipline, da quelle che studiano l'arte preistorica (archeologia, paleoantropologia,) all'epistemologia, dalle discipline del linguaggio (linguistica, semiotica, strutturalismo) a quelle che studiano il cervello, dalla computer graphics alla teoria dei sistemi. Ovviamente questo non può ess ere opera di una persona sola , ma presuppone la costituzione di gruppi di ricerca interdisciplinari.

5. Il Grande Dibattito Parigino

Il corpus di scritti critici sull'arte contemporanea certamente più ricco in qualità e quantità, più articolato, frequentato e sostenuto nel tempo si è sviluppato in Francia a partire dai primi anni '80. Parigi, dopo essere stata a lungo la capitale dell'arte - e forse proprio per aver perduto questa posizione - è divenuta l'epicentro di una vivacissima *querelle* su di essa. Purtroppo il mondo non pare essersene reso conto . In particolare non sembra che alcuna risonanza abbia avuto quel dibattito nel mondo anglofono, e quindi internazionale [70]; come pare che in Francia non ha avuto alcuna eco la "cultural war" che, poco prima, aveva divampato negli USA attorno ad alcuni casi (Mapplethorn a Cincinnati, Serra a New York) e avevano radicalmente la missione e il ruolo dell impegno del governo federale sulla CA [71]. Ulteriore segno, questo, della notoria auto -referenzialità della cultura francese, ma anche della perdita della sua centralità nel sistema mondiale dell'arte; e conferma della tesi, già altrove riportata, secondo cui il mondo della critica d'arte, a differenza del mercato dell'arte, è ancora piuttosto suddiviso in compartimenti linguistici; e a quanto pare ormai all'estero si legge poco in francese. Il sistema mondiale dell'arte non sembra essersi neppure accorto del dibattito. Dei loro protagonisti, solo Jean Clair e Yves Michaud sembrano aver varcato i confini di Francia.

La frustrazione per la perdita di centralità può essere stata una delle motivazioni profonde della *querelle* .[72] Ma la ragione più

---

[70] In Italia c'è stato qualche contemporaneo levarsi di voci critiche, non sappiamo quanto autonome o ispirate dal dibattito parigino ; ad es. L. Vergine (cur.) *Arte: utopia o regressione?* Mazzotta, Milano 1992

[71] Su questa vicenda cfr. A. de Kerros *, L'art caché.Les dissidents de l'art contemporain* , Eyrolles, Paris 2007, pp. 42 -49.

[72] Ph. Dagen *La haine de l'ar t*, Grasset, Paris 1997, p. 180

immediata è stata la ribellione contro la burocratizzazione del sistema dell'arte contemporanea avvenuta in Francia, per effetto dell'impegno del governo socialista di Mitterrand, e in particolare del suo carismatico ministro della cultura, Jack Lang.

Merita fare qualche passo indietro e ricordare, da un lato, la multisecolare prassi dello Stato centrale francese si occuparsi con sistematicità, razionalità ed efficienza di qualsiasi aspetto della vita sociale e culturale. A differenza che nei Paesi anglosassoni, in Francia tutto tende ad essere regolato in via burocratica da Parigi. L'impegno del ministro Lang nella promozione per via amministrativa della creatività artistica (il suo fu infatti soprannominato il Ministero della Creatività) si inserisce quindi in una lunga tradizione squisitamente gallica. Dall'altro, si devono sottolineare alcuni aspetti dei rapporti della Francia con l'arte contemporanea. Parigi è stata la sua culla, ma in realtà la riv oluzione avanguardista è stata in gran parte opera di immigrati: sia come artisti (ad es. Picasso, Mondrian) che come promotori: gli Stein, Kahnweiler, Apollinaire e così via. E si trattava di cerchie molto limitate. Parigi ha mantenuto nel tempo il mito de l luogo dove gli artisti di tutto il mondo devono assolutamente venire ad abbeverarsi; nessun *curriculum* è preso sul serio se non elenca qualche mostra personale in quella città, e qualche recensione da parte del suo milieu artistico. Ma si tratta di miti e convenzioni che, mentre promuovono il turismo artistico e il *cottage industry* delle gallerie, poco hanno a che fare con la vita della città. La Rive Droite non ha mai molto apprezzato l'arte contemporanea, e il resto della Francia ancor meno. L'effervescenza culturale di Parigi si diffonde molto difficilmente nel "deserto francese"; e anzi, provoca reazioni irritate. La Francia, nel suo complesso, è un Paese estremamente conservatore, nei gusti estetici come in molti altri aspetti della cultura e della società, è stato osservato [73]. I collezionisti erano pochi, e il mercato assai debole. Fino agli anni '70 la rete dei musei pubblici francesi ospitava pochissime opere di arte contemporanea. Nulla di paragonabile a quello che si trovava negli USA.

Negli anni '50 e '60, l'intellighentzia parigina viveva una posizione un po' schizofrenica. Da un lato era di rigore ammirare l'arte d'avanguardia, di matrice comunista/trotzkysta (soprattutto l'espressionismo e il surrealismo) , ma che nel dopoguerra veniva (tornava) in gran parte dall'America. Essa era favorita dal Partito

[73] *Ibid*. p. 11, 153

Comunista, il cui settore era diretto dal surrealista L. Aragon. Perciò l'intellighentzia recriminava contro il conservatismo e l'arretratezza francese in questo campo. Dall'altra, ovviamente, bisognava essere antiamericani; ma le due cose si conciliavano facilmente, perché anche gran parte degli artisti americani erano antiamericani, nel senso di critici della politica, della società e della cultura di massa americana.[74] Dopo il Sessantotto il governo gollista (cioè moderato - conservatore) aveva il problema di riconciliarsi con l'intellighentzia, che con gli studenti tanto sconquasso aveva portato nelle strade di Parigi; e una delle strade seguite fu l'impegno a favore dell'arte contemporanea. Georg es Pompidou, espressione degli ambienti della grande borghesia e del grande capitale, era un personaggio che si compiaceva di mostrarsi aperto a ogni aspetto della modernità culturale Lanciò così il progetto di un Museo Nazionale di Arte Moderna (MNAM), come elemento centrale dello straordinario , costosissimo complesso architettonico polifunzionale da lui voluto al Beaubourg e che a lui fu poi dedicato [75]. Ma la concentrazione degli investimenti per l'arte moderna nella città di Parigi provocò qualche protesta dei responsabili della politica culturale nel resto della Francia . Il decentramento dell'amministrazione dell'arte divenne parte del programma di governo dei socialisti, e quindi nei primi anni 80 si varò un programma di costituzione di centri regionali (ma facenti tutti capo gerarchicamente al Ministero) per l'arte contemporanea, dotati di relative sedi, burocrazia (in buona parte proveniente dalle file dei sessantottini, anche estremi), e abbondanti fondi da spendere in mostre, premi, borse, acquisizioni, missioni. Si stima che verso le metà degli anni 90 lo Stato comperava ca il 60% delle opere di AC [76]. Questa burocrazia provocò qualche irritazione nelle province, per il carattere "parigino" (e quindi per definizione, intellettualoide, di sinistra, nevrastenico e omosessuale) dell'arte promossa, e la snobistica disattenzione verso gli artisti locali. Si evidenziò anche la scarsa efficacia delle iniziative: dopo il *vernissage* ufficiale, le mostre rimanevano vuote, i centri d'arte desolati. Ci fu qualche accusa di

---

[74] Uno dei tipici protagonisti dell'intellighentzia parigina è stato in quei decenni C. Castoriadis; di cui oggi cfr. *Finestra sul caos. Scritti su arte e società* , Eleuthera, Milano 2007

[75] Sulla storia di questa istituzione, cfr. L. Fleury, *Le cas Beaubourg - Mecenat d'état et démocratisation de la culture* , Colin, Paris 2007

[76] J.F. Chancy, citato da A. de Kerros, in *L'art cach é. Les dissidents de l'art contemporain* , Eyrolles, Paris 2007, p. 268

malversazione di fondi. Ma soprattutto, ci si cominciò a interrogare sul senso dell'operazione, considerando l'orientamento generale dell'arte promossa. Che senso aveva che lo Stato, elargisse ricche sovvenzioni a questa minuscola cerchia di sedicenti sovversivi, con il denaro proveniente dalla tasse dei francesi totalmente disinteressati, sia nella componente popolare che in quella borghese?

Negli stessi primi anni 80 era iniziata la pubblicazione di una serie di importanti attacchi contro l'arte contemporanea. Nel 1979 Pierre Bourdieu, uno dei più autorevoli sociologi del Paese, pubblicò i risultati di una grande ricerca empirica sui consumi culturali dei francesi. Ne risultava confermato il carattere estremamente elitario dei consumi dell'arte "alta", e l'auspicio di politiche atte a togliere le classi medie e popolari del Paese dal loro stato di indigenza culturale; e Bourdieu, negli anni successivi, fu molto impegnato in questo senso, anche a livello operativo [77]. Ma nel libro emergevano, qua e là, giudizi molto critici sulle funzioni "distintive" dei consumi culturali, cioè sul loro ruolo nel rimarcare i confini tra le classi sociali; sul meccanismo che portava la classe culturalmente superiore a rincorrere ed apprezzare forme d'arte sempre più difficili, incomprensibili, anche repulsive, pur di distinguersi dalle classi inferiori; e sul "buon gusto", rivoltato essenzialmente come "disgusto" verso ciò che piace a più. Bourdieu evidenzia il carattere puramente convenzionale, cioè socialmente costruito, dei valori estetici, e il particolare impegno della borghesia medio-alta, e specie quella professionale e intellettuale, nell'usare i consumi culturali come marcatori di status (a differenza delle classi popolari, che se ne tengono fuori, e della vecchia aristocrazia, che non ne aveva bisogno perché il suo status era ascritto, e quindi sicuro). In quel testo si aprono anche numerosi *excursus* sul ruolo della teoria e della storia nel costruire il valore degli oggetti d'arte, sugli effetti della musealizzazione, e altro; insomma si esercitava la critica sociologica su un'ampia serie di problematiche relative al mondo dell'arte. Cui, dal resto, Bourdieu aveva già dedicato i suoi primi studi (sul pubblico dell'arte e sulla fotografia).

---

[77] Su questo autore, cfr. M. Grenfell, C. Hardy, *Art rules. Pierre Bourdieu And the visial arts*, Berg, Oxford, 2007. Curiosamente un altro autore, P. Greenhagh, in *The modern ideal,* V&A Publ, London 2005, p 239, imputa a Bourdieu di aver contribuito in misura rilevante alla caduta dell'ideale moderno, avendo dimos (con la sua grande ricerca sulle preferenze culturali-artistiche dei francesi) la natura sociale e relativistica dei valori artistici.

Negli stessi anni cominciò anche la rivolta di Jean Clair (vero nome Gérard Régnier) personaggio molto autorevole nel mondo della storia e della critica d'arte. Dopo una brillante carriera in Francia e in America, a Clair era stata affidata nel 1977 la cura della mostra su Marcel Duchamp con cui veniva inaugurata l'attività del Centro Pompidou e sottolineata la matrice parigino -newyorkese di tutta l'arte del Novecento. A partire da *Considerations sur l' état actuel des Beaux Arts* , del 1983, Clair ha prodotto una impressionante serie di testi fortemente polemici contro tutta l'arte contemporanea [78], dagli espressionisti in giù. I suoi testi sono un fuoco di sbarramento di straordinaria potenza, anche letteraria; una miniera di idee ed espressioni memorabili. Ne abbiamo fatto largo uso nel presente lavoro, e centinaia d'altre potremmo sciorinare qui di seguito. Clair è una delle nostre principali fonti d'ispirazione e incoraggiamento. Ce n'è per tutti, a cominciare dai "suoi" Picasso [79] e Duchamp, a cui ha dedicato importanti studi eruditi, e per i quali confessa di non provare alcuna stima. Non c'è aspetto, autore mito, luogo comune, concetto dell'arte contemporanea che egli non abbia esploso ed irriso. Nulla si salva dal suo lanciafiamme. Ciò nonostante, negli anni 90, a lui è stata affidata l'organizzazione della Biennale veneziana del 1995. Il pezzo forte, a Palazzo Grassi, era una riproduzione ottocentesca, a carattere scientifico, in cera e grandezza naturale, del cadavere di una vecchia prostituta , deforme e nuda . A nostro avviso, la rappresentazione emblematica di quel che Clair pensava e pensa dell'arte contemporanea.

Seguì nel 1990 *Homo Aestheticus* , opera di una giovane stella del firmamento filosofico parigino, Luc Ferry, che ad una classicamente erudita analisi dello sviluppo del pensiero estetico, da Boil eau a Kant a Nietzsche, aggiunse un saggio di una cinquantina di pagine a carattere assai diverso, di attacco all'arte d 'avanguardia e di rallegramenti per la sua fine. La sua font e principale è Clair, ma utilizza anche ampiamente autori americani, come H. Rosenberg e Daniel Bell. L'opera ebbe molto successo, segno che ormai era in consonanza con gli umori di un certo pubblico colto riguardo all'arte

---

[78] Tra i principali volumi di Clair in questa vena, cfr. *Considerations sur l'état des beaux arts* , Gallimard, Paris 1983; *La responsibilité de l'artiste,* Gallimard, Paris 1997; *Sur Marchel Duchamp et la fin de l'art* , Gallimard, Paris 2000; *Du surrealisme* , Mille et une nuit, Paris 2003; *De immundo* , Galilèe, Paris 2003

[79] Clair è dal 1986 direttore del Museo Picasso di Parigi.

contemporanea; e alcuni anni dopo fruttò al suo autore il posto di ministro della pubblica istruzione del governo Raffarin (2002) [80].

Intanto era iniziata la grande *querelle* parigina, che per una decina d'anni si sviluppò tra articoli su riviste specialistiche e generaliste, su quotidiani e TV, in convegni, interviste e lettere al direttore, e la pubblicazione di una lunga serie di volumi a carattere sia erudito che polemico [81]. Tra i protagonisti del dibattito si possono

---

[80] Posto dal quale, in verità, fu esonerato presto. "Ha le qualità politiche di una testuggine", sentenziò Chirac. Peraltro, Chirac avrebbe dovuto ricordare che già due secoli prima Voltaire aveva raccomandato al re di Prussia di non dare mai incarichi ministeriali a filosofi.

[81] La serie può essere fatta cominciare con due dossiers del 1986 su "Esprit", dedicati a "Parler peinture" e " L'Utopie du Beaubourg", dieci anni dopo l'inaugurazione. Nel 1989 G. Michaud pubblica *L'artiste et les comissaires. Quatre essais non pas sur l'art , mais sur ceux que s'en occupent,* Chambon, Nîmes 1989, e T. De Duve *Au nom de l'art. Pour une archeologie de la modernité,* Minuit, Paris 1989. Nel 1991 L'"Esprit" dedica il numero di luglio -agosto a *L'art d'ajourd'hui. Ya -t-il encore des critères d'appreciation esthétique?* A questi risponde J. Luc Chalumeleau, alto dirigente del Ministero della cultura, su "Opus International", n. 126. Negli anni seguenti quest'ultima rivista torna ancora frequentemente sull'argomento (nn. 127 -9, 132-4). Nel 1992 Marc Fumaroli pubblica *L'état culturel. Essai sur une religion moderne,* Fallois, Paris; (trad it. Adelphi, 1993). Domecq torna all'attacco sull'"Esprit", con due articoli su *La crise de l'arte contemporain* e *L'art contemporain contre l'art moderne* . Nello stesso anno intervenne la rivista "Telerama" , con due servizi intitolati *L'art triste* e *Le grand bazar* . Un'altra importante rivista, "L'évenément du jeudi", nello stesso anno uscì con un servizio intitolato *Les impostures* . Nello stesso anno rispose anche "Art Press", uno dei principali organi del sistema dell'arte francese (o meglio, franco -americano), con un articolo in cui si rigettavano le critiche all'arte contemporanea, al solito accusando chi le emetteva di essere reazionari e poujadisti. Anche la "Revue des deux mondes" tornò sul tema, con l'articolo *L'art contemporain, pour qui?*. Alfred Paquement, direttore del museo del "Jeu de Paumes" organizzò nel settembre 1992 e marzo 1993 due conferenze su *L'art contemporain en question* , con il filosofo Georges Didi Hubermann come principale avvocato difensore dell'arte contemporanea, della politica ministeriale e del milieu artistico -burocratico. Nel 1993 entrarono nell'arena con tutta la loro forza d'urto "Le Monde", con uno scambio di colpi tra Domecq e Dagen, e "Libération".

Seguirono un paio d'anni di calma. Nel 1996 le ostilità furono riaperte fragorosamente dall'articolo di Jean Baudrillard, su "Libération" del 20 Maggio. Nello stesso 1996 anche la cultura di destra entrò nell'arena, con due articoli di Kostas Mavrakis e Michel Marmin su "Krisis", ma anche con interventi di Clair, Domech e Fumaroli. Ciò ovviamente scatenò la più rabbiosa indignazione della sinistra. Fumaroli e Clair intervennero anche su "le Figaro", portavoce dal centro -destra moderato. "Art Press" rispose con attacchi velenosi (*L'extrême droit attaque*

citare, oltre ai citati Bourdieu, Clair e Ferry, anche Jean -Philippe Domecq, redattore culturale e critico d'arte di "Esprit", uno dei principali organi dell'intellighentzia di sinistra parigina; Yves Michaud, professore di filosofia alla Sorbona, critico d'arte, direttore dell'Accademia Nazionale di Belle Arti di Parigi, direttore presso l'editrice Chambon di una collana di testi di critica dell'arte contemporanea; Philippe Dagen, critico d'arte di "Le Monde "; Marc Fumaroli, storico, filosofo, accademico di Francia; Ge orge Didi-Hubermann, estetologo; Alain de Benoist, direttore delle rivista di destra, "Krisis"; Catherine Millet, direttrice di "Art Press" e gran sacerdotessa del mondo artistico parigino [82], e molti altri, tra cui ovviamente anche sociologi come Raymonde Moulin e Natalie Heinich [83]

Una notevole sensazione sollevò nel maggio 1996 la discesa in campo di Jean Baudrillard , uno dei massimi guru dell'intellighentzia anarchica e sovversiva francese (era stato "patafisico" a vent'anni, "situazionista" a trenta, semiologo e sociologo a quaranta, massmediologo a cinquanta); e sempre una mente assolutamente libera da ogni rispetto per le convenzioni intellettuali, radicalmente scettico e cinico ("pirroniano") verso ogni pretesa di verità. Sul quotidiano della sinistra, "Liberation", in un articolo intitolato *Le complot de l'art* , Baudrillard affermò che dopo gli anni 20 e 30 l'arte non ha più prodotto nulla di nuovo, che l'arte contemporanea è una

---

l'art contemporain); stavolta gli avversari furono accusati di lepeni smo e fascismo. Gli altri risposero con accuse di terrorismo stalinista.
Oltre a questo dibattito sulla grande stampa, intanto si svolgevano anche conferenze per gli addetti ai lavori, i dirigenti del sistema statale dell'arte francese: a Strasburgo, nel 1994, a Tours nel 1996, a Parigi nel 1997. Nel 1999, Olivier Mongin, il redattore capo di "Esprit", la rivista che otto anni prima aveva scatenato il dibattito , concluse che ormai l'accaloramento dei primi tempi era sfociato in analisi più serene, e che la guerra poteva considerarsi esaurita, e che la guerra poteva considerarsi esaurita.

[82] La Millet divenne popolarissima, nel 2000, per avere pubblicato con la trasparente firma di penna Catherine M. la propria autobiografia erotica, in cui descrive con minuzia anatomica e compiacimento i propri straordinari atletismi sessuali con centinaia di personaggi del mondo dell'arte parigino; quasi come estrema sfida ai "benpensanti" critici di quel mondo.

[83] Ad es. N. Heinich, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain,* « L'Echappe » 1999. Gli interventi e i libri di Heinich in quegli anni fu violentemente attaccati da O. Ardenne, su « Art Press », n. 234, aprile 1998, per la « arroganza » e « imperialismo » (!) della sociologia dell'arte. Un altro intervento è stato quello di A. Verger , *Le champ des avant -gardes* , in «Actes de la recherche en sciences sociales », 88, 1991

gran macchina sterile, frutto di un vasto complotto del Potere, che è del tutto priva di ogni valore e significato, che non esiste, è nulla; e che si dovrebbe mettere fine ai suoi patetici sforzi per convincere il prossimo della propria esistenza [84].

E' ovviamente impossibile riassumere qui in poche righe, i contenuti di una *querelle* che ha prodotto testi per molte migliaia di pagine [85]. Ed è anche superfluo, perché essa costituisce una delle principali fonti di informazione e ispirazione di tutto il nostro lavoro. Quasi ogni pagina di questo libro è intessuta di fili tratti da quel dibattito (come si sarà accorto chi si è preoccupato di andare a leggere le note). Ovviamente ce ne sono infiniti altri, per i quali rimandiamo alla letteratura citata in nota.

La *querelle* sull'AC non è affatto finita, dopo gli anni 90. I dissidenti continuano a lavorare, organizzarsi. L'avvento di Sarkozy, con i suoi accenni alla necessità di mettere l a bellezza nel suo posto

---

[84] Questo scritto, insieme ad alcuni altri sul tema, è stato tradotto in inglese: J. Baudrillard, *The conspiracy of art,* Semiotext(e), New York e Los Angeles 2005

[85] Molti di questi testi sono raccolte di articoli, altri sono chiaramente libri occasionali, scritti per rispondere a una pressante domanda degli editori e del mercato; e alcuni di essi mostrano chiaramente i segni della fretta; lavori scritti di getto, senza adeguata preparazione né revisione, espressioni sentimenti e idee personali prive di ogni supporto, legittimate solo dalla notorietà dell'autore. Paradigmatici di questa categoria sono alcuni libri di P. Domech e P. Dagen. Tra i testi principali usciti direttamente del dibattito, oltre a quelli di Clair e Michaud già menzionati, si possono citare, di Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain* , PUF Paris 1997; e *Critères esthétiques et judgement de gout,* Chambon, Nîmes 1999; *Enseigner l'art? Analyses et r éflexions sur l'ensegnment de l'art* , Chambon, Nîmes 1999 ; *L'artàa l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esth étique,* Stock, Paris 2003. J. P. Dagen pubblicò *La haine de l'art* , Grasset, Paris 1997, e *L'art impossible. De l'inutilité de la creation dans le monde contemporain,* Grasset, Paris 2002; J. P. Domech pubblicò *Artistes sans art ?* Edit. de Esprit, Paris 1994, e *Misère de l'art. Essai sur le dernier demi - siécle de cr éation*, Calmann -Levy, Paris 1999. Allo stesso clima appartengono anche testi come quello di Bruno -Nassim Aboudrar, *Nous ne irons plus au musée,* Aubier, Paris 2000; quello di A. Quemin, *L'art contemporain international. Entre les institutions et le marché,* Chambon, Nîmes 2002, di cui abbiamo ampiamente trattato in un altro capitolo, e quelli di Raymonde Moulin e di Natalie Heinich, che richiameremo anche nel cap. seguente. Una buona selezione di testi sul dibattito è quella di P. Barrer (cur.) *(Tout) l'art contemporain est -il nul?* Favre, Lausanne 2000; anche D. Cohen -Levinas (cur *.) Convergences et divergences des ésthetiques* , L'harmattan, Paris 2001; J. Jimenez, *La querelle de l'art contemporain* , Gallimard, Paris 2005. Una recente e aggiornata analisi di questa storia si trova in A. de Kerros, *L'art caché. Les dissidents de l'art contemporain* , Eyrolles, Paris 2007

approriato, nella gerarchia dei valori, ha rinfocolato il dibattito, e il prevedibile allarme dell'establishment dell'AC [86].

Hanno ripreso la battaglia Christiane Sourgins e Aude de Kerros. La prima intendeva fare l'artista, ma dopo la prima esperienza negativa all'Accademi di Belle Arti si è laureata in storia e lettere alla Sorbona . Lavora come ricercatrice e docente al Louvre; ma ha continuato per un certo periodo a dipingere. Negli ultimi anni si è impegnata soprattutto in associazioni culturali cattoliche. Insofferente dell'assoluto predominio dell'arte ufficiale/statale, nel 2005 ha pubblicato *Mirages de l'art contemporain* . Si tratta di un volumetto breve, grintoso e molto chiaro nei suoi fondamenti e le sue intenzioni. Secondo Sourgins quella che in Francia verso nel 1970 -80 è divenuta l'arte di Stato, risale in pratica agli anni '50, quando rinasce il dadaismo (neo -dadaismo) e viene tolto dal lungo oblio Duchamp. La sua forte convinzione è che quella non è affatto art e, ma qualcosa di radicalmente negazione dell'arte, come è esistita per secoli e millenni.. Essa propone di concellare quella parola in riferimento a quella "cosa", e di ridurla al neutro CA. Il suo libretto ha avuto una notevole diffusione tra gli artisti (pittori) "rifiutati" dal sistema dominante. Ha ricevuto anche un riconoscimento onorifico dagli ambienti culturali cristiani.

Aude de Kerros si è laureata in Scienze Politiche ma si è poi dedicata alla pittura e grafica, di gusto che forse si può definire di "realismo magico" o "fantasy"; molto gradevole e di ottimo successo (fuori dal Sistema) . A formare inizialmente la sua visione del mondo dell'arte è stato Wladimir Weidlé, con il suo *Abeilles d'Aristée* , scritto tra il 1932 e il 1952. Da tempo si è dedicata alla difesa e promozione dell'"arte dissidente" o "nascosta", rispetto a quella imposta dal Sistema, costruendo reti tra artisti e teorici, contribuendo alla coscientizz azione e organizzazione di simpatizzanti, lavorando su una diversità di mezzi di comunicazione: incontri, stampa volante, radio, internet. Il suo testo, *L'art caché. Les dissidents de l'art contemporain* (2007) non è solo un manifesto, un proclama, un libello; è un testo molto articolato, comprensivo di analisi storiche e teoriche molto approfondite, ed espresse con alta qualità comunicative. Recepisce totalmente la proposta di Sourgins, ma la arricchisce di molti altri temi: elaborazione di un articolato paradigma di cosa sia l'arte "nascosta" ma vera, in contrasto con l' AC; una breve storia e

[86] Ibid. p. 190 ss.

una rassegna degli autori che confluiscono in questa direzione; cronaca di iniziative in corso; riflessioni previsionali sul destino dell'AC e le *chances* di rifioritura dell'arte vera ecc.

Insomma pare che Parigi, cinquant'anni dopo essere stata "derubata dell'arte moderna" da New York, si a tornata al centro; ma non del sistema (americo-centrico) che da allora si è sviluppata e che ha imposto al mondo "quella cos a lì", l'AC . Parigi, che per antica tradizione tende a statalizzare anche l'arte e la cultura, e che ha visto l'AC assumere, per tre nt'anni, un carattere particolarmente oppressivo, forse è divenuta il centro della ribellione morale e intellettuale verso di essa [87].

[87] Il 22 marzo 2008 alla sala di S.Pietro, a Parigi, ha avuto luogo un importante incontro dei "dissidenti", condotto, oltre che da Kerros, e Sourgins, anche da L. Danchin, J. Ph. Domecq, K. Mavrakis e M. Sallantin, per organizzare e diffondere il movimento. Cfr. Audedekerros@yahoo.fr ,e soprattutto le 22mars2008@hotmail.com e http:// art.contemporain -dissidents.blogspot.com/

Capitolo XXIII

La critica sociologica

Introduzione

Non vi sono molti sociologi tra gli autori citati nel presente lavoro, e non si sono fatti molti riferimenti espliciti e formali alla disciplina. Gran parte del materiale proviene dalla storia, teoria e critica d'arte; in cui, peraltro, spesso sono presenti temi sociologici, perché da tempo ormai non è possibile lavorare in quei campi senza qualche riferimento alla dimensione sociale (socio-economico-politica). La sociologia è ormai parte integrante della cultura generale e del senso comune del secolo (con tutti i vantaggi e svantaggi che ne derivano, per gli specialisti di tale disciplina) [1]. Di ciò si deve ringraziare in buona parte anche il marxismo, che tanta influenza ha avuto sulle idee circolanti nel sistema dell'arte nell'ultimo secolo. Come si è visto, tra le discipline saccheggiate dagli scrittori d'arte figura anche la sociologia, specie nei suoi autori più famosi e sofisticati, da Weber a Habermas. Ma molti teorici hanno anche una vera, buona cultura sociologica di base, specie negli USA.

Anche se non è stata evidenziata, la sociologia ha tuttavia fornito al presente lavoro le griglie concettuali, l'approccio generale, e la *forma mentis* implicita e trasparente con cui il materiale è stato selezionato, interpretato, rielaborato, organizzato. La cassetta degli attrezzi della sociologia non è stata sciorinata e discussa, ma gli attrezzi sono stati utilizzati tutto il tempo. E come avrebbe potuto essere altrimenti, per chi, come il sottoscritto, è orgogliosamente sociologo fin dalla radice? E sociologo ambizioso, che si riconosce nella grande tradizione di Comte-Durkheim-Weber-Parsons-Luhmann, secondo la quale la sociologia ha il diritto-dovere, e la capacità, di occuparsi della totalità dell'esperienza umana e quindi, ad esempio, anche di filosofia dell'arte. *Sociologus sum, nihil humani a me alienum puto.* Anche la filosofia, la storia e la critica dell'arte, come tutto, sono prodotti da condizioni e cause storico-sociali, sono

[1] Ne ho trattato abbastanza a lungo in R. Strassoldo, *Dal neolitico al postmoderno. Una sintesi macro-sociologica,* Vallecchi, Firenze 1997

costruzioni sociali; nel caso, da spiegare in termini di quella onorata branca che è la "sociologia della conoscenza" [2].

In questo capitolo intendiamo mettere in evidenza il contributo specifico della sociologia alla discussione critica sull'arte contemporanea. Sarà un capitolo breve, perché non sono molti i sociologi che hanno affrontato con qualche sistematicità questo particolare argomento. Aspetti critici si possono trovare in tutta la sociologia dell'arte, perché la sociologia è, per sua natura una disciplina critica, cioè finalizzata alla comprensione dei reali meccanismi e processi sociali (i residui, diceva Pareto), sottesi alle rappresentazioni (derivazioni) che della realtà sociale hanno gli attori e formano i miti, le credenze, gli stereotipi, il senso comune, le ideologie; una scienza in questo senso demistificante e quindi "antipatica" [3]. In tutti i suoi diversi approcci – dal funzionalismo classico al "costruttivismo" di moda negli ultimi vent'anni – la sociologia mette in evidenza che ogni fenomeno umano è il risultato di relazioni, interazioni, convenzioni tra i soggetti; che in ogni relazione sono in gioco norme, valori, interessi, e quindi poteri [4]; e questo vale anche per le opere d'arte e i valori estetici.

1. L'arte nella sociologia: cenni

Nell'economia del presente lavoro non possiamo certo fornire una rassegna dell'intera sociologia (critica) dell'arte; sulla quale sono ormai disponibili ottimi testi introduttivi.[5] Ci limitiamo a ricordare, *in limine*, alcuni riferimenti essenziali.

---

[2] Sulla quale cfr. ad es. la classica trattazione di R. Merton, in *Teoria e struttura sociale*, Il Mulino, Bologna 1971 (1949); per una testo più recente cfr. F. Crespi, *Manuale di sociologia della cultura*, Nuova ediz. riv. e aggiorn., Laterza, Roma-Bari 2003

[3] A. Touraine, *Per la sociologia,* Einaudi, Torino 1978

[4] Sul tema, cfr. qualsiasi recente manuale di sociologia generale; ed. es. P. P. Donati, *Teoria relazionale della società,* Angeli, Milano 1991; V. Cesareo, I. Vaccarini, *La libertà responsabile,* Vita e pensiero, Milano 2006

[5] Per i testi di sociologia dell'arte prodotti nelle generazioni precedenti, mi permetto di rinviare alla mia rassegna pubblicata in R. Strassoldo, *Forma e funzione. Introduzione alla sociologia dell'arte*, Forum, Udine 1998., pp. 330-336. Qui mi riferisco ai manuali più recenti, come V. Zollberg, *Sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna 1994; N. Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Minuit, Paris 1989; *La Sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2004. Tali testi sono pensati primariamente per studenti di sociologia che sono interessati al mondo dell'arte. Il mio manuale

La palma del primo libro organico di sociologia dell'arte, e il più apprezzato ai suoi tempi, è quello di J.M. Guayau, del 1882 [6]; ma i classici della sociologia non hanno, in generale, dato gran spazio all'arte nei loro studi . Un'eccezione è Georg Simmel, il quale era dotato di grande sensibilità estetica e interesse per questa sfera della cultura. Tra i suoi molti saggi alcuni riguardano specificamente l'arte. Ma Simmel travalica di gran lunga i limiti disciplinari della sociologia: è un intellettuale a tutto campo, cioè filosofo nel senso sostanziale e classico della parola; ed è in questa veste che egli ha scritto estensivamente di problemi estetico -artistici (ad es. su Rodin, Rembrandt, il paesaggio, l'"estetica sociologica" e simili). Tra i suoi interessi rientra anche la rivoluzione delle avanguardie, che egli considerava come manifestazione tipica dello "spirito della metropoli" e delle angosce indotte dalla modernità (urbanizzazione, industrializzazione, mercificazione, monetizzazione dei rapporti, e così via)[7]. Egli è presente in modo curioso alla nascita della teoria

---

sopra citato è invece diretto a studenti di materie storico -artistiche ("umanistiche"), privi di background sociologico, e ha un taglio interdisciplinare un po' peculiare. Per un buon manuale elementare cfr. anche V. D. Alexander, *Sociology of the arts* , Blackwell, Malden 2003. Ottima e di ampio respiro (quasi 400 pp.) è anche quella V. Furiò, *Sociologia del arte* , Catedra, Madrid 2000, in cui si trova una ammirevole equilibrio fra la storia sociale dell'arte e un approccio propriamente sociologico; tra Gombrich e Heinich. Buone antologie di brani dei classici della sociologia relativi all'arte sono quelle di M. C. Albrecht, J. H Barnett, M. Griff, *The sociology of art and literature* , Praeger, New York 1970; A. Foster, J. Blau, *Art&Society. Readings in the sociology of the arts,* State Univ. of New York, Albany 1989; e di J. Tanner (ed.) *The sociology of art. A reader* , Routledge London -New York 2003. Un'ampio panorama dello stato degli studi di sociologia dell'arte al 1985 è quello di R. Moulin (cur.) *Sociologie de l'art* , L'harmattan, Paris 1999 (ripubblicazione degli atti del convegno di Marsiglia). In Italia, un esordio interessante nel campo, rimasto purtroppo privo di sviluppi, è stato quello del sociologo -pittore Max Pellegrini, *Undici lezioni di sociologia dell'arte* , Celid, Torino 1996. Cfr. anche i numerosi lavori di D. Bertasio e di M. Tessarolo, più volte citati; anche A. L. Tota, *Sociologie dell'arte. Dal museo tradizionale all'arte multimediale* , Carocci Roma 1999; C. Bordoni (cur.) *Introduzione alla sociologia dell'arte* , Liguori Napoli 2005. Tra i recenti studi monografici, esemplari per rilevanza, finezza e completezza metodologica, cfr. L. Greenfield, *Different Worlds* , Cambridge Univ. Press 1989

[6] J. M. Guyau, *L'art du pont de fue sociologique* , Fayard, Paris 2001 (1889). Su questa figura ormai per molto tempo dimenticata cfr. il minuzioso studio di H. P. Thurn, *Bildmacht una soziale Anspruch,* Leske+Budrich, Opladen 1997, p. 31 ss.; che tra gli attenti lettori di Guayou cita anche Nietzsche.

[7] G. Galletto, *Georg Simmel. Sociologia dell"arte o arte della sociologia?* In R. Strassoldo (cur.) *Muse demotiche. Ricerche di sociologia dell'arte* v. 1, Forum, Udine 2000

dell'astrattismo, in quanto è stato uno degli idol i intellettuali di Wilhelm Worringer, che a sua volta, con il suo saggio su *Astrazione ed empatia,* del 1911, è stato tra gli autori più cari a cubisti e astrattisti [8].

Durkheim mette l'arte nel lungo elenco delle componenti della "forma" materiale della società, e che sono oggetto di quella sorella (o figlia o madre) della sociologia che è la "morfologia sociale"; ma poi non se ne occupa più, pr eso da molti altri più pressanti interessi [9]. Max Weber invece, come ogni persona del suo ceto, del suo tempo e paese, era interessato a diverse arti, e nella sua sterminata produzione si possono trovare molti riferimenti ad esse [10]. L'arte è presa in considerazione in più occasion i da Vilfredo Pareto, nel suo *Trattato* . La sua posizione è drastica: da un punto di vista sociologico l'arte è essenzialmente una modalità di legittimazione del potere sociale, un modo di costruzione del consenso, un espressione delle ideologie dominanti; cioè, nel suo lessico, una "derivazione" del "residuo" [11].

Al XII congresso dei sociologi tedeschi, a Berlino nel 1930, il presidente Leopold von Wiese enfatizza la necessità di sviluppo di questa branchia, e un maggior impegno in ricerche empiriche. Lo fa invece negli anni seguenti, in USA, Pitirim Sorokin, il cui studio sulla *Dinamica Sociale e Culturale* secondo qualcuno può essere ben paragonato a quello dello Hauser per vastità; e anche per alcuni aspetti meno positivi [12]. Nel suo schema dell'a lternanza, nella dinamica culturale, della mentalità sensista, ideale, e ideazionista, trova posto anche l'arte d 'avanguardia dei suoi tempi, che a sua volta egli

---

[8] Nella prefazione alla ristampa del 1948 del saggio, Worringer racconta con commozione che l'intuizione centrale della sua teoria gli invase la mente durante una visita al Musée de L'homme al Trocadero, nel 1908. In quel momento gli apparve, nel silenzio delle sale, la figura di Georg Simmel, anche lui solitario visitatore. Simmel era uno degli intellettuali più famosi della Germania, e lo studentello Worringer fu estasiato di poter scambiare qualche parola con un tale personaggio. Redatta la tesi, ne mandò copia a Simmel, che gli fece subito sapere il proprio vivo apprezzamento e lo incoraggiò a pubblicarla. A quarant'anni di distanza, l'esperienza con Simmel al Trocadero conservava ancora in Worringer un'aura di magia.

[9] Per un'approfondita analisi dei contenuti della "morfologia sociale" di Durkheim cfr. F. Martinelli, *Le società urbane* , Angeli, Milano 1974.

[10] D. Krisztof, *Weber für die Kunst* , 2002

[11] Per una recente analisi del pensiero di Pareto sull'arte cfr. G. Cossi, *Il contributo dei classici alla sociologia dell'arte,* Aracne, Roma 2005

[12] V. Zolberg, *Sociologia dell'arte* , Il Mulino, Bologna 1994, p. 56

interpreta come manifestazione di profonda crisi della cultura occidentale, e verso la quale egli manifesta una notevole avversione [13].

All'interno del mondo dell'arte i "sociologi" più citati e più famosi sono probabilmente quelli della "teoria critica" della scuola di Francoforte: Adorno, Horkheimer, Kracauer, Benjamin, Marcuse, Habermas. Come si è visto alcuni di essi possono essere considerati tra i massimi ideologi dell'avanguardia della parte centrale del Novecento. Ma le virgolette apposte alla parola sociologi stanno a indicare che oggi è difficile accettare quegli autori nel campo della sociologia. Certo, essi, in quanto imbevuti (tra le molte altre cose) di marxismo, fanno continuo riferimento a processi, fenomeni e problemi sociali. Adorno in America è stato anche "costretto" (soffrendone molto) a condurre ricerche empiriche [14], e con Horkheimer ha scritto anche manuali elementari di sociologia. Ma quel che manca loro è la *forma mentis* specifica del sociologo in quanto ricercatore scientifico, e quindi segnato dal carattere congetturale e ipotetico di ogni teoria, e dall'esigenza vitale di confrontarla con i dati empirici. Nella scuola di Francoforte prevale sempre la speculazione teorica, spesso spinta al dogmatismo settario e autoritario. Gli scritti di Adorno e compagni sull'arte (specialmente sulla musica) sono caratterizzati da impressionismo, soggettivismo, dogmatismo e faziosità inaccettabili dalle scienze sociali propriamente dette. [15] Tuttavia, Marcuse distingue per la sua radicale ostilità verso l'arte contemporanea, definita come "entropia" e "totale barbarie", in quanto essa rifiuta la distinzione tra vero e falso, tra bello e brutto, e tra buono e cattivo [16]

Uno dei contributi più importanti della sociologia americana alla critica dell'arte contemporanea si trova nel testo di Daniel Bell, *The cultural contradictions of capitalism* (1976). Riflettendo sulla rivolta studentesca/giovanile degli anni 60, Bell individua una delle sue principali radici nella diffusione, in quella fascia sociale, degli

---

[13] P. Sorokin, *Social and cultural dynamics*, 4 voll., American Book Company, 1937 - 1941; parzialmente tradotto nel 1976 in Italia da Comunità.

[14] Edmondo Berselli riferisce l'episodio secondo cui, intervistato (in italiano) sulle fonti empiriche delle sue ricerche, Adorno avrebbe risposto, con greve accento tedesco, "tutto in mio Kulo" (E. Berselli, *Venerati maestri*, Mondadori Milano 2006 p. 37). Con maggiore approfondimento l'esperienza di Adorno in America è stata narrata da A. Ducret, L'art pour objet, Ante Post, Bruxelles, 2006

[15] Sulla "teoria critica" esiste, ovviamente, una sterminata letteratura. Cfr. ad es. D. Kellner, S. E. Broomer (eds.) *Politics, culture and society. A Critical Theory reader*, Methuen, New York 1989

[16] H. Marcuse, *Contro rivoluzione e rivolta*, Mondadori, Milano 1973

atteggiamenti ed idee tipiche del romanticismo: enfasi sulle emozioni, le esperienze estetiche, la libertà individuale , il soggettivismo; e insofferenza per le regole della società borghese (lavoro, disciplina, morale, famiglia, autorità, ordine, Stato, ecc.). Nell'Ottocento questa sindrome era limitata ad élite s molto ristrette di giovani intellettuali ed artisti. Nelle condizioni di forte sviluppo socio -economico, dopo la seconda guerra mondiale, la sottocultura romantica anti -borghese si è diffusa in fasce giovanili molto più ampie. Di quegli atteggiamenti sono una chiara ed emblematica manifestazione le avanguardie artistiche del Novecento, cui Bell dedica un'attenta analisi .

In Inghilterra l'area altrove coperta dalla sociologia dell'arte è stata quasi monopolizzata, negli ultimi trent'anni, dalla tradizione dei "Cultural studies" che fa capo a Raymond Williams. Si tratta di un filone certo di critica sociale, anche dura, ma piuttosto nella tradizione francofortese che in quella propriamente sociologica. Anche qui prevalgono schemi teorici di tipo marxista, che riconducono ogni fenomeno socio -culturale alle sue determinanti "di classe" e di potere. Molti dei suoi cultori sono di formazione storico -letteraria piuttosto che sociologica. Inoltre, in prevalenza vi si studiano fenomeni de lla cultura popolare -di massa piuttosto che quelli d'elite, come è l'arte "alta".[17]

Tra i sociologi tedeschi più autorevoli, della generazione più anziana, che si sono occupati criticamente di fenomeni artistici si può citare Arnold Gehlen .[18]

Infine si può ricordare che l'arte è stata non solo oggetto di ricerca da parte della sociologia, ma anche fonte di ispirazione e modello operativo. Ad esempio, non c'è dubbio che le analisi sociologiche di Simmel, su qualsiasi argomento, siano sempre condotte con approccio estetizzante (Lukacs ha definito quella di Simmel una "sociologia impressionista", con riferimento preciso a

---

[17] La bibliografia accumulatasi sui *cultural studies* in questi quasi trent'anni è molto ampia. Per un campione rappresentativo dell'ampia gamma di tematiche e di approcci cfr. la monumentale antologia di oltre 600 fittissime pagine raccolte da S. During (ed.) *The cultural studies reader* , Routledge, London -New York 1999 (1991). Cfr. anche M. Ferguson, P. Golding (eds.), *Cultural studies in question* , Sage, London 1997.Un gruppo affine a quello di W illiams a Birmingham è quello di Dietmar Kamper a Berlino, con la rivista "Ästhetik und Kommunikation"; dove però è ancora più accentuato il riferimento alla teoria critica adorniana.

[18] A. Gehlen, *Zeitbilder. Zur sociologie und Ethik der moderne Malerei* , Klostermnann, Frankfurt/M, 1986

quella corrente artistica), e con finissima attenzione agli aspetti estetici di qualsiasi fenomeno studiato. Inoltre la scrittura di questo autore ha di solito altissime qualità letterarie. In Simmel, la scienza sociale acquista le qualità dell'arte letteraria [19]. In tempi più recenti, l'epistemologia "anarchica" di P. Feyerabend ha esplicitamente indicato nel metodo artistico una possibile e legittima modalità di operare della scienza in generale, e delle scienze sociali in particolare [20]. Uno dei più popolari approcci sociologici degli anni '60 e '70, quello di E. Goffman, si è ispirato esplicitamente alla drammaturgia; e uno dei più esoterici e incomprensibile, quello di Garfinkel (l'"etnometodologia") si è ispirato allo *happening* di Kaprow [21].

3. La sociologia dell'arte

La sociologia dell'arte è stata a lungo una cenerentola, tra le branche specialistiche della sociologia [22]. Negli ultimi due o tre decenni essa sembra mostrare una buona vitalità [23], ma a volte si ha l'impressione che ciò si è dovuto più alla perdita dello slancio trasformatore della sociologia che alla crescita di rilevanza della

---

[19] G. Galletto, *Georg Simmel: sociologia dell'arte o arte della sociologia*? cit. Cfr. anche R. Nisbet, *Sociology as an art form*, Transaction books, New Brunswick, N. J. 2002 (1976).

[20] P. Feyerabend, *Contro il metodo*, Feltrinelli Milano 2003 (1973). Cfr. anche idem, con C. Thomas, *Arte e Scienza*, Armando Roma 1989

[21] Su E. Goffman la letteratura è molto vasta; cfr. ad es. L. Bovone, G. Rovati (cur.) *L'ordine dell'interazione: la sociologia di E. Goffman,* Vita e Pensiero, Milano 1992. Sull'etnometodologia cfr. ad es. P. Giglioli, A. Dal Lago, *Etnometodologia*, Il Mulino Bologna 1983.; E. Livingstone, *Making sense of ethnomethodology*, Routledge & Kegan Paul, London 1987. Per una rielaborazione molto complessa di questo filone cfr. anche J. R. Gusfield, *Performing action. Artistry, human behavior and social research*, Transaction, New Brunswick -London 2000.

[22] Anch'essa può vantare precursori ottocenteschi, come il francese Guyau e l'italiano Squillace. Per l'Italia tra i padri fondatori si può ricordare, in tempi più vicini, anche G. Braga, *Il lungo cammino verso una sociologia dell'arte*, in *Opere postume* (a cura di M. Tessarolo e E. Monti) Angeli, Milano 1985

[23] Secondo la stima di H. C. Duncan, alla fine degli anni 60 essa contava meno dell'1% della produzione sociologica totale; ma secondo l'aggiornamento di V. Zolberg, (op. cit. p. 230) verso il 1990 essa era salita al 2%. Considerando che esse riguardano in grandissima parte la letteratura, il teatro, la musica, lo spettacolo, il cinema ecc. ho stimato che le arti visuali "tradizionali" (pittura, ecc.) di cui mi occupo ammontino solo allo 0.5 %; stima poi ripresa da N. Heinich, in *La sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2004 p. 15

problematica socio -artistica. Fin dalla sua origine, agli albori della società industriale, la sociologia è stata animata dalla speranza di poter contribuire, con gli strumenti della ricerca scientifica, al progresso umano, al miglioramento della società, alla sua riforma. Questa speranza non sembra avere più molto corso per due motivi principali. Il primo è che la stessa idea di progresso è andata in crisi, sostituita da quella, assai più ristretta e di competenza soprattutto degli ingegneri, dell'innovazione tecnologica. In secondo luogo la sociologia è stata da tempo ormai spodestata, nel ruoli di regina delle scienze sociali, dall'economia; disciplina molto più funzionale ad una società tesa solo alla crescita economica (o almeno al mantenimento delle posizioni in un mondo globalizzato e concorrenziale, tutto lanciato alla crescita).

Nel corso della sua storia la sociologia ha vissuto tre momenti magici, quando sembrava di poter/voler contribuire in modo importante a guidare la società. Uno è stato tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, quando essa pareva poter portare la società europea sulla via delle riforme sociali, fuori dalla tragica contrapposizione tra le forze della rivoluzione e quelle della reazione. Il secondo è stato il ventennio dopo la seconda guerra mondiale, quando pareva che la sociologia americana potesse aiutare tutti i Paesi del mondo a divenire più democratici, efficienti e moderni. Il terzo è stato il 68, quando sembrò a molti giovani che essa potesse fornire gli strumenti concettuali per capire e trasformare radicalmente (rivoluzionare) il mondo. Tutto ciò è passato e lontano. In generale, negli ultimi decenni la sociologia pare ormai rassegnata ad un ruolo ancillare, di fornitrice di servizi di ricerca su singoli aspetti problematici della società, su richiesta e su commissione dei poteri dominanti (quasi solo gli enti pubblici, e in particolare dei servizi sociali; poco dai poteri privati e produttivi). Un ruolo da officina riparazioni, piuttosto che da laboratorio progettuale del futuro. Al massimo può aspirare a divenire consulente del principe; ma senza più mettere in discussione i fondamenti del suo potere e i suoi valori centrali.

In questo clima, la nuova (relativa) popolarità della sociologia dell'arte può essere interpretata come un sintomo dell'abbandono delle grandi ambizioni e utopie palingenetiche, un ripiegamento consolatorio su tem i politicamente non impegnativi e piuttosto divertenti. Letteratura, musica (popolare), pittura, teatro, danza, spettacolo sono certo argomenti su cui è abbastanza piacevole far

ricerca; specie se qualitativa e partecipante, cioè basata sulla frequentazione di eventi e conversazioni con i soggetti. Questo mi pare faccia la nuova generazione di sociologi dell'arte, a giudicare dalle relazioni presentate nei convegno della sezione di sociologia dell'arte della Associazione Europea di Sociologia.

Anche qui peraltro non son tutte rose e fiori. In particolare, la sociologia dell'arte visuale (che occupa circa un quarto o un quinto dell'insieme della produzione in questa subdisciplina)[24] pare confrontarsi con tre principali difficoltà. La prima è che questo mondo è così ristretto ed elitario da non essere mai stato definito dal Potere come un "problema sociale " bisognoso di essere studiato, allo scopo di guidare e razionalizzare gli interventi pubblici su di esso (che è la ragione principale per cui, di solito, si promuove la ricerca sociologica) [25]. La seconda è che il mondo dell'arte, in generale, non solo non sente bisogno di essere analizzato sociologicamente; ma è attivamente contrario a ogni tentativo in questo senso .[26] E la ragione di questa contrarietà è, ovviamente, che in quel mondo vi sono larghe zone di oscurità, mistificazione, feticismo, autoritarismo e impostura, cui la luce della conoscenza scientifica sarebbe esiziale [27]. La terza è la concorrenza mossa dalla incomparabilmente più ampia e sentita problematica della comunicazione (semiosi, cultura visuale, media, informazione, nuove tecnologie ecc.), con la quale l'arte ha molti

---

[24] Stima risultante dall'analisi dei programmi degli ultimi convegni dell'apposita sezione dell'ESA, European Sociological Association.

[25] Così ad es. G. Engel Lang, voce *Art and Society* , in E. F. Borgatta, R. J. V. Montgomery (eds.) *Encyclopedia of Sociology* , McMillan, New York etc. 2000 v. 1 p. 172. Cfr. anche J. P. Robinson (ed.) *Social science and the arts, 1984,* Univ. Press of America, Lanham 1984; A. Dal Lago, S. Giordano, *Mercanti d'aura* , Il Mulino, Bologna 2006, p. 239

[26] A. Quemin, *L'art contemporain international. Entre le institutions et le marché. (Le rapport disparu*), Chambon Nîmes 2002, p. 241. La contrarietà è propria del sistema dell'arte, cioè dei suoi guardiani e manovratori. Cfr. anche Dal Lago, S. Giordani, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea* , Il Mulino, Bologna 2006, p. 239. Gli artisti, in quanto componente marginale del sistema, sono invece abbastanza disponibili; cfr. ad es. i già citati studi di D. Bertasio, quello di I. Lebeer (*L'art? C'est une meilleure idée! Entretiens 1972 -1984*, Chambon, Nimes 1997), e quelli di C. Calligaris, M. Brun e E. Cerioli in R. Strassoldo (cur.), *Muse Polifile. Ricerche di sociologia dell'arte v. 3* , Forum, Udine 2005. Cfr. anche N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain* , Minuit, Paris 1998 p. 343

[27] Il tema ricorre in tutti i testi di sociologia dell'arte; ed es. A. Tota, *Etnografia dell'arte*, Logica University press, Roma 1997 p. 10

punti di contatto, e nella quale, come abbiamo visto, rischia di essere risucchiata e dissolta [28].

Qualche buona (solida, ampia, empirica) ricerca social - scientifica, su temi rilevanti della problematica socio -artistica, si fa; ne abbiamo fatto ampio uso e riferimento in tutto questo lavoro [29]. Per più estesi riferimenti bibliografici rimandiamo ai citati manuali generali di sociologia dell'arte e alle altre fonti di informazioni in questo campo, come i siti delle relative Associazioni nazionali e internazionali e i repertori bibliografici online. Ma in complesso dobbiamo confessare la nostra impressione che nella sociologia dell'arte , anche a livello mondiale, girino assai poche risorse . I privati, come si è accennato, non sono interessati, e le grandi fonti pubbliche di finanziamento alla ricerca scientifica, nazionali e d internazionali, hanno tutt'altre priorità (l'Unione Europea, ad es., è del tutto assente in questo campo). Di conseguenza, la maggior parte delle ricerche sono condotte giocoforza

[28] Cfr. a questo proposito, gli appassionati interventi a difesa della specificità dell'arte, rispetto al più ampio campo della comunicazione di D. Bertasio in varie sedi; ad. es. in *Solitudine e condivisione* , Liguori, Napoli 2003, p. 2.

[29] Ho trascurato quasi del tutto il famosissimo lavoro di Howard Becker, *Art World s,* Univ. of California Press , Berkeley 1982. A nostro avviso è molto sopravvalutato. Becker è certamente una persona intelligente e brillante, ed è lodevole il suo approccio radicalmente empirico -comportamentale, molto middle -western e chicagoano. I dati sembrano tratti dalle proprie esperienze personali, da impressioni, microstorie e notizie raccolte casualmente. Non si evince l'uso di tecniche di ricerca più sistematiche, nè una robusta base bibliografica. Si analizzano a livello micro (interazionale, goffmanniano) i comportamenti interpersonali all'interno del mondo dell'arte, ma non si fa alcun riferimento ai rapporti con il resto della società; ad es. i legami con le strutture politiche ed economiche. L'approccio e stile di pensiero potrebbe essere paragonato a quello di Simmel, ma in Becker ci colpisce invece la inconsistenza di cultura storico -artistica (per non menzionare filosofica); la sua esperienza personale è ristretta alla musica jazz, di cui era stato buon pianista semi - professionale nei night clubs. L'impianto teorico è sostanzialmente quella della sociologia delle professione; i concetti e le categorie con cui descrive e analizza il mondo dell'arte potrebbero essere applicati a qualsiasi altro mondo professionale. Manca qualsiasi approfondimento della specificità dell'arte (valori estetici). La posizione è di totale indifferenza ai valori; e non solo quelli estetici (si proclama relativistico, scettico e democratico). Il livello di espressione e i temi esposti sono elementari, e molto adatti agli studenti californiani. Ciò spiega il successo del libro in America (anche a scoppio molto ritardato in Italia, con la sua pubblicazione di un quarto di secolo più tardi, 2004); ma nella nostra personale ricerca ci è stato utile solo in misura minuscola, quasi nulla.

con metodi artigianali, e quindi di breve respiro, su temi che rispondono a curiosità personali e particolari, spesso marginali [30].

Anche in Italia non esiste una consistente tradizione di ricerche sociologiche, e relativi finanziamenti, sull'arte. Vè solo una manciata di sociologi professionali si occupano in modo più sistematico e specifico ai temi dell'arte (Bertasio, Porrello, Sanguanini, Tessarolo, Verdi); altri hanno iniziato da pochi anni (Musmeci Riccioni, Trasforini,) o vi si sono dedica ti per un certo periodo (Dal Lago, Pellegrini, Tota).

Un'altra caratteristica che ci par di rilevare è la mancata messa in discussione della definizione sociale di arte. Certo, come si è più volte avvertito, uno dei contributi fondamentali della sociologia è la messa in evidenza che l'arte è una costruzione sociale, e si studiano i modi e i processi con cui vengono socialmente costruiti i valori artistici. Ciò ha certamente un'utile funzione demistificante, rispetto ad altre concezioni dell'arte, ad esempio quelle "essenzialiste", idealiste, romantiche, sacrali e così via . Ma ha anche, paradossalmente, degli effetti di rafforzamento dello *status quo* , cioè del potere dei protagonisti di quei processi. Se l'arte è solo costruzione sociale, non c'è differenza di principio, almeno dal punto di vista sociologico, tra il pisciatoio di Duchamp o la testa di vacca putrefatta di Hirst e la Cappella Sistina; o tra il rock satanico di Marilyn M anson e la Nona Sinfonia di Beethoven. Possiamo solo studiare i diversi modi con cui quei fenomeni sono stati socialmente costruiti, le forze in gioco, le cause e gli effetti; ma non indagare le loro differenze intrinseche. La costruzione sociale del genio di Mozart non può, moralmente parlando, essere trattato alla stessa stregua della costruzione sociale della popolarità di una qualsiasi banda rock. Ora, una disciplina che rinuncia a studiare le differenze tra tali fenomeni rinuncia ad entrare nel cuore del problema dell'arte, che è quello del valore artistico degli oggetti; cioè i criteri di individuazione dell'arte "vera" rispetto alle imposture, degli oggetti di alto contenuto estetico da quelli che ne hanno poco, punto o negativo. Per essere veramente utile, la

[30] Un bell'esempio di ricerca sociologica su temi molto ampi e rilevanti è quella di un terzetto non di sociologi ma di artisti, che negli anni '90 hanno posto a un centinaio di critici ed esperti d'arte francesi le stesse domande che all'inizio del secolo erano state poste dal critico Charles Morice ad altrettanti artisti. Questo rovesciamento di ruoli è una degli aspetti più significativi della ricerca. Cfr. C. Cyvtoc, G. Marrey, M. Sallentin, *L'art en question. Trente reponses* , Linteau, Paris 1999 .

sociologia dell'arte non dovrebbe rinunciare a questo compito .[31] Solo affrontandolo essa può svolgere in pieno la sua vocazione/dovere di disciplina critica, in vista del miglioramento della condizione umana.[32]

3. Il contributo francese

La tradizione di studi socio-artistici (arti visuali) più sostenuta nel tempo, di più alto livello e rigore scientifico, e più significativa dal punto di vista delle problematiche affrontate ci sembra quella francese, a partire da *L'amour de l'art* di Bourdieu e Darbel e dal *Marché de la Peinture en France* di Raymonde Moulin, entrambi del 1967[33]. Di Bourdieu si è fatto cenno nel capitolo precedente, e non lo riprendiamo qui. Raymonde Moulin è un'allieva di Raymond Aron, sotto la cui guida ha svolto negli anni 60 una poderosa ricerca in cui il tema apparentemente economico è weberianamente trattato con grande completezza di punti di vista, sulla base di un'impressionante quantità di dati documentari e statistici, studiando il ruolo di tutti i diversi soggetti del sistema nella costruzione dei valori estetici e monetari. Da allora Moulin ha occupato un ruolo centrale nella sociologia dell'arte in Francia e non solo. Nel 1985 ha curato a Marsiglia un importante convegno internazionale sulla disciplina e nel 1992 ha pubblicato *L'artiste, l'institution et le marché*, che tratta in particolare dell'arte contemporanea. Vi si mette in evidenza il ruolo centrale degli esperti e delle pubbliche istituzioni, e la crescente differenziazione tra l'arte destinata ai musei e quella prodotta per i circuiti commerciali. Del 1995 sono *De la valeur de l'art*, e *Les artistes, essai de morphologie sociale.* Nei suoi scritti pare di notare un crescente distanziamento emotivo e disincanto verso quel mondo, che la sua approfondita conoscenza la autorizza a considerare

---

[31] Sul problema hanno insistito in diversi luoghi ad es. v. Zolberg e soprattutto A. Bowler; ad es. in *Teoria e metodo nella sociologia dell'arte,* in D. Bertasio (cur.) *Immagini sociali dell'arte*, Dedalo, Bari 1998, p. 33 e 66. Cfr. anche D. Bertasio, *Introduzione* e G. Marchetti, *Sociologia dell'arte e obiettività scientifica: un binomio non impossibile*, nello stesso libro. Cfr. anche E. Bird, *Aesthetic neutrality and the sociology of art*, in M.B. Barrett et al. (eds.), *Ideology and cultural production,* St.Martin's Press, New York 1979; D. Raynaud, *L'émergence d'une sociologie des ouvres: une évaluation critique*, in « Cahiers internationaux de sociologie », 1999

[32] Questo, naturalmente è il senso di tutto il presente lavoro.

[33] Esiste anche un'importante tradizione precedente, dei Guayau, Lalo, Francastel, Duvignaud, ecc.; ma essa ha una taglio storico-speculativo piuttosto lontano da quello rigorosamente scientifico-empirica dei autori trattati qui di seguito.

nient'altro che un settore delle professioni e degli affari, reso peculiare da molti tratti, ma non particolarmente ricco di reali valori morali o culturali; al contrario.

Nel corso degli anni 80 e 90, grazie anche alla vivacità del "Grande Dibattito", si sono condotte in Francia alcune grandi indagini nazionali sui consumi culturali e artistici [34]. Altre ricerche riguardano i visitatori dei musei [35]. Ne abbiamo riferito al cap. XVIII.

Tra i sociologi dell'arte dell'ultima generazione uno dei più validi è certamente Nathalie Heinich. Vi abbiamo fatto spesso riferimento nel corso di tutto questo libro, e ne abbiamo anche ricordato gli interventi nel corso del "Grande Dibattito Parigino", di cui ha anche auspicato la chiusura [36]. Negli ultimi quindici anni ha pubblicato una poderosa serie di ricerche: sulla popolarità di Van Gogh, sul feticismo artistico, sullo status sociale di pittori e scultori, sulle proteste contro l'arte contemporanea quali sono documentate nei "libri d'oro" delle esposizioni e nelle lettere dei visitatori, sulla creatività letteraria, su alcune figure emblematiche del sistema dell'arte, e altro [37]. I suoi lavori di più ampio respiro finora sono *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques* (1998) e *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique* (2005). E' anche autrice di una sintetica introduzione alla sociologia dell'arte (2001). La quantità e qualità di spunti teorici, di informazioni e di illuminazioni che si possono trovare nei suoi lavori sono molto alte, e ampiamente

---

[34] J. C. Passeron, L. E. Pedler, *Le temps données aux tableaux*, CERCOM-IMERC, Marsiglia 1991.

[35] Ad es. E. Veron, M. Levasseur, *Ethnographie de l'exposition. L'espace, le corps, et le sens*, Centre George Pompidou, Paris 1983 che hanno impiegato registrazioni video dei comportamenti. Un altro brillante lavoro di sociologia dell'arte è P. Ufalino, di cui vedi *Politiques culturelles, mecenat caché et academies invisibles*, in "L'année sociologique", 89, 1989; idem, *L'invention de la politique culturelle*, in "la Documentation francaise", 1996; idem, *Le fonds d'art contemporain. La délégation du jugement esthétique,* L'harmattan, Paris 1995

[36] N. Heinich, *Per por fine alla polemica sull'arte contemporanea*, in F. Ferrari, *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo,* B. Mondadori, Milano 2007

[37] Quasi tutte sono state citate nelle pagine precedenti. Qui si può ancora ricordare il recente lavoro a quattro mani con B. Edelman, *L'art en conflits. L'ouvre de l'esprit entre droit et sociologie*, La decouverte, Paris 2002, che come dice il titolo, tratta dei problemi giuridici connessi all'arte contemporanea, quali lo statuto artistico-autoriale dei curatori di mostre, i criteri di autenticità delle opere, le forme e intensità della censura, e così via. Una bibliografia ampia (20 libri e una sessantina di articoli) si trovano in N. Heinich, *La sociologie à l'épreuve de l'art*, Aux de lieux d'être, Genève 2007.

utilizzati nel nostro lavoro [38]; non ne tenteremo qui una rassegna. Anche Heinich mostra, rispetto al sistema dell'arte contemporanea, una distanza critica che pare debordare talvolta in fastidio e avversione, anche se espresse sempre con molta prudenza [39]. Personalmente trovo le sue posizioni, sia nella sociologia dell'arte che della sociologia in generale, sostanzialmente coincidenti con le mie.[40]

4. Il caso Luhmann

La situazione della sociologia empirica e critica dell'arte in Germania non pare discostarsi molto da quella che si riscontra in altre grandi culture nazionali; e cioè, di estrema marginalità. Qualche ricerca tedesca di questo tipo è stata già citata in alcuni luoghi di questo libro. Ma è doveroso accennare al caso di colui che è di gran lunga, con Habermas, il più famoso sociologo tedesco degli ultimi decenni, e cioè Niklas Luhmann . Dopo l'economia, il diritto, la politica, l'amore, l'ecologia e a molto altro, egli ha rivolto la sua attenzione anche al sistema dell'arte, pubblicando nel 1995 un suo volume di quasi 500 dense pagine sull'argomento (*Die Kunst der Gesellschaft*)[41]. A Luhmann interessa soprattutto verificare la funzionalità della sua imponente macchina teorico -concettuale- lessicale, la sua capacità di analizzare in modo convincente e produttivo anche la sfera artistica. Il suo problema è di completare il

---

[38] Peraltro, i lavori di Moulin e di Heinich sono stati ampiamente utilizzati anche da altri autori italiani (malgrado siano di formazione storica e non sociologica) sul tema dell'arte contemporanea, come Francesco Poli e Angela Vettese.

[39] Come ricorda A. De Kerros, in *L'art caché. Les dissidents de l'art contemporain* , Eyrolles, Parigi 2007, p. 181, ciò si spiega anche con il fatto che tutte le ricerche empiriche di Heinich sono state commissionate dal Ministero della cultura.

[40] Mi riferisco al rapporto tra teoria e ricerca sul campo, tra la teoria e il problema, il riferimento ai valori e la neutralità, l'identità della nostra disciplina di appertenenza (la sociologia) e l'utilizzo di altre discipline, l'indipendenza da scuole e correnti teoriche, la marginalità nella comunità sociologica, la sensazione che da decenni non siano state emerse "Grandi Teorie " nuove, le condizioni deplorevoli della sociologia nell'università, il rapporto tra la sociologia dell'arte con la disciplina -madre, da un lato, e con il mondo dell'arte dall'altro; la distinzione netta tra la sociologia dell'arte e le altre forme di pensiero nella e sull'arte (le "discipline umanistiche); il giudizio (molto negativo) su gran parte della sociologia dell'arte dell'ultima generazione; la regola di evitare di perdere tempo, nello scrivere testi, di demolire le tesi altrui, contrarie alla proprie. Condivido con lei anche abitudini di dettaglio relativo alla citazioni bibliografiche . Tutto ciò è esposto nel testo di Heinich sopra citato .

[41] N. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* , Suhrkamp, Frankfurt/M, 1995

giro di collaudo e applicazione della sua macchina. Come ammette nell'introduzione, non è motivato da particolare interesse personale per l'arte. Gran parte del libro è una laboriosa ri -esposizione della sua teoria cibernetica del sistema sociale, con particolare attenzione ai temi dell'informazione, comunicazione, osservazione, percezione, più rilevanti al tema dell'arte. Come sempre, egli dimostra sia un'incredibile capacità di costruire lunghe concatenazioni di ragionamenti logicamente impeccabili, sia di utilizzare elementi informativi tratti della fonti più disparate e raffinate; in questo caso, testi di estetica , da Leon Battista Alberti a Hogarth a Arthur C. Danto. Se non andiamo errati, la sua definizione di arte è abbastanza vicina a quella classica (da Baumgartner a Hegel), cioè l'arte è l'espressione di ciò che non è esprimibile in altri modi, cioè "ineffabile", l'inconcepibile. Tuttavia in quelle 500 pagine di gelide argomentazioni si possono trovare anche molte affermazioni intriganti; spesso enigmatiche e sottilmente ironiche. In particolare nell'ultimo lungo capitolo, dedicato all'"autodescrizione del sistema", cioè a quello che qui abbiamo chiamato teoria e ideologia dell'arte, si possono individuare molti strali critici verso l'arte contemporanea, la sua pretesa di difendere i propri confini estendendoli senza vincoli interni, di dichiarare arte qualsiasi cosa, anche l'anti -arte; e la sua pretesa di far coincidere arte e filosofia, opera d'arte e commento, produzione artistica e produzione di discorsi. Come abbiamo già rilevato a suo tempo, secondo Luhmann questa coincidenza significa fine della possibilità di evoluzione coerente del sistema dell'arte; come per Belting, la fine della storia dell'arte. Tuttavia, nel volume, la sproporzione tra i complessi ragionamenti sui problemi generali del sistema sociale e i temi specifici del mondo dell'arte è certo scoraggiante, per chi è interessato a quest'ultimo. Di fatto non pare che, a dieci anni di distanza, alcun teorico dell'arte abbia ripreso le intuizioni contenute in questo libro ;[42] salvo il curiosissimo Peter Weibel [43]

[42] Il libro è stato tradotto in inglese e pubblicato nel 2000 col titolo, leggermente fuorviante, di *Art as a social system* , (Stanford Univ. Press). Dire "L'arte della società" è cosa piuttosto diversa che dire "l'arte come sistema sociale". Quello che manca nel testo (salvo che nell'ultimo capitolo, e qualche notazione qua e là) di Luhmann è proprio la tematizzazione del sistema dell'arte, ovvero dell'arte come sottosistema sociale. Poche e non entusiastiche le recensioni che abbiamo reperito; ad es. Schryer, *Cybernetic aesthetics* , in "Literary research - Recherche litteraire," 18, 35, 2001; G. Eislein, *Society as communication, art as communication, and the*

Poco prima della sua morte, nell'atrio di quell'immenso, modernissimo, coloritissimo, chiassosissimo, fantasmagorico lunapark artistico che è il ZKM (Zentrum für Kunst und Medien, centro per l'arte mediatica) di Karlsruhe, ideato e diretto da Weibel, è stato eretto a Luhmann un piccolo altare. Come una reliquia o un feticcio stava lì, alto e isolato, uno dei grigi armadietti classificatori metallici in cui egli teneva, in perfetto ordine, il suo immenso patrimonio di informazioni, su schede cartacee scritte a mano, in minutissimo, preciso ed elegante corsivo. Un chiaro omaggio (quanto ironico?) dell'arte alla scienza, del giovane carnevale artistico post-moderno alla vecchia quaresima della ragion pura.

---

paradoxes of autonomous systems, in "The review of communication", 2, 1, 2002. Echi del lavoro di Luhmann si ricontrano in vari altri testi sull'arte; ad es. B. Wyss, *Von Bild zum Kunstsystem*, König, Köln 2006, p. 117 ss.

[43] Institut für kulturelle Fragen, Freiburg; Kunstraum, Wien, *Art&Language and Luhmann*, Passagen, Wien 1997

Parte V

Aperture

Capitolo XXIV

Ultime riflessioni e prospettive

Nel corso di questo lavoro abbiamo toccato un gran numero di argomenti. Alcuni di essi ricorrono più volte, per aspetti parziali e in contesti diversi, e forse meritano una trattazione più organica, seppur sintetica. Altri ci appaiono particolarmente importanti, ma bisognosi di ulteriori approfondimenti; ne facciamo cenno qui, come note per futuri programmi di lavoro. Altri ancora richiedono di discostarsi dall'approccio sociologico, tendenzialmente scientifico -razionale, cui abbiamo cercato di attenerci, e rispondono piuttosto a corde soggettive ed emozionali; di cui non sono immune.

1. Alle origini dell'arte contemporanea: il M archese de Sade

Abbiamo iniziato questo lavoro con l'evocazione di alcune manifestazioni particolarmente efferate dell'arte contemporanea; e nel corso delle analisi abbiamo più volte notato che in essa, dal primo romanticismo settecentesco ai nostri giorni , scorre un filone di interesse, a volte anche morboso, per la combinazione di piacere e crudeltà, di sesso e sangue, *eros* e *thanatos* . In tali occasioni, abbiamo a volte menzionato il Marchese de Sade, e abbiamo ventilato l'ipotesi che una delle fonti dell'odio per la società "borghese", che segna parte del romanticismo e diviene dominante nell'era delle avanguardie, derivi dall'odio radicale, totale, cosmico teorizzato da Sade, contro qualsiasi limitazione della libertà nel perseguimento del piacere individuale. Ora è forse il momento di dire qualcosa di più organico .

Sade (1740-1814) non è un personaggio qualsiasi, noto solo perché il suo nome è stato dato, dagli psichiatri di fine Ottocento, a una particolare perversione sessuale. Sade è un personaggio gigantesco; un o che per decenni ha riempito montagne di cart e (la sua *ouvre* conta una settantina di opere, alcune delle quali di migliaia di pagine) su cui raccontare avventure di sesso, in tutte le versioni allora considerate viziose e ora ampiamente accettate (omosessualità, travestitismo, sado -masochismo, horror) ma anche in quelle tuttora stigmatizzate come perversioni (pedofilia, incesto, coprofagia, cannibalismo, necrofilia ecc.). Soprattutto, le sue opere sono caratterizzate da fantasie di torture , morte e massacri su larga scala e

di inesauribile varietà ; interrotte da altrettanto impressionanti lunghissime prediche , in perfetto stile da *philosophe* illuminista, di giustificazione "razionale " di quei comportamenti. In sintesi, la sua visione del mondo è molto semplice: la natura si diverte a generare continuamente nuove forme viventi, al solo scopo di decomporle nella morte; la distruzione è legge di natura e provoca piacere a chi la compie . La natura impone ad ogni individuo di perseguire solo il proprio piacere e le proprie passioni . Tanto più grande e potente è un individuo, tanto più grandi sono le sofferenze e i massacri che egli deve perpetrare e il piacere che ne può trarre . Grandezza e potenza nel mondo sono da perseguire solo allo scopo di darsi a quelle attività . L'"eroe" sadiano deve godere di assoluta libertà nel perseguire la sua vocazione al piacere della distruzione. La società, in quanto crea limiti a questa libertà, è male; estremamente odiosi sono poi i limiti imposti dalla religione. Sade aborre con tutte le sue forze l'idea di Dio. Alla fine, egli rivolge il suo odio non solo contro le leggi della società e della religione, ma anche contro quelle della natura; l'eroe sadiano, nel delirio di onnipotenza, vorrebbe distruggere anche la natura e le sue leggi, e, infine, anche se stesso. La propria morte, magari tra atroci torture, è la suprema voluttà. Sade è il filosofo dell'odio cosmico, del male assoluto, del nichilismo più radicale e grandioso che mente umana abbia mai concepito .

Le lunghe pagine in cui i personaggi argomentano questa filosofia si alternano con quelle in cui essi la mettono in pratica, in scene di sesso e sangue di infinita fantasia malefica, tese a provocare la massima eccitazione. Alcune delle opere di Sade, quelle più "leggere", furono da lui pubblicate e firmate; altre le pubblicò anonime, altre rimasero manoscritte. Buona parte di esse furono scritte in carcere, dove passò buona parte della sua vita; la prima volta perché, da giovane aveva tentato, nel suo piccolo, di mettere in pratica le sue fantasie; le altre per quel che scriveva. Le sue opere pubblicate si inserivano nel ricco filone della letteratura erotica e pornografica settecentesca, ed ebbero ampia diffusione. Rousseau scrisse "guai alla fanciulla che legga anche una sola pagina di Sade. La sua anima ne sarà bruciata per sempre". La loro pubblicazione era ufficialmente vietata, ma esse circolavano in edizioni clandestine. Sade era un figura notissima negli ambienti colti della Francia del suo tempo . Le autorità sequestrarono e distrussero quel che potevano delle sue opere, ma molte sopravissero negli "inferni " delle biblioteche pubbliche e private. Poiché fu impossibile dissuaderlo dallo scrivere quelle cose,

nel 1801 Napoleone ordinò il suo internamento nel manicomio criminale di Charenton, dove passò il resto della vita.

Il pensiero di Sade è un vulcano la cui lava rovente per un secolo scorre nel sottosuol o della cultura parigina ed europea, eruttando episodicamente qua e là. Lo si nomina molto raramente, ma lo si legge di nascosto, lo si conosce, se ne viene influenzati. Tutti i più raffinati intellettuali dell'Ottocento lo conoscevano, assicura Simone de Beauvoir. I l lato morboso del primo romanticismo (es . Gericault, Shelley) vi è radicato, come ricorda Praz in *La carne, la morte e il Diavolo* (1930). La figura dell'"Unico", del soggetto che non può riconoscere limiti esterni alla propria volontà, elaborata da Max Stirner, è certamente sadiana. Sade era conosciuto da Lamartine e da Dostojewski, che vi trae spunto per i personaggi de *I demoni* . Baudelaire invita a "tornare sempre a Sade" . L'odio di Baudelaire per la natura e la società, e la sua fascinazione per la morte e la corruzione ne portano chiarissima impronta . Nietzsche è totalmente intriso di pensiero sadiano, e il suo "superuomo" o "ultra -uomo" non è altro che l'eroe sadiano appena un po' ripulito dalle sue lordure .

Alla fine del l'Ottocento la scienza psichiatrica (Freud, Krafft - Ebling, Ellis, Lombroso) dà il nome di Sade (insieme a quello di Masoch) ai comportamenti sessuali da lui co sì ampiamente descri tti ed esaltati; e gli intellettuali dell'epoca decaden tistica (ad es. Swinbourne, Barbey d'Aurevilly, Lautréamont , Louis, D'Annunzio, Wilde) lo utilizzano in misura sempre più esplicita, nelle loro poesie, storie e immagini di sesso e morte. Secondo Clair, anche l'espressionismo procede da Sade [1]. Come si è già notato, il profeta dell'avanguardia parigina, Guillaume Apollinaire, ne è un appassionato , un esperto e un seguace. Passa molto tempo a scavare nelle carte sadiane custodite nell' "inferno" della Biblioteca Nazionale di Parigi, ne scrive dei saggi, scrive anche un romanzo pornografico a sua imitazione, progetta la pubblicazione filologica dell'intero *opus* sadiano. Il progetto sarà portato avanti, nei decenni successivi, da Maurice Heine, che tra il 1925 e il 1935 ne pubblica i primi quattro volumi . Kafka indica in Sade il vero patrono della cultura novecentesca. Tutta l'intellighentzia parigina vi si appassiona. Il surrealismo è pieno di sadiani convi nti; il suo dittatore, Breton lo esalta come suo profeta , e l'esordio del suo manifesto, con la famosa immagine dello sparare a cas accio nella folla, è del tutto sadiano. Man

[1] J. Clair, *La responsabilité de l'artiste,* Gallimard, Paris 1997, p. 23

Ray produce un famoso e fantasioso ritratto di Sade come un monumento di pietra [2]. La *Settimana di bontà* di Ernst è ispirata (sessant'anni prima di Pasolini) alle *120 giornate di Sodoma.* Bataille rimprovera Breton perché non ha il coraggio di mettere in pratica le prediche di Sade in lode dell'antropofagia, considerata come un'ottima abitudine di tutte le culture primitive; evidenziato poi da molti antropologi, e sottolineato anche Frazer nel *Ramo D'Oro;* testi molto studiati dai surrealisti. Per conto suo Bataille progetta orgie omicide-cannibaliche nello stile della civiltà azteca, allora di gran moda. Bataille era stato anche confortato dal precedente del dadaista Picabia, che nel 1920 aveva pubblicato la rivista "Cannibale", e aveva ispirato il brasiliano Oswald de Andrade, esaltatore delle pratiche antropofaghe comuni nel suo Paese, prima della colonizzazione dei malvagi europei. Il cannibalismo si riscontra in diverse idee e opere del movimento; ad esempio in Dalì; Man Ray produce fotografie fortemente sadiche non solo a scopi artistici, ma anche su commissioni riservate, per i privati piaceri di estimatori del movimento surrealista (ad es. un certo gentiluomo inglese, antropologo ed esploratore, che ammetteva di aver mangiato carne umana, ed era ossessionato da immagini di donne nude legate pronte per lo spiedo). Dalì e Buñuel infarciscono di sadismo (sevizie, mutilazioni ecc.) le loro opere, sia pittoriche che cinematografiche [3]. Antonin Artaud, malato psichico, infarcito di droghe e di letture sataniste, lancia il Teatro della Crudeltà. Pieyre de Mandriagues scrive romanzi pornografici a imitazione di Sade.

Man mano che viene pubblicato *l'opus,* negli anni 30 e 40 fioriscono i saggi filosofici su di esso, ad opera delle migliori penne dell'intellighentzia parigina: Eluard, Char, Klossowsky, Paulhan, Blanchot, Simone de Beauvoir, Nodeau. Anche Adorno e Horkheimer vi dedicano famose pagine della loro *Dialettica dell'illuminismo ;* queste, molto critiche. Invece l'atteggiamento dell'intellighentzia parigina verso il pensiero di Sade è sostanzialmente simpatetico: secondo loro, trarre piacere dalla sofferenza e morte altrui (specie di belle fanciulle) è una tendenza normalissima (e giù a snocciolare

---

[2] AA.VV., *La otra historia del arte. Heterodoxos, raros y olvidados*, Instituto de Cultura - Fundacion MAPFRE, Madrid 2006 p. 272

[3] Sulla storia e cronache del cannibalismo nell'arte del XX secolo, cfr. Maria Cunilla, *Quien se come a quien? Metaforas del canibalismo en el arte del siglo XX*, in R. Bozal (cur.) *Imagenes de la violencia en el arte contemporaneo,* A. Machado Libros, Boadilla del Monte, (Madrid) 2005.

esempi dalla storia e dall'antropologia); le forme eccessive del suo pensiero sono solo una comprensibile conseguenza delle persecuzioni e dell'ingiusto incarceramento di cui è stato vittima . Justine, la protagonista dell'omonimo romanzo, l'innocente fanciullina vittima di infinite sevizie, persecuzioni e carceri, non sarebbe altro che il rispecchiamento dell'autore. Sade riflette il clima sanguinario della Rivoluzione francese, e annuncia profeticamente gli orrori del Novecento; è uno scrittore di geniale intelligenza, fantasia e capacità espressiva, e di fronte al genio filosofico -letterario ovviamente, gli intellettuali non possono che inchinarsi . Certo, concedono costoro, la sua filosofia, malgrado i suoi giganteschi, infinitamente ripetuti sforzi per dimostrarlo , non ha fondamento razionale; è assurda e inaccettabile. Ma qu esto, affermano, non basta a condannarlo. Sade è portatore di una importante valore positivo , quello dell'assoluta libertà. individuale, di cui v'è tanto bisogno nella nostra società , sempre minacciata dall'oppressione del Potere e degli Apparati. [4]

Con questi scritti dei "maestri del pensiero" parigino, tra gli anni 30 e i primi anni 50 , Sade è definitivamente sdoganato dal suo inferno; e la sua cultura dell'odio cosmico e del nulla si insedia al centro e all'apice del pensiero laico europeo . Permane ancora qualche imbarazzo a riconoscerlo con nome e cognome; e si continua con le allusioni. Ma quando si parla oggi di "cultura della morte", è a Sade e alla sua numerosa e famosa progenie che ci si riferisce.

In quegli anni, la lettura di Sade affascina il ragazzo Guy Debord, che sulla scia del futurismo, del dadaismo, del surrealismo, del movimento "COBRA" e del "lettrismo" , lancia il "situazionismo", movimento artistico -filosofico con finalità radicalmente sovversive

---

[4] Tra i più celebri e precoci saggi su Sade, cfr. J. Paulhan, *Le Marquis de Sade et ses accomplices* , prefazione all'edizione del 1946 de *Les infortunes de la vert u* (Edit. Du Pont du Jour, Paris); M. Horkheimer, T. W, Adorno, *Dialektik der Aufklärung* , Querido, Amsterdam 1947; Pierre Klossowsky, *Sade mon prochain* , Seuil Paris 1947; M. Blanchot, *Lautreamont et Sade* , Minuit, Paris 1949; S. De Beauvoir, *Faut -il brûler Sade*?, in « Temps Modernes », 1952; G. Bataille, *L'érotisme* , Minuit, Paris 1957. Sulle ragioni della fioritura dell'interesse per Sade in Francia negli anni 40, cfr. A. Simonin, *L'aveu literarire d'une verit é politique: la reception de Sade à la Liberation* , in E. Pinto (cur.) *Penser l'art et la culture avec les sciences sociales. En l'honneur de Pierre Bourdieu.* ed. de la Sorbonne, Paris 2002. Saggi posteriori, più "freddi", o addirittura critici, sono quelli di G. Brega, *Introduzione* a *De Sade, Opere scelte*, Feltrinelli Milano 1962; E Zolla, *Prefazione* a *Sade, le Opere* , Longanesi, Milano 1964; Camille Paglia, *Sexual personae* , Yale Univ. Press, New Haven CT 1990.

dell'ordine sociale. Significativamente, una delle sue prime uscite pubbliche, nel 1952, fu un "film" intitolato *Hurlements en faveur de Sade* (24 minuti di buio e silenzio totale), teso a sollevare indignazione e tumulti (ciò che avvenne). La sua visione totalmente pessimista e apocalittica del mondo lo spinge a passare dal piano dell'"arte" alla teorizzazione e poi all'organizzazione pratica dell'eversione. Per una decina d'anni i situ azionisti di Debord inscenano varie forme di provocazione anche violenta per le strade e nelle istituzioni parigine (vandalismi, graffiti, spostamento di segnaletica stradale, simulazione di incidenti, ecc.). Nel 1968 essi costituiscono l'ossatura organizzativa e forniscono le strategie, le tattiche, le idee e gli slogan della rivolta parigina del Maggio. Uno di questi slogan era "siate crudeli". Attraverso Debord, la spinta sadiana alla totale libertà di, e attraverso la, distruzione fu davvero vicina al rovesciamento dell'ordine sociale [5].

---

[5] Debord ha avuto un destino bizzarro e tragico. Tutti citano la sua *Società dello spettacolo*" del 1967, ma pochissimi l'hanno letto; anche perché l'autore intenzionalmente usa un linguaggio enigmatico, misterioso, sconquassato; lo aveva fatto fino dai suoi esordi, come veicolo d'identità esoterica tra i situazionisti, e accentuò questa caratteristica nelle sue pubblicazioni seguenti. Nel 1957, a 26 anni, si mise a scrivere le sue memorie, in più volumi, intitolandole *Panegirico,* in cui esalta l'alcolismo, la criminalità, la distruzione, la sovversione, l'invecchiamento, la guerra, la decadenza; e infarcendole di materiali inventati, plagi, falsità. Scriveva di regola in stato di estrema ubriachezza. Dopo il quasi-trionfo ovvero fallimento del situazionismo nel 1968, lo sciolse ufficialmente nel 1972. Uscì dal palcoscenico dell'intellighentzia parigina, sprofondando sempre più nello stupore alcolico. Continuò a pubblicare scritti sempre più illeggibili e senza senso; che ovviamente gli intellettuali più raffinati fingevano d'aver letto e ammirato. Sopravisse emarginato fino al 1994, quando decise di ammazzarsi. Qualcuno si meraviglia che, con queste credenziali, Debord e il situazionismo non siano entrati a pieno titolo nella storia canonica dell'arte contemporanea; è un interessante caso di esclusione operata dai guardiani del sistema. Sul caso, cfr. Ad es. G. Marcus. *Lipstick traces. Une histoire secrète du XX siècle* , Gallimard, Paris 1989, dove oltre che di Debord si tratta anche di alcune altre figure sadiane e sataniche, come il dadaista Hulsenbeck e il cantante punk John Lydon, noto come Johnnny Rotten (= marcio, che è un sinonimo di punk). Cfr. anche A. Home *, The assault on culture. Utopian currents from Lettrism to class war,* Aporia Press, London 1988; G. Agamben, *I situazionisti* , Manifestolibri, Roma 1991; S. Plant, *The most radical aperture. The Situation International in a post-modern age* , Routledge London 1992; P. Dumentier, *Les situationnistes en Mai 1968. Théorie et pratique de la revolution -1951-1972* , IVREA, Paris 1994; *What is situationism* , AK Press, Edinburgh & San Francisco, 1996; I. Isou, *Contre l'internationale situationale* , H.C-d'art, Paris 2000; S. Ford *The Situation International. A user's guide* , Black Dog Publishing, 2004; M. Perniola, *I situazionisti* Castelvecchi, Roma 2005 (1972); Un lavoro storico di monumentale respiro, e

In contemporanea al situazionismo, e non senza rapporti con essa, negli anni 50-60 si sviluppa anche l'azionismo viennese, totalmente immerso nella visione sadiana; e anche l'articolatissima rete internazionale negli anni etichettato come Fluxus, altrettanto gonfia di sangue sesso e crudeltà. [6]

La lettura di Sade aveva affascinato anche l'adolescente Michel Foucault, che tra la fine degli anni 40 e i primi anni 50, normalista al Liceo Louis XIV, ne divenne esperto e propagandista tra i compagni; la sua stanza era tutta decorata con le riproduzioni dei terribili "disastri della guerra" di Goya, piene di uccisioni e di cadaveri depezzati e putrefatti. L'immagine della morte, del sesso e della pazzia è sempre incombente nel pensiero e nelle opere di Foucault, e il pensiero di Sade è chiaramente leggibile in filigrana; e anche in alcune sue concrete prese di posizione politiche, come l'infatuazione estetica per il contenuto di violenza della rivolta studentesca del '68 a Parigi (godeva di partecipare a sassaiole contro i poliziotti). Dieci anni dopo, a Teheran, Foucault trovò di nuovo inebriante la voglia di martirio dei bei giovani "rivoluzionari" khomeinisti, e se ne fece entusiasta supporter. Anche nelle sue abitudini sessuali personali, Foucault era sadiano fino al midollo. Era un accanito frequentatore degli ambienti sado-maso più spinti della California, e continuò a farlo anche dopo il dilagare, in quegli ambienti, dell'AIDS; e dopo essersene infettato. Così al sommo della piramide della comunità intellettuale parigina, e quindi occidentale, degli anni 70 si insedia un sadiano estremo, anche se segreto (Foucault non ammise mai pubblicamente la sua formazione sadiana, non lo citò quasi mai nelle sue opere, non ammise mai neanche la propria omosessualità e tenne sempre riservatissime le proprie pratiche californiane)[7].

---

piuttosto simpatetico,è quello di S. Rocha, *Historia de un incendio. Arte y revolución en los tempos salvages. De la Comuna de París al advenam into del Punk*, La Felgura ediciones, Madrid 2006. Cfr. anche, in particolare sul personaggio Debord, K. Sanborn, *Drunken master. On Debord's "Panegyric"*, in "Artforum International", April 2005, p. 39, 214; G. Raunig, *Kunst und Revolution*, Turia+Kant, Wien 2005, pp. 125, 154-167.

[6] Sui rapporti tra questi movimenti a la loro discendenza sadiana cfr. la minuziosa analisi storica di L. B. Dorléac, *L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Gallimard Paris 2004

[7] Su Foucault cfr. l'ampia e documentata biografia di J. Miller, *La passione di Michel Foucault,* Longanesi, Milano 1993. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a una figura di immensa tragicità. Basti ricordare che quella che era ampiamente osannata come la mente più lucida dell'Occidente dei nostri tempi fu proprio l'organo

Il filone sadiano delle avanguardie artistiche storiche si amplificò e divenne sempre più estremo ed esplicito nelle neoavanguardie . Sesso, sangue, sofferenza, sterco, sporcizia, morte, putrefazione di ogni tipo - gli ingredienti tipici delle scene raccontate dal Marchese - sono divenuti "mezzi espressivi" comuni, dagli Azionisti Viennesi ai Young British Artists . Ne abbiamo offerto alcuni esempi in apertura di questo libro.

Ma dagli anni cinquanta la visione sadiana del mondo, fino allora limitata all'elite artistico -intellettuale, specie parigina , aveva cominciato a percolare nell'industria culturale, sia editoriale che cinematografica; perché si constatava che quanto più vi si mescola piacere e tortura, sesso e morte, tanto più si attirano i consumatori . La sete di queste cose (le "dilettazioni morbose" e i "bassi istinti", come si diceva una volta) c'è sempre stata, e l'industria culturale ora non fa che fornire nuovi strumenti per eccitarla e soddisfarla. In nome dell'arte, della libertà espressiva e degli effetti liberatori e catartici, la violenza, l'*horror* e lo *splatter* sono ormai presenti capillarmente nei consumi culturali, fin dalla più tenera infanzia (come è noto, il genere *horror* è quello più richiesto in prestito, nel reparto bambini e ragazzi delle biblioteche pubbliche) . Nella post-modernità la visione sadiana è divenuta ubiquitaria , di routine; e si è dimenticato che sorta di filosofia vi stia a monte. A loro volta, i caratteri sadiani della cultura di massa si rispecchiano nella produzione artistica, in uno dei tanti circuiti di feed-back. La gente va a vedere le mostre tipo *Sensations* o le performances dei body-artisti che si dissanguano pubblicamente, non solo perch è vi prova spontaneamente brividi di piacere, ma anche perchè vi ritrova, nel contesto nobilitato dell'arte, le stesse cose che trova nei film, nei fumetti, nella letteratura commerciale [8].

Che insegnamenti trarre da questa storia? Difficile dire. Ora che il vaso di Pandora sadiano è stato aperto, appare arduo ricacciarvi dentro i mostri. Ci basterebbe che ci fossero risparmiate le fumose e ipocrite giustificazioni in termini socio-politici (la crudeltà e violenza insite nella nostra società, le guerre ecc.) di un fenomeno che è

---

aggredito da un virus opportunista scatenato dall'AIDS. Foucault morì per progressiva suppurazione, cioè putrefazione, del cervello.

[8] Sul tema cfr. R. Strassoldo, *Sade Triumphant: the body in contemporary art* , in L. Fortunati, J. E. Katz, R. Riccini, (eds.) *Mediating the human body: technology, communication and fashion* , Erlbaum, Mahwah, N. J. 2003

soprattutto bio -psichico e culturale, e che impesta sia l'industria culturale che l'arte degli ultimi decenni .

2. Bellezza naturale e arte

Per due secoli, e particolarmente nell'ultimo, il pensiero dominante nel mondo dell'arte e della cultura in generale ha cercato di negare che la bellezza sia una qualità oggettiva, insita nelle cose; e nell'ultimo secolo l'avanguardia ha anche rigettato l'idea stessa di bellezza, affermando la necessità che l'arte sia brutta, come brutto è il mondo. Ma anche nelle versioni più moderate si è sostenuto che la bellezza è solo un 'illusione, una proiezione sulle cose di categorie mentali, di idee, di modelli culturali e percettivi; e quindi una qualità soggettiva e variabile, una questione di gusti, una risultante di circostanze storico -sociali (relativismo). Gli scopi di questo rovesciamento, rispetto alla concezione tradizionale, sono due: primo, riconoscere completa libertà all'uomo e alla sua cultura, anche in questo campo; secondo, impedire che dalla constatazione della bellezza oggettiva della natura si potesse risal ire all'idea di un Creatore sovrannaturale, metafisico. Nella concezione tradizionale infatti era ovvio constatare che la natura è bella, e che la sua bellezza è un dono divino, o addirittura un'emanazione , un riflesso della bellezza divina. Il godimento che si prova nell ' ammirare una cosa bella è un'anticipazione della beatitudine che si proverà nella visione immediata della "luce" e della "gloria", cioè della bellezza di Dio. Perché Dio è la concentrazione infinita di ogni virtù, e quindi anche della bellezza. E' impensabile che la bellezza della natura sia frutto del caso; essa è una prova di evidenza inconfutabile dell'esistenza di Dio. La bellezza salverà il mondo, afferma la teologia della bellezza; ad esempio di Urs von Balthasar. A contrario, il pensiero ateo è quasi costretto a negare l'esistenza della bellezza nella natura.

Le cose ovviamente non sono così in bianco e nero. Intanto, anche nella filosofia dell'arte e nell'estetica idealistico -romantica vi sono importanti filoni di religiosità naturalistica, che divinizzano la natura e la sua bellezza. Vi sono poi filoni che non negano il carattere oggettivo o quanto meno intersoggettivo, trascendentale, del bello artificiale, artistico (Hume, Kant). In terzo luogo , l'artista può essere considerato una forza della natura, uno strumento attraverso cui la natura continua la sua opera creatrice della bellezza . In quarto luogo, è difficile negare che molte concezioni del bello siano relative a singoli

individui, gruppi e culture, e che variino nel tempo e nello spazio. Gli antropologi amano molto sciorinare gli esempi che provano l'estrema varietà di gusti estetici che si riscontrano nelle diverse culture. E tuttavia molti rimangono persuasi che si possano individuare anche degli "universali estetici", cioè forme sensibili e materiali (volumi, spazi, colori, suoni, movimenti, ma anche profumi, sapori, sensazioni di ogni tipo) che sono considerate positivamente, in via immediata, da un grande numero, forse la maggioranza, forse la totalità degli uomini. Purtroppo, la ricerca degli "universali estetici" è un campo di studi assai poco coltivato. Esso sembra relegato in un cono d'ombra tra le diverse discipline. Gli antropologi, affascinati dall'estrema varietà dei modelli culturali, e specializzati ognuno nella sua tribù, non pare vi ci siano molto dedicati. I filosofi dell'arte, radicati nella tradizione hegeliana e in grandissima parte acquisiti al soggettivismo, sono lontanissimi da questi interessi. Qualche sostegno a supporto della tesi viene dalla psicologia sperimentale, e soprattutto dalla scuola della Gestalt; uno dei cui esponenti più noti nel mondo dell'arte è Rudolf Arnheim. Uno dei più recenti tentativi di sviluppare un estetica "oggettiva", scientifica, è stata quella di Max Bense, basata sulla teoria dell'informazione, ma non sembra aver avuto molto successo. Ci si sta riprovando ai nostri giorni Tsion Avital, ma non è possibile ancora prevedere gli sviluppi della sua linea di ricerca.

Vi sono molte centinania di studi di psicologia sperimentale sull'arte, raccolti in un monumentale volume di H. e S. Kreitler, *Psychology of the arts* (Duke univ. Press, Durham 1972), da cui però non possibile trarre teorie generali; al di là della conclusione che le reazioni dei soggetti di fronte a oggetti estetici sono estremente varie. Più recentemenente si è iniziato a studiare i processi neurofisiologici, grazie alle nuove tecnologie per osservare quel che succede dentro il cervello. Ad esempio, si è stabilito la potenza delle facoltà visuali, evolute in molti milioni di anni, molto superiori a quelle linguistiche, che si sono formate in poche centinaia di migliaia di anni. Ad esempio, esiste un grande interesse per i volti, e quindi per le figure umane rappresentate dalla pittura [9].

Non sembra essere molto progredita neanche la ricerca sulla bellezza della natura, che pure aveva animato alcune ricerche settecentesche, come quelle di Hogarth (la "linea della bellezza", la

[9] S. Zeki, *Inner vision. An exploration of art and the brain*, Oxford Univ. Press, New York 1999

serpentina, la curva sinuosa, la forma arrotondata, tipica di gran parte degli organismi viventi; compreso il corpo femminile) e di Goethe (la ricerca dell'evoluzione delle forme viventi a partire dalla "Urform" primordiale). Da Leonardo e Dürer in poi, non c'è dubbio che la ricerca scientifica naturalistica sia stata animata fin all'inizio anche da finalità artistiche -estetiche, oltre che da ragioni cognitive e pratiche, e viceversa : l'arte serve a rappresentare la bellezza della natura, e la ricerca naturalistica serve a dipingere immagini più belle perché scientificamente più vere. Negli scritti dei grandi naturalisti ottocenteschi, quando le persone colte potevano ancora unire interessi scientifici, sensibilità estetiche, e magari inter essi teologici, si sente sempre l 'entusiasmo per la bellezza delle forme orografiche, vegetali, animali. Ernst Häckel, operosissimo e grandissimo biologo, padre dell'ecologia, dotato di straordinario talento per il disegno, produce molte tavole illustranti le fantastiche forme degli organismi marini , nella sua popolarissima serie di quaderni intitolata *Kunstformen der Natur* (*Le forme artistiche della natura)* . Gli evoluzionisti si sforzano di dimostrare come le esi genze funzionali (locomozione, alimentazione, mimetizzazione, esibizione, riproduzione ecc.) guidano lo sviluppo di forme caratterizzate da ordine, proporzione, simmetria, armonia, equilibrio, e così via: che sono esattamente i caratteri della bellezza nella concezione classica. Darwin intravede che, al di là delle esigenze strettamente e ciecamente funzionali, nell'evoluzione intervengono anche fattori più strettam ente estetici; principalmente, ma non solo nel meccanismo della selezione sessuale . A fine Ottocento è tutto un fiorire di studi sull'evoluzione delle forme viventi in cui si sente questo vivo inter esse estetico (D'Arcy Thompson) .

Purtroppo queste linee di pensiero non sembrano essere state molto sviluppate nelle generazioni più vicine a noi. I naturalisti si sono sempre più orientati ad approfondire altri aspetti della biologia ; specialmente i suoi meccanismi elementari, microscopici (la microbiologia, biochimica, genetica molecolare, ecc.) e quindi lontani dall'immediatezza sensibile; e a studiare aspetti di interesse utilitario (medico, produttivo, ecc.). La macro -morfologia, lo studio su come si generano e mantengono le forme visibili della realtà, non sembra un campo di studi molto coltivato . Per la fisica, si può citare la teoria delle forme (morfogenesi, teoria delle cat astrofi) di Renè Thom, la teoria dei frattali di Mandelbrot, e poco altro. D'altro canto, nel mondo dell'estetica filosofica e dell'arte domina il pregiudizio che la bellezza della natura sia solo un'illusione soggettiva, e quindi non

abbia nessun senso indagare in questa direzione. Insomma, gli interessi di ricerca di estetologi e naturalisti sono andati in direzioni autoreferenziali e divergenti, e non c'è stata nessuna feconda ibridazion e. Si aggiunga il totale disinteresse da parte delle istituzioni per quest'area problematica , e si capirà perché nell'ultimo secolo si è rimasti al palo, in tema di studi sulla bellezza della natura. Vi sono alcuni fisici e biologi che hanno esposto idee sull'argomento, ma finora solo speculazioni e speranze, come Edward O. Wilson (in molti dei suoi lavori tardi, più filosofico -generali), o teorie e osservazioni piuttosto deboli come J. D. Barrow [10] .

Qualche movimento si nota in tema di bellezza del corpo umano, ovvero sulle basi genetiche e d evoluzionistiche, per lo più legate alla sessualità e alla procreazione, dei caratteri che lo rendono attraente [11], e in tema di estetica del paesaggio e dell'ambiente naturale [12]. Il sempre più diffuso interesse per la salvezza della natura e delle sue specie è motivato anche, e forse soprattutto, da considerazioni utilitarie e funzionali; ma non c'è dubbio che vi sia, nell'ecologismo, anche una più o meno inconscia componente estetica, di apprezzamento della

---

[10] J. D. Barrows, *L'universo come opera d'arte. La fonte cosmica della creatività umana,* RCS, Milano 1997

[11] N. Etcoff, *Survival of the prettiest. The science of beauty,* Doubleday, New York 1999. Altri contributi interessanti sul tema sono venuti dalla filsofia della scienza, come quello di H. Gadamer, *L'attualità del bello* , Marietti, Genova 1986. Una recente analisi sulla bellezza, di taglio insieme classico e naturalistico, è quello de filosofo e storico dell'arte J. Armstrong, *Il potere segreto della bellezza. Una guida del Bello di ogni epoca* , Guanda Parma, 2007.

[12] La letteratura sulla pittura del paesaggio e l'estetica del paesaggio ha assunto notevoli dimensioni. Cfr ad es. la bella, sostanziosa raccolta di testi interdisciplinari di A. Roger (cur.) *La théorie du paysage en France, 1794 - 1994* , Champ Vallon, Seyssel 1994. Dello stesso autore cfr. anche la sintesi *Court trait é du paysage* , Gallimard, Paris 1997., che affronta problemi di viva attualità. Cfr. anche A. Corbin, *L'homme dans le paysage* , Textuel, Paris 2001, e A. F. Corbin, I. Varelle (cur.), *Le paysage* , L'amateur, Paris 2001, che è una raccolta di testi sul tema scritti dai massimi letterati francesi dell'Ottocento, da Chaubriand a Mallarmé. Cfr. anche i due recenti volumi di A. Cauquelin. Deludenti invece i lavori di G. Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik* , Suhrkamp, Frankfurt/M 1989, e *Ästhetik*, Fink, München 2001, che si limitano a discutere le idee in proposito dei alcuni filosofi idealisti -romantici di prima Ottocento. Un'antologia interdisciplinare, tra storia dell'arte, ecologia e sociologia, è quella di W. J. T. Mitchell (ed.) *Lanscadpe and power,* The Univ. Of Chicago Press, 2002. Cfr. anche M.Vitta *, Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura* , Einaudi, Torino 2005

(oggettiva?) bellezza della natura [13]. Un campo molto evidente di convergenza tra interessi estetici e naturalistici è quello del giardinaggio e della progettazione paesaggistica.

Chi scrive ha tentato, nel suo manuale del 1998, di esplorare artigianalmente questo campo, e anzi di fondare su di esso tutta una visione dell'arte e della bellezza.; e rimane convinto che sia uno dei filoni d'indagine più urgenti [14].

D'altra parte non c'è dubbio che l'apprezzamento per la bellezza della natura sia un sentimento molto diffuso anche in campo artistico ; esso spiega, ad esempio, la perdurante popolarità, in tutte le civiltà, di certi generi di pittura (di fiori, animali, paesaggi) e l'universale ammirazione per l'impressionismo. Personalmente chi scrive ritiene che solo rivalutando la bellezza della natura, e fondandosi su di essa, l'arte potrà (ri) trovare un posto nel cuore della gente .

3. Preparazione teorica ed esperienza estetica

Tutto il presente lavoro finora ha cercato di rimanere nei limiti dell'approccio sociologico; dando per scontato che l'arte sia un (sott o-) sistema sociale, un'istituzione; che l'arte sia qualsiasi cosa la società, attraverso gli agenti a ciò delegati, le autorità competenti, definisca come tale; che anche l'apprezzamento estetico sia, fondamentalmente, il risultato di processi sociologici, di relazioni, di interazioni e convenzioni sociali. Questo è ciò che impone la *forma mentis* sociologica. E tuttavia la sociologia non è tutto. Qui vorremmo protestare che anche il sociologo è una persona in cui vivono dimensioni esistenziali diverse; comprese le emozioni estetiche spontanee, che per vie misteriose salgono incontrollate dal profondo dell'essere.

Come abbiamo enfatizzato più volte, negli ultimi decenni si è imposto nel mondo dell'arte il dogma secondo cui ogni opera d'arte contiene un pro prio messaggio, un a teoria, uno filosofia, che può essere compresa solo se si è adeguatamente preparati, solo se la teoria viene spiegata verbalmente dagli esperti. L'oggetto acquista la qualità

---

[13] Cfr. ad es. A. Carlson, *Aesthetics and the environment* , Routledge, London -New York 2000; A. Carlson, A. Berleant (eds.) *The aesthetics of the natural environment* , Broadview, Canada, 2004; P. Salabert, *Estetica plural de la naturaleza* , Laertes, Barcelona 2006.

[14] Strassoldo, *Forma e funzion e. Introduzione alla sociologia dell'arte* , Forum Udine 1998

di opera d'arte solo se è immerso in un'atmosfera di discorsi artistici. Abbiamo già mosso diverse obiezioni a questa concezione, la cui ovvia funzione ideologica è quella di assegnare autorità, potere e occupazione agli esperti . Abbiamo anche già evidenziato che è una concezione empiricamente e storicamente falsa. Per millenni l'arte è stata apprezzata senza bisogno di teorici ed estetologi, perché l'opera era immersa non in un atmosfera di discorsi teorici *ad hoc*, ma in una comunanza culturale che univa artista e fruitore e rendeva possibile la comunicazione immediata . L'arte è comprensibile a tutti, all'interno di una comunità culturale, di un sistema di archetipi e simboli condivisi, di una tradizione estesa nello spazio, nel tempo e nella struttura. Certo, vi sono i vari livelli panofskiani di comprensione e apprezzamento [15], e il popolano aveva bisogno di qualcuno che gli spiegasse i significati allegorici e simboli e teologici delle figure che osservava sulle pareti della chiesa; ma che fossero figure riconoscibili, e dipinte con colori armonici, e disposte in maniera chiara nella scena, lo poteva costatare da solo, con immediatezza.

L'obiezione da muovere è che se l'artista ha un messaggio personale (mito individuale) e difficile da comunicare, invece che produrre opere d'arte tenga una conferenza, scriva un saggio, si faccia ideologo e e filosofo; e in effetti questo succede. Due casi classici sono Beuys e Buren. Quest'ultimo non si capisce perché insista a presentarsi come artista, visto che per tutta la vita ha solo applicato qua e là strisce bianche e blu. In compenso ha pubblicato tre volumi intitolati presuntuosamente *Scritti,* come quelli di Lacan . Allo stesso modo, se gli artisti d'avanguardia di un tempo avessero voluto veramente cambiare il mondo, ad esempio abbattendo la borghesia, invece di dipingere tele avrebbero dovuto formare un movimento politico, scendere in piazza, o iscriversi ad un partito e farsi eleggere al parlamento, o costituirsi in formazione di guerriglia armata o in gruppo terroristico. In altre parole la pretesa degli artisti di occupare spazi disciplinari e professionali diversi da quelli dell'arte pur mantenendo lo status di artisti ha portato ad una confusione di ruoli che non ha giovato affatto all'arte, e neanche agli ambiti invasi.

Ma la considerazione fondamentale da fare qui è che quella teoria nega all'individuo, in linea di principio, la possibilità di godere dell'esperienza estetica primordiale, ingenua, spontanea, naturale. Se prima di vedere un'opera devo essere adeguatamente preparato, o se

[15] E. Panowsky, *Il significato nelle arti visive* , Einaudi, Torino 1999 (1955)

in sua presenza devo leggere o ascoltare le spiegazioni, potrò acquisire livelli di comprensione superiori, ma mi si nega la libertà di provare le mie personali sensazioni, e di esprimere il mio libero giudizio. La nuvola di teoria offusca l'intuizione immediata, e ho ricordato altrove le sentenze di Kant e di Croce, secondo cui nessun commentatore ci può/deve costringere, con le sue chiacchiere, a piacere o non piacere quel che stiamo guardando.

L'esperienza estetico -artistica immediata è preziosa e va salvaguardata. Chi scrive può testimoniare di aver provato una gran numero di intense esperienze estetiche spontanee, non preparate cognitivamente; e molte (qualche decina) di intensità tale da dar luogo ai classici effetti psichici : "ek-stasis", essere fuori di sé, cioè senso di "risucchio" della propria anima nell'oggetto contemplato; commozione fino alle lagrime e fino alla soglia dello svenimento [16]. Posso risalire alle esperienze adolescenziali, quando rimanevo bloccato davanti alle immagini fondamentali - e fino allora mai viste – dell'arte occidentale. Esperienze che gli continuano a capitare, grazie a Dio, anche davanti agli originali di immagini ben note. Tra le più recenti, un improvviso "incollamento" davanti alla *Lattaia* di Vermee r al Rijksmuseum di Amsterdam, o nella sala dedicata a Friedrich a Dresda. Ma tra quelle più recenti, l'esperienza estetica più prolungata , complessa e profonda è stata a Barcellona, nel 1998, davanti alle opere di Antoni Gaudì.

Avevo letto molti anni fa le tre righe che N. Pevsner, nella sua *Storia dell'architettura* , dedica a Gaudì, definendolo semplicemente come "originale"; e mi era capitato in qualche altra occasione di vedere piccole riproduzioni in bianco e nero della Pedrera e della Sagrada Familia. Abbastanza per rimanere colpito dall'originalità (in senso corrente: la stranezza), ma niente più. Nel 1998 andai a Barcellona attirato soprattutto dalla fama delle architetture olimpiche e da quelle giardinistiche, allestite in varie parti della città, e in generale dalle grandi opere di rinnovo urbano. Gaudì rientrava nel programma di visite, ma senza particolare rilievo. Cominciai il giro con il Palazzo Güell. Di fronte alla facciata improvvisamente fui colpito da una inconfondibile esperienza estetica primaria: rapimento, commozione, estasi, scarica di dopamina, sindrome di Stendhal, *visio beatifica* , o come altro la si vuole chiamare . La sensazione netta, profonda , immediata, di essere di fronte a un capolavoro, all'opera di un genio

[16] G. Margherini, *La sindrome di Stendhal* , Ponte delle Grazie, Firenze 1995

assoluto; alla presenza (astanza) di uno spirito . Ogni singolo particolare di quell'abitazione mi appariva segnato dalla mano del genio, e straordinariamente pregna di bellezza e di amore. La sensazione fu rinforzata e aumentata nel corso del pellegrinaggio alle altre opere di Gaudì in Barcellona; in ognuna sentivo elevare ancora di qualche livello la mia emozione . Casa Battlò mi apparve uno scrigno di incredibili meraviglie, e la Pedrera mi fece l'effetto della Cappella Sistina. Il Parco Güell, e in particolare la terrazza, mi affascinò come un giardino dell'Eden, o meglio un giardino di ineffabili piaceri visuali e cinestetici. Un po' meno la Sagrada Famiglia, per diverse ragioni (incompiutezza, lavori in corso, Abside della Passione bruttina); ma la salita con lo sguardo su per le spirali delle guglie fino ai pinnacoli, con i loro trionfi di frutta sgargiante di colori offerta al Cielo, mi provocò di nuovo la sensazione dell'Assoluto o, per parlar chiaro, della presenza di Dio. Tornai di nuovo, più volte, nel corso di quel soggiorno e in altri successivi, a visitare qu ei posti, standovi per ore, incapace di staccare lo sguardo. Ore di pura estasi, d i orgasmo estetico ininterrotto. Ancora lo provo, negli anni successivi, al ricordo di quei momenti e di quelle immagini . Sensazioni analoghe provai anche nella contemplazione di altre opere del modernismo catalano; in particolare in quel paradiso dei sensi che è il Palau della Musica di Domenech.

Allora non sapevo ancora quasi nulla di Gaudì né del suo tempo, senza guida e senza esperti. Solo dopo questa esperienza, procuratim i libri sulla vita, il pensiero, e il tempo di Gaudì, capii il perché di quello straordinario sconvolgimento dell'anima.

4. La riunione del bello, del buono e del vero, ovvero la sacralità dell'arte

Antoni Gaudì era nato in una famiglia di poveri artigiani e mantenne sempre un profondo interesse per la manualità, per i più diversi materiali (pietra, mattoni, legno, vetro, ferro, ceramica, cemento). Divenne uno studioso, un ricercatore nel campo della statica e delle leggi della fisica. Era convinto che l'arte, l'architettura, l'arredamento dovessero servire alla soddisfazione dei bisogni umani, di cui era attento osservatore; e che tra i bisogni umani fondamentali ci fosse anche quello del piacere sensoriale . Ma personalmente era una un uomo semplice e severo; vestiva con elegante austerità e spartane erano la sua abitazione e le sue abitudini. Non viaggiò mai fuori della

Spagna, e non si ha prova che seguisse le riviste internazionali di architettura. Come gran parte degli intellettuali barcellonesi del periodo, sentiva con grande intensità la sua appartenenza nazionale catalana. Trovava la sua ispirazione nelle forme della natura e in quelle delle diverse tradizioni artistiche che, nel corso dei secoli, si erano sedimentate e ricombinate nella sua patria, dal medioevo in poi ; quelle saracene comprese .

Era scapolo, e non gli si conosce alcuna vita sentimentale o sessuale. Dalla sua opera è evidente che fosse dotato di una intensa sensualità; ma tutta diretta, invece che verso le donne, verso la sua vocazione di modellatore e costruttore di forme. E' evidente che i suoi bisogni d'amore si subliminavano nell'assiduo carezzare mentalmente, di giorno e di notte, le sue idee progettuali. Casa Milà e casa Battlò sono dei capolav ori di forme organiche, di onde del mare, di vortici d'aria, di escrescenze d'alghe, di corpi di animali, di curve di donne , e molto, molto altro. Per lui l'originalità era sempre tornare all'origine delle cose, alle forme primordiali della natura .

Era intensamente religioso; e la sua anima fu spezzata più volte dalle rabbiose, devastanti e omicide rivolte anticlericali , fomentate dai massoni di Ledoux ed eseguite dagli anarchici che agitavano Barcellona. Dopo la più terribile di quelle sommosse , con l'incendio di quasi tutte le chiese e i conventi della città , e l'uccisione di centinaia di preti e suore (1909), egli si dedicò tutto alla Sagrada Familia, intesa come tempio di espiazione, atto riparatore della città nei confronti della religione offesa. Per impetrare il perdono di Dio sulla sua città, progettò un tempio di dimensioni e forme mai viste sulla terra; di cui la versione attuale è solo una riduzione (le guglie, invece delle attuali otto, avrebbero dovuto essere dodici; e al loro centro avrebbe dovuto sorgerne una molto più grossa e alta, dedicata alla Trinità). Per una trentina d'anni visse sul cantiere, in una baracchetta di legno dove aveva letto, cucina e studio, dedicandosi giorno e notte alla crescita dell'immensa opera, studiando a fondo, con perfetta competenza tecnica, ogni problema strutturale, immaginando e provando ogni minimo dettaglio. Non accettò mai alcun riconoscimento o onorificenza, nè altro compenso che lo stretto necessario per vivere. Poco dopo la sua morte accidentale (finito sotto un tram) , l'ennesimo tumulto anarchico -massonico portò alla devastazione del cantiere e all'incendio del suo archivio, e la costruzione di fermò. Solo una trentina d'anni più t ardi il cantiere fu riaperto , sulla base dei finanziamenti provenienti esclusivamente dai

privati. Il tempio sta lentamente procedendo verso il completamento, e per il suo autore è in corso il processo di beatificazione [17].

Questa esperienza mi fece salire alla superficie della coscienza un'idea che forse viveva da tempo negli strati profondi dell'anima, e di cui avev o già avuto confuso sentore: l'idea che l'arte veramente grande è sempre arte sacra. Sacra perché frutto di valori umani profondi, intensamente sentiti, capaci di infiammare l'immaginazione; sacra perché frutto di dedizione totale al lavoro, all'acquisizione di competenza tecnica; sacra perchè frutto di eroici sacrifici e rinunce ; sacra perché frutto di fede, speranza e carità verso qualcosa che va al di la del singolo individuo, della soggettività, ma anche della stessa umanità; ma mira a qualcosa di più solido, alto, eterno. Solo nella Cappella Sistina ripulita aveva sentito in modo così int enso le presenza congiunta del sacro e della vera arte. La vera arte: quella che fa cedere le ginocchia, scuotere il costato, e piangere .

Credo che a duecento anni dal tentativo della filosofia idealistica di ancorare l 'estetica, l'arte e la bellezza solo sulla soggettività, e dopo cent'anni dall'espulsione della bellezza dall'arte a d opera del sadismo avanguardista, sia ora di tornare all'antico, al classico. Vi può essere vera grande arte e vera bellezza artistica solo là dove c'è amore: amore per le cose, i materiali, i fenomeni della natura, le persone, il pubblico, la comunità umana e quella dei viventi, il cosmo intero e , logicamente, amore verso il Creatore di tutto ciò. Poi, giù giù, a cascata, man mano che si scende nella scala degli esseri e negli orizzonti, si circoscrive il raggio e la portata del proprio amore, e qu esto ca la d'intensità, distratto da altre cose; e si passa ad arti sempre meno grandi, fino al meramente piacevole, al decorativo .

Quel che mi pare certo è che dalla rabbia, dall'odio, dalla distruttività, dal nichilismo non può nascere nulla che possa chiamarsi arte; né dalla mera ambizione di gloria o avidità o altro . Per essere bella, l'opera deve nascere da solida, assoluta moralità ; deve proclamare la verità sul e del mondo. L'arte, per essere grande, deve rappresentare insieme il bello, il vero e il buono (giusto), come si

[17] La figura di Gaudì è divenuta forse la principale attrazione di milioni di turisti a Barcellona, e attorno ad essa sta crescendo un torrente di pubblicazioni di ogni sorta e livello. Si organizzano frequenti mostre ed altri eventi, in diversi paesi; cfr. ad es. a Roma, nel 2003, nel Chiostro di Bramante. La causa per la sua beatificazione è stata avviata nel 1992.

sapeva già agli albori della nostra civiltà, e come insiste sempre ancora la dottrina cristiana.

Tutto questo suonerà senza dubbio retrò, e magari anche reazionario, ai sostenitori dell'estetica contemporanea. Ma non si deve più avere complessi d'inferiorità nei suoi confronti, né intimorire dal suo terrorismo. Da un sistema dell'arte che, come risultato finale della sua evo luzione bisecolare, è sfociata nella collezione Saatchi, non abbiamo più nulla da imparare. Bisogna semplicemente ignorarl o e tornare indietro. Come diceva il laicissimo Malraux già qualche decennio fa, il XXI secolo sarà metafisico, o non sarà.

5. Il futuro dell'arte: morte e/o trasfigurazione?

Per migliaia di anni l'uomo è ricorso all'abilità degli artigiani (tecnici) per rendere più attraenti e piacevoli alla vista gli oggetti che lo circondano. Dalla fine del Settecento l'arte è stata caricata di ben altri, e apparentemente più alti compiti, di conoscenza, profezia, rinnovamento sociale, sovversione e quant'altro .

Dagli inizi del Novecento in poi l'arte (pittura, scultura e derivati), in nome di queste altre missioni, ha rinunciato alla bellezza. L'insopprimibile esigenza umana di bellezza e piacere ha quindi cercato soddisfazione in altri settori: le industrie culturali, il cinema, il design, la moda, e ha generato i fenomeni di estetizzazione diffusa. La bellezza ora si trova nelle forme degli elettrodomestici, delle stoviglie, dei mobili, delle automobili , delle motociclette, dei vestiti, delle scarpe, degli edifici. Si trova nelle vetrine dei negozi, negli atri degli alberghi, nelle piscine, nelle imbarcazioni e nelle navi da crociera, nei centri commerciali, nei villaggi turistic i, nelle strutture agroturistiche, nei giardini e nei parchi – naturali, artificiali, industriali; nei ponti, nelle torri, negli uffici , nelle fabbriche, nelle stazioni, negli areoporti e nelle metropolitane ; e nei centri storici restaurati, illuminati, arredati. La bellezza si trova nelle bottiglie, nelle confezioni, nelle apparecchiature elettroniche, nei telefonini. La bellezza trionfa nei corpi ben nutriti, curati, palestrati, massaggiati, ritagliati, siliconati; nelle acconciature dei capelli, nella presentazione delle pietanze. La bellezza si trova negli spot e negli spettacoli televisivi , nei concerti rock, nei circhi e nelle discoteche, nelle parate e nelle cerimonie olimpiche. Certo, si potrà storcere il naso di fronte ad alcune di queste manifestazioni di bellezza, e preoccuparsi perché la concentrazione su questo bisogno (l'estetica, l'edonismo) non vada a scapito di altri

valori. E' giusto inserirlo in una scala armonica dei bisogni e dei valori[18]. Ci si può anche lamentare dell'inflazione della bellezza – se la si ritrova dappertutto, si perde sensibilità per essa; non la si gode. Molti criticano le forme in mezzo a cui viviamo, nella società post-moderna, perché sono troppo ubiquitarie, comuni e quindi banali, massificate. Perdono la qualità di rarità, unicità, preziosità, distinzione, elitismo.

Significa questo che l'arte in senso stretto, l'arte prodotta per gli appositi musei e per il mercato dei ricchi collezionisti, non è più necessaria alla società nel suo insieme? Dobbiamo ancora una volta parlare di morte dell'arte? Non necessariamente. E' vero, ci sono precedenti della scomparsa dell'arte. La plastica antica, greco-romana, è sostanzialmente scomparsa nel giro di cinquant'anni, nel III secolo[19] Finchè ci saranno pareti, nelle case e negli uffici, che in qualche modo bisogna pur riempire e decorare; finchè ci saranno persone che per diversi motivi, lo vogliono fare con oggetti prodotti a mano, in esemplare unico; e finchè ci saranno memorie e valori che si vogliono mantenere e onorare con segni materiali di particolare pregio (monumenti) , ci sarà un mercato per i prodotti artistici in questo senso tradizionale . "Contro la dissoluzione dell'arte nella nozione ciberspaziale secondo cui l'arte che sta sullo piano di ogni altra forma di cultura visuale (televisione, moda, spettacolo, ecc.) bisogna salvare la produzione di oggetti materiali visuali che rispondono ad esigenze intuitive, intellettuali ed emotive positive delle persone, e che diventano arte "[20]

Poi c'è lo sviluppo di forme d'arte nuove, legate alle nuove tecnologie: dalla fotografia ai sistemi digitali, passando per il cinema e la televisione. Le prospettive in questo campo sono illimitate, e non si possono avanzare previsioni; ma solo scatenare fantasie. L'esperienza di questi ultimi trent'anni di rivoluzione digitale e di sua applicazione a tutti gli ambiti della vita può solo insegnare che tutto è possibile; *no limits* . Anche per quanto riguarda le funzioni meramente decorative

---

[18] Ho trovato riflessioni quasi identiche nelle conclusioni del libro di C. Saehrendt, S.T. Kittl, *Kann ich auch? Gebrauchsanweisung für moderne Kunst* , Dumont, Köln 2007; circa due anni dopo aver scritto queste mie. Che, peraltro, riecheggiano anche quella di Y. Michaud, *L'art à l'état gazeaux. Essai su le triomphe de l' esthtétique* , Stock, Paris 2003

[19] P. Veyne, *L'empire greco-romain* , Seuil, Paris 2005

[20] R.C. Morgan, *The end of the art world* , Allsworth Press, New York 1989, p. xix. In questo caso la traduzione della citazione è un po' libera.

dell'arte, è da molto tempo che si sono immaginati, ad esempio, i "quadri elettronici" pannelli piatti, leggeri e flessibili, da poter appendere ovunque, e sui quali far apparire a comando le immagini che si preferiscono. Già oggi nelle case moderne gli apparati elettronici e le immagini tecnologiche hanno largamente sostituito i vecchi "quadri". Ma tutto questo è il mondo della comunicazione e della cultura visuale, quasi del tutto nuovo, che è ridicolo voler ricondurre a qualsiasi definizione precedente di arte.

6. Per un'arte democratica

In questa nuova situazione, la sopravvivenza del sistema dell'arte è legata a fattori ormai ben lontani della sue funzioni originali. Giocano un ruolo ancora importante le sue funzioni distintive e classiste. Vi sono i grandi interessi materiali e simbolici da tempo investiti in opere, strutture, istituzioni; e vi sono gli interessi di tutti i soggetti – artisti, teorici, direttori, ecc. - i cui redditi dipendono dal funzionamento del sistema. E v'è infine il nuovissimo ruolo dell'arte come segno di modernità, a beneficio della costruzione dell'identità delle città, del marketing urbano e del turismo.

E' pensabile uno smantellamento di questo sistema, per quanto graduale? Come tutt o, anche questo, è, fondamentalmente , un problema di educazione e cultura. Si tratta di denunciare il carattere mistificatorio, autoritario e al limite terroristico di gran parte dell'ideologia dell' arte contemporanea; di rivedere i compiti e i modelli pedagogici delle istituzioni formative in questo campo (accademie, scuole d'arte) in modo da collegarli ai bisogni reali della società; di restituire al pubblico il diritto di esprimere liberamente i propri giudizi e gusti estetici, e pretendere che l'"arte pubblica" [21] li rispetti; di educarlo ad apprezzare la vera, buona e bella arte, come sopra definita. Quello che si chiede intanto al mondo dell'arte è di non imporre i suoi modelli in tutto il mondo, attraverso i meccanismi gerarchici e centralistici tipici delle imprese globali come il Guggenheim. E' ora di smetterla di considerare "valido" "nuovo" "attuale" solo ciò che viene dalle grandi capitali e dal grande capitale dell'arte; e di disprezzare come "attardato" e "provinciale" ciò che si fa nelle periferie. Basta con le mode artistiche imposte e importate da

[21] E. Doss, *Spirit poles and flying pigs : public art and cultural democracy in American communities* , Smithsonian Inst. Press, Washington DC 1995

New York o Londra o San Francisco; basta con il "bovarismo". Si chiede al sistema dell'arte di dare giusto riconoscimento al valore dell'arte che nasce spontaneamente, localmente, dai bisogni, gusti e situazioni concrete, dalle comunità, dalle relazioni umane ("estetica relazionale" [22], "arte sociologica" "arte di comunità" "arte di prossimità [23]" "arte contestuale" "modernità naturale" [24] sono alcune delle nuove *buzzwords*). Si chiede di favorire lo sviluppo di forme d'arte che migliorino la qualità della vita quotidiana della gente comune, che permettano la soddisfazione dei bisogni spontanei di creazione artistica e di esperienza estetica, che svolgano compiti di integrazione e di crescita dell'identità; arte che la gente comune possa capire, in cui possa riconoscersi, di cui possa essere orgogliosa [25]. Al limite, forme di arte -terapia contro i disagi individuali e comunitari. Arte che invece di denunciare, rompere, attaccare, scandalizzare, torni ad esprimere nella bellezza, in positivo , i valori centrali e diffusi – la solidarietà, la pace, l'amore, la natura. L'arte torni a sintonizzarsi con le ragioni dell'etica della politica, a cominciare della libertà e della democrazia. [26] Ma anche le virtù oggi spesso trascurate (lo stesso vocabolo virtù, nel suo senso tradizionale, è oggi quasi scomparso) , come il sacrificio e l'eroismo, senza le quali ogni civiltà è destinata alla dissoluzione.

Voci in questo senso, più o meno autorevoli, si sono levate dallo stesso mondo dell'arte. Dopo gli eccessi degli anni 80 e 90, qualche ripensamento è in corso anche in istituzioni che finanziano l'arte,

---

[22] N. Bourricoud, *Esthétiques relationelles* , Presses du Reel, Paris 2000; P. Ardenne, *Art contextuel : creation artistique en milieu urbain, en situation d'intervention et de participation,* Flammarion, Paris 2002 ; C. Moulenc, *Art contemporain et lien social* , , Ed. Circle d'art, Paris 2007

[23] F. Coblence, S. Canderc, G. Vappereau (cur.) *Art de proximité & distance critique. La fonction critique de l'art* , Sens&Tonka, Paris 2002

[24] Il concetto è proposto da Aude de Kerros, artista, comunicatore e promotore; cfr *L'art caché. Les dissidents de l'arte contemporain* , Eyrolles, Paris 2007 e C. Sourgins, *Les mirages de l'art contemporain* , La Table ronde, Paris 2005, p. 17

[25] Un'articolato schema contrastiva tra le caratteristiche dell'arte "elitaria" e quella "democratica" si trova in J. Heilbrun, J. M. Gray, *The economics of art and culture* , Cambridge Univ. Press, 2001, p. 304. Secondo O. J. W. Hagen, *The State and the arts*, Elgar, Cheltenham, 1998, p. 13, in complesso negli USA l'arte ha sempre avuto un carattere più popolare -democratica di quella europea, e dopo la controversia sulla NEA alla fine degli anni 80 anche la politica dell'arte si è orientata fortemente in questo senso (la "basket -weaving art")

[26] G.Vilar, *Las razones del arte* , A. Machado Libros, Boadilla del Monte (Madrid) 2005

come la Rockefeller e la NEA negli USA, e analoghe istituzioni in altri paesi, come la Francia e i Paesi Bassi. Molti che amano l'arte sono ormai convinti che il sistema dell'arte, come si è costituito negli ultimi cinquant'anni, sia da riformare profondamente; proprio per amore dell'arte.

In questo libro abbiamo cercato di raccogliere , a sostegno di questa tesi, quante più intelligenze, argomentazioni, prove e materiali abbiamo potuto . Non nutriamo molte illusioni sulle *chances* di questa nostra voce, dall'esterno , di avere qualche effetto sul sistema. Ma abbiamo sentito il dovere di emetterla .

7. Che fare ?

Per la grandissima maggioranza del pubblico, l'AC non è un grosso problema. Non la capisce, non la apprezza, non lo indigna. Le è indifferente. Christine Sourgins riassume le risposte comuni a chi cerca di mobilit are la gente contro di essa: "bisogna pur vivere i propri tempi, dunque bisogna accettare l'AC" "l'AC è lo specchio dei nostri tempi" "non ce n'è altra" "e perché ti dà fastidio?" "per me non ha alcuna importanza" "siate tollerante, c'è sempre modo di capirsi" "quella cosa interessa solo a pochissimi" "il publico ne è immune, grazie alla sua ignoranza" [27].

All'apertura di questo lavoro ho compilato un'antologia degli orrori, imbrogli, scherzi e scemenze dell'AC , con la speranza di infondere indignazione; e att raverso queste diverse centinaia di pagine ho cercato di darne ragioni.

A questo punto dovrei rispondere alla domanda: e che cosa possiamo fare concretamente per sabotare la grande, malefica macchina dell'AC?

Non posso qui, per ovvi motivi, elaborare un programma dettagliato e operativo . Visceralmente e grossolonamente indicherei le seguenti proposte:

1) abolizione delle sovvenzioni pubbliche alla sedicente e falsa AC: niente soldi a mostre, premi, borse, ecc. "Quella cosa lì", che interessa solo una minuscola minoranza, per lo più ricca, deve essere totalmente affidata al settore privato. Chi l'apprezza paghi l'intero prezzo .

---

[27] C. Sourgins , *op. cit* . p. 182

2) promuovere una riforma del lessico, secondo cui la tradizione che deriva dagli Incorenti, da Duchamp e dal Dadaismo non possono essere chiamate arte. Rispettando le loro intenzioni stesse, quelle cose devono essere chiamate "anti-arte" o "an -arte"; e con altre espressioni come "Sindrome neomaniaca trasgressiva" (SNT: mia proposta personale) .

3) la completa trasparenza contabile degli affari nel mondo della sedicente arte. Tutti i soggetti , dagli artisti ai mercanti, dai curatori agli scrittori denuncino pubblicamente i loro incassi. Tutte le transazioni avvengano per carta di credito. I redditi siano allegate nelle loro biografie pubblicati nei cataloghi, repertori, recensioni, ecc.; come si fa con politici e amministratori pubblici.

4) nei programmi educativi, gli insegnamenti di storia d'arte siano basati sull'idea che la vera arte occidentale ha percorso una parabola culminata nel secolo XIX. Con l'avvento delle nuove tecnologie (fotografia, cinematografia, televisione e computer), l'arte "a mano " ha perso gran parte delle sue funzioni sociali, ha imboccato strade diverse (rottura, antagonismo, rifiuto del passato, palingenesi), ha invano tentato di suicidarsi (Duchamp , dadaismo), ha cercato di distruggere la civiltà occidentale (il surrealismo). Ma dopo certi ultimi spasmi, interessanti e onesti , dei primi decenni del Novecento (futurismo, cubismo, astrattismo) , la sedicente arte generata dalle tre fonti sopra menzionate non ha più nulla a che fare con l'arte . Si possono tranquillamente escludere dalla storiografia e insegnamento dell'arte. Come aveva anticipato Hegel, quella sedicente arte è cosa del passato. Dopo l'impressionismo e alcune altre invenzioni e sperimentazioni si è esaurito il progresso della pittura a mano. La frontiera di crescita della rappresentazione visuale, come ha anticipato Arnold Hauser, nel Novecento è passata alle industrie culturali (cinema, televisione, telematica, ecc.). La antiche funzioni delle arti visuali sono svolte da specifiche attività (architettura, design, moda, pubblicità, media, ecc.). L'analisi, comprensione e insegnamento di queste cose non hanno bisogno di scomodare l'antica parola "arte" , compromessa dalla errata definizione di fine Settecento e mantenute con esiti rovinosi nel Novecento. Dimenticare l'arte. Meglio il termine "cultura visuale", o simili .

5) Nelle istituzioni di educazione dell'arte, si insegni l'uso delle nuove tecnologie, ma senza trascurare quelle vecchie. Il disegno e la pittura a mano, che pure non hanno molto di nuovo da produrre rispetto al culmine raggiunto oltre un secolo fa, hanno ancora la

capacità di produrre piaceri personali e svolgere funzioni culturali e professionali. V'è ancora richiesta di immagini a mano. Rivalutare le tradizioni; ridimensionare il ruolo della innovazione e della creatività. Esaltare l'originalità come ritorno alle origini; dimenticare l'originalità come stranezza.

6) Abolire l'eccezionalità dello status della cosidetta arte, rispetto alle norme vigenti nella società. Il fatto di auto -definirsi o essere definito da altri come artista non può procurare privilegi di libertà maggiore di quella goduta ogni altro cittadino. Definire una persona, un comportamento o un oggetto come artistico non significa permettere violazioni delle leggi; in particolare le leggi sulla tutela della decenza, del comune senso di pudore, dei valori in tema di rispetto della dignità umana, della persona, dell'intimità, dell'inviolabilità del corpo umano, vivo o morto. Soprattutto a tutela dei minori, oscenità e pornografia (che non riguardano solo il sesso, ma anche la violenza e la morte) non possono essere spacciate, con la scusa della libertà d'espressione artistica. L'etichetta "arte" non giustifica, non legittima, non stabilisce riserve extra-territoriali. L'estetica e l'etica , separate due secoli or sono, devono essere riunite , come lo sono state nei millenni precedenti .

7) Allo scopo di superare alcune note peculiari deformazioni del mercato dell'arte può giovare l'abolizione il copyright (proprietà) di oggetti artistici e la figura giuridica del falso. Ogni opera messa sul mercato sia valutata solo per se stessa (la bellezza, il piacere che fornisce), a prescindere dalla mano che l'ha fisicamente prodotta o messa in vendita o chi l'abbia posseduta, o altre qualità convenzionale e sociale. Abolire il regime di monopolio di ogni singola opera. Impedire, almeno nel campo dell'arte, il meccanismo della *griffe,* per cui l'oggetto non vale per le sue c aratteristiche oggettive, intrinseche, ma per le implicazioni simbolico -feticistiche della firma.

E' chiaro che questo programma scatenerebbe le abituali reazioni terroristiche dei guardiani del sistema dell'AC .

Nota metodologica

L'oggetto di questa ricerca, l'arte contemporanea (AC), è certamente molto ampio (anche se limitato alla sola pittura e affini). Nessuno può pretendere di conoscerne esaustivamente la letteratura e la fenomenologia , anche se vi dedicasse l'intera vita, tutte le sue energie e grandi risorse. Non volendo rassegnarsi a ritagliarsene solo una porzione più maneggevole (un periodo più ristretto, uno stile, una corrente, un'area geografica, un aspetto o dimensione, un problema ecc.) , né seguire indicazioni "di scuola", ma nutrendo ambizioni olistiche, è stato giocoforza adottare il metodo campionario; che secondo qualche studioso dei processi cognitivi (es. Egon von Brunswick), è in realtà il metodo universale della conoscenza, e ormai riconosciuto anche come il metodo fondamentale della ricerca scientifica. La conoscenza si forma dalla confluenza di un certo numero di singole informazioni, proveniente da un'universo infinito di altre informazioni ignote. L'importante è che il numero delle informazioni campionate sia ampio, e che sia siano raccolte in modo sistematico e non in base a pregiudizi (*bias*); in modo statisticamente casuale, e non a casaccio.

Lo studio dell'argomento poteva basarsi su diversi metodi e tecniche tipici della sociologia, come i colloqui a "informatori", come dicono gli antropologi; o le "interviste in profondità" a "testimoni qualificati", come dicono i sociologi. E si poteva fare della "osservazione partecipante", o il metodo "etnologico" come anche si dice; cioè entrare nel sistema, viverlo dal dentro.

Tutti i metodi e le tecniche hanno i loro vantaggi e tutte i loro difetti. Tenendo conto della problematica che mi ero proposto, e delle risorse di cui disponevo, non ritenevo che questi metodi fossero adeguati (tempi e costi per organizzare e attuare colloqui, sviluppare rapporti profondi e fecondi, ecc.). Ho ritenuto più efficiente basarmi sull'osservazione "naturale" e le informazioni a stampa.

Questa può essere legittimamente considerata come una ricerca empirica. I dati confluiti in questo lavoro derivano da due fonti principali: da un lato, l'osservazione diretta di un certo numero di musei, gallerie e mostre d'arte contemporanea (un centinaio); dall'altro, l'analisi del contenuto di un certo numero di libri, che sono fatti empirici: sono oggetti che contengono pagine stampate, in ognuna delle quali vi sono parole, e quindi informazioni. Per l'analisi del contenuto di questo materiale non ho utilizzato tecniche formalizzati e quantitative; mi sono affidato alle facoltà intellettive (capacità di cogliere correttamente le informazioni significative e rilevanti) e morali (onestà) di cui il destino ha dotato il mio cervello biologico .

Per la ricerca nei luoghi dove l'arte contemporanea ha sede, non si può parlare propriamente di campionamento . Al massimo, di "campione ragionato" o di "convenienza". Si è tentato di includere le principali sedi dell'Europa Occidentale. Poche sono state le visite nell'Europa orientale;

escluse la Scandinavia e l'America, per ovvie ragioni di costo . Si sono osservate sei Biennali di Venezia, tre documenta di Kassel e i musei e gallerie delle principali capitali europee (L'Aia, Berlino, Bruxelles, Budapest, Bucarest, Dublino, Lisbona, Londra, Lubiana, Madrid, Parigi, Praga, Roma, Vienna) e di altre grandi città (Amsterdam, Barcellona, Basilea, Belgrado, Bilbao, Brema, Colonia, Dortmund, Dresda, Düsseldorf, Edimburgo, Francoforte, Ginevra, Grenoble, Karlsruhe, Lione, Losanna, Milano, Monaco, Montpellier, Napoli, Nizza, Palermo, Norimberga, Palermo, Rotterdam, Stoccarda, Torino, Ulm, Zurigo) e anche in città minori, come Brescia, Ferrara, Klagenfurt, Linz, Ravenna, Rovereto, Salisburgo, Trento, Trieste, Udine, e molte altre). Fuori d'Europa si erano visitate, ma in tempi più lontani e solo da turista, il Metropolitan, il MoMA e il Guggenheim a New York, il museo d'arte di Worc hester, quelli di Filadelfia e due a Washington.

La grande maggioranza di queste visite sono state compiute con intenti professionali e occhio da sociologo, distribuendo la propria attenzione tra le opere esposte, l'ambiente architettonico e organizzativo, e il pubblico (numeri, aspetto antropologico e anagrafico, comportamenti , espressioni ecc.).

Per quanto riguarda la ricerca sui libri, non mi sono affidato a indicazioni di singoli Maestri, nè a scuole o istituzioni autorevoli, perché in Italia non mi risulta che ne esistano, sulla sociologia dell'arte contemporanea; e non ne conoscevo, all'inizio della ricerca, neanche all'estero. Nel corso degli anni ho individuato alcuni autori esteri che mi sembravano meritare la qualifica di Maestri in questo campo, ma non sono riuscito a stabilire rapporti personali produttivi. La mia frequentazione ad alcuni convegni internazionali di sociologia dell'arte (Parigi e Murcia 2003, Rotterdam 2004) non mi hanno arricchito affatto.

Non mi sono neppure affidato alle biblioteche pubbliche o universitarie, perché dopo qualche prova ho ritenuto che la specifica problematica affrontata (l'arte contemporanea, degli ultimi anni, in chiave sociologico - critica) fosse assai poco presente nelle biblioteche; né in quelle di interesse generale, né in quelle più specializzate (rispettivamente di scienze sociali e di arte). La consultazione dei siti telematici delle grandi biblioteche nazionali, in diversi Paesi, non ha dato pressochè alcun risultato, per la difficoltà di individuare la rilevanza, solo dai titoli e autori, dei libri catalogati; e la scarsa efficacia delle categorie per contenuto, parole -chiave ecc. Il controllo della rilevanza avrebbe dovuto richiedere la presenza nelle biblioteche fuori sede, con costi esorbitanti di missione .

Mi sono affidato al metodo della pesca casuale con reti molto ampie; ovvero, ho cercato di costruire, presso alla mia biblioteca dipartimentale, un campione quanto più ampio possibile dei libri rilevanti ai miei interessi di ricerca. I metodi di formazione del "campione "sono stati essenzialmente tre. Il primo è il metodo "a valanga": la selezione dei titoli più promettenti, o più

citati e ricorrenti, nei testi di sociologia dell'arte e affini (antropologia, storia, filosofia e critica d'arte) già disponibili, noti e apprezzati. Il secondo è la selezione dai cataloghi di un certo numero di case editrici, reputate più autorevoli e più specializzate nelle materie in oggetto. Il terzo è la selezione dagli scaffali e dai banconi delle librerie. Ove possibile, ci si è concentrati sugli scaffali dedicati alla "art theory". Le librerie visitate (più volte, nel corso di circa 10 anni) sono quelle delle maggiori capitali sopra menzionate, e distinguibili in tre categorie: a) i *bookshop* dei grandi musei e gallerie d'arte moderno/contemporanea ; b) le librerie specializzate in arte che spesso si trovano nelle vicinanze dei musei e delle accademie d'arte; e infine c) i reparti dedicati all'arte, sezione "teoria", nelle grandi librerie metropolitane . In ordine di grandezza e di offerta in quest'ultima categoria, possiamo citare la Gibert, Hune e la Fnac di Parigi, la Waterhouse , Hotchards, Borders, Blackwells e Foyles a Londra, il Corte Inglès, la Casa del Libro e la Fnac di Madrid, e altre a Barcellona ; e ovviamente le principali librarie delle due capitali italiane, Roma e Milano (Rizzoli, Mondadori, Feltrinelli, e molte altre). In complesso, si sono visitate, ripetutamente, soprattutto negli ultimi 5 anni, circa 60 librerie dei tre tipi.

I tre vantaggi delle ricerche sul posto, nelle grandi librerie, sono ovvi: il primo è quello di trovare le pubblicazioni più recenti(come è noto, sui banconi i nuovi libri durano poche settimane, e pochissimi anni negli scaffali); il secondo è che si può compiere rapidamente un primo esame del testo ("browsing"); il terzo è l'assunto che i responsabili della sezione "art theory" hanno particolari competenze in materia, e quindi vi si trova quel che è già stato pre-selezionato. Certo essi possono usare criteri idiosincratici, o ideologici, o di "vendibilità", o altro; ma riteniamo che complessivamente il lavoro degli impiegati delle librerie sia utile al ricercatore . Una curiosità è il fatto che in Germania quasi tutti i bookshop e le librerie specializzate sono gestite da un'unica ditta, la König; che si configura come il monopolista del settore.

L'*handicap* di questo metodo è la scarsa utilizzazione dei testi più "vecchi". *Handicap* non da poco, poiché il concetto di arte contemporanea qui adottato copre due secoli, e quindi avrei dovuto lavorare su una bibliografia immensa. Tuttavia, due considerazioni limitano la gravità di questo lacuna: a) il centro focale delle ricerca è mirato all'arte degli ultimissimi decenni; non è necessario approfondire oltremodo le vicende precedenti. E' sufficiente basarsi su fonti secondarie; b) si assume che "i nani poggino sulle spalle dei giganti", cioè che i libri più recenti nascano da quelli precedenti, ovvero contengono le principali idee e le informazioni già prodotte prima. Non è umanamente possibile riesaminare sempre tutto il patrimonio già sedimentato. Bisogna assumere che il pensiero umano si evolva secondo una linea di progresso, e che i libri più recenti siano un fronte di crescita.

Per diverse ragioni si sono invece utilizzate in misura solo marginale i periodici. In ogni Paese di grande cultura vi sono molte decine di riviste, di vario livello, qualità, diffusione, regolarità ecc. sull'arte contemporanea. Anche qui, si sarebbe potuto - con difficoltà - costruire un campione "ragionato" e oggettivo delle riviste più "importanti" (l'ho fatto per l'Italia); ma con il rischio di accettare una gerarchia dell'ordine costituito, cioè il Potere del Sistema. Anche se si fosse riuscito a costruire un buon campione, compiere un rassegna sistematica delle principali riviste dei vari Paesi europei comportebbe costi impensabili, perché esse si possono consultare, leggere e schedare solo nelle biblioteche, e quindi si sarebbe dovuto passare diversi mesi all'anno fuori sede.

Nell'impossibilità di consultare le riviste, non ho potuto seguire in diretta la vita pulsante del sistema dell'arte: i dibattiti, le polemiche, le tavole rotonde, gli editoriali, le lettere, la pubblicità, i le rassegne degli eventi, i riferimenti all'attualità, ecc. Tuttavia si può assumere che prima o poi gli autori più impegnati e importanti che scrivono sulle riviste riassumono e/o approfondiscono le loro idee in forma di libro. I libri sono meno aggiornati e vivaci degli articoli nelle riviste, ma forse più meditati e duraturi.

Vi sono altri materiali a stampa che non ho consultati; ad esempio le pagine e rubriche che sull'arte appaiono nelle sezioni culturali dei quotidiani e /o riviste culturali "generaliste", o i cataloghi e opuscoli che riguardano gli eventi artistici (inaugurazioni, mostre ecc.), o la letteratura "grigia" (relazioni non pubblicate, ecc.). Mi rendo conto che esistono recenti buoni libri basati su questo materiale, ma ciò non può es sere esteso, umanamente, all'intero campo che mi sono assegnato (le cinque maggiori culture dell'Europa Occidentale). Di regola, questi tipi di libri si occupano solo quel che succede nel proprio Paese.

Nella preparazione di questo libro ho utilizzato solo marginalmente l'Internet; sostanzialmente solo per controllare o reperire qualche informazione puntuale, o l'approfondimento di particolari settori. Mi spaventa l'immensità delle informazioni che circolano nella rete, la loro incontrollabilità, la loro liquidità, la mancanza di criteri di giudizio sull'importanza, validità e verità di quel che vi si trova. Mi inquietano i sempre più frequenti riferimenti "sitografici" nelle note che compaiono nei libri post-moderni. La Rete permette di accedere virtualmente a quantità sterminate di titoli su qualsiasi argomento, molto al di là della ragionevole possibilità di consultarli realmente e digerirli. Il reale valore delle sempre più lunghe bibliografie stampate in coda ai libri è sempre meno stimabile.

Nel presente lavoro, tutti i libri sono stati trattati nello loro materialità. Si sono raccol ti fisicamente, nel corso degli anni (soprattutto nel periodo 1998-2004, con aggiornamenti a tutto il 2007) circa 650 volumi, che sono stati man mano esaminati con diversi criteri (pertinenza sostanziale, notorietà dell'autore, ecc.), e oggetto di ulteriore selezione, per sottoporli a diversi livelli di analisi: semplice browsing, lettura parziale, lettura esaustiva. Di

questi libri, solo 250 sono elencati nella bibliografica che segue; selezionati , a mio avviso, secondo la qualità e la specificità rispetto ai temi e probemi qui affrontati. Moltissimi altri testi, a carattere più particolare o, al contrario, più generale o tangenziale, sono citati nelle note bibliografiche.

Dai libri si sono ricavate , per trascrizione manuale, schede bibliografiche "concettuali ", cioè cartoncini di cm 10x15 contenenti i riferimenti bibliografici (autore, anno, n. di pagina) e brevi citazioni, riassunti, commenti; di regola "un idimensionali" (un solo concetto o unità semantica per ogni scheda . Il numero di nuove schede compilate e trattate è stato di circa . 10.000 ; ad esse sono da aggiungere diverse altre migliaia già disponibili da precedenti ricerche di sociologia dell'arte in generale.

Si è proceduto poi alla suddivisione delle schede in insiemi ("pacchetti") tematicamente omogenei (per argomento /contenuto / concetto/idea/unità semantica/meme, o come altro li si vuol chiamare). I "pacchetti" si generano con un processo gerarchico, a scatole cinesi (quell i dagli argomenti più specifici da quelli più generali). Questa è una fase piuttosto delicata e mentalmente impegnativa, perché obbliga alla riflessione sul significato teorico -concettuale di quanto scritto sulla scheda, e sulle sue relazioni con tutte le altre informazioni disponibili (nella mente e sulle altre schede). E' anche una fase decisiva per la formazione delle articolazioni di base, i *building blocks* del libro. In altre parole, nel corso della classificazione delle schede e di formazione dei "pacchetti" emergono i singoli temi e argomenti, capitoli, paragrafi ecc. del libro. Tra i criteri di formazione dei pacchetti v'è anche l'ottimizzazione della loro dimensione, che non deve superare un certo numero (poche decine), a pena di rendere troppo lunga la consultazione e il reperimento di ciò che si cerca. Il numero dei pacchetti di primo livello è stato di circa 250 .

Si può stimare che solo circa il 15 % delle schede disponibili siano state utilizzate nel testo, in forma di parafrasi, citazioni puntuali, o mero riferimento bibliografico.

Questo è il metodo che chi scrive utilizza da quasi quarant'anni nella sua produzione scientifica. Una sua più ampia illustrazione si trova in R. Strassoldo, *Le correnti e le onde. Motivazioni e creatività nella produzione scientifica* , in G. Lanzavecchia, M. Negrotti (cur.) *La scienza e la parola. Aspetti e problemi della comunicazione scientifica,* Scheiwiller, Milano, 2004; e in R. Strassoldo, *Quarant'anni di sociologia. Dati, esperienze, persone e metodi* , Aracne, Roma 2007).

Il grosso della preparazione del materiale (la schedatura dei testi e loro dispiegamento sul "teatro") è stato preparato nella primavera del 2005, e la prima stesura del testo (a livello di struttura architettonica grezza, di scheletro) nello stessa estate. Dall'autunno all'agosto 2006 si è lavorato in riequilibri, approfondimenti e sviluppi delle varie parti, cui è seguito un anno intero di sospensione delle operazioni. Nell'autunno 2007 e successivo inverno si è lavorato a aggiornamenti, completamenti e rifiniture.

Bibliografia essenziale

Bruno-Nassim **Aboudrar**, *Nous n'iron plus au musée*, Aubier, Paris 2000

Alberto **Abruzzese**, *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico nell'età del capitalismo,* Marsilio, Venezia 1992 (1973)

Victoria **Alexander**, *Sociology of the arts. Exploring fine and popular forms*, Blackwell, Malden 2003

Alberto **Argenton**, *Arte e cognizione*, Cortina, Milano 1996

Tsion **Avital,** *Art versus non art. Art out of mind*, Cambridge Univ. Press 2003

Enrico **Baj**, Paul **Virilio**, *Discorso sull'orrore dell'arte*, Eléuthera, Milano 2002

Patrick **Barrer** (cur.), *(Tout) l'art contemporain est -il nul ?* Favre, Lausanne 2000

---------- *Le double jeu du marché de l'art contemporain. Censure pour mieux vendre*, Favre, Lausanne 2004

Sigfrido **Beltramini**, *La grande impostura. Fasti e misfatti dell'arte moderna e contemporanea,* Polistampa, Firenze 2007

Jean **Baudrillard**, *The conspiracy of art*, Semiotext(e), New York - Los Angeles 2005

Carol **Becker**, *Surpassing the spectacle. Global transformations and the changing politics of art*, Rowman&Littlefields, Lanham - Boulder-New York-Oxford 2002

Hans **Belting**, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Einaudi, Torino 1990 (1982)

-------- *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, Beck, München 1998

Judith **Benhamou-Huet**, *Art Business. Le marché de l'art ou l'art du marché*, Assouline, Paris 2001 (sec. Edizione, completamente aggiornata, ibid. 2007)

Jeremy **Bernstein**, *The fate of art. Aesthetic alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Polity Press, New York 1992

Danila **Bertasio** (cur.), *Immagini sociali dell'arte*, Dedalo, Bari 1997

--------- (cur.) *Professione artista. Un'indagine sociologica sulla creatività in pittura*, Clueb, Bologna 1997

---------(cur.) *Arte o spettacolo? Fruitori, utenti, attori*, Angeli, Milano 2006

----------, Giorgio **Marchetti**, (cur) *Fra ombre e autoritratti. Il critico presenta se stesso* , Angeli , Milano 1998
--------- , Mariselda **Tessarolo,** Laura **Verd** i, Romana **Zorino**, *L'arte e il silenzio. Aspetti e problemi della comunicazione artistica,* Guerrini, Milano 2005
Alain **Besançon** , *L'image interdite . Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme* , Gallimard Paris 1994
Alice **Bolterauer,** Elfriede **Wiltschnigg** (Hg.), *Kunstgrenzen. Funktionsräume der Ästhetik in Moderne und Postmoderne* , Passagen Verlag, Wien 2001
Pierre **Bourdieu,** *La distinzione. Critica sociale del gusto* , Il Mulino, Bologna 1983
--- Alain **Darbel,** *L'amour pour l'art* , Minuit, Paris 1966
Anne **Bowler**, *I dilemmi metodologici nella sociologia dell'arte* , in D. Bertasio (cur.), *Immagini sociali dell'arte,* Dedalo, Bari 1997
Gilbert **Brownstone** , Alber t **Rouet**, *L'eglise et l'art de avant -gard e. De la provocation au dialogue* , Michel, Paris 2002
Victor **Burgin** , *The end of art theory. Criticism and postmodernity* , Palgrave, New York 1986
Guido **Candela** , Antonello E. **Scorcu** , *Economia delle arti* , Zanichelli, Bologna 2004
John **Carey,** *What good are the arts ?* Faber and Faber, London 2005
Noël **Carroll**, *Philosophy of art* , Routledge, London 1999
Anne **Cauqueline** , *Petit traité de l'art contemporain* , Seuil, Paris 1996
---------- *Les théories de l'art* , PUF, Paris 1991
---------- *Frequenter les incorporels . Contributions à une théorie de l'art contemporain* , PUF, Paris 1998
Richard E. **Caves** , *Creative Industries. Contracts between art and commerce* , Harvard Univ. Press, Cambridge 2000
Jean Luc **Chalumeau,** *La lecture de l'art* , Klinsksieck Etudes, Paris., 2002
--------- *Les Théories de l'art* , Vuibert , Paris 2002
--------- L*a force de l'art,* Cercle d'art, Paris 1993
Dominique **Château** , *La question de la question de l'art* , Presses Universitaires de Vincennes 1990
--------- *L'héritage de l'art* , L'harmattan , Paris 1999
--------- *L'art comme fait social total ,* L'harmattan , Paris 1998
Jean Clair , *Critica della modernità. Considerazioni sullo stato delle belle arti,* Allemandi , Torino 1989

---------- *La responsabilità dell'artista. Le avanguardie tra terrore e regione* , Allemandi, Torino 1997
----------*Sur Marcel Duchamp et le fin de l'art* , Gallimard, Paris 2000
---------- *Malaise dans les museums* , Flammarion, Paris 2000
--------- *Du surrealisme* , Artheme Fayard, Paris 2003
---------- *De immundo* , Galilée, Paris 2004
Antoine **Compagnon,** *Les cinq paradoxes de la modernité* , Seuil Paris 1990
Gerard **Conio,** *Les avant -gardes entre métaphisique et histoire* , L' âge de L'homme, Lausanne 2002
Gianugo **Cossi**, *Il contributo dei classici alla sociologia dell'arte* , Aracne, Roma 2005
---------- *Gli utenti dell'arte* , in Massimo Negrotti (cur .), cit.
Mario **Costa** , *Dimenticare l'arte* , Angeli , Milano 2005
------- ---- *La disumanizzazione tecnologica. Il destino dell'arte nell'epoca delle nuove tecnologiche* , Costa&Nolan, Milano 2007
Philippe **Dagen** , *L'art impossible. De l'inutilité de la création dans le monde contemporain* , Grasset, Paris 2002
---------- *La haine de l'art* , Grasset Paris 1997
Alessandro **Dal Lago** , Serena **Giordano** , *Mercanti d'aura* , Il Mulino, Bologna 2006
Arthur C. **Danto** , *Philosophizing art. Selected essays* , University of California Press, Berkeley -Los Angeles, 1999
---------- *The wake of art. Criticism, Philosophy, and the ends of taste* , G+B Arts International, Australia etc, 1998
Stephen **Davies,** *Definitions of art* , Cornell Univ. Press, Ithaca and London 1991
Doris von **Drathen** , *Vortex of silence. Propositions for an art criticism beyond aesthetic categories* , Charta, Milan 2004
Aleš **Debeljak** , *Reluctant modernity* , Rowman & Littlefield, Lanham 1998
Antonio **Del Guercio,** *Il museo della non arte. Sul destino dell'arte contemporanea,* Datnews, Roma 2006
Ellen **Dissanayake** , *What is art for?* University of Washington Press, Seattle- London 1988
Jean-Philippe **Domech,** *Misère de l'art. Essai sur le dernier demi -siècle de création* , Calmann -Levy 1999
---------- *Artistes sans art* ?, Esprit, Paris 1994 (nuova ediz. Edit.15/18, Paris 2005)

---------- *Une nouvelle introduction à l'art du XX siecle* , Flammarion, Paris 2004
Lourence B . **Dorléac** *L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950 -1960,* Gallimard, Paris 2004
Piroschka **Dossi**, *Hype ! Kunst und Geld* , Deutscher Taschenbuck Verlag, München 2007
Stephen **Dubin**, *Arresting images . Impolitic art and uncivil actions,* Routledge , London -New York 1994
Carol **Duncan,** *Civilizing rituals* , Routledge, London -New York 1995
François **Duret-Robert** *Marchands d'art, fauiseurs d'or,* Belford Paris1991
Pablo **Echaurren** , *Il suicidio dell'arte* , Editori Riuniti, Roma 2001
Terry **Eagleton** , *Le illusion i del post -modernismo* , Edizioni Riunite, Roma 1998
Murray **Edelman** , *From art to politics* , Chicago Univ. Press 1995
James **Elkins**, *On pictures and the words that fail them* , Cambridge Univ. Press , 2000
José Javier **Esparza,** *Los ochos pecados capitales del arte contemporaneo* , Almuzara, s.l., 2007
Stuart **Ewing**, *All-consuming images* , Basic Books 1998 .
Eric **Fernie** , *Art History and its methods. A critical anthology* , Phaidon, London 1995
Luc **Ferry** , *Homo Aestheticus. L'invenzione del gusto nell'età della democrazia* , Costa&Nolan, Genova 1991
---------- *Le sens du Beau ,* Librarie generale fran çaise, Paris 2002
Fondations de France , *Art, médiations, societ é*, La Presse du Reel, Paris 1996
Fred **Forest** , *Repenser l'art et son enseignement* , L'Harmattan, Paris 2002
---------- *Pour un art actuel* , L'Harmattan , Paris 1998
Hal **Foster** , *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* , Postmedia Books, Milano 2006 (ediz.orig. *The return of the real* , The MIT Press, Cambridge Mass., 1996)
Cynthia **Freeland** , *But is it art* ? Oxford Univ. Press, Oxford 2001
Vicenç **Furiò** , *Sociologia del arte* , Catedra, Madrid 2000
Suzi **Gablik** , *The re -enchantment of art,* Thames & Hudson, London - New York 1991
---------- *Conversations beyond the end of time* Thames& Hudson, London -new York 1995

---------- *Has modernism failed?* Thames and Hudson, London - New York , 2000 (1984)
Institut für Soziale Gegenwartsfragen , Freiburg; **Kunstraum,** Wien, *Art & Language and Luhmann* , Passagen Verlag, Wien 1997
Cecilia **Gatto-Trocchi***, Le muse in azione* , Angeli , Milano 2001
Alfred **Gell**, *Art& Agency* , Clarendon, Oxford 1998
L. **Gervereau,** *Les images qui mentent . Histoire du visuel au XX siècle*, Seuil, Paris 2003
Etienne **Gilson**, *Introduction aux arts du beau ,* Vrin , Paris 1998
Victor A. **Ginsburgh** (ed.), *Economics of art and culture* , Elsevier - North Holland, Amsterdam et al. 2004
Victor A. **Ginsburgh** , Pierre -Michel **Menger** (eds.) *Economics of the arts. Selected essays* , Elsevier, North -Holland, Amsterdam et al, 1996
Victor A. **Ginsburgh** , David **Throsby** (eds.), *Handbook of the economics of art and culture* , North-Holland- Elsevier, Amsterdam et al. 2006
Catherine **Graut** , *Pour une realité publique de l'art,* l'Harmattan , Paris 2000
Liah **Greenfield** , *Different worlds* , Cambridge Univ. Press 1989
Paul **Greenhalgh** , *The modern ideal. The rise and collapse of idealism in the visual arts, from the Enlightenment to postmodernism,* V&A Publ., London 2005
Marc **Jimenez** , *La querelle de l'art contemporain* , Gallimard Paris 2005
Anthony **Julius,** *Transgressions. The offences of art* , Thames& Hudson, London -New York , 2002
Michel **Guerin,** *Nihilisme et modernité. Essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot à Duchamp,* Chambon, Nîmes 2003
Walter **Grasskamp** , *Kunst und Geld* , Beck, München 1998
Serge **Guilbout,** *Comment New York volà l'idee de l'art moderne* , Chambon, Nîmes 1996
Jonathan **Harris**, *The New Art History ,* Routledge, London -New York 2001
Michael **Hauskeller** , *Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto* , Beck, München 1998
James **Heilbrun**, Charles M. **Gray,** *The economics of art and culture* , Cambridge Univ. Press, 2001

Nathalie **Heinich** , *Etre artiste* , Klinsckieck, Paris 1996
----------*Le triple jeu de l'art contemporain* , Minuit, Paris 1998
---------- C*e que l'art fait à la sociologie* , Minuit, Paris 1998
---- --------*Remarques sur la figure de l'artiste au XX siècle* ,
Chambon, Nîmes 1999
---------- *La sociologie de l'art*, La decouverte, Paris 2002
---------- *L'élite artiste. Excellence et singularité en regime democratique* , Gallimard , Paris 2005
Jörg **Heiser,** *Plötzlich diese Übersicht. Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht* , Claassen - Ullrich, Berlin 2007
Martin **Hellmold** et al. (Hrsg.), *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst* , Fink, München, 2003
Daniel **Herwitz,** *Making theory, constructin g art*, Univ. of Chicago press, 1995
Jörg **Hermann,** Andreas **Mertin,** Eveline **Valtink** (Hrsg.) *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrungen heute*, Fink, München 1998
Eric **Hobsbawm** , *Behind the times. The decline and fall of the XX century avant -gardes,* Thames& Hudson, London 1998
Robert **Hughes,** *Nothing if not critical* **,** Harvill, London 2001
---------- *The shock of the new. Art and the century of ar t,* Thames&Hudson, New York and Hudson 2005
Sabine **Kampmann** , *Künstler sein. Systemtheoretische beobachtungen von Autorschaft* , Fink, München 2006
Aude de **Kerros,** *L'art chaché. Les dissidents de l'art contemporain,* Eyrolles, Paris 2007
Arjo **Klamer** (ed.) *The value of culture. On the relationship between economics and the* arts, Amsterdam Univ. Press, 199 6
Bernd **Kleinmann** , Reinhold **Schmücker** , (Hg.) *Wozu Kunst? Die Frage nach ihre Funktion* , Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2001
Cornelia **Klinger** , Wolfgang **Müller-Funk** (Hrsg.) *Das Ja hrhundert der Avantgarden* , Fink, München 2004
Rosalind **Krauss** , *The originality of the avant -garde and other modernist myths* , MIT Press, Cambridge MA, 1984
Donald **Kuspit** , *Psychostrategies of avant garde art,* Cambridge Univ. Press, Cambridge 2000
---- ----- *Redeeming art* . Allworth press, N.Y. 2000
---------- *The end of art* , Cambridge Univ. Press 2004

J. **Jensen**, *Is art good for us? Beliefs about high culture in American life*, Rowman& Littlefield, Lanham 2002
Ruth **Lorand,** *Aesthetic order . A philosophy of order, beauty and art* , Routledge, London -New York 2001
Andrew **McClellan**, *Art and its publics. Museums Studies at the Millennium*, Blackwell, Malden et al., 2007
Pierre Michel **Menger**, *Portrait de l'artiste comme travailleur* , Seuil, Paris 2002
Bernard **Mercadè**, *Il n'y a pas du second degré* , Chambon , Nîmes 1990
Nicholas **Mirzoheff,** *An introduction to v isual culture* , Routledge, London 1999
Niklas **Luhmann**, *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1995; trad . ingl. *Art as a social system* , Stanford Univ. Press, 2000
Jeremy **MacClancy** (ed.) *Contesting art. Art, politics and identity in the modern world*, Berg, Oxford 1998.
Joseph **Margolis**, *What, after all, is a work of art* ? Univ . of Pennsylvania Press, Univ. Park, Philadelphia, 1999
Greil **Marcus**, *Lipstick traces. A secret history of the XX century* , Harvard Univ. Press, Cambridge Mass 1989
Kostas **Mavrakis,** *Pour l'art. Eclipse et renouveau* , ed. De Paris, Versailles 2006
R. **Metzger,** *Kunst in der Postmoderne ,* König, Köln 1996
Eric **Michaud**, *Une art de l'éternit é*, Gallimard Paris 1996
Yves **Michaud**, *L'artiste et les commissaires, Quatre essa is non pas sur l'art contemporaine mais sur ceux qui s'en occupent,* Chambon, Nîmes 1989
---------- *La crise de l'art contemporain* , PUF, Paris 1997
---------- *Enseigner l'art ?* Chambon, Nîmes 1999
----- ------ *Critères esthétiques et judgements de goû t*, Chambon , Nîmes 1999
----- --------*L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique,* Stock, Paris 2003
Pierre **Miquel**, *Le pouvoir et l'artiste ,* Belford, Paris 1994
Gerard **Monnier** *L'art et ses institutions en France* Gallimard, Paris 1995
José Luis **Molinuevo**, *Deshumanicion del arte ?,* Edic. Universidad Salamanca 1996

Robert C. **Morgan**, *The end of the art world* , Allworth Press, New York, 1998
Gianfranco **Mossetto,** M. **Vecco** (cur.), *Economics of art auctions* , Angeli, Milano 2002
Raymonde **Moulin**, *Le marché de la peinture en France* , Minuit, 1989 (1967)
---------- *De la valeur de l'art* , Flammarion, Paris 1995
---------- *L'artiste, l'institution et le march é*, Flammarion , Paris 1997 (1992)
---------- (cur.) *Sociologie de l'art* , L'harmattan, Paris 1999
---------- *Le marché de l'art . Mondialisation et nouvelles technologies* , Flammarion, Paris 2003
----------, Pierre Michel **Menger,** *Les professions artistiques* , Dunod, Paris 1983
Pierre **Muensterberge r**, *Les collectioneurs* Payot, Paris 1996
Massimo **Negrotti** (cur.) *Homo Utens. Identità, tecnologia, cultura* , Guerini, Milano 2004
Jeff **Nuttall,** *Art and the degradation of awareness* , Calder, London; Riverrun, N.J., 2001
Hector **Obalk**, *Andy Warhol n'est pas un grand artiste* , Flammarion Paris 2001 (1990)
B. **O'Doherty** *, Inside the white cube* , Univ. of California Press, Berkeley 1999
John W. **O'Hagan,** *The state and the arts,. An Analysis of key economic policy issue in Europe and the United States* , Elgar, Cheltenham 1998
Max **Pellegrini**, *11 lezioni di sociologia dell'arte* , Celid, Torino 1996
Allison **Pease**, *Modernism, mass culture, and the aesthetics of obscenity ,* Cambridge Univ Press 2000
Francesco **Poli**, *Il sistema dell'arte contemporanea* , Laterza, Roma - Bari 2002
Alain **Quemin**, *L'art contemporain international. Entre les institutions et le marché (le rapport disparu),* Chambon, Nîmes 2002
R. **Pouivet**, *L'ouvre de l'art à l'âge de sa globalisation* , Ante -Post, Paris 2003
Gerlad **Raunig**, *Kunst und Revolution* , Turia+Kant, Wien 2005
Mark W. **Rectanus**, *Culture incorporated. Museum s, artists, and corporate sponsorships* , University of Minnesota Press, Minneapolis and London 2002

Franco **Rella,** *L'estetica del romanticismo* , Donzelli, Roma 1997
Denys **Riout,** *Qu'est-ce que l'art moderne* ? Gallimard, Paris 2000
O. **Robinson**, R. **Freeman** , C.A. **Riley II** (eds.) *The arts in the world economy* , Univ. press of New England, Hanover 1994
Rainer **Rochlitz**, *Subversions et subventions* , Gallimard, Paris 1994
------ *L'art au banc d'essai ,* Gallimard, Paris 1998
R. Christian **Ruby,** *La résistance à l'art contemporain* , Labro, Bruxelles 2002
Wolfgang **Ruppert** , *Der moderne K unstler*, Suhrkamp, Frankfurt/M . 1998
Christian **Saehrendt** , Steen T. **Kittl**, *Das kann ic h auch. Gebrauchsanweisung für modernen Kunst* , Dumont, Köln 2007
L.E. **Sandeland** , *Feeling and form in social life* , Rowlan&Litttlefield, Lanham 1998
Bruno **Sanguanini,** Mariselda **Tessarolo** , *Beni culturali e modernità* , Reverdito, Trento 1994
Alain **Seguy-Duclot**, *Définir l'art* , Jacob, Paris 1998
Gerard **Selbach** , *Les musées d'art americains: une industrie culturelle* , L'Harmattan, Paris 2000
L. E. **Shiner,** *The invention of art* , Univ of Chicago Press 2001
Jost **Schilgen** *, Neuer Häuser für di Kunst. Museumbauten in Deutschland* , Harneberg, Dortmund 1990
Jacques **Soulillou**, *L'impunité de l'art,* Seuil Paris 1995
-Wien 2005
C. **Sourgins** , *Le mirage de l'art contemporain* , La table ronde, Paris 2005
Julian **Stallabrass** , *High Art lite* , Verso, London 2000
---------- *Internet art. The online clash of culture and commerce* , Tate Publishing, London 2003
Raimondo **Strassoldo,** *Forma e funzione. Introduzione alla sociologia dell'arte* , Forum, Udine 1998;
---------- (cur.) *Muse demotiche. Ricerche di sociologia* dell'arte v. 1, Forum, Udine 2001
---------- (cur.) *Muse neotecniche. Ricerche di sociologia dell'arte* v. 2, Forum, Udine 2002
---------- (cur.) *Muse polifile. Ricerche di sociologia dell'arte* v. 3, Forum, Udine 2005
---- *Sade triumphant: the body in contemporary art* , in L. Fortunati, J.A. Katz, R. Riccini (eds.) *Mediating the Human Body.*

Technology, Communication, and Fashion , L. Erlbaum associates, Mahaw, N.J., and London, 2003, pp. 39 -50

------ (con Ugo **COSSI**), *Il sistema dell'arte: settori e soggetti* , in L. Bovone e E. Mora (cur.), *Saperi e mestieri dell'industria culturale* , Angeli, Milano 2003, p. 19 -63

------ *Il sistema dell'arte: nascita, trasfigurazione, apoteosi e imbalsamazione* , in D. Bertasio (cur.), 2006 , pp. 201 -216

J. **Tanner** (ed.) *The sociology of art. A reader* , Routledge, London - New York 2003

Roberto **Terrosi** , *Storia del concetto d'arte. Un'indagine geneologica* , M imesis, Milano 2006

Mariselda **Tessarolo** et al (cur.) **,** *Donatello a Padova. Un saggio di sociologia, psicologia e storia dell'arte,* Cleup, Padova 2004

Mariselda **Tessarolo,** *L'utente tra offerta e domanda di cultura* **,** in M. Negrotti (cur.) op. cit.

David **Throsby** , *Economics and culture* , Cambridge Univ. Press, 2001

Hans Peter **Thurn** , *Bildmacht und Sozialanspruch* . Leske+Budrich, Opladen 1997

Anna Lisa **Tota,** *Sociologie dell'arte* , Carocci , Roma 1999

Maria Antonietta **Trasforini** , *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro,* Angeli, Milano 2000

---------- *Arte in città. Arti, pubblico e gallerie a Bologna* , Istituto Cattaneo, Bologna 2002

Laura **Verdi ,** *Habeas corpus. Figure sociali del corpo* , Angeli Milano 1996

---------- *L'arte e i luoghi dell'utenza* , in M. Negrotti (cur.) op. cit.

Angela **Vettese,** *Investire in arte. Proiduzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea* , Il sole -24 ore, Milano 1993

---------- *Capire l'arte contemporanea* , Allemandi, Torino 2006 (1996)

---------- *Artisti si diventa* , Carocci , Roma 1997

---------- *A cosa serve l'arte contemporanea? Rammendi e bolle di sapone* , Allemandi, Torino -Londra -Venezia 2001

Gerard **Vilar,** *Las Razones del arte* . A. Machado Libros, Bodilla del Monte (Madrid) 2005

Andrea **Villani** (cur.) *La produzione artistica e culturale e i suoi attori* , Angeli , Milano 1997

---------- *Le scelte nell'arte: valori estetici ed equilibrio riflessivo* , in VV.AA., *Mercato, stato e giustizia sociale* , Giuffrè, Milano 1997.
Marie-Claire **Uberquoi,** *El arte a la deriva?* , Random -Mondadori, Barcelona 2004
Wolfgang **Ullrich**, *Mit der Rücken zur Kunst* , Wagenbach, Berlin 2004
-------- *Tiefer hangen. Über Umgang mit der Kunst* , Wagenbach, Berlin 2004
------ *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt/M, 2006
------ *Kunst! Phantombild eines Jokers* , Wagenbach Berlin 2007
James O. **Young,** *Art and knowledge* , Routledge, London 2001
Paul **Virilio**, *L'art à perte de vue* , Galilei, Paris 2005
Nigel **Warburton** *The art question*, Routledge, New York 2003
Linda **Weintraub** , *Art on the edge and over* , Arts Insights, New York 1996
Wolfgang **Welsch** (Hg.) *Die Aktualität des Ästhetischen* Fink, München 1993
Robert W. **Witkin**, *Art & Social Structure* , Polity Press, Cambridge 1991
Peter **Weibe**l (Hg) *Quantum Dämon. Institutionen der Gesellschaft,* Passagen Verlag, Wien 1996
Tom **Wolfe,** *Come ottenere il successo in arte* , Allemandi, Torino 2004 (orig. *Painted words* , 1975)
Beat **Wyss,** *Der Wille zur Kunst* , Dumont, Köln 1996
---------- *Die Welt als T -shirt*, Dumont, Köln 1997
--------- *Hegel's Art History and the critique of modernity* , Cambridge Univ. Press 1999
Stefano **Zecchi,** *L'artista armato. Contro i crimini della modernità,* Mondadori, Milano 1998
--------- *Le promesse della bellezza* , Mondador i, Milano 2006
Peter V. **Zima**, *Moderne -Postmoderne* , (2. Auflage) Francke, Tübingen und Basel 2001,
Vera **Zolberg** and Jani Maya **Cherbo** (eds.), *Outsider art. Contesting boundaries in contemporary culture,* Cambridge Un. Press, 1997