

**La società dell'arte.
Saggi di sociologia dell'arte moderna
di Alessandro Tempi**

Indice

Premessa		
Cap. I	Arte e contemporaneità	Pag. 3-18
Cap. II	Il nome e la cosa. Genealogia del rapporto Arte Tecnologia	Pag. 18-28
Cap. III	Postmoderno Arte Pseudotecnologia	Pag. 28-35
Cap. IV	Tecnica e modernità	Pag. 36-45
Cap. V	Le avanguardie storiche sotto il segno della tecnologia	Pag. 45-61
Cap. VI	I Critici	Pag. 61-70
Cap. VII	Critica e dibattito pubblico sull'arte	Pag. 71-74
Cap. VIII	Dal mercato all'oblio	Pag. 75-83
Cap. IX	Arte pubblica e abitare poetico	Pag. 83-89
Cap. X	Il posto del male	Pag. 90-98

Premessa

I saggi qui raccolti hanno varia natura. Quelli corrispondenti ai capp. 5, 6, 7, 8 provengono da un corso svolto presso la Libera Accademia di Belle Arti di Firenze nel 2007 per la cattedra di Sistema e comunicazione dell'arte. Quelli ai capp. 1, 2, 3, 4 da un seminario svolto nel 1990 al Museo Pecci di Prato per la cattedra di Teoria e tecnica delle comunicazioni di massa dell'allora Magistero di Firenze. Infine, quelli ai capp. 9 e 10 sono rielaborazioni di saggi pubblicati su riviste.

L'intento complessivo è quello di offrire spunti di riflessione intorno ad alcune questioni cruciali dell'esperienza artistica moderna: il ruolo dell'estetica hegeliana, le conseguenze dell'incontro delle tecnologie con il fare artistico, le aberrazioni dell'attuale sistema dell'arte, le possibili vie di fuga.

Ringrazio Vilma Torselli per l'ospitalità fornitami nella sua Guida.

Il libro è dedicato a Harold Budd, con cui ho discusso, nel corso del tempo, molte delle questioni qui affrontate.

Alessandro Tempi

ARTE E CONTEMPORANEITÀ

I diversi modi in cui, nell'età contemporanea - vale a dire quella in cui si osservano i maggiori e più conseguenti sviluppi delle tecnologie comunicazionali e si affermano effettivamente i cosiddetti *mass-media* - le pratiche operative dell'arte e le enunciazioni estetiche si sono poste in relazione, deliberatamente o meno, con le innovazioni tecnologiche emergenti concorrono a delineare un complesso tema di valenza storiografica ed estetica che ripropone *mutatis mutandis* le ragioni di un'originaria unità ideale fra arte e tecnica. A questo scopo, è utile soffermarsi preliminarmente sul senso dell'aggettivo *contemporaneo* e quindi sul concetto stesso di *contemporaneità*, poiché useremo questi termini non nella loro accezione propriamente storiografica - con rispetto alla gradualità del processo storico fra Moderno e Contemporaneo ed alla continuità e discontinuità dei fattori caratterizzanti le due partizioni. Useremo altresì questi termini secondo un'ipotesi empirica che possiamo così enunciare: *la storia diventa contemporanea nel momento in cui il concetto di contemporaneità assume senso storico*. Individuiamo insomma la contemporaneità nel momento in cui si stabilisce manifestamente una condizione strutturale di sincronia e/o contestualità nei processi delle relazioni umane. Corollario di questa assunzione è che la **comunicazione** ne diventa il criterio analitico che trova nei media comunicazionali i fattori caratterizzanti di questa condizione.

Sulla base della stessa ipotesi procediamo ad un'altra assunzione : che un discrimine fra Moderno e Contemporaneo può essere rinvenuto anche nel momento in cui inizia il movimento di distacco delle arti figurative - ed in questo senso le loro manifestazioni vengono a supporto di questa analisi - dalla loro funzione storica di rappresentazione di saperi diversi (religiosi, mitologici, letterari, morali) e quindi da una ritualità

fortemente definita sul piano sociale e simbolico¹, per scoprirsi ed assegnarsi intenzionalità e finalità del tutto autonome da un mero rapporto di specularità col mondo. Dagli Impressionisti e più ancora da Cézanne in poi, com'è noto, l'arte figurativa va concentrarsi su se stessa, sulla propria linguisticità, in uno sforzo autoanalitico teso a ridefinire i suoi domini, il suo senso, la sua stessa essenza. Nell'età contemporanea insomma essa tenderà sempre più a definirsi come sapere autonomo e come forma specifica e consapevole di conoscenza. Non che questo fenomeno non fosse in parte già avvenuto: la nascita dell'estetica moderna, nel Settecento, si pone esattamente sotto il segno dell'autonomia delle arti, ma allora le ragioni erano d'ordine teoretico e sociologico; ora sono invece interne all'autoconsapevolezza del fare artistico, alla sua intenzionalità. In questo senso, le tendenze solitamente definite formaliste, riduzioniste od analitiche vogliono appunto designare questa emancipazione dell'arte come sapere e come linguaggio².

Non è un caso, dunque, che il rapporto dell'arte con la tecnologia si sviluppi proprio nell'età contemporanea: l'arte raggiunge lo stadio analitico nel momento in cui si esaurisce la sua spinta rappresentativa-oggettiva, il suo naturalismo insomma, in coincidenza con l'emergere di forme tecniche o mediatiche capaci di documentare, testimoniare, narrare, rappresentare in maniera più fedele, diretta e con effetti più estesi³.

E' in questo quadro, del resto, che possiamo collocare il contributo delle avanguardie storiche, fenomeno completamente nuovo nella storia dell'arte e che non casualmente coincide con l'emergere di media come la fotografia ed il cinema; con esse infatti i processi generativi dell'arte rompono gli antichi rapporti con la trascendenza e si vanno a collocare sotto il segno dell'antropologia. Questa spinta all'immanenza (che include coe-

¹ Umberto Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani, 1987.

² Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1974.

³ Vittorio Fagone, *L'immagine video*, Milano, Feltrinelli, 1990

rentemente anche quell'introflessione analitica di cui prima si parlava) ha insomma, con le avanguardie, un duplice effetto: da un lato collega l'immaginario alle logiche espressive dei nuovi media, dall'altro configura nuovi modelli comportamentali - una nuova *ragion pratica*, potremmo dire - rispondente alle mutate condizione antropologiche⁴.

Intorno alla relazione fra arte e tecnologia si aggregano insomma, nell'arco incompiuto della contemporaneità, molteplici esperienze artistiche, individuali e di gruppo, ciascuna delle quali articola peculiarmente il proprio *discorso tecnologico dell'arte*. Sono queste peculiari articolazioni che qui ci interessa porre in luce.

Partiamo da un'enunciazione forte: *il fondamento dell'arte contemporanea risiede nel suo rapporto con la tecnologia*. E' un'affermazione che va intesa nella sua valenza euristica e come artificio interpretativo. In realtà, essa non contraddice - tanto per riferirsi ad una delle più congrue teorie del Moderno in arte - la lettura in chiave analitica proposta da Menna, perché il passaggio dal visivo al concettuale (vale a dire la transizione verso l'autoreferenzialità e lo stato di meta-arte), che è anche tensione o ambizione verso una forma di conoscenza *che sia concezione e non solo visione* (o, come affermava Cézanne, creazione e non rappresentazione), viene storicamente da lontano, almeno dai prodromi secenteschi del Moderno, quando si cominciano a percepire i limiti dell'esperienza sensibile ed a capire che il mondo accessibile ai sensi non è che una modesta porzione della realtà⁵. La progressiva sostituzione di un universo artificiale ad un universo naturale, rispetto al quale l'arte è, dal punto di vista rappresentativo, sempre seconda rispetto alle innovazioni della traduzione tecnica delle immagini, non può che rafforzare e

⁴ Idem ; sullo stesso argomento vedi anche Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, Dutton, 1970.

⁵ Alberto Boatto, *Natura bella ma morta*, in L'Indice, n.7, Luglio 1993.

portare a compimento la tensione analitica dell'arte, vale a dire la sua maturazione come meta-arte, verso una forma d'esperienza in cui la componente sensibile-visiva è sempre funzionale e ancillare rispetto alla componente mentale-conoscitiva. Del resto, il momento sincronico dell'arte moderna, il suo *hic et nunc* operativo ed interattivo, può essere letto proprio come analogato della comunicazione istantanea.

Il rapporto fra arte e tecnologia giunge dunque a delinearci compiutamente in quella fase storica che chiamiamo contemporaneità, ove sono riscontrabili per la prima volta peculiari processi di cambiamento: il passaggio da un universo naturale ad un universo tecnico come termine di riferimento dell'arte figurativa; l'avvio di un processo di astrazione e di messa in crisi dei fondamenti della rappresentazione visiva (in cui il fare artistico si connota anche di valenze estetiche o teoriche); la duplice polarizzazione del fare umano fra creazione artistica e creazione tecnica; l'analogia che si instaura fra la contemporaneità come dimensione dei processi relazionali e la contestualità come essenza dei processi artistici (il passaggio, come si dice in ambito concettuale, dall'opera all'operatività).

Nell'arco del contemporaneo il rapporto fra arte e tecnologia può essere agevolmente ricostruito sulla base di due criteri: la sequenza diacronica in cui, nel corso degli ultimi due secoli, si affermano tre differenti media comunicazionali (fotografia, cinema, video) e che, come suggerisce Fagone, potrebbe venire considerata alla stregua di una vera e propria periodizzazione dell'arte contemporanea; conseguentemente, il mutamento culturale che nel corso di quest'ultimo secolo ha caratterizzato la percezione del mondo tecnico da parte degli artisti, determinandone le diverse modalità d'impatto sulle loro pratiche, come pure sul loro universo di pensiero.

Il 1839 può essere considerato come termine a quo di una possibile ricostruzione delle inerenze fra arte e tecnologia. E'

in quell'anno (che, per una di quelle emblematiche coincidenze storiche è anche quello che vede la nascita di Cézanne), secondo una convenzione storiografica comunemente accettata, che viene ufficialmente sancita l'invenzione della *fotografia* come tecnica di produzione delle immagini. Pur rinviando ad un'ulteriore trattazione l'esame degli effetti di questo medium sul linguaggio pittorico, bisogna nondimeno tenere conto che da quel momento l'atteggiamento della pittura è profondamente mutato sia in relazione al mondo esterno, sia in relazione al proprio statuto di disciplina espressiva. Da quel momento prendono inizio anche tutta una serie di influenze reciproche fra pittura e fotografia: tutta la tradizione pittorica e gli elementi del linguaggio figurativo costituiscono un ineliminabile fondamento normativo per il nuovo mezzo d'espressione, mentre quest'ultimo apre nuove possibilità rispetto ad aspetti particolari della tecnica pittorica (il movimento *naturale*, il taglio dell'immagine, il rapporto *figura-sfondo*, la cosiddetta *profondità di campo*). Ma l'aspetto più significativo di queste influenze è, com'è noto, qualcosa di esterno agli effetti puramente tecnici commisurabili sul piano della produzione dell'immagine; è la possibilità che il medium fotografico dispone di riprodurre e diffondere le opere d'arte "auratiche" o "culturali" (la definizione è di Benjamin, ovviamente). A cagione di questa sua peculiarità, che colloca compiutamente la sua azione nel momento fruitivo del processo di comunicazione artistica, il mezzo fotografico influenzerà profondamente i modelli di crescita e di collocazione in campo sociale di ogni opera d'arte visiva.

Bisognerà attendere l'inizio del nuovo secolo, tuttavia, perché siano riconoscibili le condizioni oggettive di un mutamento culturale nella percezione del fatto tecnico da parte del mondo dell'arte. Questo mutamento, pur presentando inquietanti ombre ideologiche non meno che ambigue ingenuità stilistiche, prende il nome di Futurismo. Non che per tutto il secolo XIX il problema della tecnica fosse stato limitato ad un mero interscambio fra i linguaggi della pittura e della fotografia. Benjamin stesso ricor-

da infatti come l'avvento di quest'ultima vada non casualmente a coincidere con l'emergere della dottrina della "art pour l'art" : una reazione teologica, dice il pensatore tedesco, che nel respingere qualsiasi funzione sociale all'atto creativo, ne rifiuta ogni possibile determinazione da parte di elementi oggettivi. Del resto anche l'esperienza impressionista può essere canonicamente letta come precoce testimonianza di un'acquisita consapevolezza dei limiti del linguaggio figurativo nei confronti delle istanze rappresentative-oggettive alle quali il mezzo fotografico sembra in effetti fornire una sorta di "extrema ratio". Su questa stessa via si muove anche Cézanne, la cui esperienza pittorica è da più parti considerata come una vera e propria soglia dell'arte contemporanea (fondamentali a questo riguardo la lettura in chiave fenomenologica datane da M. Merleau-Ponty⁶ e recentemente quella culturologica di R. Barilli⁷), che sviluppando l'istanza impressionista di un oltrepassamento della realtà naturale, giunge a formulare per la pittura un'autenticità essenziale proprio nella sua antispecularità, come a dire che l'arte è la vera realtà, perché è rivelazione e creazione di un mondo che chiede di essere considerato oggettivamente (e quali saranno poi le conseguenze di questa "petitio" , su cui si delinea il presupposto ontologico dell'arte, sarà del resto reso manifesto nello sviluppo analitico dell'arte del XX secolo).

Già da queste considerazioni è dunque possibile capire in che modo possa configurarsi il rapporto fra arte e tecnologia; è evidente che non si tratta di semplici incidenze di un fatto tecnico quale la fotografia sulla pratica pittorica ad essa contemporanea. Il linguaggio pittorico trae infatti da questa innovazione tecnica conseguenze estreme, che vanno iscritte al quadro delle reazioni intellettuali ad un generale radicarsi delle ragioni tecnico-scientifiche nella cultura e nella società del XIX secolo e che sono parallele, non certo per caso, all'instaurarsi

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in *Senso e non senso*, Milano, Il Saggiatore, 1962.

⁷ Renato Barilli, *L'Arte Contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1984.

del sistema capitalistico occidentale. Le inerenze formali fra arte e tecnologia vanno dunque analizzate partendo dalla nuova ricollocazione del fenomeni artistici nel contesto della "zivilisation", ma allo stesso tempo individuando i presupposti estetici e culturali di una rafforzata autonomia dell'arte, che sconfinava in ambiti puramente teoretici.

Le "estreme conseguenze" tratte dalla pittura sono già, all'avvio di questo secolo, un fatto compiuto, quando il Futurismo irrompe eversivamente con la sua mistica redentiva del progresso tecnico (in cui, per uno strano paradosso, riecheggia una concezione di forte ascendenza nietzscheana). Si è molto discusso sull'effettiva consistenza teorica di questo movimento e sulla sua tenuta nel confronto con le elaborazioni programmatiche delle altre avanguardie storiche. Qui mette conto ammettere che la mitologia dinamistico-macchinistica futurista rivela comunque i lineamenti di un autentico e convinto mutamento culturale nei riguardi del fatto tecnico, che non trova analoghi nelle estetiche immediatamente adiacenti. E' del tutto originale, in tal senso, l'idea marinettiana di una correlazione esplicita fra universo tecnologico plasmante (una sorta di *tecnomorfismo* ante litteram) e la sfera delle creazioni dello spirito, correlazione che pone per la prima volta in stato di interface arte e tecnologia, cogliendo forse senza volere uno dei nodi cruciali di un'avanzata riflessione teoretica sull'arte. E' a partire dai futuristi, insomma, che la coscienza artistica sa di avere un alter ego, un doppio col quale è ancora misteriosamente ma tenacemente chiamata a fare i conti. Con l'intuizione futurista, insomma, il rapporto arte/tecnologia ha modo di maturare dai semplicistici termini di una reciprocità di influenze strumentali verso la percezione di una dualità, ovvero di un legame genetico profondo, che d'allora in poi sarà difficilmente ricusabile, fra le due più alte espressioni dell'intelligenza umana.

E' sintomatico che l'irruzione del mondo della tecnica nell'estetica futurista assuma il connotato della **seduzione**: solo così, del resto, è possibile scardinare il sistema delle belle arti, ritenuto ormai obsoleto, per ricomporre un'unità creativa senza regole o priorità, ma abbacinata dalle proprie stesse mitizzazioni. Ma è giusto negli anni in cui il Futurismo si avvia stancamente verso la sua seconda fase che in Europa prende corpo un orientamento diverso in ordine al rapporto arte/tecnologia, un orientamento che si configura, nonostante la contiguità temporale con i manifesti futuristi, un stadio più avanzato del mutamento culturale nella percezione del fatto tecnico, non più assunto come mito o simbolo di un'improbabile riforma estetica, ma come *regola universale* di ogni possibile produzione artistica. Si usa qui la parola *produzione* non a caso, perché fra i portati di quel mutamento vi è anche l'idea di una diversa collocazione ed incidenza dell'artista nella società, il che implica da un lato una sua partecipazione attiva alla trasformazione dei rapporti sociali, dall'altro il suo rapportarsi col fattore strutturale più determinante della società moderna: l'industria. In questo senso, esperienze d'avanguardia quali il Costruttivismo, il Purismo di Ozenfant e Jeanneret, il Bauhaus e l'architettura funzionalista esprimono, pur nelle loro evidenti differenziazioni tematico-stilistiche, l'esigenza di far discendere modelli e canoni artistici da una razionalità tecnologica intesa in senso forte e quindi regolativo. Da qui si comprende l'importanza decisiva che gli aspetti metodologico-progettuali hanno guadagnato nel quadro dell'operare artistico: essi infatti vanno a corrispondere una domanda di ottimizzazione e razionalizzazione del processo di produzione industriale, che si attesta così come essenziale orizzonte di riferimento estetico di quell'operare. Non va dimenticato infatti che la cultura del Bauhaus, del Purismo e del Costruttivismo introduce una visione essenzialmente laica, antimetafisica ed immanente del fatto artistico e che ciò avviene non solo per ragioni ideologiche estrinseche (il comune orientamento ideologico di queste avanguardie), ma anche e soprattutto

come risultato di un processo di interiorizzazione del modello di razionalità di cui la tecnologia è considerata portatrice. Si capisce dunque che l'attenzione verso gli aspetti fruitivi-destinativi della produzione artistica, il suo funzionalismo insomma, che potrebbe far pensare ad un modo per recuperare la dimensione sociale dell'arte, è in realtà da considerare esattamente nella sua valenza tecnica, come elemento-chiave di una metodologia operativa che pone la progettazione, vale a dire l'elaborazione di sollecitazioni pratiche e funzionali provenienti dall'esterno della sfera strettamente ideativa, a fondamento stesso del proprio operare. Nella tensione verso la perfezione tecnica caratteristica di questo approccio è insomma dato leggere il forte richiamo razionalistico da cui tutta questa cultura modernista attinge.

Il patto razionalistico-regolistico che l'arte stringe con la tecnologia fin dal primo dopoguerra non deve tuttavia far perdere di vista che c'è un medium che più degli altri irrompe vitalmente nel campo delle arti visive, influenzandone pervasivamente la ricerca e la sperimentazione. Questo medium è ovviamente il *cinema*, che nell'esperienza delle avanguardie storiche assume il carattere di una "pura esperienza visiva"⁸ in cui si tenta la decostruzione della continuità omogenea della realtà. Opere filmiche come "*Ballet Mecanique*" (1924) di Fernand Léger o "*Emak Bakia*" (1927) e "*Etoile du Mar*" (1928) di Man Ray invertono il senso illusivo che questo medium va accrescendo con la nascente industria cinematografica, cercando di mettere in luce la continua alienazione dell'uomo nell'ambiente dominato dalle logiche macchinistiche. Altre esperienze dell'avanguardia accetteranno invece di confrontarsi dialetticamente con l'ambiguità propria del mezzo cinematografico, portandone all'estremo taluni elementi strutturali quali la scenografia (con l'Espressionismo) od il montaggio

⁸ Daniela Palazzoli, *Arte e società : la proposta estetica negli strumenti funzionali*, in *L'Arte Moderna*, Milano, Fabbri, vol.XV, 1967.

(col Surrealismo), ma rivelando nel contempo in ciò una forte ed inscindibile discendenza da altre forme espressive (teatro, pittura, letteratura) verso le quali queste opere filmiche sono senza dubbio tributarie. Ma ponendo da parte la questione relativa alla definizione della specificità linguistica del mezzo cinematografico (che sarà adeguatamente affrontata da studiosi come Rudolf Arnheim e Galvano Della Volpe), uno dei contributi più significativi al formarsi di un approccio estetico al cinema (vale a dire concernente le condizioni di percezione del nuovo mezzo tecnico) è, com'è noto, quello di W. Benjamin. Il suo ragionamento è così persuasivo che merita di essere citato nella sua interezza:

*"Mentre il cinema, mediante i primi piani di certi elementi dell'inventario, mediante l'accentuazione di certi particolari nascosti di sfondi per noi abituali, mediante l'analisi di ambienti banali, grazie alla guida geniale dell'obiettivo, aumenta da un lato la comprensione degli elementi costrittivi che governano la nostra esistenza, riesce dall'altro a garantirci un margine di libertà enorme ed impreveduto. Le nostre bettole e le vie delle nostre metropoli, i nostri uffici e le nostre camere ammobiliate, le nostre stazioni e le nostre fabbriche sembravano chiuderci irrimediabilmente. Poi è venuto il cinema e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile ad un carcere; così noi siamo ormai in grado di intraprendere tranquillamente avventurosi viaggi in mezzo alle sue sparse rovine."*⁹

Verrebbe da notare che le "sparse rovine" cui Benjamin metaforicamente allude sono state in effetti un dato reale e tragico della Storia, maturato di lì a poco con l'avvento dei regimi totalitari europei e culminato nel secondo conflitto mondiale. E' forse a partire da questi eventi che l'indefettibile immagine simbolico-regolistica della tecnologia, su cui molti artisti e movimenti avevano fatto confidente affidamento per i primi tre o quattro decenni del secolo, comincia ad offuscarsi. E la riflessione etico-filosofica che ne scaturirà, corroborata dalle acute analisi dei francofortesi, contribuiranno a delineare del mondo tecnologico un'immagine meno aureolata, anzi in taluni

⁹ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1967.

casi fortemente negativa, giacché si scopre che quel modello di riferimento creativo che per molti artisti era stata la razionalità tecnica è in realtà strutturalmente corresponsabile di ogni sistema totalitario di questo secolo e quindi alla base dei suoi meccanismi di oppressione¹⁰.

In arte, il diffondersi di un atteggiamento di critica e di opposizione al modello di razionalità tecnologica porterà, a partire dal secondo dopoguerra, alla crisi dell'impianto concettuale del Moderno e per questa via ad una sostanziale messa in sospensione del rapporto con la tecnologia. La lunga stagione dell'Informale è in questo senso paradigmatica di un clima culturale di profonda sfiducia nei valori conoscitivi e razionali che, sul piano linguistico, si traduce generalmente in un rifiuto della forma e del rapporto fondante fra rappresentazione e realtà. Se si pensa che proprio questo rapporto era stato alla base dell'utopia moderna del dominio umano sulla natura attraverso le tecniche della riproducibilità (che ovviamente non sono solo quella della riproduzione visiva, come poteva pensare Benjamin, ma soprattutto quelle fondate sull'analogia con i processi conoscitivi ed organici della natura), si capisce quanto radicale sia stato il mutamento di orizzonte culturale entro il quale l'esperienza artistica dell'ultimo dopoguerra si è andata collocando rispetto al problema tecnologico. Che tuttavia non cessa di attirare l'attenzione di taluni artisti come Lucio Fontana, Alexander Calder, Jean Tinguely o Nam Jun Paik, ai quali si devono le prime congrue indicazioni di un modo nuovo di ripensare il rapporto arte/tecnologia ben al di là di quel fondamentalismo rappresentativo su cui ha poggiato, in ultima analisi, ogni opera d'arte visiva del passato. E questo modo nuovo costituisce un ulteriore stadio di quel mutamento culturale che siamo andati delineando finora: ferme restando le implicazioni teoriche relative alle forme di intenzionalità ed autoreferenzialità che la tecnologia rivela ad una serrata critica filosofica, il fattore tecnologico viene ora assunto non come un canone di riferimento esterno, ma più esattamente come medium,

¹⁰ Zygmunt Bauman, *Modernità e olocausto*, Bologna, Il Mulino, 1992.

vale a dire come strumento al quale si affida il potenziamento delle capacità espressive della comunicazione artistica e la possibilità stessa della sua modellazione.

La maturazione di questo modo nuovo nei rapporto fra arte e tecnologia - sviluppatosi, come vedremo, nel contesto di talune neoavanguardie del secondi dopoguerra - ha naturalmente ricevuto straordinario impulso da un fenomeno di portata storica quale l'espansione massiva dei processi di comunicazione elettronica attraverso il video ed il computer, la cui infiltrazione capillare e pervasiva non solo nell'ambito dei processi produttivi, ma nel complesso delle dinamiche relazionali, decisionali e conoscitive è ormai ampiamente sondata e documentata.

Su un piano specifico, le implicazioni di questa nuova fase tecnologica sul campo dell'arte sono estese: i nuovi strumenti videoinformatici stanno dimostrando di possedere potenzialità linguistiche peculiari tali da sviluppare nuove sintesi figurali attraverso le quali è possibile pervenire ad altrettanto nuove definizioni dell'universo teorico e pratico della produzione delle immagini. A ciò si aggiunge il fatto che la multimedialità (ovvero la possibilità operativa di utilizzare più strumenti espressivi in uno stesso contesto produttivo) conferisce nuove possibilità di relazione fra immagine e suono, sfere ritenute tradizionalmente separate ed autonome della comunicazione artistica, ma dal cui riallineamento all'interno di una metodologia creativa può dipendere una più diffusa ed al tempo stesso più critica esperienza artistica. Inoltre, non va sottovalutato il fatto che l'adozione di strumenti e modelli tecnologici ha radicalmente trasformato il concetto ed il fine stesso dell'operare artistico: se oggi non si parla più di opera, ma di *operazione* (od *operatività*) è perché il concreto oggetto artistico è stato sostituito non già - o non solo - dalla sua immateriale dimensione mentale (come nell'Arte Concettuale), ma da qualcosa di altrettanto tangibile, perché sensorialmente esperibile, che possiamo definire come "ereignis", che vale "contemporaneamente per evento

e per esperienza"¹¹, insomma non una cosa ma un *processo* il cui significato si dà nell'atto stesso del suo farsi. Il senso di molte videoinstallazioni, ad esempio, o del telematic networking, va infatti ricercato nell'applicare la qualità artistica non ad un oggetto, ma ad un evento che, come il "*gesamtkunstwerk*" wagneriano, chiama a raccolta sensi ed intelligenza per esperire nuove, inedite misure di tempo e di spazio e quindi nuove definizioni dell'esistente.

In questo breve e schematico itinerario storico lungo l'arco incompiuto della contemporaneità (termine storiografico che qui abbiamo assunto come ambito storico di un mutamento qualitativo delle conoscenze e di un riassetto generale del quadro culturale in cui si realizzano i processi di innovazione), si possono allora trarre almeno tre conclusioni utili ad una possibile teoria del rapporto arte/tecnologia. La prima è che fra la fine del secolo XIX e l'inizio del XX la tecnica comincia ad essere considerata come un allargamento dell'orizzonte artistico, come una nuova, avanzata possibilità di riscatto dai rapporti limitanti fra mezzi ed esiti dell'operare artistico. Questa visione pertiene ad un modo tipicamente moderno di concepire i rapporti fra arte e tecnologia, secondo il quale quest'ultima è assunta come canone di riferimento tramite cui riconfigurare l'universo teorico e sociale della creazione artistica. La seconda è che con i recenti sviluppi delle tecnologie informazionali ed immaginali, il rapporto arte/tecnologia viene ad assumere una fisionomia critica: le nuove sintesi artistiche rese possibili dall'impiego creativo dei media innescano inevitabilmente un discorso metatecnologico che ci pone in condizione di riflettere criticamente sull'ovvietà e/o naturalità dei prolungamenti (ma potremmo parlare anche, mcluhanianamente di *estensioni*) normativi ed omologanti del modello tecnologico. La terza, infine, è qui il discorso non può

¹¹ René Berger, *Il Nuovo Golem. Televisione fra simulacro e simulazione*, Milano, Cortina, 1992.

fare a meno di debordare su un piano essenzialmente teoretico, è che il problema dell'inerenza della tecnica sul campo dell'arte si presta oggi anche come propedeutica ad una lettura in chiave analitica delle condizioni stesse della rappresentazione. L'universo immaginale cui le odierne tecnologie danno accesso ed al quale in maniera sempre più diffusa fa riferimento certa pratica artistica attuale costituisce un'ulteriore area di applicazione del tema-chiave della *riproducibilità*; solo che qui non si tratta più della riproducibilità di opere visive, ma della riproducibilità tout court. Da possibilità inerente la percezione ed il momento fruitivo dell'oggetto artistico, la riproducibilità tecnologica si trasforma in condizione e strumento dell'operare e proprio in questa funzione essa può fornire, anche sul versante artistico, un insostituibile contributo metodologico ed operativo ad un'analisi avanzata di concetti quali appunto *rappresentazione* (che non a caso pertiene tanto all'arte quanto alla filosofia) ed *immagine* (su cui si gioca l'antinomia dibattuta fra significato e senso).

Per questa via è possibile comprendere cosa precisamente si debba intendere per *discorso tecnologico dell'arte* e perché esso, pur procedendo da origini antiche, culmini proprio nell'arco dell'età contemporanea (o della contemporaneità). Per capire meglio, bisogna tuttavia anticipare uno degli assunti basilari di questo *discorso*: è fin dalle sue origini che l'arte intrattiene con la tecnica un rapporto particolare, di intensa ambiguità, espresso dall'etimologia stessa del termine *tecnica* (dal greco *téchne*, che designava esattamente ciò che oggi chiameremmo tecniche e che nella cultura latina e medievale avrebbe preso il nome di *artes*). Per molto tempo, insomma, ciò che per noi oggi è arte è stato chiamato *tecnica* (dal cui ambito sono peraltro nate le "belle arti" moderne). Parimenti, di ciò che per noi oggi afferirebbe ad un ambito di ricerca scientifico-tecnologica, molto ricadrebbe nel campo delle *artes* di un tempo (astronomia, geometria, matematica). Tutto ciò è ovviamente spiegabile per ragioni ad un tempo storico-culturali e linguistiche, ma rimane

il fatto che una parte di ambiguità permane ancor oggi. E' ancora da verificare, dunque, se a partire da questo residuo di ambiguità sia possibile formulare una teoria che tenti di spiegare l'attuale dualità e/o antitesi fra arte e tecnologia. Chiamiamo allora *discorso tecnologico dell'arte* questo tentativo di conoscere qualcosa di più di quel rapporto, che è a mio avviso riscontrabile ripercorrendo sia la storia delle idee estetiche, sia il manifestarsi di talune esperienze artistiche nell'arco della contemporaneità, che pertanto va a costituire l'orizzonte privilegiato di questo *discorso*. E' in quest'arco, del resto, che l'arte raggiunge una matura consapevolezza della tecnica, giacché solo allora la tecnica si dimostra per la prima volta capace di rappresentare un modello di riferimento alternativo alla natura, un modello che sfida l'arte ad uscire dallo "hortus conclusus" delle "belle arti" per agire senza mediazioni nel mondo delle cose e degli uomini. Per annullare, in altre parole, la separazione con la vita.

L'arte come conoscenza in presa diretta, immediata, *contemporanea*, della vita e quindi compresente alla vita stessa è un'idea che del resto attraversa tutto il corso delle avanguardie storiche fino alle neoavanguardie recenti. Quest'idea, lo si sarà capito, deve molto, al concetto di *contemporaneità*, che prima ancora d'essere un artificio storiografico, vuole invece esprimere il *modo storico della comunicazione che gradualmente si afferma nel mondo con l'inarrestabile espandersi delle tecnologie comunicazionali*. Con questo concetto si esprime insomma la realtà viva ed operante dei processi comunicazionali nella formazione della società e dell'immagine del mondo, il quale non senza paradosso diventa sempre più il *contenuto* di tali processi. Ogni arte è dunque autenticamente contemporanea quando è in stato di contemporaneità conoscitiva col mondo, quando insomma da questo rapporto si sviluppa una risposta critica nei confronti della *contenutezza* del mondo (giacché, verrebbe da dire, la

contemporaneità è proprio questa sconcertante macrocondizione che ci contiene tutti)¹².

IL NOME E LA COSA. PER UNA GENEALOGIA DEL RAPPORTO ARTE-TECNOLOGIA

1. Vi è, nel rapporto fra arte e tecnologia, qualcosa di essenziale e di originario che ne costituisce in qualche modo il contrassegno di reciprocità. Lo aveva magistralmente intuito Heidegger quando parlava del legame fatalmente infranto fra *poiesis* e *téchne*, vale a dire fra i due processi creativi di cui l'uomo originario disponeva per analogare ed essere consonante con la *physis* (la natura). Questa reciprocità, che nel discorso heideggeriano non rimanda tanto ad una scambievolezza, quanto semmai a qualcosa di parallelo (come due rette destinate ad incontrarsi nell'infinito) in cui può metaforizzarsi l'appartenenza di entrambe ad un identico destino¹³, riecheggia del resto in tutto il pensiero estetico della Grecia antica, per il quale l'aspetto *poietico* (ciò che propriamente oggi sarebbe "arte") della creatività umana andava ad identificarsi nella poesia, mentre quello *tecnico* (ciò che per quel pensiero era invece "arte") si sistematizzò nelle molteplici forme della prassi teorico-metodica¹⁴.

¹² Su questo tema, mi permetto di rinviare al mio scritto *Arte e incantamento tecnologico*, in *NEXT*, n. 37, 1996.

¹³ "La *téchne* appartiene alla produzione, alla *poiesis*; è qualcosa di poetico (*Poietisches*)": M. Heidegger, *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Firenze, 1991.

¹⁴ Per Heidegger, l'operare creativo della *poiesis* ripercorreva il processo creazionale della natura, pertanto arte e impulso vitale andavano a coincidere. In questo quadro, anche la *téchne* trovava il suo posto fondamentale come produzione e conoscenza generativa che, al pari

E' Platone, fra il V ed il IV secolo a.C., il primo filosofo che riscatta le *téchnai* dall'ambito puramente materiale-servile cui il pensiero greco arcaico le aveva relegate. Nello *Ione*, opera in cui egli svolge la sua dottrina dell'ispirazione poetica, Platone puntualizza la superiorità del *poietés* (poeta) sul *technités* (tecnico-artista) con argomenti che tuttavia sono ampiamente rivalutativi della funzione tecnica, la cui azione è riconosciuta ordinarsi a "principi e regole razionalmente posseduti, dimostrabili e discutibili"¹⁵. Per la conoscenza di principi generali che comporta e per la metodica razionale che applica (da cui dipende il suo eventuale fine effettuale), la *téchne* entra a buon diritto in connessione con l'*epistéme*, ovvero con la scienza¹⁶.

Questa connessione, nel IV secolo a.C., rimane molto forte anche nel pensiero di Aristotele, nel cui ambito essa si sviluppa ulteriormente come legame fra conoscenza e metodo, fra speculazione e prassi. Il filosofo è come al solito estremamente preciso nella sua enunciazione: "ogni arte (*téchne*) riguarda la produzione e il cercare con l'abilità e la teoria come possa prodursi qualcosa (...) il cui principio è in chi produce e non in ciò che è prodotto"¹⁷. Quest'ultima puntualizzazione è di importanza decisiva, poiché individua nelle *téchne* un principio di causa efficiente che rimarrà pressoché inalterato nella successive accezioni della tecnica.

2. L'assetto concettuale della *téchne* (la sua estensibilità a molteplici sfere disciplinari, la sua essenza metodico-pratica, il suo potenziale stato di *know-how*) sarà ereditato senza sostanza-

della *physis*, porta al vero essere. Cfr. G. Steiner, *Heidegger*, Mondadori, Milano, 1990.

¹⁵ G.Vattimo, *Estetica*, in *Dizionario di Filosofia*, Milano, Garzanti, 1993.

¹⁶ Proprio qui, per Heidegger, inizia il destino fatale della *téchne*: una volta associata all'*epistéme*, non solo partecipa della svalutazione platonica degli oggetti naturali e dei prodotti umana, ma si instrada verso quella conoscenza a fini di dominio che si svilupperà poi col modello aristotelico-cartesiano.

¹⁷ Cit. in M. Modica, *Che cos'è l'estetica*, Editori Riuniti, Roma, 1987.

li alterazioni dalla cultura latina, che tuttavia accogliendo le indicazioni della teoria dell'arte aristotelica piuttosto che quelle dell'estetica speculativa platonica, accentuerà nell'*ars* gli aspetti tecnico-precettistici, in coerenza con l'orientamento pragmatico che caratterizza il suo universo di pensiero. Esemplare è a questo riguardo l'affermazione di Quintiliano per la quale "*docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem*"¹⁸, in cui si sintetizza efficacemente la duplicità dei livelli di comprensione del fatto artistico: uno tecnico-compositivo, che è compito dei competenti individuare, l'altro più emotivo ed immediato, che punta tutto sul piacere della fruizione e che per questo è riservato ai non-competenti, ma da cui dipende peraltro il potenziale comunicativo dell'arte stessa, la sua capacità di veicolare e rendere fruibili i contenuti.

3. Gli sviluppi del pensiero medievale riconfermano l'impianto concettuale greco-latino della teoria dell'arte, di cui, aristotelicamente, continua ad esser enfatizzato il carattere oggettivo e regolistico (ciò che oggi chiameremmo l'aspetto tecnico dell'arte). La teoria medievale dell'arte si presenta insomma, per molti versi, come una sorta di ricapitolazione "*sub specie christiana*" delle enunciazioni della tradizione classica, i cui motivi basilari possono essere così riassunti:

a) il legame di compresenza fra istanza conoscitivo-metodologica ed istanza pratico-produttiva, testimoniato da San Tommaso nella *Summa Theologica* ("*Ars est recta ratio factibilium*") non meno che da Alessandro di Hales nella *Summa Alexandri* ("*Ars est principium faciendi et cogitandi quae sunt facienda*");

b) la determinazione materiale del fare artistico: esso nasce da un bisogno la cui risoluzione dipende da una trasformazione intenzionale che l'uomo deve operare sulla natura ed in questo senso tutte le *artes* medievali, nella loro varietà e articolazione, si

¹⁸ *Institutio Oratoria*, IX,4,116.

configurano come sistema (o sistematica) delle forme possibili di questa trasformazione;

c) il rapporto di determinazione che si stringe fra natura ed arte: questa assume valore ed identità allorché è posta in riferimento a quella; la natura è infatti il modello primale e perfetto che si offre all'uomo, il quale non può che imitarlo con le proprie tecniche. Ma secondo San Tommaso non si tratta di copiarne servilmente le forme: "*Ars imitatur naturam in sua operatione*"¹⁹, il che significa che l'arte imita la natura *nel suo stesso modo di operare*. Questa puntualizzazione è fondamentale perché sancisce in modo sempre più decisivo la valenza conoscitiva dell'arte e la razionalità del suo metodo.

Proprio sul carattere metodico dell'arte aveva del resto già insistito Giovanni di Salisbury nel suo *Metalogicon* parlando a proposito della "*facilitatem artis*" (speditezza dell'arte) come mezzo economico di riproduzione dei processi naturali.

Ciò nonostante, la mentalità medievale si dimostra nel complesso poco incline a concepire l'arte come forza creatrice autonoma, giacché per motivi che potremmo definire teologici essa rimane sempre seconda rispetto alla natura: "*Ars operatur ex materia quam natura ministrat*", sosterrà l'Aquinate²⁰, come a dire che ciò che l'arte produce pertiene sempre e comunque ad una razionalità imperfetta, mentre la sostanza delle cose è tale per partecipazione divina.

Il pensiero medievale pone mano, comunque, ad una vasta ed articolata sistematica delle *artes* (San Tommaso ne distinguerà 55 tipi diversi) che rielabora il canone della tradizione classica. Il sistema continua a fondarsi sulla distinzione fra *arti liberali* (le discipline del Trivio - grammatica, retorica, dialettica - e del Quadrivio - geometria, musica, astronomia, aritmetica) ed *arti meccaniche* o *servili*, che secondo lo schema proposto da Ugo di

¹⁹ *Summa Theologica, I, 117, 1.*

²⁰ *Sentencia Libri de Anima, II, 1.*

S.Vittore nel *Didascalicon* comprendono: tessitura, nautica, edilizia (di cui pittura e scultura sono considerate semplici appendici), agricoltura, caccia, medicina, arte teatrale. Non vi è dubbio che tale partizione riproduca sostanzialmente quella già formulata da una tradizione di pensiero che risale alla cultura greca, che distingueva fra *attività immateriali* (il sapere puramente speculativo come esercizio dell'uomo libero) ed *attività materiali* (che richiedono manipolazione fisica, manualità e per questo spettano agli schiavi), ripresa nel mondo latino con la contrapposizione fra *otium* e *negotium* ²¹.

E' lecito chiedersi da cosa dipenda questa continuità di concezione, che cosa la assicuri, dal momento che rimarrà egemone per molti secoli almeno fino al Rinascimento. Il fatto è che proprio per tutto questo lunghissimo periodo continuerà a mancare un'autentica consapevolezza di ciò che modernamente sarà chiamato lo "specifico artistico" (vale a dire l'idea della creazione artistica come fatto autonomo che obbedisce unicamente a leggi e fini del tutto propri) e per via di questa mancanza l'arte rimarrà strettamente legata e/o determinata dalla ritualità della vita sociale e religiosa entro cui e per cui essa è chiamata ad operare. In questa prospettiva, questa continuità di concezione va letta anche come continuità degli elementi oggettivi che la sottendono:

a) la salda connessione fra *artistico* (il senso proprio dell'arte) ed *estetico* (il suo grado di fruibilità e quindi di comunicabilità);

b) il fatto che la gerarchia delle arti non risponde ad un criterio tecnico (qualcosa cioè che è insito nello statuto e nelle finalità delle singole attività), ma ad una precisa determinazione

²¹ La distinzione, peraltro già stata formulata da Aristotele nella *Politica* (VIII, 2) e rimasta pressoché inalterata per tutto il Medioevo, rappresenta senza dubbio un'idea rigidamente gerarchica ed inalterabile di società, oltre che ribadire, nel loro allontanarsi o avvicinarsi alla fabrilità, l'opposizione fra anima e corpo tipica del Medioevo cristiano.

sociale (la divisione fra lavoro e non-lavoro che è frutto di una visione classistica-intellettualistica che è espressa tanto dall'ideologia oligarchica greco-latina quanto da quella della società feudale). Ciò concorre a spiegare anche il paradosso già rilevato da Etienne..Gilson²² per le *artes* medievali: più esse realizzano la loro essenza tecnico-produttiva, più in basso sono collocate nella scala gerarchica ed intellettuale del sistema sociale e culturale che le comprende.

4. Alle soglie del Rinascimento (XV secolo) un fenomeno totalmente nuovo prende a delinearsi nel panorama della riflessione teorica sull'arte ed è il processo di ricollocazione dell'arte nella cultura e dell'artista nella società. L'immagine moderna dell'artista, quella che noi conosciamo anche in base alla storiografia, discende proprio da questo processo e va a coincidere col progressivo secolarizzarsi della cultura, alla quale gli ideali umanistico-rinascimentali non assegnano più o non solo compiti di mera ricapitolazione delle conoscenze del passato.

Di questo vasto processo di ricollocazione che si stenderà lungo l'arco di almeno due secoli, fino al Barocco, due fenomeni si pongono alla nostra attenzione:

a) con esso matura per la prima volta una consapevolezza tecnica delle arti cui daranno positivo impulso, prima ancora che le discussioni cinquecentesche di carattere regolistico intorno alla *Poetica* di Aristotele, quelle intorno ai fondamenti scientifici delle arti figurative, che proprio per la loro riconosciuta peculiarità cominciano ad essere considerate come un insieme unitario di discipline, separate dalle tecniche e dai mestieri;

b) la figura dell'artista, acquisendo ruolo e significato propri nel contesto sociale e culturale, tende a distinguersi da quella del tecnico e dello scienziato, pervenendo a quell'autonomia che sarà il suo segno distintivo nell'età moderna. Ciò va del resto

²² E. Gilson, *Peinture et réalité*, 1958, pag. 121.

letto come un aspetto di quella diversificazione e specializzazione dei ruoli intellettuali che caratterizzerà lo sviluppo della cultura in senso moderno.

Paradigmatiche del primo fenomeno sono le figure di L.B. Alberti e di Leonardo da Vinci. All'Alberti si deve la prima formulazione di una moderna "*theorica delle arti*" in cui pittura, scultura ed architettura si attestano come discipline specifiche fondate sull'imitazione razionale delle leggi fisiche che governano la natura. Nel *De Pictura* (1435) la teoria artistica dell'Alberti giunge ad esplicitare una matura consapevolezza del fondamento scientifico della rappresentazione pittorica grazie all'individuazione, con le leggi della prospettiva, delle sue condizioni oggettive di sussistenza. Solo in questa chiave la pittura è suscettibile di attestarsi come "scienza della visione" capace di garantire la fedeltà al reale.

Più radicale si dimostrerà dal canto suo Leonardo, per il quale l'arte figurativa è scienza senza mezzi termini e non solo perché la sua capacità di rappresentazione dipende da rigorose conoscenze tecnico-scientifiche, ma perché a differenza del sapere letterato (verso cui notoriamente egli dimostra profonda diffidenza), che è qualcosa di mentale e di astratto, la pittura è unità di metodo e di esperienza sensibile, di ideazione e realizzazione e proprio per questa sua duplicità essa si candida a forma particolarissima di conoscenza della natura. Se è lecito fare collegamenti un po' tendenziosi, potremmo dire che l'accentuazione del momento progettuale tipica di esperienze moderne quali il Bauhaus trova sicuramente nel pensiero di Leonardo un valido anticipatore.

Diversamente dal fervore scientizzante dell'Alberti e di Leonardo, Giorgio Vasari affronta invece la questione del ruolo dell'artista - col che diamo testimonianza del secondo dei fenomeni sopra delineati - nell'ambito concreto della società. Con le "*Vite*" (1550), opera storiografica quanto teorica, egli inaugura una nuova concezione dell'artista il cui profilo specifico si differenzia dal mero artigiano quanto dal prototipo leonar-

desco, sviluppando nel contempo un discorso unitario sui problemi peculiari delle arti figurative, cui egli si riferisce, sulla scia dell'Alberti, come un insieme omogeneo discipline ben differenziate dalle tecniche e dai mestieri.

Le interferenze e gli sconfinamenti di ascendenza umanistica fra arte e scienza rimarranno peraltro un leitmotiv della cultura del Seicento, tanto che Charles Perrault, cui pure si deve la prima adozione del termine "*beaux arts*" in sostituzione dell'obsoleto "arti liberali", includerà fra queste anche l'ottica e la meccanica.

5. La rivoluzione filosofico-scientifica del Seicento introduce nuovi criteri epistemologici (sperimentalità, sistematicità, comunicabilità) a guida delle attività conoscitive, configurando un nuovo modello di sapere basato su un rigoroso concetto di *metodo*. Matura in tale nuovo contesto anche il divorzio fra arte e scienza, cui concorre in maniera determinante l'esito della cosiddetta "*Querelle des Anciens et des Modernes*", espressione che designa il dibattito sviluppatosi nella seconda metà del Seicento in Francia intorno alla valutazione dei progressi della cultura in paragone con i raggiungimenti della civiltà classica. La "*Querelle*" sorse in ambito strettamente letterario, ma ben presto sconfinò su temi filosofici ed estetici, aprendo la strada al nascente Illuminismo. Da essa si diffonde tuttavia l'idea di una diversificazione sempre più netta fra arte e scienza, che scorre lungo l'asse di antitesi quali soggettivo-oggettivo, metodo-creatività, regola-talento. Ma il suo effetto più significativo e duraturo si pone - almeno ai nostri fini - sul piano concettuale: arte comincia ad essere considerato come termine (ed ambito concettuale) diverso da ciò che fino ad allora esso aveva inteso designare (attività fondata su un impianto regolistico-procedurale razionale e formalizzato), il cui significato, per converso, va ricercato in relazioni a nozioni quali fantasia, immaginazione, estro, intuizione, genio, qualità che ben difficilmente potrebbero essere compendiabili in un sistema di regole oggettive.

La parola definitiva sulla via di una concezione moderna dell'arte viene tuttavia da Charles Batteux nella sua opera fondamentale *Le Belle Arti ricondotte ad un Unico Principio* (1746), che non è un manuale od una raccolta di precetti (come nella tradizione cinque-secentesca), bensì un'avvertita analisi delle manifestazioni dell'arte condotta sulla scorta di un principio unificatore che giustifica la loro organizzazione sistematica: il principio di imitazione della natura. Batteux configura per la prima volta l'arte come "un mondo a parte" nell'universo della vita spirituale dell'uomo, a cui hanno legittimo accesso tutte quelle problematiche tradizionalmente afferenti alla riflessione estetica, ma che sotto il suo impulso sistematico pervengono ad una nuova maturità di concezione, in coerente linea con le tendenze razionalistiche della cultura francese del Settecento. Ma ciò che vi è di più propriamente moderno è la definizione della sfera statutaria delle "belle arti" in sé ed in relazione alle altre discipline che compongono il sistema: ecco dunque che la gerarchia delle arti risponde a principi formali di ottemperanza (in grado discendente: piacere, utilità, bisogno) e la produzione del "bello" (la qualità che sola suscita l'innesco del piacere estetico) non va subordinata ad altri valori di riferimento. Il "bello" non è più insomma, come volevano gli Scolastici, la possibile via d'accesso degli indotti verso la "ratio" dell'opera, ma il suo fine stesso, il perché la si produce. Ed è anche esattamente ciò che separa ed eleva le "belle arti" da ogni altra attività umana. Un secolo dopo il divorzio fra arte e scienza, si viene così a consumare con Batteux quello, durato secoli, fra arte e tecnica.

6. Da questo sommario excursus possiamo ora trarre alcune utili conclusioni:

a) l'idea moderna di arte (già introdotta col termine "belle arti" nel Seicento) si pone come un aspetto sintomatico delle dinamiche di separazione e di specializzazione dei ruoli intellettuali che si sovrappone, nella società protoindustriale europea, al coinci-

dente processo di divisione del lavoro. Pertanto la produzione e la fruizione dell'arte diventano una unica sfera di attività autonoma il cui rapporto col contesto sociale avviene tramite forme ancora rudimentali di mediazione estetica (l'adesione intellettuale a quei valori estetici che fondano il fatto artistico);

b) l'arte diventa di conseguenza un' "attività estetica" e qui il ribaltamento rispetto alla concezione classico-rinascimentale è radicale: laddove le *artes* realizzavano la propria essenza nel momento tecnico-effettuale (produzione dell'utile, del corretto, del preciso, del conforme) dal quale necessariamente partiva la comprensione intellettuale dell'opera, lasciando il "bello" come quoziente collaterale o residuale che tutt'al più poteva assolvere una funzione comunicativa, nella concezione moderna esso viene assunto come valore assoluto e fondante, formalmente scisso da ogni altra determinazione;

c) in tal senso, il divorzio fra arte e tecnica va letto principalmente come divorzio fra valori di riferimento, fra orizzonti culturali, in ultima analisi fra forme diversamente assestate di sapere. Il "mondo a parte" che l'arte si guadagna non si identifica pertanto solo nei fenomeni esteriori (musei, collezioni) che dal Settecento prendono corpo sulla scena sociale, ma nella lenta costruzione di un sistema di valori destinato a collidere con le istanze della storicità, che ne pongono a repentaglio, in molti casi, la sua stessa legittimità. Fra tali istanze attuali, la più determinante è senza dubbio quella del nesso fra arte ed universo tecnico, giacché è esattamente quella in cui si gioca il principio stesso della legittimità dell'arte nel mondo attuale. La tecnica è stata per secoli l'essenza della creazione artistica e l'oggetto precipuo della riflessione estetica. Poi almeno per due secoli ne è stata estromessa. Oggi torna ad interferirvi prepotentemente e non solo con i suoi prodotti immaginali, ma con la sua pervasiva "ovvietà" (il fatto che c'è e non ce ne accorgiamo), che ci richiama nondimeno a rivedere le nostre stesse idee sull'arte, e

con la sua realtà di "saper fare" (quindi di "potere" anziché di "agire") verso cui l'attuale sistema (ma si sarebbe tentati di usare il termine heideggeriano "*gestell*"²³) dell'arte si va oggi convertendo nella società tecnologica avanzata. Nell'originaria ambivalenza semantica di *téchne* sembra insomma racchiudersi un destino di reciprocità e rapporti continui cui l'arte, come in un ritorno al passato, non è capace di sottrarsi.

POSTMODERNO, PSEUDOTECNOLOGIA, ARTE

E' noto che il pensiero postmoderno punta a porre in evidenza quegli aspetti della problematica tecnologica collegati alle modificazioni che l'espansione globale dei processi comunicazionali introduce nella concezione del sapere ed alle prospettive transculturali e transdisciplinari che da qui si aprono. Infatti, uno dei maggiori portati dell'evoluzione tecnologica attuale è senza alcun dubbio l'ampliamento del sistema massmediale in cui storia, tradizioni e culture si vanno riflettendo in un gioco illimitato di rifrazione, frantumandosi e dissolvendo le loro identità e delimitazioni. Per questo fenomeno sembra valere insomma il destino già indicato da Benjamin per l'opera d'arte, vale a dire la transizione verso l'**anauratico**, la perdita della dimensione **culturale** che era assicurata dalla distanza spaziale e/o temporale fra opera e possibile osservatore. Ma nell'accezione postmoderna, questa transizione rivela effetti assai più significativi:

- a) l'iconizzazione del sapere nel duplice senso di assorbimento del sapere nell'universo della produzione

²³ M. Heidegger, *La questione della tecnica*, cit.

immaginale e come prevalenza della mediazione rappresentativa come forma vicaria di esperienza;

b) il processo di demitizzazione cui questo sapere si va assoggettando, una volta trasformato in dato immaginale. Si assiste così ad un curioso quanto inevitabile paradosso: la società che forgia tecnologie comunicazionali destinate alla demitizzazione del sapere, relativizzandolo e disperdendolo nelle reti ipertrofiche del visivo, tende e mitizzare quelle stesse tecnologie e le loro logiche strutturali.

Il paradosso è stato spiegato da Jacques Ellul²⁴ proprio partendo della peculiarità del rapporto fra uomo e tecnica, cui comunque va anteposto un dato di fatto: in un mondo in cui la tecnica svaluta e dissolve i valori, essa si candida come unico valore assoluto e come unica portatrice di senso. Ma ciò avviene, secondo Ellul, perché verso la tecnica l'uomo è naturalmente portato a richiamare un atteggiamento tipicamente religioso, in cui si fondono paure e speranze, fervore e sottomissione, istanze salvifiche ed ossessioni apocalittiche, ma il cui risultato è generalmente l'accettazione della fatalità ineluttabile del dominio tecnico, accettazione che dipende in larga misura da un'estrema difficoltà a raffigurarsi realisticamente e/o obiettivamente come questo stesso dominio sia possibile, come pure dal fatto che questa difficoltà è sempre accompagnata da un senso di stupore, di incredulità, di inesplicabilità circa la capacità performativa di questo dominio. Stupore, inesplicabilità ed accettazione sono esattamente i fattori che oggi rendono della tecnica un'immagine mitica (che, come ogni mito, fonde in sé valori positivi e negativi), anzi la sola immagine mitica del nostro tempo. Ne consegue che l'adesione alla tecnica non può che essere mitica e fideistica come lo sono in genere le aspettative

²⁴ Jacques Ellul, *Tecnologia*, in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984.

di ogni portento; ma soprattutto che l'adesione, ben più decisiva, al modello di razionalità che la tecnica rappresenta è in realtà qualcosa di sostanzialmente irrazionale. In altre parole, la possibilità stessa, per la tecnica, di rappresentare un valore - o perfino l'unico valore eventuale - dipende da una convenzione cui l'uomo sembra oggi pervenire per fede.

Il fenomeno della mitizzazione è particolarmente evidente nel caso dei massmedia, il cui potere di rappresentazione, che si realizza attraverso la loro pervasiva struttura tecnologica, pare condurre inesorabilmente a ciò che Jean Baudrillard²⁵ chiama **abolizione del contenuto** o **tautologia del significante**: il significante che designa sempre e solo se stesso dietro l'alibi del significato. Il fatto è ormai manifesto, oltre che nel medium televisivo, anche nel cinema ove, come fa osservare David Carrier²⁶, un apparato tecnologico-produttivo oggi altamente sofisticato spettacolarizza se stesso annichilendo o rendendo residuale ogni possibile elemento contenutistico delle opere cinematografiche.

"Mitizzazione dei demitizzatori" e "tautologia del significante" sono insomma i due modi coincidenti in cui attualmente è dato leggere correttamente l'aforisma McLuhaniano "il medium è il messaggio", che in fondo interpreta ancora in maniera estremamente illuminante il fenomeno di polarizzazione della realtà intorno al sistema mediale di rappresentazione²⁷.

Il pensiero postmoderno, che per sua natura tiene in sospetto i sistemi costituiti di valori e le fondazioni forti del sapere, mantiene tuttavia col mondo tecnologico una relazione ambivalente: per un verso esso è visto, Heideggerianamente, come espressione

²⁵ Jean Baudrillard, *La società dei consumi*, Bologna, Il Mulino, 1976. Su questo tema vedi anche il saggio di Serena Santarelli, *Jean Baudrillard o dell'omissione referenziale*, in *IL CONTRIBUTO*, Apr.Giu. 1994.

²⁶ David Carrier, *Le opere d'arte false nell'epoca della riproduzione meccanica*, in *Museo dei Musei*, a cura di Luccio Passetto, Firenze, Condirène, 1988.

²⁷ Cfr. René Berger, *Il Golem. Televisione fra simulacro e simulazione*, Milano, Cortina, 1992.

concreta di una "conoscenza interessata"²⁸ il che equivale ad un **pensiero come rappresentazione** che ha storicamente assunto di fronte alla realtà un atteggiamento di dominio e di sfruttamento (e si capisce quindi che questo tipo di conoscenza è "interessata" proprio nella misura in cui essa utilizza i presunti oggetti della propria comprensione per autoalimentare la propria essenza di dominio sull'esistente); per un altro, però, il sistema tecnologico dell'informazione rompe irrimediabilmente, per via dei suoi connaturati caratteri di molteplicità, eterogeneità e discontinuità, l'unità ideale della comprensione del reale, accentuando al contrario il carattere **interpretativo** delle nostre immagini del mondo. La mediatizzazione della società contribuisce insomma, secondo l'ipotesi postmoderna (proposta in specie da Gianni Vattimo²⁹) ad indebolire il principio di realtà e la presunta obiettività delle sue rappresentazioni, ponendo le condizioni per sempre più allargato esercizio critico di intelligenza interpretativa capace di sfuggire alla tentazione di ritornare ad un più rassicurante, ma anche più autoritario, senso di obiettività tipico di un pensiero inteso come dominio tecnico-razionale.

E' evidente che al fondo del pensiero postmoderno si agita una sostanziale svalutazione di quei valori umanistici verso cui molti altri pensatori fanno peraltro forte riferimento in vista di una possibile "umanizzazione" della tecnica, a causa del ruolo che proprio questi valori hanno svolto nello sviluppo del pensiero razionalistico moderno e della sua impresa di rappresentazione od oggettivazione della realtà culminata nella civiltà tecnologica³⁰.

E' altrettanto evidente, tuttavia, che la soluzione ermeneutica che questo pensiero propone per il problema tecnologico pone come istanza basilare per l'uomo la ripresa di un rapporto critico con la "ovvietà del mondo" che deve essere

²⁸ Cfr. George Steiner, *Heidegger*, London, 1978 (trad. it. *Heidegger*, Milano, Mondadori, 1990).

²⁹ Gianni Vattimo, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989.

³⁰ Idem, *La fine della modernità*, Milano Garzanti, 1985 e *Postmoderno, Tecnologia, Ontologia* in *Micromega*, n.4, 1990.

ordinata, pena la sua non consequenzialità, su un costante, attento e non pregiudiziale lavoro interpretativo sulla multiformità del reale. In tal senso, la più utile opera di demitizzazione che l'uomo può oggi compiere risiede proprio nella deassolutizzazione del proprio mondo e verso questo fine pensatori distanti come Heidegger e McLuhan si trovano ad indicare strade inaspettatamente convergenti³¹.

Ma la demitizzazione postmoderna tocca ovviamente anche l'arte e ciò non solo perché le condizioni della riproducibilità tecnologica ne minacciano l'esistenza stessa o perché essa non può più fare appello a quei valori umanistici che tradizionalmente hanno fondato l'essenza dell'opera e l'autenticità dell'esperienza. Le demitizzazione investe in pieno l'arte attuale nella sua transizione verso lo stato di **pseudotecnologia**, transizione che si compie concettualmente lungo quella linea autoanalitica dell'arte moderna che approda alla mozione di **meta-arte**, in altre parole ad una forma di conoscenza autoreferenziale analoga nei metodi e nei fini a quella delle "tecnoscienze" contemporanea, con la differenza che, nel caso dell'arte, la maturazione di una forte e strutturata autoconsapevolezza risponde ad una stringente esigenza di autoconservazione davanti a sempre più pressanti minacce di estinzione che provengono dal mondo dell'immaginario tecnologico. In questo senso, lo "horror mundi" espresso da molte esperienze artistiche di oggi - penso ad esempio al recente "posthuman" - rivela la consapevolezza tragica di molti artisti di non detenere più il compito di elaborare l'immaginario simbolico-figurativo del mondo. E' questo un privilegio che indubbiamente è loro appartenuto dalla preistoria all'epoca moderna, ma che proprio a partire dal maturare di quest'ultima verso la contemporaneità è stato gradualmente loro sottratto dalla tecnica, che oggi provvede per suo conto a produrre l'immaginario secondo le sue proprie

³¹ Cfr. in specie Martin Heidegger, *Gelassenheit*, Pfullingen 1960 (trad. it. *L'abbandono*, Genova, Il melangolo, 1989) e Marshall McLuhan, *From eye to ear*, 1977 (trad. it. *Dall'occhio all'orecchio*, Roma Armando, 1982). Inoltre, rinvegno un commento sorprendentemente "mcluhaniano" alla *Gelassenheit zu den Dingen* di Heidegger in Eugenio Mazzarella, *Tecnica e metafisica*, Napoli, Guida, 1981.

prerogative. Anzi, ha suscitato l'effetto opposto: ha determinato la dissoluzione dell'operare artistico come attività specifica, trasformandolo in travestimento dell'idea³², in iconizzazione del concetto. Ma proprio come le icone bizantine, le icone dell'arte di oggi servono a perpetuare la nostra fede - o il nostro mito - nell'arte eludendo tuttavia qualsiasi messa in questione relativa alla sua esistenza ed alla sua autenticità.

Il nesso autoconsapevolezza-autoconservazione si trova dunque realizzato in primo luogo sul piano del linguaggio dell'arte e poiché, come Duchamp stesso affermava, non è l'arte in sé ad essere importante, quanto l' **idea dell'arte**, la via immateriale che l'esperienza artistica attuale addita non può che condurre al dissolvimento non solo in senso fisico-oggettuale, ma soprattutto in senso tautologico della "cosa" artistica, che sottraendosi alla domanda su "cosa essa realmente sia" (che porterebbe la questione nell'ambito del significato o dell'essenza), ci parla unicamente di se stessa o tutt'al più della concezione che l'ha portata lì, insomma del proprio darsi ritualizzato dentro l'universo dato ed insindacato dell'arte. Che questa agnostica autochiusura dentro lo "hortus conclusus" di un **idea dell'arte** (o estetizzazione di cose) sia anche una forma di autoesilio dal mondo ce lo dice anche la "strategia fatale" del suo porsi come **sistema** (vale a dire come struttura complessa retta dall'interdipendenza dei suoi elementi costitutivi). Il fatto è massimamente evidente oggi: non vi è manifestazione artistica che non "accada" all'interno del sistema dell'arte, anzi ogni manifestazione è "artistica" nella misura in cui sa varcare la soglia del sistema, che conferendole legittimazione autolegittima di fatto il proprio potere auto-organizzativo. In realtà, insomma, il sistema attraverso cui il mondo dell'arte si dà un'auto-organizzazione è un **sistema di designazione** (non ricerca un senso di autenticità, non emette giudizi estetici, non discerne l'essenza, ma semplicemente asserisce una qualità artistica per pura tautologia) alla cui origine sta il beffardo gesto duchampiano, quel principio rituale-ludico-comportamentale

³² Jean Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, Milano, Politi, 1988.

che ci dice "cosa è" arte, ma non "perché", che anima alcuni fra i momenti topici dell'arte contemporanea (Marcel Duchamp appunto, ma poi Yves Klein, Piero Manzoni, Andy Warhol, fino al recente "posthuman").

Le istanze di autoconsapevolezza e di auto-organizzazione possono dunque essere lette come modi o aspetti di un processo attraverso il quale l'arte cerca forme di autoconservazione in una società satura di segni e di immagini. Che questi modi siano analoghi a quelli in cui si manifesta l'universo tecnologico è un fatto che implica conseguenze di non poco conto:

a) la prima è la constatazione che l'arte sembra sfidare quell'universo proprio adottandone le stesse armi, ovvero i suoi principi autoreferenziali, anche se di sfida in senso proprio non si può parlare esplicitamente, semmai di sussistenza "a dispetto" della tecnologia all'interno dei territori protetti del sistema dell'arte (ed in questo senso le ragioni dell'autoesilio si fondono con quelle dell'autoconservazione);

b) la seconda è la rilevazione che anche laddove l'esperienza artistica non transiti verso forme pseudotecnologiche, si trova comunque a fare doppiamente i conti con un universo tecnologico che per un verso le contende di fatto il primato immaginale ed estetico, mentre per un altro ponendo in esonero la natura e sostituendovisi³³, tende ad annullare quello scarto storico e di per sé necessario che l'arte aveva saputo introdurre nei confronti del mondo esterno e che demarcava la differenza fra un ordine esterno e dato all'uomo ed un ordine culturale che si riconduce al complesso delle attività umane. Quando l'arte si trova davanti non la natura, ma l'universalità della tecnica, ci si chiede insomma quale scarto sia possibile o pensabile fra creazione artistica e creazione tecnico-scientifica; viene da chiedersi, in altre

³³ Jacques Ellul, cit .

parole, se non siamo arrivati ad una situazione di sconcertante e rischioso pareggiamento e/o di identità fra arte e tecnologia, per la quale l'uomo, cui l'arte aveva consentito la possibilità od il privilegio di rispecchiarsi nella natura (col dovuto, necessario distacco culturale), ora può riflettersi solo nel proprio doppio tecnologico, quindi solo in se stesso e senza alcun distacco o mediazione d'ordine razionale.

Come si vede, dunque, la demitizzazione postmoderna può avere molto da dire non solo rispetto al problema tecnologico, ma riguardo allo stesso destino dell'arte contemporanea nell'età della tecnologia. Il suo approccio ermeneutico ci conduce alla riscoperta di dimensioni che l'uomo di oggi è convenzionalmente portato ad ignorare, prima fra tutte la pretesa "naturalità" ed "ovvietà" del mondo che ci circonda. In questo senso l' **interpretazione** si pone come esperienza primaria ed "originaria" rispetto ad ogni altro tipo di esperienza dell'esistente e ciò vale anche in relazione ai fenomeni artistici, rispetto ai quali, come si sa, essa non ha da invocare ritorni a valori fondativi, ma può invece porre in questione la loro stessa possibilità e legittimità, il che implica il ricondurli entro un l'orizzonte della loro ontologica finitezza e quindi entro l'ambito della concretezza e della provvisorietà umana³⁴. E questo, mi pare, il senso più autentico che la demitizzazione può conferire a tutti gli atti umani. E l'arte è fra questi.

³⁴ Per questa via, l'istanza ontologica che l'esperienza dell'interpretazione pone non può non investire l'esercizio stesso della critica dei fenomeni artistici, alla quale oggi il sistema dell'arte assegna il compito statutario di *conferire senso* a questi ultimi. Resta infatti da vedere come e con quali finalità effettive la mediazione critica svolga questo compito, se nella direzione dell'instaurazione di una sorta di *democrazia del senso* che possa di fatto non richiedere più, ad un certo momento, alcuna forma di mediazione, oppure nella direzione opposta della sua mera autoriproduzione come garanzia di autoconservazione del sistema cui appartiene. Al riguardo, mi permetto di rinviare al mio testo *Il critico e la scala di Wittgenstein*, in *NEXT*, n.36, 1997.

TECNICA E MODERNITÀ

Dall'antichità classica fino al Medioevo, le concezioni filosofiche hanno assegnato alla tecnica, o meglio al complesso delle tecniche, un posto a sé nel loro disegno speculativo, integrandole e sistematizzandole alla luce di una sostanziale continuità metodologica e concettuale. Abbiamo però anche visto che a partire dal Rinascimento questa continuità viene ad interrompersi: la figura dell'artista raggiunge un'autonomia estetica che la differenzia da quelle dello scienziato e del tecnico, per le quali vengono a delinearsi profili e statuti disciplinari specifici.

E' a partire da questo momento che il rapporto uomo/natura inizia ad essere interpretato in due opposte accezioni: la prima di tipo conoscitivo e sperimentale (la natura come oggetto di conoscenza scientifica), la seconda di tipo esplicitamente figurativo (la natura come oggetto di rappresentazione mimetica). Il divergere di queste due vie (scienza e/o arte, insomma) porterà ben presto all'esigenza di riformulare il rapporto uomo/natura non più in chiave statica e speculare (caratteristica di attitudini prescientifiche), ma in senso dinamico ed analitico che implica una valutazione diacronica del processo di accrescimento del sapere. E' sintomatico che proprio dalla "Querelle des Anciens e des Modernes" scaturisca, in specie ad opera di B.L.B. de Fontenelle (1657-1757), un'attitudine critica nuova al raffronto antico/moderno basata sull'idea positiva di *progresso*. Da allora - è il 1688 - esso è diventato tema di riflessione e di discussione filosofiche che evolvendosi dall'originaria impostazione oppositiva si è andato maturando in sede teoretica come analisi delle condizioni del presente.

Il moderno discorso filosofico della tecnica nasce - si può dire - esattamente in questo ambito, che è, storicamente, un ambito pretecnico, in cui il sapere che emancipa socialmente e fa progredire intellettualmente è ancora un fatto culturale, relativo

all'educazione, alla "bildung", alla valorizzazione della natura umana. Per gli Illuministi francesi, come per Emmanuel Kant (1724-1804) del resto - cui pure si deve la specificazione filosofica di ciò che gli Enciclopedisti francesi andavano affermando, vale a dire l'estensione dell'ambito della cultura ai valori ed ai raggiungimenti tecnico-scientifici dell'uomo - i mezzi materiali - vale a dire le tecniche - rimangono rimangono ancora sullo sfondo del percorso evolutivo dell'uomo come epifenomeni del suo disegno razionalizzatore. La stessa lettura che Diderot dà della tecnica discende del resto, come si è visto, più da un'impostazione ideologica egualitaria ed antiaristocratica che non da una corretta comprensione del fenomeno tecnico nelle sue implicazioni e conseguenze d'ordine sociale. Il fatto è che ancora nella seconda metà del Settecento (epoca in cui importanti innovazioni tecniche trovano conseguente applicazione nelle manifatture tessili inglesi), la tecnica è considerata più come un aspetto peculiare dell'industriosità della natura umana, che una realtà ormai irreversibile dell'apparato produttivo ed ormai ampiamente incidente sul piano sociale. Il primo pensatore ad accorgersene compiutamente in Francia sarà del resto solo il Saint Simon (1760-1825), che intuendo il ruolo fondamentale dell'industrializzazione (e quindi implicitamente delle innovazioni tecniche che ne segnavano i progressi) in una possibile riorganizzazione della società e della cultura, formulerà la dottrina della *tecnocrazia*, condivisa successivamente anche da Auguste Comte (1798-1853).

Tutto l'Ottocento è peraltro caratterizzato dall'ottimismo positivista che conferisce all'idea comtiana di *progresso* l'impianto ideologico e le argomentazioni intellettuali: darwinismo (evoluzionismo biologico) da un lato e spencerismo (evoluzionismo storico) dall'altro. Ma già con Arthur Schopenhauer (1788-1860) cominciano ad emergere voci dissonanti che alla fiducia ottimistica dei positivisti contrappongono un forte pessimismo storico e perfino, come nel caso di Friederich W. Nietzsche (1844-1900), una critica radicale dell'idea stessa di progresso e del modello culturale che la sottende.

Bisogna qui ricordare che in poco meno di un secolo si sono verificati mutamenti epocali nella civiltà occidentale e che la società con cui si confrontano i due filosofi tedeschi è profondamente cambiata dal tempo in cui Kant viveva: le innovazioni tecniche crescenti hanno robustamente potenziato l'economia trovando nuove applicazioni nei processi produttivi, l'industrializzazione ha trasformato la conformazione fisica delle città ed il loro tessuto sociale, influenzandone fortemente le dinamiche culturali (la nascita della stampa popolare e del giornalismo sono fenomeni cui non casualmente Nietzsche rivolge la propria aspra condanna) ed i rapporti politici. In altre parole, gran parte di ciò che nelle sfere del sociale, del politico e del culturale viene definita come continuazione della tradizione intellettuale del dualismo fra "kultur" (valori di civiltà) e "zivilisation" (cultura materiale tecnico-scientifica) già presente in Kant (Adorno-Horkheimer, 1966), ma formalizzata da Alexander von Humboldt (1767-1835) in chiave di netta contrapposizione. E' noto che tale chiave interpretativa prosegue lungo la storia del pensiero tedesco dell'Ottocento (con Schiller, Fichte, Schopenhauer e Nietzsche), culminando agli inizi del XX secolo in quella forma di "deprecatio temporis" che è conosciuta come "cultura della crisi"³⁵, definizione che designa non un movimento estrinseco, quanto un clima intellettuale che permea gran parte della cultura fra le due guerre e che risente fortemente dell'analisi radicale compiuta da Oswald Spengler (1880-1936) nella sua opera fondamentale *Il Tramonto dell'Occidente* (1918-20).

Si tratta, in sintesi, di un fenomeno di vaste proporzioni tendente a rimettere in discussione in chiave pessimistica - e non di rado catastrofista - l'assetto della società industriale moderna, disegnandola su uno sfondo di degenerazione e decadenza. La "cultura della crisi" si assume per questo il compito e la responsabilità di una critica della civiltà occidentale tout court da un versante che potremmo definire intellettualistico-

³⁵ Cfr. M. Nacci, *Tecnica e cultura della crisi*, Milano, Loescher, 1982.

individualistico in cui si agitano e tentazioni conservative-classiste e sincere preoccupazioni di salvaguardare i valori autenticamente spirituali della cultura messi a rischio dalla *mass civilisation* (opera emblematica è appunto, in tale prospettiva, *Mass Civilisation and Minority Culture* di F.R. Leavis, pubblicata nel 1930).

Ciò che caratterizza il pensiero della "crisi" è l'esplicita, radicale inversione interpretativa dei fattori materiali che hanno concorso a determinare l'idea di progresso nell'ottocento positivista: l'industrialismo e la tecnica. Ma altrettanto grave appare lo scenario socioculturale cui questi fattori hanno dato luogo. Ma andiamo per ordine. Il punto di partenza di questa critica alla civiltà è senza alcun dubbio la deterministica constatazione della pressoché totale dipendenza del mondo attuale dai processi di industrializzazione: non solo l'economia, ma l'assetto sociale del mondo occidentale, i suoi mutamenti antropologici, i suoi livelli di organizzazione e strutturazione sia sul versante collettivo che su quello individuale. Ne derivano inarrestabili processi di spersonalizzazione e snaturalizzazione della vita dell'individuo, che finisce col cedere ad una sempre più allargata reificazione e massificazione.

L'industrializzazione, intesa come fenomeno storico, è considerata responsabile di questi fenomeni di estraniamento delle persone dal mondo dei valori (spirituali, religiosi, culturali) e dell'avvento di una cultura materialistica fondata sul circuito produzione/consumo dei beni³⁶ (T.S.Eliot, in Nacci). Da questo corrucciato determinismo industriale discende anche l'esplicita tematizzazione intellettuale della tecnica, della quale vengono compiutamente delineati per la prima volta alcuni tratti salienti:

³⁶ Sull'argomento, mi permetto di rimandare al mio saggio *Eliot e il Novecento*, in *Memorie Valdarnesi*, Accademia Valdarnese del Poggio, Montevarchi, fasc. III, 2007, pagg.327-346.

a) il rapporto fondante che essa intrattiene con la società e che sarà la chiave di tutte le concezioni di determinismo tecnologico sviluppatasi nel corso del Novecento;

b) la sua capacità mediativa nel rapporto uomo/natura (tema già noto alla filosofia medievale, ma che viene ora letto, secondo una suggestione schilleriana, come spoliamento del carattere trascendente del mondo e, seguendo fondamentali intuizioni di Max Scheler (1874-1928) e Karl Jaspers (1883-1969), come impresa di dominio sulla natura;

La tematizzazione della tecnica secondo questi tratti pone quest'ultima - dentro e fuori la "cultura della crisi" - senza dubbio al centro dell'orizzonte della modernità (che in tal senso va a perdere la sua neutra valenza storiografica per assumere connotati di giudizio storico-filosofico). Anzi, per molti autori essa ne rappresenta l'essenza stessa ed in ciò esattamente risiede, anche ai nostri occhi di oggi, la vera svolta culturale che questa tematizzazione implica: d'ora in poi, infatti, non sarà più possibile pensare la storia, o fare filosofia o sociologia e perfino economia senza chiamare in campo il fattore tecnico, senza assumerlo insomma come dato essenziale di tutti i fenomeni della civiltà moderna.

Perché la tecnica viene indicata come essenza del mondo moderno? Innanzitutto per il principio di razionalità che essa stessa rappresenta fin nelle sue minime applicazioni in ogni ambito della vita sociale. Il capitalismo stesso viene necessariamente collegato, da Werner Sombart (1863-1941), ad un'istanza di razionalizzazione che scaturisce dalla sinergia fra calcolo economico e tecnica produttiva, che a sua volta è applicazione pratica dei risultati delle scienze. Questa istanza poi, secondo Max Weber (1864-1920), si è estesa a tutti gli aspetti dell'esistere umano, innescando quei processi di oggettivazione delle forme sociali e politiche che contrassegnano il mondo in cui

viviamo³⁷. La tecnica è insomma un modello, anzi il *modello* di razionalità moderna e da qui discende l'esigenza di ripensare il rapporto che intercorre fra essa e la scienza. Secondo Scheler, infatti, la tecnica non può essere pensata come una mera applicazione pratica della scienza pura, ma al contrario come il programma operativo sul quale quest'ultima può svilupparsi nella direzione di una sempre maggiore capacità di intervento pratico sul reale, capacità che tuttavia coesiste e consiste con la radice stessa della scienza, che è impresa di dominio sulla natura. Chiamando in causa Nietzsche, Scheler indica nella tecnica la concretizzazione di un'istanza di facilitazione materiale che conduce inevitabilmente ad un rovesciamento di valori: tutta la civiltà moderna verrebbe così a poggiare su un impianto di protesi superorganiche che in realtà rivelerebbe l'impotenza spirituale dell'uomo e la sfiducia nelle proprie capacità organiche. Incidentalmente salta agli occhi quanto queste tesi debbano aver influenzato il pensiero di Marshall McLuhan sui media, anche se quest'ultimo risulta poi di gran lunga meno pessimistico dei suoi antecedenti tedeschi.

E' con Martin Heidegger (1889-1976), tuttavia, che la riflessione teoretica sulla tecnica raggiunge una matura consapevolezza di concetto e di visione. Prima ancora di chiedersi se la tecnica possa essere definita come essenza del mondo moderno, Heidegger si interroga su quale sia realmente *l'essenza della tecnica*, spostando così la sua analisi dagli effetti alle cause. Per questa via egli è in grado di individuare il legame costitutivo fra i concetti di *natura* e di *tecnica* e perché la questione della tecnica sia emersa solo nel pensiero moderno. Secondo Heidegger l'idea di tecnica nasce in seno ad una concezione nihilistica dell'essere: il processo storico della metafisica occidentale culmina e si conclude nell'annullamento dell'essere (principio assoluto universale) e nella conseguente divisione della realtà in soggetto ed oggetto. La metafisica si trova così trasformata in impresa di dominio tecnico-scientifico e

³⁷M. Nacci, cit.

l'essere viene sostituito dal mondo oggettivo dell'esistente, definito a sua volta dalla sua utilizzabilità. Diventando soggetto, l'uomo dissolve il legame costitutivo di questa divisione, la tecnica coincide dunque per Heidegger col momento di massimo compimento del nihilismo metafisico occidentale.

Queste riflessioni, che ad un vaglio complessivo del pensiero heideggeriano risultano tuttavia meno negative di quanto possa a prima vista apparire, influenzeranno anche i maggiori teorici della Scuola di Francoforte, in cui si rinnovano, corroborati da una più approfondita consapevolezza sociologica, i temi della tecnica come dominio proditorio sulla natura e come modello di razionalità che intride di sé e permea il mondo della prassi. In questa prospettiva, Max Horkheimer (1895-1973) collega heideggerianamente la tecnica al destino storico di oggettivazione della natura, mentre Herbert Marcuse (1898-1979), negandole un'entità puramente strumentale, la pone come soggetto attraverso cui si realizza la subordinazione della ragione teoretica alla ragione pratica. Ma è attraverso la "teoria critica" di Horkheimer e Theodor W. Adorno (1903-1969) che emerge il dato interpretativo più significativo, vale a dire l'ascrizione della tecnica alle forme del dominio borghese-capitalistico ed al modello di civiltà industriale di massa che ne discende. Con la tecnica giunge insomma in primo piano il problema della *società di massa*, in cui è possibile riscontrare operante il paradigma della standardizzazione sistematica il quale, secondo i due autori, non va comunque imputato tout court ad un'istanza tecnologica modellizzante, ma semmai alla funzione che questa stessa istanza assolve nell'economia attuale - ricordiamo che gli autori scrivono nei tardi anni Quaranta avendo presente la situazione della società americana. Riducendo ai minimi termini, il problema insomma non è tanto sapere se la tecnica sia in sé dominio (questione che in ultima analisi Horkheimer ed Adorno rinviano ad un approccio teoretico); il problema semmai verte sulla tecnica come modello attraverso il quale il dominio assolve la sua funzione sulla massa. E' evidente, in questo caso, che la tecnica

rappresenta qualcosa di più di un mero "instrumentum" atto a conseguire determinati effetti; al contrario, essa si rivela come una forma di schematismo atto a collegare la necessità di quegli effetti alle cause che li richiedono. Detta altrimenti: i processi tecnologici di standardizzazione non rispondono tanto a pretese domande della massa dei destinatari, quanto alla struttura economica di un'offerta che necessita di questa destinazione. La tecnica insomma è funzione mediatrice all'interno di un sistema - quello capitalistico, per intenderci - in cui è l'offerta a determinare la domanda e non viceversa (*Dialettica dell'Illuminismo*, 1966).

Con Heidegger da un lato ed Adorno e Horkheimer dall'altro, siamo già ampiamente fuori, e per tempo e per concetti, dalla "cultura della crisi", dal suo intellettualismo moralistico e conservativo e dalla sua visione della tecnica in chiave essenzialmente faustiana. Del resto, a partire dal secondo dopoguerra si avverte l'esigenza di una riconciliazione o quantomeno di una mediazione fra cultura e mondo della tecnica (specie in paesi come l'Italia, paese in cui l'eredità umanistica è rimasta per lungo tempo appannaggio delle classi dominanti), che di fatto avviene proprio fra gli anni Cinquanta e Sessanta sull'onda della rapida evoluzione delle scienze cibernetiche e dell'automazione, grazie alle quali viene a dissolversi la differenza convenzionale fra scienza e tecnologia. In specie con la cibernetica siamo di fronte non ad una scienza in senso tradizionale, rivolta ad un oggetto preciso e ben individuato, bensì ad una *metascienza* che allo stesso tempo possiede una finalizzazione tecnologica. Con la cibernetica emerge insomma un nuovo concetto di scienza, per il quale "il sapere è riflessione sul sapere possibile"³⁸ e deve continuamente superare se stesso sulla linea dell'evoluzione tecnologica. Di conseguenza il confine fra scienza "pura" e prassi tecnologica che governa il mondo si fa assai sfumato, anzi si assiste ogni giorno di più ad un continuo intreccio fra le due,

³⁸ Cfr. W. Schulz, *Le vie della filosofia contemporanea. Scientificità*, Genova, Marietti, 1986.

che in realtà è una forma di mutua identificazione. Ciò che caratterizza tradizionalmente la scienza è infatti un rapporto conoscitivo intenzionale (il soggetto che si pone come agente di osservazione ed analisi) e locale (che definisce l'oggetto localizzandolo e quindi delimitandolo nello spazio degli altri oggetti). Di questo tipo di conoscenza la tecnica poteva tranquillamente essere considerata come mera applicazione. Ciò che invece le scienze cibernetiche stanno facendo emergere è un concetto di scienza *autoriflessivo* e *progettuale*: autoriflessivo nel senso che l'atto del sapere è il tema e l'oggetto della conoscenza; progettuale perché implica una tensione verso il futuro che assume il valore concreto di accrescimento, di progressione cognitiva. Di questo modello di scienza la tecnologia è, come già aveva del resto indicato Scheler, il necessario organo riproduttore. La domanda fondamentale infatti cui essa risponde è: come può un sapere produrre un sapere ulteriore, il che equivale a pensare il sapere come medium tecnico per l'accrescimento del sapere stesso. In questo senso, l'antico sogno di una scienza come dominio integrale della natura diventa teoricamente realizzabile proprio grazie alla dissoluzione della relazione ontologica fra soggetto ed oggetto: la natura, da oggetto della scienza, diventa contenuto e/o input di un medium tecnologico pensante la cui funzione non è produrre conoscenza intenzionale (verso l'identificazione di un oggetto o la realizzazione di uno specifico scopo), ma *conoscenza autoreferenziale* che ha il compito di perfezionare continuamente se stessa per assolvere la propria funzione essenziale: accrescere il proprio potere di controllo e corrispondere alle istanze di regolazione che le sono assegnate. Se nel secolo scorso Mallarmé aveva potuto affermare che il mondo era stato creato per finire nei libri, oggi non meno paradossalmente possiamo dire che il mondo sussiste all'unico scopo di entrare nelle memorie computerizzate e diventare quindi *contenuto* dei sistemi digitali. In questa modesta *boutade* si compendia insomma il compito attuale e futuro delle scienze cibernetiche: mediare, attraverso ad un

incremento delle sue funzioni tecniche, le possibilità operative di un controllo scientifico della vita.

LE AVANGUARDIE STORICHE SOTTO IL SEGNO DELLA TECNOLOGIA

1. Futurismo

Per cominciare una ricognizione storica del rapporto arte/tecnologia nell'età contemporanea conviene procedere dal Futurismo e questo non solo per gli esiti estrinseci che questa particolare esperienza artistica ha determinato nell'ambito tematico che ci interessa, ma soprattutto perché col Futurismo siamo di fronte, forse per la prima volta nella storia delle manifestazioni artistiche, ad un'esperienza pienamente consapevole di se stessa³⁹ e compattamente autodeterminata che trae sovversivamente i suoi valori ed i suoi fini da un ambito teorico completamente nuovo e sostanzialmente estraneo alle estetiche vigenti. Ma questa lucidità intellettuale - chiamiamola così ! - con la sua carica dirompente costituisce anche il limite dell'esperienza futurista, il cui febbrile lavoro teorico-organizzativo - ricordiamo i numerosi "manifesti" del movimento, le sue tumultuose "serate", ma soprattutto l'atto esplicito di affidamento all'arte del compito di interpretare i nuovi ma ancora confusi valori antinaturalistici quali il movimento, il ritmo, la durata, la luce artificiale, la velocità, la macchina - risulta oggi oggettivamente di maggior interesse, ad eccezione ovviamente di non pochi e felicissimi raggiungimenti pittorici, in paragone ai complessivi esiti artistici conseguenti⁴⁰. La lucidità teorica del Futurismo costituisce tuttavia un limite anche in sé, allorché se ne

³⁹ R. Barilli, L'Arte Contemporanea, Milano, Feltrinelli, 1984.

⁴⁰ M. Damus, L'arte del neocapitalismo, Milano, Feltrinelli, 1979.

giudichino in profondità i suoi assunti: l'idea - condivisa del resto con Surrealisti e Dadaisti - di abolizione dell'arte per una sua integrazione nel contesto della vita sociale non può che condurre, nella versione marinettiana, ad una visione fondamentale-mente estetica della vita⁴¹. Il che equivale a dire, in altre parole, che per essere veramente "estetica", la vita deve identificarsi nell'esercizio di atti tecnici, siano essi la guida di "un'automobile ruggente", il lavoro ritmico di un cantiere industriale od un bombardamento aereo. L'estetizzazione dei mezzi tecnici non riguarda infatti i possibili impieghi di tali mezzi nell'universo sociale (il che potrebbe aprire ad un esame in un'ottica materialistica su *chi* detiene quei mezzi e *perché* li usa), bensì il loro valore culturale tout court, il fatto insomma che da essi si dispiega un simbolismo intellettuale che non riguarda tanto lo specifico dell'arte, ma rimanda alla filosofie individualistiche della volontà (Nietzsche e Sorel, per esempio).

In questo senso, il Futurismo può essere pensato oltre le sue valenze propriamente - od impropriamente - artistiche, nei termini di un'etica - od antietica - del progresso ma in chiave occultamente pessimistica ed antiumanistica: infatti non l'uomo sta al centro della sua visione, ma i mutamenti del progresso, il puro divenire ateleologico, il movimento assoluto in cui i Futuristi colgono l'essenza dinamica nell'età contemporanea. Un'essenza che non chiede di essere giudicata, ma solo esperita individualmente, fatta propria con-vissuta. Nell'inconscio futurista, insomma, sembra agitarsi l'idea hegeliano-positivista della Storia come compimento della Razionalità, che perentoriamente ingiunge all'Uomo un pronto adeguamento. L'arte sembra la sfera privilegiata di questo adeguamento, ma solo nella misura in cui, autoabolendosi, diventa estetizzazione (il che equivale a giustificazione) della vita.

Cerchiamo ora di enucleare alcuni aspetti significativi della teoria futurista del rapporto arte/tecnologia limitandoci all'esame di due importanti documenti enunciativi: i "Manifesti" del 1909 e del 1910.

⁴¹ W. Benjamin, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, Torino, Einaudi, 1967.

Il primo "Manifesto Futurista" appare pubblicato a firma di Marinetti su "Le Figarò" di Parigi il 20 febbraio 1909 e contiene almeno tre elementi salienti:

a) l'enunciazione di una correlazione sistematica fra fenomeni che afferiscono alla sfera culturale e fenomeni relativi all'infrastruttura tecnica, che pone precise istanze intellettuali, prima di tutte quella di individuare per le trasformazioni tecnologiche dei corrispettivi culturali. È evidente tuttavia che qui "individuare" significa "creare ex novo", giacchè Marinetti sa benissimo che le forme culturali esistenti sono spaventosamente arretrate rispetto a ciò che invece il progresso richiede ed egli evidentemente non può accontentarsi di quelle omologie di estrazione strettamente filosofica cui già Picasso e Braque erano pervenuti (tanto che Barilli parla di un Cubismo d'impostazione tecnomorfa influenzato dalle teorie bergsoniane ed husserliane⁴²);

b) l'ambivalenza nella definizione di una tipologia tecnica preferenziale: nel "Manifesto" si fa indistintamente riferimento agli ambiti della meccanica (automobile, transatlantico, aeroplano) e della fisica elettromagnetica (luce elettrica, radio, raggi X), il che rivela un'incertezza sintomatica nella percezione culturale di queste innovazioni che mette a nudo la radice fondamentalmente retorica di tali riferimenti;

c) l'impostazione globalizzante dell'approccio estetico futurista, che tende ad abbattere ogni possibile barriera di genere fra le arti, ma soprattutto ad ammettere nell'area della creazione artistica tutti quei fenomeni introspettivi-esistenziali quali gli "stati d'animo", secondo un gusto estetizzante già proprio del Simbolismo francese e di D'Annunzio.

È a questa impostazione globalizzante che si deve del resto la trasformazione dell'estetica futurista in ethos, vale a dire in un modello comportamentale che diventa automaticamente misura di giudizio e di conoscenza.

⁴² R. Barilli, cit.

Un anno dopo appare su "Poesia", rivista triestina, il secondo "Manifesto Futurista", sottoscritto questa volta anche da pittori quali U.Boccioni, G.Balla, G.Severini, C.Carrà. La comparsa di questo secondo documento programmatico coincide con l'esigenza di individuare mezzi più avanzati di espressione rispetto al repertorio tecnico-artistico primonovecentesco ed in tal senso esso appare per alcuni verso più importante del primo, giacchè vi si attesta la necessita di discutere proprio dei metodi espressivi, in primo luogo quell' "effetto cinematografico" cui Balla attribuisce il compito di interpretare il movimento decostruendolo analiticamente. Su questo stesso tema si svolgerà del resto lo scontro metodologico fra Balla (fautore di una concezione cinematica e quindi meccanico-analitica del movimento) e Boccioni (interessato invece alla fluidità di durata del movimento e quindi, bergsonianamente, ad una visione sintetica come fatto di coscienza e non di razionalità).

Ma fra i temi metodologico-espressivi discussi nel secondo "Manifesto" vi è anche quello altrettanto importante dello "spazio collassato"⁴³, mutuato dai Cubisti, per il quale i tradizionali punti di vista geometrici inerenti alla superficie pittorica vanno incontro al dissolvimento nell'accostamento dinamico e nella reciproca compenetrazione dei corpi. Emblematico di questa nuova concezione spaziale è appunto l'enunciato "il moto e la luce distruggono la materialità dei corpi"⁴⁴, in cui non si può non riscontrare una significativa omologia con la teoria einsteiniana sulla conversione della massa in energia.

2. Costruttivismo

In questo movimento artistico tipico del clima rivoluzionario sovietico riscontriamo alcuni presupposti figurativi riconducibili alle istanze estetico-percettive delle avanguardie storiche coeve: le tensione verso un soluzione non naturalistica del rapporto con la realtà, mutuata dal Cubismo; l'estrinseco atteggiamento di

⁴³ Idem.

⁴⁴ Idem.

rottura con le convenzioni estetiche preesistenti, tipico del Dadaismo; l'assunzione dell'elemento tecnico come valore di riferimento dell'operare artistico, ereditata dal Futurismo. È chiaro tuttavia che questi comuni presupposti acquistano nel passaggio al Costruttivismo una precisa valenza ideologica connessa alle ragioni storiche-congiunturali della sua stessa origine. Pertanto l'atteggiamento di rifiuto del modello d'arte borghese che accompagna la tensione costruttivista verso nuovi linguaggi partecipi della realtà tecnica va letto anche nel suo valore progettuale, o forse meglio utopico, ordinato ad una sorta di rifondazione plastica della realtà che metaforizza il progetto rivoluzionario leninista e che può avvenire solo se le arti, in specie l'architettura e la scultura, siano ricondotte ad un rapporto più diretto e coinvolgente col corpo sociale, un rapporto che tuttavia rimane ovviamente funzionale alla costruzione di un nuovo tipo di società. Il progetto costruttivista mira insomma ad esaltare il necessario nesso strutturale fra nuovi assetti socio-politici e pratiche artistiche.

Rispetto al problema tecnologico, comunque il Costruttivismo rappresenta una soluzione inedita, almeno in paragone alle attitudini mitizzanti esemplate dai Futuristi. Diversamente da questi, infatti, i Costruttivisti tendono a cogliere la tecnologia nei suoi aspetti reali e concreti, vale a dire sul terreno applicativo, in relazione tanto ai processi produttivi e quindi al concetto di lavoro, quanto ai suoi contenuti utilitari e al concetto di funzione. Ciò che per i Futuristi era stato perlopiù un generico incantamento retorico, per i Costruttivisti rappresenta l'indicazione di un linguaggio nuovo che si fonda materialisticamente sulle prerogative dei mezzi tecnici alla ricerca di un loro impiego in senso estetico.

L'estetica costruttivista è pertanto anche un'estetica ideologica, partecipe di valori eteronomi che finalizzano l'attività artistica. Alla base di questa estetica vi è la formulazione del concetto di "oggetto artistico" in termini sostanzialmente diversi da quelli tradizionali. Analogamente a quanto accade all'interno

di altre esperienze d'avanguardia, il Costruttivismo si chiede che cosa sia o cosa si debba intendere per "oggetto artistico" (sintomatico comunque che non si parli più di "opera d'arte"), come esso sia riconoscibile. La risposta non può che passare per la sua sostanza concreta e tangibile⁴⁵, per il fatto che esso deve essere dotato di una **funzione** e di una **struttura**. Ciò che identifica l'"oggetto artistico" è insomma il nesso costruttivo-funzionale, il suo essere frutto della produzione unanime del progetto e del lavoro dell'uomo.

A sostanziare la teoria tecnica dell'arte dei Costruttivisti concorrono naturalmente svariati elementi riconducibili ad una nuova impostazione estetica:

a) innanzitutto il ricondurre l'arte nell'ambito teorico e pratico della produzione⁴⁶, il che determina un effetto di sostanziale continuità o indifferenza fra arte e lavoro;

b) il suo fondamento antirappresentativo (condiviso peraltro con altre avanguardie storiche) che corrisponde ad un'istanza antinaturalistica: non è la riproduzione speculare ad interessare i Costruttivisti, ma la produzione ex novo di forme ed oggetti inusitati⁴⁷ ;

c) la tensione verso una sintesi fra le arti: se l'arte è lavoro produttivo, non vi è alcun bisogno di disciplinarla in generi, semmai se ne devono verificare le diverse modalità e potenzialità espressive nel segno di una progettualità articolata ed integrata, il cui carattere sintetico va letto appunto in chiave estetica (dissoluzione dei generi) come pure in chiave ideologica (l'atteggiamento sintetico come rifiuto del criterio analitico tipico di ogni processo di divisione del lavoro⁴⁸);

⁴⁵ O.M. Brik, in R. De Fusco, Storia dell'arte contemporanea, Roma-Bari, Laterza, 1983.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ El Lissitzky in De Fusco, cit.

⁴⁸ N. Punin, in De Fusco, cit.

d) il concetto di progettualità, che va inteso sia come momento ideativo che presiede a quello produttivo (la causa formalis, insomma), sia nella sua intenzionalità ed autonomia di esistenza potenziale, utopica, metaforica, che prescinde dalla fisicità dell'oggetto realizzato.

Sul carattere progettuale della teoria costruttivista dell'arte merita spendere qualche parola in più. Esso pone senza dubbio l'esperienza costruttivista sulla linea dell'arte utile⁴⁹, vale a dire dotata di un'esplicita finalità pratica che ne determina la natura, ma di fatto il rapporto fra progetto e oggetto è molto meno automatico di quanto si possa pensare, anzi spesso la realizzazione pratica intrattiene col suo preliminare ideativo un rapporto sommario, allusivo, vagamente analogico (si vedano al riguardo i noti "Proun" di El Lissitsky).

È questo scarto fra progetto ed oggetto che porta a definire ontologicamente l'arte costruttivista come qualcosa che vive solamente di potenzialità, come una virtualità, insomma qualcosa che pur dotato di un ostensibile slancio utopico di futurità rimane nella sua dimensione di idea che, se nulla sembra perdere per la sua irrealizzazione, pare tuttavia incoerente con le premesse materiali-tecnologiche entro cui essa teoricamente si colloca. Certo bisogna tenere conto che il richiamo alla tecnica avviene per i Costruttivisti in una situazione storica di diffusa arretratezza tecnico-industriale⁵⁰, per cui esso può essere interpretato più come un ideale politico-programmatico che non come un criterio estetico cogente. Resta il fatto, comunque, che proprio in questo appassionato tentativo di elevare le istanze tecnico-industriali ad una soglia estetica si racchiude il significato più autentico dell'esperienza costruttivista.

2. Bauhaus

⁴⁹ De Fusco, cit.

⁵⁰ H. Read, The philosophy of modern art, London, Faber & Faber, 1952.

Merita richiamare alla mente, prima di intrattenerci sul caso del Bauhaus, almeno due momenti che possono dirsi in qualche modo introduttivi all'esperienza avviata a Weimar da Walter Gropius nel 1919.

Il primo dei due riguarda le riflessioni che il filosofo Ernst Bloch (1885-1977) dedica al fenomeno del trapasso dalla produzione artigiana a quella tecnico-industriale. Nell'opera "Lo Spirito dell'Utopia" (1918-1923), Bloch si sofferma sui risvolti degenerativi di tale trapasso per la creatività umana, ma nel contempo indica alcune potenzialità inedite della tecnica tramite le quali non solo sia possibile alleviare all'uomo il peso del lavoro, ma "rivoluzionare la forma funzionale dello spirito meccanico"⁵¹, finalizzando la produzione degli oggetti ad una rinnovata essenzialità formale, ad una semplicità formale che sia meno "ovvia" e "vile" di quella di cui sono portatori i prodotti serializzati. Bloch insomma ritiene che una tecnica umanisticamente intesa possa sottrarre la libera creatività dell'individuo agli eccessi tanto del funzionalismo moderno, quanto del manierismo in serie.

Il secondo momento, concomitante col Bauhaus, è la formulazione di una vera e propria estetica tecnica ad opera di Ozenfant e Jeanneret (che più tardi assunse lo pseudonimo di Le Corbusier) sulla rivista *Esprit Nouveau*. Le posizioni dei due artisti tendono a rasentare un vero e proprio feticismo nella loro enfaticizzazione della macchina come paradigma formale e fonte della pratica artistica, ma è del resto proprio grazie a questa pur così estremizzata subordinazione delle valenze estetico-normative della produzione meccanica che l'antinomia arte/industria, acutamente percepita fin dal tardo Ottocento, si è potuta risolvere in favore di un riconoscimento delle qualità formali - che vuol dire anche frutto di una metodica ricerca - degli oggetti artistici moderni.

Questi due precedenti ci danno la misura della complessità del rapporto intercorrente fra arte e civiltà tecnologica, nel segno

⁵¹ M. Nacci, Tecnica e cultura della crisi, Milano, Loescher, 1982.

del quale il Bauhaus nasce e si sviluppa proprio per corrispondere una soluzione che sia innovativa ed al tempo stesso realistica.

Per capire il fenomeno Bauhaus, tuttavia, bisogna innanzitutto aver chiaro ciò che è stato e quindi la sua duplice valenza di istituzione formativa (o meglio di scuola di architettura ed arti applicate, nel cui ambito sorse e si sviluppò l'industrial design) e di spazio di sperimentazione culturale ove le tradizionali discipline artistiche ed i nuovi media espressivi (fotografia e cinema) trovano un'unitaria e feconda convergenza. Se il Bauhaus costituisce dunque la prima vera scuola di tecnologia moderna, esso rappresenta anche un clima culturale in cui sono generalmente riconoscibili un certo idealismo di derivazione romantica (nell'idea di scuola, infatti, si recuperano senza dubbio in senso moderno, vale a dire mediandole con un razionalismo teso ad esaltare insieme la libertà e la finalizzazione pratica delle facoltà creative, forme di aggregazione artistica del passato quali le corporazioni medievali o la bottega rinascimentale), un spirito riformistico d'estrazione socialista (nella preminenza accordata al lavoro ed alla produzione industriale) ed una visione essenzialmente costruttivista del lavoro artistico (Gropius stesso s'incarica di mettere in chiaro che "la costruzione è lo scopo finale delle arti visive"⁵²).

Vi sono peraltro alcune interessanti premesse storiche all'esperienza del Bauhaus cui è utile ricollegarci, poiché possono dirse-ne oggettivamente precorritrici.

La prima investe la figura di William Morris (1834-1896), artista e teorico inglese fra i primi ad avvertire il profondo disagio insito nella società industrializzata ed a collegarne le istanze di rinnovamento con una necessaria rigenerazione dell'arte, tutta giocata intorno al ritorno al lavoro artigianale considerato anche come possibilità concreta di risolvere l'alienazione tipica del lavoro capitalistico. Morris, in parte influenzato dall'interpretazione del Gotico in chiave di appagamento estetico individuale data da John Ruskin (1819-1900), si fece promotore di

⁵² R. De Fusco, cit.

un'arte ispirata, sotto il profilo figurativo, all'iconografia medievale, con cui intendeva contrapporsi all'indifferenza dimostrata dalla produzione meccanizzata per le possibili qualità estetiche degli oggetti; mentre sotto il profilo esecutivo tese a contemperare le istanze della creatività individuale col lavoro di équipe, recuperando una dimensione tipicamente officinale propria dell'arte medievale che è ribadita, del resto, anche dalla collocazione che egli propone dell'artista nell'ambito delle "arti decorative", e che lo apparenta alle teorie dell'arte prerinascimentali. L'opera di riforma artistica e sociale di Morris non riuscì comunque a saldare le ragioni della creazione artigianale con quelle di un'arte popolare (nel senso di diffusione e di gusto) e ciò avvenne sostanzialmente perché l'estetizzazione in senso decorativo da lui proposta non coincise con un reale allargamento della base sociale dei suoi fruitori.

La seconda riguarda il Deutscher Werkbund, un'organizzazione di artisti ed imprenditori tedeschi attiva fra il 1907 ed il 1933 allo scopo, secondo le idee del suo fondatore Hermann Muthesius (1861-1927), di migliorare la qualità estetica degli oggetti d'uso in risposta al generale scadimento di gusto della produzione in serie. All'esperienza di questa organizzazione faranno esplicito riferimento, com'è noto, A. Van de Velde, W.Gropius, P.Behrens e B.Taut.

La terza è il cosiddetto Novembergruppe, sodalizio di artisti, letterati, musicisti ed architetti (cui si unirono anche esponenti del mondo teatrale) costituitosi a Berlino nel 1918 e finalizzato a "riunire tutte le arti sotto le ali della grande architettura". Caratteristico di questo gruppo fu l'affiancare ad una forte carica populistico-rivoluzionaria un impiego per allora inusitato delle potenzialità espressive consentite da materiali architettonici quali vetro, acciaio e cemento. Vi aderirono Gropius stesso, L.Hilbersheimer, L.Mies Van der Rohe e B.Taut.

La quarta ed ultima riguarda la figura del belga Henry Van de Velde (1863-1957), architetto e designer noto per essere stato fra i massimi esponenti dell'art nouveau. Profondamente convinto della

necessità di impostare in modo nuovo il rapporto fra arte e società, Van de Velde vide nell'architettura l'area privilegiata di applicazione di un potente senso razionalistico discendente dal modello tecnico-produttivo moderno, anche se temperato da istanze individualistiche che ne attutiscono il rigore formale.

Questi quattro momenti possono dirsi in qualche modo seminali dell'esperienza del Bauhaus, che tuttavia ha il merito, rispetto ai suoi antecedenti, di aver formulato con maggiore lucidità teorica e sistematicità di impostazione quanto si andava manifestando, o si era già manifestato (come nel caso di W.Morris), nel campo dell'arte in relazione all'evoluzione in senso tecnico-industriale della società.

Il programma del Bauhaus che Gropius espose nel "Manifesto" da lui redatto nel 1919 all'atto di assumere la direzione della Scuola (sostituendo Van de Velde), pone infatti senza mezzi termini i principi fondamentali di un'arte della civiltà industriale e facendo tesoro delle esperienze anticipanti più sopra descritte, cerca di risolverne i limiti intrinseci, sintetizzabili nella posizione fra - già presente anche al filosofo Bloch, come si è visto - fra il formalismo intellettualistico di una produzione artistica o artigianale colta (tipico di Morris, per esempio) ed una rigida nozione di funzionalismo in chiave antiornamentale (alla Loos, tanto per intendersi). Nel programma del '19 viene pertanto ribadito il principio di unità delle arti, che da generica formulazione o petizione di principio si trasforma così in coniugazione razionale e pratica della consapevolezza dei bisogni nuovi della società con la certezza del possibile valore estetico del prodotto industriale. Nel Bauhaus insomma la ricomposizione del rapporto arte/industria passa attraverso un modo di concepire le potenzialità tecniche dell'apparato produttivo che fin dal momento progettuale ponga in relazione dialettica i concetti di forma e di funzione: la qualità estetica dell'oggetto moderno non può più essere pensata nei termini tradizionali, come qualcosa di astratto dalla collocazione di quello stesso oggetto nel contesto

della vita pratica; c'è insomma bisogno di una sua evoluzione verso uno stato concettuale avanzato che la definisca non come compromesso banale fra forma e funzione, fra gusto ed uso, bensì come identità perfetta fra tecnica ed arte, sia sotto il profilo metodologico (convergenza fra momento analitico e momento sintetico della creazione), sia sotto quello teorico (il riconoscimento dell'esteticità del modello tecnico di razionalità). Compito del progettista - o designer - è dunque non quello di "estetizzare" ovvero rendere più carino un oggetto, ma di capire e sviluppare la configurazione formale che è già comunque presente nelle sue istanze tecnico-pratiche. Tutta l'esperienza artistica del Bauhaus è orientata da questa tensione verso la perfezione formale, scaturente da una percezione evoluta del modello tecnico che supera di gran lunga ogni altra impostazione del rapporto fra arte e sistema tecnico-industriale.

Si capisce inoltre che da qui passa anche la possibile risoluzione del problema dell'integrazione fra arte e vita caro alle avanguardie storiche: solo che l'integrazione qui avviene non respingendo né mitizzando il dato tecnico, bensì utilizzandolo per ciò che esso costituzionalmente può offrire, che coincide esattamente con un paradigma operativo e logico da cui sarà sempre più difficile prescindere.

4. Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946)

La poliedrica figura di Moholy-Nagy, che spazia dalla pittura all'architettura, dalla scenografia alla fotografia ed al cinema, della sperimentazione in ogni campo espressivo ad un forte e lucido impegno nel campo dell'educazione all'arte, è compendiata nella sua attività di teorico alla costante ricerca di una nuova definizione sociale del ruolo dell'artista in un mondo ed in un tempo caratterizzati dall'egemonia degli apparati tecnico-

industriali e dalla conseguente trasformazione di tutta la rete delle relazioni socioculturali⁵³.

Moholy-Nagy - che, non va dimenticato, fu anche direttore del Bauhaus nel suo trasferimento a Chicago - è infatti fra i primi a capire che nel processo storico di trapasso dal lavoro artigianale a quello industriale è certamente implicata anche l'arte sia nella sua funzione che nei suoi valori e che questa trasformazione richiede che l'artista sia capace di instaurare un'intesa, un rapporto organico con la struttura produttiva (il che significa, in chiave marxiana, con la Storia), che implica per un verso la conoscenza delle tecniche moderne, dall'altro la consapevolezza che la produzione artistica non può più avvenire ad un livello semplicemente manuale-fabbrile, ma richiede bensì un potente apporto ideativo-progettuale che subordina il suo compimento estetico alla messa in esercizio di quelle tecniche moderne di cui l'artista-progettatore deve saper disporre.

A ben vedere dunque, la ricerca di questo rapporto organico precede necessariamente da una mimesi formale-concettuale del modello tecnologico e proprio in quest'ottica si presta ad essere letta anche come una riproposizione di quel principio di imitazione che se nell'estetica settecentesca fondava il nesso arte/natura, a partire dall'Ottocento si muove verso un nuovo ambito di inerENZE, quello fra arte e società, nel quadro del quale esso andrà incontro ad un graduale ma inesorabile dissolvimento del proprio carattere puramente estetico proprio sull'onda dell'avvento della tecnica e dei mutamenti culturali ivi derivanti anche nel campo dell'arte.

La tendenza contemporanea dell'estetica ad essere assorbita da altre forme di sapere ha peraltro un suo attivissimo rappresentante proprio in Moholy-Nagy, nel cui progetto teorico l'arte si va trasformando da "mistero romantico" in "chiarezza storica", il che significa da un lato capacità di equiparare se stessa ai processi

⁵³ G.C. Argan, in G. Rondolino, *Laszlo Moholy-Nagy: Pittura Fotografia Film*, Torino, Martano, 1975.

storici in atto, dall'altra necessità di ricondurre la consapevolezza artistica agli ambiti strutturali di tali processi. È indubbiamente nell'ambito di questa seconda istanza che si va a configurare lo spazio per formulare una nuova estetica.

Le premesse artistiche di questo progetto discendono indubbiamente dalle esperienze costruttiviste e del Bauhaus, polarizzate come si è visto intorno all'esigenza di superare il tradizionale sistema delle arti per un'integrazione fra pratica artistica tout court e mondo della tecnica (che equivale ad un altro modo per riproporre l'istanza del riaccostamento fra dell'arte con la realtà concreta. Moholy-Nagy è del resto molto lucido su questo punto: egli parla di un'arte che rompendo con la visione individualistico-romantica che la pone come espressione di "esperienze psichiche soggettive", si proponga come "progettazione" di modelli estetici in sintonia con la nuove realtà tecniche e sociali della società industriale moderna, fra le quali spicca la dimensione di "massa", che egli, come già Benjamin, continua a pensare ancora suscettibile di potenzialità rivoluzionaria proprio in virtù dell'apporto tecnologico: la rivoluzione tecnologica, che estende le facoltà umane (tema già presente in Henry Bergson e ripreso successivamente con ragguardevoli sviluppi teorici da Marshall McLuhan⁵⁴), rigenera le capacità creative e si pone quindi anche come rivoluzione estetica che nei suoi portati formativi ed acculturanti emancipa le masse. Per questo, secondo Moholy-Nagy, essa va intesa anche come rivoluzione politica. Non è chi non veda in questa impostazione una debolezza intrinseca per la sua sostanziale inavvertitezza dei rischi di "gleichschaltung", oltre che delle potenzialità liberatorie, della società di massa, rischi che filosofi come Adorno, Horkheimer e Marcuse individueranno acutamente proprio entrando in contatto con la complessa realtà americana, che proprio della società di massa esprime il primo e forse più autentico modello. Ma a parte questo aspetto di specifica pertinenza sociologica, il progetto artistico di Moholy-

⁵⁴ M. McLuhan, *Dall'occhio all'orecchio*, Roma, Armando, 1982.

Nagy rimane tuttavia assai significativo e non solo per il suo generoso sforzo di rinnovamento dei valori estetici, ma, assai più in particolare, per la rigorosa e puntuale analisi della facoltà della visione che egli compie in stretta correlazione con l'esame della struttura di nuovi media ottici quali la fotografia ed il cinema, che di quella facoltà costituiscono l'ideale estensione tecnica. Il fondamento teorico di questa duplice analisi è, al solito, estremamente semplice: l'arte ha il compito di introdurre fra l'uomo e l'ambiente nuovi rapporti funzionali (percettivi, immaginativi, sociali), deve insomma *produrre* nuovi rapporti e non riprodurre specularmente quelli già esistenti. Questa distinzione fra produzione e riproduzione è essenziale per capire l'universo estetico-creativo in cui Moholy-Nagy colloca l'azione dei nuovi media ottici, il cui linguaggio consta di due elementi essenziali: la cinetica delle forme e l'impiego della luce come mezzo espressivo. Si va così chiarendo quale sia lo specifico operativo che egli assegna ai media ottici: non un processo di riproduzione naturale secondo la meccanica della camera oscura, ma, ed in misura ben più sperimentale, "la sensibilità alla luce di una superficie trattata chimicamente"⁵⁵ e quindi un fatto puramente tecnico che tuttavia viene caricato di un esplicito significato estetico: la liberazione dell'espressività figurativa dalle modalità prospettico-realistiche. In questa prospettiva i media ottici si aprono a metodi ed impieghi disparati: per un verso essi, perfezionando le facoltà visive dell'uomo, possono consentire un tipo di visione completamente depurata da sovrastrutture soggettive (agendo come una sorta di "inconscio ottico" secondo la posteriore definizione di Benjamin); per un altro, la proiezione della luce direttamente sulla lastra sensibile può fornire il mezzo per una sorta di scrittura sperimentale non-segnica capace di realizzare un astrattismo tecnologico che porta a compimento talune analoghe esperienze d'avanguardia

⁵⁵ L. Moholy Nagy, *Pittura Fotografia Film*, Torino, Einaudi, 1987.

effettuate proprio in questa direzione da Man Ray, Eggeling ed El Lissitzky.

Nel suo complesso teorico-operativo, dunque, l'esperienza artistica di Moholy-Nagy nel campo dei media ottici costituisce, accanto alla concomitante e non certo casuale attività di pittore, un'intesa e conseguente ricerca tesa ad approfondire la natura e le possibilità di una nuova visualità, che trova nella tecnologia dell'immagine i suoi strumenti privilegiati ed il suo universo creativo di riferimento.

Bibliografia

1. Futurismo

- G.Alomar, Il Futurismo, Novecento, 1990
Archivi del Futurismo, a cura di M.Drudi Gambillo e T.Fiori, Roma, Leonardo-De Luca, 1986
M.Calvesi, Le due avanguardie: dal futurismo alla pop art, Bari, Laterza, 1980
E.Crispolti, Il mito della macchina ed altri temi del futurismo, Trapani, 1969
Luciano De Maria, Per conoscere Marinetti e il Futurismo, Milano, Mondadori, 1973
Luciano De Maria, Nascita dell'avanguardia: saggi sul futurismo italiano, Venezia, Marsilio, 1986
M.Pinottini, Estetica del Futurismo, Roma, Bulzoni, 1979
C.Salaris, Storia del Futurismo, Roma, Editori Riuniti, 1985

2. Costruttivismo

- P.L.Finizio, Astrattismo costruttivo: Suprematismo e Costruttivismo, Bari, Laterza, 1990
J.M.Ginzburg, Saggi sull'architettura costruttivista, Milano, Feltrinelli, 1987
V.Quilici, L'architettura del Costruttivismo, Bari, Laterza, 1978
V.Quilici, Il Costruttivismo, Bari, Laterza, 1991
H.Read, The philosophy of modern art, London, Faber & Faber, 1952
G.Rickey, Constructivism: Origin and Evolution, New York, 1967
G.Veronesi, Suprematismo e Costruttivismo in Russia, in L'Arte Moderna, Milano, Fabbri, vol.VI, 1967

3. Bauhaus

- G.C.Argan, Walter Gropius e la Bauhaus, Torino, Einaudi, 1951 (3^a ed. 1988)
G.C.Argan, I pittori della Bauhaus, in Salvezza a caduta dell'arte moderna, Milano, Il Saggiatore, 1964
G.C.Argan, I pittori della Bauhaus, in Studi e note, Roma, Bocca, 1955
H.M.Wingler, Bauhaus, Milano, Feltrinelli, 1972
W.Nerdinger, Walter Gropius: opera completa, Milano, Electa, 1987

4. Laszlo Moholy-Nagy

L.Moholy-Nagy, Pittura Fotografia Film, Torino, Einaudi, 1987

S.Moholy-Nagy, Moholy-Nagy: Experiment in Totality, New York, 1950 (trad. it. Milano, 1975)

F.Menna, Laszlo Moholy-Nagy: una teoria della visione, in Quadro critico, Roma, Edizioni Kappa, 1982

G.Rondolino, Laszlo Moholy-Nagy: Pittura Fotografia Film, Torino, Martano, 1975

I CRITICI

La moderna critica d'arte nasce grazie all'aumento crescente di rubriche d'arte sulla stampa a grande tiratura, ma anche alla nascita delle riviste specializzate⁵⁶. Entrambe le circostanze determinarono, nella seconda metà del XIX secolo, la richiesta di personale in grado di svolgere l'attività di commento alle mostre d'arte, che all'inizio venne commissionata anche a poeti e scrittori del calibro di Baudelaire e Zola e, più tardi, ad Apollinaire⁵⁷. Com'è facile immaginare, in quel periodo la critica d'arte era in genere un'attività collaterale, sia nel senso che affiancava l'attività ordinaria di personaggi già impegnati in altri campi, sia nel senso che spesso era svolta da amici o compagni di strada degli artisti stessi, di cui condividevano presupposti e finalità⁵⁸. Tuttavia quelle citate possono dirsi eccezioni di rilievo, in quanto, nell'Ottocento, l'attività critica nella sua generalità era di fatto in mano di professionisti più modesti e scrittori minori.

⁵⁶ Come "La Revue indépendante", di Felix Fénéon, fondata a Parigi nel 1883.

⁵⁷ Numerosi sono stati i casi di critici-poeti: dai citati Baudelaire ed Apollinaire a Mallarmé, Valéry, Rilke e Breton. Numerosi anche gli critici-scrittori: Goethe, Stendhal, Gautier, Huysmans, i Goncourt, Balzac, Proust, H. James, Malraux, Sartre, Butor.

⁵⁸ E' il caso di Apollinaire per i cubisti, o di Breton, Aragon ed Eluard per i surrealisti

Nel XX secolo, la critica d'arte sembra entrare in crisi e la vera e propria inflazione che la investe si manifesta anche come il sintomo di un sensibile abbassarsi del suo livello medio. Le cause sono molteplici: l'accelerazione nell'evoluzione dei linguaggi artistici, il moltiplicarsi delle esperienze avanguardistiche con conseguente proliferazione di -ismi che in sede critica tendono sovente ad assolvere l'opera per la semplice appartenenza ad una tendenza, il gregarismo che affligge le scelte militanti, ma soprattutto il progressivo esaurirsi di criteri stabili di riferimento, che ha finito col ridurre l'esercizio critico, da atto conoscitivo, a mero gergo pseudofilosofico.

Non si può non notare che la crisi che concerne la critica d'arte coincide con una fase di forte crescita del mercato delle opere d'arte contemporanea e del relativo sistema all'interno del quale i fatti artistici sono organizzati e coordinati. Il moltiplicarsi delle strutture e dei canali di vendita, dell'offerta espositiva, delle professionalità collegate alla promozione ed all'informazione sulle opere hanno di fatto trasformato l'attività del critico in agiografia, dove la funzione critica collima sempre più spesso con la mera promozione pubblicitaria.

In Italia, l'epoca della critica militante si apre con Diego Martelli, sostenitore dei Macchiaioli e divulgatore dell'Impressionismo. Successivamente le ragioni dell'arte moderna troveranno in Vittorio Pica, direttore della rivista "Emporium"⁵⁹ il suo paladino. Ma fin dall'inizio del secolo anche artisti come Carrà e Soffici manifestano un impegno critico diffuso e continuato, anche se nel loro caso non si può parlare tanto di una professione autonoma, quanto di un'attività di promozione del proprio orizzonte artistico.

Nell'Italia dei primi decenni del Novecento, del resto, i critici d'arte militanti sono ancora pochi: il giornalista Ugo

⁵⁹ Fondata a Roma nel 1895 sul modello della londinese "The Studio" (1893), la rivista, in specie sotto la lunga direzione (1900-1930) di V.Pica, si farà sostenitrice dell'arte impressionista e postimpressionista.

Ogetti, Margherita Sarfatti, e professori universitari Roberto Longhi e Lionello Venturi. E' nel secondo dopoguerra che l'attività critica si intensifica, diversificandosi per interessi, obiettivi ed estrazione professionale.

In larga parte, ancora vi afferiscono quanti la svolgono in modo collaterale alla loro professione principale. Si tratta di scrittori, poeti, professori universitari, o anche artisti stessi che, più che impegnarsi in letture critiche o più semplicemente recensioni, si producono in quei testi di circostanza che sono le presentazioni in catalogo, un sottogenere poco più che apologetico nel quale la firma "illustre", ma di solito non specialista del settore, funziona come una sorta di avallo o di garanzia per dare rilievo all'artista e promuoverlo agli occhi di un pubblico non particolarmente competente. Ci sono gallerie particolarmente versate nell'utilizzare con un certo sussiego questo sottogenere di critica, nell'illusione spesso puramente mercantile che la firma celebre trasferisca parte della sua celebrità all'artista⁶⁰, o, al contrario, che per presentare un artista di rilievo ci voglia un letterato di altrettanto rilievo.

In realtà, è più che evidente che il rapporto fra letterati ed artisti, strettissimo al tempo delle avanguardie, è ormai sempre più blando e artificioso e ciò lo si deve al processo di specializzazione che ha investito negli ultimi tre decenni le strutture di mercato dell'industria culturale (nella quale, occorre dire, è splendidamente incastonato anche il sistema dell'arte contemporanea) e che, in spregio a tutti i tentativi ricorrenti di dar vita a situazioni interdisciplinari, ha di fatto condotto ad una condizione di oggettiva separazione fra le singole arti espressive.

La crescita del sistema dell'arte ha infatti determinato, per lo svolgimento dell'attività critica, un'esigenza di

⁶⁰ Praticamente non vi è scrittore o poeta, in Italia, da Sciascia a Luzi, da Parise a Comisso, da Raboni a Siciliano, che non si sia cimentato con questo sottogenere della pubblicistica artistica, con esiti talvolta molto al di qua di quanto che sarebbe lecito attendersi da questo tipo di scritti.

specializzazione e di professionalizzazione che, per quanto ancora nebulosa sotto il profilo formativo, conferisce a tale attività la capacità di giocare un ruolo fondamentale nella coordinazione sistemica, che spesso finisce col coincidere con una vera e propria forma di autorità, se non di potere.

Tale autorità è rinvenibile, più che nei critici collaterali, che comunque sono in grado di esercitarla solitamente entro confini giurisdizionali molto limitati, in quelli che potremmo chiamare professionali, per i quali l'attività critica è, appunto, professione principale ed esclusiva.

Ma si tratta comunque di una percentuale quantitativamente minoritaria, rispetto ai collaterali, che costituiscono a tutt'oggi il nucleo principale di questo settore. E ciò lo si deve ad un motivo materiale molto semplice: pochi, in Italia, possono permettersi il lusso di vivere solo col mestiere di critici d'arte⁶¹. Tutti gli altri, perfino quelli molto attivi sul piano della ricerca teorica o su quello delle curatele espositive, sono costretti a svolgerlo in maniera collaterale, cioè dipendendo da una qualche altra attività od occupazione.⁶² La mancanza di indipendenza professionale porta spesso questo tipo di critici a subordinarsi ad esigenze estranee ai propri compiti istituzionali, il che pone ancora una volta in evidenza l'ambiguità di posizione dell'esercizio critico di oggi: da un lato esso non può fare a meno di dispiegarsi come attività sistemica (vale a dire come parte di un sistema organicamente teso alla valorizzazione economica delle opere d'arte), dall'altro esso non può misconoscere la responsabilità intellettuale che costitutivamente discende dal suo rapporto con il pubblico.

L'ambiguità di questo ruolo ripropone il problema della cosiddetta neutralità del critico. Storicamente, lo si è visto, esso è stato fin dall'inizio portato a partecipare attivamente al

⁶¹ Sono quelli che in genere si definiscono i critici manager. Cfr. F.Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Laterza, 1999, p.146.

⁶² Non è certo un caso che la stragrande maggioranza dei critici d'arte italiani, in specie giovani, svolga attività didattica (non di rado anche assai precaria) presso accademie di belle arti o istituti d'arte.

processo creativo dell'artista nel suo concreto manifestarsi nel tempo e questa inerenza ha svolto, per tutto il Novecento, una funzione essenziale non solo di contrappeso dialettico o di chiarimento autocoscienziale, ma anche di vera e propria guida e/o indirizzo di tali processi⁶³.

Del resto, fin dal 1846 Baudelaire precisava esplicitamente la collocazione dell'esercizio critico nella non neutralità, vale a dire in una presa di posizione capace di rovesciare la parzialità di un'impostazione in una prospettiva di apertura e quindi di comprensione del nuovo⁶⁴. Ciò non poteva avvenire senza una sorta di assunzione di responsabilità testimoniale nella quale le istanze puramente conoscitive (teorico-interpretative) si fondono con quelle legate alla condivisione della comprensione dei processi artistici, da cui discende necessariamente il ruolo sociale della critica⁶⁵.

Ciò che spesso si tende a dimenticare, infatti, e gli ultimi decenni del Novecento sono stati prodighi di esempi di tale dimenticanza, è che la socialità della critica si esplicita anche in rapporto al pubblico, inteso come destinatario di un dialogo che il critico innesca allo scopo di mediare autenticamente gli aspetti problematici dell'opera e del suo autore. La sua funzione, insomma, sarebbe quella di orientare il discorso pubblico sull'arte, di offrire argomenti per l'intelligenza delle opere, di elaborare progetti per promuovere o facilitare la comunicazione artistica. Senza la consapevolezza di questa mediazione culturale,

⁶³ La funzione dialettico-formativa del critico è stata espressa in maniera emblematica da Apollinaire per i Cubisti. In Italia, in epoca più vicina a noi, vanno senz'altri menzionati i casi di Pierre Restany per il Nouveau Réalisme, Michel Tapié per l'Informale, Germano Celant per l'Arte povera, A. Bonito Oliva per la Transavanguardia e Maurizio Calvesi per il Citazionismo.

⁶⁴ "Per essere giusta, per avere cioè la sua ragion d'essere, la critica vuol essere parziale, appassionata, politica, ossia fatta da un punto di vista esclusivo, ma dal punto di vista che apre il più vasto orizzonte." C. Baudelaire, *L'arte romantica Curiosità estetiche Opere postume*, trad. it. Di Enrico Somaré, Milano, 1923, p.45.

⁶⁵ Cfr E. Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea*, Donzelli, 1997, pp.164-170.

la sua funzione rischia di cadere nel mero arbitrio, oppure nella subordinazione alle contingenze del mercato.

In gioco, qui, non è solo una concezione etico-sociale dell'esercizio critico, o al peggio una sua versione moralistica. In gioco vi è il superamento dell'impasse intellettuale che da decenni affligge il mondo dell'arte nella sua interezza e che si esprime nella sua riluttanza, o forse meglio nella sua resistenza a porre in discussione i propri statuti ontologici. Ed in questa situazione di generalizzata insindacabilità non può che dominare la contingenza o la parzialità, in cui tutto pare accadere senza una valida spiegazione. Ciò che viene messo in mostra, nelle gallerie come nei musei, sembra essere scaturito già pienamente e indubitabilmente formato, al di là di ogni possibile discussione, come se al critico non si chiedesse altro che una presa d'atto dell'esistente. Come se l'esistente fosse il migliore dei mondi possibili⁶⁶.

A ben vedere, insomma, in pericolo è l'idea stessa che qualcosa possa essere migliorato attraverso l'intervento critico. Allora non è certo un caso che in ambito anglosassone, negli ultimi anni, al termine stesso di "art criticism" si sia preferito quello, più anodino, di "art writing"⁶⁷. Questa mutazione può essere letta come il sintomo di una crescita di indifferenza nei confronti delle prerogative e/o aspirazioni intellettuali della critica come forma di conoscenza. L'emergere dell'"art writing" non è solo il segno di una mera tendenza letteristica, ma segnala l'autochiusura del critico entro un orizzonte privato all'interno del quale egli finisce con l'accettare passivamente solo ciò che il mercato pone alla sua attenzione⁶⁸.

⁶⁶ Di ciò pare da tempo persuaso anche A. Bonito Oliva, che nel suo trionfalistico libretto *Arte e sistema dell'arte*, De Domizio, 1975, teorizzava warholianamente "il mercato come opera d'arte".

⁶⁷ Cfr. J.J. Charlesworth, *The Dysfunction of Criticism*, in *Art Monthly*, n.269, 2003.

⁶⁸ In realtà l'acquiescenza e la rinuncia al giudizio manifestata dai critici non è sempre motivata dalla loro subalternità al mercato ed ha ragioni più empiriche. Il fatto è che dagli anni Ottanta in poi, infatti, il lavoro del critico si esplicita, in maniera sempre più massiccia, non più solo sul piano teorico-interpretativo ed analitico, ma anche e

In realtà, quale che sia l'ampiezza da conferire a questo termine, la critica d'arte contemporanea non implica più un giudizio su ciò cui si applica, perché il fatto stesso di parlarne è già di per sé considerato una scelta e quindi un atto critico. In questo senso, essa non si propone più, se mai lo ha fatto in passato, intenti né normativi né oggettivamente analitici, che presupporrebbero inevitabilmente una scala di valori di riferimento o una certa concezione teorica dell'arte, ma soprattutto una certa imparzialità di giudizio. La critica, in altre parole, non è più, se mai lo è stata in passato, innocente.

In passato la sua mancanza di innocenza è stata motivata da un necessario radicamento dell'atto critico in una visione estetica ed in un contesto socio-culturale, da cui venivano suggerite norme di riferimento e categorie analitiche. Oggi, si direbbe, questa mancanza di innocenza non pare avere altra ragion d'essere che l'eccessiva contiguità della critica con le strutture del mercato, una sorta di relazione pericolosa che ha finito per trasformare il critico da giudice in giustificatore dell'opera. Così il critico, che in ottemperanza all'etimologia del suo nome, dovrebbe suscitare la discussione pubblica intorno alle possibilità di comprensione dell'opera d'arte (dato che non è detto che ve ne siano sempre e comunque), in realtà è divenuto il liquidatore di ogni possibile discussione che voglia andare al di là di una mera apologetica del prodotto artistico. Questa mancanza di innocenza, in altre parole, non rinvia più all'ideologia, ma alla retorica. Il che rende ormai la critica un genere doppiamente compromesso: non solo perché, smarrendo la sua funzione pubblica - o sociale -, essa ha finito per rendersi unicamente funzionale al sistema che l'ha istituzionalizzata come anello insostituibile della catena della legittimazione del prodotto artistico; ma anche perché, sposando questa funzione, ha contribuito ad isolarsi dal contesto

soprattutto su quello progettuale-propositivo e pratico, che è quello delle attività curatoriali-espositive. Il sovrapporsi di entrambe le funzioni determina spesso la necessità di una rete di mutui consensi su cui basare il successo delle mostre.

sociale ed isolare ancor di più l'arte da ogni forma di comprensione condivisa.

L'esperienza artistica è stata possibile per secoli - nei due versanti della produzione e della fruizione - senza alcuna forma consapevole o istituita di mediazione critica che ne promuovesse la comprensione e di fatto non vi è motivo di ritenere che ciò potrebbe essere possibile anche al giorno d'oggi. E' vero che sono radicalmente mutate le condizioni formali della creazione, come pure che l'area dell'esperienza estetica si è in taluni casi enormemente allargata (spesso fino a coincidere con quella dell'esperienza tout court) azzerando ogni distinzione sistematica fra i gradi ed i generi del fare artistico. Tuttavia la complessità dell'universo dell'arte contemporanea non può essere concepita come esclusiva condizione causale dell'esigenza dell'esercizio critico. In altre parole, non è solo perché l'arte moderna è diventata più difficile da capire che si sente l'esigenza di una mediazione critico-interpretativa (altrimenti basterebbe pensare il contrario per destituirla irrevocabilmente di fondamento)⁶⁹. Il fatto è, forse, che se la critica d'arte ha una sua ragione d'essere, essa va ricercata in se stessa e non in ciò di cui si occupa. Ma questa ricerca di identità si scontra invariabilmente con il ruolo che il moderno sistema dell'arte le ha assegnato.

La via che conduce l'esperienza artistica a costituirsi in sistema, e quindi a porsi come *esperienza speciata*, inizia da lontano, almeno da quando la modernità le riconosce quei caratteri statutari sui quali si è andata fondando la sua autonomia estetica. Con la modernità l'arte assume una definizione concettuale, un ruolo estetico, una funzione culturale, ma soprattutto le vengono assegnato dei *luoghi deputati*: prima le accademie e le collezioni private, poi il museo e le esposizioni.

⁶⁹ Del legame funzionale fra arte e critica era convinto anche Argan, salvo poi ammettere il paradosso di un'attività critica che smarrisce il proprio compito divulgativo, diventando genere "ermetico" o apologetico. Cfr. G.C.Argan, *Critica d'arte*, in Enciclopedia del Novecento, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, vol.I, Roma, 1975, p.1114.

Perfino le avanguardie storiche, del resto, nei loro insistenti tentativi di annullare il divario fra arte e vita, paradossalmente non fanno altro che riproporre, per l'arte, la questione non tanto dei luoghi, ma di un *luogo* unico e totalizzante che contenga tutti gli altri, quello della creazione. Ma è a partire dal secondo dopoguerra che il sistema dell'arte si è dispiegato in tutto il suo impianto complesso, retto dall'interdipendenza dei suoi elementi. L'idea di sistema non è dunque solo l'artificio teorico di molte e fondamentali letture sociologiche dei fenomeni artistici; il sistema è il *luogo* ove l'arte si dà o avviene, grazie al concorso di molteplici elementi in gioco. Primo fra tutti la critica.

Questo processo che conduce a ricercare ed impiantare spazi ben specificati per l'arte - per le opere come per la fruizione - è lo stesso che finisce con l'assegnare all'esperienza artistica una dimensione altrettanto specifica e ben delimitata, concettualmente ed essenzialmente delimitata, nell'universo dell'esperire umano (a dispetto di tutte le teorie che postulano l'allargamento dell'area estetica dell'esperienza). Il sistema dell'arte che si è consolidato in questi ultimi decenni è dunque imputabile a questo processo di spazializzazione/specializzazione, di deputazione di luoghi (fisici, funzionali, mentali, virtuali) entro cui l'arte può avvenire senza più alcuna esigenza di motivarsi⁷⁰, se non la propria autoriproduzione (che, a conti fatti, è anche quella del sistema stesso). In questa generale opera di autoriproduzione - che è anche, per molti aspetti che investono soprattutto la critica, di autoconservazione - il critico *fa* la sua parte.

E' il caso di notare, tuttavia, che parlando della critica in questi termini, noi di fatto continuiamo a pensarla più in relazione a ciò di cui si occupa, che non per ciò che è. Ed è questo, in ultima analisi, il difetto od il residuo di ogni impostazione storicistica: che ci porta ad accettare le cose come dati di fatto; magari ci dice come esse siano arrivate a quel

⁷⁰Cfr. J.J.Charlesworth, *The dysfunction of criticism*, cit.

punto, ma non ci dicono *cosa esattamente quel punto sia*. Ci dice, nel nostro caso, che la critica fa parte di un sistema le cui parti cooperano gioiosamente, ma non ci dice che, come tutti i sistemi complessi, anche questo sembra sempre più orientarsi, senz'altra finalità, verso la riproduzione di se stesso⁷¹.

⁷¹ Quando un sistema finisce con l'avere più cura della propria coerenza interna, quindi di se stesso, che non della domanda che l'ha suscitato, si parla, secondo Umberto Galimberti, di autoreferenzialità. E' una cosa, del resto, già nota agli economisti e che Jean Baudrillard, nel suo libro "La società dei consumi", ha definito come "*tautologia del significante*", ovvero quel fenomeno in cui il "*significante che designa solo se stesso dietro l'alibi del significato*" (ed intende, in questo caso, la televisione). Detta più semplicemente: quando il mezzo smarrisce o tralascia il fine per il quale è sorto per concentrarsi su se stesso, sulla propria autoconservazione, quando insomma il mezzo assume se stesso come fine - ovvero diventa autotelico - si ha autoreferenzialità.

La Tecnologia esprime al massimo grado questo paradigma, poiché in fin dei conti ne è il luogo stesso di origine. E' qui infatti che il fenomeno del mezzo che diventa fine o del mezzo che diventa autotelico trova la sua origine. E' partendo da qui che questo paradigma diventa il modello plasmante della nostra società. La Tecnologia infatti è la condizione stessa della nostra esistenza, della nostra cultura, della nostra scienza, è ciò da cui senza avvedercene siamo contenuti, è l'ovvietà che ci sfugge, è l'incanto che ci ottunde (non che essa abbia coscienza di sé; è semmai il modello di razionalità che essa genera negli uomini ad estinguere ogni altra alternativa ed a delegare ad essa, come ad alcunché di magico, le nostre intere vite). Dipendendo totalmente da essa sempre più larghe porzioni di umanità, essa diventa priorità assoluta: va quindi mantenuta per consentirle di mantenere l'uomo. Ma, come diceva Jacques Ellul, alla fine ciò che essa produce non è altro che la capacità stessa di autoriprodursi⁷¹. Nella sua performance, il servizio all'uomo diventa un *byproduct*.

La condizione tecnologica apre dunque al dominio dell'autoreferenzialità, che da qui discende in tutte le pieghe della società. Lo si riscontra infatti in molti luoghi cruciali della cultura del XX secolo. Si potrebbe quasi dire che l'autoreferenzialità sia l'autentico fine di questo secolo.

C'è stato un tempo in cui uno dei problemi più impellenti dei critici d'arte contemporanea, in Italia, era quello di definire il proprio status, o forse la propria dignità intellettuale, non solo davanti agli storici dell'arte ed agli studiosi di estetica, ma, più in generale, sull'onda dei grandi sommovimenti sociopolitici postsessantotteschi. A queste urgenze fu perfino dedicato, in pieno 1978, un convegno per molti versi emblematico, "Critica 0"⁷², alla base del quale vie era l'idea che quella della critica fosse non solo una pratica intellettuale ormai insufficiente a mediare il rapporto fra l'arte e il suo pubblico, ma anche, e più in generale, che la critica si trovasse ormai spiazzata o disorientata di fronte alle "interferenze fra certi fenomeni artistici e fenomeni di altra natura"⁷³ che andavano caratterizzando, negli anni della contestazione, la fisionomia culturale nel nostro paese. Ciò indubbiamente poneva a chi la praticava il problema e di un pericoloso venir meno della propria funzione mediatrice, e di inaridimento delle fonti del proprio sapere.

Alle spalle di questa preoccupazione vi era, fin dalla fine degli anni Sessanta, il mutamento delle pratiche artistiche d'avanguardie introdotto dall'Arte concettuale, che aveva condotto l'artista stesso ad assumersi in prima persona, seguendo una sorta di responsabilizzazione politico-ideologica, la funzione critica. L'arte come "versione pragmatica della critica d'arte"⁷⁴ di fatto implicava l'emancipazione dell'artista dalla tutela della

⁷² Il convegno "Critica 0", organizzato da Pier Luigi Tazzi e Egidio Mucci, si tenne a Montecatini Terme nel 1978; gli atti furono pubblicati, a cura degli stessi organizzatori, nel volume *Teorie e pratiche della critica d'arte*, Feltrinelli, 1979.

⁷³ Come "l'attivismo politico (...) lo sconfinamento delle arti, (...) la creazione di nuove forme dovute all'uso dei mass media", idem, p.5.

⁷⁴ Così G.C.Argan nel numero del novembre 1973 dei *Problemi di Ulisse*.

mediazione critica, ritenuta o non più in grado di interpretare correttamente le nuove esperienze in atto, o perfino di aver abdicato alla propria funzione subordinandosi alle logiche di mercificazione del mercato⁷⁵.

Ma accanto al problema epocale della sua "esclusione" cominciava a profilarsene anche uno opposto, quello della sua autoemarginazione rispetto alla società. Già nel convegno citato si cominciava a porre sotto accusa la chiusura solipsistica dei critici nei propri strumenti verbali, l'indulgere in un gergo iniziatico che, flirtando con la densa incomunicabilità delle opere, conduceva inevitabilmente alla perdita di contatto con il pubblico. Il rischio della cosiddetta "autodistruzione comunicazionale"⁷⁶, specie se combinato ad una sempre più manifesta tendenza alla dispensa dal giudizio valutativo⁷⁷ finiva con l'orientare la critica verso il mero esercizio retorico o apologetico. C'era insomma di che preoccuparsi, specie laddove iniziavano a manifestarsi, in maniera sempre più radicale, i segni di una frattura fra arte e pubblico che avrebbe poi traumaticamente caratterizzato la società a venire.

Ma la malattia che affligge la critica alla fine degli anni Settanta viene ad essere magicamente spazzata via fin dall'inizio del decennio successivo. Il taumaturgo è, secondo alcuni, il postmodernismo⁷⁸. In effetti, la *deregulation* teoretica che esso comporta spinge spesso, in quegli anni, all'emergere di una "critica acritica che si propone come ineluttabile e che di fatto esalta il ruolo critico a categoria sovrastorica"⁷⁹, una critica

⁷⁵ Su questo argomento osservava Arnold Hauser: "E se la tesi del primato della critica sull'arte non si lascia più conservare, in ogni caso l'arte stessa si trasforma in una critica dell'arte e pone in discussione la propria giustificazione.", *Sociologia dell'arte*, vol. II, Einaudi, 1974, p.175.

⁷⁶ Questa definizione è formulata da Vera Horvat-Pintaric in *Teorie e pratiche della critica d'arte*, cit., p.301.

⁷⁷ Cfr. l'intervento di Ermanno Migliorini, idem, p.23.

⁷⁸ Cfr. G.Mazzoni, *Il postmoderno e la critica*, Guerini e associati, 1988.

⁷⁹ P.Mania, *Il trionfo della critica negli anni ottanta*, in <http://www.luxflux.net/megaz/1/article.htm>. Sullo stesso argomento cfr. anche H.Singermann, *The Myth of Criticism in the 1980's*, in X-TRA Contemporary Art Quarterly, vol.8, nr.1, 2005.

insomma non più animata da una progettualità interpretativa che giustifichi con argomenti specifici ed in quadro di riferimento assiologico le proprie scelte artistiche, ma che, sull'onda dell'espansione del mercato, si dedica apertamente alla mera apologia dell'esistente, che non di rado sconfinava nel consensualismo e perfino nel collateralismo⁸⁰.

Ma, come ci ricorda Howard Singermann⁸¹ in un recente, graffiante saggio sugli abbagli della critica d'arte, il peccato più grave di quest'ultima, negli anni Ottanta, è stato quello di scambiarsi per storia e considerare oggettive ed ineluttabili le proprie scelte, al solo fine di giustificarle. E questo è avvenuto, parrebbe, anche grazie all'assenza di dibattito pubblico sull'arte che ha segnato tutto il periodo dagli anni Ottanta fino ad oggi, durante il quale l'incessante comparsa di sempre nuovi artisti sulla scena dell'arte è stata accompagnata da un'altrettanto incessante vanità teorico-curatoriale che presentava come rivelatori e di grande momento eventi invero poveri di conseguenze. Commentando questo fenomeno, qualche anno fa Raphael Rubinstein affermava:

*"(...) nessuno spiega le ragioni per le quali certi artisti diventano famosi ed altri vengono messi ai margini... Al contrario, tutto sembra accadere senza spiegazione alcuna, come se il reame dell'arte contemporanea stesse semplicemente seguendo le regole di un qualche ordine naturale. Nel mondo dell'arte di oggi non si sente il bisogno di spiegare le cose e in ogni caso i giudizi di valore paiono cose sorpassate."*⁸²

Ancora una volta, insomma, com'era già timidamente emerso alla fine degli anni Settanta⁸³, la vexata quaestio torna ad essere, per

⁸⁰ "La rete di consensi rispetto ad un prodotto artistico ha come referente in primis la galleria d'arte che del sostegno economico ad un prodotto artistico se ne assume i rischi anche commerciali, poi in seconda battuta proprio al critico, che a quelle scelte fornisce una sorta di garanzia culturale attribuendo al prodotto artistico il beneplacito affinché possa essere accolto nei musei ed ivi consacrato storicamente, ma anche nelle riviste d'arte ad alta tiratura legate a doppio laccio con le fonti di tale sistema." P.Mania, cit.

⁸¹ H. Singermann, cit.

⁸² R. Rubinstein, cit.

⁸³ Si pensi agli interventi di Ermanno Migliorini al convegno "Critica 0" nel 1978, oppure all'analogo simposio, dal titolo "The State of British

la critica, quella del giudizio di valore ed il senso di collasso o di fallimento che oggi affligge la sua funzione culturale sembra dipendere, dopo due decenni di supremazia postmoderna, dall'incertezza che ha avvolto tutti i sistemi di valori, anche quelli volti a stimolare la formazione del giudizio di valore, formulabile intorno all'interpretazione dei fatti artistici⁸⁴, attraverso la pubblica discussione.

In effetti, è proprio la pubblica discussione una delle cose di cui avrebbe più bisogno, oggi, il mondo dell'arte; ma di ciò nessuno sembra preoccuparsi, data l'assodata irrilevanza del pubblico nei giochi del sistema⁸⁵. Per questo motivo, forse, il mondo dell'arte preferisce oggi continuare a vivere in una sorta di dorato autoesilio, avulso dal mondo reale, a cui la critica fornisce i *complimentary services* tanto necessari alle sue illusioni di grandezza⁸⁶. Ma l'arte che si autodispensa dal mondo è la stessa che comprime ed occulta sé stessa nella propria impenetrabilità, accettando il rischio di trasformarsi in icona, ovvero in qualcosa che, come dice Baudrillard "*ci permette di credere nell'arte eludendo la questione della sua esistenza*"⁸⁷.

Art" organizzato all'ICA di Londra nello stesso anno, i cui atti vennero pubblicati in *Studio International*, vol.194, no.989, 1978.

⁸⁴ La bibliografia sullo stato attuale della critica d'arte è ormai estesa. Oltre ai testi citati, si segnalano inoltre: *Round Table: The Present Conditions of Art Criticism*, in *October*, n.100, Spring 2002; J.Elkins, *What happened to Art Criticism ?*, Pricky Paradigm Press, Chicago, 2003; M.Archer, *Crisis ? What crisis ?*, in *Art Monthly*, n.264, March 2003; M.Arnatt, *The Middle Distance*, in *Art Monthly*, n.265, April 2003; S.Perling Hudson, *Beauty and the status of contemporary criticism*, in *October*, n.104, Spring 2003; N.Princenthal, *Art criticism, bound to fail*, in *Art in America*, Jan.1, 2006.

⁸⁵ Cfr. T.Wolfe, *Come ottenere il successo in arte*, Allemandi.

⁸⁶ Perfino la rete globale della musealità e delle gallerie finito col ridursi a sorte di riserve ultime per opere d'arte che devono sempre più contendere all'immaginale tecnologico ed alle "foreste di segni" il primato della visualità. Ciò che l'arte degli ultimi due decenni ci ha insegnato, insomma, è che l'arte può rinunciare a manifestare i suoi valori, quali che siano, per esibire solo i suoi prezzi. In ciò si può leggere allora, più che un autoesilio, un'autentica autoestinzione.

⁸⁷ J.Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, Politi, 1988.

DAL MERCATO ALL'OBLIO

*"Quando si parla dell'arte,
è perché non esiste già più."*
Jean Baudrillard

*"Il tuffo nella banalità è
la seconda Caduta dell'Uomo"*
Martin Heidegger

I

Se ci sono due eventi cui è possibile far risalire la nascita del mercato dell'arte contemporanea, questi non possono che essere l'Armory Show tenutosi a New York nel 1913 e la vendita all'asta svoltasi al Hotel Druot di Parigi il 2 marzo 1914. Lo si può dire non solo per il giro d'affari che ciascun evento suscitò (diverse centinaia di migliaia di dollari quello newyorkese, centomila franchi quello parigino), ma soprattutto per il fatto che con entrambi l'arte d'avanguardia diventò una realtà economica redditizia. Del resto, sia i promotori dell'Armory Show sia quelli dell'asta Druot⁸⁸ avevano ben presenti le finalità speculative delle loro iniziative, che dimostrano come il mercato non fosse assolutamente un fatto periferico o marginale per lo sviluppo dell'arte del Novecento⁸⁹.

Basterebbero questi essenziali riferimenti per concludere quanto inesatta e banale sia l'idea dell'artista d'avanguardia come antagonista del sistema in cui vive. Fossero consapevoli o meno dell'importanza delle strutture di mercato per la loro

⁸⁸ Per l'Armory Show si può veramente parlare di una schiera nutrita di promotori, fra i quali l'artista Arthur Davies, il collezionista John Quinn, il mercante Walter Kuhn, nonché ricche finanziatrici quali Lili Bliss, Gertrude Vanderbilt Whitney e Katherine Sophie Dreier. Dell'asta al Hotel Druot fu artefice André Level, giovane uomo d'affari francese responsabile dell'associazione *La Peau de l'Ours*, che si occupava di investimenti nel settore artistico.

⁸⁹ M.Fitzgerald, *Making Modernism. Picasso and the creation of the market for the twentieth century art*, University of California Press, 1996, pp.4-5; R.Jensen, *Marketing Modernism in Fin de Siecle Europe*, Princeton University Press, 1994, p. 10.

affermazione, essi erano senza dubbio interessati alla funzionalità di tali strutture alla promozione di una produzione artistica radicalmente nuova, la cui forza di penetrazione doveva fare i conti, comunque, con le resistenze delle istituzioni dominanti e del mercato ufficiale⁹⁰. Che poi queste nuove strutture siano diventate, col tempo, l'unico mercato e si siano per così dire ufficializzate, non vuol dire che gli artisti coinvolti producessero solo allo scopo di corrispondere ad una domanda. Tutto quello che possiamo fare è prendere atto di una coincidenza: la nascita dei nuovi linguaggi artistici del Novecento procede con la fondazione di un sistema commerciale e promozionale di supporto ad essi.

Nel secondo dopoguerra, l'accelerazione al rinnovamento di tali linguaggi è stata comunque letta come conseguenza di quella "estetica del nuovo" che Adorno riconduce al dominio sempre maggiore del mercato sull'arte⁹¹. Ciò spiegherebbe anche il paradosso della modernità: quanto più l'arte si contrappone alla società borghese, tanto più essa finisce per isolarsi in ambienti elitari (che pure di quella società costituiscono la parte più avanzata) dove si perpetra la netta distinzione fra cultura *high* e *low*, fra cultura alta e cultura bassa, fra arte d'élite e arte di massa. Ma l'aspetto veramente paradossale di questo fenomeno è che il crescente dominio del mercato non implica in alcun modo processi di espansione orizzontale della fruizione; commercializzazione in questo caso non significa allargamento della base di fruizione oppure stereotipizzazione od omologazione, ma, al contrario, estrema verticalizzazione degli accessi.

Ciò è massimamente evidente nel secondo dopoguerra, quando il baricentro mondiale dell'arte si sposta da Parigi a New York. Più fattori determinano questo cambiamento: le difficoltà del dopoguerra in Francia, la posizione egemonica assunta dal Museum of Modern Art e dal sistema galleristico statunitense, il sostegno

⁹⁰ T.Wolfe, *Come ottenere il successo in arte*, Allemandi, 1987, p.21

⁹¹ T.W.Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, 1978.

governativo fornito alla promozione dell'arte americana⁹². Pareva insomma che le macerie di cui disseminata l'Europa fossero anche quelle della sua arte.

In questo clima, acuito dalla Guerra fredda, l'Espressionismo astratto si impose all'attenzione mondiale come l'arte in grado di svolgere il ruolo di avanguardia nel mondo libero occidentale. Ma anche l'Espressionismo astratto condivideva l'ambiguo privilegio delle avanguardie primonovecentesche, vale a dire il paradosso di produrre non un'arte accessibile o comprensibile capace di abolire le barriere intellettualistiche fra *high* e *low*, ma ancora una volta un'arte di elite, che nella versione formalista datane dal suo più sagace interprete, Clement Greenberg, diventava il punto d'arrivo dell'evoluzione estetica europea iniziata con Manet. Nel suo frenetico oscillare fra spontaneismo e intellettualismo, insomma, l'Espressionismo astratto rimaneva inseparabile dal discorso intellettuale che lo giustificava storicamente. Come rileva Antoine Compagnon, il grande successo di questa pittura⁹³, il credito di cui essa ancora gode a livello estetico e storiografico sono dovuti, per così dire, a motivi opposti alle sue manifeste intenzioni: al fatto che essa è stata interpretata e spiegata, almeno nel mondo anglosassone sempre alla ricerca di un background storico-culturale, come ultima metamorfosi di un processo di evoluzione espressiva che trova le sue ragioni solo in se stesso⁹⁴.

Se l'Espressionismo astratto è stato un'arte spontanea elevata dai suoi esegeti ad arte d'elite, la Pop art pare procedere inversamente: si può infatti parlare, in questo caso, di un'arte concettuale che diventa un'arte di massa. L'operazione è in sé radicale: portare lo spettatore ad accettare l'idea non dell'opera

⁹² S.Guilbaut, *How New York stole the idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and Cold War*, The Chicago University Press, 1983; F.Stoner, *Who paid the Piper ? The CIA and the cultural Cold War*, Granta Books, 1999.

⁹³ Tom Wolfe, cit. p.52, ammette tuttavia che il successo commerciale, per gli espressionisti astratti, non fu subitaneo come si potrebbe credere.

⁹⁴ A.Compagnon, *I cinque paradossi della modernità*, Il Mulino, 1993, p.108.

che espone da sé il suo statuto artistico, ma che lo riceve dal contesto in cui essa viene presentata, un contesto di mercato o comunque inglobato nel sistema-arte. In questo modo, l'arte si riconduce a ciò che il sistema riconosce e legittima come tale, negandole ogni altra possibilità di esistenza, il che equivale a dire che l'arte deve la sua sola ed unica esistenza - e quindi la propria totale autonomia - alla propria estinzione dal piano dei giudizi di valore.

Il passo compiuto dalla Pop art consiste nell'abolizione della distinzione fra arte d'élite e arte di massa; con essa esiste una sola arte, quella del sistema. Ciò avviene soprattutto grazie ad un utilizzo cinico e spregiudicato del mercato: lo spettatore che si trova di fronte ad opere pop è di fatto costretto a rinunciare all'esperienza tradizionale della ricezione estetica, accettando nel contempo per arte una deliberata e consapevole negazione dell'arte, che coincide con la resa di questa al mercato ed al sistema. L'arte diventa non già qualcosa di cui si porre in questione lo statuto attraverso giudizi di valore, ma ciò che l'artista presenta come tale, che le gallerie espongono, di cui i critici parlano, che i collezionisti si contendono.

La legittimazione per autodesignazione non è tuttavia un'invenzione pop. Risale a molto tempo prima, ai primi del Novecento, quando un artista belga solitario e a suo modo sovversivo era sbarcato in America. Il suo nome era Marcel Duchamp. Qualunque valutazione si voglia dare del suo operato, esso rappresenta non di meno uno dei contributi più profondi alla teoria dell'arte del XX secolo. Più di chiunque altro, Duchamp ha determinato quella transizione dell'artista ad *artmaker*, sulla quale pesa la consapevolezza malinconica ed ineluttabile l'evidenza del dominio del mercato, che ha tuttavia radicalmente modificato il ruolo e la percezione sociali dell'artista moderno. Duchamp intuisce infatti quello che sarà il nuovo modello di artista, che non dipende ormai più da un committente che commissiona le opere e le colloca sul mercato; ma se il monopolio dell'atto creativo rimane alla piena decisionalità dell'artista,

la legittimazione estetica spetta al mercato, che la traduce in valorizzazione economica. Con il *ready-made* il nominalismo duchampiano raggiunge il suo compimento: il discorso (possibile) sull'arte sostituisce l'opera, la non-arte viene ad identificarsi con l'arte.

Duchamp ha comunque il merito di aver saputo rispettare una sorta di scrupolo estetico e di severa consegna a delimitare il proprio operato al campo nichilistico dell'anartistico. Conscio del fatto che il mercato è l'unica sanzione dell'arte, egli si fa tuttavia scrupolo di evitare la moltiplicazione, e di ricercare perennemente il nuovo, proprio perché il gesto della negazione non può ripetersi, pena la perdita della sua funzione critica: un non-valore non può diventare valore. In questo senso, l'opera di Duchamp può essere letta come impostazione del problema della sopravvivenza dell'arte nella società della mercificazione capitalistica.

Il lavoro della Pop art sembra dunque procedere dalla consapevolezza duchampiana della rottura della continuità fra l'arte del presente e quella del passato: la società che mercifica l'opera d'arte con la riproducibilità tecnica è la stessa in cui si impone il dominio del mercato sull'opera. Ma con la Pop la dissacrazione dell'arte operata da Duchamp giunge ad un esito feticistico: sparita l'opera (col *ready-made*), essa può consistere solo nell'autorialità pura, vale a dire, in termini di mercato, nella firma dell'artista. L'artista diventa insomma il luogo ed il feticcio dell'opera.

Gli scenari che si aprono dopo la Pop art conducono l'opera d'arte a dipendere da un sistema sempre più coordinato, in cui essa si dà e dal quale oggi pare non poter più prescindere. Il che porta al paradosso descritto efficacemente da Jean Baudrillard, per il quale la logica della produzione dei valori estetici risulta contemporanea al processo inverte, vale a dire alla *sparizione dell'arte*.

"Più ci sono valori estetici sul mercato" egli afferma "meno c'è possibilità di giudizio (e di piacere) estetico"⁹⁵. Così la sparizione dell'arte è segnalata da due sintomi apparentemente opposti: da un lato la proliferazione esponenziale della sua funzionalità sistemica e mediatica, dall'altro l'emergere di un agnosticismo estetico che ci rende incapaci o impossibilitati a svolgere sui prodotti di questa proliferazione un discorso che implichi un giudizio di valore od una qualche analisi ontologica. In un mondo ove il potere pervasivo dei media consente la riproduzione totale dell'esistente e quindi una poderosa e continua opera di agnostica culturalizzazione (giacché quest'opera poderosa finisce con l'esprimere solo un'altrettanto poderosa *tautologia del significante*⁹⁶), anche l'arte accede al proprio *grado xerox*, quello in cui le immagini "ci permettono di continuare a credere nell'arte eludendo la questione della sua esistenza"⁹⁷.

II

A fronte di una crisi di statuto ontologico che dura da tutto il XX secolo, ma anche di una sostanziale assenza di discussione pubblica sull'arte⁹⁸, oggi sono in molti a chiedersi se l'arte sia veramente la cosa che gli artisti fanno⁹⁹. Più che una cosa, da un certo punto di vista, essa somiglia di più, semmai, ad una dimensione immateriale alla quale determinate elaborazioni (oggetti, idee, azioni) aspirano od alla quale si elevano una volta che sia loro consentito di varcare certe soglie istituzionali, tramite le quali esse transitano verso una

⁹⁵ Jean Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, Giancarlo Politi Editore, 1988, p.7.

⁹⁶ Baudrillard definisce con questa espressione il macrofenomeno che caratterizza l'attuale società dei media, per il quale "il significante designa se stesso dietro l'alibi del significato"

⁹⁷ Cit., p.39.

⁹⁸ Cfr. R.Rubinstein, *A quiet crisis*, in *Art in America*, n. 265, March 2003; sullo stesso argomento anche B.Eno, *A Year. With swollen appendices*, Faber and Faber, 1996, pp.258-259.

⁹⁹ Cfr. B.Gewen, *State of the Art*, New York Times, Dec. 11, 2005.

dimensione sistemica. I soggetti istituzionali (o sistemici) di questo processo (i musei, i critici, i collezionisti, le riviste, le strutture di vendita del mercato) controllano l'accesso al sistema-arte, che pare oggi caratterizzato da un principio autotelico che ne anima la stessa capacità di coordinazione ed in cui vige una sorta di convenzione deontologica che consente (o impone) di parlare d'arte senza porsi la questione fondamentale circa la sua esistenza¹⁰⁰. Giacché porre la questione dell'esistenza dell'arte significherebbe porre automaticamente anche la questione dell'esistenza stessa del sistema e dei suoi soggetti componenziali. E questo nessuno lo vuole. Il sistema è in questo senso agnostico: vuole continuare a pensarsi senza tuttavia interrogarsi sulla propria legittimità.

Eppure, nonostante questa poderosa opera di rimozione assiologica, è sempre più difficile, oggi, fugare l'impressione che la maggior parte dei prodotti che circolano nelle arterie del sistema sia solo *more art*¹⁰¹, arte in più, ininfluente, speciosa, autoreferenziale. E' del resto evidente come l'arte di oggi sembri sopravvivere solo in riserve protette (musei, collezioni, gallerie) del tutto avulse dal resto della società.

Platone nella "Repubblica" insegnava che arte e società sono concetti inseparabili, che la società dipende dall'arte, che l'arte funziona come una sorta di legame estetico che rafforza e vivifica l'organismo sociale. Storicamente, dice Herbert Read¹⁰², è impossibile concepire una società senza arte o un'arte senza significato sociale. Almeno fino all'epoca moderna. Perché è

¹⁰⁰ "Oggi l'arte esiste, ma sembra mancargli una ragione per esistere. (...) Forse è giunto il tempo di abbandonare non l'arte, ma la critica d'arte, giacché essa è diventata poco più che un consiglio per gli acquisti." H.Rosenberg, in B.Gewen, cit.; più di recente si sta parlando del sistema dell'arte come di un "circuito di definatori" cui spetterebbe il compito di inserire l'opera d'arte nella cornice della significazione, della quale però l'aspetto più consistente continua a rimanere quello economico-negoziante. Cfr. A.Del Lago-S.Giordano, *Mercanti di aura*, Il Mulino, 2007. Su questo tema le recenti affermazioni dell'artista Pablo Echuarren costituiscono un utile riferimento polemico (*Exibart.on paper*, n.38, febr. 2007, pagg. 8 e 107, ma anche *Il suicidio dell'arte. Da Duchamp agli sciampisti*, Editori Riuniti, 2001).

¹⁰¹ L'espressione è di Brian Eno, cit., p.133.

¹⁰² H.Read, *Art and Alienation*, 1967.

proprio a partire da essa che il legame significativo fra arte e società che caratterizzava la storia delle civiltà si viene gradualmente ad interrompere. Read fa coincidere questo fenomeno con l'inizio dell'epoca moderna - con la rivoluzione industriale, egli dice - rilevando come esso sia andato accentuandosi nel Novecento con le conseguenze culturali della civiltà industriale: la massificazione della cultura e l'omogeneizzazione sociale. Del resto, già all'inizio dell'Ottocento Hegel insegnava ai suoi studenti di Heidelberg che l'arte era ormai da considerarsi "una cosa del passato". Col tempo si è pensato che vi fosse una sostanziale incompatibilità fra la civiltà industriale e la creazione spontanea di opere d'arte¹⁰³. Di ciò si è cercato a lungo le ragioni, ma bisogna ammettere che forse la società nella quale viviamo, che porta ai massimi livelli il processo di razionalità tecnologica persino nei suoi aspetti più deteriori e dissipativi, posseda proprie categorie di grandezza che non corrispondono necessariamente a quelle che si sarebbe portati ad attribuire all'arte. Se il banale, il frivolo, il grossolano, il brutale e l'osceno diventano sempre più spesso le categorie che esprimono il gusto della nostra epoca non è solo per effetto di sagaci strategie di sfruttamento industriale (o mediatico) della trivialità o della mediocrità. Ciò accade, si direbbe, proprio perché la banalità è democratica.

Ma forse c'è un'altra cosa che è cambiata, una cosa dalle conseguenze enormemente più gravi : l'immagine artistica non serve più ad elaborare l'immaginario dell'individuo. Per secoli essa ha

¹⁰³ Per tutto l'Ottocento romantico e fino agli anni Trenta del Novecento, sull'onda delle teorie di Spengler, una delle tendenze fondamentali della cultura europea mira a rimettere in discussione in chiave pessimistica - e non di rado catastrofista - l'assetto della società industriale moderna, disegnandola su uno sfondo di degenerazione e decadenza. Molti intellettuali sentono di doversi assumere il compito e la responsabilità di una critica aperta della civiltà occidentale *tout court* in cui si agitano tentazioni conservative e classiste almeno quanto sincere preoccupazioni di salvaguardare i valori autenticamente spirituali della cultura, messi a rischio dalla *mass civilisation*. In tale prospettiva, *Mass Civilisation and Minority Culture* di F.R. Leavis, pubblicata nel 1930, rimane a tutt'oggi una delle opere più lucide sull'argomento.

raccontato storie sacre e profane, è stata l'unico sapere condiviso da individui incolti ed oppressi. Oggi essa sembra aver perso questo potere o forse l'ha solo consegnato, volente o no, ad altre forme di visualità : il cinema, la moda, la pubblicità, il design. E' questo il nuovo sapere, oggi. Sono questi i nostri narratori di storie, i padroni dispensatori del nostro immaginario. In confronto ad essi, l'arte può ben poco¹⁰⁴. Perché l'arte si è sicuramente affrancata dalla società, non è più l'ancella della religione o del potere, ma da questa liberazione che cosa ha ricevuto in cambio ? Di diventare un mondo a parte, inarrivabile e, in molti casi, incomprensibile. E ciò le ha causato l'oblio nel cuore degli uomini.

ARTE PUBBLICA E ABITARE POETICO

Il fenomeno degli eventi espositivi collocati in spazi non convenzionali ha ormai una sua storia che, a rigore, potrebbe iniziare con il celebre Armory Show del 1913 - allestito a New York nei locali dell'armeria del 69° reggimento dell'esercito sulla 25^a Strada. Ed è più o meno da quel periodo che l'arte d'avanguardia, in modo perlopiù effimero e provocatorio, si è proiettata "fuori" dagli spazi ufficiali - musei, gallerie,

¹⁰⁴ Si può far risalire questo al momento in cui ciò che l'uomo ha sempre chiesto all'arte, vale a dire di imitare la natura, gli è stato fornito non più dagli strumenti tradizionali dell'arte - tela, pennello, colori, scalpello - ma da strumenti meccanici di riproduzione dell'immagine - fotografia, cinema - che in fatto di fedeltà naturale sono indubbiamente più perfetti. Da qui l'arte ha perso il suo potere magico, la sua capacità evocatrice, il suo fascino sull'uomo. Da qui l'arte si è ripiegata in se stessa rimanendo sola. Cfr. anche Alberto Boatto, *Natura bella ma morta*, in L'Indice, luglio 1993, n.7.

salons - ed ha anzi fatto di questo essere *fuori* una qualità centrale del proprio operare artistico.

A partire dalla metà degli anni Ottanta del XX secolo, questa qualità è diventata uno dei temi di maggior momento dell'arte contemporanea, contribuendo ad orientare l'attenzione della critica verso la questione dell'*arte pubblica* attraverso una serie episodica di eventi espositivi¹⁰⁵ che hanno affrontato il problema del rapporto fra arte e spazi non istituzionali in modi alquanto differenti: dalle mere operazioni di "arredo urbano" o di "decoro architettonico" ad esperienze di coinvolgimento del pubblico nell'evento artistico, dagli interventi *site-specific* a quelli effettuati direttamente sui luoghi della cultura e del consumo di massa.

Il termine *arte pubblica*, quindi, risulta quanto mai indeterminato. E' evidente tuttavia che il fatto che un'opera d'arte sia collocata in uno spazio pubblico non la rende automaticamente un'opera di arte pubblica. Certamente esso contraddistingue la qualità di essere *fuori* degli spazi convenzionali tipica di certe opere o operazioni artistiche, ma implica anche lo slittamento concettuale dell'elemento ambientale (museo, galleria) dal privato (che agisce nell'ambito della proprietà o comunque della responsabilità individuali) al pubblico (che agisce, anche se in maniera meno definita, nell'ambito dell'interesse e dell'uso collettivi).

Ma sussiste anche un elemento progettuale. Gli eventi espositivi di arte pubblica, dagli anni Novanta in poi, hanno rivelato in questo senso come gli interventi negli spazi quanto mai diversificati del contesto urbano e/o pubblico debbano essere

¹⁰⁵ Ne fornisco, a titolo indicativo, di seguito un elenco piuttosto incompleto: "Chambre d'Amis", Gand, 1986; "The New Urban Landscape", New York, 1988; "New Works for Different Places", Derry, Glasgow, Newcastle e Plymouth, 1990; "Places with a Past", Charleston, SC, 1991; "Inside Out", Prato, 1993; "Culture in Action: New Public Art in Chicago", Chicago, 1994; "Conversations at the Castle", Atlanta, GA, 1996; "Over the Edges", Gand, 2000; in Italia: "Mauro Staccioli", San Giovanni Valdarno, 1996; "Arte pubblica in Italia: lo spazio delle relazioni", Biella, 2003; "Territoria", Prato e Val di Bisenzio, 2005.

concepiti e finalizzati per *dire qualcosa* su quegli stessi spazi. Intervenire artisticamente su un luogo significa insomma rivelare, recuperare o comunque interagire con aspetti significativi di esso. Un intervento di arte pubblica dovrebbe, insomma, rispondere all'assunto che "il represso sia riportato alla luce, l'invisibile reso visibile e il dimenticato ricordato"¹⁰⁶.

L'alto grado di attenzione e di studio che artisti e critici hanno dimostrato per l'arte pubblica, tuttavia, non ci dice né cosa essa sia né perché essa debba essere fatta. O meglio, ce lo dice in modi estremamente eterogenei e spesso così divergenti da rendere ancora oscuro il suo effettivo significato. Ogni intervento, ogni progetto, ogni operazione di arte pubblica si rende ragione di se stessa, ma non ci rende niente o quasi di un concetto più generale che non sia meramente definitorio.

Un fattore causale che forse rende ragione del sorgere delle pratiche di arte pubblica è il tentativo di ritornare o riproporre quello che era stato uno degli aspetti più significativi del progetto dell'arte moderna, sia delle avanguardie storiche che delle neoavanguardie: una nuova coniugazione del rapporto fra arte e vita, che in realtà era un tentativo di ricomporlo al fine di strapparlo sia all'isolamento e/o ingabbiamento operato dalle istituzioni sociali, sia alla degradazione operata dalla mercificazione economica.

Un altro fattore può essere che nella società del consumismo e della massificazione, l'arte si offra a fruizioni più dirette - e questo può significare anche *non mediate*, pure, spontanee - e più esposte, fuori dei famigerati "white cubes". L'orrore dell'autoestinzione che ha agitato gran parte dell'agnostica arte delle ultime decadi del XX secolo - la cui spessa impenetrabilità si combinava alla sistematica ritualità attraverso cui la sua sostanza immateriale cercava di darsi una pelle e un sistema

¹⁰⁶ Tony Foster, Jonathan Harvey e James Lingwood, *New Works for Different Places*, Bristol, Television South West Arts, 1990, pp.8-9.

nervoso - è sintomatico di un'arte che sente di aver smarrito il primato della visualità nella società e che deve la sua sopravvivenza alla rete globale della musealità e dei "luoghi deputati" (o forse solo "comuni"), che tuttavia hanno finito col ridursi in sorte di ultime riserve conservative.

Il recupero della funzione monumentale dell'arte, tipica delle sue origini e dei suoi sviluppi premoderni, può suggerire un altro fattore causale per l'emergere dell'arte pubblica. E' dentro gli spazi pubblici, del resto, che sono sempre stati collocati i monumenti. Ed è dentro questi stessi spazi che può farsi strada un modo di fare arte orientato a riattivare il metodo, anche se non il contenuto o le finalità, della monumentalità.

Altro decisivo fattore può essere rinvenuto nel collasso modernistico degli schemi estetici nati con l'Illuminismo. Un elemento fondamentale di questi schemi era senza dubbio il museo, che inaugura le gerarchie estetiche e l'opposizione, in arte, fra il privato ed il pubblico, fra il dentro e il fuori, oltre che quella fra valore e non valore. Oggi che tali opposizioni sono venute meno, diventa fondamentale per la sopravvivenza stessa dell'arte cercare nuovi luoghi in cui collocare un nuovo tipo di opera d'arte.

Tutti questi fattori rivelano da un lato il rifiuto del passato e dall'altro un'enfatizzazione delle opportunità che possono aprirsi per effetto di fondamentali mutamenti nella percezione sociale dell'arte. Vi si legge tuttavia anche la ricerca, da parte dell'arte, di un nuovo tipo di rilevanza sociale, di una nuova posizione culturale e politica che le consenta ulteriori significativi sbocchi. In questo senso, lo spazio urbano e le possibilità che esso prefigura di nuove forme di fruizione, che non sono possibili all'interno delle strutture esistenti, sembrerebbero profilarsi estremamente promettenti.

Rimane tuttavia il fatto che ancora tutto questo movimento verso il *fuori* dell'arte avviene in modi spesso goffi, improvvisati, sconcertanti. L'aspettativa o l'esigenza che l'opera d'arte pubblica possa produrre effetti sociali, che possa

trasformare o migliorare gli ambienti in cui essa interviene, corre per tutto il XX secolo. Ma non sembra vi siano ragioni, per ora, di credere che dall'arte pubblica sia possibile una trasformazione radicale o un'efficacia immediata. Da quello che possiamo vedere nelle nostre città, infatti, sembra che sfera pubblica e mutamento culturale seguono ancora strade separate¹⁰⁷.

¹⁰⁷ La questione dello spazio pubblico in rapporto al fare artistico sta comunque diventando un tema di grande rilevanza e questo evidentemente si deve non solo al fatto che gli operatori del settore (artisti, curatori, critici) si siano scoperti una vocazione pubblica o sociale - o, come si dice oggi, una *social accountability* -, ma anche all'ampiezza delle problematiche che ne sono implicate, che richiedono, per la loro complessità, un approccio multidisciplinare che va molto al di là di quello che può offrire il cosiddetto sistema dell'arte. Nel volume collettaneo dal titolo "**Creazione contemporanea. Arte, società e territorio fra pubblico e privati**", curato da Martina De Luca, Flaminia Gennai Santori, Bartolomeo Pietromarchi, Michele Trimarchi¹⁰⁷ (Roma, Sossella, 2004), si cerca di tracciare, attraverso i contributi integrati di teorici, economisti, giuristi, critici d'arte, e manager culturali pubblici e privati, i contorni di un nuovo approccio ai fenomeni artistici contemporanei, nel quale "la ricerca e la produzione artistica non sono separate dalle questioni centrali della società, dall'economia, dalla gestione del territorio e dei suoi conflitti, dalla vita delle comunità e dall'individuazione di forme sostenibili di innovazione produttiva". L'ottica che implicitamente si assume, in questo caso, è quella di un'arte pubblica, che non vuol dire arredo urbano, legge del 2% o monumentalità, ma allude ad una ricerca che tragga dalle specificità dei luoghi la sua ragione d'essere. Fra queste specificità ha un ruolo fondamentale il bisogno di arte, la domanda insomma. Questo identifica per le pratiche artistiche nuove istanze di socialità e di relazionalità volte a riqualificare la vita collettiva. Nel progetto **Trans:it. Moving Cultures through Europe**¹⁰⁷ (Fondazione Adriano Olivelli-Actar, Roma, 2005), si declina la questione delle tematiche del rapporto fra spazi urbani e arte su scala europea, fornendo nel contempo un'indispensabile piattaforma documentaria di analisi, interventi ed indagini sul campo che hanno impegnato artisti, curatori, istituzioni pubbliche e private ma soprattutto comunità sociali locali nell'esplorazione, nella ridefinizione e nel confronto di contesti urbani e suburbani differenti. Il progetto **Trans:it** si articola in quattro produzioni: la mostra *NowHere*, presentata nell'ambito della LI Biennale di Venezia; il volume *The (Un)common place. Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa*, a cura di Bartolomeo Pietromarchi; il ciclo di documentari *La comunità invisibile, Rovine per il Futuro, Città Fluide*, che danno conto degli interventi svolti da operatori artistici in alcune città europee (nell'ordine: Parigi, Rotterdam, Amsterdam, Roma; Berlin Bucarest, Sofia, Belgrado; Atene, Istanbul, Cipro); il sito internet www.transiteurope.org, nel quale sono contenuti tutti i dati raccolti nel corso del progetto stesso. Il volume "**Networking My Home 2004-2005. Una casa in Città**"¹⁰⁷ (Firenze, Maschietto, 2005), a cura di Arianna Di Genova, raccoglie dal canto suo i materiali documentari di una serie di interventi svolti da artisti in varie città della Toscana (Firenze, Pontedera, Seravezza, Monsummano, Prato, Livorno) sul tema del rapporto

Il fatto è, forse, che non esiste veramente un "fuori", uno spazio al di là dell'istituzionalizzazione come pure della mercificazione. Non esiste uno spazio "puro" e non mediato, così come non esiste un pubblico, quand'anche di massa, che possa avvicinarsi all'opera d'arte senza aspettative predefinite o una qualche forma anche negativa di preorientamento estetico¹⁰⁸. Inoltre, più di due decenni di arte pubblica non sembrano aver modificato in nulla la già scarsa percezione sociale dell'arte contemporanea.

Quale può essere allora il senso di un'arte pubblica? Se questa domanda ha veramente senso, non può non implicare questioni altrettanto pressanti e decisive come quella del senso autentico dell'arte nella società, o quelle legate alla qualità dell'ambiente umano. Ed allora può venire in mente, proprio a proposito di una vera o presunta arte pubblica, di quello che Heidegger diceva a proposito dell' "abitare poetico".

Commentando il distico di Hölderlin "*pieno di merito, ma poeticamente, abita l'uomo su questa Terra*" ad una conferenza¹⁰⁹, Heidegger esortava i suoi ascoltatori a prendere sul serio il "poetico": il poetare, egli diceva, non è il volo fantastico nel cielo, oltre la terra, per abbandonarla, è invece il condurre l'uomo sulla terra, portandolo all'autenticità; "abitare

fra pratica artistica e agire politico-territoriale. Il tema di queste tre iniziative in sé non è nuovo - in area anglosassone è dibattuto da tempo ed ha una bibliografia ormai ricchissima - ma lo è per il nostro paese, non solo per l'impostazione multidisciplinare che ne caratterizza sovente l'approccio, ma anche per l'attenzione che esso pone al rapporto stretto fra luogo e creazione artistica e che collega l'istanza propriamente creativa (e storicamente definita) del **site specific** a quella, più etica si direbbe (e più aggiornata), della responsabilità politica dell'artista. Si torna quindi a parlare, ancora una volta, di *mutamento sociale*, rispetto al quale è lecito chiedersi se i consueti sistemi di riferimento culturali ed artistici di oggi siano ancora appropriati o proponibili. La questione non è di poco conto, perché implica di fatto l'esigenza di ridisegnare il ruolo dell'artista nella società non sulla base di modelli o teorie precostituite, ma sulla prassi empirica stessa, sempre fluida e per questo indocile alle definizioni. Il problema, insomma, è ancora quello di capire cosa debba o possa fare l'artista per la società in cui vive - nella convinzione che questo fare sia comunque, se non necessario, almeno auspicabile per il bene sociale.

¹⁰⁸ Cfr. J. Barrett Lennard, *The Impure Public*, in *Art+Text*, n.42, May 1992, pagg.30-31.

¹⁰⁹ Martin Heidegger, "Poeticamente abita l'uomo", in *Saggi e discorsi*, Firenze, Mursia, 1976, pagg.125-138.

poeticamente" significa essere toccato dalla vicinanza dell'essenza delle cose. Questa vicinanza però non la si conquista. E' un dono. E' ciò che si ottiene avvicinandoci umilmente all'essenza vera delle cose. Attraverso la poesia, per esempio, o l'arte.

Quella verità che si apre nella poesia è infatti qualcosa che ci proviene e che noi non costruiamo - noi costruiamo nell'ambiente, ma l'ambiente non è ciò che costruiamo -. E' un dono, insomma. Ecco perché c'è un'avversativa - "tuttavia" - tra il "pieno di merito" e "poeticamente abita l'uomo". "Pieno di merito" vuol dire: certamente l'uomo abita sulla terra, costruendo case, producendo automobili, ascensori per facilitarli l'esistenza, per difendersi dai pericoli della natura, e così via; *tuttavia*, dice Hölderlin, l'uomo "abita poeticamente".

C'è qualche cosa, alla base di tutto questo operoso e pratico darsi da fare da parte dell'uomo, che non è attività, ma è ricezione, passività, grazia, dono appunto. Tutta la Poesia e l'Arte trovano la loro radice in quel "*tuttavia*", nell'opposizione tra l'attività utile, produttiva, pratica, di cui gli esseri umani hanno merito, e il trovarsi nel mondo disponendo di una via di accesso alle cose, che non è il risultato del nostro pratico darsi da fare, che non è interamente costruita da noi, ma che è comunque alla base stessa di tutti i nostri meriti pratici.

Sono convinto che l'arte pubblica di cui siamo oggi alla ricerca debba in qualche modo ricondursi proprio all'"abitare poetico" di cui parla Heidegger. L'arte che il XX secolo ci ha consegnato è qualcosa di autoanalitico ed autoreferenziale, totalmente concentrato sulla propria essenza estetica e linguistica, qualcosa insomma di più simile alla tecnologia che non a quello che per millenni è stata. E che cosa è stata l'arte, per millenni, se non autenticamente pubblica (vale dire, avrebbe detto Heidegger, vicina all'essenza delle cose)?

"Infatti il bello e l'arte, come un genio amichevole, passano per tutti i commerci della vita e adornano gaiamente tutte le circostanze interne ed esterne, addolcendo la serietà dei rapporti, le complicazioni della realtà, cancellano l'ozio in maniera piacevole e, dove non possono portare niente di bene, almeno occupano il posto del male sempre meglio di esso."¹¹⁰

L'arte di cui Hegel parlava nelle sue lezioni heidelberghesi era evidentemente quella del suo tempo e siccome, come ricordava Wolf Lepenies, "Berlino non è mai stata un'Atene sulla Sprea"¹¹¹, quel tempo - che possiamo denominare romantico anche nel senso hegeliano del termine - coincide per l'arte con una perdita ed una trasformazione: perdita di quella *suprema destinazione* che nell'epoca classica della storia del mondo la vedeva ancora come conoscenza dell'Assoluto (e quindi contraddistinta da quelle fondamentali caratteristiche di equilibrio fra forma e contenuto e di armonia fra Io e Mondo che ne configuravano potentemente la funzione di manifestazione sensibile dello spirito nel tempo storico); *trasformazione* del suo senso e della sua funzione in una specificità adeguata all'epoca della modernità - quella in cui i progressi della razionalità e della soggettività hanno spezzato l'originaria ed oggettiva unità fra uomo e mondo storicizzata nella *polis* greca - ma anche una specificità, per dirla con Heidegger, tutta concentrata sulla propria artisticità (*das Artistische*) intesa come elemento discriminante dell'approccio estetico¹¹², ossia di quella *osservazione raziocinante* che, in termini hegeliani, ci consente

¹¹⁰ G.W. F.Hegel, *Vorlesungen uber die Asthetik*, in id. *Werke*, vol. XIII Frankfurt, Suhrkamp a.M., 1970, pag. 16 (trad. it. *Estetica*, Torino, Einaudi, 1976, pag. 8).

¹¹¹ W. Lepenies, *Ascesa e declino degli intellettuali in Europa*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pag.91.

¹¹² M.Heidegger, *Die Frage nach der Technik*, in *Vortrage und Aufsätze*, Neske, Pfullingen, 1954 (trad. it. *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Milano, Mursia, 1976).

di fare scienza sull'arte col rispondere alla domanda - impensabile per gli antichi - su cosa essa sia.

La perdita e la trasformazione che investono l'arte hanno a che fare, per il filosofo, con l'impossibilità (o l'irriproducibilità) di un mondo storico che ad essa aveva consegnato la propria espressione sensibile senza alcuna mediazione e senza alcuna istanza riflessiva (anche nel senso che Schiller, Novalis e Holderlin conferivano alla cosiddetta *poesia di riflessione*, bloccata nello scacco di un'originaria autenticità ormai storicamente inaccessibile) e quindi estetica. Ma che non sia più il tempo di un'armonia, di un equilibrio, di una compenetrante identità fra uomo (interiorità) e mondo (esteriorità) non vuol dire, per Hegel, che non possa più darsi arte. Certo non quella arte, giacché appartiene ad un momento superato dell'esperienza storico-dialettica dello spirito (culminante in quella sua forma ultima che è la filosofia) e giustamente il filosofo ribadisce che quell'arte è e rimane per noi un passato¹¹³. Se l'arte non può più rappresentare l'autocoscienza dello spirito (qui stava infatti la sua superiore destinazione), se, in altre parole, il divorzio moderno fra spirituale e sensibile ha condotto all'impossibilità del primo di esprimersi compiutamente nel secondo, l'arte rimane pur sempre *l'apparire sensibile dell'Idea*, ossia ciò che manifesta nelle forme sensibili dell'intuizione l'essenza del proprio tempo. Si tratta comunque di stabilire quale sia questa essenza. Essa parla senza dubbio con la voce della modernità, ma le sue radici, dice Hegel, affondano nell'epoca in cui il Cristianesimo, irrompendo nel mondo tardo classico, libera l'elemento spirituale dalla materialità¹¹⁴, consentendo il ripiegamento dello spirito nell'interiorità del soggetto. Il compito che l'arte romantica come arte costitutivamente cristiana si assume è quindi quello di rappresentare questa liberazione senza sopprimere la materialità, ma anzi facendo del divorzio fra spirituale e sensibile (vale a

¹¹³ G.W.F.Hegel, trad. it. cit. pag.18.

¹¹⁴ Cfr. S.Givone, *Storia dell'estetica*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pag.47

dire fra i piani della trascendenza dell'assoluto e dell'immanenza della natura) il proprio argomento ed il proprio oggetto. In tal modo l'arte romantica coincide esattamente con questo moto di ripiegamento nell'interiorità.

Viene da chiedersi, allora, fino a che punto il ripiegamento dello spirito nell'interiorità (che per questa via diventa pienamente consapevole di se stessa) implichi ancora la necessità dell'arte, ovvero fino a che punto la conciliazione autentica fra finito ed infinito spetti ancora all'arte e non alle altre forme dello spirito assoluto, la religione e la filosofia.

Rispondere a queste domande ci aiuta forse anche ad approssimare il modo in cui il filosofo pensasse l'essenza del tempo suo proprio. Ad Hegel lettore di Schiller quanto di Adam Smith non sfugge di certo che la scissione moderna fra uomo e società sia il portato inevitabile del consolidarsi in senso razionalistico della soggettività e che anzi la nascente società borghese e industriale, come opportunamente rilevava Lepenies, consenta a questa di realizzarsi, nel bene e nel male, *ad un livello impensabile nella polis greca*¹¹⁵. Si tratta allora di stabilire se vi sia un'arte capace di esprimere questo sviluppo e questo rivolgimento; si tratta insomma di individuare nuovi compiti ad un'arte duplicemente contrassegnata, come si diceva, dalla *perdita* e dalla *trasformazione*; si tratta, in ultima analisi, del problema del senso dell'arte, del suo ultimativo costituirsi in unità di forma (che rimanda all'elemento sensibile e quindi alla materialità) e significato (che rimanda invece al contenuto interiore), della sua razionalità e necessità sempre storicamente specificabili. Compiti adeguati questi, secondo Hegel, ad una *scienza* - l'estetica - che sia capace di riconoscere il *bello artistico* (vale a dire quello che si distingue dalla bello naturale proprio per il suo carattere di libertà) come termine di mediazione necessaria fra assoluto e mondo sensibile, fra piano infinito e piano della finitezza, fra l'universalità dell'Idea e la particolarità delle forme. E qui, per Hegel, i

¹¹⁵ W.Lepenies, cit., pag.91.

termini della questione diventano stringenti: o l'estetica è capace di far emergere, dell'arte, la sua sostanza di opposizione riconciliata, nelle sue manifestazioni storiche, dell'*ideale* (o bello artistico), o essa si riduce a mere precettistica al servizio dell'etica e perfino della metafisica. Altrimenti detto: o l'estetica è capace di suscitare nell'arte la sua essenza *autoreferenziale* (vale a dire il fatto che il suo fine sostanziale è *in sé* e non in altro) e *riflessiva* (tale insomma da sviluppare un discorso autonomo su se stessa), corrispondendo in ciò ad *un bisogno ancora maggiore che nelle epoche in cui l'arte procurava già di per sé un completo soddisfacimento*¹¹⁶, o non potrà darsi alcuna autentica scienza dell'arte.

Dalla prospettiva idealistica, dunque, l'essenza del proprio tempo va a coincidere, per il filosofo, con la necessità storica dell'arte di darsi una scienza che ne progetti statuto e compiti nuovi. Il superamento moderno dell'arte in senso estetico risponde dunque, nell'interpretazione storico-dialettica hegeliana, non solo all'irreversibilità di un passato, ma anche alla necessità di un futuro: la fine dell'arte è l'inizio dell'estetica (...) *L'estetica è la forma di riflessione sull'arte nell'epoca in cui essa vede scemare la propria importanza*¹¹⁷.

L'irreversibilità del passato non significa tuttavia che in qualche modo esso non sia più *disponibile* per l'artista e qui entra in gioco un elemento di soggettività che rende la coscienza artistica (che è il risultato di quel ripiegamento nell'interiorità di cui si parlava prima) tipicamente moderna. Che non vi siano le condizioni storiche oggettive per le quali lo spirito possa manifestarsi adeguatamente nell'arte del suo tempo è cosa, per Hegel, di per sé indubitabile; rimane il fatto, però, altrettanto indubitabile che *quel* passato è sempre *richiamabile*, continuamente *medicabile* con gli strumenti analitici e concettuali che proprio l'estetica mette a disposizione della coscienza artistica, che in tal modo non è più solo coscienza creativa, ma

¹¹⁶ G.W.F.Hegel, trad. it. cit., pag. 18.

¹¹⁷ W.Lepenies, cit., pag.93.

anche riflessiva. Ora, è vero che, per questa via, Hegel finisce con l'annettere all'estetica compiti storiografici ed interpretativi quantomeno inaspettati per il senso moderno di questa disciplina¹¹⁸, ma è altrettanto vero che nella visione idealistica del filosofo l'estetica è destinata ad esser assimilata dalla filosofia della storia, all'interno del cui modello di sviluppo accade non solo che l'arte, penetrata dalla riflessione critica (che è *l'effetto e la continuazione dell'arte stessa* e quindi il suo compimento autodissolvente), diventi scienza dell'arte¹¹⁹, raggiungendo una sorta di *emancipazione estetica*¹²⁰, ma soprattutto che l'arte stessa riceva una precisa collocazione nella storia del mondo con la funzione precipua di indicare o simboleggiare la sua natura di momento transitorio, destinato a cedere il passo alle altre forme di sapere assoluto cui si consegna l'autocoscienza dello spirito.

Questa transitorietà ha tuttavia per Hegel un profondo significato estetico, perché nello stesso momento in cui ci segnala che l'arte non è più quel modo supremo in cui la verità esiste, diventando in un certo qual modo qualcosa di *superfluo* o una *cosa del passato*, ci dice anche che quel passato è lì a disposizione dell'artista, pronto a trasferirsi nelle sue idee e quindi ad essere evocato di nuovo, non nel suo contenuto originario (come erroneamente volevano, per Hegel, i Nazareni), bensì come *libero strumento* con cui l'artista moderno ha da destreggiarsi al fine di ricavare da se stesso, in piena autonomia creativa, i propri contenuti, padroneggiando presupposti e scopi del proprio operare. E' in questo modo che la coscienza artistica moderna diventa coscienza estetica del moderno.

¹¹⁸ Cfr. D.Henrich, *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel)*, in Wolfgang Iser (cur.) *Immanente Ästhetik - Ästhetik Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, Fink, München, 1966 e H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte ?*, Deutsche Verlag, München 1983 (trad. it. *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Torino, Einaudi, 1990).

¹¹⁹ K.Lowith, *Von Hegel zu Nietzsche*, Europa Verlag AG, Zürich, 1941 (la citazione è tuttavia tratta dalla versione italiana *Da Hegel a Nietzsche*, Torino, Einaudi, 1949, pag.69).

¹²⁰ H.Belting, cit..

Non è difficile riconoscere nel discorso hegeliano - come per molti versi sembrano farci notare alcuni¹²¹ - un forte carattere anticipatorio di quella che sarà la precaria situazione dell'artista contemporaneo, che ha alle sue spalle un passato possente, storicamente irripetibile, spesso ingombrante, ma che, seppur è improponibile nei suoi contenuti originari, è tuttavia disponibile come smisurato patrimonio di forme e di modalità espressive, vale a dire di *strumenti* che l'artista è ormai in grado di utilizzare liberamente con quella piena consapevolezza di sé (della sua funzione come dei suoi scopi) che la moderna riflessione estetica gli assicura. Vi è senz'altro più di un'analogia fra questa condizione e quella in cui deve essersi trovato, agli occhi di Hegel, l'artista romantico, che si vede ad operare in una fase terminale della storia, ovvero quella in cui le opere *attingano liberamente a tutta la storia delle forme artistiche e in cui lo spirito giochi ininterrottamente comprendendo ed amando tutto il finito senza perdersi*¹²².

Il dono che Hegel consegna alla cultura artistica del proprio tempo, ma ancor di più a quella dei tempi ancora a venire, è dunque di straordinario valore anticipatorio: una volta entrata nell'orbita dell'estetica, l'arte compensa la perdita della sua necessità storica (quindi della sua superiore destinazione) assumendo il proprio passato (vale a dire il bello artistico nelle sue manifestazioni storiche) come oggetto e come strumento di contemplazione, riflessione, analisi; l'emancipazione estetica ripaga insomma l'irreversibile condanna di superfluità per un'arte che *ha cessato di essere il bisogno supremo dello spirito*, ma a cui è consentito di raggiungere quell'autonomia che par coincidere con la consapevolezza che l'artista guadagna della propria soggettività. In questo andare oltre se stessa dell'arte, essa riesce peraltro a significare in pari tempo un ritrarsi dell'uomo su di sé, attraverso cui l'arte perde ogni saldo legame con

¹²¹ I già citati W.Lepenies e D.Henrich, cui aggiungasi J.Ritter, *Asthetik*, in *Historisches Wortbuch der Philosophie*, Basel, 1971.

¹²² Cfr. W.Lepenies, cit., pag.96.

contenuti e con forme determinati e raggiunge la sua compiutezza.¹²³

In questo superamento di se stessa, l'arte si consegna interamente all'uomo, alla libertà creativa e pensativa che lo caratterizza, ma anche alla sua precarietà creaturale. Questa è la specificità adeguata all'arte del proprio tempo, per Hegel. Specificità ambigua, però, non solo perché consegnandosi alla precarietà umana essa stessa diventa fatto precario (andando cioè incontro alla propria deassolutizzazione), ma anche perché ruota tutta intorno alla nuova *funzione* annessa all'arte nel quadro della civiltà moderna: che proprio perché si compie nell'*adornare* e nell'*addolcire* la vita umana, finisce gradualmente col coincidere, come direbbe elegantemente Vattimo, con una *generale estetizzazione dell'esistenza*¹²⁴ quale vediamo oggi compiutamente. Ecco che dunque l'ambigua specificità che il proprio tempo conferisce all'arte è quella di un autosuperamento che è anche un dissolvimento in due fasi: dell'arte nell'estetica e dell'estetica nell'estetizzazione. Verrebbe da dire, insomma, che Hegel apre la via ad un'arte la cui unica specificità consista nel non averne più alcuna, ovvero nel lasciarsi assorbire da - o nel rimettersi a - tutti i discorsi possibili su di essa, nell'esplosione fuori dai confini istituzionali assegnatigli dalla tradizione estetica. In questo senso, può l'inessenzialità¹²⁵ che sembra caratterizzare oggi l'arte contemporanea in molte sue manifestazioni essere ricondotta a quello stato di seppur sublime superfluità nel cui segno, hegelianamente, si apre il ciclo dell'arte moderna? Stiamo ancora scontando il destino di un'arte che, come profetizzava il filosofo, *subentra al posto del male*? E che cosa significa, in ultima analisi, *occupare il posto del male*? Significa distoglierci dal compierlo, oppure che, come osservava recentemente Lepenies, nell'era della post-storia, la smoralizzazione generalizzata susseguente alla scomparsa delle

¹²³ K.Lowith, trad. it. cit., pag.69.

¹²⁴ G.Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985, pag.60.

¹²⁵ Colgo questo calzante termine da G.Vattimo, *Oltre l'interpretazione*, Roma-Bari, Laterza, 1994.

grandi utopie progressive (il fatto, cioè, che non esistendo più alternative reali all'attuale sviluppo storico, il mondo in cui oggi viviamo possa essere pensato come *il migliore dei mondi possibili*)¹²⁶ accorda all'esperienza artistica occasioni sempre più labili ed ininfluenti (che si traducono, da un lato, in spazi sempre più speciosi - gli ormai noti e vituperati *white cubes*¹²⁷ -, in cui essa continui a sussistere senza dar più alcuna noia ad alcuno, ma anzi autoriproducendosi ostinatamente nella propria speciosità, oppure in spazi più ampi, ma sostanzialmente inconsistenti e futili, di estetizzazione universale) ?

Su questi argomenti le certezze sono labili. Se da un lato la tesi del superamento dell'arte è valida essenzialmente all'interno del sistema filosofico che la formula - che quindi si può accettare o meno -, dall'altra questa stessa tesi, come rilevava Hans Belting tempo addietro, conviene più che mai alla cultura contemporanea, giacché nell'ascesa estetica dell'arte (nella risposta hegeliana alla sua transitorietà, insomma) trovano posto le premesse non solo di una funzione autoreferenziale dell'arte nella modernità, ma soprattutto della centralità dell'estetica come origine stessa della modernità. A partire dalla provocazione nietzscheana sulla sola giustificabilità del mondo in termini estetici, attraverso fenomeni epocali quali la secolarizzazione, il sogno-mito delle avanguardie storiche di abolire la separazione fra arte e vita, l'estetizzazione della politica e la politicizzazione dell'estetica, fino al *blurring of genres*¹²⁸ attuale, la cultura di questo ultimo scorcio di millennio vive ad occhi aperti il sogno-incubo, mutuato dalla sua emancipazione estetica, della propria autoreferenzialità, omettendo di ricordare come il primo a parlarne, Hegel appunto,

¹²⁶ W.Lepenes, cit., pag.101.

¹²⁷ Vale a dire gli spazi museali e galleristici, solo per i quali, spesso, si ha l'impressione che le opere d'arte siano pensate e realizzate.

¹²⁸ Cfr. C.Geertz, *Blurred Genres*, in *The American Scholar*, 2, 1980, pp.165-179 ; e R.Rorty, *Contingency, Irony, Solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989 (trad. it. *La filosofia dopo la filosofia*, Roma-Bari, Laterza, 1990).

la riconducesse ad uno stato di transitorietà e di superfluità. Hegel parlava dell'arte del suo tempo, è vero. Ma se accettiamo quella supposizione intorno all'ascesa estetica dell'arte come origine della modernità, vediamo che la profezia di Hegel andava molto più in là di quanto egli stesso potesse immaginare. Del resto, i generi artistici che Hegel addita come adeguati alle nuove condizioni storiche del suo tempo non afferiscono più già alle arti figurative, ma a quelle della parola (in specie nel romanzo egli vede la rappresentazione prosastica di quei nuovi intrecci e conflitti in cui si protagonizzano - e forse anche agonizzano - le esistenze individuali colte, spesso, nel loro stridente inerire).

Il resto è storia : fin dall'inizio del "secolo breve" la logica della riproduzione mediale si è impossessata della cultura¹²⁹. Il cinema in particolare, questa singolare mutazione cinetica del romanzo, si è irreversibilmente ritrovato consegnatario di quel *codice multiplo*¹³⁰ che tradizionalmente era appartenuto all'arte del passato e che permetteva che essa, in tutte le sue forme, risultasse autenticamente popolare e immediatamente fruibile (se non comprensibile). Poi i media televisivi hanno fatto il resto. Dall'ascesa estetica alla *sparizione dell'arte*¹³¹, insomma, il passo è breve, ma soprattutto inevitabile. Ed il *posto del male* è in fondo sempre meglio di quella sparizione o eclisse che il *grado xerox*¹³² della cultura della simulazione assicura ormai all'arte contemporanea.

¹²⁹ Qui è d'uopo rinviare a Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936 (trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966). Tuttavia, per una trattazione più estesa e dal versante "pessimistico" del tema è utile rinviare anche a Michela Nacci (a cura di), *Tecnica e cultura della crisi*, Milano, Loescher, 1983.

¹³⁰ Cfr. Renato De Fusco, *Storia dell'arte contemporanea*, Bari-Roma, Laterza, 1983, pagg.VII-VIII.

¹³¹ Cfr. Jean Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, Milano, Politi, 1988.

¹³² Idem, pag.7 e passim.