

Introduzione

Questi sono alcuni presupposti dai quali è bene iniziare.

Le qualità, i materiali e la consistenza dei manufatti definibili come «opera d'arte» sono cambiati nel corso degli ultimi cinquant'anni più che in tutti i secoli precedenti. A pari grado, la geografia artistica si è estesa fino a comprendere tutte le terre emerse, e non soltanto una trascurabile porzione di «Occidente». Questo fenomeno ha indotto un mutamento radicale di quelle che un tempo si definivano «poetiche» e che oggi coincidono nella somma dei diversi possibili modi di vedere, oltre che di produrre, l'arte.

Nell'esperienza della modernità si era assistito alla terapeutica separazione tra le ricerche degli artisti, le aspettative della società e gli orizzonti di attesa del pubblico. Entro questo spazio presero vita le vicende delle avanguardie, che ebbero il compito dapprima di criticare questi nessi, per poi negoziare le condizioni per il loro ripristino. L'operazione si è svolta talmente bene che oggi l'arte occidentale, nelle sue ramificazioni, è sostenuta e promossa come modello di libertà espressiva nel mondo capitalista e non più come suo temibile strumento critico. Il *patronage* istituzionale si è inoltre trasformato in un oligopolio capitalistico, che ha raggiunto il suo apice nel mercato dagli anni Ottanta a oggi, con il consolidamento di poche gallerie e istituzioni leader entro un «sistema dell'arte» presidiato dagli interessi del neoliberismo.

A partire dall'ultimo decennio del Novecento si è diffusa una forma di pluralismo culturale. Forse è vero, come si trova scritto ovunque, che in quel momento sono crollate le ideologie. Una però, almeno, sembra essere rimasta ben salda in piedi. Alla pari d'ogni merce a produzione e circolazione globale, l'arte si è conformata alla logica del capitalismo finanziario internazionale. Non più legislatore né interprete, l'artista ha perso il senso della differenza antropologica attribuitagli dal modernismo e su cui aveva fondato la propria autenticità come critico. Tutto questo non si-

gnifica, naturalmente, che non esistano ancor oggi un'arte e una storia dell'arte riconoscibili in forme più consapevolmente critiche oppure, semplicemente, più tradizionali. Esistono buoni artisti in grado di disegnare e dipingere con perizia e modellare o scolpire con abilità. Ci sono ancora coloro che commissionano un'Annunciazione o il proprio ritratto o desiderano acquistare un paesaggio. Queste operazioni appaiono però avulse dal discorso critico e dal decorso economico dell'arte contemporanea. Esse sembrano essere giustificabili soltanto entro un'altra cornice, offerta dalla sociologia o dall'antropologia – quando non dalla psicologia. Il paradossale è che anche questa è (ancora) arte ed è, e resta, a noi contemporanea. Non esiste più, però, una narrazione unica in grado di abbracciare queste differenze e queste pluralità.

Una «storia dell'arte», come racconto coerente ai principi e ai metodi canonizzati nel suo prodursi (il modello vasariano del Cinquecento; le dispute accademiche del Seicento, l'estetica europea del Settecento e, finalmente, la nascita della moderna storia dell'arte, grazie alla fotografia), oggi semplicemente non è possibile. Abbiamo conosciuto e ci siamo familiarizzati con una storia dell'arte fondata sulle possibilità dell'evoluzione cronologica degli stili e dei movimenti artistici, ognuno dei quali correlato ai suoi antecedenti. Ciascuna di queste tappe costituiva (o sembrava costituire) la risoluzione di problemi posti in precedenza, e l'articolazione di altri, cui sarebbe stato poi compito delle generazioni successive porre capo; e così via, in un modello in cui la filogenesi si rispecchiava nell'ontogenesi, e così la biografia dell'artista di norma rifletteva la natura progressiva ed evolutiva del momento storico in cui essa stessa s'inscriveva.

Dinanzi ai prodotti artistici emersi dagli anni Sessanta in avanti, questa narrazione si è dimostrata drammaticamente incapace di fornire efficaci criteri di comprensione. La crisi degli ordinamenti gerarchici e della tradizionale tassonomia ha coinvolto anche gli spazi deputati alla presentazione delle opere. Privati di un discorso di comprensione e di legittimazione storica, i musei hanno iniziato ad abbandonare i tradizionali criteri d'ordine cronologico e stilistico. La lineare narrazione d'impronta evolutiva è stata soppiantata da allestimenti sperimentali, perlopiù di carattere tematico. Le collezioni d'arte non appaiono più radicate in uno specifico contesto storico-culturale né sembrano in grado di rappresentare simbolicamente il patrimonio correlato a un territorio o a una nazione.

Gli ordinamenti moderni prediligono un cortocircuito spettacolare tra presente e passato e la ricerca d'un effetto straniante, in

grado di offrire, di là dalla concatenazione logica della narrazione storica, nuovi e diversi significati ai singoli manufatti o, perlomeno, condizioni diverse di comprensione. Si dà così per assodato che non vi sia *un* significato nell'opera d'arte, quanto piuttosto molte, ancorché flebili, chiavi di lettura fornite dal libero gioco degli accostamenti e da un gioioso dispiegamento «postmodernista». Memore tuttavia della cura con cui i filosofi e gli psicologi leggono, e non di rado confutano, il pensiero di Foucault o Derrida, ritengo necessario esprimere qualche cautela. Ho il massimo rispetto per le raffinate distinzioni lessicali di Lacan, o per le poderose «archeologie» di Foucault, per lasciarle nelle mani degli storici dell'arte, solitamente adusi a ben più rudimentali documenti, come contratti, testamenti, note di restauro, inventari di galleria. E, d'altra parte, non sembrano essere interamente esaurite le possibilità dei metodi tradizionali. Un collage di Richard Hamilton non si capisce soltanto ricorrendo alle *Mythologies* di Roland Barthes, ma ricordandosi che l'autore poteva vedere il ritratto dei coniugi Arnolfini appesi a un muro della National Gallery di Londra. E quando Rebecca Horn fece percorrere la campagna dell'Assia da una giovane donna con un unicorno compì un'azione che rinviava, prima ancora che alle teorie della «differenza» care all'arte femminista, a una tradizione iconografica che risale al Medioevo.

Il giudizio che si può trarre dal panorama artistico degli ultimi decenni può essere controverso, ma è proprio questo ciò che rende interessante, e anche divertente, una disciplina. Il problema dell'arte, oggi, è che essa può ricordare molte cose, ma non assomiglia a nulla in particolare. Sappiamo che significa qualcosa, ma non siamo sicuri che cosa sia. L'arte, per definizione, non ci offre sufficienti informazioni per decidere.

Mai come in questi anni la storia dell'arte ha raccolto e messo a disposizione prospettive multiple, chiavi di lettura diversificate e metodi di lavoro alternativi. Questi nuovi metodi si sono affiancati a quelli della storia dell'arte tradizionale, come la filologia visiva, la critica delle fonti, l'iconologia, l'analisi delle committenze, senza tuttavia annullarli. Mai la narrazione ha dunque potuto essere così ricca – e dunque così disputabile. Tuttavia, la ricchezza degli approcci possibili rende ancor più necessaria l'adozione e la precisazione del *proprio* punto di vista.

In questo libro parto da un assunto di base. Si può dire che il tema di buona parte dell'arte europea e americana dalla metà degli anni Sessanta sia stato, per almeno tre decenni, lo studio dei

confini tra l'arte e la realtà. Anche l'arte che ricade al di fuori di questa ricerca, perseguendo tradizioni formaliste ed estetiche tradizionali, si deve comprendere all'interno dello scenario in tal modo costituito, che rende di fatto possibile questo pluralismo e questa libertà espressiva.

- Per operare una sintesi, intendo descrivere l'arte dopo il 1960
- [6] nella figura di due parabole. La prima è quella dell'estetica modernista, resa canonica da Clement Greenberg come prosecuzione e conclusione organica di quell'arco storico che da Édouard Manet giunge fino alla New York School e che noi intercetteremo nella sua traiettoria conclusiva. La seconda parabola è invece quella,
- [9] ascendente, della condizione «poststorica» dell'arte. Si tratta di una condizione che ha portato gli artisti dinanzi all'attuale trabocchevole ampiezza di possibilità e all'eclettismo di forme e materiali. Ho deciso di limitare i casi di studio spingendomi, con una certa cautela devo ammettere, fino alla generazione nata negli anni Sessanta, che è anche quella a cui appartengo, e che ha iniziato a dire qualcosa nell'ultimo decennio del secolo scorso.

Quale sarà poi il successivo decorso non è naturalmente compito dello storico stabilirlo. Quello che invece si può provare a svolgere è un ragionamento sugli ultimi quattro o cinque decenni del Novecento intorno a questo tema: la progressiva rastremazione del concetto stesso di «storia» dell'arte e l'estensione mondiale della sua geografia.

È senz'altro vero che in più parti del mondo, dal Messico alla Scandinavia, dalla Russia al Sudafrica, l'arte contemporanea sta servendo oggi come agente per il neoliberalismo. Tra grandi esposizioni e fiere d'arte, siamo oggi a circa centosessanta «eventi internazionali» l'anno. Un elenco non è possibile, perché si sovrappone alle geografie dell'economia globalizzata. Lasciando da parte le biennali storiche (Venezia e San Paolo), il capitale artistico internazionale viaggia ora da Vilnius a Dakar, da Istanbul a Gwangju. Altre istituzioni stanno sorgendo, o sono sorte, da paesi desiderosi di accreditarsi, come la Palestina o la Bosnia Erzegovina. Mai come oggi l'arte è intesa come uno strumento di legittimazione e di scambio simbolico per le strategie di politica estera, epifenomeno delle relazioni internazionali e degli scambi finanziari: e anche, ben più concretamente – è doloroso ammetterlo, quanto doveroso – come uno dei più grandi bacini di riciclaggio di denaro. Accontentarsi di denunciarlo, ostentando gli esponenti più chiassosi (e quindi anche più celebri) di questo processo significa restare

alla superficie del problema. È certo vero che molti artisti interpretano la globalizzazione nel senso proprio delle multinazionali. Attrarre, cioè, il pubblico più vasto possibile attraverso prodotti prevedibili e sensazionali, confermando le tesi di Barber circa l'infantilizzazione dei consumatori e l'analisi di Türcke sulla morbosa sensibilità alle più epiteliali forme d'eccitazione¹. Ma è anche vero che molti attori del «mondo dell'arte» interpretano invece le politiche globali come un'opportunità per presentare le storie e i fatti di culture meno conosciute, come alcuni casi che abbiamo provato a discutere.

[42, 49,
48]

Oggi il linguaggio dell'arte è il linguaggio del mondo. E il primo problema è il quesito su quanto resta dell'autenticità individuale. Un tempo il compito dell'artista era quello di giungere alla responsabilità del proprio lavoro, definendosi in un contesto culturale, sperando (o illudendosi) di controllare o trasformare il mondo. Oggi sempre più l'artista deve fronteggiare due sfide. Deve accettare il multiculturalismo che ha infranto l'eurocentrismo, offrendo nuovi mondi al mondo. E deve al tempo stesso evitare di divenire un manipolatore cinico di segni sincretici, sostenuto da un articolato «sistema» trasversale. Se i segni culturali sono locali, la loro circolazione avviene grazie al capitale globale. È in questo senso, io credo, che appare ancora opportuno un richiamo al tema della «cartografia cognitiva» invocata da Fredric Jameson, uno studioso che non ha mai fatto mistero del suo approccio marxista: «una cultura pedagogica e politica che tenti di dotare il soggetto individuale di una nuova, accresciuta consapevolezza della sua posizione nel sistema globale»².

Quando era ormai possibile un bilancio del secolo che andava a chiudersi, Jean Baudrillard non ebbe difficoltà a redigere un bilancio sconsolante. Ribellandosi all'idea di essere ritenuto il teorico di un'arte che si riciclava indefinitamente, appropriandosi della banalità e dello scarto, volle denunciare un simile perverso godimento estetico tracciando un'epigrafe implacabile:

L'arte contemporanea approfitta di questa incertezza, dell'impossibilità di un giudizio di valore fondato e specula sul senso di colpa di coloro che non ci capiscono nulla, o che hanno compreso che non c'era nulla da capire. Come può un tale meccanismo continuare a funzionare nonostante la disillusione critica e la frenesia commerciale? E se ci riesce, quanto tempo potrà durare questo illusionismo, questo occultamento, cent'anni, duecento anni?³.

Può darsi che ogni generazione, compresa quella dell'autore appena citato, giunga a un punto in cui non capisce l'arte del pro-

prio tempo, e non potendola capire preferisce dichiararla svanita nel nulla. Questo problema non costituisce tuttavia la fine della storia dell'arte, ma anzi pone con ancora maggiore urgenza un suo compito specifico. Nessuna persona con un po' di buon senso può credere che dalle tante mostre ed «eventi» che costellano il mondo dell'arte contemporanea possano uscire soluzioni «globali». E nemmeno delle buone articolazioni di problemi, che pure sarebbe già qualcosa. Per usare una metafora che sta alla base della nostra stessa idea di modernità, questi eventi spettacolari sembrano costituire gli Stati generali di una rivoluzione che, dobbiamo presumere, scoppierà altrove.

Intanto, il pluralismo, la mercificazione e la parificazione alle tecniche e alle strategie del postcapitalismo globale ha consegnato l'arte a un ampio insieme di discorsi interpretativi, come la sociologia degli scambi comunicativi e l'economia delle merci culturali. Le domande più urgenti (che cosa è un'opera d'arte; qual è il suo valore e la sua funzione) sono state prese in carico da metodologie più complesse e articolate. Si è capito che una storia dell'arte occidentale come «belle arti» non sia affatto l'unica chiave per comprendere le immagini. Da almeno vent'anni, autori tra loro molto diversi come Hans Belting, Arthur Danto o W. J. T. Mitchell hanno saputo dimostrare le possibilità di una scienza delle immagini in grado di aggiornare la disciplina promossa da Erwin Panofsky. In modo analogo, le pagine di Jonathan Crary o Martin Jay e lo sviluppo dei più coscienti *visual studies* hanno dimostrato come è cambiato, oltre all'oggetto, il soggetto dell'osservazione e il processo dell'apercezione visiva.

La ricerca di un'essenza dell'opera d'arte è slittata dall'estetica all'ontologia. Per evitare di angustiarsi nella pura cronaca o in una sterile filologia, la storia dell'arte deve ora misurarsi con l'interpretazione delle immagini offerta dall'antropologia, dalle neuroscienze e dalla *visual theory*. La cara vecchia *Kunstgeschichte* diverrà di sicuro quella *Bildwissenschaft* su cui stanno discutendo i migliori storici dell'arte.

Questo non significa però che il discorso storico sia esaurito. C'è storia fino a quando c'è l'uomo, e con lui una tecnica, una manualità, una consistenza fisica di oggetto. Per noi si tratta, allora, di accettare la complessa sfida lanciata da tutti questi discorsi. Studiarne con pazienza gli argomenti. E ricondurli, con tutta l'onestà possibile, alla scrittura della storia.

Queste cose credo di averle capite grazie all'attività didattica e grazie a una serie d'amicizie, che hanno procurato il piacere della discussione e del confronto. Ringrazio pertanto Fabio Belloni, Alessandro Bertinetto, Walter Bortolossi, Eleonora Charans, Fabrizio Crivello, Ivan Dal Cin, Flavio Fergonzi, Maurizio Lorber, Giovanni Rubino, Denis Viva e gli amici del Seminario di Filosofia dell'Università di Udine. Mia moglie Caterina ha seguito ogni fase di questo lavoro ed è stata, ancora una volta, un'accorta lettrice. Ho avuto l'opportunità d'incontrare per la prima volta molte delle opere qui discusse quando, da ragazzo, mi divertivo a sfogliare i gloriosi volumi de *L'arte moderna* Fabbri tolti dalla biblioteca di mio padre. È dunque naturale che questo libro sia dedicato a lui.

¹ B. R. BARBER, *Consumed: How Markets Corrupt Children, Infantilize Adults, and Swallow Citizens Whole*, Norton, New York 2008 (*Consumati. Da cittadini a clienti*, Einaudi, Torino 2010); C. TÜRKKE, *Erregte Gesellschaft: Philosophie der Sensation*, C. H. Beck, München 2010 (*La società eccitata. Filosofia della sensazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2012).

² F. JAMESON, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991 (*Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007, p. 69).

³ J. BAUDRILLARD, *Il complotto del nulla*, in «Il Giornale dell'Arte», 1997, n. 151, p. 26.