

PREFAZIONE

“L’ARTE È PER L’ARTE”

“Nei nostri muri trasparenti, che sembrano tessuti d’aria scintillante, noi viviamo sempre invisibili di tutti, sempre lavati dalla luce”

(E.I. Zamjatin)¹

La locuzione “opera d’arte” sì come il termine “arte” appaiono espressioni assai enigmatiche, proprie di categorie concettuali indefinibili nei loro contenuti e contorni, accomunate dall’oggettiva evidenza di sostanzarsi, entrambe, quale prodotto del genio creativo umano, che si risolve e si traduce nelle forme proprie dell’attività dello spirito e della sua intuizione subliminale. Non a caso Benedetto Croce considera l’opera d’arte come tutto ciò che sia artificiale e che, di là dal tempo e dallo spazio, sia percepibile e comprensibile a tutti nello stesso modo, *recte* sia idoneo a suscitare, in chiunque venga in relazione con esso, gli stessi sentimenti, le medesime sensazioni o valutazioni che hanno pervaso l’artista allorquando abbia realizzato l’opera².

Nella primavera del 1900 il filosofo del neoidealismo novecentesco italiano, nella Accademia Pontaniana di Napoli, legge le *Tesi fondamentali di un’estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale* – accompagnate da un’ampia parte storica e profondamente rimaneggiate, le *Tesi*, dalla gestazione non facile, anzi insolitamente tormentata, diventeranno due

¹ E.I. ZAMJATIN, *Noi*, trad. it. A. Niero, Roma, 2013.

² Secondo Plotino, filosofo neo-platonico del 200 a.C., l’opera d’arte è l’idea, l’immagine perfetta che l’artista ha in lui e sulla quale fonda il suo lavoro; la bellezza, quindi, risiederebbe nell’archetipo, non già nella forma. Benedetto Croce riprende il concetto di opera d’arte neo-platonico e lo estremizza: per il filosofo italiano l’arte è pura intuizione e l’opera d’arte è solo l’immagine interiore dell’artista, non la resta materiale. Ribaltando così i temi tradizionali dell’Estetica, Croce attua una svalutazione della tecnica artista e, al contempo, riprende il concetto ottocentesco dell’arte come espressione pura del *genio* ed oggetto del *gusto*.

anni dopo l'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e Storia*, cui faranno seguito il *Breviario di Estetica*, l'*Aesthetica in nuce* e diversi scritti di critica e storia letteraria, tra cui i saggi sulla letteratura italiana dall'Unità ai primi del secolo raccolti nei quattro volumi della *Letteratura della Nuova Italia*, e testi come *La riforma della storia artistica e letteraria*, *Poesia e non poesia*, i *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, *Poesia popolare e poesia d'arte*, *La Poesia*. Nell'arco di questa produzione teorica che di volta in volta si misura con i principi fondanti dell'estetica o con l'analisi di singole opere, Croce va articolando la propria tesi fondamentale, che concepisce l'arte come *intuizione ed espressione*, sì richiamandosi alla figura di Giambattista Vico³, che per primo ebbe il merito di proporre una "*Logica poetica*", distinta da quella intellettuale, capace di considerare la poesia una forma di *conoscenza autonoma* rispetto alla filosofia ed avente come principio la *fantasia*⁴.

La genesi della riflessione crociana sull'estetica risale alla memoria del 1893 intitolata *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*⁵: in questo testo arte e storia sono definite, entrambe, "rappresentazione della realtà", salvo poi differenziarsi in conoscenza di ciò che è meramente possibile (l'arte) e di ciò che è veramente accaduto (la storia). La concezione dell'arte come forma specifica e autonoma di conoscenza e l'intenzione di riconnettere i fatti estetici e artistici alla totalità della vita dello spirito ritornano, dipoi, nelle *Tesi* e nella *Estetica* del 1902, laddove l'arte è identificata con la cono-

³ Per Croce l'estetica è scienza moderna, poiché "non sorge se non quando viene determinata in modo proprio la natura della fantasia della rappresentazione, dell'espressione" (B. CROCE, *Estetica*, a.c. di G. Galasso, Milano, 1990 [1902], 194). E della sua nascita vero profeta è – a parer di Croce – non già Baumgarten – che, pur dando il nome "estetica", costruisce qualcosa "vuoto di contenuto veramente nuovo" (*Ibidem*, 276) –, piuttosto l'italiano Gianbattista Vico, il quale "mettendo da parte il concetto di verisimile e intendendo in modo nuovo la fantasia, penetrò la vera natura della poesia e dell'arte e scoperse, per così dire, la scienza estetica" (*Ibidem*, 276).

⁴ "È noto agli studiosi dei problemi dell'arte e della poesia come l'originale interpretazione della logica poetica del Vico compiuta da Benedetto Croce ha segnato, prevalentemente in Italia, l'inizio di una nuova considerazione dell'arte e della poesia, che si può dire prevalente nel pensiero estetico e nella critica delle varie arti, per gli sviluppi che alla concezione del Vico ha dato il Croce, definendola, sviluppandola, collegandola ad una concezione idealistica della realtà e dello spirito, e volgarizzandola e diffondendola col fascino della sua potenza di pensiero e di stile": testualmente, F. ALBEGGIANI, *La logica poetica di Giovan Battista Vico*, in *Belfagor. Rassegna di varia umanità*, vol. 5, n. 3, 1950, 330.

⁵ Croce manifestò molto presto interesse per l'estetica, come testimonia nelle *Memorie della mia vita* redatte nel 1902: "Fin dal 1885 [...] avevo formato il proposito di studiare la scienza estetica, ed avevo acquistato perciò molti volumi tedeschi sull'argomento" (Napoli, 1966, 15-16).

scienza *intuitiva*, distinta da quella concettuale o logica: “La conoscenza ha due forme: è o conoscenza intuitiva o conoscenza logica; conoscenza per la fantasia o conoscenza per l’intelletto; conoscenza dell’individuale o conoscenza dell’universale; delle cose singole ovvero delle loro relazioni; è, insomma, o produttrice di immagini o produttrice di concetti”⁶.

Il dominio dell’arte è, dunque, quello dell’intuizione dell’individuale e dell’immagine fantastica, un dominio profondamente diverso da quello della logica o della scienza, che procedono per elaborazione di concetti, costruzione di classi, astrazioni, ordinamento di fatti. Conoscenza *intuitiva* e conoscenza *concettuale*, studiate rispettivamente dall’*Estetica* e dalla *Logica*, si oppongono, quindi, come momenti distinti, pur se in parte complementari, della sfera teoretica. Analogamente, nell’ambito pratico Croce distingue tra un primo grado (la attività meramente utile o economica), e un secondo grado (quello della attività morale), finendo così per delineare l’impianto generale della Filosofia dello Spirito, sviluppato in seguito, oltre che nell’*Estetica*, nei *Lineamenti di Logica*, nella *Logica* e nella *Filosofia della Pratica. Economia ed etica*.

Affermando la tesi secondo cui l’arte è conoscenza intuitiva, Croce si riallaccia al senso originario del termine *estetica* come autonoma “scienza della sensibilità” introdotto a metà del Settecento dal filosofo tedesco Baumgarten⁷ ed, al contempo, si ricollega alla concezione kantiana dell’Estetica

⁶ B. CROCE, *Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale*, Bari, 1941, 11.

⁷ A.G. BAUMGARTEN, *Estetica*, a.c. di F. Piselli, Milano, 1992 [1750-58], 17. Utilizzando la ben nota distinzione tra rappresentazioni estetiche e rappresentazioni noetiche, Baumgarten – allievo di Christian Wolff, professore e poi rettore all’Università di Francoforte sull’Oder – asserisce le rappresentazioni noetiche siano da conoscersi mediante la facoltà conoscitiva superiore, oggetto della logica, mentre le rappresentazioni estetiche siano oggetto della scienza estetica, *rectius* della “estetica”: “l’estetica (ovvero teoria delle arti liberali, gnoseologia inferiore, arte del pensare bello, arte dell’analogo della ragione) è la scienza della conoscenza sensitiva” (*Ibidem*, 194). Pur senza entrare nella specificità del pensiero baumgarteniano, e nel contesto nel quale tale definizione ha giustificazione, essa racchiude in sé gran parte degli oggetti, degli orizzonti e dei percorsi che l’estetica seguirà; ma, al tempo stesso, permette di guardare a quegli ambiti che erano studiati prima ancora che venisse “scoperto” il loro nome, donando ad essi un orizzonte scientifico unitario, un comune substrato: “non si vuole entrare in queste dispute sulla verità dell’estetica e dei suoi padri, che rimangono comunque tradizionalmente incerti, limitandosi a constatare che la definizione di Baumgarten ha l’enorme duplice virtù di individuare dei temi e di porre un orizzonte metastorico per l’estetica, riallacciandola a un’intera tradizione di pensiero. Baumgarten, infatti, sa, da buon leibniziano, che il territorio della nuova scienza è, nella sua antichità, un territorio di confusione e incertezza. Ma sa anche, e lo dichiara, che compito di un orizzonte scientifico è proprio quello di cercare di portare un ordine analitico nel confuso, in quel campo di piccole percezioni che, come aveva affermato

trascendentale esposta nella *Critica della ragion pura*⁸. Come in Kant, così anche in Croce l'estetica si differenzia dalla logica, e l'intuizione dal concetto; se, però, nella *Critica della ragion pura* intuizioni e concetti si integrano a vicenda per dar luogo alla sintesi conoscitiva, nell'elaborazione crociana la sfera estetica rimane autonoma rispetto alla logica: vi sono infatti intuizioni "pure" a cui non si mescolano concetti o volizioni, mentre non può dirsi il contrario, giacché non v'è pensiero logico o azione morale che possa prescindere da intuizioni e sentimenti. In quest'ottica, essendo l'intuizione un grado necessario e imprescindibile della vita dello spirito, non ha alcun senso parlare, per metafora o intento polemico, di morte o eliminazione dell'arte: "domandare se l'arte sia eliminabile sarebbe né più né meno come domandare se siano eliminabili la sensazione o l'intelligenza"⁹. L'intuizione è apprensione immediata di un contenuto sensibile, opposta all'elaborazione immediata di un contenuto sensibile, opposta all'elaborazione discorsiva prodotta dall'intelletto; è presenza di un contenuto ai nostri sensi (un'immagine, un colore, un suono) prima dell'intervento di qualsiasi organizzazione concettuale. Epperò (l'intuizione) si differenzia sia dalla *percezione*, giacché non distingue tra la realtà e l'irrealtà dei propri contenuti, sia dalla *sensazione*, ossia dalla semplice affezione passiva e meccanica procurata da qualcosa di esterno. L'intuizione "pura" – *id est* scevra di ogni elemento concettuale – plasma e dà forma alle sensazioni, le fissa in immagini senza pronunciarsi sulla loro verità o falsità, le *esprime*.

Momento fondamentale dell'attività dello spirito, l'intuizione è, quindi, *espressione, forma e sintesi*: "Ogni vera intuizione o rappresentazione è, in-

Leibniz nei *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, si offrono a una conoscenza che, pur non essendo distinta, è assolutamente chiara" (così E. FRANZINI, *Introduzione (Un percorso nell'estetica)*, in E. FRANZINI, M. MAZZOCUT-MIS, *Breve storia dell'estetica*, Milano, 2003, IX).

⁸ I. KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, Riga, 1781. Nella *Critica della ragion pura*, affermando, sia pure ad un livello propedeutico, il ruolo conoscitivo dell'estetica, Kant definisce l'estetica trascendentale in quanto "scienza di tutti i principi a priori della sensibilità", che si organizza intorno a "due forme pure di intuizione sensibile, cioè spazio e tempo"; con ciò ampliando ulteriormente il significato del termine baumgarteniano, in una direzione derivatagli di certo dall'empirismo inglese.

⁹ "L'arte come ogni funzione umana, è inesauribile. È evidente, secondo Croce, che non si possono porre limiti agli atti artistici, come non si può ritenere di esaurire, in un determinato numero di specie, gli atti morali o utili. Per metafora, o per intento polemico, si può sostenere che l'arte è morta, che non esiste moralità, che i valori sono scomparsi. Sono espressioni, queste, che non hanno reale significato filosofico: ogni uomo, a suo modo, compie sempre azioni morali, estetiche e così via. Ogni uomo agisce e pensa": E. PAOLOZZI, *L'estetica di Benedetto Croce*, Napoli, 2002, 63.

sieme, espressione. Ciò che non si oggettiva in un'espressione non è intuizione o rappresentazione, ma sensazione e naturalità. Lo spirito non intuisce se non facendo, formando, esprimendo. Chi separa intuizione da espressione, non riesce mai più a congiungerle. L'attività intuitiva, tanto intuisce quanto esprime"¹⁰. Come scrive Croce, "l'atto estetico è forma, e nient'altro che forma, e proprio nella sua capacità di dar forma al sentimento risiede la funzione *catartica* dell'arte: elaborando le impressioni, l'uomo si libera da esse. Oggettivandole, le distacca da sé e si fa loro superiore. La funzione liberatrice e purificatrice dell'arte è un altro aspetto e un'altra formula del suo carattere di attività. L'attività è liberatrice, appunto, perché scaccia la passività". Dalla tesi dell'identità d'intuizione ed espressione discende pertanto l'assunto della identità di *Estetica* e *Linguistica generale*, contenuta nei titoli delle *Tesi* e dell'*Estetica* del 1902: ogni forma espressiva è linguaggio, anche le espressioni figurative o la musica, e il linguaggio è essenzialmente libera creazione. Le categorie grammaticali, le leggi fonetiche, le stesse lingue storico-naturali studiate dalla linguistica, secondo Croce, sono soltanto costruzioni secondarie, che si elevano sul tessuto liberamente creativo della attività espressiva di un linguaggio concepito come attività, dinamicità, "creazione spirituale".

L'arte è essenzialmente intuizione ed espressione. Essa differisce profondamente dalla filosofia, siccome "la filosofia è pensiero logico delle categorie universali dell'essere, e l'arte è intuizione irriflessa dell'essere; e perciò, laddove la prima oltrepassa e risolve l'immagine, l'arte vive nella cerchia di questa come in un suo regno".

Dal convincimento che afferma il carattere intuitivo-espressivo dell'arte e il suo essere parte integrante della vita spirituale, deriva poi una serie d'importanti conseguenze per quanto riguarda lo statuto dell'artista, dell'opera d'arte e del bello naturale. Innanzitutto Croce afferma che l'arte differisce *quantitativamente*, non già qualitativamente, dalle comuni intuizioni: tutte le intuizioni, potenzialmente, sono arte, e la differenza tra le intuizioni dell'uomo comune e quelle del genio artistico non è di natura, genere, qualità, ma di grado, quantità, estensione. Compito dell'Estetica deve essere ricondurre l'arte al complesso della vita spirituale e dell'attività teoretica, rimettendo in discussione ogni gerarchia precostituita ed ogni canone tradizionale: "Un epigramma appartiene all'arte: perché no una semplice parola? Una novella appartiene all'arte: perché no una nota cronaca giornalistica? Un paesaggio appartiene all'arte: perché no uno schizzo topografico?". A questa provocato-

¹⁰ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, 1941, 3.

ria apertura nei confronti delle più diverse forme di espressione, corrisponde, però, in Croce la tesi della non artisticità della dimensione *tecnica e materiale* del fare artistico, ossia di ogni processo di fissazione materiale, fisica, delle espressioni. Una volta raggiunta l'espressione adeguata a una data intuizione, l'iscrizione mediante segni o la fissazione su di un supporto non è altro che una attività estrinseca, che può avere sicuramente chiari fini pratici – legati alla comunicazione, alla conservazione, alla diffusione sociale dell'arte – ma è priva di valore estetico. Le opere d'arte, per Croce, sono sostanzialmente *immagini interiori*, esistono solo “nelle anime che le creano o le ricreano”. Alla tecnica artistica e alla componente materiale dell'opera viene così negato ogni senso artistico, trattandosi di estrinseco, di derivato: “Il fatto estetico si esaurisce tutto nell'elaborazione espressiva delle impressioni. Quando abbiamo conquistato la *parola interna*, concepita netta e viva una figura o una statua, trovato un motivo musicale, l'espressione è nata ed è completa: non ha bisogno d'altro [...] l'opera d'arte (l'opera estetica) è sempre interna; e quella che si chiama esterna non è più opera d'arte”.

Alla svalutazione della tecnica artistica fa seguito un netto svilimento di tutta una serie di motivi tradizionali dell'estetica, come la distinzione tra generi letterari e tra stili, o la riflessione sul bello naturale. Lo studio dei generi letterari, delle figure retoriche, di categorie estetiche quali sublime, tragico, comico è condannato da Croce in quanto *estrinseco* rispetto all'unicità del principio secondo cui l'arte è intuizione. L'estetica crociana riconduce all'unità e all'universalità di questo principio la varietà irriducibile delle forme espressive, le quali devono essere colte nella loro individualità, prescindere da rigide classificazioni che hanno una validità puramente pratica ed empirica. Concetti come tragico, sublime, romanzo, novella occorrono semplicemente ad ordinare e catalogare le opere letterarie, e diventano fonte d'errore se trasformati in strumenti per la critica e il giudizio estetico. Di fronte all'arte bisogna chiedersi unicamente se essa sia espressiva e che cosa esprima, non già a quale genere appartenga. Il bello naturale, invece, è privo di quei caratteri di attività e spiritualità che costituiscono l'essenza dell'atto intuitivo ed espressivo dell'arte, che nella sua purezza si distingue tanto dalle sensazioni da cui prende le mosse quanto dai sentimenti di piacere che è capace di suscitare. Non ha, dunque, senso parlare di bellezza naturale, in quanto la bellezza non è altro che “l'adeguatezza dell'espressione”. Tutto ciò che è espresso adeguatamente è bello, mentre è brutto ciò che è antiestetico o inespessivo, e che perciò si pone di fatto al di fuori dei confini dell'arte.

Al principio dell'intuizione Croce riconduce sia il momento della creazione artistica sia quello della ricezione, del giudizio, del gusto. Come si legge

nell'*Estetica*, "l'attività giudicatrice, che critica e riconosce il bello, s'identifica con quella che lo produce. La differenza consiste soltanto nella diversità delle circostanze, perché una volta si tratta di produzione e l'altra di riproduzione estetica. L'attività che giudica si dice gusto; l'attività produttrice, genio: genio e gusto sono, dunque, sostanzialmente identici". Il giudizio di gusto nasce perciò da un atto con cui l'intuizione estetica in cui consiste l'opera d'arte viene riprodotta. Su questa possibilità di rivivere la genesi di un'intuizione si fondano, secondo Croce, non soltanto la fruizione dell'arte e l'attività del critico, ma la stessa continuità della nostra vita di coscienza, in cui ci rapportiamo costantemente al nostro passato rivivendolo, e la possibilità di una vita sociale fatta di "comunione coi nostri simili" e di "comunicazione con gli altri uomini, del presente e del passato". Per diventare storici della letteratura e dell'arte, però, non è sufficiente saper riprodurre le intuizioni contenute nelle opere, piuttosto occorre che a questa riproduzione faccia seguito la capacità di giungere a nuove intuizioni ed espressioni con cui un'opera viene rappresentata storicamente. Di qui l'alto compito assegnato da Croce alla critica e alla storia dell'arte e della letteratura: "la storia artistica e letteraria è, perciò, un'opera d'arte storica, sorta sopra una o più opere d'arte".

Orbene, sembra la visione crociana dell'arte – una delle massime elaborazioni teoriche filosofiche dopo la crisi del positivismo e del decadentismo, della mentalità scientificistica e dell'opposto atteggiamento irrazionalistico e neoromantico¹¹ – sia, nel suo palpitante rigore concettuale, sinanco oggi estremamente attuale, in specie nella esaltazione della figura dell'artista posto al centro del processo creativo dell'opera d'arte – null'altro che materializzazione dell'immagine interiore esistente unicamente "nell'animo di chi la crea o la ricrea". Siffatta relazione, in specie allorquando emergano quale ineluttabile riflesso del mercato, considerazioni di tipo economico, consente al giurista di rinvenire uno spazio vitale di intervento per la regolazione dei rapporti negoziali (e non), comunque correlati all'artista ed alla sua opera d'arte. Invero, è proprio il corretto utilizzo delle regole giuridiche a consentire all'artista ed all'opera d'arte di essere parte del mercato e dei rapporti della vita di relazione, permettendo ad entrambi di trovare ospitalità produttiva presso le gallerie d'arte, nei musei, nelle collezioni e nelle pubblicazioni sui cataloghi o in rete.

¹¹ "L'esperienza marxista, anzi specificamente labriolana, e lo spiccato senso di concretezza che caratterizzò sempre l'atteggiamento speculativo di Croce, vaccinarono, dunque, il filosofo sia contro le ubriacature irrazionalistiche e decadentiste, sia contro le seduzioni dello scientifismo": così E. PAOLOZZI, *L'autonomia dell'arte. Croce e l'estetica*, in <http://www.ernestopaolozzi.it/963/Lautonomia-dellarte>.

L'estetica e la critica d'arte del Ventesimo Secolo hanno messo in dubbio, per larghi tratti, la legittimità e l'autonomia della nozione di "arte", giungendo a negarne l'autonoma consistenza e ad escluderne la stessa fenomenologia. Del resto, le più recenti esperienze dell'arte contemporanea sembrano accostarsi ad un'ipervalutazione del gesto "dell'artista" – per quanto anche di significato negativo quanto al rapporto con l'esistente – rispetto al prodotto "dell'arte" in sé. Il dato appare in contraddizione, peraltro, con l'esperienza storica e con la percezione sociale del fatto d'arte; e contrasta, apparentemente, anche con l'esperienza concreta del rapporto tra il prodotto dell'arte ed il valore economico attribuito a tale prodotto. L'indagine giuridica su questi temi, dipanandosi, in modo trasversale alle distinte discipline (diritto costituzionale, diritto privato sostanziale, diritto processuale civile, diritto penale, diritto tributario), è perciò ricca di fascino, attraversando gli spazi che l'idea stessa di arte percorre dal momento creativo intellettuale all'esito concreto-oggettivo, concettuale o gestuale e alla sua circolazione. In altri termini, essa percorre gli itinerari dello spirito dall'interiorità del creatore al fatto d'arte (qualsiasi esito esso produca) come evento di rilievo sociale e giuridico; e può porre in discussione la stessa autonoma rilevanza del fatto artistico, in vista di una sua disciplina giuridica.

La scienza giuridica e l'arte, dunque, ancorché espressione di sfere di interessi autonomi e distinti, manifestano caratteri di complementarità, consentendo all'artista ed al giurista l'equilibrio e la garanzia di una giusta tutela dell'opera d'arte. Urge, tuttavia, sin d'ora precisare come il nesso che pone in relazione il giurista con l'artista si sostanzia in una relazione di tipo servente, *recte* in un rapporto in cui il primo pone a disposizione del secondo gli strumenti tecnici atti ed indispensabili a garantire la tutela delle legittime aspirazioni dell'artista in ragione dell'obiettiva evidenza che, nell'ambito delle relazioni giuridico-economiche coinvolgenti lo stesso, quest'ultimo appare, *ictu oculi*, l'anello debole nella catena delle fattispecie giuridicamente rilevanti che pur lo vedono protagonista. Compito del giurista è, infatti, – operazione affatto semplice da condurre – cercare di individuare un sistema di tutele e garanzie idonee e per l'opera d'arte e per il soddisfacimento degli interessi dell'artista.

CAPITOLO I

FUORI CORNICE. L'ARTE LUNGO LA STRADA:
UN'ARTE DI FRONTIERA

*“Sotto l’azzurro fitto
del cielo qualche uccello di mare se ne va;
né sosta mai: perché tutte le immagini portano scritto:
‘più in là’” (E. Montale)¹.*

SOMMARIO: 1. Tra postmoderno, arte effimera e *new realism*: nuove frontiere dell’arte contemporanea. – 2. La pittura corre sui muri: origini, simboli e sviluppi della *street art*. Il *legame sentimentale* tra l’arte e il muro. – 3. Primi provvedimenti e scontri con le autorità: le normative di San Francisco e New York. – 4. “Poetiche della rivolta”: Europa tra accettazione e rifiuto. – 5. Il fenomeno del graffitismo e del postgraffitismo in Italia.

1. *Tra postmoderno, arte effimera e new realism: nuove frontiere dell’arte contemporanea.*

Considerare l’arte contemporanea² non più come una “categoria cronologica” (un certo periodo della storia dell’arte), piuttosto quale “categoria generica”, *recte* una certa definizione della pratica artistica, implica il doversi poter tollerare l’esistenza simultanea, nel mondo attuale, dell’arte contemporanea, dell’arte

¹ E. MONTALE, *Maestrale*, in *Ossi di seppia*, Torino, 1925.

² “L’attuale arte di avanguardia, più che sotterranea, è arte di frontiera: sia perché sorge, letteralmente, lungo le zone situate ai margini geografici di Manhattan (*Lower East*, come ho detto, e *South Bronx*), sia perché, anche metaforicamente, si pone entro uno spazio intermedio tra cultura e natura, massa ed *élite*, bianco e nero (alludo al colore della pelle), aggressività e ironia, immondizia e raffinatezze squisite”: così F. ALINOVÌ, *Arte di Frontiera*, in *Flash Art*, 1982, n. 107, 13.

moderna, sinanco dell'arte classica, benché questa ultima “non abbia più protagonisti”³. Contrariamente al diciannovesimo secolo, ove non v'era che un solo “mondo dell'arte”, la seconda metà del ventesimo secolo vede la coesistenza di più mondi artistici: la produzione artistica del secolo breve⁴, lungi dal ridursi alla “avanguardia radicale”, si come affermano molti storici dell'arte, si presenta come plurale, laddove due concezioni eterogenee dell'avanguardia coesistono con la tradizione delle “belle-arti”. Se è importante comprendere la natura non cronologica ma categoriale dell'arte contemporanea è perché la sua specificità si gioca al livello della natura delle opere stesse: l'arte contemporanea è un nuovo “paradigma” artistico – uno zoccolo duro, nel senso voluto da Thomas Kuhn⁵, condiviso da tutti, il quale non ha potuto che imporsi a prezzo di una rottura con lo stato anteriore del sapere. Del resto, è così che procedono le “rivoluzioni” scientifiche, non già con una progressione lineare e continua della conoscenza, piuttosto con una serie di rotture, in altri termini, appunto, di rivoluzioni.

V'è stato, nel ventesimo secolo, un cambiamento effettivo di rappresenta-

³ N. HEINICH, *Le paradigme de l'art contemporaine. Structures d'une révolution artistique*, Paris, 2014, *passim*.

⁴ La definizione di “*Secolo breve*” attribuita al '900 trae origine dal saggio dello storico e scrittore britannico Eric Hobsbawm, *Il Secolo breve*, pubblicato nel 1994 – pilastro portante del dibattito storiografico sulla contemporaneità (E.J. HOBBSAWM, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, New York, 1994, trad. it. *Il secolo breve*, Milano, 1995). Proprio in essa si riscontrano gli elementi motivanti l'adozione della citata definizione: vengono presi quali punti limite e spartiacque storici del '900 la prima guerra mondiale (1914) ed il crollo dell'Unione Sovietica (1991). Questi due estremi racchiudono un'epoca fondamentale della recente storia dell'umanità e rappresentano fasi di passaggio molto violente e rapide: con la Grande Guerra, l'umanità fu profondamente toccata dalle proporzioni del conflitto e dalle sue implicazioni sociali e culturali; con la caduta del muro di Berlino e le sue dirette conseguenze si chiuse l'era della guerra fredda – un intero sistema di equilibri mondiali, di sfere d'influenza s'infranse lasciando il campo libero all'“egemonia democratica” degli Stati Uniti e proiettando il mondo verso il terzo millennio, verso una nuova fase della storia. Vieppiù. Il '900 è definito il “secolo breve” altresì per l'incredibile densità di eventi che lo caratterizza. Infatti, la trama storica del XX secolo è fittissima di dati e dettagli; inoltre, risulta essere veloce, perciò “breve”, per gli enormi progressi tecnologici, sociali, politici ed economici che l'umanità ha compiuto.

⁵ Nel 1962 Thomas Kuhn scrive “*La struttura della rivoluzioni scientifiche*”: egli rifiuta la concezione tradizionale della scienza come accumulazione progressiva di nuove scoperte, affermando come in certi momenti (detti rivoluzionari) si interrompa il rapporto di continuità con il passato e si inizi un nuovo corso, in modo non completamente razionale (T.S. KUHN, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, 1962, trad. it., *La struttura della rivoluzioni scientifiche*, Torino, 1972). “Si tratta di un elemento arbitrario composto di accidentalità storiche e personali sempre presente come elemento costitutivo nelle convinzioni manifestate da una data comunità scientifica in un dato momento” (T.S. KUHN in E. TIEZZI, *Tempi storici, tempi biologici*, Milano, 1984, 54).

zioni collettive che muovono in tal senso; si tratta di un cambiamento sfociato in ciò che si chiama “arte moderna”, cui è succeduta dopo gli anni Sessanta la cosiddetta “arte contemporanea”. Se è vero che l’“incompatibilità” vale relativamente ai paradigmi scientifici, e non altrettanto per i paradigmi artistici, che si presentano invece nei vari periodi storici come coesistenti tra loro, è altrettanto vero che la storia dell’arte occidentale offre un importante esempio di cambiamento paradigmatico sì radicale da comportare una ridefinizione dell’arte stessa: è esattamente quanto capiterà con l’arte contemporanea. L’arte moderna ha coabitato durante molte generazioni con l’arte classica, ed anche l’arte contemporanea coabita dopo circa due generazioni con l’arte moderna, al prezzo di una “crisi” endemica. Così, se i paradigmi scientifici si escludono tra loro, almeno logicamente, dato che in realtà essi possono coesistere almeno per un certo tempo, c’è da dire che, pur se a differenza della verità della scienza l’esperienza percettiva dell’arte può ben sopportare la pluralità, tuttavia, la coesistenza di differenti paradigmi artistici resta meno lontana dal modello scientifico di quanto possa apparire. In altri termini, l’arte contemporanea funziona bene come un paradigma, dotata com’è di caratteristiche proprie, così radicalmente in rottura con gli altri archetipi artistici – e prima di tutto con il modello moderno – che sembra impossibile qualunque coesistenza; è dunque una vera “rivoluzione artistica” che si produce al nostro sguardo.

Si pensi all’orinatoio presentato da Duchamp nel 1917, al disegno di De Kooning cancellato da Rauschenberg nel 1953, al foglio di carta attraversato da Murakami nel 1955, o al vuoto esposto da Klein nel 1958 – quattro momenti emblematici forieri dell’avvento dell’arte contemporanea, esemplificazione dei quattro maggiori generi d’essa: il *ready made*, l’arte concettuale, la *performance*, l’installazione. In essi l’opera d’arte non è più nell’oggetto proposto dall’artista, e questo sia perché non c’è più un oggetto altro dal semplice contenente (un foglio di carta, le mura di una galleria) sia perché l’oggetto non ha valore né esistenza (così l’orinatoio originale è stato perduto, il che non ha impedito che diventasse un’icona dell’arte contemporanea). Il punto in comune – particolarmente incomprensibile a quanti si attengano allo schema moderno – di questi molteplici modi di estendere l’opera di là dall’oggetto, in altri termini, è il racconto di quanto avvenuto, senza il quale non sarebbe restato nulla, il che è come dire che l’arte contemporanea sia diventata essenzialmente un’arte del “fare-raccontare” e l’oggetto non sia più che un pretesto che mette in moto l’opera. E allora, l’opera, lungi dal ridursi ai limiti materiali dell’oggetto, è suscettibile di arricchirsi di tutte le interpretazioni, ed è questa realtà che è necessario esprimere per entrare nel paradigma dell’arte con-

temporanea. Tutto questo orienta l'attenzione verso ciò che iscrive il lavoro artistico negli *atti* che non sono soltanto mezzi, ma coincidono con la stessa *realizzazione* dell'"opera": si passa così dall'oggetto all'atto e di qui la dematerializzazione dell'opera nell'informe, la sua concettualizzazione nell'idea, il suo diventare effimera nella *performance*. "Le installazioni, effimere per principio, sono senza perennità, senza dimensione e senza materialità, almeno potenzialmente. In un'installazione l'opera non può ridursi agli elementi materiali che la compongono, perché di là dalla loro materialità essa è fatta della loro soluzione, del loro assemblaggio, e soprattutto della loro presenza nel contesto per il quale sono state concepite. L'installazione – il più spesso dotata di una forte materialità – condivide la dimensione di evento, effimera e transeunte, con la *performance* o l'*happening*, i quali sono dispositivi per definizione evanescenti, perché costituiti di azioni e non di oggetti"⁶.

Dematerializzazione, concettualizzazione, ibridazione: nel paradigma contemporaneo l'opera d'arte si estende ben di là dall'oggetto – del resto, secondo Yves Michaud non deve parlarsi di fine dell'arte ma di fine del suo regime d'oggetto; non sono più tanto gli oggetti creati che diventano "for-

⁶Una delle tematiche che attraversano l'arte moderna e tutti i movimenti del '900, e ne costituisce, in un certo senso, la spina del fianco, è il confronto tra spazio estetico e spazio sociale, la possibilità, cioè, che l'arte possa configurarsi come una dimensione della storia: l'arte moderna mira a stabilire una certa equivalenza tra questi due domini, l'arte ed il mondo che la circonda. Il problema è stato affrontato in termini più polemici che costruttivi dal Dadaismo e da Marcel Duchamp che con i suoi *ready-made* ha messo definitivamente in crisi il concetto di un'arte che sia altro dal suo contesto, esponendo come opere d'arte oggetti comuni, la sua celebre ruota di bicicletta, lo scolabottiglie, l'orinatoio, la porta di *rue Larrey*, dando vita ai primi esempi di installazioni. Partendo da lì, l'installazione è divenuta uno dei mezzi più originali di espressione per l'arte moderna e contemporanea, passando attraverso l'opera di molti artisti che, con linguaggi diversi e per vie differenti, hanno proposto una loro versione dell'installazione, a seconda della loro poetica e della loro visione del mondo. Lo Spazialismo di Lucio Fontana, fondato nel 1947, che vuole travalicare lo spazio illusorio dell'opera d'arte ed integrarla all'ambiente, le sperimentazioni nel campo dell'*Assemblage*, del *Nouveau Réalisme*, le compressioni di Cesar, gli impacchettamenti di Christo Javacheff, gli *happening* e l'*environmental* della *Pop Art*, i *collage* e gli *assemblage* di Robert Rauschenberg, gli oggetti giganteschi di Oldenburg, certi aspetti del Futurismo e del Costruttivismo: molti sono gli esempi che dimostrano come l'idea che il significato di un'opera non è completamente contenuto nei limiti della tela o della forma sia stata sempre presente nel movimento moderno. L'installazione comporta la disposizione particolare di oggetti e materiali in un ambiente, coinvolgendo quindi parametri di tempo e spazio e rendendo piuttosto difficoltosa la definizione del vocabolo stesso: sull'argomento è di particolare interesse lo studio di N. DE OLIVEIRA, N. OXLEY, M. PETRY, M. ARCHER, *Installation, l'art en situation*, London, 2004, che fa un'analisi del fenomeno nella sua globalità, pur restando comunque difficile definire un fenomeno che è in continua evoluzione.

me” artistiche, quanto le attitudini degli artisti stessi⁷⁻⁸.

Studiando la storia dell'arte della seconda metà del Novecento, si comprende in che modo New York abbia conquistato il potere culturale e come l'abbia esercitato su scala mondiale. Si comincia a distinguere chiaramente l'arte contemporanea dall'arte moderna a partire dalla metà degli anni Settanta, quando tale nuova entità trova la sua maturità teorica e l'organizzazione del suo marchio nella Grande Mela. A poco a poco vengono ad aggiungersi tutti gli altri marchi dell'arte, antica o moderna, a e partire dalla fine degli anni Novanta l'egemonia dell'America sui mercati dell'arte è completa, mentre l'Europa perde le sue prerogative. A caratterizzare il mondo dell'arte contemporanea è una mondializzazione che si è estesa non solo nei paesi di cultura occidentale ma in tutti i continenti, compresi i paesi emergenti. Questo mondo è divenuto, nel XXI secolo, “policentrico”: non è più dominato da un solo centro, o da due – Parigi e New York – ma da una pluralità di centri; dopo lo spostamento da New York a Londra negli anni Novanta, oggi sono la Cina, il mondo arabo, l'India, la Turchia, il Brasile che giocano un ruolo da protagonista. In breve, il mondo dell'arte contemporanea non si è solo internazionalizzato: esso si è universalizzato a misura che – paradossalmente – produce una cultura sempre più specialistica, dando vita a un piccolo “mondo mondializzato”. Le parole-chiave del mondo contemporaneo sono non a caso Multiculturalismo e Globalizzazione culturale.

Avanguardia, universalismo, progresso e radicalità sono nozioni tutte che, seppur legate al modernismo di ieri, fanno ancora tutt'uno con il concetto attuale di modernità, come dimostrano numerosi artisti e autori che

⁷ È la celebre “riduzione allo stato gassoso” che constata Michaud (cfr. Y. MICHAUD, *L'art à l'état gazeux: essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, 2033, trad. it. *L'arte allo stato gassoso: un saggio sull'epoca del trionfo dell'estetica*, Roma, 2007): l'artista e l'opera non hanno che un'esistenza relativa ed effimera; non c'è più incarnazione, presenza, essere, e questa ideologia non fa altro che confermare la scomparsa dell'artista e dell'opera.

⁸ Interessante si profila la riflessione teorica di Nelson Goodman: egli ha fornito il quadro concettuale che permette di passare da un'arte dell'oggetto nello spazio a un'arte della rappresentazione nel tempo; in altri termini, dalla categoria delle opere “autografiche” (che esistono sotto la forma di un oggetto unico, non riproducibile senza la perdita di autenticità, come la pittura e la scultura) alla categoria delle opere “allografiche” (che esistono attraverso la serie indeterminata delle loro interpretazioni, o delle loro riproduzioni, come le opere musicali, teatrali, letterarie o cinematografiche). Ecco, dunque, in cosa consiste tendenzialmente il destino dell'arte contemporanea: una “allograficazione” dell'autografico, essendo le opere sempre meno riducibili ad un oggetto unico e sempre più equivalenti all'insieme aperto della loro attualizzazione (cfr. N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, ed. it. a cura di F. Brioschi, Milano, 1976, ed. orig. Indianapolis, 1968).

portano al cuore delle loro pratiche i principi essenziali del moderno. Principi che si potrebbero così enumerare: il presente, la sperimentazione, il relativo, il fluido. Il presente, perché il moderno è una passione per l'attuale, per l'oggi, in quanto germe e inizio, contro le ideologie conservatrici che lo vorrebbero imbalsamare, contro i movimenti reazionari il cui ideale sarebbe la restaurazione di questo o quell'altro precedente, ma anche – ed è ciò che distingue la nostra modernità dalle precedenti – contro le teleologie di ogni natura e la radicalità che le accompagna. La sperimentazione, perché essere moderni significa non essere soddisfatti della tradizione, delle formule, e delle categorie esistenti, ma aprire nuovi cammini. Il relativo e il fluido, perché occorre mettere in questione la solidità delle cose, riconoscendo che le strutture istituzionali o ideologiche che ci inquadrano sono circostanziali, storiche e dunque riformulabili a nostro piacere – “Non ci sono fatti ma solo interpretazioni” scriveva già Nietzsche. È la ragione per cui il moderno è sostenitore dell'evento contro l'ordine monumentale, dell'effimero contro gli oggetti di un'eternità marmorea: è un'apologia della fluidità contro la reificazione.

La contemporaneità estetica si distingue, dunque, per l'instaurazione di un immaginario della fluttuazione e della fluidità che rimanda a quel vasto movimento di deterritorializzazione attraverso il quale il capitalismo si realizza. Sin dalla fine degli anni Settanta, con la comparsa di pratiche artistiche non più orientate verso l'idea di un cambiamento sociale radicale, e in particolare col ritorno a una pittura citazionista che prendeva in prestito indifferentemente le proprie forme da varie tradizioni iconografiche e stili storici, si possono così percepire i segni di una concezione *liquida* della cultura, come la definisce Zygmunt Bauman⁹.

Se l'estetica postmoderna è nata dall'estinzione del radicalismo politico, non va dimenticato che compare in un momento preciso, al volgere degli anni Ottanta, quando la produzione culturale e mediatica assume uno sviluppo esponenziale. L'arte contemporanea nasce nel caos culturale prodotto dalla globalizzazione e dalla mercificazione del mondo: la globalizzazione, per effetto della potenza economica americana, ha generato una cultura accessibile a tutti, realizzando così il sogno modernista di un'umanità unita – Andy Warhol ha sì riassunto questo sogno: “Il presidente beve Coca Cola, Liz

⁹ Z. BAUMAN, *Vita liquida*, Roma-Bari, 2005 (ed. or. *Liquid Life*, Cambridge, 2005). Cfr. altresì ID., *Dentro la globalizzazione: le conseguenze sulle persone*, Roma-Bari, 2001 (ed. or. *Globalization. The Uman Consequences*, Cambridge, 1998); ID., *Modernità liquida*, Roma, 2002 (ed. or. *Liquid Modernity*, Cambridge, 2000).

Taylor beve Coca Cola e [...] anche tu puoi berla”¹⁰. Con la *Pop Art*, negli anni Sessanta, compare l'immagine dell'individuo seriale, parallelamente all'evoluzione della produzione sociale; gli elementi materiali che compongono il suo ambiente sono ormai prodotti in massa e disponibili su tutta la superficie terrestre; inseparabile da questo processo di industrializzazione la pittura astratta del XX secolo si è costituita come una lingua comune, un esperanto che può essere letto nella stessa maniera a New York e altrove, riflettendo l'avanzata del progresso e un nuovo ambiente produttivo.

Le pratiche artistiche contemporanee sembrano aver dato forma, dunque, all'incubo di Adorno e Greenberg¹¹: si tratta della diffusione di massa, della collaborazione con i *media*, e della ricerca di un pubblico di massa. L'arte pubblicitaria è un'arte esteticamente massificata più che un'arte di massa, e sempre di più, del resto, l'opera d'arte riprodotta diviene riproduzione di un'opera concepita per essere riproducibile. L'opera *pop* (come la moda o il cinema) integra alla sua estetica le condizioni della sua diffusione mediatica nel sistema delle industrie culturali: essa è un “fatto mediatico”, un'opera il cui statuto semiotico è complesso perché unisce molti linguaggi, ma questa concezione non permette di spiegare in modo soddisfacente l'ontologia di alcune opere contemporanee.

L'arte moderna ha ampiamente accelerato il fenomeno della scomparsa dell'aura dell'opera d'arte: l'era della “riproduzione meccanica illimitata” ha effettivamente sollecitato quell'effetto para-religioso che Benjamin definisce come “apparizione unica di una lontananza”¹², proprietà tradizionalmente attribuita all'arte. Oggi il pubblico è sempre più preso in considerazione, come se ormai questa “apparizione unica di una lontananza”, che è l'aura ar-

¹⁰ A. WARHOL, *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*, New York, 1975, ed. it. *La filosofia di Andy Warhol*, Milano, 2001.

¹¹ TH. W. ADORNO, *Teoria estetica* (1970), Torino, 2009.

¹² Nel saggio sull'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* in cui dà vita alla sua più celebre definizione di aura, Walter Benjamin afferma: “Che cos'è, propriamente, l'aura? Un singolare intreccio di spazio e tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina”. L'aura è, cioè, quel *quid* che le cose possiedono quando le cogliamo distanti da noi nello spazio e in un preciso – e perciò unico – momento nel tempo. La lontananza spaziale e la puntualità temporale, che crea a sua volta le premesse di una lontananza, è ciò che conferisce ad un oggetto, un paesaggio, una persona o un'opera la sua aura. L'annullamento di questa lontananza, attraverso mezzi di riproduzione tecnica come la fotografia o il cinema, è invece ciò che ne determina la caduta (W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, in ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, 1966, 70).

tistica, fosse fornita proprio dal pubblico. L'aura dell'arte non si trova più nel retro-mondo rappresentato dall'opera, né nella forma stessa, ma davanti a essa entro la forma collettiva temporanea che produce esponendosi. L'arte contemporanea opera, dunque, un dislocamento radicale rispetto all'arte moderna nel senso che non nega l'aura dell'opera d'arte, ma ne disloca l'origine e l'effetto, ed è per questo che la sua sfida è, per utilizzare la parola d'ordine baudelairiana, "Trarre l'eterno dal transitorio"¹³.

Ciò accade perché l'onnipotenza della precarietà nell'arte contemporanea le fa effettuare per forza di cose un ritorno alle fonti della modernità: il presente fuggevole, la folla fluida, la strada, l'effimero. L'erranza rappresenta un'interrogazione politica della città, è scrittura in cammino, critica dell'urbano considerato come la matrice degli scenari in cui ci muoviamo, fondando così un'estetica della *dislocazione*. Il termine è senz'altro usurato, un secolo dopo il *ready made* duchampiano, che è stato il gesto di dislocazione di un oggetto verso il dispositivo di legittimazione rappresentato dal sistema

¹³ La *modernité* per Baudelaire ne *Le Peintre de la vie moderne* (C. BAUDELAIRE, *Il pittore della vita moderna*, in ID., *Scritti sull'arte*, tr. it. di G. Guglielmi, E. Raimondi, Torino, 1992), assume il valore estetico di perpetuo cambiamento, come la moda, espressione del nuovo presente in tutte le epoche delle quali riflette la transitorietà attraverso la forma, forma da cui si dovrebbe essere in grado di trarre l'essenza eterna e immutabile: "*La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable*". In questo senso, se il compito dell'arte consiste nell'"estrarre l'eterno dall'effimero", occorre sempre tener presente il fatto che una tale dimensione eterna, lungi dal valere come un fondamento metafisico separato dalla immanenza della realtà fenomenica, è invece qualcosa che necessariamente si nutre della contingenza, essendone intessuto e scaturendone sempre e di nuovo – siamo, dunque, lontani dalla prospettiva di quella che Theodor W. Adorno, nella *Teoria estetica*, definisce "arte tradizionale": un'arte caratterizzata dalla Bellezza, dal Senso e dall'Eternità, e capace proprio per questo di vincere il tempo. Il testo, come noto, è dedicato al pittore Constantin Guys, ma trascende i limiti del discorso critico, estende il suo raggio d'indagine, e arriva a essere un'implicita dichiarazione di *poetica*. Si tratta, evidentemente, di un saggio cruciale. Scrive Baudelaire riguardo al pittore: "così egli va, corre, cerca. Ma cosa cerca? Sicuramente quest'uomo [...] persegue un fine più alto rispetto a quello di un semplice *flâneur*, un fine più generale, diverso dal piacere fugace della circostanza. Cerca qualcosa che ci consentirete di chiamare modernità, poiché non disponiamo di un termine migliore per definire l'idea in questione. Si tratta per lui, di tirar fuori dalla moda quanto essa può contenere di poetico nello storico, di trarre l'eterno dal transitorio". Il mondo moderno, come si evince dal brano di Baudelaire, è dunque luogo dove gli oggetti sono dotati di una vita breve, fuggevole; è un mondo popolato di prodotti che appaiono e spariscono con estrema rapidità, che rifuggono da qualunque cristallizzazione o tensione monumentale. Compito dell'artista moderno è allora, in questo mondo moderno, trarre l'eterno dalla natura fugace che contraddistingue le merci. Lo sguardo di Baudelaire è il primo a posarsi con tale lucidità sulla condizione a lui contemporanea – è il primo, infatti, a intuire la posizione centrale degli oggetti di consumo e la loro natura peculiare.

dell'arte. L'erranza, come principio formale di composizione, rimanda a una concezione dello spazio-tempo che s'iscrive al contempo contro la linearità e contro la planarità. Il tempo lineare della storia e la visione di uno spazio umano unidimensionale sono contrastati da opere costruite sul modello del cammino e dell'itinerario. Dalla fine del XIX secolo la modernità pittorica ostruisce la prospettiva, facendo precipitare la linearità dello spazio verso il tempo: da allora, la planarità governa lo spazio pittorico, mentre la rappresentazione della storia (del tempo) si orienta verso una versione lineare. Leo Steinberg¹⁴ data la scomparsa dello spazio postmoderno ai primi *Combine paintings* di Robert Rauschenberg¹⁵, nei quali la pittura si tramuta in una rete di informazioni. Né finestre che svelano il mondo, né superfici opache, le opere di Rauschenberg inaugurano effettivamente un'erranza del senso, una passeggiata fra una costellazione di segni.

Il viaggio è, dunque, il segno di un'evoluzione più profonda che colpisce le rappresentazioni del mondo nel quale viviamo e la nostra maniera di abitarlo concretamente o simbolicamente. La comparsa del tragitto come principio di composizione trova la sua fonte in una serie di fatti che dipendono da una sociologia del nostro ambiente visivo: la globalizzazione, la banalizzazione del turismo e sinanco l'irruzione del *monitor* del *computer* nella vita quotidiana. Dagli anni Ottanta il pianeta vive al ritmo del movimento generale della digitalizzazione: immagini, testi e suoni passano da uno stato analogico a uno digitale che permette loro di essere letti da nuove generazioni di macchine e sottoposti a trattamenti inediti.

¹⁴ L. STEINBERG, *Altri criteri* (1972), in G. DI GIACOMO, C. ZAMBIANCHI (a cura di), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Roma-Bari, 2008, 95-138.

¹⁵ L'artista statunitense realizza nel 1954 i primi *Combine Paintings*, in cui materiali eterogenei ed extrapittorici – corde, lame, stracci, barattoli, cuscini, letti, armadi, segnali stradali – vengono assunti all'interno dell'opera come elementi banali che rimandano alla realtà del quotidiano. Le sue opere, costruite con la tecnica dell'*assemblage*, con oggetti comuni o spezzoni di oggetti recuperati (*objet trouvé*) ed immersi in una dimensione artistica, secondo il concetto dada del *ready-made*, si collocano a metà tra arte e vita, tra pittura e *collage*, sono raccolte di memorie del quotidiano, assemblate e riconciliate in un gesto che ha qualcosa di rituale e che le converte in forma estetica: l'unica cosa che può fare l'artista è solo questa possibile ricomposizione della realtà urbana mercificata ed industrializzata, di cui anche l'uomo fa parte. C. TOMKINS, P. DORAZIO, PADIGLIONE D'ARTE CONTEMPORANEA (MILAN, ITALY), *Omaggio a Leo Castelli: da Rauschenberg a Warhol, da Flavin a Judd: 20 artisti a New York negli anni Sessanta*, Milano, 1996; M. CHINI, *Pop art. Miti e linguaggio della comunicazione di massa*, Firenze, 2003; C. TOMKINS, *Robert Rauschenberg. Un ritratto*, trad. it. M. Mancini, Monza, 2008 (ed. americana 1980).

Contrariamente a quel che pensava Debord¹⁶, il quale non vedeva nel mondo dell'arte che un serbatoio di esempi di ciò che si doveva realizzare concretamente nella vita quotidiana, la pratica artistica sembra oggi un ricco terreno di sperimentazioni sociali, una riserva in parte preservata dall'uniformità dei modelli di comportamento. La possibilità di un'arte *relazionale*, per dirla con Nicolas Bourriaud¹⁷ – cioè un'arte che assuma come orizzonte teorico la sfera delle interazioni umane e il suo contesto sociale, piuttosto che l'affermazione di uno spazio simbolico autonomo e privato – testimonia un rivolgimento radicale degli obiettivi estetici, culturali e politici messi in gioco dall'arte moderna. Del resto, l'attività artistica non è un'essenza immutabile, piuttosto costituisce un gioco le cui forme, modalità e funzioni evolvono secondo le epoche e i contesti sociali. Peraltro, l'arte è sempre stata relazionale a diversi gradi, cioè fattore di partecipazione sociale e fondatrice di dialogo, rivelandosi particolarmente propizia all'espressione dell'attuale civiltà della relazionalità. Ciò che chiamiamo “forma” è un'unità coerente, una struttura che presenta le caratteristiche di un mondo, ma l'opera d'arte non ne ha l'esclusività, non essendo che un sottoinsieme nella totalità delle forme esistenti. Osservando le pratiche artistiche contemporanee, più che di forme si dovrebbe parlare di “formazioni”; all'opposto di un oggetto chiuso su se stesso, l'arte attuale mostra che non vi è forma se non nell'incontro, nella relazione dinamica che intrattiene una proposizione artistica con altre formazioni, artistiche o meno. Le forme si sviluppano le une a partire dalle altre, e ciò che ieri era considerato informe o “informale” oggi non lo è più, giacché quando la discussione estetica evolve, anche lo statuto delle forme evolve con e grazie a essa.

L'artista si concentra sui rapporti che il suo lavoro creerà con il pubblico o sull'invenzione di modelli di partecipazione sociale. Questa produzione specifica determina non solo il campo ideologico e pratico ma anche nuovi ambiti formali, e ciò significa che, di là dal carattere relazionale intrinseco all'opera d'arte, le figure di riferimento della sfera dei rapporti umani sono ormai diventati appieno delle forme artistiche; così, l'insieme dei modi di incontro e di relazione rappresentano oggi oggetti estetici suscettibili di essere studiati in quanto tali, mentre quadri e sculture non sono qui considerati se non come casi particolari di una produzione di forme che mira a ben altra cosa rispetto al semplice consumo estetico. Se un'opera tradizionale si può vedere in un qualunque momento, l'arte contemporanea si pone spesso sotto il segno della non-disponibilità, dandosi a vedere in un tempo determinato, e

¹⁶ G. DEBORD, *La società dello spettacolo* (1967), Firenze, 1979.

¹⁷ N. BOURRIAUD, *Estetica relazionale* (1998), Milano, 2010.

l'esempio della *performance* in questo senso è il più classico, perché una volta effettuata non resta che la documentazione, da non confondere con l'opera stessa. Questo tipo di pratiche presuppone un contatto con l'osservatore, un accordo le cui clausole tendono a diversificarsi dopo gli anni Sessanta: l'opera d'arte non si può più consumare nel quadro di una temporalità aperta a un pubblico universale, ma si svolge nel tempo reale per un'*audience* convocata dall'artista stesso, gestendo così la propria temporalità.

2. *La pittura corre sui muri: origini, simboli e sviluppi della street art.* *Il legame sentimentale tra l'arte e il muro.*

Si narra che anticamente nella città greca di Corinto vivessero un vasaio di nome Butade Sicionio e sua figlia¹⁸. La fanciulla aveva un fidanzato del quale era perduto innamorate, al punto da non poter sopportare che questi dovesse allontanarsi da lei per qualche tempo. La sera prima della partenza dell'amato, che giaceva addormentato al suo fianco, la giovane, inconsolabile, faticava a prendere sonno; durante quelle lunghe ore di veglia, ella si accorse che il profilo del ragazzo, se illuminato da una lanterna, proiettava la propria ombra sulla parete della stanza. Fu allora che la fanciulla di Corinto prese uno dei pennelli che il padre usava per decorare i vasi e tracciò la sagoma dell'amato sulla parete¹⁹. Per conservarne la presenza durante la sua

¹⁸ "... il vasaio Butade Sicionio scoprì per primo l'arte di modellare i ritratti in argilla; ciò avveniva a Corinto ed egli dovette la sua invenzione a sua figlia, innamorata di un giovane. Poiché quest'ultimo doveva partire per l'estero, essa tratteggiò con una linea l'ombra del suo volto proiettata sul muro dal lume di una lanterna; su quelle linee il padre impresse l'argilla riproducendone il volto; fattolo seccare con il resto del suo vasellame lo mise a cuocere in forno" (PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia*, XXXV, 15 e 151). Il testo di Plinio fa sicuramente riferimento a un mito antico, molto probabilmente tramandato a partire da Erodoto, che trovò nelle parole dello scrittore latino la sua prima referenza storiografica, destinata a cadere nell'oblio per molti secoli.

¹⁹ Il mito di Butade verrà ripreso nel 1801 da Heinrich Füssli in occasione della prima conferenza sull'arte antica che tenne alla *Royal Accademy* di Londra: "Se esiste una leggenda che merita la nostra attenzione, è proprio la storia d'amore della fanciulla corinzia che, grazie alla luce di una lampada nascosta, tracciò i contorni della sagoma del suo amato prima che questi la lasciasse; tale racconto ci spinge a formulare delle osservazioni sui primi tentativi meccanici di pittura e su questo metodo lineare che, pur non essendo stato praticamente rilevato da Winckelmann, ha continuato a costituire la base della prassi esecutiva molto dopo che lo strumento per cui venne ideato era stato accantonato".

assenza. È la nascita della pittura. La pittura, dunque, ha origine da una serie di linee tracciate sulla parete di una stanza. La pittura è traccia, è impronta. È presenza necessaria, per un'assenza che si prospetta insuperabile.

La nascita dell'arte s'intreccia altresì con l'ombra, la proiezione, l'immagine speculare. Leon Battista Alberti, nel suo *De pictura*, attribui a Narciso, figlio del dio fluviale Censo e della ninfa Lirope, l'invenzione di questa nobile arte: «Narcisso convertito in fiore essere della pittura stato inventore». Nella versione albertiana, il cacciatore s'innamorerà a tal punto della propria ombra²⁰ riflessa su uno specchio d'acqua da arrivare all'autocompiacimento, sinanco alla morte – consunto dal suo vano e ridicolo amore – per il dolore di non poterla possedere – “Lui ami così, né possegga mai quello che brama”²¹.

Sono questi tutti aspetti parimenti affascinanti ed importanti (peraltro, tutti correlati); ma ciò che qui interessa è il legame *sentimentale* tra l'arte e il muro.

La magia delle immagini sulle caverne preistoriche evoca un'insopprimibile esigenza di rappresentare: pur mancando i mezzi e la luce, il primo uomo si ostina a tracciare dei *disegni*, a comunicare con l'al di qua e l'al di là, con la realtà e la superstizione, col presente e il futuro. L'uomo preistorico dipingeva o incideva sui muri delle grotte e delle caverne scene di caccia, animali, lotte tribali e raccolta del cibo: il grande numero di grotte incise e pitturate dall'uomo preistorico testimonia la presenza di cospicue popolazioni che utilizzavano tali tecniche per descrivere e raccontare la

²⁰ Si pensi al genere di ritratti, in voga nel XVIII secolo, noti come *ritratti di silhouette*, ottenuti ritagliando la sagoma di un soggetto a partire dalla sua ombra proiettata. Questo genere di pratica pittorica venne rapidamente perfezionato grazie all'uso della *physionotrace*, uno strumento che utilizzava le proprietà della camera oscura. Da qui agli studi di Lavater sulla fisiognomica e alla ripresa, tutta italiana, di Lombroso, in ambito criminologico.

²¹ Così sentenza il tribunale delle Ninfee, condannando Narciso (PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, Libro III, trad. it. F. Bernini, Bologna, 1984). Il mito di Narciso è un archetipo culturale presente sia nella letteratura sia nella storia dell'arte occidentale; un mito fondativo della strategia di rappresentazione che confronta la persona alla propria immagine attraverso un *medium*; un mito paradigmatico per tutte le problematiche che coinvolgono un individuo davanti alla sua immagine riflessa nello specchio. Questo per la prima volta appare nelle *Metamorfosi* di Ovidio; ripreso poi in età medievale con la traduzione in volgare delle stesse *Metamorfosi*, viene tramandato nel Rinascimento, attraverso la reinterpretazione del mito offerta da Francesco Bacone, quale monito alla vanità. Per una corretta e puntuale ricognizione delle fonti storiche e filologiche del mito di Narciso dalla rappresentazione letteraria ovidiana (illustrata anche attraverso le opere di Caravaggio e di Poussin) alle declinazioni greche di Konon, di Pausania e di Filostrato fino a Leon Battista Alberti e Jacques Lacan, cfr H. DE RIEDMAT-TEN, *Narcisse en eaux troubles*. Francis Bacon, Bill Viola, Jeff Wall. Préface V. I. Stoichita, Roma, 2011.

propria vita quotidiana, l'infanzia o il rapporto con la natura²². I primi *writers*, gli antesignani degli imbrattatori "illegali" di muri metropolitani, possono ritrovarsi a Roma, nella *Domus Tiberiana* e nel messaggio romantico e passionale lasciato da un anonimo: "*Vis nulla est animi, non somnus claudit ocellos, noctes atque dies aestuat omnes amor*"; o nella città di Pompei, ove sono state ritrovate iscrizioni con pubblicità di prodotti, offerte di ragazze nei postriboli, commenti su personaggi politici del tempo e obblighi o divieti – parimenti il Colosseo era ricoperto di scritte che nel passare del tempo si erano accumulate, fino a formare un groviglio incomprensibile. La parola scritta entrò dentro l'immagine, negli affreschi "polimaterici medioevali" di Simone Martini e in tanti altri esempi della pittura rinascimentale e del '500²³.

Dopo secoli di una pittura murale grandissima, pur al servizio della Chiesa, memori della lezione del genio spagnolo Picasso – *Guernica* (1937), nella sua rappresentazione della guerra civile spagnola (1936-39) è sì una tela ma, per gli uomini a venire, avrà la potenza simbolica di un muro; del resto la morte dei civili in guerra è pura crudeltà, lacerazione e, soprattutto, "non è a colori" – gli artisti europei affidano alla metafora della materia la necessaria e urgente rappresentazione dell'irrapresentabile. Sicché, in rapidissima successione, sovengono le superfici tattili di Alberto Burri, i *muri* di Antoni Tàpies e gli *Ostaggi* di Jean Fautrier, la cui materia accidentata e resistente vuol proprio ricordare quel muro che impedì all'artista di assistere con gli occhi a un'inutilmente crudele fucilazione.

Dall'arte parte dell'oceano un artista *bipolare*, Cy Twombly amplifica e santifica lo sciocco graffito (*Olympia*, 1957)²⁴. L'Espressionista astratto

²² Le testimonianze più famose di tali pitture, anche dette incisioni rupestri, giunte fino ai nostri giorni, sono le grotte di Lascaux in Francia e quelle di Altamira in Spagna, entrambe risalenti al 20.000 a.C. circa. Oltre a scene di agricoltura e caccia, sono state trovate anche delle impronte di mani, dimostrazione dell'individualismo dell'uomo che le ha lasciate. Attraverso una comparazione con la *street art* moderna, si può pensare che tali impronte potessero essere un'anticipazione dell'attuale uso delle *tag* da parte dei *writers*, per lasciare traccia di se stessi, della propria individualità e personalità.

²³ "Specialmente laddove creati in spazi pubblici, questi sono gli antecedenti più ovvi della pittura murale contemporanea pur se nella più totale differenza di pubblico, soggetto e funzione", spiega l'esperto Duccio Dogheria passando in rassegna i prodromi della cromatica, poliedrica e affascinante *Street Art. Storia e controstoria, tecniche e protagonisti*, titolo omonimo della sua poderosa antologia illustrata (D. DOGHERIA, *Street Art. Storia e controstoria, tecniche e protagonisti*, Firenze, 2015).

²⁴ Pierre Restany così presentava l'artista in una mostra parigina del 1961: "Il suo graffi-

americano, influenzato da Franz Kline e dai suoi suggestivi accordi in bianco e nero al contempo aggressivi ed ascetici, dall'intellettualismo di Paul Klee e dai nuovi alfabeti che compongono la sua pittura, elabora un personale modo espressivo carico di riferimenti dadaisti, primitivisti e di suggestioni africane; una scrittura alfabetica e criptica, di innata eleganza, complessa ed intricata eppure dotata di un ritmo interiore ordinato ed armonioso, lieve, intrisa di luce e di atmosfera, quale graffito primordiale pregno di significati sfuggenti che provengono dal profondo, dall'interiorità individuale ed universale²⁵. Un viaggio nello spazio e nel tempo questo intorno ad un variegato pianeta creativo, una jungla per certi versi, le cui radici comunque affondano nel '900 e nel muralismo latino-americano: nessun grido fu più rivoluzionario di quello dei muri di Città del Messico²⁶, del muralismo politico della fine degli anni Venti-Trenta a firma della triade civile Orozco, Rivera e Siqueiros.

smo è poesia, *reportage*, gesto furtivo, sfogo sessuale, scrittura automatica, affermazione di sé e anche rifiuto. Pieno d'ambiguità, come la vita stessa, catturato negli angoli dei muri, nei cortili di scuola, nei frontoni dei monumenti. Quando Twombly scrive, ed è qui il miracolo, non vi è sintassi né logica, ma un brivido dell'essere, un mormorio che va fino al fondo delle cose".

²⁵ In una rara riflessione scritta da Twombly – pubblicata dalla rivista d'arte *L'Esperienza moderna* – egli lascia intendere il valore della pittura: "Ogni linea è ora l'esperienza effettiva con la sua storia innata. Non illustra. È invece la sensazione della sua stessa realizzazione". Dalle iniziali realizzazioni dei primi anni '50, caratterizzate da graffitismo *ante litteram* e altri e ripetuti segni di scrittura, agli stadi successivi in risposta all'arte minimale e concettuale, fino agli ultimi dipinti, Twombly reinventa a modo suo la pittura della Storia.

²⁶ Il muralismo internazionale del primo dopoguerra rappresenta uno dei diretti ascendenti della *street art* di oggi. Sono degni di nota il Messico postrivoluzionario e l'Italia fascista, che seppur politicamente su fronti opposti, utilizzavano la pittura murale a fine propagandistico ed educativo. Per quanto riguarda il Messico, i muralisti, recuperando l'esperienza dei dipinti murali delle civiltà precolombiane di circa 18.000 anni prima, crearono rappresentazioni ambientate durante la rivoluzione zapatista del 1910, dando vita ad un vero e proprio movimento artistico. Durante la rivoluzione i *murales* di carattere pubblico e collettivo erano il mezzo di comunicazione per trasmettere le ideologie di liberazione e lotta per ottenere l'indipendenza dai conquistatori spagnoli. Essi solitamente si trovavano all'aperto, in un luogo pubblico, in questo modo potevano giungere ad una moltitudine di persone e trasmettere il loro messaggio; si trattava di opere collettive finalizzate a mostrare e comprendere il passato per formare un'opinione politica sul presente. I più famosi muralisti messicani furono Orozco e Diego Rivera la cui arte era popolare ed educativa, con lo scopo di narrare una storia per comprendere l'attualità. Rivera, ad esempio, raggiuse questo scopo con la "Storia del Messico", collocato nel Palazzo nazionale di Città del Messico. Probabilmente la *street art* di oggi riprende dal muralismo le prime istanze politiche e il desiderio di appropriazioni di spazi diversi da musei e gallerie per potersi esprimere.