



Renato De Fusco, Raffaella Rosa Rusciano

# Tre domande

Questa è arte? Che significa?  
Non saprei farla anch'io? Un riesame

Altr@linea  
INTERSEZIONI

# Indice

<i>Introduzione</i>	pag. 7
I. La critica discorde	9
II. La modernità	11
III. Arte e religione	19
IV. Arte, natura e ragione	27
<i>Il problema del referente</i>	39
V. Disumanizzazione e impopolarità	45
VI. Decadenza	55
VII. Del mestiere	63
VIII. Hans Sedlmayr	71
IX. Dell'avanguardia	81
X. L'arte nella vita	91
XI. La morte dell'arte	97
XII. La violenza dell'avanguardia	113
XIII. Un'avanguardia verosimile	125
XIV. Arte e politica	141
<i>Destra e sinistra</i>	141
<i>Realismo socialista</i>	144
<i>La sinistra radicale americana</i>	147
XV. Design e politica di sinistra	151
<i>La committenza</i>	152
<i>L'eterodirezione</i>	157
<i>L'alienazione</i>	160

XVI.	La critica concorde	165
XVII.	C'era una volta in America	179
	<i>La svolta del volgare</i>	179
	<i>La Pop art</i>	189
	<i>Concetto vs oggetto</i>	193
XVIII.	Postmodern	203
XIX.	La parabola del gusto	215
	<i>Del gusto</i>	215
	<i>Non si dice più bello</i>	219
	<i>Il silenzio del gusto: il Kitsch</i>	225
	<i>Piercing, tatuaggi e graffitismo</i>	229
XX.	Domanda ed offerta dell'arte	235
	<i>Il valore interesse</i>	235
	<i>Il rapporto arte-pubblico</i>	238
	<i>Il mercato come opera d'arte</i>	240
	<i>Gli «ismi» quali virtuali committenti</i>	250
	<i>Il rischio di una svalutazione</i>	252
XXI.	Un senso da ritrovare	257
	<i>La contestazione globale</i>	257
	<i>L'ibridazione</i>	261
XXII.	Le tre domande	265
	<i>Questa è arte?</i>	266
	<i>Che significa quest'opera?</i>	269
	<i>Non saprei farla anch'io?</i>	270
	<i>Indice dei nomi</i>	277

# Introduzione

Nella logica dei capovolgimenti, è di moda oggi scrivere contro l'arte contemporanea, spesso riducendo il tutto ai quesiti che figurano nel titolo, cui è dedicata la parte conclusiva del libro.

Riteniamo, come altri, che la condizione delle arti d'oggi non può lasciare la critica indifferente o addirittura giustificare un'arte che del concetto di crisi ha colto solo il significato di cambiamento e non anche l'atro di un malessere profondo; riteniamo altresì che sia necessario avviare o riprendere un riesame di questo settore culturale. Il nostro saggio vuole essere appunto un ripensamento della vicenda artistica del novecento che, per un lato, conserva il valore di una delle principali espressioni del tempo, mentre, per l'altro, è avvertita come un anacronistico fenomeno privo di senso.

Contro i vecchi entusiasmi e i nuovi rifiuti, ci pare che sia indispensabile rivedere molti punti, cui si deve il processo di scadimento dell'arte contemporanea, sintetizzabile nell'espressione «dalla rivoluzione all'indifferenza». Per l'analisi di tale processo, il nostro riesame non è stato condotto tanto sugli artisti e le tendenze, come accade nei manuali di storia, quanto sulla critica dei concetti-base (*grundbegriffe*) dell'arte contemporanea, ammesso e non concesso che per l'arte d'oggi si possa parlare di riferimenti attendibili.

Siamo peraltro consapevoli di incontrare vecchi argomenti, luoghi comuni, nozioni incerte sulla loro divulgazione, ambiguità, contraddizioni e simili; tuttavia non volendo dare tutto per noto, è necessario non ignorarli sperando di esporli in maniera nuova e comunque più pertinente ad un intento generale di chiarimento, per il resto confidando nel *sensus communis*, ovvero in un fattore utile a moderare le posizioni estreme.

Accanto all'esposizione dei concetti, nel testo, anche indipendentemente dalla cronologia, sono ricordati fatti storici, considerazioni critiche, elementi di estetica, note di costume, tali tuttavia da rendere più completo il contesto anche a costo di un certo eclettismo espositivo; e ciò perché gli stessi capisaldi della letteratura critica sono diventati spesso più mutevoli della stessa produzione artistica, donde la difficoltà di muoversi in un terreno doppiamente incerto: i criteri della critica e la materia da esaminare; peraltro, ritenendo di non avere preconetti, non possiamo avvalerci neanche di quel minimo di fondamento che persino quest'ultimi sono in grado di dare; cosicché accogliamo il suggerimento di Lyotard per cui «un artista, uno scrittore [e tanto più uno storico e un critico] postmoderno è nella situazione di un filosofo. Il testo che egli scrive, l'opera che porta a compimento non sono in linea di massima retti da regole prestabilite e non possono essere giudicate attraverso un giudizio determinante, attraverso l'applicazione di categorie comuni. Queste regole e categorie sono ciò di cui l'opera o il testo sono alla ricerca» [J.F. Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Feltrinelli, Milano 1987, p.24].

# I. La critica discorde

Punto di partenza e di generale riferimento di questo saggio è un'inchiesta dallo stesso titolo che pubblicammo nel fascicolo numero 4 di «Op. cit.» del lontano 1965. Abbiamo ripreso l'argomento in un capitolo del libro *Che cos'è la critica in sé* (Mimesis edizioni, 2013) dove il discorso è articolato per *autori*, qui, invece, come in quasi tutti gli altri capitoli, è basato, ripetiamo, sui *concetti* che i critici avversi all'arte contemporanea hanno messo in evidenza.

Che la trattazione dell'argomento abbia avuto fin dall'inizio un carattere concettuale e non giornalistico è provato dal fatto che gli autori citati non erano critici militanti, ma alcuni dei maestri del pensiero moderno, da Spengler a Croce, da Ortega y Gasset a Huizinga, da Toynbee a Sedlmayr, per citare i più noti.

Quale sommario critico di quanto sarà detto nel testo, elenchiamo i punti più significativi che figurano nella rassegna sulla «critica discorde» e riscontrabili in altre fonti: critica al concetto di modernità; avversione ai programmi, movimenti e poetiche; giudizio sulla disumanizzazione nell'arte; rilievo del dissolvimento dell'immagine umana quale oggetto, segnatamente nella pittura; notazione dell'assenza di religiosità; indicazione del binomio irrazionalità e antinaturalismo; osservazione sul «romanticismo della ragione» e «ro-

manticismo della passione»; tecnicismo; mancanza di abilità; abbandono della tecnica artistica tradizionale, accusa di decadentismo condivisa da molti degli autori citati; rilievo dei capisaldi dell'avanguardia: attivismo, antagonismo e nihilismo, agonismo e futurismo, antipassatismo e modernismo, oscurità e impopolarità, disumanizzazione ed iconoclastia, volontarismo e cerebralismo, arte astratta ed arte pura, improvvisazione, caso, momento d'imprecisione, intercambiabilità, indeterminatezza, vuotezza, riduzione al movimento puro, azione pura, movimento assoluto, motorismo; questi – qui solo accennati ed inclusi nei principali capitoli – sono solo alcuni caratteri dell'avanguardia, metafora di una espressione militare, che denota un'azione di avanscoperta, di ricerca, di polemica contro la storia e lo status quo.

Naturalmente, oltre i concetti, sono le elaborazioni («l'arte nella vita», la «morte dell'arte», il rapporto con la storia, quello con la filosofia, ecc.) a costituire i capisaldi maggiori pro e contro l'arte contemporanea, che peraltro intitolano i capitoli, che potranno valere anche come testi autonomi, per così dire, saggi nel saggio.

Esaurito l'argomento della *critica discorde*, poiché tentiamo di effettuare un riesame dell'intera vicenda, tratteremo l'argomento opposto, o meglio complementare, della *critica concorde*. È questa di fatto che alimenta le tendenze e attualizza la gran parte dei ragionamenti; avvertiti tuttavia che molti concetti e criteri sia dell'una che dell'altra sono tanto ambigui da giungere persino alla negazione del termine che li designa; valga per tutto la parola «moderno» dalla quale iniziamo il nostro *excursus*.

## XVI. La critica concorde

In contrapposizione al capitolo iniziale, quello presente mira ad individuare quei concetti della critica che, a nostro giudizio, hanno contribuito alla formazione e alla stessa crisi dell'arte contemporanea. Beninteso, non si tratta di una letteratura critica che si è sempre sovrapposta, per così dire, a cose fatte, agli esiti operativi di una tendenza – come talvolta è avvenuto per la cosiddetta critica militante e/o giornalistica – bensì di una critica, di una teorica, di una politica culturale assai più varia e complessa, nata prima, durante e dopo le opere e le tendenze, comunque quasi sempre d'accordo, di appoggio, «giustificazionista», fino alla rinuncia del giudizio, ad essere acritica. Infatti, ciò che chiamiamo «critica concorde» non è come l'altra costantemente «contro», ma oscillante fra l'accettazione e il rifiuto delle nuove poetiche, al punto tale che spesso conosciamo meglio l'arte contemporanea dai suoi esegeti «pentiti» piuttosto che dai suoi propagandisti. Il fenomeno della «critica concorde», somiglia, per molti versi, all'espressione «mettere le mai avanti» che contiene vari significati, scusarsi prima di essere accusati, premunirsi contro sgradevoli sorprese esigendo opportune garanzie, chiarendo bene i termini di una trattativa, declinando eventuali responsabilità, ecc. Dopo questi cenni di premessa sulla comples-



sità della «critica concorde», entriamo nel vivo nella sua fenomenologia.

All'origine della critica che studiamo sono i «Manifesti» dei vari gruppi d'avanguardia che sono un programma, una affermazione di poetica, la dichiarazione delle ragioni perché si fa arte e perché la si fa in un certo modo. In quanto testi scritti, metaoperativi, assumono talvolta più importanza delle opere. La loro natura è politica e presa di posizione polemica che ciascun gruppo assume nei confronti della vita sociale. Nel primo trentennio del secolo XX i manifesti, in sintonia con il mutare dei tempi hanno retto la parte teorica dell'arte, spesso in modo violento, ma producendo comunque una forte spinta creativa. Che si chiamassero cubisti, futuristi, espressionisti, metafisici, surrealisti, dadaisti, gli artisti di questa generazione volevano cambiare tutto. Le loro battaglie artistiche diedero una nuova impronta a tutta l'arte del Novecento. Dopo la seconda guerra mondiale la «critica concorde» è divenuta più complessa ed articolata al punto da fondere teoria, critica ed arte, producendo, anche in forza del mercato d'arte, un «sistema dell'arte» inattaccabile persino al giudizio di valore. Ma le teorie di supporto dell'arte contemporanea, come abbiamo già accennato sono andate spesso oltre la volontà e capacità degli autori per darsi come sofisticati criteri di valutazione, concetti filosofici, politici e sociologici.

Cominciamo col considerare quelli che oggi sono in parte o totalmente scaduti. «Il legato illuministico, la trasposizione dell'arte dal piano della trascendenza a quello della contingenza, l'assegnazione all'arte di una funzione sociale, implicano molte rinunce: si esigeva il divorzio dell'arte dal genio, l'abbandono del «capolavoro» che impone d'autorità una concezione del

mondo e afferma categoricamente un principio o un sistema. Quando si nega l'esistenza di un valore comune all'arte e al cosmo (il bello), il capolavoro di portata universale diventa assurdo, anacronistico; quando si afferma il valore della qualità (ch'è soltanto dell'arte e non della natura) e lo si ripone tutto nel fare dell'artista, il destino del genio, come creatore di concezioni o di sistemi universali, è segnato» [G.C. Argan, "La crisi dei valori", in *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Il Saggiatore, Milano 1964, p. 33]. Cosicché, secondo questa diffusa concezione dell'arte moderna, in essa viene messa in crisi l'idea della natura come valore, e viene negato il «bello» come criterio di giudizio estetico, anche nel senso di bello come sinonimo di espressione, peraltro non facilmente verificabile.

Oltre quello storico-pragmatico, un criterio di giudizio tra i più ricorrenti nella «critica concorde» è il confronto di ciascuna opera o gruppo di opere alle rispettive poetiche. «La poetica – scrive Anceschi – rappresenta la riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali. Come quella delle filosofie dogmatiche, anche tale riflessione pretende di presentarsi sempre come universale, assoluta, esclusiva, ma siffatto modo di sentire corrisponde al tono di necessaria assolutezza ed esclusività proprie all'azione, al gesto di scelta, ogni volta che si fa» [L. Anceschi, *Le poetiche del novecento in Italia. In Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Marzorati, Milano 1961, p. 1584]. Come si vede, il formulare o l'aderire ad una poetica offre numerose indicazioni di comportamento per l'attività artistica; la maggiore o minore fedeltà a queste norme fornisce a sua volta materiale per il giudizio critico. D'altra par-

te le poetiche, che sono state definite «lo storicizzabile della poesia», hanno avuto il merito, nascendo o sviluppandosi da apporti di più persone, di assorbire e filtrare idee ed esperienze di altri campi per cui, superata la fase formativa di ciascuna poetica, queste diventano permeabili alla gran parte delle idee del nostro tempo, e giungono quindi a confondersi tra loro, costringendo nuovamente il critico a cambiare i suoi criteri. Senza voler specificare quelli corrispondenti ad ogni poetica, è necessario accennare almeno ai criteri che hanno avuto un maggiore riscontro nella pratica dell'arte. Com'è noto, il sostegno metodologico delle tendenze astratto-concrete, è il formalismo critico, della pura visibilità, con relative estensioni ed applicazioni didattiche e di ricerca storica. Uno dei criteri fondamentali del pensiero formalista è quello del valore, della bellezza, come rapporto di elementi; elementi liberi da significanze eteronome e rivolti essenzialmente alla loro funzione di parti costitutive della forma. La forma è per Fiedler inclusiva del contenuto, tal che quando un'opera è più rappresentativa che conformativa, essa sconfinata nella «letteratura» e diventa estranea alla scuola visibilista [cfr. K. Fiedler, "Del giudizio sulle opere d'arte figurativa", in R. Salvini, *La critica d'arte moderna*, L'Arco, Firenze 1949].

Il ricorso alla scienza quale punto di riferimento anche per i valori della critica d'arte, più volte invocata da alcune tendenze dell'avanguardia – la conformazione post-euclidea, la quarta dimensione e simili – non risolve il problema dei criteri per i giudizi di valore. In tal senso, poche testimonianze potrebbero essere più significative di quella fornita da Einstein, quando afferma che «i principi decisivi e necessari alle nostre azioni e ai nostri giudizi di valore non possono essere dedotti se-

guendo la sola via scientifica. Il metodo scientifico non può insegnarci altro che l'intelligenza concettuale delle reciproche relazioni tra i fatti [...] è chiaro che nessun cammino porta dalla conoscenza di ciò che è alla conoscenza di ciò che dovrebbe essere. Qualunque sia la chiarezza, la perfezione, delle nostre cognizioni sull'esistenza presente, non potrebbe esserne dedotto nessun fine per le nostre aspirazioni umane [...]. La ragione ci insegna l'interdipendenza tra i fini e i valori. Quello che il pensiero non può dare da solo sono i fini ultimi, i più essenziali, secondo cui si orientano i secondari [...]. I principi essenziali delle nostre aspirazioni e del nostro apprezzamento dei valori ci sono dati dalla tradizione religiosa del giudeo-cristianesimo» [A. Einstein, cit. in H. Cuny, *Albert Einstein e la fisica moderna*, Editori Riuniti, Roma 1953, pp. 134-135].

A salvare la critica dalla corsa dietro tutti i moti del gusto – l'assillo di ogni critico è quello di non essere mai superato dallo sperimentalismo degli stessi artisti – esistono per fortuna più acute riflessioni, tra le quali di notevole importanza è la seguente: «Non meno ingenuo della tradizione che si ostina ad affermarsi, è l'assolutamente privo di tradizione; che non sospetta quanto passato si trovi nella relazione con le cose che si pretende pura, non offuscata dalla polvere di ciò che è crollato. L'oblio è disumano perché fa dimenticare la sofferenza accumulata: giacché la traccia della storia nelle cose, nelle parole, nei colori e nei suoni è sempre quella della passata sofferenza. Per questo la tradizione si trova oggi davanti a una contraddizione insolubile: nessuna è attuale né da resuscitare, ma quando ogni tradizione è spenta, la marcia verso la disumanità è iniziata» [T.W. Adorno, *Parva aesthetica*, cit., p. 33].

## La Pop art

Questa nuova tendenza ha origine con la personale di Jasper Johns alla Leo Castelli Gallery (1958). L'artista aveva raggiunto la sintesi: elemento reale rappresentato mediante la tecnica della superficie piatta. Il maggior teorico, in questo periodo fu Leo Steinberg, anche se sempre nella linea della superficie piatta. «Nel giro di pochi anni gli ingrandimenti di tavole di fumetti di guerra o d'amore di Roy Lichtenstein, le lattine di Campbell's Soup e le scatole di Brillo di Andy Warhol sarebbero state le immagini più famose della pop art. Ma quello, non era realismo. Nient'affatto, in realtà era proprio l'opposto del realismo. Alloway, l'inglese che conì il termine "pop art", provvide anche alla razionalizzazione teorica: i fumetti, le etichette e i marchi di fabbrica che gli artisti prediligevano non erano delle rappresentazioni della realtà esterna, ma i luoghi comuni del "sistema di segni" della cultura americana» [Ivi, pp. 64-65].

Benché la Pop art sia stata considerata «anarchia di destra, qualunque reazionario» (G.C. Argan), essa ebbe invece un indubbio carattere sociale ed attuale proprio per aver accantonato la componente politica delle altre tendenze di destra come di sinistra; quest'ultima contrassegnata dal cosiddetto «Realismo socialista». Nulla togliendo all'esperienza dell'arte astratto-concreta, ovvero dell'«arte utile», che un grande contributo diede all'architettura e al design, dopo decenni di ermetiche immagini astratte, geometriche od organiche, contemplative o espressionistiche, finite o informali, comunque decifrabili solo da chi ne conoscesse gli stilemi più o meno codificati, ecco di nuovo, grazie alla Pop art, la presentazione o rappresentazione

di «figure» e «cose» della vita quotidiana, una sorta di risemantizzazione dal basso, basata sull'iconografia di una realtà tutta artificiale e tecnologica. Per ottenere questo risultato fu indispensabile una immersione nel bagno della volgarità, del kitsch, del banale, dal quale la pittura sarebbe uscita con quella «contaminazione» fra arte e vita ipotizzata da molte tendenze dell'avanguardia, capace di nuovo di rappresentare uomini nel costume del nostro tempo e cose che di esso sono i simboli più flagranti. L'iconografia usata dai principali artisti pop è largamente nota: immagini ed oggetti presi dal contesto quotidiano: scatole di alimentari, bottiglie di Coca-Cola, strumenti tecnologici, foto (con procedimento di riporto sulla tela) di donne famose, la Kennedy, la Taylor, la Monroe, figure prelevate dai cartelli pubblicitari, particolari ingigantiti di réclame, con la tecnica propria della pittura commerciale o con quella dei disegni dei fumetti, ecc. Il tutto come «nuovo» e non allo stato di cose consumate o di rifiuti, così come facevano i neo-dadaisti. Insomma, ad un primo scandaglio, quella della Pop art fu un'iconografia di immagini ed oggetti attraenti e brillanti, così come si vedono in un supermarket o come nei segni inconfondibili della scena urbana, dei mass media, della civiltà dei consumi. Ad un esame più approfondito, la suddetta iconografia non risulta più semplicemente prelevata, bensì manipolata «ad arte» ai fini dell'espressione. Se l'arte d'avanguardia, specie quella della cosiddetta «linea analitica» (F. Menna), è stata, per dirla con Calvino, una «mimesi formale-concettuale della realtà industriale», la Pop art è stata la tendenza che meglio ha interpretato e soprattutto comunicato, divulgandola al massimo, detta realtà. Infatti quegli artisti, estendendo

all'intera sfera sociale, a tutto il pubblico dei consumatori, con una nuova tecnica, la neo-figurazione mass-mediologica, rappresentarono, quasi per un effetto di «rispecchiamento», la nuova condizione socio-culturale che sussiste fino ai nostri giorni.

Ritornando all'ambiente americano la nuova scena si teneva alla Leo Castelli Gallery, era qui che ruotavano tutti i maggiori esponenti della Pop art e i «boccioli» del panorama culturale newyorkese, affascinati da quelle immagini. Mentre la Pop art era ancora vigorosa, «il Museum of Modern Art annunciò per il 1965 la mostra d'autunno intitolata "The responsive eye", un'esposizione di dipinti con effetti ottici speciali, quella insomma che divenne subito nota come op(tical) art». L'opera d'arte diviene tale all'interno di un processo cerebrale: l'illusione ottica, e le costruzioni teoriche prendono sempre più consistenza a sostegno delle nuove opere.

La sfrenata ricerca intellettuale, la scrupolosa indagine teorica si spinsero oltre fino a mettere in discussione il quadro, la tela su cui si adagiavano le opere, finanche i muri delle gallerie d'arte, gli spazi chiusi dei musei: i luoghi fisici dell'arte. Così Tom Wolfe ironizza sulla tendenza della Land Art: «E che farne dell'idea stessa di galleria d'arte o di museo? Che farne del concetto del sanctum gradevole e calmo dove uno, s'intende la persona di conveniente raffinatezza, viene a rimirare l'Arte e l'Artista con sguardo vitreo e rispettoso distogliendo la mente dal pensiero del fango di cui siamo fatti? Non c'era forse qualcosa di assurdo e retrogrado in tutta la cosa? Ebbe così inizio la *earth art*, [...]. Si era ormai verso la fine degli anni sessanta, la nuova sinistra aveva ingranato ora la quinta, e gli artisti e teorici incomin-

ciarono a salutare la *earth art* e i fenomeni analoghi come un colpo inferto al “complesso museogalleria di Uptown”, che derivava dal complesso “militare-industriale” del mondo esterno. Se i capitalisti, i paternalisti del mondo artistico, non possono più procurarsi i nuovi preziosi oggetti d’arte per i loro salotti e nemmeno per i loro più grandi musei, ebbene, si accontentino, ormai li hanno avuti» [Ivi, pp. 75-76].

È quindi la volta dell’arte concettuale della quale tratteremo in un apposito capitolo. Nel contesto di questo *reportage* da New York, risulta ancora interessante quanto Tom Wolfe scrive nell’ottica della sua tesi per cui è la teoria a prevalere sull’arte vera e propria. Donde la mordace profezia: «nell’anno duemila, quando il Metropolitan o il Museum of Modern Art organizzeranno la grande mostra retrospettiva dell’arte americana degli anni 1947/1975, i tre artisti che saranno messi in primo piano, le tre figure feconde del periodo, non saranno Pollock, De Kooning e Johns, ma Greenberg, Rosenberg e Steinberg. Alle pareti vi saranno dei testi esplicativi di grandi dimensioni, 2,60 x 3,30, che presenteranno le frasi proteiformi di quel periodo... un po’ di *fuliginous, flatness* qui... un po’ di *action painting* là... e un po’ di *all great art* appena oltre. A fianco vi saranno delle piccole riproduzioni dei più importanti illustratori della Parola di quell’epoca, come Johns, Louis, Noland, Stella e Olitski. (Pollock e De Kooning godranno di uno status appena più elevato, anche se non altissimo, grazie ai rapporti più strettamente simbiotici che per loro fortuna ebbero con i grandi Artisti della Parola)» [Ivi, pp. 85-86].



## XXII. Le tre domande

Gran parte del rapporto fra arte e pubblico trova una sintesi nelle tre domande che figurano nel sottotitolo di questo libro. Assai spesso queste domande sono poste con malizia, contengono già un rifiuto, sono legate al preconceito, contrassegnano misoneismo, ecc., ma talvolta nascono, se non proprio da uno struggente bisogno di conoscenza, almeno da un'autentica curiosità. Gli artisti ed i critici hanno sempre colto di quelle domande l'aspetto filisteo e hanno puntualmente avversato con esso anche l'altro aspetto: il desiderio di capire; donde la loro replica con qualche battuta altrettanto irritante e polemica. Ma il peggio è che tali domande vengono oggi poste sempre meno: i giovani cresciuti insieme a quest'arte ritengono che la sua scarsa comprensibilità stia nella sua stessa natura; gli anziani, che sono invecchiati insieme all'avanguardia, la considerano nel novero dei tanti problemi rimasti insoluti nel corso della loro vita e che tocca ormai ad altri risolvere; le persone di mezza età, quelli che oggi comandano, la ritengono una eredità che conviene conservare, ma poco utile da coltivare. In breve, quelle domande non vengono più poste a causa del peggior male per le cose dello spirito: l'indifferenza. È interesse pertanto degli artisti che le suddette «ingenue» domande vengano riformulate

per la sopravvivenza stessa dell'arte. Proviamo a dare qui qualche risposta, solo in parte accennando ad alcune definizioni dell'arte, al fine di indicare che anche quella di oggi, benché in crisi e spesso priva di senso, è il rispecchiamento più fedele del nostro tempo e comunque un bene da tutelare quasi al pari dei capolavori del passato.

### *Questa è arte?*

Per la prima e più complessa domanda sulla definizione dell'arte, ricordiamo ciò che tempo fa scrisse uno dei nostri maggiori studiosi di estetica: «L'arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte. Questa non è, come qualcuno potrebbe credere, una semplice battuta d'entrata, ma, piuttosto, forse, l'unica definizione accettabile e verificabile del concetto di arte. «Una tale definizione [...] possiede, anzitutto, una salutare validità negativa: quella di impedire che si vada alla ricerca di una definizione "reale", di essenza o di qualche essere nascosto, come per secoli tutte le poetiche hanno fatto, sostenendo che l'arte è intuizione o che l'arte è forma, o che l'arte è idea o che è preghiera, che è questo o che è quest'altro, sempre nell'illusione veramente donchisciottesca, da parte di ciascuna posizione, di avere essa, e non le altre, infilzato, con la lancia acuminata del proprio sistema concettuale, l'universalità stessa dell'arte, tutta l'arte e per sempre [...].

«Preliminarmente bisogna però chiarire che è possibile, ad esempio, parlare di una generale idea di artisticità; purché si sappia che questa non è né l'idea degli idealisti platonici, né la legge trascendentale degli idealisti

soggettivi; ma, molto più semplicemente e soltanto, una legge di connessione di tutti i veri significati con cui, di volta in volta, gli uomini hanno storicamente riempito il termine arte, restringendolo, ampliandolo, modificandolo continuamente. Tale legge è una indeterminata e variabile forma attiva che abbraccia e collega tutti i riempimenti di senso possibili che l'esperienza storica produce relativamente a ciò che gli uomini, ogni volta daccapo, hanno chiamato arte. Essa non esiste (e non è pensabile) se non come qualcosa che si fa insieme al farsi dell'arte» [D. Formaggio, *Arte*, ISEDI, Milano 1973].

Oltre all'apprezzamento della fatica che l'autore compie per sostenere il suo assunto centrale – l'arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte – peraltro anticipato da Marcel Duchamp, interpretiamo il suo saggio come l'intento di tenere unita la storicità dei vari momenti dell'arte con qualcosa che, nonostante la sua teoria, costituisca una invariante. Ritornando alla prima domanda, «ma questa è arte?», rispondiamo: sì, anche queste opere oscure, ermetiche, antiestetiche, persino prive di senso, sono espressione d'arte. Per motivare tale asserzione va anzitutto ripetuto ciò che dichiarò Panofsky: l'arte ha la proprietà di esprimere il suo tempo, di nascere in un determinato contesto, di avere una sua storicità; al tempo stesso possiede una valenza che va oltre il proprio tempo, altrimenti non potremmo apprezzare oggi le manifestazioni dell'arte del passato. Essa è quindi storica in quanto è condizionata nello spazio e nel tempo, è altresì metastorica in quanto è autonoma, incondizionata. La differenza fra l'arte d'avanguardia e quella del passato sta in ciò che, paradossalmente la componente storica, tanto ostracizzata dalla modernità, è prevalente su quella metastorica. Le espressioni artistiche di oggi

Il saggio, in un momento di critica contro l'arte contemporanea, prende spunto da una rassegna pubblicata nel 1965 dalla rivista «Op. cit.» e intitolata *La critica discorde*.

A parte l'anticipazione di un argomento oggi molto discusso, il libro intende riesaminare tutta l'arte del Novecento alla luce dei concetti più attuali sia dei critici ancora contrari, sia di quelli che formano *La critica concorde*. Si tratta di un testo in parte polemico, in parte orientato ad una storia dell'arte basata non su opere ed artefici quanto su concetti.

Il titolo è volutamente pop ai fini di un richiamo divulgativo, ma esprime anche una serie di quesiti che molti si pongono pur disponendo di un'alta formazione culturale. La varietà dei temi trattati consente una consultazione del libro anche per singoli parti, e ciò nella linea della «riduzione» culturale già teorizzata altrove.

Oltre la cura di rivolgersi ad un pubblico passato dalla rivoluzione all'indifferenza verso l'arte, per l'esperienza qui fatta dagli autori vale quanto ebbe a scrivere Lyotard: «un artista, uno scrittore [e tanto più uno storico e un critico] postmoderno è nella situazione di un filosofo. Il testo che egli scrive, l'opera che porta a compimento non sono in linea di massima retti da regole prestabilite e non possono essere giudicati attraverso un giudizio determinante, attraverso l'applicazione di categorie comuni. Queste regole e categorie sono ciò di cui l'opera o il testo sono alla ricerca».

Al posto delle solite note bio-bibliografiche va detto che, quanto agli autori del libro, si tratta di un vecchio studioso, dalla produzione abbastanza nota, e di una sua giovane e capace allieva, associati per realizzare una sintesi condivisa tra due generazioni.

ISBN 978-88-98937-02-2



€22,00

9 788898 939022