

Mario Perniola

L'arte espansa



La sfera dell'arte si è ampliata enormemente. Qualunque cosa può essere trasformata in «arte», anche senza che il suo autore ne sappia nulla. Chi ha la legittimità e l'autorevolezza per operare questa metamorfosi?

Il libro

IN QUESTO LIBRO, IL CUI TITOLO PRENDE SPUNTO DAL MITICO TESTO di Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, l'autore sostiene che è avvenuta una profonda destabilizzazione del sistema artistico, da lui definita come la svolta «fringe» dell'arte contemporanea. Molte barriere tradizionali sono crollate; si è aperto un orizzonte enormemente più vasto all'interno del quale è difficile orientarsi. Esso comporta molti pericoli, ma offre al contempo nuove opportunità per chi voglia avventurarsi su questo terreno, a condizione di saper trasformare le molte informazioni disordinate e frammentarie di cui disponiamo in un discorso coerente che costituisca una nuova conoscenza estetica in grado di indirizzare un'attività artistica avvincente. La singola produzione artistica non basta più a se stessa, ma richiede per la sua comprensione un corredo di dati che sollecitino la massima attenzione e le conferiscano legittimità e autorevolezza: Perniola introduce perciò il neologismo di «artistizzazione» e si sofferma sulle operazioni che la rendono possibile.

L'autore

Mario Perniola (www.marioperniola.it) è direttore della rivista «Ágalma» (www.agalmaweb.org). Ha insegnato estetica dal 1983 al 2011 all'Università di Roma Tor Vergata, dove ha fondato il Centro studi e documentazione Linguaggio e Pensiero. È stato visiting professor in molte università e centri di ricerca in Francia, Danimarca, Canada, Stati Uniti, Brasile, Giappone e Australia. Presso Einaudi sono usciti *L'arte e la sua ombra*, *Del sentire*, *Il Sex appeal dell'inorganico*, *Contro la comunicazione*, *Miracoli e traumi della comunicazione*.

Dello stesso autore

L'arte e la sua ombra
Del sentire
Contro la comunicazione
Il Sex appeal dell'inorganico
Miracoli e traumi della comunicazione

Mario Perniola

L'arte espansa



Giulio Einaudi editore

L'arte espansa

Strategie artistiche

La destabilizzazione del «mondo dell'arte».

La bolla speculativa di quel «mondo dell'arte»¹, iniziato alla fine degli anni cinquanta del Novecento e caratterizzato dalla solennizzazione culturale delle avanguardie storiche, il cui nume tutelare fu Marcel Duchamp, è finalmente scoppiata. Essa aveva creato un microambiente culturale che ha cercato per cinque decenni di rinnovarsi continuamente, ricorrendo a tutta una serie di mode piú o meno effimere che si presentavano sotto nomi provocatori e preoccupandosi soltanto di mantenere sotto il controllo di pochi galleristi, collezionisti e mediatori rapaci, con la complicità delle istituzioni pubbliche, il diritto alla legittimazione e alla consacrazione di prodotti che solo nominalmente potevano essere definite «opere d'arte», ma erano in realtà feticci artistici². La valorizzazione iperbolica di tali entità era strettamente connessa con operazioni mediatiche che trasformavano gli artisti in veri e propri divi dello spettacolo culturale, secondo una economia della notorietà basata esclusivamente sulla firma: «Non si compra un oggetto, ma una marca». La conseguenza di tali processi era l'annullamento dell'importanza della critica d'arte, alla quale era attribuita una funzione meramente pubblicitaria, molto efficace sul piano mediatico anche se negativa. Anzi la trasgressione, lo scandalo e l'indignazione di una parte della critica e specialmente del pubblico funzionavano come un'eccellente cassa di risonanza che consentiva di andare al di là del microambiente artistico, suscitando l'interesse dei grandi organi d'informazione.

Questo «mondo dell'arte» era tuttavia minato da contraddizioni interne che lo hanno reso a poco a poco asfittico e obsoleto³. L'ammiccamento, che costituiva una specie di collante che rassicurava quanti facevano parte di questo piccolo campo, l'ostentazione del cinismo, che consentiva loro di trattare con sufficienza i «profani», l'autoderisione che costituiva una specie di corazza con cui proteggersi da ogni dissenso, tutte queste tattiche difensive si sono logorate e ritorte contro chi le ha adoperate: improvvisamente il «mondo dell'arte» si è trovato dinanzi a un'opinione pubblica che ha detto: «Se voi non vi prendete sul serio, perché dovremmo farlo noi?»

Una contraddizione più intrinseca riguarda il presupposto su cui il mondo dell'arte si è costituito a partire dalla Pop Art: vale a dire l'idea che l'arte possa essere fatta da tutti. Questo «fare» implicava azioni minime come sottrarre un oggetto dal suo contesto utilitario introducendolo nel regime estetico, dissolvere l'aspetto fisico dell'opera in un mero flusso comunicativo, delegare agli artigiani l'esecuzione effettiva di un progetto, o addirittura smaterializzare completamente l'opera dissolvendola in una frase, un'idea, un concetto. Nello stesso tempo, tuttavia, restava ben saldo il principio per cui tali operazioni erano artisticamente valide solo se legittimate dai mediatori istituzionali.

Tutto ciò era possibile grazie a strategie che escludevano ferocemente la maggior parte delle produzioni artistiche esistenti. Qui stiamo parlando di ciò che, dagli anni sessanta in poi, si è trovato al sommo della gerarchia delle arti visuali, dal punto di vista sia del prestigio sia del prezzo⁴. Questo mondo dell'arte si basava su un rapporto di intesa sia con la cultura più prestigiosa in termini di successo mediatico, sia con il capitale speculativo più ambizioso. I padroni delle categorie cognitive che regolavano l'ingresso in questa cupola dell'arte mondiale escludevano a priori quanti agivano nei mercati minori dell'arte: il mercato delle opere decorative, astratte o figurative, nel quale l'aspetto artigianale e tecnico prevale su quello creativo, e il mercato degli artisti il cui raggio di azione è soltanto provinciale. Ovviamente esclusa era la produzione dei dilettanti e dei «pittori della domenica». Per quanto riguarda la produzione trasgressiva, *outsider* e «folle», la questione era più delicata e complessa. Una piccola parte doveva per forza essere «ricuperata» e integrata, perché tutto il sistema si basava

sul rifiuto dell'arte tradizionale e sulle trasgressioni dell'avanguardia storica. Nello stesso tempo, tuttavia, la solennizzazione doveva essere limitata a quei rarissimi casi per i quali poteva valere l'aforisma di Salvador Dalí: «L'unica differenza tra me e un pazzo è che io non sono pazzo», vale a dire conosco e rispetto le regole di un gioco che ha bisogno di un po' di novità e di anomia, ma entro i limiti ben precisi stabiliti del mondo dell'arte.

Un altro aspetto significativo di questo mondo dell'arte è la rottura con l'estetica filosofica, col sapere erudito e con la cultura critica. La prima, anche quando ha voluto essere una «filosofia dell'arte», ha per lo più elaborato teorie essenzialistiche che non avevano niente che fare con la realtà: anche partendo dall'esame di singole opere d'arte, ha per lo più attribuito loro un significato paradigmatico e normativo, prescindendo dalla considerazione del contesto complessivo. Il secondo è stato incapace di adeguarsi al diverso modo di trasmissione delle conoscenze, inaugurato dai mass media e dalla comunicazione: è rimasto prigioniero di uno stile accademico, onesto ma privo di comprensione ermeneutica. Quanto alla cultura critica, essa ha emesso una condanna totale dell'arte contemporanea come frivola, inconsistente e asservita a interessi economici: ha quindi riproposto la teoria hegeliana della «morte dell'arte», facendo coincidere questo decesso con la Pop Art.

Sebbene l'età aperta dalla Pop Art sia presentata come un superamento della separazione tra arte e società, per l'immissione nel circuito artistico di forme e materiali considerati tradizionalmente come estranei all'arte, essa in realtà ha affermato con la massima energia l'autonomia e l'autosufficienza dell'opera, non importa se materiale o immateriale, includendo anche l'anti-arte, nelle sue varie manifestazioni di performance, installazioni e Body Art. L'importante era mantenere la coerenza interna dell'operazione e l'efficacia del messaggio mediatico. Si poteva trasformare in arte qualsiasi cosa, ma doveva essere chiaro che chi lo faceva era ben consapevole di entrare a far parte di un campo *speciale*, la cui separazione dal mondo comune era garantita dai mediatori. Si potrebbe anche dire che quest'epoca della storia dell'arte non ha fatto tanto opere, quanto *artisti* che facevano arte o anche anti-arte. Al limite, l'opera poteva anche non esserci affatto, come nel caso estremo dell'«arte senza opere»⁵. Il cammino iniziato nell'Ottocento col Romanticismo tedesco, affermando il primato dell'artista sull'opera, è stato

portato alle sue estreme conseguenze con la sua elevazione a «divo» di una microsocietà internazionale i cui interessi erano essenzialmente economici.

Tutti gli artisti sono «artisti».

Ora questo mondo sta crollando proprio per le sue contraddizioni interne e cerca affannosamente qualche aggiustamento. È importante seguire il percorso di una delle più importanti gallerie di arte contemporanea nel mondo, la Saatchi Gallery di Londra, per capire le strategie del mondo dell'arte, non meno del vicolo cieco in cui esso è finito. Questa galleria, aperta nel 1985 con l'esposizione di Andy Warhol, Cy Twombly, Donald Judd e Brice Marden, consacrò con la famosa mostra «Sensation» (1997, presso la Royal Academy of Arts di Londra) quella tendenza che si era affermata nel corso degli anni novanta sotto vari nomi: Post Human, Psychotic Realism, Neurotic Realism, Abject Art, Cyberpunk Art, e simili. Dopo varie vicende, durante le quali la Saatchi Gallery fu accusata di lanciare sul mercato artisti del tutto sconosciuti e privi di formazione accademica, nel 2006 aprì una sezione *open access* dove, via internet, qualsiasi artista poteva creare una sua pagina web personale contenente il suo curriculum e un numero limitato di opere, senza essere sottoposto a un giudizio o a una valutazione. Questa impresa, nota col nome di *Saatchi Online* o *Your Gallery*, coinvolse più di sessantamila artisti e costituì un evento mediatico culturale di grandissimo rilievo: essa dava a tutti la possibilità di essere visti in tutto il mondo. I mediatori tradizionali dell'arte contemporanea e i loro filtri selettivi erano messi fuori gioco: si istituiva una specie di democratizzazione radicale che permetteva a tutti gli artisti una visibilità virtuale illimitata.

Tuttavia la Saatchi Gallery introduceva una logica autodistruttiva: presto gli artisti online avrebbero chiesto di passare dalla vetrina telematica alla galleria reale. Perciò nel 2012 ci fu una correzione di rotta: l'accesso rimaneva libero, ma veniva introdotta una selezione. Era necessario far rientrare la figura del critico: cacciato dalla finestra, rientrava dalla porta sotto il nome di curatore. Veniva perciò istituito un gruppo di cento mediatori i quali, scelti tra i collaboratori di alcune tra le più prestigiose istituzioni artistiche del mondo, erano nominati dalla Saatchi Gallery. La

completa svalutazione degli artisti è stata così equilibrata da una analoga svalutazione dei curatori arruolati in massa; che molti di questi non abbiano mai scritto un libro scientifico impedisce che siano confusi con la figura dello studioso e del critico d'arte tradizionale, ormai delegittimato come «trombone passatista», uno *stick-in-the-mud!*

Ripercorrendo quasi trent'anni di esposizioni della Saatchi Gallery dal 1985 a oggi, ci si rende conto della coerenza di quello che è stato il «mondo dell'arte» contemporanea, cominciando dalla Pop Art di Andy Warhol fino agli *Iconoclasti*: una gigantesca macchina finanziaria che instaura una gerarchia tra gli artisti di prima grandezza, che sono già varie centinaia, le varie migliaia di artisti che passano la selezione, nonché le decine di migliaia che non sono ammessi più nemmeno alla visibilità virtuale, ma costituiscono in ogni caso un immenso serbatoio cui poter attingere in futuro. Il rifiuto dell'omologazione e del livellamento, che aveva caratterizzato i decenni della Controcultura (anni sessanta e settanta), ha portato nel microambiente artistico, come in altri campi della cultura, alla creazione di giganteschi dispositivi che attraverso raffinate operazioni manipolative hanno istituito una graduatoria apparentemente oggettiva e non semplicemente statistica.

Per quanto possa sembrare paradossale, la strategia della Saatchi Gallery porta alle estreme conseguenze una concezione dell'arte che agli inizi del Novecento aveva fatto della *purezza* la sua bandiera. Per Guillaume Apollinaire le tre virtù dell'arte plastica sono la purezza, l'unità e la verità⁶. Apollinaire sosteneva un tipo d'arte che, attraverso una progressiva purificazione, giungeva fino all'astrazione. La sua tesi tuttavia deve essere intesa non soltanto come affermazione di una determinata poetica (nel caso specifico il Cubismo), ma come una vera e propria teoria estetica, cioè un concetto e non un programma di arte. Del resto il libro in cui è formulata si intitola proprio *Meditazioni estetiche*. Che cosa vuol dire «purezza» dell'arte? Per Apollinaire, gli artisti considerano la loro purezza in opposizione alla natura: si è artisti perché si è consapevoli di essere tali. Lo statuto di «artista» si basa su una autodesignazione esplicita, una specie di «divinizzazione» della propria personalità. In altre parole, io sono artista non perché una o più persone qualificate in questo campo mi giudicano tale, ma perché mi autonomino in questo modo. Non c'è bisogno di nessuna investitura esterna che mi distingua da un imbianchino, un imbrattatele, un

mitomane. Le varie decine di migliaia di artisti della Saatchi Gallery online si sono autodefiniti «artisti». Il fatto che non possiedano affatto quelle straordinarie capacità che Apollinaire attribuiva ai pittori che amava, è irrilevante. Non è necessario che abbiano una preparazione accademica, né seguito alcun *training*, né conoscano la storia dell'arte, e al limite neppure che le loro opere siano state non dico apprezzate ma almeno viste da qualcuno! Queste hanno una loro identità, ciò che Apollinaire chiama «unità»; la loro «verità» si basa sul fatto di essere prodotti inutili, completamente estranei a un uso strumentale. Se facessero oggetti che servono alla vita corrente sarebbero designer, non artisti. L'autonomia dell'arte è affermata in modo rigoroso.

Come è noto, la Saatchi Gallery si è costituita e sviluppata in opposizione alla Tate Gallery, il più grande e prestigioso museo statale di arte contemporanea in Inghilterra. Anche se le polemiche che hanno accompagnato negli anni passati i rapporti tra queste due istituzioni si sono via via stemperate, resta che esse si reggono su due concezioni opposte della cultura. La Tate Gallery si fonda sul principio che il patrimonio artistico costituisce un bene comune che deve essere accessibile a tutti al fine di migliorare il livello culturale della popolazione: tale principio è un aspetto importante dello stato sociale. La Saatchi Gallery invece è stata pensata come un'impresa speculativa che estende la possibilità di partecipazione al mondo dell'arte al maggior numero possibile di artisti e considera i fruitori come un pubblico di consumatori: essa applica al campo artistico la logica del neoliberismo.

La Saatchi Gallery rappresenta una prima destabilizzazione del mondo dell'arte così come si era costituito negli anni sessanta del Novecento con la Pop Art, perché legittima artisticamente un numero enorme di artisti di tutto il mondo; in tale modo degrada lo statuto culturale e sociale dell'artista, inflazionando il mercato di prodotti artistici che sono legittimati in quanto tali secondo una designazione di cui essa detiene il monopolio. Tuttavia non cambia il paradigma della definizione di ciò che deve essere l'arte, il quale rimane quello individuato da Apollinaire.

Il «mondo dell'arte», finalmente spogliato della sua aureola, mette la speculazione aperta, spudorata, diretta e arida al posto dello sfruttamento mascherato d'illusioni estetiche, di spirituali fervori e di chiacchiere

elogiative. Cosa c'è di più «puro» e di più «vero» del capitalismo finanziario, che trova nella nicchia artistica il microambiente in cui manifestare la sua vera natura?

Che tutto questo porti alle estreme conseguenze le contraddizioni interne del sistema dell'arte non pare che vi siano dubbi: nel momento in cui l'arte può essere fatta da tutti coloro che si autodefiniscono «artisti», la legittimazione e la valorizzazione dei prodotti sfugge definitivamente alle loro possibilità di controllo, perché quasi nessuno di costoro è più in grado di formulare una poetica, di spiegare il proprio progetto d'arte e di argomentarlo. Le interviste hanno preso il posto che avevano i manifesti all'epoca delle avanguardie storiche: ma per lo più sono strumenti di promozione dell'artista o, come si suole dire nel gergo giornalistico, «interviste in ginocchio», anche per la scarsa preparazione dell'intervistatore. Da un lato l'autodesignazione sembra qualcosa di estremamente democratico e perfino realizzare l'utopia marxiana secondo cui la concentrazione esclusiva del talento artistico in alcuni individui e il suo soffocamento nella grande massa è la conseguenza della divisione del lavoro che caratterizza il capitalismo⁷; dall'altro, proprio l'enorme aumento del numero degli «artisti», insieme al venir meno di ogni criterio motivato di giudizio, li rende soggetti a organizzazioni che decidono le loro carriere sulla base di fattori puramente mercantili o di campagne mediatiche.

In conclusione si può dire che la Saatchi Gallery non ha alterato sostanzialmente né il paradigma dell'arte contemporanea né lo statuto dell'artista, ma li ha portati alle loro estreme conseguenze attraverso una strategia inflazionistica di tipo populistico: tutti possono essere riconosciuti come artisti, ma questa legittimazione dipende in ultima analisi dall'enorme macchina organizzativa e mediatica che essa ha creato e dalla cupola che la governa, la quale arruola anche un gran numero di critici spesso non sufficientemente preparati per svolgere il compito di giudici. Fin dall'epoca di Babeuf e della sua «Congiura degli Eguali», il proclama dell'eguaglianza radicale è poi sempre accompagnato dalla presenza più o meno occulta di un nucleo di individui che sono «più eguali» degli altri e che perciò si arrogano il diritto di decidere cosa è «eguale» e cosa non lo è.

La svolta «fringe» dell'arte.

La Biennale di Venezia del 2013, intitolata «Il Palazzo Enciclopedico», curata da Massimiliano Gioni, destabilizza il mondo dell'arte contemporanea in maniera assai piú radicale della strategia della Saatchi Gallery, perché il suo esito finale è il cambiamento del paradigma di ciò che è stato considerato finora come arte⁸. Questa esposizione ha un'importanza pari a quella del 1964, progettata e realizzata da Leo Castelli e Ileana Sonnabend, che segnò la solennizzazione della Pop Art e la fine delle avanguardie storiche. Con l'esposizione di Gioni, si chiude un periodo della storia dell'arte contemporanea durato cinquant'anni.

Anche Gioni, come la Saatchi Gallery, si propone una catalogazione la piú ampia possibile. Essa comprende 158 «articoli»: infatti non è piú possibile parlare di «artisti». L'idea che presiede a tutta l'operazione è l'enciclopedia. I 24 pregevoli saggi che figurano nel catalogo sono in perfetta sintonia con la strategia generale dell'esposizione: essi non appartengono al genere tradizionale della critica d'arte, ma vertono su fenomeni, storie o argomenti indipendenti dagli articoli esposti. Essi contribuiscono in modo determinante alla comprensione del progetto generale, che destabilizza non solo l'arte, ma anche il modo di fare la critica d'arte. Essi hanno lo stesso statuto degli «articoli» artistici, di cui condividono la sensibilità, la quale non è priva di relazione con il modo di procedere di internet e in particolare con la «filosofia» che ha presieduto alla creazione di Wikipedia.

La storia dell'arte moderna ha proceduto secondo l'individuazione di poetiche che raggruppavano un certo numero di artisti i cui prodotti erano riconducibili a un determinato progetto d'arte. Le avanguardie storiche del primo Novecento hanno seguito questa strada con la stesura di «manifesti», che caratterizzavano un gruppo di artisti per lo piú in modo polemico nei confronti di altri gruppi di artisti. La neo-avanguardia, che ha appunto inizio con la Pop Art, non ha cambiato questa strategia: le varie tendenze si sono succedute per cinquant'anni con la differenza che il compito dell'enunciazione delle poetiche era per lo piú demandato ai curatori e ai critici. Il criterio enciclopedico è diverso. Non si tratta di mettersi in competizione con tendenze che fanno parte dello stesso campo: per esempio sostenere l'arte astratta contro quella figurativa. Il punto di vista è sintetico, non analitico: la scelta avviene a monte tra ciò che rientra nella lista e ciò

che invece è escluso. Nel caso di Wikipedia esistono precisi criteri di «enciclopedicità», a cui i collaboratori devono attenersi.

Ora la domanda è: a quale criterio di enciclopedicità si è attenuto Massimiliano Gioni nell'individuare i suoi 158 articoli? Vale a dire, che cosa hanno in comune questi articoli? La risposta sta nell'opera che dà titolo all'intera mostra e che figura nella copertina del catalogo. Il *Palazzo Enciclopedico* non è il progetto di qualche artista o architetto legittimato dal mondo dell'arte, ma un modello architettonico, fatto di legno, plastica e ottone, alto un po' meno di tre metri e mezzo e a forma conica, costruito nei primi anni cinquanta del Novecento da un dilettante italo-americano, tale Marino Auriti (1891-1980); nell'intenzione dell'autore il palazzo avrebbe dovuto ospitare tutte le conquiste dell'umanità (dalla ruota al satellite, dagli antichi manufatti all'avanguardia artistica). Esso avrebbe dovuto essere circondato dalle statue degli uomini e delle donne illustri di ogni epoca. La sua realizzazione avrebbe occupato uno spazio equivalente a sedici isolati di una grande città, che nell'immaginazione di Auriti sarebbe dovuta essere Washington; il suo costo era previsto in 2,5 miliardi di dollari dell'epoca. Abbandonato per decenni in un deposito, esso diventa all'improvviso l'emblema di una delle più prestigiose biennali d'arte del mondo e fornisce il criterio ermeneutico che guida la scelta delle altre 157 opere⁹!

Come anticipato, questa Biennale ha operato una destabilizzazione del mondo dell'arte enormemente maggiore della strategia artistica della Saatchi Gallery, la quale si era limitata a inflazionare le professioni dell'artista e del critico, senza intaccare una condizione socio-culturale che risale alla neo-avanguardia, anzi addirittura al Rinascimento. Qui invece avviene un vero cambiamento del paradigma di che cosa intendiamo per «arte» e per «artista». Infatti Auriti era del tutto estraneo al campo artistico, né avrebbe mai immaginato di essere solennizzato in questo modo. Si riteneva piuttosto un inventore geniale: infatti nel 1955 si preoccupò di tutelare la paternità della sua invenzione attraverso un brevetto.

Se prendiamo in considerazione uno per uno i 157 autori di questa mostra troviamo, accomunati sotto l'etichetta della passione enciclopedica, le figure più disparate, appartenenti a un periodo che va dal primo Novecento fino al 2013. Un posto d'onore è assegnato a *Il libro rosso* di Carl Gustav Jung, che qui è considerato non come psicoterapeuta ma come artista. Stesso

trattamento è riservato al pensatore esoterico Rudolf Steiner, di cui vengono mostrati i disegni e le scritture con cui illustrava sulle lavagne il contenuto delle sue lezioni. Il pensatore esoterico Aleister Crowley invece è un «artista» per delega perché fornisce le idee dei suoi tarocchi, acquerelli su carta, a una esecutrice, la pittrice Frieda Harris: sotto questo aspetto potrebbe essere considerato un anticipatore dell'arte concettuale. Sempre nella categoria del «far fare» agli altri ciò che non si vuole o non si può fare da soli, spicca la figura di un cineasta che fa cantare i sordi e dipingere i ciechi, nonché di un tale che ingaggia fotografi professionisti per scattare immagini che firma come sue. Ci sono poi almeno una decina di psicopatici riconosciuti istituzionalmente come tali che appartengono al campo di quella che agli inizi del Novecento veniva denominata «arte dei folli». Segue una vasta schiera di autodidatti, alcuni dei quali sono stati riconosciuti come «artisti» e tali hanno voluto essere. Più interessanti sono invece coloro che non hanno voluto essere considerati come «artisti» per varie ragioni, delle quali la più importante sembra il rifiuto del «mondo dell'arte»: essendo stata integrata anche l'*anti-arte* come una parte di tale mondo, risulta difficile trovare una parola per definirli. Alcuni si qualificano come «ricercatori», come psicoterapeuti che adoperano i loro disegni per guarire i propri pazienti, come sensitivi, veggenti, cultori dei fenomeni paranormali, utopisti, inventori di nuove religioni, bohémien e avventurieri, futurologi... Più modestamente, altri fanno qualcosa che ha che vedere con ciò che è considerato come «arte» per guarire se stessi, per non impazzire o per passare il tempo.

Un caso a parte è rappresentato dall'americano Achilles G. Rizzoli (1896-1981), che più di Auriti avrebbe meritato di essere la figura simbolica della svolta *fringe* dell'arte. Questi non era un autodidatta, né un dilettante, né fece mai scandali, sregolatezze, debiti, né ebbe accessi di follia. Fu un uomo mite, sensibile, introverso, ma non privo del senso dell'umorismo. Aveva frequentato corsi d'ingegneria e d'architettura e per quarant'anni mantenne un modesto impiego di disegnatore tecnico. Parallelamente produsse una vasta opera di enormi disegni prospettici con inchiostri di vari tipi, realizzati in vari stili, con una quantità impressionante di dettagli, in cui simbolizzava sotto l'aspetto di fantastici edifici visionari le persone che conosceva, e in primo luogo la madre, morta nel 1937, che fu oggetto di una devozione

durata per tutta la vita e a cui dedicò un intero ciclo di opere. Conduceva una vita solitaria e organizzava annualmente nella sua piccola casa una mostra, che era visitata da qualche vicino e dai bambini. L'idea fondamentale dei suoi lavori consiste nella rappresentazione degli esseri umani in edifici, non per degradarli o umiliarli, ma al contrario per valorizzarli ed esaltarli. Alcune di queste simbolizzazioni fanno parte del progetto di una città utopistica da lui battezzata con l'acronimo Ytte (*Yield To Total Elation*), vale a dire «cedi alla totale esultanza», perché, come scrive ripetutamente, «non esiste più alcun motivo per sentirsi soli». È difficile trovare nel Novecento qualche altro artista che, in totale indipendenza, abbia espresso la nozione estetica di magnificenza con tale assiduità e costanza¹⁰.

Molti articoli esposti nella Biennale appartengono all'antropologia, come i disegni tantrici di autori anonimi, i disegni-dono degli Shakers (che costituiscono una rarità assoluta, in quanto questa setta protestante è aniconica), i *paños* dei detenuti delle prigioni americane¹¹ oppure le bandiere vudú haitiane¹². Gli ex-voto del Santuario di Romituzzo sono soltanto uno spiraglio in grado di aprire una valanga potenziale di dimensioni immani e di incalcolabili conseguenze politico-religiose: dalle reliquie ai paramenti sacri, dalle confraternite in odor di mafia alle processioni sovvenzionate in modo torbido, dai rituali d'ogni genere alle superstizioni più aberranti, le manifestazioni della cosiddetta «religiosità popolare» o dell'alta moda ecclesiastica forniscono un materiale «artistico» immenso. C'è chi fa un quadro in un solo giorno e chi invece impiega diversi mesi, perché affetto da perfezionismo ossessivo-compulsivo: i lavori fatti tutti d'un getto coesistono accanto alle opere di maniaci del dettaglio. Moltissimi sono coloro che vogliono fotografare, filmare, disegnare o dipingere le visioni, i sogni, le parasonnie, le epifanie o i fenomeni ottici rari. Così non si contano i filmmaker e video artisti stravaganti d'ogni paese e d'ogni cultura che dedicano le loro opere alle città astrali del Brasile, dove vivrebbero le anime dei morti, oppure a coloro che cercano di sfuggire all'ipervisibilità, rifugiandosi in luoghi inaccessibili. Al polo opposto c'è chi più umilmente vuole soltanto tramandare tecniche artistiche antiche, considerate anacronistiche dal «mondo dell'arte», come le miniature o il disegno. Un'altra attività reputata marginale è quella del restauro: veramente liminare è il caso di due persone dotate di capacità manuali che restaurano

le 387 cassette trovate in un sacco della spazzatura e opera di un pensionato, tale Peter Fritz, negli anni cinquanta: chi è l'artista? I due restauratori (sotto il cui nome è presentata l'opera) o il signor Fritz? Ancora più imbarazzante è il fatto che cassette analoghe siano mostrate come opera da Robert Gober, scultore pienamente riconosciuto e legittimato dal «mondo dell'arte». Anche la didattica può essere vista come arte: per esempio le conferenze, già da molti trasformate in spettacolo, possono essere ricuperate al mondo delle arti visuali. Le schedature dei colori del cielo, osservati a intervalli di un'ora nel corso di una giornata, perfezionano un genere di produzione praticato dallo scrittore August Strindberg alla fine dell'Ottocento: le celestografie. L'autore di queste schedature battezzò negli anni settanta la Pop Art con l'espressione «Realismo Capitalista», creato per analogia al «Realismo Socialista»: ma questa definizione, che non ebbe successo, mostra come un'operazione artistica può consistere semplicemente in una diversa etichettatura dell'esistente, che gli attribuisce un significato critico. Un posto di grande rilievo è assegnato alla trasformazione della tecnologia e della scienza in arte, non però nel senso tradizionale di adoperarle come nuovi mezzi per produrre opere d'arte: molti al contrario mostrano attraverso video o installazioni la rapida obsolescenza degli strumenti tecnologici, documentano le imprese scientifiche fallite e gli errori di autorevoli ricercatori. Tutti questi materiali e documenti vengono derubricati dalla categoria delle imprese naufragate e solennizzate come operazioni artistiche. C'è perfino chi va al di là dell'iconoclastia e del vandalismo, presentando come arte un processo chimico-fisico che polverizza motori di aerei e arredi sacri, praticando una specie di distruzione radicale: un specie di *Ludd Art*. Boicottaggio a fin di bene invece fu fatto da quanti, in vari uffici, fecero sparire i dossier dei condannati a morte durante la Rivoluzione francese o la Seconda guerra mondiale. Esempio è poi il caso di Jim Carter, un ex minatore e pescatore di abaloni, che elaborò i fondamenti di una fisica alternativa a quella ufficiale, basata sul rifiuto della teoria della relatività e della meccanica quantistica: egli non si è limitato a scrivere un libro che espone l'idea di una nuova scienza, ma ha fondato anche un società scientifica¹³. Paradossalmente i suoi seguaci cercano, contro la sua volontà, di rendere meno radicali le sue teorie eterodosse per essere accettati dalla scienza ufficiale, invece di rendersi conto che si apre loro una carriera di

artisti! L'artigianato, escluso da almeno cent'anni dalla storia dell'arte e sostituito dal design, si prende la rivincita con ricami e ceramiche, calligrafie e abiti di sartoria, gioielli e acconciature particolarmente elaborate che, spesso appartenendo a mondi culturali non occidentali oppure ispirandosi a questi, mostrano il carattere povero e angusto della nozione eurocentrica di «arte». Non ci si dimentica nemmeno di un tipo raro e difficile di artigianato: l'imbalsamazione. C'è chi procede all'invenzione di nuove categorie estetiche, come l'*arture*, una mescolanza tra *écriture* e *peinture*. Molti vanno nella direzione del «sex appeal dell'inorganico», con produzioni in cui la pulsione erotica è eccitata da cose che nulla hanno che fare con le mete sessuali «normali»¹⁴; altri costruiscono simulacri che sono oggetti sacri non meno che opere d'arte, sostituti di cose vere, oppure video che si pongono al di là del vero e del falso, appartenenti al genere *mockumentary*, cioè falsi documentari in cui l'originale e la sua contraffazione si confondono in un groviglio inestricabile. Manichini, androidi, replicanti, vampiri e cyborg sono rappresentati ed evocati in abbondanza. Per quanto riguarda la problematica della ripetizione differente, vale a dire dell'indiscernibilità tra l'originale e la sua riproduzione, c'è chi abbatte anche quest'ultima frontiera, presentando a questa Biennale proprio la *stessa opera* che aveva presentato nella Biennale precedente. Tuttavia anche i veri documenti e gli archivi storici possono essere sottratti alla loro funzione di conservazione del passato e immessi nel network artistico, indipendentemente dal loro contenuto, che può essere estremamente vario, dalla vita di Joe Pistone, un agente dell'Fbi infiltrato nella mafia newyorkese negli anni settanta, ai casellari di stato: la storia è così decostruita come disciplina scientifica e trasformata in arte, seguendo inconsapevolmente un'idea che fu di Benedetto Croce e di Wilhelm Dilthey! Non diversamente l'opera di fotografi professionali di matrimoni, battesimi, funerali e altri eventi privati costituiscono in blocco una collezione artistica coerente e omogenea.

Molti sono filmmaker e video artisti alternativi, che esplorano i territori più scabrosi della malattia, della morte, della trasgressione sessuale e della rivolta politica: tra questi alcuni, come la tedesca Hito Steyerl, fanno dei veri e propri film-saggi su figure della vita politica prossime al terrorismo, secondo un'intuizione che risale all'anarchico ottocentesco Zo d'Axa,

oppure su se stessa e sulle proprie esperienze *bondage*; parimenti interessanti sono gli italiani Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, che portano alla luce i momenti piú oscuri della vita politica italiana del Novecento. Altri invece scelgono una poetica di «realismo isterico», oppure mostrano il corpo umano dall'interno, o ancora danno voce alle minoranze etniche e politiche, come l'American Indian Movement. Un caso particolare di Body Art è quella di un italiano che trasformò il proprio corpo e la propria apparenza fisica al punto da risultare la copia di suo padre, ingrassando, facendosi tingere i capelli di bianco, indossando lo stesso tipo di abiti e comportandosi secondo le sue abitudini: questa trasformazione durò cinque anni. Al di fuori del *mainstream* del «mondo dell'arte» stanno molti microcampi come la Folk Art, l'illustrazione, il libro d'artista, i fumetti, il bricolage, il *détournement*, le rappresentazioni visive del tempo... che in questa Biennale hanno trovato un pieno riconoscimento artistico. La stessa cosa si può dire di orientamenti caduti nella marginalità, come la pittura, l'astrattismo, il costruttivismo, le ricerche cinetico-visuali... La ricerca piú originale mi sembra la *Sonakinatography* di Channa Horwitz, che realizza composizioni visive simili a grafici che possono essere utilizzate come partiture per performance di danza, musica, luce e cinema: l'idea di fondo è che la limitazione del linguaggio visuale a semplici sistemi e sequenze logiche apre innumerevoli possibilità¹⁵. Un bel numero di opere a cui la Biennale fa riferimento sono tuttavia inclassificabili. Lo studio di una pianta di girasole per i 130 giorni della sua esistenza, le fotografie dei volti degli abitanti di Asti fatte da Diego Perrone, le ipotetiche cartografie della mente, i simbolismi criptici indecifrabili, i disegni erotici di un ragazzo russo, le aziende agricole perfettamente funzionanti per anni gestite come opere d'arte totale (l'*Agricola Cornelia s.p.a.* di Gianfranco Baruchello), le vetrinette simili a quelle dei musei di storia naturale contenenti i materiali piú vari... si pongono in una *no man's land*. La stessa cosa può dirsi per contaminazioni tra attività culturali molto lontane fra loro. Per esempio, l'inglese Ed Atkins mette il video al servizio dell'attività letteraria¹⁶ oppure al contrario questa al servizio di quello; l'islandese Ragnar Kjartansson allestisce performance della durata di diverse ore o addirittura giorni, che appartengono al teatro non meno che alle arti visuali.

Accanto a tutto questo materiale marginale oppure completamente

estraneo al «mondo dell'arte», troviamo una decina di artisti riconosciuti e pienamente legittimati come Richard Serra, John De Andrea, Walter De Maria, Paul McCarthy, Dieter Roth, Carl Andre, Cindy Sherman (la quale prudentemente espone un suo album fotografico degli anni settanta). Per quanto le loro opere siano state fortemente controverse, essi rappresentano quei rari casi in cui la trasgressione è stata premiata e integrata dalle istituzioni. Vederli esposti insieme alle casette di Peter Fritz, alle bandiere del vudú, alle pitture medianiche e agli ex-voto lascia perplessi, perché fa saltare tutta una gerarchia di valori e di prezzi consolidata. Perciò ci si chiede se essi si siano resi conto della destabilizzazione operata da Gioni oppure l'abbiano ritenuta così vincente da ritenere utile parteciparvi in ogni caso.

La strategia di questa Biennale ha un precedente nella mostra intitolata «20+20», organizzata nel 2006 da Carine Fol, direttrice del Museo «Art en Marge» a Bruxelles, in cui le opere di venti artisti *outsider* venivano esposte accanto a venti opere di artisti riconosciuti istituzionalmente, senza alcuna indicazione di quali appartenessero alla prima categoria e quali alla seconda¹⁷.

I veri nodi concettuali di questa Biennale sono tuttavia questioni estetico-artistiche per così dire storiche, nel senso che attraversano tutta l'arte del Novecento e restano tuttora altamente problematiche. La prima di queste riguarda il rapporto arte-vita. Un artista riconosciuto istituzionalmente come tale, Bruce Nauman, le cui opere fanno anche parte della Collezione Saatchi, è presente in questa Biennale con una video-installazione il cui titolo potrebbe essere mutuato dalle opere della psicoanalista Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes* (1988), e del filosofo Paul Ricœur, *Soi-même-comme un autre* (1990), e ha affermato: «Se sono un artista e sono nello studio, allora qualsiasi cosa sto facendo, deve essere arte. A questo punto l'arte diventa più un'attività che un prodotto»¹⁸. Se le cose stanno in questi termini, bisogna avere uno studio per essere artisti! Lo statuto di «artista» non dipende dalla persona, ma dal luogo in cui si trova. Si tratta di una *teoria professionale* dell'arte, che però chiarisce molto bene la differenza tra l'artista che lavora nel suo studio e il dilettante che lavora in casa¹⁹. Possedere uno studio significa svolgere un'attività da cui si traggono i mezzi per vivere. Artisti che hanno uno studio ma non riescono a vendere le loro

opere sarebbero dunque pseudo-artisti. Inoltre questa teoria implica una netta distinzione tra la vita privata e quella pubblica, che è stata oggetto di una contestazione non meno radicale di quella che ha investito la *teoria istituzionale* dell'arte.

L'idea di un'arte che si identifica completamente con la vita dell'artista e che quindi può anche fare a meno di opere ritorna costantemente dal Romanticismo fino a oggi²⁰. I situazionisti hanno opposto alla concezione sedentaria dell'artista l'esperienza della *deriva*, intesa come conoscenza psichico-esistenziale del territorio²¹. L'artista argentino Carlos Ginzburg compie tra il 1972 e il 1982 una serie di *Viaggi* attraverso i cinque continenti, il cui risultato è una serie di dossier pieni di riflessioni, fotografie, documenti della piú varia natura, i quali sono una specie di protocollo delle sue esperienze²². La Biennale sdogana definitivamente questo tipo di pratica estetico-artistica attraverso una serie di opere che vanno dal video-diario a installazioni che riproducono esattamente la casa in cui l'artista è nato. Degno di nota è il caso del belga Patrick Van Caekenbergh, che presentò come un'opera d'arte la baracca in cui visse per quattro anni, col titolo *Living Box*. Questa si può interpretare come la versione derisoria dello studio di Nauman! Ma il caso limite di questo orientamento neo-esistenzialistico è rappresentato da un caso finito tragicamente, che purtroppo è sfuggito a Massimiliano Gioni. Si tratta della performance itinerante *Spose in viaggio* intrapresa da Pippa Bacca (pseudonimo di Giuseppina Pasqualina di Marineo) con una sua amica, che consisteva nell'attraversare in autostop, vestite da sposa, molti paesi dell'area balcanica e mediorientale per arrivare a Gerusalemme. Nel corso del viaggio in Turchia le due ragazze si separarono. Il 31 marzo 2008, a Gabze, una città della Turchia, Pippa Bacca fu violentata e uccisa da un tale che le aveva dato un passaggio²³.

La seconda questione riguarda proprio l'idea di collezione, il cui carattere problematico è stato ampiamente riconosciuto²⁴. Per essere credibile, una collezione non solo dovrebbe essere omogenea, ma anche spiegare le ragioni epistemologiche che la giustificano. In altre parole, che cosa hanno in comune le cose collezionate? E perché vale la pena di collezionarle? Gioni mostra due casi opposti: le opere grafiche del Sudest asiatico e della Melanesia della collezione Hugo A. Bernatzik e i materiali vari piú disparati

messi insieme da Uri Aran sotto l'etichetta del «formalismo burocratico». La prima opera è il risultato delle ricerche etnografiche di un grande studioso austriaco che dedicò tutta la sua vita alla scienza. La seconda intende palesare l'ottusità del metodo burocratico che omologa, in nome di standard meramente formali, situazioni e casi assolutamente disparati. In entrambi i casi la nozione di collezione è posta in relazione con l'arte. Nella collezione Bernatzik avviene lo spostamento dal contesto scientifico a quello espositivo; il secondo caso appartiene all'arte concettuale, nella quale l'idea è più importante dell'opera. Resta aperto il problema fondamentale: che cosa distingue la collezione dalla tesaurizzazione e dalla mera accumulazione? Secondo la psicoanalisi ortodossa, la figura del collezionista presenterebbe le caratteristiche del carattere anale, parsimonioso, con un estremo senso del possesso, al limite avaro e speculatore²⁵. Gérard Wajcman invece contesta questa interpretazione e sostiene che il vero collezionista sarebbe piuttosto un viaggiatore che accumula tesori, secondo la logica di un'economia allargata, teorizzata da Georges Bataille: questa è caratterizzata dalla *dépense*, dal consumo ostentatorio, dall'ospitalità sontuosa²⁶. Egli sarebbe perciò tutto il contrario di un avaro e riattualizzerebbe nel mondo attuale la virtù antica e rinascimentale della *magnificenza*²⁷. Ma esiste un terzo aspetto deviato e perverso del collezionismo: l'accumulo compulsivo o disposofobia (paura di buttare). Il fenomeno non è sfuggito alla Biennale: Christopher Turner dedica un saggio ai Fratelli Collyer, che costituiscono il caso estremo di questa sindrome psicopatologica. Quando furono trovati morti nella loro casa a New York, la polizia dovette sgombrare 130 tonnellate di rifiuti, comprendenti ogni genere di cose.

Qualcosa di intermedio tra il collezionismo e l'accumulazione è l'*assemblage*, una specie di collage tridimensionale consistente nel mettere insieme oggetti diversi, per lo più rifiuti. Come è noto, l'iniziatore di questa attività fu Kurt Schwitters (1887-1948), che iniziò nei primi anni venti a creare all'interno della sua casa una specie di opera d'arte totale domestica da lui battezzata col nome di *MERZbau*. Ma insieme a lui va ricordato il nome della mitica Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927), chiamata la «musa dei dadaisti». Autore di *assemblage* molto trasgressivi fu Edward Kienholz (1927-94). In questa Biennale figura Walter Pichler (1936-2012), che molto significativamente rifiutò di essere considerato un «artista» e si trasferì in

campagna per lavorare in totale isolamento. Avrebbero potuto essere inclusi anche l'americana Betye Irene Saar, suo figlio Alison Saar, nelle cui opere confluiscono aspetti della diaspora africana, nonché l'italiano Vettor Pisani (1934-2011). Tutto ciò mostra che, al di sotto del «mondo dell'arte» istituzionalizzato e canonizzato dai critici e dagli storici dell'arte, corre almeno dai primi del Novecento un filone *fringe*, che talora emerge qua e là per poi scomparire di nuovo. La metafora della «vecchia talpa» che Marx paragonava all'opera della rivoluzione²⁸ si presta molto bene per descrivere l'aspetto sovversivo implicito nella creazione «artistica».

La terza questione riguarda la concezione dell'arte come azione. Contrariamente alla concezione dell'esperienza estetica piú diffusa, secondo la quale l'arte fornisce un piacere puramente contemplativo, molti artisti pensano che l'arte possa essere una forma di *azione*, affine alla magia, all'alchimia, alla cura dell'anima e del corpo. La svizzera Emma Kunz (1892-1963) praticava la radioestesia e riteneva di avere poteri terapeutici paranormali: guidata da un pendolino, produceva elaborati disegni geometrici il cui scopo era quello di guarire i suoi pazienti attraverso rituali taumaturgici. La cinese Guo Fengyi (1942-2010) creava immagini con lo scopo di recare sollievo ai malati, ma riteneva di essere oggetto di una discriminazione da parte dell'arte ufficiale²⁹. Gli Zuni, una popolazione amerindia del Nuovo Messico, considerano sacrilega qualsiasi esposizione pubblica delle loro divinità di guerra, e hanno intrapreso vittoriose azioni legali contro i musei che le avevano esposte³⁰. Molte culture extra-europee nutrono una profonda ostilità nei confronti del «ricupero» artistico e della successiva spettacolarizzazione delle loro produzioni, anche se talora alcuni, come i Maori e gli Ashanti, hanno accettato di collaborare con i musei per accrescere il loro prestigio internazionale. L'arte come azione è un miraggio inseguito da tanti: ma esso sembra realizzabile soltanto attraverso un totale occultamento. Per esempio, la visionaria svedese Hilma af Klint (1862-1944) stabilì nel testamento che le sue opere fossero esposte solo vent'anni dopo la sua morte.

Un'ultima questione sollevata dalla Biennale del 2013 è il ricupero del Surrealismo, movimento artistico del tutto screditato a partire dagli anni sessanta del Novecento. Non a caso il catalogo si apre con la *Maschera di André Breton*, opera di René Iché (1897-1954). Del resto l'intera mostra è

pervasiva da una sensibilità surrealista, che si manifesta nell'attenzione ai fenomeni paranormali, ai sogni, all'esoterismo. Anche i pittori surrealisti sono ben rappresentati: da Dorothea Tanning (1910-2012) a Enrico Baj (1924-2003) fino ai mitici Hans Bellmer (1902-75) e Pierre Molinier (1900-76). Non meno importante è la rivalutazione del surrealismo etnografico. Una delle critiche rivolte al «mondo dell'arte» istituzionale è stata quella di essere in fondo euro-americano, anche quando assimilava artisti extra-europei. Fortemente radicati nelle loro culture di origine sono invece Papa Ibra Tall, l'artista «ufficiale» del Senegal e ancor di più Frédéric Bruly Bouabré (1923-2014), della Costa d'Avorio, fondatore di una nuova religione, l'«Ordine dei Perseguitati», illuminato da rivelazioni sovranaturali. Questi trascrisse in un alfabeto pittorico una lingua quasi estinta e sostenne una interessante teoria secondo cui tutti gli esseri del mondo, animati e inanimati, organici e inorganici, sono la «scrittura di Dio».

Molto rivelatore dell'ostracismo esercitato dal «mondo dell'arte» su tutto ciò che appariva come vagamente surrealista è il caso del pittore americano Philip Guston (1913-80), esponente importante dell'espressionismo astratto. Quando alla fine degli anni sessanta abbandonò l'astrattismo e produsse una serie di quadri caratterizzati da un certo senso dello humour e da una figurazione stravagante, la sua nuova produzione fu stroncata e ridicolizzata da un critico molto influente, fautore del modernismo: Hilton Kramer (1928-2012)³¹. Guston non fa parte degli artisti della Biennale, ma mi sembra significativo il fatto che ai suoi quadri dell'ultimo periodo sia stata dedicata una mostra in Danimarca al Louisiana Museum of Modern Art (4-6-2014/7-9-2014)³².

Il rilancio del surreale segna una radicale inversione di tendenza rispetto a quel «ritorno al reale» che caratterizzò l'arte degli anni novanta e che fu teorizzato da Hal Forster: «Per molti nella cultura contemporanea la verità risiede nel soggetto traumatico o abietto, nel corpo malato o danneggiato [...]. Se vi è un soggetto di storia per il culto dell'abiezione per eccellenza, questo non è il Lavoratore, la Donna o la Persona di colore, ma il Cadavere»³³. Questo orientamento nichilistico dell'arte, nel quale la nozione di *trauma* occupa un posto cardinale, ha svolto un ruolo importante di anticipazione di ciò che la cronaca giornalistica e massmediatica mostreranno negli attentati dell'11 settembre 2001. A partire da questo

evento-matrice della storia recente, l'arte non è piú in grado di competere con la realtà storica, che la supera enormemente in orrore ed efferatezza. Proseguire sulla strada del Reale significa mettersi al rimorchio della storia e rinunciare proprio a quella autonomia e libertà che l'arte rivendica dalla fine dell'Ottocento. Nessuna operazione artistica può piú battere l'effetto traumatico o immondo di un reportage fotografico. Da qui nasce un'inversione di tendenza che conduce alla riscoperta del Surrealismo, il quale propugna una visione entusiastica ed effervescente, magica e prodigiosa dell'esistenza. Se c'è un ritorno non è piú quindi al Reale, ma al Surreale. I corpi senz'organi di Bellmer e di Molinier sono il prodotto di un'ebbrezza erotica, non di un macello o di un eccidio.

In conclusione, la Biennale di Venezia del 2013, radicalizzando l'idea populistica secondo cui l'arte può essere fatta da tutti, che era implicita nella svolta delle neo-avanguardie, ha destabilizzato completamente il campo artistico, mostrando nello stesso tempo che *l'opera d'arte non è sufficiente a se stessa*. Le poetiche, cioè i programmi d'arte che hanno accompagnato l'arte contemporanea, non riescono piú a colmare questa carenza; tantomeno la critica d'arte, ridotta a cronaca o a promozione pubblicitaria. Le strategie artistiche devono lasciare il posto alle strategie teoriche. Nel momento in cui tutto ciò che è *fringe* può diventare istituzionale, si apre il problema della sua legittimazione e dell'autorevolezza di chi garantisce tale operazione. Non può sfuggire del resto il significato economico e speculativo della strategia iniziata con la Biennale di Venezia del 2013. Ciò che è *fringe* costa poco o nulla: conviene salire non piú sulle spalle dei giganti, ma su quelle dei nani. Il mercato artistico ha dinanzi a sé un'immensa riserva di caccia; tuttavia i collezionisti non sono in grado di valorizzare ciò che si trova in un sacco di spazzatura o in una chiesa sconsecrata. La merce è a buon mercato, ma la sua trasformazione in opera d'arte è un'altra cosa.

Intermezzo

Artisticità, artificiazione, artistizzazione.

Si apre dinanzi a noi un orizzonte artistico sconfinato. Qualsiasi cosa può essere qualificata come *arte*, non importa se naturale o artificiale, organica o inorganica, reale o virtuale, materiale o spirituale, astratta o concreta, trovata o costruita, fatta o anche soltanto pensata. A prima vista, è sufficiente che un *connaisseur*, cioè uno specialista del gusto estetico o artistico, sostenga che una tale entità è bella o è arte, perché questa sia legittimata come tale. Questa operazione è una specie di battesimo che al limite può anche fare a meno dell'officiante e avvenire per autodesignazione, oppure contro l'espressa volontà del battezzato, che sostiene di non avere niente che fare con l'arte, o ancora senza che l'oggetto in questione ne sappia nulla, come nel caso dei minerali, dei vegetali e degli animali.

Tale posizione apparentemente nichilistica nasconde tuttavia un fondamento metafisico: se io dico che una certa entità è *estetica* oppure *artistica*, è perché le attribuisco l'essenza dell'*esteticità* o dell'*artisticità*. Quindi la distinguo da moltissime altre cose che ritengo non siano né estetiche né artistiche. Quando lo scrittore e pensatore francese Roger Caillois (1913-78) sceglie alcune pietre, che a suo avviso hanno caratteristiche altamente estetiche, è perché ritiene di sapere che cos'è l'esteticità e che questa possa riguardare anche il mondo naturale¹. Questa attribuzione non è affatto ovvia: Hegel e Croce escludevano il bello dal mondo naturale². Che un *objet trouvé* oppure una persona o un paesaggio

siano *estetici* è un'affermazione che presuppone una concezione metafisica della bellezza, vale a dire che esista un'essenza della bellezza e che si sappia in che cosa essa consiste. Altrimenti su questo terreno non si va oltre il gusto personale o il consenso sociale.

Queste preclusioni valgono a maggior ragione per l'arte. Il *ready-made* non si occupa minimamente della bellezza e ha rotto completamente ogni rapporto con l'estetica. Per André Breton questo è «un oggetto comune promosso alla dignità di un oggetto d'arte mediante la semplice scelta dell'artista»³. Un passo oltre è l'Appropriation Art. Tale tendenza riproduce immagini o oggetti per lo più tratti dalla storia dell'arte recente o passata, apportandovi una piccola modifica, oppure anche riproponendoli tali e quali. Essa infrange un principio cardinale dell'arte moderna: l'originalità. Il posto dell'innovazione è preso dalla ripetizione⁴. Più o meno consapevolmente, Sherrie Levine, una delle principali esponenti del movimento, sposa la tesi della morte dell'arte: «Il mondo è pieno da soffocare. L'uomo ha posto il suo marchio su ogni pietra. Ogni immagine è affittata e ipotecata [...] Possiamo soltanto imitare un gesto che è sempre anteriore, mai originale»⁵. In altri termini, l'artisticità c'era, ma non c'è più!

La sociologia dell'arte ha da tempo sfatato il mito di un'essenza dell'arte. Andando al di là della teoria istituzionale dell'arte di George Dickie⁶, secondo il quale è arte tutto ciò che le istituzioni considerano tale, Nathalie Heinich ha fatto un lavoro sociologico molto analitico su un caso emblematico, la fortuna di Vincent Van Gogh, esaminando le tappe attraverso le quali un pittore folle quasi sconosciuto ai suoi contemporanei, morto suicida nel 1890, è diventato a poco a poco, in un secolo, uno dei più importanti, apprezzati e costosi artisti contemporanei⁷. Questo straordinario processo di valorizzazione comincia poco prima della morte di Van Gogh, con un articolo di Gabriel-Albert Aurier sul «*Mercure de France*»⁸. L'autore di questo articolo, a cui l'artista rispose con una lunga lettera, è uno dei più autorevoli critici dell'epoca. Tuttavia sarà la cognata Johanna Bonger la promotrice pratica della fortuna di Van Gogh. Ovviamente questi due fattori non sono sufficienti a spiegare la sua vertiginosa ascesa nell'empireo dei massimi artisti di tutti i tempi. Altrettanto importante è la consonanza con tanti artisti della sua epoca. Maurice de Vlaminck, un decennio dopo la morte di Van Gogh, esprime un entusiasmo delirante nei suoi confronti:

guardando i suoi quadri, dice di essere stato così emozionato da piangere di gioia e di disperazione e di avere amato in quei giorni Van Gogh più di suo padre⁹. Come è noto, le opere di questo pittore olandese influenzano profondamente il «Troisième Salon d'Automne» del 1905 e negli anni successivi, grazie a Roger Fry, vengono conosciute in Inghilterra e successivamente in Germania e negli Stati Uniti, ottenendo una fama mondiale. Tuttavia, anche in questo caso paradigmatico, ci troviamo di fronte a una artisticità finalmente riconosciuta come tale, coadiuvata dal mito dell'artista «maledetto».

La svolta *fringe* dell'arte è un fenomeno completamente diverso: non si tratta di legittimare qualcosa che in potenza è esteticamente o artisticamente importante, ma non è stato riconosciuto come tale. Si tratta di trasformare in qualcosa di emozionante, eccitante e seducente una entità che non riesce a manifestarsi da sola come tale, oppure lo è per ragioni che non hanno nulla che fare con ciò che finora si è inteso come arte, oppure è riconosciuta e legittimata dalla storia dell'arte, perfino come un capolavoro, ma è come mummificata e imbalsamata, oggetto di una devozione fanatica o di uno studio meramente erudito o, nel più frequente dei casi, di una visita turistica. Ciò che sta accadendo è un cambiamento epistemologico della nozione di arte. Il fatto è che l'arte, così come è stata intesa nella modernità, non basta più a stessa. Non è più il centro intorno a cui ruotano le dinamiche della valorizzazione e della credibilità, le quali vertono su esperienze personali o collettive di carattere sociale, morale e filosofico.

Nathalie Heinich e Roberta Shapiro si sono rese conto di questa trasformazione e hanno introdotto un neologismo, *artification*. Questa consiste nella trasformazione di una pratica quotidiana modesta in un'attività istituzionale riconoscibile come arte¹⁰. I passaggi attraverso cui si realizza questa metamorfosi sono da loro molto chiaramente individuati. Essi implicano attività organizzative (creazione di spettacoli, costituzione di compagnie), sociali (inserimento nel campo artistico di persone estranee), estetiche (cambiamento di parametri di valutazione), istituzionali (invenzione di nuove discipline, attivazione del loro insegnamento), discorsive (promozione attraverso giornali, dépliant, radio, televisione, pagine web, reti sociali). Naturalmente tutto ciò non può essere fatto da una

sola persona, ma è il lavoro complesso di un team che agisce in modo coordinato in campi differenti, mettendoli in relazione tra loro.

Tuttavia c'è un fattore più importante di quelli sopraelencati. Si tratta della consapevolezza che l'autore, il produttore, l'artista (oppure il gruppo di autori, produttori, artisti) ha di se stesso: in altre parole, cosa ritiene di essere e conseguentemente il suo relazionarsi con gli altri, l'immagine che fornisce, il suo lavoro di autorappresentazione. Non a caso esso è considerato la prima condizione del successo¹¹. Inoltre non meno rilevante è il modo in cui gli altri recepiscono questa immagine e il *feedback* che si stabilisce tra il modo in cui io mi valuto e il modo in cui mi valutano gli altri, vale a dire la capacità di tenere conto delle conseguenze del proprio comportamento per cambiarlo in parte o per intero.

Il merito della sociologia dell'arte è di avere introdotto un atteggiamento disincantato, una *Entzauberung*, nei confronti della sopravvalutazione iperbolica dell'arte, mettendo in luce e studiando analiticamente i meccanismi che l'hanno resa possibile. Questo lavoro è ben lungi dall'essere compiuto: il suo limite consiste nel fatto che il ricercatore resta prigioniero della propria metodologia disciplinare, senza adottare quella tecnica di *osservazione partecipante* che gli consentirebbe di comprendere dall'interno le logiche e le dinamiche dell'arte contemporanea. Nel caso di Nathalie Heinich questa carenza è tanto più strana, in quanto ella è stata l'autrice di un energico pamphlet su ciò che l'arte dovrebbe insegnare alla sociologia, in cui teorizza la necessità di un impegno disincantato del sociologo nel mondo artistico¹². Ma se non segue le strategie artistiche che si scontrano *all'interno* del campo artistico, non raggiungerà il suo scopo. Fintanto che si preoccuperà esclusivamente di affermare la credibilità della propria disciplina, estendendone i confini, non arriverà a cogliere come funziona l'oggetto dei suoi studi. Nella cultura occidentale l'arte è l'unico ambito in cui la devianza può trovare un riconoscimento: ma proprio per questo il sociologo dell'arte deve partecipare, sia pure minimamente, a questa devianza. Sotto questo aspetto, la sociologia deve imparare la propria metodologia dalla psicoanalisi e dall'antropologia: in altre parole, mettersi in gioco e non restare vittima di quell'errore che Pierre Bourdieu ha definito con l'espressione «epistemocentrismo scolastico», a causa del quale il dotto attribuisce la propria visione agli agenti che sono oggetto del suo studio¹³.

Gérard Creux ha criticato la nozione di *artificazione*, negando il suo carattere innovativo e considerandola un semplice duplicato di «legittimazione» culturale: a suo avviso, le autrici non riescono nel loro intento di comprendere la genesi dell'arte e le condizioni della sua esistenza¹⁴. Esse hanno risposto a questa critica, sostenendo che l'artificazione non riguarda una questione di valorizzazione, ma lo studio dei passaggi di frontiera tra l'artigianato, la vita quotidiana, l'industria, il delitto, il tempo libero, lo sport... e l'arte. In altre parole, si tratta di una questione ontologica, un salto di frontiera discontinuo tra ciò che non è e ciò che è collettivamente identificato come arte. Mentre la legittimazione è l'attribuzione di un valore, l'artificazione consiste in una costruzione concreta: un processo progressivo di trasformazioni materiali, organizzative, formali e così via¹⁵.

A prima vista sembra che vi sia una convergenza tra la svolta *fringe* dell'arte e l'artificazione, ma essa è solo apparente. Il *passaggio all'arte*, che costituisce l'oggetto di studio dell'artificazione, studia attività che stanno sul crinale tra il mestiere, la professione, l'industria e l'arte, quali la fotografia, il cinema, l'artigianato, i graffiti, la danza hip hop, l'illusionismo, la tipografia, la calligrafia, la moda, il circo...: tutte queste occupazioni, che peraltro presentano situazioni molto differenti l'una dall'altra, potrebbero essere trasformate in vere e proprie arti attraverso quei processi di solennizzazione di cui si è detto sopra. Naturalmente l'elenco non è esaustivo. Esistono casi in cui questo passaggio è già avvenuto da molto tempo, come il cinema e la fotografia d'autore. Ci sono infine moltissimi casi di contaminazione tra le arti, che appartengono perciò contemporaneamente a vari campi. Per quanto riguarda le immagini del corpo, numerosi sono gli artisti le cui opere partecipano in tutto o in parte al teatro, alla danza, alla performance, alla pittura, al video, al cinema e alla fotografia¹⁶.

Altri fenomeni non sono stati presi in considerazione dalle due studiose. L'arte dei bambini costituisce un campo ben delimitato, che ha un notevole successo in alcuni paesi come la Cina, dove l'educazione artistica inizia nelle scuole pubbliche dal primo anno dell'elementari e prosegue fino al secondo anno delle medie. Nell'estate 2009, per iniziativa di Yuqing Hu e di Francesco Pernice, si è svolto uno stage di un centinaio di bambini cinesi nel «Campo dell'arte» di Grottaferrata¹⁷. Di questo argomento si occupò nel

1919 Corrado Ricci in un libro pionieristico¹⁸. A Oslo esiste dal 1986 un museo d'importanza mondiale, Det Internasjonale Barnekunstmuseet¹⁹. Da allora si è venuta accumulando una vasta bibliografia²⁰.

Un altro caso interessante è rappresentato dallo *Studio Craft*. Il fenomeno è stato analizzato nel suo processo storico e nel suo significato teorico attuale da Sarah F. Maclaren²¹. Considerati tradizionalmente come anomali o inferiori all'arte e al design, gli *Studio Crafts* hanno seguito un percorso alternativo rispetto alle arti e all'industria, giocando un ruolo cruciale nella cultura visiva e materiale contemporanea. Da un punto di vista più generale, i *crafts* subirono nella cultura occidentale due trasformazioni fondamentali: la prima, quando furono separati dalle Belle Arti, declassati e definiti come «arti applicate o decorative»; la seconda, quando il design industriale avviò la produzione in serie di prodotti a basso costo. Secondo Sarah F. Maclaren, uno dei punti strategici del *craft* riguarda il ruolo che il *gender* e le minoranze etniche occupano in questa produzione. È interessante constatare che i *crafts* hanno consentito a gruppi marginali di mettersi in luce e di utilizzare un mezzo di espressione che non avevano acquisito altrove.

Last but not least, esiste anche l'arte degli animali, al cui studio l'etologo Desmond Morris ha recato un contributo fondamentale²². Tutti questi ambiti e il loro studio hanno contribuito a destabilizzare il «mondo dell'arte» istituzionale, mostrando i limiti della nozione di artificiazione e anticipando la svolta *fringe* che ora è in atto.

La teoria dell'artificiazione presuppone di sapere che cos'è l'arte. I suoi limiti sono sostanzialmente tre. In primo luogo, essa continua a ritenere credibile e autorevole quel «mondo dell'arte» euro-americano che si è costituito negli anni sessanta, con i suoi paradigmi, le sue strategie, la sua organizzazione. Ma esso non faceva che ricuperare, sfruttare e manipolare, trasformandolo in un business di lusso, ciò che le avanguardie storiche avevano escogitato ingenuamente e in buona fede. Tuttavia il germe dell'autodenigrazione, della puerilizzazione e della pulsione di morte era già implicito in queste. Il Futurismo è il primo movimento artistico in cui un programma di rifiuto del passato viene prima delle opere: solo successivamente e con difficoltà esso trova un'espressione artistica²³. Dadà sperimenta già quasi tutte le possibilità dell'anti-arte. I situazionisti, che sono l'ultimo tardivo prodotto dell'avanguardia storica, celebrano il canto

funebre dell'arte. La Saatchi Gallery e la Biennale di Venezia del 2013 in fondo non fanno che trarre le conclusioni di un disagio e di un malessere centenari.

In secondo luogo, l'artificazione resta interamente prigioniera di un'idea euro-americana dell'arte, ma nello stesso tempo pretende di introdurre in questo contesto espressioni della diaspora africana, come la danza hip hop, istituzionalizzandole e professionalizzandole, senza interrogarsi sul significato che le danze avevano originariamente in Africa. L'artificazione si preclude così la possibilità di comprendere il significato originario delle arti africane, nelle quali è essenziale proprio l'idea che l'arte debba esercitare un'*azione* sui suoi fruitori. La globalizzazione ci costringe a confrontarci non solo con le forme dei manufatti delle popolazioni extra-europee²⁴, ma anche col loro modo di considerare quei prodotti che eccedono l'uso puramente utilitario. Uno dei primi a cogliere questo aspetto è stato l'africanista tedesco Janheinz Jahn, secondo il quale la cultura africana intende i propri artefatti non funzionali in modo completamente differente rispetto all'estetica europea²⁵. In Africa e nella diaspora africana questi artefatti non sono qualcosa di immobile e statico: non esiste una bellezza che non sia anche una potenza, un'*azione*. Inoltre questa efficacia non si esercita sempre, ma dipende dal contesto, dalla situazione, dal rituale.

Chi ha radicalizzato questa teoria è stato l'antropologo britannico Alfred Gell²⁶. Per lui è necessario cambiare la stessa nozione di ciò che intendiamo per «arte», se si vuole superare la concezione angustamente eurocentrica. L'arte, a suo avviso, è un *sistema di azione (agency)* che mira a cambiare il mondo, piuttosto che trascriverlo in simboli. Quindi egli critica tutte le idee di «arte» elaborate dalla cultura occidentale: sono inadeguate la teoria filosofico-estetica che va in cerca di un'essenza dell'arte, quella istituzionale che si limita a sostenere che è arte tutto ciò che i mediatori legittimano come tale, quella semiotica che paragona l'arte a un linguaggio. L'oggetto d'arte è animato come una persona, è una *cosa che agisce*. Il suo potere di fascinazione e d'incanto non è separabile dalla persona che l'ha creata: gli oggetti d'arte sono degli *agenti sociali*. Per esempio, uno scudo finemente lavorato non è «bello», ma è destinato a far paura. La casa di riunione dei Maori è l'indice collettivo del potere della comunità. Così anche l'arte occidentale deve essere riconsiderata sulla base di tale prospettiva. *Il ratto di*

Proserpina del Bernini manifesta la propria *agency* nel dettaglio della mano che afferra. In un quadro astratto un disco nero decentrato su una superficie bianca sembra voler occupare la parte centrale. Le opere di Marcel Duchamp vogliono introdurci nella «quarta dimensione». Gell propone in fondo una concezione universale dell'arte di tipo animistico, che l'assimila alla magia. Inconsapevolmente, egli sostiene una nozione dell'arte non lontana da quella di György Lukács, per il quale l'origine dell'arte sta proprio nella magia²⁷.

Secondo una prospettiva simile si muove la ricerca di Annette B. Weiner, che ha dedicato un libro a un certo tipo di oggetti degli aborigeni delle isole Trobriand, i quali sarebbero impregnati del senso spirituale di chi li regala²⁸. Se questi oggetti sono donati a un altro, essi conservano un legame significativo con colui che li ha dati. Il sottotitolo del suo libro, *Il paradosso del tenere mentre si dà*, apre la prospettiva di un donare che è insieme un serbare. L'analisi della Weiner è interamente focalizzata su un materiale antropologico; ciononostante mi sembra che tutte le opere d'arte conservino il carattere di *possessi inalienabili*. E non è un caso che la Weiner prima di diventare un'antropologa abbia studiato la storia dell'arte.

Molto piú scettico sulla possibilità di giungere a una teoria globale dell'arte è stato il grande sociologo tedesco Norbert Elias, che soggiornò per due anni nel Ghana, tra il 1962 e il 1964, e mise insieme una collezione di artefatti africani. Anche per Elias questi prodotti non hanno per nulla l'intenzione di rappresentare alcunché, secondo la regola della «copia conforme»: per esempio, una maschera yoruba, il cui viso è dominato da due occhi brillanti, da una dentatura potente e da un naso simile a un becco, non raffigura un dio o uno spirito ma, nel contesto della cerimonia della società segreta per la quale è stata prodotta, è quel dio²⁹. Lo schema visuale non rimanda a qualcosa di esterno, ma acquista *durante il rito* un carattere ontologico. Lo stesso discorso vale per la trance dei rituali africani e afro-brasiliani (vudú ad Haiti, santería a Cuba, candomblé e xangô in Brasile) in cui il corpo stesso del fedele è messo a disposizione di una divinità che lo possiede³⁰.

Com'è noto, l'arte africana ha esercitato un'influenza decisiva sulle avanguardie artistiche del primo Novecento, creando una rottura nei confronti di quei canoni estetici di bellezza e di armonia che risalgono al

Rinascimento e ancor piú nei confronti dell'idea che l'arte debba rappresentare la realtà; tuttavia, secondo Elias, la portata di questa frattura è stata esagerata. Certamente essa ha creato uno choc nei confronti dei canoni tradizionali, ma il suo significato si è esaurito in una trasgressione che, proprio in quanto tale, dipende ancora da ciò che contesta³¹.

In altre parole, le avanguardie non hanno mutato la nozione di arte che si è costituita a partire dal Rinascimento. Sono state soltanto deviazioni dalla norma; non hanno infranto l'idea della «purezza» dell'arte, anzi, come nel caso di Apollinaire, l'hanno enfatizzata al massimo grado. Se un quadro simile a quelli dell'Espressionismo astratto può essere fatto non solo da tutti, ma perfino dalle scimmie, è chiaro che la questione dell'arte si è avvitata in una spirale recessiva ed è finita in un vicolo cieco. La proposta di Heinich e Shapiro di artificiare l'hip hop e i graffiti risponde a un problema politico: che cosa ne facciamo dei giovani senza lavoro delle periferie urbane e delle zone degradate? Creiamo delle strutture istituzionali che facciano loro credere di essere degli «artisti», così è sperabile che non facciano tumulti e non cadano nella delinquenza o nel vandalismo. Questa politica, senz'altro lodevole, intende svolgere la funzione esercitata una volta dalle parrocchie e dalle sedi dei partiti. Ma è un palliativo, perché, come si usa dire, il re è nudo: come far credere loro che sono degli «artisti», se questa parola è già per noi, e ancor piú per loro, completamente priva di senso?

Infine il problema del valore, cacciato dalla porta, rientra dalla finestra, sotto l'aspetto dell'apprezzamento: privato della sua aura metafisica, il valore si presenta come il risultato di un lavoro di valorizzazione, altrimenti non si capisce perché mai quest'ultimo debba essere intrapreso. Sarebbe meglio fare le parole crociate o prendere il sole sulla spiaggia! Una volta ammesso che tutti possono diventare artisti e che tutto può essere considerato un'opera d'arte, il «passaggio all'arte» di alcune attività artigianali, industriali, ludiche, religiose... e dei loro prodotti manca di quella radicalità che caratterizza le strategie artistiche descritte nella prima parte di questo libro.

Le nozioni di *artisticità* e di *artificazione* sono inadeguate a fronteggiare la sfida che le strategie artistiche attuali rivolgono ai fruitori, ai critici e ai teorici dell'arte contemporanea. Se uno degli aspetti specifici del pensiero filosofico è il pensare il proprio oggetto nei suoi esiti estremi, bisognerà

introdurre un'altra nozione piú radicale nelle sue premesse e nei suoi metodi: l'*artistizzazione*. Nulla è di per se stesso *arte*. Esso lo diventa attraverso molti fattori: la maniera in cui l'autore pensa la propria attività, il contesto diacronico e sincronico in cui si pone, il lavoro di mediazione ermeneutica cui è sottoposto, la ricezione del pubblico e della critica, la manipolazione cui i mass media lo assoggettano, la conservazione di ciò che è stato fatto. Ne deriva che l'*arte* è tutto questo insieme di azioni e reazioni, teorie e iniziative, oggetti e racconti, documenti e materiali del piú vario genere.

Hannah Arendt distingue la vita attiva in tre diverse forme: il lavorare (procurarsi i mezzi per vivere), l'operare (l'arte), l'agire (la politica)³². L'*artistizzazione* implica tutti e tre questi aspetti annodandoli tra loro. Essa ha un aspetto economico tutt'altro che trascurabile perché crea valore; è una produzione non solo di oggetti, ma di discorsi, di testi e di teorie; infine implica l'adozione di tattiche e di strategie, perché è un campo di combattimento. Questi elementi sono strettamente connessi tra loro e la loro gestione necessita quella visione sintetica che solo la filosofia può fornire.

L'*artistizzazione* non è il riconoscimento di un valore artistico precedente (come l'artisticità), né una politica di promozione di pratiche marginali (come l'artificazione); il termine piú adeguato sembra la parola inglese intraducibile *agency*, che implica un decentramento dell'azione dal singolo a un sistema di relazioni molto complesso, all'interno del quale qualcosa o qualcuno che è *fringe*, vale a dire marginale, addirittura estraneo al mondo dell'arte, viene ammesso a farne parte, oppure ne fa parte a pieno titolo ma non è mai stato trattato secondo una prospettiva inusuale, non convenzionale, alternativa, antagonista, sperimentale, oppure è rimasto «impensato» nella sua radicalità. Si tratta di uno spostare, un dislocare, un trasformare ciò che è dato, secondo un procedimento che appartiene per eccellenza alla poetica barocca teorizzata da Baltasar Gracián³³. Molto sinteticamente il filosofo inglese Francis Bacon adoperò per definire l'immaginazione una frase che calza a pennello per spiegare l'*artistizzazione*: essa consiste nell'operare «unioni e divorzi illegittimi fra le cose»³⁴. In termini piú filosofici, lo scrivente l'ha descritta introducendo la nozione di *transito*³⁵.

Nel Novecento un procedimento molto simile all'*artistizzazione* è stato

teorizzato dallo scrittore e critico letterario russo Viktor Šklovskij sotto il nome di *straniamento* (*ostranenie*)³⁶. Esso consiste nel trasporre l'oggetto dalla sua percezione abituale in una nuova percezione impreveduta e sorprendente. Contro la cecità e la sordità della vita abituale, Šklovskij rivendica l'importanza della meraviglia: le cose passano vicino a noi come se fossero imballate. Noi dobbiamo riuscire a sentirle come se le percepissimo per la prima volta: la meraviglia è affine all'erotismo, che parimenti si nutre di allegorie, di discontinuità, di «dissomiglianze del simigliante». Egli descrive così un'esperienza affine a quella individuata da Freud con la nozione di *perturbante* (*Unheimlich*)³⁷ e da Wittgenstein come il «vedere qualcosa *come qualcosa*»³⁸: aspetti della vita considerati tradizionalmente come insignificanti acquistano un rilievo fondamentale e viceversa le associazioni consuete si rivelano del tutto inefficaci; il contrario dello straniamento è l'identificazione. Ci si sottrae a essa con la «mossa del cavallo» degli scacchi; esso non è libero, si muove secondo una regola strana: la via diretta gli è preclusa. «Il mio cammino tortuoso – scrive Šklovskij – è il cammino dei coraggiosi, ma cosa ci possiamo fare se abbiamo due occhi e vediamo meglio degli onesti Pedoni e dei Re monofideisti per dovere di ufficio?»³⁹. Come è noto, Bertolt Brecht ne ha fatto il fondamento della sua poetica teatrale adoperando la parola di *Verfremdung*⁴⁰.

Per quanto siano potenzialmente vasti e pervasivi i suoi effetti, perché può estendersi grazie ai mass media a una quantità di utenti, l'artistizzazione parte spesso da ciò che la filosofia cinese antica chiamava l'*infimo inizio*: «L'impercettibile inizio del movimento, il primo segno visibile di ciò che è fausto»⁴¹. La svolta *fringe* dell'arte non riguarda soltanto ciò che è oggetto della sua artistizzazione, ma parte da una intuizione che è essa stessa *fringe*, e perciò ha la capacità di socializzarsi, di espandersi, di trovare risonanza. Essa ha un rapporto di consonanza, di congenialità, di affinità profonda con internet e con i suoi effetti virali. Purtroppo coloro che sono alternativi o marginali tendono a trascurare o addirittura a detestare la tecnologia, pensando che la disconnessione volontaria dalle reti sia il miglior modo per testimoniare la purezza e l'autenticità della loro scelta «rivoluzionaria». Essi non si rendono conto della differenza che esiste tra la società dello spettacolo, che è ancorata alla comunicazione massmediatica tradizionale (giornali, radio, televisione), e il *World Wide Web*.

Editing 2017: nick2nick www.dasolo.co

La svolta *fringe* dell'arte è venuta allo scoperto grazie alle due grandi istituzioni artistiche descritte nella prima parte di questo volume; esse hanno recuperato tendenze e problematiche da lungo tempo operanti nell'*underground* estetico, artistico e paraartistico, le cui potenzialità sono ben lungi dall'esaurirsi. Il numero degli artisti e degli articoli suscettibili di questa artistizzazione è potenzialmente infinito. Proprio perciò si corre il pericolo di affogare in un abisso di insulsaggini e di futilità, in cui scompare non solo la vecchia idea dell'arte, ma anche ogni possibilità di fornire un orientamento in un *melting pot* in cui tutto si confonde con tutto, con l'emergere di valutazioni arbitrarie, malevole, mistificatrici e manipolate. L'arte espansa è una grande occasione per coloro che, volenti o nolenti, sono restati fuori dal «mondo dell'arte» istituzionale, ma è anche un grande pericolo, perché nella crescita bulimica di mostre, biennali, esposizioni, libri d'arte, stage, seminari, fondazioni... finiscono con l'essere assimilati e confusi proprio con ciò che hanno combattuto e dal quale hanno voluto distinguersi, spesso pagando questo isolamento con la povertà, l'inaridimento, la depressione e la malattia.

Strategie teoriche

Gli psicopatici non sono artisti.

La destabilizzazione del «mondo dell'arte» istituzionale implica nello stesso tempo la destabilizzazione di ciò che si considera il suo contrario, l'*Outsider Art*. Sono crollate le frontiere che dividevano ciò che era legittimato come «arte» da ciò che non era riconosciuto come tale: ne consegue che non è più possibile essere alternativi, non convenzionali, sotterranei e criptici? Possono essere considerati «artisti» perfino coloro che non lo hanno espressamente voluto o che addirittura non hanno mai pensato di essere tali! Tutti e tutto sono dunque potenzialmente istituzionali; quindi tutti e tutto sono potenzialmente *fringe*?

Per orientarsi in questa materia bisogna tornare alle origini, vale a dire a Hans Prinzhorn (1886-1933), uno psichiatra tedesco, che è stato il primo a raccogliere e a studiare analiticamente varie migliaia di produzioni visive dei malati di mente della clinica universitaria di Heidelberg e di altri ospedali tedeschi, austriaci e svizzeri. Il risultato delle sue ricerche è un grosso libro, *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*. Nel titolo e sottotitolo sono già implicite le sue tesi. Grosso modo, si può tradurre in *L'attività plastica dei malati mentali. Un contributo alla psicologia e alla psicopatologia della configurazione formale*¹. Infatti per Prinzhorn la malattia non dà talento e le opere degli psicopatici non sono arte, ma *Bildneri*, parola che ha un significato molto ampio: attività plastica, visualizzazione, iconografia, *imagerie*. Non bisogna lasciarsi ingannare dalla somiglianza tra le produzioni degli alienati e quelle degli artisti

d'avanguardia. Secondo Prinzhorn, esiste una differenza fondamentale. Lo schizofrenico subisce il venir meno del suo rapporto col mondo come un oscuro e crudele destino al quale non sfugge; l'artista può provare lo stesso spaesamento, ma con una certa conoscenza di causa, come un'azione che nasce da un giudizio e da una decisione. Certamente anche l'artista può essere disperato, ma dal fondo di questa angoscia nasce un'attitudine creatrice che è serena e trasparente. Prinzhorn non nega che gli artisti siano attratti dalla follia, ma ciò dipende dal carattere patologico che ha assunto la vita moderna, dalle aspirazioni più segrete del nostro tempo. Al contrario, la produzione del malato mentale è la manifestazione patetica di un isolamento spaventoso che ci resta inaccessibile. La chiave della differenza non sta nelle opere in se stesse, ma nell'attitudine verso il mondo: anche l'artista più isolato, disilluso, inacidito sente più o meno inconsciamente che un giorno forse la sua opera sarà intesa da qualcuno. Questa consapevolezza manca nelle opere dei folli, per quanto siano impressionanti e dotate di qualità «artistiche»².

In altri termini, per Prinzhorn, la differenza è di carattere psichico: l'arte è sempre guidata dal ragionamento e dalla teoria. Espandendo il suo punto di vista, si può dire che è artista chi è in grado di spiegare ciò che fa e perché lo fa, è in grado di formulare una poetica, si pone in un campo, conosce il lavoro di coloro che lo hanno preceduto e si confronta con loro. Non è un pazzo né un dilettante: è insomma una persona colta. Che sia riconosciuto dalla critica, dalle istituzioni o dal pubblico non è un elemento importante.

L'altra parola chiave di Prinzhorn è *Gestaltung*, che si può tradurre con organizzazione, struttura formale, messa in forma, ma indica anche il cammino che a queste conduce. Essa è comune a tutte le attività plastiche, da un capolavoro di Rembrandt allo scarabocchio di un paralitico. In essa si manifesta la pulsione espressiva nel senso più generale, ma non come bisogno di manifestare la propria soggettività empirica, al contrario come bisogno di sottrarsi ai limiti individuali per raggiungere il vasto spazio della vita universale e di obiettivarsi in armonia con gli altri. È una specie di fluido, paragonabile all'eros, che si esterna in manifestazioni visuali a due o tre dimensioni. In essa confluiscono un aspetto ludico e un aspetto ornamentale che s'incontrano nella tendenza a riprodurre o a ordinare. Il

risultato può essere vario: disegni, decorazioni, segni, simboli, illustrazioni, scritture.

Gli psicopatici studiati da Prinzhorn erano in massima parte malati affetti da schizofrenia: con questa diagnosi egli intendeva una condizione psichica caratterizzata soprattutto dall'autismo, inteso non come semplice introversione o egocentrismo, ma come un'affezione che altera in modo radicale il rapporto col mondo esterno. La distinzione tra «reale» e «irreale» è annullata e interamente subordinata all'io. Lo schizofrenico, completamente isolato e ripiegato su se stesso, si costruisce un proprio mondo secondo un'arbitrarietà che non ha alcun freno. Il mondo reale è in quanto tale privo di valore: egli se ne serve o lo annulla a proprio capriccio. Il comportamento affettivo è caratterizzato dall'ambivalenza: è come se due individui convivessero nella stessa persona. Lo stesso oggetto è percepito e utilizzato simultaneamente in modi opposti. Le libere catene associative, che si manifestano nel sogno, acquistano nella vita dello schizofrenico un carattere egemonico, rendendolo inaccessibile a ogni influenza esterna.

Questi malati tuttavia possono produrre materiali visivi di una ricchezza e di una inventività straordinarie, tali da esercitare sullo spettatore un fascino senza uguali per la loro inquietante estraneità. Sono dunque opere d'arte? La risposta di Prinzhorn è negativa. La loro organizzazione formale non riesce a trovare nessuna unità significante. La pulsione espressiva si ferma a metà strada. Questo blocco è la specificità della *Gestaltung* schizofrenica, cioè delle produzioni patologiche. La loro unità formale è superficiale. Prinzhorn riconosce che è impossibile, guardando un'opera, giudicare se essa sia fatta da un artista o da uno schizofrenico; ciononostante il prodotto di uno schizofrenico è il riflesso del suo isolamento autistico assoluto, mentre nell'opera di un artista vive la ferma speranza che un giorno il «mondo» riconoscerà con gioia ciò che egli ha creato, anche se questo «mondo» lo disprezza o lo ignora. Se la *Gestaltung* dei prodotti schizofrenici riuscisse a superare il muro entro la quale è serrata, il suo autore sarebbe guarito.

La teoria di Prinzhorn presenta affinità con quella di un filosofo con cui a prima vista non ha nulla che fare, John Dewey. Per entrambi tutti possono avere accesso all'esperienza estetica: ma soltanto gli artisti riescono a portarla a compimento. Per Dewey l'esperienza è veramente completa

quando si materializza in un'opera d'arte. Per Prinzhorn la *Gestaltung* genera un'opera d'arte quando suppone lo sguardo degli altri, riconosce l'esistenza altrui.

Sotto questo aspetto Prinzhorn afferma ciò che il critico letterario russo Michail Bachtin definisce il carattere *dialogico* dell'arte: il valore di un'opera e del suo autore dipendono da una tensione emozionale e affettiva che nasce esclusivamente dal rapporto con un'altra persona. L'arte non può svilupparsi all'interno di una sola coscienza, né fare a meno di un riconoscimento, sia pure critico, polemico, aggressivo. Quando questo manca, si può ancora fare appello a un «superdestinatario» che sta al di là della realtà empirica (come Dio, la scienza, la verità, il popolo, la storia...).

Eppure Prinzhorn sottolinea con grande energia che le produzioni dei folli, come quelle dei primitivi, non solo suscitano la nostra attenzione, ma provocano un'emozione profonda: in particolare le persone che hanno tendenze «mistiche», oppure vivono con grande intensità la loro opposizione al mondo, si lasciano facilmente soggiogare dalle *Gestaltungen* anarchiche e deliranti. Ma questo deriva dal fatto che la civiltà occidentale è malata e trova nella vera demenza qualcosa di prossimo e di familiare, proprio nel senso che Freud dà al sentimento del perturbante (*Unheimliche*)³. Non esiste una cesura tra chi è sano e chi è malato. Ma come osserva acutamente David Gullentops, rifacendosi a Jean Cocteau, permane una differenza fondamentale tra chi è prigioniero della propria follia e chi invece riesce a padroneggiarla: gli artisti sono i «maestri della follia»⁴.

Come si possa dominare la propria follia e quella del proprio tempo, è una questione che appartiene alla psicoterapia, intesa nel senso più ampio del termine. La critica d'arte è completamente destabilizzata e sarà appunto lo psicoterapeuta a decidere cosa è arte e cosa non lo è, esaminando caso per caso le opere insieme ai loro autori!

Solo gli psicopatici possono essere artisti.

Dopo poco più di vent'anni, le tesi di Prinzhorn sono completamente rovesciate dal pittore e scultore francese Jean Dubuffet (1901-85), che teorizza e introduce una nuova categoria, l'*Art Brut*. A partire dal 1945 egli comincia a raccogliere le produzioni di malati mentali, autodidatti isolati,

persone con supposte facoltà paranormali. Nel 1948 fonda la «Compagnie de l'Art Brut», il cui compito è quello di riunire in una collezione queste opere. Dopo varie peripezie questa raccolta trova nel 1975 il suo luogo di conservazione e di esposizione in Svizzera, a Losanna, col nome di «Collection de l'Art Brut».

In una serie di manifesti, scritti, commenti, presentazioni e lettere, Dubuffet propugna una strategia teorica opposta a quella di Prinzhorn, del cui lavoro è a conoscenza, la quale si può riassumere molto sommariamente nella tesi che possono essere artisti solo gli psicopatici o, in senso più generale, gli irregolari, i ribelli, i primitivi⁵. Il punto di partenza di Dubuffet è la polemica contro l'arte professionalizzata e istituzionalizzata, nella quale vanno completamente perdute la spontaneità, creatività ed ebbrezza che caratterizzano l'esperienza nel suo momento aurorale, prima che essa sia asservita alla logica mercantile e capitalistica e diventi una «carriera». Tutti avrebbero potenzialmente queste possibilità di festosità sensoriale e d'invenzione giocosa, perché provengono dagli strati profondi dell'essere umano ma, nella maggior parte dei casi, esse sono represses e inaridite dalle convenzioni e dai pregiudizi sociali. «L'arte – scrive Dubuffet – dev'essere individuale, personale e producibile da chiunque, e non una faccenda delegata a pochi mandatari»⁶. L'arte è il dominio della fantasia, ma essa è assoggettata e amministrata dalla collettività, la quale la soggioga al principio dell'utilità e dell'efficacia pratica e la sommerge in una noia abissale. Tutti abbiamo occhi e orecchie, ma purtroppo non funzionano più con quell'appassionato stupore e quella voracità di esperienza che scorgiamo in alcuni bambini non ancora istupiditi dai genitori, dalla società, dalla scuola e dai maestri: «Sembra che il sapere, invece di vitalizzare l'intelligenza personale, come a torto si crede generalmente, lavori al contrario ad atrofizzarla»⁷.

Ne deriva che tali straordinarie risorse restano integre solo in pochi individui, rimasti estranei agli ambienti professionali, mercantili, artistici, isolati dalla società e sofferenti, spesso considerati dementi o folli, persone per le quali tutto è perduto, alle prese con la condizione umana ridotta al minimo. Tuttavia ciò non vuol dire che esista una connessione tra arte e malattia: anzi è l'incapacità di creare che deve essere associata alla malattia. In certi casi, persone per altri aspetti malate conservano una parte della loro

psiche in meravigliosa salute. I veri malati sono le persone escluse da ogni creatività a causa della ripetizione e della monotonia della vita quotidiana. Per Dubuffet, è naturale che esseri che non hanno alcuna possibilità di imbattersi in giochi o in feste siano più degli altri portati a fabbricarsi con le loro mani giochi e feste per proprio uso.

La stessa parola «arte» è fonte di equivoci: l'*Art Brut* è piuttosto un'emanazione della vita corrente. Questa pittura spontanea ha poco che fare con canoni, regole, conoscenze scolastiche o modelli precostituiti. Per Dubuffet, la bellezza è un'impostura di origine greca: il fatto che le persone e le cose si distinguano in belle o brutte gli sembra una prevaricazione rivoltante, un'incredibile limitazione della vitalità. Qualsiasi persona o oggetto è atto a costituire per qualcuno una base di fascino e illuminazione. Le scuole d'arte, le accademie, la stessa tradizione storica hanno soffocato le profondità creative dello spirito. Mentre la cultura occidentale sottolinea il valore eterno dei capolavori, Dubuffet sostiene il carattere effimero, transitorio, momentaneo delle opere d'invenzione: esse sono espressioni di una dissipazione gioiosa. Senza pane l'uomo muore di fame ma, senza espressione, muore di noia. Così invita a ornare le nostre case con quadri che siano delle feste, che facciano delle nostre case delle feste. L'esercizio della pittura è inseparabile da uno stato di feconda e gioiosa esaltazione, che è il ritmo legittimo della condizione umana. Anche l'avanguardia artistica trasforma tutto in lavori forzati, in fatiche ingrati, riducendo se stessa a un pretenzioso e saccente formulario: neanche l'Astrattismo si sottrae a questa condizione. L'arte deve suscitare un po' di riso e un po' di paura. Ma soprattutto non deve annoiare.

Nella critica della «serietà» pomposa e pretenziosa delle istituzioni culturali, Dubuffet si rivela molto prossimo a Georges Bataille, che ha considerato il riso come l'affermazione di una sovranità individuale completamente indipendente dalle gerarchie sociali⁸. L'arte deve stupire, meravigliare, sorprendere. La vita delle opere è perciò inevitabilmente breve: esse invecchiano e muoiono. La paura provocata dai materiali dell'*Art Brut* mostra la connessione con la sofferenza di chi li crea. La parola «valore» per designare simili materiali è inadeguata e dovrebbe essere sostituita con «valenza».

L'*Art Brut* non è l'*Art Naïf*, che dipende dalle forme dell'arte consacrata,

né l'arte surrealista, nella quale tecniche tradizionali sono messe al servizio di temi e soggetti inediti; tantomeno l'arte dei dilettanti, perché l'*Art Brut* è accompagnata da una serietà di vita e da uno spirito non lontano dal delirio. L'arte è là dove uno non se l'aspetta, l'arte che detesta di essere conosciuta sotto questo nome. Nella sostanza due sono i criteri fondamentali individuati da Dubuffet per definire l'*Art Brut*: l'assoluta originalità nella forma e nel contenuto e l'isolamento culturale, sociale e psicologico del creatore. Queste due condizioni, cui si aggiunge il divieto della commercializzazione, apparvero in seguito troppo restrittive e il termine *Art Brut* finì per includere molte altre produzioni che esulavano dal «mondo dell'arte» legittimato dalle istituzioni. Certo è che, a partire dagli anni sessanta, l'impatto globale della strategia teorica di Dubuffet fu decisivo per tutti coloro che rifiutavano il campo artistico ufficiale: l'*Art Brut* suscitò una grande quantità di esposizioni e di studi in molti paesi⁹.

Gli psicopatici sono un particolare tipo di artisti.

A partire dal momento in cui non si può più negare che la produzione degli psicopatici sia arte, interviene una terza strategia teorica che riconosce ai folli, ai primitivi, agli stravaganti e simili una dignità pari agli artisti e ai pensatori riconosciuti dalle istituzioni della cultura ufficiale, a condizione che essi rimangano confinati in un loro campo specifico. Questo modo di procedere è tipico della cultura giapponese moderna, la quale non ama gli eclettismi, gli incroci, e tantomeno il *melting pot*, la confusione di tutto con tutto, ma procede col metodo della *giustapposizione*, permettendo la convivenza di molteplici modelli di tradizione e di modernità, senza farli interferire l'uno con l'altro¹⁰. Per quanto riguarda l'arte, i giapponesi distinguono nettamente tre diverse specie di arte: *nihonga*, *yōga*, *gendai bijutsu*, che grosso modo sarebbero rispettivamente la pittura di stile giapponese, la pittura di stile occidentale, non importa se figurativa o astratta, e l'arte contemporanea, intendendo in questa ultima categoria l'anti-arte, le performance e le installazioni.

Una formulazione teorica rigorosa di questa strategia è fornita dall'antropologo francese Claude Lévi-Strauss (1908-2009) nel volume *Il pensiero selvaggio*¹¹. A suo avviso, esistono due tipi fondamentali di

conoscenza: la magia e la scienza, il pensiero delle società primarie e il metodo scientifico moderno. Il primo è più vicino alle operazioni sensibili, il secondo alle operazioni astratte. La caratteristica del primo è il *bricolage*, del secondo è il metodo. Ma alla base di entrambi sta un'esigenza tassonomica, che vuole creare e mantenere l'ordine nell'universo: sotto questo aspetto il pensiero selvaggio riesce meglio del pensiero scientifico, perché presuppone un determinismo globale, mentre quest'ultimo ritiene che esso sia applicabile solo parzialmente. In altre parole, se sono morso da un cane oppure mi cade una tegola sulla testa, il pensiero selvaggio riesce a dare una spiegazione, mentre questo evento è per il pensiero scientifico inspiegabile. Come dice un pensatore indigeno anonimo: «Ogni cosa sacra deve essere al suo posto». È significativo che l'esempio di *bricolage* addotto da Lévi-Strauss sia il *Palazzo Ideale* del postino Ferdinand Cheval (1836-1924), il proto-esempio delle ambientazioni immaginarie. L'arte sta a mezzo cammino tra la magia e la scienza. Lévi-Strauss distingue tre tipi di arte, tutte dotate della stessa dignità: l'arte colta, quella utilitaria e infine l'arte primitiva. Quest'ultima è la più prossima al pensiero selvaggio e ha in un certo senso un primato rispetto alle altre due, perché non invecchia mai.

Questa terza strategia teorica comprende in un'unica categoria vari tipi di produttori: gli uomini dell'epoca neolitica, le popolazioni delle culture primarie, i bambini, gli psicopatici, gli irregolari... Il fattore che li accomuna è il *bricoler*, parola il cui primo significato attestato (1480) è «andar di qua e di là» senza un progetto: interessanti sono gli usi successivi che comprendono giocare al biliardo utilizzando la sponda, manovrare con mezzi *détournés*, e infine il significato recente di eseguire dei piccoli compiti e riparare qualcosa alla meglio¹².

L'espressione «arte selvaggia» è usata raramente, perché implica un giudizio che potrebbe essere negativo, e infatti si preferisce adoperare altri aggettivi come «primaria», «tribale», «lontana», «arcaica», «etnica»..., ma ha il vantaggio di essere più comprensiva (anche delle produzioni infantili e psicopatologiche) e, se adoperata in senso positivo, esprime l'antagonismo nei confronti dell'arte istituzionale. In questo senso fu usata da Guy Debord in un testo dedicato alla casa che, sulle colline di Albisola (Savona), Asger Jorn (1914-73) trasformò in un ambiente visionario¹³. Debord paragona la casa di Jorn all'opera del postino Cheval, che costruì il suo edificio da solo, e

ai castelli di Ludovico II, re di Baviera, che adoperò la sua enorme ricchezza per far edificare magnifiche dimore: Jorn con pochi mezzi riuscì a realizzare qualcosa di ugualmente meraviglioso. È interessante notare l'affinità semantica tra il *bricolage* e la pratica situazionista del *détournement*.

Questa strategia teorica, il cui senso consiste nel garantire un riconoscimento artistico alle produzioni psicopatologiche e più in generale eccentriche e marginali rispetto alla corrente maestra del «mondo dell'arte», è perfezionata e istituzionalizzata a partire dal 1972 con l'invenzione di un nuovo concetto, quello di *Outsider Art*. La parola è introdotta nel lessico artistico del mondo anglosassone dallo storico inglese Roger Cardinal, il cui intento sembrò a prima vista prossimo a quello di Jean Dubuffet: «Lo scopo della mia impresa consiste nel cercare opere che, per quanto è possibile, sfuggono al condizionamento culturale e sorgono da attitudini mentali veramente originali»¹⁴. Tuttavia, nel passaggio di questa problematica dal mondo culturale francese a quello anglosassone avviene qualcosa di decisivo che ne altera profondamente la natura: vale a dire sembra impossibile che possano ancora sussistere le due condizioni fondamentali dell'*Art Brut*: l'assoluta originalità della forma e del contenuto e l'isolamento culturale, sociale e psicologico del creatore. Di ciò si rende conto anche la «Compagnie de l'Art Brut», che nel 1982 crea, accanto alla collezione storica, un'altra raccolta di opere battezzata «Neuve Invention», comprendente quegli artisti che cercano di aggirare i sistemi tradizionali di diffusione e di valorizzazione mercantile, percepiti come asfissianti¹⁵. La «Collection de l'Art Brut» e il Castello di Beaulieu che la ospita sono compresi nella lista dei beni svizzeri d'importanza nazionale.

L'*Outsider Art* è così destinata a diventare una istituzione parallela rispetto al «mondo dell'arte». Ciò risulta ancora più evidente con la fondazione nel 1989 della rivista «Raw Vision. International Journal of Intuitive and Visionary Art» da parte di John Maizels. Nata inizialmente a Londra come un'iniziativa quasi amatoriale, trova negli Stati Uniti l'appoggio necessario per trasformarsi in una pubblicazione trimestrale che poco a poco diventa il punto di riferimento fondamentale per questo genere di produzione.

Nel corso degli anni novanta la categoria generale di *Outsider Art* viene a includere varie sottocategorie come la *Folk Art*, la *Self-Taught Art*, la *Naïve*

Art, la *Marginal Art*, la *Visionary and Intuitive Art* e così via. Varie mostre vengono organizzate in molte nazioni sotto questi nomi. Nel 2002 la Commissione europea annuncia l'assegnazione di un milione di euro per lo sviluppo della *Contemporary Folk Art and Outsider Art* in Europa sotto il titolo molto significativo *Equal Rights to Creativity*: la democrazia implica che tutti possano diventare artisti e che ciò che fanno sia considerato arte! Nello stesso anno la rivista «Raw Vision» pubblica una guida mondiale di orientamento in questo campo, che tuttavia resta rigorosamente distinto dal «mondo dell'arte»¹⁶. Oltre ad alcuni testi ritenuti fondamentali, essa comprende una cronologia che risale al 26 d.C. (Tacito e Svetonio descrivono un banchetto dell'imperatore Tiberio in una grotta di Sperlonga con sullo sfondo sculture fantastiche rappresentanti scene dell'Odissea), la bibliografia, la presentazione dettagliata dei cinquanta classici dell'*Outsider Art* e degli ambienti visionari più noti, l'elenco delle gallerie, delle fiere, delle aste, dei musei e delle collezioni, delle pubblicazioni, delle organizzazioni, dei servizi e dei siti internet che trattano questa merce in tutto il mondo. Restano escluse da questa guida l'arte dei bambini (che però ha trovato dal 1980 a Oslo un museo d'importanza mondiale, con opere di artisti di 180 paesi, riconosciuto dall'International Council of Museums dell'Unesco¹⁷), l'arte psichedelica (che costituisce una sottocategoria dell'arte visionaria¹⁸), l'arte degli animali (in particolare degli scimpanzé). Quest'ultima ha dato luogo a una singolare vicenda giudiziaria, il «Monkey selfie case», relativo al copyright di un selfie, cioè un autoritratto fotografico, realizzato da una scimmia dell'isola di Celebes, la quale è riuscita a sottrarre la camera al fotografo. Secondo alcuni la foto è di pubblico dominio perché la scimmia non è una persona, secondo altri il fotografo ha il copyright sulla foto perché ha predisposto la camera per il selfie¹⁹. Viene in mente un aforisma di Lichtenberg: «La più perfetta delle scimmie non può disegnare un'altra scimmia: solo l'uomo è in grado di farlo, e solo l'uomo pensa che tale abilità sia un segno di superiorità»²⁰.

Conclusione

Il tracollo dell'«Insider Art»: la comunicazione.

Le strategie artistiche e teoriche hanno cercato fino a oggi di mantenere separata l'*Outsider Art* dall'arte istituzionale. Con la svolta *fringe* questa fondamentale distinzione è caduta. Tuttavia già da molto tempo la pretesa che esistesse da un lato un «mondo dell'arte» colta, pura, professionale, prestigiosa, legittimata dalla critica, riconosciuta dai musei, soggetta alle leggi del mercato, canonizzata dai manuali, dall'altro una produzione spontanea, grezza, incolta, in rapporto diretto con le fonti irrazionali della psiche, al riparo dal mondo esterno e dalla valutazione mercantile, si è rivelata insostenibile. Non esiste un «mondo dell'arte», ma molti mondi dell'arte che si sovrappongono e s'influenzano reciprocamente. Già prima che l'impatto dell'arte psicopatologica, la «democratizzazione» dei talenti e la globalizzazione alterassero completamente il quadro generale, si distinguevano quattro campi gerarchicamente ordinati: i cosiddetti *chromos* funzionali a scopi meramente decorativi, le produzioni non legittimate ed escluse dalle tendenze dell'avanguardia mediatica, le opere riconosciute ammesse al giudizio di critici militanti e infine i capolavori consacrati dalle riviste, dalle esposizioni e dalle gallerie più prestigiose¹. Comunque tanto l'*Insider* quanto l'*Outsider Art* convenivano nell'interesse reciproco di restare fra loro ben distinte, ma di fatto questa frontiera si è rivelata molto permeabile. La svolta *fringe* è il riconoscimento di uno stato di fatto.

Sull'*Insider Art* del «Glorioso Cinquantennio» (approssimativamente 1960-2010) si è abbattuta la catastrofe della decomposizione delle opere che,

a causa dei materiali scadenti ed estremamente deteriorabili con cui sono state fatte, si stanno letteralmente disfacendo in modo irreversibile. Esse richiedono sempre piú un restauro che molte volte non è possibile eseguire. Ne deriva un danno incalcolabile per quei collezionisti e quei musei che, sull'onda della bolla speculativa e dell'eccitazione delle mode culturali, le hanno pagate a caro prezzo.

Il problema del restauro dell'arte contemporanea viene da lontano. Un quadro a olio prodotto a regola d'arte tra il Quattrocento e l'Ottocento dura per molte generazioni e acquisisce un valore estetico ed economico crescente col passare del tempo; ciò dipende anche da ragioni tecniche dovute all'asestamento dei materiali e alla formazione di una «patina» che rende l'opera piú pregevole. È a questa esperienza che fa riferimento l'idea del «tempo pittore», quasi che l'opera avesse una sua vita autonoma, indipendente dall'atto della creazione, che le consente di migliorarsi da sola².

Questa situazione ha cominciato a cambiare già ai primi dell'Ottocento, con la produzione industriale dei colori della pittura, i quali sono per lo piú di qualità inferiore ai colori prodotti artigianalmente dalla bottega del pittore. Ma è nel corso del Novecento che il degrado tecnico ha subito un'accelerazione impressionante, non solo a causa dell'uso di materiali nuovi (come colori acrilici, vernici industriali, carta, vinavil, elementi instabili e poco compatibili tra loro o addirittura prodotti organici rapidamente deperibili) che rendono impossibile l'applicazione delle regole generalmente accettate per il restauro; anche i pittori che si sono attenuti alle tecniche tradizionali (come nel caso dei grandi affreschi murali) non hanno piú avuto la capacità e la possibilità pratica di produrre opere che durino per secoli³.

Oggi perciò ci troviamo dinanzi a un paradosso: un secolo, il Novecento, che ha portato all'estremo l'ebbrezza della novità e dell'attualità, ci appare come un cumulo di rovine che è molto difficile restaurare, ammesso che ne valga la pena. L'intero problema della conservazione e del restauro si pone perciò in termini molto differenti dal modo in cui è stato teorizzato, per esempio da Cesare Brandi, con riferimento alle opere del passato⁴. Infatti l'arte contemporanea non ha implicato solo la produzione di oggetti differenti da quelli del passato; a partire dal Romanticismo è avvenuto

qualcosa di piú profondo e radicale che riguarda l'essenza stessa dell'arte occidentale, cioè un cambiamento di categorie cognitive riguardo a ciò che si intende per «arte».

La figura del restauratore separata da quella dell'artista nasce alla fine del Settecento, con la traduzione in termini scientifici delle pratiche artigiane. Il profilo professionale del restauratore ottiene una completa autonomia rispetto a quello del pittore e acquista un notevole prestigio: si comincia a pensare che un buon restauratore sia meglio di un cattivo artista⁵. Tuttavia proprio a partire da quel momento le idee dell'artista e del restauratore su ciò che è l'arte tendono a divergere. La prospettiva del conservatore e del restauratore resta centrata sull'opera, la quale deve essere preservata dal degrado dovuto al passare del tempo oppure ai guasti casuali o intenzionali recati da eventi traumatici. L'artista invece comincia a vedere nell'arte qualcosa di piú dell'artefatto. Le azioni iconoclastiche e vandaliche della Rivoluzione francese mettono a fuoco lo stretto rapporto tra creazione e distruzione⁶. I filosofi dell'Idealismo tedesco attribuiscono all'arte compiti, funzioni e prerogative che vanno molto al di là di un'attività manuale, per quanto diretta da complesse conoscenze tecniche. Infine lo sviluppo del capitalismo apre agli artisti orizzonti economici molto piú vasti di quelli del mecenatismo e delle commissioni ecclesiastiche e aristocratiche⁷. Si gettano così le premesse per il profondo divario tra ciò che il pubblico, i musei, i collezionisti e i restauratori intendono per arte e il modo in cui gli artisti, i filosofi e i critici pensano l'arte. Col Romanticismo nasce perciò l'idea di *arte totale*⁸ che sta in concorrenza con l'azione politica, con il lavoro economico e perfino con l'operare come è stato tradizionalmente inteso. Ne nascono una *parapolitica*, una *paraeconomia* e una *paraarte*.

L'arte diventa per i Romantici una *quasi-azione*, diversa dall'azione militare e politica, ma in concorrenza con queste. La scoperta dell'aspetto strategico del bello non è una novità: se ne può trovare una manifestazione importante nella poetica del Barocco. Ma mai prima del Romanticismo la condizione dell'artista e del poeta come *eroe* aveva trovato una così vasta diffusione. L'idea romantica, secondo la quale ciò che soprattutto importa è l'azione artistica, presenta stretti legami con la rivoluzione politica: questa ha scatenato nell'artista stimoli soggettivi avventurosi e titanici, che lo hanno indotto a porsi in competizione con gli ideologi politici, religiosi e

sociali. Ciò non vuol dire che l'artista abbia appreso l'arte della politica: egli non ha nulla della politica se non le passioni che essa eccita⁹. Thomas Carlyle ha colto molto bene la trasformazione dell'artista in *eroe*: egli lo considera la luce spirituale di un mondo che può guidare o traviare¹⁰. La svolta culturale romantica va in una direzione assolutamente differente rispetto a quella rinascimentale: essa non focalizza la propria attenzione sul possesso di un sapere (come nel caso dell'arte di Leonardo) ma sull'irruenza dell'*azione*. Perciò essa è caratterizzata da un'aspra polemica nei confronti delle accademie d'arte, che vengono considerate non solo inutili al fiorire dell'arte, ma dannose e deleterie perché ostacolano e annientano lo spirito creativo del genio artistico. L'istruzione artistica assume nel Romanticismo l'aspetto delle *Meisterklassen*, di un insegnamento fondato su un rapporto profondo e spirituale tra il maestro e l'allievo. Nello stesso tempo anche l'artefatto viene svalutato: esso è pur sempre un prodotto finito e limitato rispetto all'infinita creatività dell'artista, il quale può permettersi nei suoi confronti un atteggiamento ironico. Questo orientamento conduce a un ridimensionamento del sapere (il quale spesso viene ad assumere il carattere della rivelazione di una «verità») e dell'opera (la quale sembra destinata a essere superata in un'attività spirituale o sociale più alta).

L'avanguardia novecentesca porta alle estreme conseguenze il primato dell'azione artistica sul prodotto. Essa segna una svolta culturale di enorme rilevanza, dalla quale non è possibile ritorno. Infatti in tale svolta è implicita una sfida estremamente ambiziosa nei confronti degli uomini d'azione tradizionali, i militari e i politici: «La Poesia – scrive Rimbaud – non ritrarrà più l'azione: sarà più avanti»¹¹. L'azione artistica pertanto non potrà essere giudicata sulla base dell'effettualità: le nozioni tradizionali di riuscita e di scacco sono inadeguate nei confronti di un agire che è dotato essenzialmente di un valore simbolico di prefigurazione e di anticipazione.

Già i Romantici avevano inaugurato una *parapolitica*, che è stata ridicolizzata da un vero teorico della politica come Carl Schmitt¹²: egli ha accusato i romantici di accompagnamento parassitario delle tendenze realmente attive dell'epoca. Schmitt tuttavia ha colto un elemento importante per capire l'avanguardia: il fatto che l'azione artistica è politicamente inclassificabile e irrilevante, non per carenza di prese di posizioni politiche, ma al contrario per una sovrabbondanza che non è mai

vera decisione e scelta irreversibile. Ciò che resta è, per la storia politica, marginale e secondario; tuttavia è per la storia dell'arte decisivo e irrevocabile. A partire da questo momento, la teoria dell'*Insider Art* si articola su tre concetti: l'*arte*, la *non-arte* (ossia il kitsch) e l'*anti-arte* (cioè l'insieme di azioni miranti a mostrare che l'esperienza artistica è un'azione che trascende il prodotto artistico). È stata soprattutto quest'ultima dimensione a rappresentare l'elemento propulsivo dell'ultimo trentennio del Novecento, facendo entrare nel mondo dell'arte non solo l'aniconismo e l'iconoclastia, ma addirittura il distruzionismo e il vandalismo.

Che senso ha restaurare un'opera che si autodistrugge? È questa appunto la domanda che si pone Heinz Althöfer, uno dei primi a interrogarsi sul problema del restauro dell'arte contemporanea¹³: gli esempi non mancano, dalla macchina di Jean Tinguely, che si autodistrugge, alle tignole che mangiano le opere di cioccolato di Dieter Roth. Il cammino che dal Romanticismo ha condotto a queste conclusioni estreme è stato lungo. Un momento decisivo è stato rappresentato da Duchamp, con il quale l'arte irride se stessa. L'arte contemporanea dileggia se stessa, compie un'operazione di disillusione e di disincanto, beffandosi dei valori estetici e artistici del passato. Tuttavia, secondo Baudrillard, questa è un'operazione che può essere fatta una sola volta: essa è appunto legata al nome di Duchamp¹⁴. La disillusione ha un carattere drammatico, è un evento che mostra una volta per tutte l'impossibilità di prendere sul serio l'arte come azione. Nel caso di Duchamp è l'oggetto artistico a essere preso di mira: egli compie un'operazione quasi magica, quella di trasformare qualsiasi azione in opera d'arte. Il mondo intero diventa un *ready-made*. Tutte le strutture della scena e della rappresentazione vengono abolite d'un solo colpo.

Una grande parte della produzione artistica del Novecento è un'*arte senza opera*, come l'ha giustamente definita Jean Galard¹⁵. L'atto dell'arte non è più la fabbricazione di un artefatto che si possa designare come opera, ma un'azione talora infima: spostare un oggetto, cambiare l'orientazione, modificare un nome. L'essere artista diventa una specie di attitudine all'azione che tuttavia risulta continuamente frustrata. Nei confronti di questa arte diventata parapolitica, l'intervento della conservazione dovrà limitarsi alla documentazione.

Dal momento in cui l'arte si riduce a essere un'azione trasgressiva, essa

entra in concorrenza con altre azioni simboliche capaci di avere un impatto mediatico molto maggiore. Nel corso degli anni sessanta il movimento «Internazionale Situazionista» porta alle estreme conseguenze questa consapevolezza, allontanandosi progressivamente da ogni pretesa artistica e vedendo nella rivolta sociale il logico prolungamento di Dadà e del Surrealismo¹⁶. Eventi come il suicidio dello scrittore giapponese Yukio Mishima hanno un significato politico assolutamente nullo, ma un impatto mediatico fortissimo¹⁷: il cosiddetto «incidente Mishima» può essere considerato un'azione artistica parapolitica. Lo stesso si può dire per molti fatti legati alla contestazione studentesca e al terrorismo¹⁸. Nei confronti della potenza della comunicazione massmediatica, l'azione artistica risulta pateticamente inadeguata.

Con la *Business Art*, l'arte diventa pubblicità di se stessa. Qui la divergenza tra la prospettiva dell'artista e quella del restauratore diventa un abisso. Andy Warhol considera il suo studio a New York una *Factory*, cioè una fabbrica di opere ottenute mediante il riciclaggio di immagini tratte dai mass media, attraverso varie tecniche e minimi interventi pittorici. Molto spesso la dimensione operativa e manuale dell'arte viene – per espressa volontà dell'artista – devoluta ad altre persone: per esempio, le pitture murali di Sol LeWitt, molti interventi di Beuys e di Christo non sono compiuti personalmente da loro, che tuttavia si assicurano una specie di copyright sui prodotti che provengono dalle loro idee. Come si può conservare o restaurare un'idea? L'arte contemporanea, la quale ha molto spesso un aspetto concettuale, diventa in questi casi del tutto immateriale, come il denaro. Non a torto un altro artista americano, Jeff Koons, riconosce che «l'arte non consiste nel fare un quadro, ma nel venderlo». Un altro esempio sociologicamente interessante è quello di Mark Kostabi, che nel 1988 fondò una «fabbrica» di opere d'arte, la «Kostabi World»; questa, impiegando decine di pittori, produsse fino a mille quadri all'anno, tutti firmati da lui¹⁹!

Tuttavia è dall'iperproduttivismo economico che provengono maggiori pericoli. Infatti le opere d'arte tendono, come i vestiti e le altre merci, a essere coinvolte in un processo sempre più rapido di fabbricazione e di distruzione. Per aumentare la produzione occorre mettere sul mercato cose sempre più scadenti, di cui ci si possa sbarazzare facilmente per lasciare il

posto alle nuove. I tempi di lavorazione e di fruizione devono quindi essere contratti al massimo. Questa dinamica è stata espressa molto bene da Beuys quando dice: «Non ho nulla a che fare con l'arte, e questa è l'unica possibilità per poter fare qualcosa per l'arte»²⁰. Nell'arte il successo dell'happening, della performance, dell'installazione e più in generale dell'effetto meramente comunicativo risponde bene a questa esigenza. La tendenza alla «produzione distruttiva» si scontra con l'aspirazione dell'opera a essere trasmessa alla posterità e a costituire un bene di investimento «più perenne del bronzo».

La svalutazione dell'artefatto si manifesta nella poetica del frammento. L'idea classica dell'opera d'arte è legata alla sua perfezione: l'artista ha il dovere di portare a termine la sua opera, a meno che circostanze esterne lo impediscano. Invece il Romanticismo attribuisce al frammento una sua autonomia. Anche sotto questo aspetto l'avanguardia del Novecento porta alle estreme conseguenze il Romanticismo: per Dadà l'opera non solo è frammentaria, ma addirittura casuale. L'*hasard* è infatti uno dei principi della poetica e della tecnica dadaista di Marcel Duchamp: come è noto, la rottura accidentale di una sua opera, il *Grande vetro*, è diventata parte essenziale di questa.

Come si è detto, una parte cospicua dell'arte del Novecento è orientata verso la smaterializzazione e la concettualizzazione (che trova il suo culmine nella *Conceptual Art* vera e propria). Accanto a questa tendenza ce n'è un'altra che sembra andare in direzione contraria, cioè verso una esaltazione dei materiali: vengono usati più di duemila colori prima inediti, inoltre è introdotto nell'arte ogni tipo di materiale, dal più resistente (cemento, ferro, piombo...) a quello più deperibile (burro, cioccolato, formaggio...). Tuttavia, a ben vedere, le due tendenze non sono in contraddizione l'una con l'altra. Il punto di arrivo di entrambe è il culto del *feticcio*, la trasposizione sul piano artistico di una patologia religiosa, sociale e psicologica. I casi limite delle opere della *Eat Art* (come l'angelo di panpepato o i nani di cioccolato) possono essere conservati solo se immersi in sostanze conservanti (per esempio, il plexiglas fuso)²¹. Ma non ne vale la pena!

Il tracollo dell'«Outsider Art»: l'integrazione.

Al «Glorioso Cinquantennio» dell'*Insider Art* ha corrisposto il fenomeno opposto e complementare: il «Glorioso Cinquantennio» dell'*Outsider Art*²². Per ragioni completamente differenti e sostanzialmente speculari rispetto all'*Insider Art*, sono progressivamente venuti meno anche i presupposti fondamentali della credibilità dell'*Art Brut*, poi assimilata nella più eclettica e comprensiva *Outsider Art*, il cui organo più prestigioso è stato dal 1989 in poi la rivista «Raw Vision». I due miti della cosiddetta «arte colta» e della cosiddetta «arte selvaggia» si mantenevano e si sostenevano a vicenda. Al disincantamento (*Entzauberung*) del primo fa *pendant* il disincantamento del secondo. La svolta *fringe* dell'arte li «rottama» entrambi.

Alla demolizione del mito dell'*Outsider Art* ha contribuito in modo decisivo David Maclagan, uno studioso anglosassone dotato di una approfondita e dettagliata conoscenza del settore, autore di numerosi libri sull'argomento e lui stesso artista, *art therapist*, accademico e co-curatore della guida all'*Outsider Art*, pubblicata da «Raw Vision»²³. A suo avviso, le condizioni su cui si è basata l'*Outsider Art* sono state due²⁴. La prima è l'originalità di queste produzioni, che non sembrano avere precedenti, fatte da persone prive di istruzione artistica, isolate dal mondo esterno perché per lo più rinchiusi in manicomi e prigioni oppure anarcoidi e asociali, le quali proprio in virtù di questo isolamento hanno avuto la possibilità di attingere alle fonti creative autentiche e genuine della loro psiche. La seconda condizione è la totale assenza di ambizioni, il rifiuto di qualsiasi tipo di carriera e di integrazione sociale, il completo disinteresse nei confronti del riconoscimento e dell'apprezzamento esterno, nonché del profitto economico che potrebbero ottenere dalla vendita delle loro produzioni, uniti talvolta al culto della propria purezza, integrità, onestà, incorruttibilità, candore, innocenza, probità, rettitudine e quant'altro.

Un requisito essenziale degli *Outsider Artists* è che non siano «artisti» e non sappiano di essere tali. Tale qualifica è loro conferita da altri (critici, curatori, collezionisti...), come avviene nelle produzioni dei popoli indigeni e dei bambini, con i quali hanno molte altre affinità. Tuttavia già questo primo aspetto risulta poco attendibile. Il caso del proto *Outsider Artist*, Adolf Wölfli (1864-1930), è indicativo. Questi è stato il primo su cui è stata pubblicata nel 1921 una monografia, opera dello psichiatra Walter Morgenthaler, che lo incontrò nel 1907 e gli fornì i materiali e lo spazio per lavorare²⁵. Ora risulta

che Wölfli, che non uscì mai dal manicomio di Waldau, in Svizzera, in cui era ricoverato, cominciò a considerarsi un «artista», volle essere apprezzato dal pubblico e arrivò al punto di soprannominare se stesso «Cavaliere Adoph», «Imperatore Adoph» e finalmente «San Adoph II»! A partire dal momento in cui una persona autorevole come il medico curante riconosce lo psicopatico come artista, avviene un mutamento che non è privo di conseguenze e che altera inevitabilmente il modo in cui questi considera se stesso. Nel caso di Wölfli, la pratica dell'arte non lo ha certamente portato alla guarigione!

Cent'anni di *Outsider Art* offrono una casistica estremamente vasta per studiare il problema del rapporto tra come uno ritiene di essere e come gli altri pensano che sia. Si tratta di un problema socio-psicologico complesso: nel 2004 una rivista culturale francese pose a molti scrittori, pensatori e filosofi la domanda: «Chi credete di essere?»²⁶. Nel caso dell'*Art Brut*, la questione è più sottile, perché non si tratta di misurare l'autostima e la fiducia in se stessi paragonandola all'immagine nutrita dagli altri, in un processo di *feedback*, di retroazione. Qui qualcuno che non ha mai avuto ambizioni artistiche si trova a essere posto in una categoria di cui non ha mai conosciuto l'esistenza, la quale a sua volta è diversa e opposta a ciò che aveva probabilmente immaginato fosse l'arte. Nel campo della filosofia, il filosofo *fringe* per eccellenza è stato Friedrich Nietzsche. Ebbe una formazione professionale da filologo classico. Ma già dalla sua opera *La nascita della tragedia* infrange la metodologia scientifica della disciplina in cui è inserito. Poi pubblica una quantità di opere genericamente classificabili come appartenenti al campo letterario, tra cui un poema, nutrendo costantemente dubbi sul valore e sul significato della sua attività²⁷. Successivamente viene considerato un teorico politico e solo dopo sessant'anni dalla sua morte è ammesso nell'empireo dei filosofi di prima grandezza. Ma Nietzsche in filosofia era un dilettante: le sue conoscenze della storia della filosofia erano molto limitate e il suo pensiero colpisce proprio per la mancanza di coerenza. La sua ambizione tuttavia sembra essere stata quella di fondare una nuova religione, essere un profeta, risultato che però non gli è stato riconosciuto. Come osserva Maurizio Ferraris, rappresenta un caso di autoinganno: nel 1888, un anno prima di impazzire, scrive alla madre di essere straordinariamente famoso, mentre in

realità nessuno lo conosceva ed era costretto a pubblicare i suoi libri a proprie spese²⁸.

Molti *Outsider Artists*, prima di essere internati negli ospedali psichiatrici, avevano già acquisito capacità tecniche di tipo artigianale o anche artistico, oppure erano entrati in contatto con qualche disegnatore o artista. Perciò non erano così inesperti, autodidatti e incompetenti come si è detto. Il fatto di avere messo le proprie capacità al servizio dell'espressione del proprio mondo interiore o del proprio inconscio li pone certamente in una categoria differente rispetto a coloro che cercano di inserirsi nelle correnti artistiche alla moda. Ma buona parte dell'arte istituzionale e canonica non è forse l'espressione di una soggettività turbata e di pulsioni perverse?

Il caso di Gaston Chaissac (1910-64) è emblematico. Integrato nella collezione dell'*Art Brut* di Jean Dubuffet, viene poi da questa escluso quando si scopre che era stato influenzato e aiutato alla fine degli anni trenta da Otto Freundlich (1878-1943), importante esponente dell'Astrattismo. Chaissac rappresenta il caso di un artista che sta sul crinale che separa l'*Outsider Art* dall'arte istituzionale. La «verginità» artistica, cioè il fatto di essere completamente estraneo alla tradizione e di non aver mai visto opere d'arte, è una circostanza rara, che può essersi verificata in quel periodo compreso tra il 1880 e il 1930, considerato da MacLagan il «periodo d'oro» dell'*Art Brut*. Successivamente, lo sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa ha reso quasi impossibile essere immuni dall'influenza della società. Secondo Lyle Rexer, l'arte degli *Outsiders* non è necessariamente più *pura*, più vicina alle sorgenti della creatività, *migliore*, o più autentica di quella fatta dagli *Insiders*²⁹. Inoltre ci sono ovviamente tanti casi di persone internate negli ospedali psichiatrici che fanno cose assolutamente banali e prive di originalità!

La chiusura progressiva dei manicomi, in seguito alle pressioni del movimento antipsichiatrico, insieme alla nascita dell'arteterapia, hanno cambiato le condizioni in cui vivono oggi gli psicopatici. Sono sorti organismi il cui scopo è proprio quello di produrre un'arte «psicotica», come la «Haus der Künstler» presso la Maria Gugging Psychiatric Clinic, fondata nei pressi di Vienna nel 1986, e il «Living Museum» presso il Creedmoor State Hospital nel Queens, a New York, nello stesso anno. In questi casi è l'istituzione a promuovere direttamente la creazione dell'*Outsider Art*: David

Maclagan giustamente mette in evidenza il carattere paradossale di queste iniziative, in cui una produzione definita per eccellenza come anti-istituzionale è creata e offerta dalle istituzioni stesse: esse produrrebbero una specie di *Ersatz Art Brut*, cioè un surrogato³⁰.

È caduto anche il secondo presupposto su cui si fondava l'*Outsider Art*: le opere che stanno sotto questa etichetta sono commercializzate e il loro campo costituisce un fiorente mercato. Inoltre gli stessi *Outsider Artists* si considerano produttori di un certo tipo di beni quotato nelle compravendite e promuovono le loro carriere negli stessi modi seguiti dagli *Insider Artists*. Il confine tra *Outsider* e *Insider* è diventato estremamente labile: tra l'uno e l'altro c'è una vasta zona grigia. La questione centrale dell'*Outsider Art* non è più se si tratti di buona o di cattiva arte, e nemmeno se l'autore sia veramente pazzo, marginale, atipico..., ma se il prodotto offerto è sufficientemente differente dai parametri artistici «normali». Tuttavia, dato che la caratteristica dell'arte contemporanea «normalmente» creativa consiste nell'infrangere i codici, sembra venir meno ogni possibilità di affermare l'«eccentricità» di un qualsiasi prodotto³¹.

Restano aperti alcuni problemi rilevanti. Il primo è di natura socio-psicologica e riguarda la biografia dell'artista. Nell'arte colta ciò che importa è l'opera. Nell'*Outsider Art* invece la conoscenza della vicenda umana dell'autore non è un dato supplementare, ma costituisce la base su cui si costruisce l'interesse per l'opera. In altre parole, il punto di partenza è un «caso» psichiatrico, sociologico o antropologico, che ha richiesto uno studio, una ricerca, un'indagine. L'esistenza di una narrazione è la condizione dell'interesse suscitato dall'opera, perché questa si presenta appunto come l'espressione delle forze creative della soggettività di chi l'ha fatta. Questa differenza dell'*Outsider Art* rispetto all'arte istituzionale, a mio avviso, rimane. Infatti l'estetica filosofica e buona parte della critica d'arte del Novecento ha considerato con grande diffidenza l'approccio metodologico biografico e ha ritenuto che l'approccio socio-psicologico fosse irrilevante nella valutazione delle opere. Forse l'autore di un'opera d'*Art Brut* non ha bisogno d'altri³², ma è certo che noi abbiamo bisogno di sapere chi era. Si dà un caso limite che sembra contraddire la necessità del profilo biografico dell'autore: quello del *Philadelphia Wireman*. Nel 1982 furono trovate in questa città americana, per strada, in scatole e sacchi, 1200 piccole sculture

in fil di ferro. L'autore rimase ignoto: a giudicare dallo stile di queste opere, si suppose che fosse un afro-americano. Questo è un esempio di «pura» *Art Brut*?

Un'altra questione riguarda la figura del *dilettante*. La parola è nata in Italia nel Rinascimento e si è poi estesa alle altre lingue europee senza variazioni, dando luogo a uno di quegli «intraducibili» che sembrano inseparabili dallo spirito di una cultura nazionale. All'inizio tale figura è connessa con l'affermazione dell'autonomia dell'arte, in contrapposizione alla condizione artigianale, dipendente dalle commissioni esterne, da cui appunto l'artista rinascimentale vuole emanciparsi. Si disse, per esempio, che questo o quell'artista famosissimo avesse iniziato la sua opera solo «per dilettezzazione e passar il tempo» e «per propria soddisfazione». Solo più tardi, con la nascita delle accademie, sorse la distinzione tra «professori» e «dilettanti» e l'accento fu posto da un lato sull'idea dell'artista sapiente, dall'altro sul piacere che ricava chi pratica un'attività culturale non per guadagno, ma per il godimento estetico che ne trae. Da ciò deriva il grande successo che la nozione di dilettantismo incontra nel Neoclassicismo tedesco e nel Decadentismo europeo. Il dilettantismo diventa una parte essenziale della formazione dell'uomo moderno: come dice Burckhardt, bisogna essere almeno un po' dilettanti in molte cose; altrimenti si rimarrà ignoranti, e nell'insieme *persone rozze*³³.

L'eclisse della figura dell'*outsider* è segnata dalla società dei consumi, nella quale l'acquisto di un bene culturale conta più della sua fruizione, secondo il noto fenomeno dell'interpassività³⁴. Non solo l'*outsider*, ma neanche colui che opera in modo organico all'interno di un campo socio-culturale può sperare di avere una effettiva influenza. Anzi è più facile per un *outsider* culturale trovare dei *fans* di quanto non lo sia per un pensatore o un artista integrato. Tuttavia il *fan* non è un discepolo né un seguace, ma la cassa di risonanza acritica di una *star* dello spettacolo mediatico. Nel frattempo, col diffondersi della tecnologia informatica, è nata una nuova figura, quella del *prosumer*. Con questo neologismo, nato dalla contrazione delle parole *producer* e *consumer*, introdotto da Marshall McLuhan e Barrington Nevitt nel 1972, s'intende qualcuno che assume nei confronti dei materiali forniti dal mercato e dalla rete una condotta attiva, inserendoli in un contesto proprio e anche trasformandoli, senza tuttavia plagiarli³⁵. In

questo senso l'attività di un *prosumer* sarebbe prossima al *détournement* situazionista, che consisteva appunto nell'integrazione di produzioni attuali o passate in un nuova costruzione autonoma. Sotto questo aspetto, il *prosumer* potrebbe essere considerato la figura dell'intellettuale organico al *World Wide Web*. Successivamente è nata una nuova figura, quella del *reputational entrepreneur*, per indicare chi prende un *outsider* sotto la propria protezione per i più vari motivi col fine di promuovere la sua immagine e la sua opera. Il populismo culturale sarebbe pienamente realizzato: sembra che chiunque possa diventare un genio ³⁶!

L'artistizzazione dell'arte.

La svolta *fringe* dell'arte contemporanea ha sdoganato istituzionalmente l'*Outsider Art*, mostrando che i confini che la separavano dall'*Insider Art* sono caduti. Essa tuttavia ha provocato alcuni effetti collaterali, forse non previsti. In primo luogo ha svalutato il cosiddetto «mondo dell'arte» nel suo complesso; non ci sono ragioni per cui l'opera di un artista «in carriera» nell'arte contemporanea sia *di per se stessa* differente dalla produzione di uno psicopatico, di un dilettante o di un indigeno, cui stilisticamente e formalmente assomigli. La sociologia dell'arte ci ha mostrato attraverso quali operazioni si diventa un «artista»: l'economia della rinomanza passa attraverso i critici, le riviste specializzate, i mercanti, le gallerie, i commissari delle mostre, gli editori, i collezionisti, le fiere, le aste, gli amatori, i *fans*, i musei, i professori, i ricercatori, le conferenze, i colloqui, i seminari universitari, i mass media e così via. Questi meccanismi sono assolutamente gli stessi che consentono il riconoscimento non solo di coloro che si riconoscono come *outsiders*, ma anche di quelli che non sanno nemmeno che cos'è l'arte, nonché degli oggetti, dei materiali, degli eventi d'ogni genere appena un po' speciali, inusuali, *unboring*, *maverick*, eccentrici...

Ne consegue che è avvenuto un mutamento radicale nella stessa categoria cognitiva di ciò che finora è stato chiamato «arte»: l'opera ha perduto la sua autonomia e per essere riconosciuta come una entità degna di apprezzamento deve passare attraverso tutte quelle mediazioni, le quali peraltro sono ancora insufficienti e spesso inattendibili e inaffidabili, perché resta sempre il sospetto che nascondano interessi e operazioni puramente

commerciali e finanziarie piú o meno lecite. Si sgonfia la bolla speculativa su cui si è costruita la storia dell'arte contemporanea, insieme all'aura di solennità che l'ha circondata. Non a torto qualcuno ha introdotto un nuovo termine per designare questa situazione: l'arte «post-contemporanea»³⁷. Parafrasando il titolo di un'opera di Roland Barthes, si può parlare piuttosto di un «grado zero» dell'arte. I confini del paradigma dell'«arte» si sono a tal punto allargati da comprendere potenzialmente qualsiasi cosa, vale a dire nulla.

Un altro effetto collaterale di questa congiuntura riguarda non soltanto l'arte contemporanea, ma anche quella del passato. Il boom turistico ha condotto a una fruizione estremamente superficiale e frivola delle opere, divenute tutte indiscriminatamente oggetto di un'attenzione insipiente e insulsa. Così la visita a un museo o un qualsiasi luogo dotato di speciali caratteristiche non è piú il risultato di una scelta individuale motivata da un interesse, da un desiderio, o anche da una curiosità, ma un compito da eseguirsi passivamente perché compreso nel pacchetto turistico del consumatore. Le proposte delle agenzie di viaggio si sono talmente ampliate da comprendere anche le località piú degradate, come le *favelas*, le *bidonvilles*, gli *slums*. Queste sono *Outsider Environments*, percepiti pressappoco allo stesso modo dei paesaggi tutelati da vincoli ambientali e archeologici. L'essenziale è fotografare e farsi fotografare. E qui raggiungiamo il «grado zero» dell'esperienza estetica.

Resta da capire perché esistano nel mondo centinaia di migliaia e forse milioni di «artisti», piú o meno consapevoli di essere tali, e che cosa li abbia portati a intraprendere un'attività così problematica, che è quasi sempre fonte di scoraggiamento e di frustrazione. Una spiegazione sociologica potrebbe consistere nel fatto che l'arte è l'unico tipo di attività deviante consentita nelle società occidentali. Quindi tutti gli artisti, proprio in quanto artisti, sarebbero *outsiders*, non per loro scelta, ma perché gli «altri» li vedono come devianti. È questa la nozione di *outsider* sostenuta dal sociologo Howard S. Becker: nessun atto in se stesso è deviante, ma lo diventa a partire dal momento in cui viene considerato tale dalla società in cui si vive³⁸. Per l'antropologa Ellen Dissanayake, l'arte sarebbe una esigenza normale dell'umanità, fin dall'età paleolitica: la sua peculiarità starebbe nel *making special*, cioè nell'esigenza di separare alcune cose o

attività da quelle necessarie alla sopravvivenza o sottoposte a logiche utilitaristiche. Il cosiddetto «mondo dell'arte» contemporaneo sarebbe una versione distorta di questo bisogno³⁹.

Certo è che la svolta *fringe* dell'arte è stata in incubazione almeno dai primi anni sessanta del Novecento e ora sollecita una specie di revisionismo teorico globale che si estenda anche alle opere che sono state considerate «canoniche», ai cosiddetti capolavori e ai «grandi maestri». In altre parole, le opere di Bosch, di Goya, di Klee hanno qualcosa in comune con l'acquerello di un bambino siciliano di otto anni, con una pittura melanesiana su corteccia d'albero, col disegno di uno schizofrenico? Per Claude Roy, autore di un libro illustrato pubblicato nel 1960, tutte queste cose insieme a moltissime altre, istituzionali e marginali, professionali e dilettantesche, raffinate e spontanee, sono tenute insieme dalla categoria del «fantastico» e della trance, da lui teorizzate in modo attendibile⁴⁰. La Biennale di Venezia del 2013 ha seguito la stessa strategia, riunendo opere in massima parte appartenenti al campo dell'*Outsider Art* sotto la categoria della «collezione». Paragonando queste due operazioni, si può dire che la prima è stata più inclusiva e globale, perché ha rivelato quanto di eccentrico, di antagonista, di estremo c'è nel canone dell'*Insider Art*, la quale è appannata, offuscata, oscurata dalla sovraesposizione turistica o dall'approccio meramente erudito. Esse hanno artistizzato l'arte, riportandola alla sua funzione di destare meraviglia, stupore, rapimento. Nessuna strategia artistica può più fare a meno di una strategia teorica. *Apertis verbis*, i curatori di mostre, i direttori di musei, gli organizzatori di eventi culturali non possono essere degli ignoranti!

Epilogo

Ritorno all'ordine: la svolta accademica.

La reazione alla svolta *fringe* dell'arte non ha tardato a manifestarsi. La Biennale di Venezia del 2015, «All the World's Futures», diretta da Okwui Enwezor, costituisce una risposta estremamente energica e astuta alla delegittimazione e destabilizzazione operate da Gioni che, come si è visto, ha fatto saltare la differenza tra artisti professionisti e dilettanti, tra *Insider Art* e *Outsider Art*, tra salute mentale e follia, tra artefatti e *ready-mades*, tra produzioni antropologiche e opere d'arte.

Il dibattito estetico dall'Ottocento in poi si è configurato molto spesso come il conflitto tra la poetica dell'«arte impegnata» nella difesa di una causa politica e quella dell'«arte pura», preoccupata soltanto di perseguire un valore autonomo. Chi oggi pensasse in questi termini non sarebbe in grado di comprendere la situazione attuale. La mostra di Enwezor sembra sposare in modo enfatico la prima tendenza, facendo di Marx il suo vessillo e suscitando dibattiti sull'attualità di questo pensatore. Tuttavia, che il marxismo sia anche la chiave di «tutti i futuri del mondo» è un'ipotesi che non è suffragata né dall'esposizione, né dall'introduzione del curatore al catalogo. La vera posta in gioco è altrove: essa non è ideologica, ma appartiene strettamente al cosiddetto «mondo dell'arte». Perciò si tratta del conflitto tra diverse politiche artistiche, che adoperano le ideologie come cortine fumogene funzionali alla pubblicità e alla comunicazione mediatica.

La Biennale di Enwezor realizza una *svolta accademica* da opporre alla *svolta fringe* di quella precedente: essa risponde in modo opposto alla

domanda intorno alla quale ci si arrovella da un secolo: «Chi è un artista?» Per Enwezor, l'artista è chi ha compiuto studi regolari nelle scuole, nelle accademie, nelle università, ha ottenuto un riconoscimento mondiale ottenendo selezioni, premi, borse di studio, onorificenze, incarichi di docenza e curatele, e infine è riuscito a collocare le sue opere in prestigiose gallerie e collezioni. L'artista è insomma una persona colta, intraprendente e molto determinata: quelli scelti nella sua esposizione hanno quasi tutti titoli accademici, non pochi sono autori di libri, dottori di ricerca e insegnanti in qualche istituzione, conferenzieri e *visiting professors* in prestigiose università di tutto il mondo, direttori artistici e perfino fondatori a loro volta di enti, associazioni, centri di ricerca, scuole pubbliche e private: non c'è spazio per gli autodidatti sconosciuti, gli psicopatici e gli ignoranti. Moltissimi conoscono la filosofia e le scienze umane e trovano ispirazione nei pensatori attuali, suscitando anche l'interesse di questi ultimi, come l'algerino Adel Abdessemed, le cui opere hanno un fortissimo impatto concettuale. La figura simbolica di questo tipo di artista è l'afro-americana Adrian Piper, che ha studiato per ventisette anni varie discipline, è stata allieva di John Rawls e di Dieter Heinrich, è diventata una filosofa professionista, ha scritto libri su Kant, sulla meta-arte e la meta-etica, ha rifiutato di tornare negli Stati Uniti da quando ha scoperto di essere nella lista dei «viaggiatori sospetti» e infine ha annunciato di non riconoscersi nella categoria degli artisti di colore, che in effetti costituisce una specie di ghetto fortemente limitativo. Non a caso è stata incoronata dalla Giuria col Leone d'oro.

Tra questi artisti-professori emergono tra gli altri la latino-americana Coco Fusco (Columbia University), il filmmaker Isaac Julien (Hochschule Karlsruhe), il coltissimo cinese Qiu Zhijie (Academy of Art di Hangzhou). Anche chi non è ancora professore, come Abu Bakarr Mansaray, originario della Sierra Leone e trasferitosi nei Paesi Bassi, si proclama tale. Non si capisce bene se l'insegnamento costituisca un modo di sopravvivere, come avviene per tanti artisti in tutto il mondo, oppure se l'accademia – come nel Seicento e nel Settecento – sia di nuovo la fonte di legittimazione dell'arte.

Una svolta istituzionale tuttavia richiede anche una definizione di che cosa è necessario apprendere e insegnare: una *ratio studiorum*, un piano di studio nonché l'individuazione dei «grandi maestri» che costituirebbero,

secondo Enwezor, il canone occidentale dell'arte del XXI secolo. Qui si crea un corto circuito che mostra la corda della *svolta accademica*. In questa Biennale troviamo un mito e una ventina di «grandi maestri». Il primo è la pittrice egiziana Inji Efflatoun (1924-89), la cui esistenza è stata definita *A life in struggle*: attivista marxista e femminista, autrice di opere d'ispirazione surrealista, imprigionata da Nasser per quattro anni. Tra i «grandi maestri» si annoverano innanzitutto alcuni tra più radicali sovvertitori dell'intero «sistema dell'arte», come il belga Marcel Broodthaers (1924-86), i tedeschi Hans Haacke e Haroun Farocki (1944-2014), i francesi Chris Marker (1921-2012) e Christian Boltanski, che hanno fatto della trasgressione e della rivolta la loro bandiera. Il primo, Broodthaers, nel 1968 creò un'istituzione, il «dipartimento delle Aquile», che costituì una parodia politica delle manifestazioni artistiche. Adoperando diversi media, la sua opera sembra sempre animata da un spirito anarchico che è proprio il contrario di ogni accademismo. Haacke non si limita a contestare la società, ma svolge un lavoro politico simile a quello del giornalista investigativo: prende di mira le istituzioni artistiche e mostra gli intrecci equivoci tra attività industriali, esponenti politici, istituzioni bancarie e sponsorizzazioni culturali. Le sue opere consistono spesso nella documentazione dettagliata di tali speculazioni¹. Farocki, solo o in collaborazione con la moglie Antje Ehmann, fu autore di un centinaio di documentari e film su fatti politici e sociali nei quali la riproduzione della realtà è congiunta a un uso sperimentale delle tecniche cinematografiche: i suoi sono meta-film nei quali l'intenzione sovversiva si esprime tanto in modo contenutistico quanto in modo formale. Questi due aspetti sono ancor più strettamente congiunti nell'attività, protrattasi per più cinquant'anni, di Chris Marker che, passando con grande disinvoltura dalla scrittura alla pellicola, al video e al cd-rom, ha recato un contributo imprescindibile all'invenzione di un nuovo genere, il *film-saggio*². Infine Christian Boltanski, pittore e scultore, fotografo e regista, che essendo un autodidatta costituisce un'eccezione, mina il principio stesso delle arti visive, l'immagine: la sua opera parte e si sviluppa sulla base di un partito preso iconoclastico che lo conduce a considerare la fotografia come qualcosa di essenzialmente mortuario, il residuo di una realtà che non esiste più.

Ne deriva un paradosso: in Occidente il compito delle accademie e delle

università sarebbe quello di fornire le armi concettuali e tecniche per distruggerle! Questo è del resto il senso della metafora dell'angelo di Walter Benjamin, evocato nell'introduzione al catalogo, il quale ben lungi dal proporre una visione utopica e progressista della storia, la vede come un cumulo di rovine. La storia non è una catena di eventi, ma una catastrofe, un insieme di frammenti sconnessi, una funesta eruzione che non consente alcuna speranza³. Il che tronca sul nascere ogni interpretazione non dico politicamente rivoluzionaria, ma anche solo riformista, di questa Biennale.

Inoltre non esiste nemmeno il multiculturalismo, che costituisce il secondo aspetto della sua immagine mediatica. Gli artisti scelti provengono effettivamente da ogni parte del mondo ma, dopo aver seguito un primo corso di studi nei loro paesi d'origine, hanno perfezionato il loro apprendimento negli Stati Uniti o in Europa (per lo più nei paesi dell'Europa del Nord, nessuno in Italia, per la nota assenza nel nostro paese di istituzioni capaci di fornire un'istruzione di alto livello). Quindi ciò che è stato loro insegnato è l'idea euro-americana di arte, cui si sono conformati anche quei pochi che sono rimasti a casa loro. Questa resta una condizione indispensabile per entrare nella rete globale dell'arte. Sotto un'apparenza opposta, quindi, l'intera operazione è di marca neo-colonialista. Molto indicativo è l'uso fatto dell'antropologia: a essere mostrate non sono le produzioni visuali dei popoli indigeni, ma l'interpretazione che di queste hanno dato gli artisti che, anche quando appartengono intimamente alle loro culture, le hanno filtrate attraverso la nozione eurocentrica di «arte». Paradigmatico è il caso di Emily Kame Kngwarreye (1910-96), una vera aborigena australiana, nata in una zona remota dell'Australia, che incontrò il primo uomo bianco e il primo cavallo quando aveva dieci anni; da ragazza lavorò come guardiana di bestiame e fu organica alle attività della sua tribù, avendo per moltissimo tempo meri contatti occasionali con il mondo esterno. Solo nel 1977 venne a conoscenza del batik, una tecnica di trattamento dei tessuti, ma cominciò la sua vera attività artistica a ottant'anni, quando iniziò a produrre pitture acriliche su tela. Molte di queste opere non sono molto diverse dai quadri dell'Espressionismo astratto americano. Non diversamente il coreografo, scrittore, designer, danzatore e regista di Samoa Lemi Ponifasio, che ha studiato filosofia e scienze politiche, interpreta nelle sue produzioni teatrali i miti e le attività cerimoniali di

questo arcipelago. In conclusione, la prospettiva antropologica è accettabile solo attraverso un'interfaccia occidentalizzata.

Un discorso analogo vale per quegli artisti che potrebbero essere definiti «post-situazionisti», nel senso che il loro lavoro artistico consiste nel creare situazioni con video, installazioni, iniziative ed esperimenti che possono coinvolgere altre persone e avere conseguenze che esulano dall'ambito delle attività simboliche. Anche questi tuttavia hanno studiato: se Guy Debord si definiva «dottore in nulla»⁴, alcuni di costoro sono professori. Più che ai situazionisti dovrebbero ispirarsi al filosofo americano Alphonso Lingis, studioso di Merleau-Ponty, di Lévinas e di Klossowski, che intraprese pericolosi viaggi condividendo la vita dei miserabili e dei reietti in Thailandia, Bangladesh, Bali, Messico, Perù, Brasile, e trasformò le sue lezioni accademiche negli Stati Uniti in vere e proprie performance artistiche⁵. In questa categoria possono essere collocati la cubana Tania Bruguera, che ha coniato le espressioni di *Arte Útil* o *Arte de conducta* per sottolineare la connessione tra etica, estetica e politica, il francese Boris Achour, che propone una forma artistica che è insieme spettacolo ed esposizione, gli inglesi Jeremy Deller, che assume diversi ruoli definendo la propria opera col termine di «realismo sociale», e Sonia Boyce, che sollecita collaborazioni spontanee e improvvisate.

Un altro aspetto interessante di questa Biennale è la preparazione multidisciplinare e l'attività multimediale della maggior parte degli artisti, specie di quelli nati dal 1960 in poi. Alcuni sono anche critici, curatori di mostre, direttori di musei e addirittura proprietari di gallerie: questo accumulo di mansioni non solo crea un conflitto di interessi, ma contraddice lo specialismo accademico sotto la cui insegna è costruita l'esposizione. Il diletterismo cacciato dalla porta rientra dalla finestra! Il caso dell'austriaco Peter Friedl è sintomatico: ci si chiede in che cosa i suoi modellini architettonici, che riproducono in miniatura la casa dei suoi genitori, il capanno di Heidegger, una baracca americana dell'Ottocento destinata agli schiavi e così via, siano differenti dalle cassette del signor Fritz di cui si è scritto sopra. Da un punto di vista formale la differenza non è poi così grande; ma dietro le opere di Friedl c'è una riflessione sulla complessità della storia che lo porta a considerare l'arte come «un modello in via di esaurimento»⁶. L'interesse per la storia, la filosofia e la musica è un aspetto

ricorrente in molti artisti, ma è legittimo chiedersi quale sia la loro effettiva conoscenza di questi campi.

Dalla difficoltà di padroneggiare contemporaneamente diverse discipline e competenze sorge la necessità di costituire gruppi di artisti che si associano sulla base non più di una poetica (come avveniva nell'Ottocento e nel Novecento), ma di un argomento specifico. Per esempio, il collettivo Aboudanara racconta la guerra in Siria; la cooperativa messicana Cráter Invertido trova il suo punto di aggregazione nel rapporto tra arte e politica; l'organizzazione americana Creative Time Summit si occupa di arte pubblica; E-flux fornisce via email a getto continuo informazioni su eventi artistici di tutto il mondo; la Gulf Labor Coalition riunisce artisti di diversi paesi che documentano lo sfruttamento cui sono sottoposti gli operai che costruiscono il Museo Guggenheim di Abu Dhabi; l'Invisible Borders: The Trans-African Project cerca di gettare le fondamenta culturali di una futura Unione africana; il Raqs Media Collective è un gruppo di tre operatori dei media che si presenta di volta in volta come artista, curatore, o agente di provocazione filosofica. In direzione opposta si muove invece il francese Philippe Parreno, che considera l'esposizione un'unica opera d'arte complessiva: in questo caso l'artista si identifica col curatore. Questa strada è stata percorsa dai primi anni Novanta del Novecento dal regista Peter Greenaway.

Per tornare a Marx, fa un certo effetto veder considerati come opere d'arte i suoi manoscritti e le copertine del *Capitale*: si vuol far passare questo libro dal campo della teoria e dell'azione politica a quello del bene simbolico, cui il diritto occidentale garantisce l'impunità, a prezzo della sua inefficacia pratica, in quanto oggetto di un piacere disinteressato. Ma il colpo di genio di Enwezor consiste nel collegarsi con una questione che da tempo assilla la mente dell'avanguardia politico-estetica (specialmente in Guy Debord): come trasformare un saggio teorico in un film? L'idea di portare sullo schermo l'opera di Marx risale al regista russo Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, che nel 1927 formulò questo progetto senza riuscire a realizzarlo. Molti decenni dopo, nel 2008, è stato Alexander Kluge a cimentarsi in questa impresa con un film di nove ore il cui titolo è già molto indicativo, *News from Ideological Antiquity*, presente nella Biennale. In altri termini, *Il Capitale* figura tra le anticaglie. Infine non può sfuggire l'ironia implicita nel

leggere ininterrottamente *Il Capitale* per tutti i mesi in cui dura la Biennale, secondo una pratica religiosa diffusa in varie confessioni: come tutti sanno, Marx considerava la religione come «l'oppio dei popoli»!

Editing 2017:

nick2nick

www.dasolo.co

Elenco dei nomi

Abdessemed, Adel
Aboudanara, collettivo
Abraham, Karl
Achour, Boris
Althöfer, Heinz
Andre, Carl
Apollinaire, Guillaume
Aran, Uri
Arendt, Hannah
Atkins, Ed
Aurier, Gabriel-Albert
Auriti, Marino

Babeuf, François-Noël
Bacca, Pippa (Giuseppina Pasqualino di Marineo)
Bachtin, Michail
Bacon, Francis
Baj, Enrico
Barthes, Roland
Baruchello, Gianfranco
Bassan, Fiorella
Bastide, Roger
Bataille, Georges
Baudrillard, Jean
Becker, Howard S.
Bellmer, Hans
Benjamin, Walter
Bernatzik, Hugo A.
Beuys, Joseph
Boltanski, Christian
Boltanski, Luc
Bonger, Johanna
Bonito Oliva, Achille
Bosch, Hieronymus

Bosch, Hieronymus
Bouabré, Frédéric Bruly
Bouillet, Alain
Bourdieu, Pierre
Bowness, Alan
Boyce, Sonia
Brandi, Cesare
Breton, André
Broodthaers, Marcel
Bruguera, Tania
Burckhardt, Carl Jacob
Bürger, Peter
Burke, Edmund

Caillois, Roger
Cardinal, Roger
Carlyle, Thomas
Carter, Jim
Castelli, Leo (Leo Krauss)
Chaissac, Gaston
Cherbo, Jony Maya
Cheval, Ferdinand
Christo, Vladimirov Yavachev
Clifford, James
Cocteau, Jean
Collyer, Homer Lusk
Collyer, Langley
Conti, Alessandro
Cratér Invertido, cooperativa messicana
Creative Time Summit, organizzazione americana
Creux, Gérard
Croce, Benedetto
Crowley, Aleister (Edward Alexander Crowley)

D'Axa, Zo (Alphonse Gallaud de la Pèrouse)
Dalì, Salvador
Danchin, Laurent
Danto, Arthur Coleman
De Andrea, John
De Maria, Walter
Debord, Guy
Deller, Jeremy
Dewey, John
Dickie, George
Dilthey, Wilhelm
Dissanayake, Ellen (Ellen Franzen)

Dorfles, Gillo (Angelo)

Dubuffet, Jean

Duchamp, Marcel

Efflatoun, Inji

Ehmann, Antje

Éjzenštejn, Sergej Michajlovič

Elias, Norbert

Éluard, Paul (Eugène Grindel)

Engels, Friedrich

Enwezor, Okwul

Esquerre, Arnaud

Evans, Mike

Fabris, Annateresa

Farocki, Harun (Harun El Usman Faroqh)

Farrell, William R.

Fengyi, Guo

Ferraris, Maurizio

Fine, Gary A.

Fineberg, Jonathan

Fol, Carine

Forster, Hal

Frayze-Pereira, João Augusto

Freud, Sigmund

Freundlich, Otto

Freytag-Loringhoven, Elsa von

Friedl, Peter

Fritz, Peter

Fry, Roger

Fuchs, Wolfgang

Fusco, Coco (Juliana Emilia Fusco Miyares)

Gaggioli, Graziella

Galard, Jean

Gamboni, Dario

Gell, Alfred (Antony Francis)

Gianikian, Yervant

Ginzburg, Carlos

Gioni, Massimiliano

Gober, Robert

Goya, Francisco

Gracián, Baltazar

Greenaway, Peter

Gulf Labor Coalition, collettivo

Gullentops, David

Guston, Philip (Philip Goldstein)

Haacke, Hans

Harris, Frieda

Harrison, Charles

Hegel, George Wilhelm Friedrich

Heidegger, Martin

Heinich, Nathalie

Heinrich, Dieter

Hooke, Alexander E.

Horwitz, Channa (Channa Helene Shapiro)

Hu, Yuqing

Iché, René

Invisible Borders, progetto

Jahn, Janheinz

Janz, Curt Paul

Jorn, Asger (Asger Oluf Jørgensen)

Judd, Donald

Julien, Isaac

Jung, Carl Gustav

Kant, Immanuel

Kienholz, Edward

Kjartansson, Ragnar

Klee, Paul

Klint, Hilma af

Klossowski, Pierre

Kluge, Alexander

Kngwarreye, Emily Kame

Koons, Jeff

Kostabi, Mark

Kramer, Hilton

Kristeva, Julia

Kubler, George

Kunz, Emma

Lévi-Strauss, Claude

Lévinas, Emmanuel

Levine, Sherrie

LeWitt, Sol (Solomon)

Lichtenberg, Georg Christoph

Lingis, Alphonso

Linton, Norbert

Lombardi, Sarah

Ludovico II, re di Baviera

Lukács, György

Maclagan, David

Maclaren, Sarah F.

Maizels, John

Mansaray, Abu Bakarr

Marden, Brice

Marker, Chris (Christian François Bouche-Villeneuve)

Marx, Karl

Mazzei, Franco

McCarthy, Paul

McLuhan, Marshall

Merleau-Ponty, Maurice

Michaux, Henri

Minturn, Kent

Mishima, Yukyo (Kimitake Hiraoka)

Molinier, Pierre

Montorsi, Paolo

Morgenthauer, Walter

Morris, Desmond

Nauman, Bruce

Nevitt, Barrington

Nicolino, Franco

Nietzsche, Friedrich

O'Reilly, Sally

Pappalardo, Dario

Parreno, Philippe

Peiry, Lucienne

Pernice, Francesco

Perniola, Ivelise

Perniola, Mario

Pfaller, Robert

Philippot Reniers, Annie

Pichler, Walter

Piper, Adrian

Pisani, Vettor

Pistone, Joe

Ponifasio, Lemi

Prince, Richard

Prinzhorn, Hans

Raqs Media Collective

Rawls, John

Rexer, Lyle

Ricci, Corrado
Ricci Lucchi, Angela
Ricoeur, Paul
Rimbaud, Arthur
Rizzoli, Achilles G.
Rodia, Simon (Sabato)
Rosier, Sibrun
Röske, Thomas
Roth, Dieter
Roy, Claude
Rubin, David
Ruf, Beatrix
Russo, Luigi

Saar, Alison
Saar, Betye Irene
Schmitt, Carl
Scholem, Gerschom
Schwitters, Kurt
Serra, Richard
Shapiro, Roberta
Sherman, Cindy
Šklovskji, Viktor Borisovič
Sonnabend, Ileana
Stangos, Nikos
Steiner, Rudolf
Steyerl, Hito
Stoschek, Julia
Strindberg, August
Svetonio, Gaio
Szántó, András

Taccone, Stefano
Tacito, Publio Cornelio
Tall, Papa Ibra
Tanning, Dorothea
Thompson, Farris Robert
Tiberio Giulio Cesare Augusto, imperatore romano
Tinguely, Jean
Trummer, Thomas D.
Turner, Christopher
Twombly, Cy (Edwin Parker Twombly Jr.)

Van Caekenbergh, Patrick
Van Gogh, Vincent
Vlaminck, Maurice de

Wajcma, Gérard
Warhol, Andy (Andrew Warhola Jr)
Weiner, Annette B.
Wertheim, Margaret
Williams, Raymond
Wittgenstein, Ludwig
Wölfli, Adolf
Wood, Paul

Zabala, Horacio
Zhijie, Qiu
Zolberg, Vera L.
Zugazagoitia, Julián

¹ L'espressione «mondo dell'arte» è stata introdotta nel lessico artistico da Arthur Danto in *Il mondo dell'arte*, in «Studi di estetica», n. 27 (2003) [ed. or. *The Artworld*, in «Journal of Philosophy», LXI (1964), n. 19]. Nell'uso corrente, essa indica l'insieme di persone coinvolte nella produzione, commissione, promozione, critica e vendita dell'arte.

² Per lo studio di questo fenomeno vedi MARIO PERNIOLA, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2004; ID., *La società dei simulacri*, Mimesis, Milano 2011.

³ Di tali aspetti si erano resi conto molti artisti e studiosi già nei primi anni ottanta. Vedi LUIGI RUSSO (a cura di), *Oggi l'arte è un carcere?*, il Mulino, Bologna 1982, volume che raccoglie i testi di un convegno svoltosi a Palermo il 15 e 16 marzo 1982, promosso dallo scrivente. Questo prese occasione e mutuò il titolo da un'operazione di Mail Art condotta da Horacio Zabala sei anni prima.

⁴ Per una descrizione puntuale di tale fenomeno vedi DARIO PAPPALARDO, *I padroni dell'arte*, in «la Repubblica», 3 luglio 2014.

⁵ Vedi «Ágalma», n. 17 (marzo 2009), *L'arte senza opere*.

⁶ GUILLAUME APOLLINAIRE, *I pittori cubisti. Meditazioni estetiche*, Abscondita, Milano 2003 [ed. or. *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, 1913].

⁷ KARL MARX e FRIEDRICH ENGELS, *L'ideologia tedesca*, Milano, Bompiani, 2011 [ed. or. *Die deutsche Ideologie*, 1845-46].

⁸ Questo aspetto è stato colto immediatamente col consueto acume da Gillo Dorfles. Vedi <http://www.ilgiornaledellarte.com/veneziam2013/116559.html> (ultimo accesso 16 aprile 2015).

⁹ Il progetto di Auriti ha un precedente nelle *Watts Towers* di Simon Rodia, un italiano emigrato negli Usa che costruì davvero le sue torri a Los Angeles tra il 1921 e il 1964.

¹⁰ SARAH F. MACLAREN, *L'architettura magnifica di Achilles G. Rizzoli*, in «Ágalma», n. 14 (settembre 2007), *Outsider Culture*. Reperibile alla pagina web <http://www.agalmaweb.org/articoli.php?rivistaID=14> (ultimo accesso 16 aprile 2015).

¹¹ La prima esposizione di questo tipo di produzioni sembra essere stata quella organizzata presso il Museum of International Folk Art di Santa Fe (New Mexico) dal 21 luglio 1996 al 7 gennaio 1997.

¹² Gli inventori di queste bandiere, intese come opere d'arte, sarebbero due preti haitiani vudú, Sibrun Rosier e Jean-Baptiste Jean Joseph. Vedi il catalogo dell'esposizione «Histoire du voir» (15 maggio-21 ottobre 2012), Éditions Fondation Cartier, Paris 2012.

- ¹³ MARGARET WERTHEIM, *Physics on the Fringe: Smoke Rings, Circlons, and Alternative Theories of Everything*, Walker & Company, New York 2011.
- ¹⁴ Vedi MARIO PERNIOLA, *Il Sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 2004.
- ¹⁵ Vedi <http://www.sleek-mag.com/showroom/2015/03/channa-horwitz-kw-institute> (ultimo accesso 8 maggio 2015).
- ¹⁶ BEATRIX RUF, JULIA STOSCHEK e THOMAS D. TRUMMER (a cura di), *Ed Atkins*, Jrp|Ringier, Zürich 2014.
- ¹⁷ Vedi <http://www.lalibre.be/archive/carine-fol-ou-l-art-sans-marges-51b8ec65e4b0de6db9c6e9a4> (ultimo accesso 16 aprile 2015). Vedi anche l'articolo di CARINE FOL, *Hans Prinzhorn e il paradosso delle espressioni della follia*, in «Ágalma», *Outsider Culture* cit., pp. 36-41.
- ¹⁸ Vedi la pagina web della Pbs, Art 21 <http://ec2-75-101-145-29.compute-1.amazonaws.com/art21/artists/bruce-nauman> (ultimo accesso 17 giugno 2015).
- ¹⁹ Vedi «Ágalma», n. 9 (marzo 2005), *Professione artista*.
- ²⁰ Vedi JEAN GALARD, *L'arte senza opera*, in «Ágalma», *L'arte senza opere* cit., pp. 10-21.
- ²¹ MARIO PERNIOLA, *L'avventura situazionista*, Mimesis, Milano 2013, p. 42.
- ²² Vedi http://cvaa.com.ar/03biografias/ginzburg_carlos.php (ultimo accesso 17 giugno 2015).
- ²³ <http://www.pippabacca.it/category/sposa-in-viaggio/> (ultimo accesso 16 aprile 2015).
- ²⁴ MARIO PERNIOLA, *Enigmi. Il momento egizio nella società e nell'arte*, Costa & Nolan, Genova 1991. Vedi anche ROGER CARDINAL (a cura di), *Cultures of Collecting*, Reaktion Book, London 1994. Molto importante su questo argomento è il saggio di LUC BOLTANSKI e ARNAUD ESQUERRE, *La collection, una forme neuve du capitalisme. La mise en valeur économique du passé et ses effets*, in «Les Temps Modernes», n. 679 (luglio-settembre 2014).
- ²⁵ KARL ABRAHAM, *Studi psicoanalitici sulla formazione del carattere*, in ID., *Opere*, Boringhieri, Torino 1975, vol. I [ed. or. *Psycho-analytische Studien zur Charakterbildung*, 1925].
- ²⁶ GÉRARD WAJCMAN, *Psychopathologie des collectionneurs? Six remarques générales sur la psychanalyse et la collection*, in «Psychoanalytische Perspectieven», XXIV (2006), n. 1, pp. 41-53.
- ²⁷ Su questa nozione estetica vedi gli studi di SARAH F. MACLAREN, *La magnificenza e il suo doppio. Il pensiero estetico di Giovanni Battista Piranesi*, Mimesis, Milano 2005; ID.,

Magnificenza e mondo classico, Mimesis, Milano 2012.

²⁸ KARL MARX, *Il diciotto Brumaio di Luigi Bonaparte*, Edizioni Lotta Comunista, Milano 2010, par. 7 [ed. or. *Der Achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, 1852].

²⁹ Vedi <http://www.youtube.com/watch?v=Kop3TYIUug8> (ultimo accesso 16 aprile 2015).

³⁰ JAMES CLIFFORD, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura ed arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino 1993 [ed. or. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, 1988].

³¹ <http://www.nytimes.com/1995/04/28/arts/art-review-a-philip-guston-decade-colored-by-red-and-pink.html> (ultimo accesso 16 aprile 2015).

³² <http://en.louisiana.dk/exhibition/philip-guston> (ultimo accesso 16 aprile 2015).

³³ HAL FORSTER, *The Return of the Real*, The Mit Press, Cambridge (Mass.) 1996, p. 166.

¹ ROGER CAILLOIS, *La scrittura delle pietre*, Abscondita, Milano 2013 [ed. or. *L'écriture des pierres*, 1970].

² MARIO PERNIOLA, *L'estetica contemporanea. Una visione globale*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 86-91.

³ ANDRÉ BRETON e PAUL ÉLUARD, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* [1938], José Corti, Paris 2005.

⁴ Questo fenomeno è studiato nel volume di MARIO PERNIOLA, *Transiti. Come si va dallo stesso allo stesso*, Cappelli, Bologna 1985 [riedito col titolo *Transiti. Filosofia e perversione*, Castelvecchi, Roma 1998].

⁵ SHERRIE LEVINE, *Statement*, in CHARLES HARRISON e PAUL WOOD (a cura di), *Art in Theory, 1900-1990*, Blackwell, Oxford 1992, p. 1067. Vedi anche l'opera di Richard Prince, che già nella metà degli anni settanta inaugurò la pratica di rifotografare le immagini pubblicitarie, trasformandole così in opere d'arte.

⁶ GEORGE DICKIE, *Aesthetics. An Introduction*, Pegasus, New York 1971.

⁷ NATHALIE HEINICH, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Minuit, Paris 1991.

⁸ GABRIEL-ALBERT AURIER, *Les Isolés – Vincent Van Gogh*, in «Mercure de France», gennaio 1890, pp. 24-29.

⁹ MIKE EVANS (a cura di), *Defining Moments in Art*, Cassel, London 2008, p. 67.

¹⁰ NATHALIE HEINICH e ROBERTA SHAPIRO (a cura di), *De l'artification. Enquête sur le passage à l'art*, Editions Echees, Paris 2012.

- ¹¹ ALAN BOWNESS, *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*, Thames and Hudson, London 1989.
- ¹² NATHALIE HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Minuit, Paris 1998, p. 84.
- ¹³ PIERRE BOURDIEU, *Meditazioni pascaliane*, Feltrinelli, Milano 1998 [ed. or. *Méditations pascaliennes*, 1997].
- ¹⁴ GÉRARD CREUX, recensione del libro di Nathalie Heinich e Roberta Shapiro reperibile alla pagina web <http://lectures.revues.org/8155> (ultimo accesso 16 aprile 2015).
- ¹⁵ NATHALIE HEINICH e ROBERTA SHAPIRO, *De l'artification: une réponse à Gérard Creux*, reperibile alla pagina web <http://lectures.revues.org/8395> (ultimo accesso 16 aprile 2015).
- ¹⁶ SALLY O'REILLY, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Einaudi, Torino 2011 [ed. or. *The Body in Contemporary Art*, 2009].
- ¹⁷ <http://www.associazione-arianna.org/old/eventi.php?action=contaminazioni> (ultimo accesso 17 giugno 2015).
- ¹⁸ CORRADO RICCI, *L'arte dei bambini* [1919], Armando, Roma 2008.
- ¹⁹ <http://www.barnekunst.no/en>.
- ²⁰ Vedi JONATHAN FINEBERG (a cura di), *When We Were Young*, University of California Press, Berkeley (Ca) 2006.
- ²¹ SARAH F. MACLAREN, *Che cosa sono gli Studio Crafts?*, in «Ágalma», n. 13 (marzo 2007), *Mano, Maniera, Manierismo*. Reperibile alla pagina web <http://www.agalmaweb.org/articoli.php?rivistaID=13>.
- ²² FRANCO NICOLINO, *Estetica ed etologia*, Edisud, Salerno 1988; ID. *Sulle origini dell'arte figurativa. Estetica ed evolucionismo*, Edisud, Salerno 1992.
- ²³ NORBERT LINTON, *Futurism*, in NIKOS STANGOS (a cura di), *Concepts of Modern Art*, Thames and Hudson, London 1990.
- ²⁴ Questa direzione è stata seguita da George Kubler in *La forma del tempo*, Einaudi, Torino 2002 [ed. or. *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, 1962].
- ²⁵ JANHEINZ JAHN, *Muntu. La civiltà africana moderna*, Einaudi, Torino 1961 [ed. or. *Muntu. Umrisse der neoafrikanische Kultur*, 1958].
- ²⁶ ALFRED GELL, *Art and Agency. An anthropological Theory*, Clarendon, Oxford 1998.
- ²⁷ GYÖRGY LUKÁCS, *Estetica*, 2 voll., Einaudi, Torino 1970 [ed. or. *Aesthetik I. Die Eigenart des Aesthetischen*, 1963].
- ²⁸ ANNETTE B. WEINER, *Inalienable Possessions: The Paradox of Keeping-While-Giving*, University of California Press, Berkeley (Ca) 1992.

- ²⁹ NORBERT ELIAS, *Écrits sur l'art africain*, Kimé, Paris 2002.
- ³⁰ ROGER BASTIDE, *Les religions africaines au Brésil*, Puf, Paris 1960; ROBERT FARRIS THOMPSON, *Flash of the Spirit*, Vintage Books, New York 1984.
- ³¹ Sulle trasformazioni categoriali che l'arte africana subisce quando viene esposta nei musei americani, vedi VERA L. ZOLBERG, *African legacies, American realities: art and artist on the edge*, in VERA L. ZOLBERG e JONY MAYA CHERBO (a cura di), *Outsider Art: Contesting Boundaries in Contemporary Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, pp. 53-70.
- ³² HANNAH ARENDT, *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 1989 [ed. or. *The Human Condition*, 1958].
- ³³ BALTASAR GRACIÁN, *L'acutezza e l'arte dell'ingegno*, Aesthetica, Palermo 1986 [ed. or. *Agudeza y arte de ingenio*, 1648, reperibile in ID., *Obras Completas*, Aguilar, Madrid 1960].
- ³⁴ FRANCIS BACON, *Dell'utilità e del progredire della scienza divina e umana*, in ID., *Saggi*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1966, p. 312 [ed. or. *Of the Proficiency and Advancement of Learning, Divine and Human*, 1605].
- ³⁵ M. PERNIOLA, *Transiti* cit.
- ³⁶ VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976 [ed. or. *O teorii prozy*, 1925].
- ³⁷ SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, in ID., *Opere*, Bollati-Boringhieri, Torino 1966-1980, vol. IX [ed. or. *Das Unheimliche*, 1919].
- ³⁸ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967, p. 280 [ed. or. *Philosophische Untersuchungen*, 1953].
- ³⁹ VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *La mossa del cavallo*, De Donato, Bari 1967 [ed. or. *Chod Konja*, 1923].
- ⁴⁰ BERTOLT BRECHT, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 2001 [ed. or. *Schriften zum Theater*, 1948-56].
- ⁴¹ ANNE CHENG, *Storia del pensiero cinese*, Einaudi, Torino 2000, vol. I, p. 285 [ed. or. *Histoire de la pensée chinoise*, 1997].
- ¹ HANS PRINZHORN, *Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopatologie der Gestaltung* [1922], Springer, Wien – New York 2011. Vedi FIORELLA BASSAN, *Al di là della psichiatria e dell'estetica. Studio su Hans Prinzhorn*, Lithos, Roma 2009.

² HANS PRINZHORN, *À propos de l'art des aliénés* (originale in francese), in «Variétés», n. 1 (1929), pp. 577-81.

³ Vedi THOMAS RÖSKE, *À la recherche de l'originare. La production plastique des malades mentaux dans l'histoire de l'art du XXe siècle*, in ANNIE PHILIPPOT-RENIERS (a cura di), *Image et imaginaire*, Goethe Institut, Bruxelles 1996, pp. 95-106.

⁴ DAVID GULLENTOPS, *Jean Cocteau et les maîtres de la folie*, in A. PHILIPPOT-RENIERS (a cura di), *Image cit.*, pp. 121-27.

⁵ Tutti questi testi furono raccolti in JEAN DUBUFFET, *Prospectus et tous écrits suivants*, Gallimard, Paris 1967, voll. I e II. Vedi la mia recensione in «Rivista di Estetica», n. 2 (1968). Nello stesso anno visitai la mostra «Art and Mental Health», Commonwealth Institute, London, agosto 1968, che comprendeva pitture di bambini, malati mentali e degenti di ospedali psichiatrici, in compagnia di mia moglie, Graziella Gaggioli, che successivamente creò una serie di quadri e di maschere riconducibili alla poetica dell'*Art Brut*. Alcune di queste opere furono esposte l'anno successivo nel cineclub di Roma «Filmstudio»; ma ella non volle più promuovere le sue produzioni, attenendosi al principio che esse non dovevano essere vendute, ma solo regalate.

⁶ JEAN DUBUFFET, *Asfissiante cultura*, Feltrinelli, Milano 1969, p. 26 [ed. or. *Asphyxiante culture*, 1968].

⁷ ID., *Prospectus cit.*, vol. I, p. 209.

⁸ MARIO PERNIOLA, *Bataille e il negativo*, Feltrinelli, Milano 1977 [nuova edizione accresciuta *Philosophia sexualis. Scritti su Georges Bataille*, Ombre Corte, Verona 1998].

⁹ Una mappatura del successo dell'*Art Brut* si trova in «Area», *Art, folie et alentours*, n. 24 (primavera 2011). Sull'influenza dell'*Art Brut* in Brasile, vedi JOÃO A. FRAYZE-PEREIRA, *Olho d'Água. Arte e loucura em exposição*, Escuta, São Paulo 1995 [con prefazione di Annateresa Fabris, *O paradoxo de Outro*].

¹⁰ MARIO PERNIOLA, *The Japanese Juxtaposition*, in «European Review», XIV (2006), n. 1.

¹¹ CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio*, il Saggiatore, Milano 2010 [ed. or. *La pensée sauvage*, 1962]. Sul rapporto tra Dubuffet e Lévi-Strauss, vedi KENT MINTURN, *Dubuffet, Lévi-Strauss, and the idea of Art Brut*, in «Res. Anthropology and Aesthetics», n. 46 (autunno 2004), pp. 247-58.

¹² <http://www.cnrtl.fr/etymologie/bricoler> (ultimo accesso 16 aprile 2015).

¹³ GUY DEBORD, *De l'architecture sauvage*, in ID., *Œuvres*, Gallimard, Paris 2006, pp. 1193-95.

¹⁴ ROGER CARDINAL, *Outsider Art*, Studio Vista, London 1972, p. 26.

¹⁵ SARAH LOMBARDI e LUCIENNE PEIRY, *Collection de l'Art Brut*, Skira Flammarion, Paris 2012.

¹⁶ JOHN MAIZELS (a cura di), *Raw Vision. Outsider Art Sourcebook. The Essential Guide to Outsider Art, Art Brut, Contemporary Art & Visionary Art around the World*, Raw Vision Ltd, Radlett 2002.

¹⁷ <http://www.barnekunst.no/en/About/>.

¹⁸ Sull'arte visionaria indotta dall'uso degli allucinogeni vedi DAVID RUBIN (a cura di), *Psychedelic: Optical and Visionary Art since the 1960s*, Mit Press, Cambridge (Mass.) 2010; HENRI MICHAUX, *Miserabile miracolo (la mescalina). L'infinito turbolento*, Feltrinelli, Milano 1967; il catalogo *Henri Michaux. La Talpa. Opere 1939-1984*, Edizioni Carte segrete, Roma 1988 [con un saggio di Achille Bonito Oliva].

¹⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Monkey_painting (ultimo accesso 16 aprile 2015).

²⁰ GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG, *Aphorismen: Nach den Handschriften*, a cura di A. Leitzmann, B. Behr, Berlin 1902-8, J 593.

¹ «Le Journal des arts», n. 32 (gennaio 1997). Vedi NATHALIE HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporaine*, Minuit, Paris 1998, pp. 270-71.

² ALESSANDRO CONTI, *Manuale di restauro*, Einaudi, Torino 1996.

³ PAOLO MONTORSI, *Una teoria del restauro contemporaneo*, in LIDIA RIGHI (a cura di), *Conservare l'arte contemporanea*, Nardini, Firenze 1992, pp. 9-48.

⁴ CESARE BRANDI, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977².

⁵ ALESSANDRO CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa, Milano 1988.

⁶ DARIO GAMBONI, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Reaktion Books, London 1997.

⁷ RAYMOND WILLIAMS, *Cultura e Rivoluzione industriale. Inghilterra 1780-1950*, Einaudi, Torino 1968 [ed. or. *Culture and Society. 1780-1950*, 1958].

⁸ JEAN GALARD e JULIÁN ZUGAZAGOITIA (a cura di), *L'oeuvre d'art totale*, Gallimard, Paris 2003.

⁹ EDMUND BURKE, *Riflessioni sulla Rivoluzione francese*, in ID., *Scritti politici*, Utet, Torino 1963, p. 163-64 [ed. or. *Reflections on the Revolution in France*, 1790].

¹⁰ THOMAS CARLYLE, *Gli eroi*, Barbera, Firenze 1903, p. 206 [ed. or. *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, 1841].

- ¹¹ ARTHUR RIMBAUD, *Lettera del veggente*, in ID., *Opere*, Feltrinelli, Milano 1964 [ed. or. *Lettre du voyant*, indirizzata a Paul Demeny, 15 maggio 1871].
- ¹² CARL SCHMITT, *Romanticismo politico*, Giuffrè, Milano 1981 [ed. or. *Politische Romantik*, 1919].
- ¹³ HEINZ ALTHÖFER, *Il restauro dell'arte moderna e contemporanea*, in L. RIGHI (a cura di), *Conservare l'arte cit.*, pp. 75-81.
- ¹⁴ JEAN BAUDRILLARD, *Le complot de l'art*, Sens & Tonka, Paris 1997; ID., *Illusion, désillusion esthétiques*, Sens & Tonka, Paris 1997.
- ¹⁵ JEAN GALARD, *L'art sens oeuvre*, in J. GALARD e J. ZUGAZAGOITIA (a cura di), *L'oeuvre d'art cit.*, pp. 161-99.
- ¹⁶ M. PERNIOLA, *L'avventura situazionista cit.*
- ¹⁷ FRANCO MAZZEI, *Il suicidio rituale di Mishima*, in «Studi Filosofici», XXIX (2001), pp. 237-56.
- ¹⁸ WILLIAM R. FARRELL, *Blood and Rage*, Lexington Books, Toronto 1990.
- ¹⁹ ANDRÁS SZÁNTÓ, *Playing with fire: institutionalizing the artist at Kostaby World*, in V. L. ZOLBERG e J. M. CHERBO (a cura di), *Outsider Art cit.* pp. 98-117.
- ²⁰ Citato in PETER BÜRGER, *Teoria dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino 1990 [ed. or. *Theorie der Avantgarde*, 1974].
- ²¹ H. ALTHÖFER, *Il restauro cit.*, pp. 75-81.
- ²² La mostra «Raw Vision: 25 ans d'Art Brut», presso La Halle Saint-Pierre (18-10-2013/22-8-2014), che ha raccolto le 81 opere ritenute piú significative di questo campo, segna nello stesso tempo il suo riconoscimento ufficiale e il suo declino.
- ²³ J. MAIZELS (a cura di), *Raw Vision. Outsider Art Sourcebook cit.*
- ²⁴ DAVID MACLAGAN, *Outsider Art. From the Margins to the Marketplace*, Reaktion Book, London 2009.
- ²⁵ WALTER MORGENTHALER, *Arte e follia in Adolf Wölfli*, Alet Edizioni, Padova 2007 [ed. or. *Ein Geisteskranker als Künstler (Adolf Wölfli)*, 1921].
- ²⁶ «La Quinzaine Littéraire», n. 882 (agosto 2004), numero speciale *Pour qui vous prenez-vous?*
- ²⁷ CURT PAUL JANZ, *Vita di Nietzsche*, 3 voll., Laterza, Roma-Bari 1980-82 [ed. or. *Friedrich Nietzsche: Biographie in drei Bänden*, 1978-79].
- ²⁸ MAURIZIO FERRARIS, *Spettri di Nietzsche*, Guanda, Milano 2014.
- ²⁹ D. MACLAGAN, *Outsider Art cit.*, p. 162.
- ³⁰ *Ibid.*, pp. 96-105.

³¹ *Ibid.*, pp. 105-8.

³² ALAIN BOUILLET, *Définir, distinguer et «transmettre» l'Art Brut: critères opératoires et apories éducatives*, in «Ligeia, Devenir de l'Art Brut», n. 53-56 (luglio-dicembre 2004), pp. 62-78.

³³ CARL JACOB BURCKHARDT, *Über das Studium der Geschichte*, Beck, München 1982.

³⁴ ROBERT PFALLER, *Estetica dell'interpassività*, in «Ágalma», n. 7-8 (marzo 2004), *Xenofilia, xenofobia*, pp. 62-74.

³⁵ MARSHALL MCLUHAN e BARRINGTON NEVITT, *Take Today. The Executive as Dropout*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1972.

³⁶ GARY A. FINE, *Everyday Genius: Self-Taught. Art and the Culture of Authenticity*, Chicago Press, Chicago 2004.

³⁷ LAURENT DANCHIN, *Pour un art post-contemporain*, Lelivredart, Paris 2008.

³⁸ HOWARD S. BECKER, *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, The Free Press, New York 1963.

³⁹ ELLEN DISSANAYAKE, *Homo Aestheticus. Where Art Comes and Why*, University of Washington Press, Seattle 1988.

⁴⁰ CLAUDE ROY, *Le arti fantastiche*, il Saggiatore, Milano 1961 [ed. or. *Les arts fantastiques*, 1960].

¹ STEFANO TACCONI, *Hans Haacke. Il contesto politico come materiale*, Plectica, Salerno 2010.

² IVELISE PERNIOLA, *Chris Marker o del film-saggio*, Lindau, Torino, 2011².

³ GERSCHOM SCHOLEM, *Walter Benjamin e il suo angelo*, Adelphi, Milano 1978.

⁴ GUY DEBORD, *Œuvres cit.*, p. 1662.

⁵ ALPHONSO LINGIS, *Abusi. Viaggio tra i dannati della terra*, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1997; ALEXANDER E. HOOKE e WOLFGANG FUCHS, *Encounters with Alfonso Lingis*, Lexington Books, Lanham (Md) 2003.

⁶ Vedi l'intervista in <http://moussemagazine.it/articolo.mm?lang=it&id=558> (ultimo accesso 15 giugno 2015).

Questo ebook contiene materiale protetto da copyright e non può essere copiato, riprodotto, trasferito, distribuito, noleggiato, licenziato o trasmesso in pubblico, o utilizzato in alcun altro modo ad eccezione di quanto è stato specificamente autorizzato dall'editore, ai termini e alle condizioni alle quali è stato acquistato o da quanto esplicitamente previsto dalla legge applicabile. Qualsiasi distribuzione o fruizione non autorizzata di questo testo così come l'alterazione delle informazioni elettroniche sul regime dei diritti costituisce una violazione dei diritti dell'editore e dell'autore e sarà sanzionata civilmente e penalmente secondo quanto previsto dalla Legge 633/1941 e successive modifiche.

Questo ebook non potrà in alcun modo essere oggetto di scambio, commercio, prestito, rivendita, acquisto rateale o altrimenti diffuso senza il preventivo consenso scritto dell'editore. In caso di consenso, tale ebook non potrà avere alcuna forma diversa da quella in cui l'opera è stata pubblicata e le condizioni incluse alla presente dovranno essere imposte anche al fruitore successivo.

www.einaudi.it

Ebook ISBN 9788858420515

Indice

Il libro	2
L'autore	3
Dello stesso autore	4
L'arte espansa	5
Strategie artistiche	7
La destabilizzazione del «mondo dell'arte»	7
Tutti gli artisti sono «artisti»	10
La svolta fringe dell'arte	13
Intermezzo	27
Artisticità, artificazione, artistizzazione	27
Strategie teoriche	39
Gli psicopatici non sono artisti	39
Solo gli psicopatici possono essere artisti	42
Gli psicopatici sono un particolare tipo di artisti	45
Conclusione	49
Il tracollo dell'Insider Art: la comunicazione	49
Il tracollo dell'Outsider Art: l'integrazione	55
L'artistizzazione dell'arte	61
Epilogo	64
Ritorno all'ordine: la svolta accademica	64
Elenco dei nomi	71
Copyright	87