



# L'arte contemporanea e il suo pubblico

Teorie e ricerche

a cura di Mariselda Tessarolo

Collana  
di sociologia

**FrancoAngeli**





# **L'arte contemporanea e il suo pubblico**

Teorie e ricerche

a cura di Mariselda Tessarolo

**FrancoAngeli**

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Psicologia generale dell'Università degli Studi di Padova e del MIUR nell'ambito del progetto Prin 2006.

Copyright © 2009 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

*L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni qui sotto previste. All'Utente è concessa una licenza d'uso dell'opera secondo quanto così specificato:*

1. l'Utente è autorizzato a memorizzare complessivamente tre copie digitali dell'opera sul proprio pc o altro supporto sempre di propria pertinenza attraverso l'operazione di download. Non è consentito conservare alcuna copia dell'opera (o parti di essa) su network dove potrebbe essere utilizzata da più computer contemporaneamente;
2. l'Utente è autorizzato a fare uso esclusivamente a scopo personale (di studio e di ricerca) e non commerciale di detta copia digitale dell'opera. In particolare è autorizzato ad effettuare stampe dell'opera (o di parti di essa) sempre e solo per scopi personali (di studio e di ricerca). Sono esclusi utilizzi direttamente o indirettamente commerciali dell'opera (o di parti di essa);
3. l'Utente non è autorizzato a trasmettere a terzi (con qualsiasi mezzo incluso fax ed e-mail) la riproduzione digitale o cartacea dell'opera (o parte di essa);
4. è vietata la modificazione, la traduzione, l'adattamento totale o parziale dell'opera e/o il loro utilizzo per l'inclusione in miscelanee, raccolte, o comunque opere derivate.

## Indice

|                                                                     |   |
|---------------------------------------------------------------------|---|
| <b>Premessa. L'arte contemporanea</b> di <i>Mariselda Tessarolo</i> | 7 |
|---------------------------------------------------------------------|---|

### I. Teorie

|                                                                                                                                                 |         |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| <b>1. L'AC: la contestazione dell'arte contemporanea e una modesta proposta lessicale</b> , di <i>Raimondo Strassoldo</i>                       | pag. 17 |
| <b>2. Mimesi, arte, territorio: aspetti del nuovo?</b> , di <i>Ilaria Riccioni</i>                                                              | » 43    |
| <b>3. Importanza dello studio del pubblico dell'arte</b> , di <i>Mariselda Tessarolo</i>                                                        | » 51    |
| <b>4. Fatti d'arte. Riflessioni sul pubblico dell'arte contemporanea</b> , di <i>Danila Bertasio</i>                                            | » 59    |
| <b>5. Arte e società. Il pubblico dell'arte contemporanea</b> , di <i>Laura Verdi</i>                                                           | » 71    |
| <b>6. Febbre da evento artistico-culturale? Come valutare l'Informance degli Stakeholder e l'Impatto Culturale</b> , di <i>Bruno Sanguanini</i> | » 87    |
| <b>7. Educare alla musica e all'arte contemporanea</b> , di <i>Michele Biasutti</i>                                                             | » 115   |
| <b>8. Spazio pittorico e geometria di superficie</b> , di <i>Lucia Zanuttini</i>                                                                | » 133   |
| <b>9. Cultural planning: valorizzazione delle risorse culturali e sviluppo della comunità</b> , a cura di <i>Antonino Porrello</i>              | » 145   |
| <b>10. Pianificazione strategica e cultura a Valencia</b> , di <i>Enrico Tommarchi</i>                                                          | » 153   |

11. **Rigenerazione urbana e *cultural planning* in Gran Bretagna: il caso di Lewisham, Londra**, di *Maria Giovanna Fara* pag. 157
12. **Il progetto per Mantova di Salvatore Settis**, di *Cristina Costanzo* » 163

## II. Ricerche

13. **Il pubblico delle arti contemporanee: fattori di “prossimità” nella fruizione artistica**, di *Mauro Niero, Gianugo Cossi* » 169
14. **Il pubblico della mostra di Vangi a Padova**, di *Adele Cavedon, Livia Gaddi* » 189
15. **Gioielleria contemporanea tra pubblico e fruizione**, di *Mirella Cisotto Nalon* » 197
16. **Il mercato del gioiello d’arte**, di *Maria Romana Zorino* » 211
17. **L’infanzia: da pubblico ad attore. Lo studio di caso sulla *Juniorchestra* dell’Accademia di Santa Cecilia**, di *Milena Gammaitoni* » 221
- Notizie sugli autori** » 235

*Premessa.*

## *L'arte contemporanea*

di *Mariselda Tessarolo*

L'arte non è che contemporanea, quella che può parlare alla nostra anima.<sup>1</sup>

L'obiettivo del presente volume non è di fare il punto sugli studi relativi all'arte contemporanea, ma di costruire attorno ad essa una cornice che ne renda accessibili alcune peculiarità. Per fare questo gli autori hanno trattato l'argomento più confacente ai propri interessi e al proprio punto di vista.

Si parte infatti da una critica dell'arte contemporanea mettendola quasi in contrapposizione con l'arte "tradizionale" rilevando, tra le righe, ciò che l'arte contemporanea non è o non è più. Tale confronto è possibile perché il pubblico sa dare un senso all'arte di un tempo, proprio perché il tempo è passato. In sostanza questo cambiamento riguarda l'artista perché dà il via libera alla creatività, alla sua fantasia proponendo come arte, spesso, l'idea del suo contrario e della sua sparizione. L'arte concettuale, ad esempio, è come l'idealismo che resta insediato nella mente, libero dalla necessità della materia, solo che seguendo il concetto e non la materia l'arte diventa un taglio su di una tela, un mucchio di ossa, un allineamento di sassi ecc. L'eco dei mass media dà lustro a questi artisti, fa salire le quotazioni delle loro opere; il pubblico, da parte sua, non ha il coraggio e la possibilità di dire che non trova un punto di incontro con queste opere.

Osserva Molino (1991) che l'uomo qualunque è disorientato davanti alla varietà dello spettacolo offerto dall'arte moderna. Ma, anche se può essere un'impresa impossibile, è necessario esaminare l'arte contemporanea accettando il principio di tolleranza e di chiarezza. I mondi dell'arte sono complessi e si rende necessario descriverli e non giudicarli. La via dell'arte non ha una direzione organizzativa ma solo individui, gruppi e strategie che producono una serie infinita di sfaccettature.

Kandisky afferma che l'artista non solo ha il diritto, ma il dovere di usare le forme nel modo che giudica necessario per ottenere i suoi scopi. Riccioni (2004, 107) osserva che "per le avanguardie del 900 l'arte sarà altro o non sarà: l'unica via d'uscita per una nuova epoca è che l'arte allunghi lo scarto

<sup>1</sup> Frase di Proudhon riportata da Riccioni (2004, 109).



in avanti e si presenti come altro da sé”. La produzione artistica delle avanguardie e dell’arte contemporanea in genere “mette tra parentesi la priorità estetica e si concentra sulla capacità espressiva liberata dal rapporto profondo e baluginante con l’inconscio. Un’arte che appartenga coraggiosamente alla sua epoca deve parlare all’osservatore con parole dirette, con parole che entrino nel rapporto problematico con il tempo presente, che vadano a scovare ciò che di universalmente condivisibile esiste nei tormenti del singolo” (Riccioni, 2004, p. 109).

Le Avanguardie del 900 contribuiscono a definire la posizione dell’artista, nei confronti della società, demolendo la sua aura e riportandolo alla realtà del suo tempo cioè a un professionista, anticipatore del futuro in grado di captarne le esigenze e svelarle al resto degli uomini. In questo caso pur alimentando il mito del genio incompreso viene riconosciuto all’artista il potere (oggettivo) di svelare l’inconscio (soggettivo) e farsi interprete delle angosce dell’umanità. Oggi nonostante la diffusa frammentazione dei linguaggi pare conclusa l’era del conflitto tra arte e società anche se resta il rischio della reciproca indifferenza che può giungere alla separazione dell’arte dal pubblico.

La frattura tra artista e pubblico creatasi con l’arte contemporanea è particolare perché il pubblico è portato, generalmente, verso l’innovazione, ma non l’innovazione artistica, e pretende che l’arte sia sempre la “stessa”. Il concetto di carriera e non di professione che implica la notorietà, fa sì che si vada verso un’arte “solo degli artisti”. Sarebbe anacronistico al giorno d’oggi che un artista dipingesse come Raffaello, scolpisse come Michelangelo (non è possibile evocare il futuro attraverso il passato), il compito degli artisti è di scorgere l’universalità in aspetti tipici della propria epoca. L’artista si pone all’interno della società come un particolare attore sociale che ha una formazione confacente al suo status che resta pur sempre il punto di partenza che differenzia gli attori. Ciò non toglie che l’arte sia interpretata individualmente e compresa collettivamente.

Il pubblico è l’elemento della comunicazione artistica più presente in questo volume, forse perché più facilmente adattabile agli studi sociologici: artista e opera sono più vicini alla psicologia o alla storia dell’arte. Il pubblico viene analizzato da quasi tutti gli autori.

Si inizia con il saggio di Raimondo Strassoldo *L’AC: la contestazione dell’arte contemporanea e una modesta proposta lessicale*, che contesta il fatto che l’arte contemporanea sia considerata arte. L’autore, con un percorso storico, parte dal 1916 con Duchamp che si scaglia contro l’arte, contestandola e declassandola (inserendosi, però, nella catena dell’arte e partecipando alle sue manifestazioni) e propone di chiamarla piuttosto AC. Tra i problemi trattati si evidenziano la considerazione del concetto di avanguardia, del suo superamento e il ruolo della sociologia dell’arte. L’idea che la vera arte sia quella di “avanguardia”, quindi progressista, che ha dominato per quasi due

secoli ora è andata in crisi assieme al concetto di modernità. Nell'AC tutto è ammissibile perché non c'è una direzione dell'arte, perché non esistono criteri di giudizio, ma solo opinioni personali di esperti (galleristi, critici, mercanti). Si dà per scontato che l'arte sia tutto quello che la società, la gente, la storia e la cultura considera arte: manca secondo Strassoldo la presa di coscienza che l'arte non è altro che una convenzione sociale decisa da centri di potere (economici, politici, culturali e sociali).

Ilaria Riccioni in *Mimesi, arte, territorio: aspetti del nuovo?* tratta della nascita e del radicamento dei modelli culturali. L'Autrice, quindi, per fare questo ripercorre la via seguita dai grandi sociologi del passato trattando dell'imitazione che è il primo passo verso il cambiamento, poiché solo attraverso la simulazione ci si distanzia dal ruolo, si entra nel mondo simbolico del "come se". L'espressività insita nell'arte porta alla sociabilità, alla condivisione di conoscenze che sono momenti importanti per l'uomo. Nella mimesi è compresa la rivendicazione sociale che girardianamente si realizza attraverso il capro espiatorio: l'arte d'avanguardia del 900, abbandonando il campo della mimesi, si è posta come capro espiatorio. Quale validità per le opere d'avanguardia? L'arte appare a posteriori, attraverso ciò che essa ancora ha da dire a chi non appartiene più al tempo in cui è stata generata, quindi, solo a posteriori è universale. Il pubblico si aspetta dall'arte grandi cose, ma il trasferimento della quotidianità nell'arte, non fa altro che scontrarsi con il pubblico invece di cercarne il consenso. L'autrice osserva che se la "verità essenziale dell'esperienza" può essere trasmessa proprio attraverso l'opera d'arte, l'avanguardia ha avuto la pretesa di predirne la direzione. L'imitazione è un principio che governa i rapporti tra individuo e società e generalmente porta all'uniformità (basti pensare a moda, lingua, religione, costume): tuttavia se non ci fossero i comportamenti uniformi non ci sarebbe neppure la necessità di modificarli creativamente, di l'uscire "dallo stampo", di debordare in parte esagerando, modificando lentamente, la società.

Mariselda Tessarolo con *Importanza dello studio del pubblico dell'arte* si pone come obiettivo la ricerca relativa al mondo dell'arte e della cultura che sono, nella società contemporanea, elementi imprescindibili della realtà sociale. I *prodotti culturali*, infatti, possono essere considerati gli elementi che meglio di altri hanno contribuito a far capire i cambiamenti avvenuti nella società e il percorso che dalla modernità va verso la post-modernità. Importante diventa l'analisi del passaggio dal *singolo fruitore* all'*utente*, termine che ingloba una significazione più adeguata a rispondere al modello produttivo della società complessa in cui il fruitore-utente è sempre più individualizzato da una parte e sempre più sottoposto a organizzazioni socio-culturali dall'altra. Le risorse artistiche usate strategicamente, quindi, provocano una ricaduta sociale di notevole importanza sia per le risorse

stesse sia per il pubblico. L'arte, come molti altri servizi, si è svincolata da una localizzazione fisica e anche da una vera e propria relazione umana, si potrebbe dire che i servizi si trovano ad essere naturalizzati de-reificati tanto da spingere il loro processo di astrazione all'estremo: disponibilità permanente e accessibilità istantanea e, questo comporterebbe la pianificazione culturale. Il cambiamento profondo di tale ruolo è dovuto al drastico passaggio dall'esperienza personale all'organizzazione della cultura, organizzazione che, da prima, passa attraverso politiche culturali legate alla conservazione e diffusione dei beni culturali e, poi a una "pianificazione" dell'"utenza" sociale.

Il saggio di Danila Bertasio *Riflessioni sul pubblico dell'arte contemporanea* analizza come i frequentatori dei musei sono "condotti" alle mostre, talvolta malvolentieri perché poco capiscono dell'"astrusità" degli artisti contemporanei. Come si sa, tuttavia, l'arte ha proprio una pluralità di significato, una funzione di consumo simbolico che la caratterizza, anche senza che questa sia voluta espressamente da chi la realizza. L'Autrice effettua un'analisi sui diversi modelli di pubblico e trova che la lontananza del pubblico dall'arte non è causata dalla lontananza spazio-temporale che produce una insanabile frattura dovuta all'innovazione, ma da una frattura insanabile tra arte e pubblico. Che cosa è diventata quindi l'arte? Un pretesto a vantaggio esclusivo delle istituzioni che promuovono eventi che attirano il pubblico, senza educarlo, calcolandone il costo e l'affluenza.

L'artista ha scarso interesse a farsi capire dal visitatore, sembra quasi che i suoi referenti siano solo gli specialisti, i curatori, i critici e i direttori dei musei e delle esposizioni che sono veri e propri educatori e ambasciatori della produzione artistica (stakeholder). L'autrice conclude osservando che non è il pubblico a perdere la strada verso il bello ma sono, piuttosto, proprio coloro che sono preposti a generarlo.

Laura Verdi propone un saggio su *Il pubblico dell'arte contemporanea* e si chiede che cosa sono diventate le avanguardie attuali rispetto a quelle del 900. Le preferenze e i comportamenti vengono analizzati dalla sociologia e l'oggetto artistico preso in considerazione resta un pretesto, tanto che il critico d'arte può modificare e plasmare a suo talento la fortuna di un'opera o di una corrente. Le avanguardie del 900 si susseguono, sperimentano linguaggi inediti e vogliono essere reali movimenti di innovazione sociale e di dissenso verso la vecchia guardia. L'arte d'avanguardia dovrebbe avere la funzione di motore di cittadinanza e di nuove forme di società civile, tuttavia molta arte contemporanea non è proiettata al senso civico, non sviluppa il senso di identificazione con la comunità. L'autrice propone la *public art* come soluzione a tale mancanza, la *public art* può produrre inclusione nella città, senso di appartenenza effetti che provengono da un movimento artistico capace di proporre una nuova estetica.

Il lavoro di Lucia Zanuttini che tratta dello *Spazio pittorico e geometria di superficie* viene inserito nella parte teorica e, probabilmente, avrebbe dovuto essere messo al primo posto perché la struttura cognitiva dell'arte è radicata nella nostra mente ed è un processo che sta alla base della comprensione e della valutazione artistica. Nello stupore e nel disorientamento che ci prende quando osserviamo opere d'arte, in particolare di AC c'è, infatti, una messa alla prova dei nostri processi cognitivi. Alcune opere attivano i processi percettivi stimolando il sistema visivo e portandolo ai limiti. Ogni visitatore di una mostra d'AC si chiede: “*che cosa vedo?*”. E l'artista da parte sua abbandonando la rappresentazione realistica per andare verso l'astrattismo mostra l'esigenza degli artisti ad utilizzare la casualità, la transitorietà e la violazione della materia. Chi osserva un dipinto è consapevole della forma e posizione del piano del dipinto e della piattezza della superficie pittorica. La consapevolezza del pattern piatto porta anche ad essere localmente consapevoli della scena tridimensionale: “sto guardando un quadro posto su di una parete”. Non è una semplice integrazione, è un'integrazione di cose inconsapevoli (profondità e piattezza) ed è di grande importanza dal punto di vista artistico.

Michele Biasutti con *Educare alla musica e all'arte contemporanea* entra nel campo di un'arte che ha subito i grandi cambiamenti del XX secolo e analizza la musica seguendo due dimensioni principali che consistono nello sviluppo delle espressioni artistiche e del ruolo che esse assumono nella società; sviluppa, inoltre una dimensione metodologica che mira a veicolare i contenuti e i fondamenti di questa disciplina in ambito scolastico. Per questo vengono rilevati gli elementi che portano ad attività didattiche in conformità con le tendenze creative contemporanee. L'autore analizza le nuove modalità di fruizione degli eventi artistici e il diverso ruolo dell'utenza sottolineando i problemi centrati sull'apprendimento dello studente. Anche oggi la musica, soggetta alla varietà dei principi creativi degli artisti contemporanei, manca di una pratica condivisa e pone in atto la dicotomia dissonanza/consonanza che ha caratterizzato per diversi secoli la musica. Il 900 ha portato nuove regole compositive per la musica quando nella pittura erano già comparse con l'impressionismo e l'espressionismo. Il 900 ha portato innovazioni concettuali che hanno coinvolto i processi creativi esecutivi e ricettivi: l'arte contemporanea è spaesamento piuttosto che coinvolgimento del fruitore (l'artista vuole evidenziare nuove modalità creative). Al pubblico non rimane che dimostrarsi aperto, cercare di capire tali opere. L'autore parla anche della composizione al computer che modifica la dimensione creativa e di ricezione delle opere: la grammatica compositiva è più articolata e complessa e richiede un grado di expertise maggiore.

Bruno Sanguanini con *Febbre da evento artistico-culturale? Come valutare L'Informance degli Stakeholder e l'Impatto culturale* esamina un

fenomeno culturale di grande attualità: il cosiddetto “evento artistico” in quanto esempio di *evento culturale* (festival culturali, esposizioni artistiche, campionati sportivi, fiere tecnologiche, mostre scientifiche, congressi politici, adunate religiose, ecc.). L'*impatto culturale* di questi eventi sulla realtà sembra essere il portato sia della costruzione (sociale) sia di un'emergenza (culturale). Tale *Impatto* proviene dalla valutazione dell'evento culturale che si ha focalizzando l'importanza della governance e del “capitale culturale” dei decisori, addetti ai lavori (*stakeholder*). Coloro che decidono sono al centro del “processo valutativo”. Con la moltiplicazione dei decisori, il parziale finanziamento dell'impresa privata, l'importanza attribuita al marketing e al calcolo delle valenze economiche. Ora, le prime sono incorporate nelle seconde, al punto che nella comunicazione *bottom up* vengono sminuite mentre nella comunicazione *bottom down* sono enfatizzate. Si tratta di un processo di costruzione conforme al “corpo istituzionale”, ovvero alla *formazione finalizzata* alla cosiddetta “sfera pubblica culturale”. Inoltre, si ricercano i mezzi più adeguati per realizzare uno scopo che è definito solo in termini di strumenti. L'autore si pone interessanti interrogativi: Si promuovono e finanziano eventi artistico-culturali *per* il turismo culturale? “Per” una politica di formazione permanente dei ceti professionali urbani? Per la “visibilità sociale” delle istituzioni pubbliche locali?

Infine un gruppo di studiosi propone alcuni studi sull'architettura e la città. Antonino Porrello presenta un lavoro sul *Cultural Planning: valorizzazione delle risorse culturali e sviluppo della comunità*. Il Cultural Planning è un efficace strumento per lo sviluppo delle risorse culturali. I piani strategici di cui si compone sono volti a valorizzare le risorse culturali locali che comportano l'incentivazione dello sviluppo della qualità della vita urbana e di un turismo sostenibile e, infine, sottolineano il ruolo della pianificazione strategica di una componente importante per il governo della città.

Enrico Tommarchi con *Pianificazione strategica e cultura a Valencia* porta come esempio di pianificazione strategica la città di Valencia e pone in risalto i rischi della sostenibilità del modello stesso che può portare un'espansione urbana incontrollata a causa della rapidità dei cambiamenti presentando la definizione di obiettivi e strategie condivise.

Un altro contributo proviene da Maria Giovanna Fara con *Rigenerazione urbana e cultural planning in Gran Bretagna* in cui riporta l'esempio di Lewinsham la cui amministrazione sta impegnando le proprie risorse per rigenerare e sviluppare il territorio per migliorare l'immagine e riattivare la crescita economica.

Cristina Costanzo in *Il progetto per Mantova di Salvatore Settis* presenta il progetto per Mantova realizzato dalla politica culturale della città che è la base per il processo di pianificazione: l'assoluta unità ambientale, monumentale, civica e storica deve essere il punto propulsore per attrarre il visitatore. Il problema è di collegare due strategie diverse: il progetto Settis è

caratterizzato da un alto profilo e l'accoglimento delle istanze di massa della cultura popolare.

Nella seconda parte vengono presentati i contributi di ricerca: teoria e ricerca devono, infatti, essere coordinate perché solo se al tipo ideale corrisponde il tipo empirico si può fare della sociologia.

Mauro Niero e Gianugo Cossi, con *Il pubblico delle arti contemporanee: fattori "di prossimità" nella fruizione artistica* indagano l'identità del pubblico dell'AC partendo dal presupposto che i visitatori di tali mostre siano differenti rispetto ad altri pubblici e rilevano una eterogeneità nelle variabili generali e una omogeneità in alcune variabili particolari. Le mostre d'arte contemporanea presentano un pubblico opportunisto e onnivoro con relative esibizioni sia del pubblico che dell'artista. I soggetti di *status* più elevato evocano un numero di artisti maggiore rispetto a quelli di *status* più basso ripercorrendo il tracciato della "distinzione" di cui ha trattato Bourdieu, concludendo che i giovani amano di più l'arte contemporanea mentre quelli con più di 35 anni le amano entrambe. C'è accordo nel definire l'AC testimone del nostro tempo. Interessanti sono i risultati dei diversi incroci che offrono le sfaccettature quasi individualistiche della fruizione dell'arte contemporanea.

Adele Cavedon e Livia Gaddi ne *Il pubblico della mostra di Vangi a Padova* espongono i risultati di una mostra di nicchia visitata da soggetti di elevata cultura e frequentatori assidui. Il pubblico dell'arte non possiede caratteristiche sociali costanti, ma dipende da processi macrosociologici. Vengono analizzati i modelli teorici di partecipazione culturale che guardano più agli aspetti economici, psicologici e di socializzazione facendo i conti tra i costi e i ricavi. Ci si chiede che cosa fa scattare la molla della decisione di partecipare? I benefici sembrano essere di tipo intrinseco (provenienti cioè dal divertimento o dai sentimenti) e di tipo strumentale (aumento della creatività, schemi cognitivi): i primi favoriscono secondi. La disponibilità di "arte" nella comunità e la promozione pubblica e privata sono importanti.

Mirella Cisotto Nalon con *Gioielleria contemporanea tra pubblico e fruizione* ci porta in un campo particolare dell'arte che è la gioielleria e l'autrice analizza le mostre realizzate a Padova, sede storica del gioiello d'autore. Prima di presentare i dati specifica che cosa si intende per gioielleria contemporanea e perché Padova si occupa di questo particolare settore artistico, quali sono le potenzialità comunicative e i linguaggi del sistema "mostra" evidenziano che, come per le altre arti contemporanee, anche per il gioiello si ricercano le potenzialità comunicative. Nelle mostre di oreficeria contemporanea predomina la ricerca di forme e materiali che si presentano spesso come opere di non facile e immediata comprensione che complica il conseguente rapporto fra opere e pubblico. Le mostre sono potenzialmente un

mezzo di conoscenza diretta e di ricostruzione critica di percorsi, di identità culturali appositamente prodotte per il pubblico entro una struttura narrativa che rende visibile l'invisibile, esplicitando i concetti che le opere trasmettono coinvolgendo l'aspetto intellettuale e quello emotivo dell'utente.

Maria Romana Zorino con *Il mercato del gioiello* entra ancora una volta, nel merito dell'oreficeria come arte. L'autrice si pone in quell'interstizio che si situa tra la progettazione e la realizzazione che non è tipica solo del singolo artigiano artista, ma dell'organizzazione di tipo industriale che lo ingloba.

Milena Gammaitoni con *L'infanzia: da pubblico ad attore. Lo studio di caso sulla Juniorchestra dell'Accademia di Santa Cecilia* indaga su bambini e giovani che si trovano a far parte di un'unica orchestra. L'autrice raccoglie le testimonianze della loro esperienza e della loro partecipazione. L'esperienza musicale anche dal punto di vista dell'esecuzione è molto importante, specialmente in un momento in cui si assiste a un grande cambiamento culturale nel fare/ascoltare musica da parte dei giovani. Conclude che i bambini di Santa Cecilia sono un esempio da imitare che ci rendono più vicini all'Europa.

### **Riferimenti bibliografici**

Molino J. (1991), *L'art d'aujourd'hui*, "Esprit", n. 173, pp. 72-108.

Riccioni I. (2004), *Alle origini di un'avanguardia: futuristi per religione?*, "Sociologia", n. 1, pp. 105-106.

## *I. Teorie*





# *L'AC: la contestazione dell'arte contemporanea e una modesta proposta lessicale*

di Raimondo Strassoldo

## **1. Introduzione**

In questo articolo si tenta di riassumere lo “stato dell’arte” sull’argomento, e in particolare sui rapporti tra “moderno” “contemporaneo” e “d’avanguardia”. Personalmente avevo aggiunto anche il termine “arte da Biennale”, ritenendo questa la manifestazione emblematica di quel che intendevo studiare. Qui suggerisco di adottare la recentissima proposta “rivoluzionaria”, sul piano lessicale e simbolico, di Christiane Sourgins e Aude de Kerros: abbandonare l’espressione “arte contemporanea”, perché questo termine, quanto meno nel linguaggio ufficiale e statale, indica un determinato stile (coattivamente originale e trasgressivo), a scapito di altri, marginalizzati ed esclusi. Secondo le due studiose parigine, quella che passa come “arte contemporanea” *tout court*, e che deriva da Duchamp e dai dadaisti, originariamente era stata concepita come an-arte, non-arte, anti-arte. Li si prenda sulla parola, si prenda atto che la sedicente “arte contemporanea” non è arte. Non si pronunci questa parolina in riferimento a “quella cosa là”. La si chiami semplicemente AC. Una proposta molto promettente, perché le parole sono fondamentali nella formazione delle visioni del mondo, nella coscienza, nella cultura e poi nelle prassi. L’uso di AC può aiutare a dissipare l’inganno che sulla “arte contemporanea” si è fabbricato nell’ultimo mezzo secolo.

Questo articolo riporta anche alcune tesi di un mio grosso lavoro, provvisoriamente intitolato da *David a Saatchi. Trattato di sociologia dell’arte contemporanea*, di prossima pubblicazione. In quanto trattato, il libro si occupa di un gran numero di altre problematiche, oltre a quella presentata sopra. Alcuni sono già stati trattati in precedenti pubblicazioni (cfr. Strassoldo 2003, 2006). I temi richiamati qui sono a) i problemi di denominazione, definizione e periodizzazione dell’arte contemporanea; b) il concetto di avanguardia e del suo superamento; c) i principali momenti e autori di opposizione all’AC, in vari paesi; d) alcune note sul ruolo della sociologia dell’arte in questa direzione.

I metodi adottati nella ricerca confluita nel mio “trattato” sopra menzionato sono due: da un lato, l’osservazione diretta del fenomeno (un centinaio

di musei, gallerie, mostre, ecc. dell'AC, in giro per l'Europa occidentale, nell'ultimo decennio); dall'altro la raccolta e analisi di testi sull'argomento, per lo più scritti da storici, critici e filosofi dell'arte; come si può vedere dalla selezione bibliografica riportata. Questa ricerca rimane squisitamente sociologica ed empirica, perché quei testi sono stati reperiti secondo criteri sistematici<sup>1</sup> e sono stati oggetti di studio alla stregua di qualsiasi altro materiale a stampa sottoposto ad "analisi del contenuto".

## **2. Il confuso stato dell'arte della denominazione, definizione e periodizzazione dell'arte**

Regna una notevole confusione terminologica, in tema di arte degli ultimi due secoli<sup>2</sup>. Forse il massimo di confusione si trova in Italia, perché nel sistema delle discipline accademiche il concetto "arte moderna" indica l'arte (quella essenzialmente visuale) prodotta dalla metà del XV alla fine del XVIII secolo; il concetto "arte contemporanea" comprende quella prodotta da allora fino ai nostri giorni.

Il concetto "moderno" solleva diversi problemi e contraddizioni. In primo luogo, etimologicamente e filologicamente le due parole – moderno e contemporaneo – sono sostanzialmente sinonimi: "modus" in latino significa "adesso, ora", e in gran parte dei contesti "moderno" è sempre stato usato in questo senso. Nel passato è stato spesso usato anche con connotazioni negative: ciò che è proprio di oggi è meno importante, giusto, bello ecc. dell'antico; moderno = ordinario, volgare; anche nuovo, ma in una ottica di decadenza del mondo. Il moderno è di moda, e quindi precario, fatuo, caduco. Non destinato a durare nell'eternità, non ha vero valore. È solo con la diffusione del concetto di progresso, nel XVIII secolo, che questo segno si è invertito: il moderno (nuovo) è meglio dell'antico (vecchio).

<sup>1</sup> Gran parte dei testi sono stati reperiti in due categorie di librerie: a) i *bookshop* dei musei, gallerie e mostre di AC; b) le sezioni "art theory" dei reparti d'arte nelle più grandi librerie delle capitali e delle principali città di Italia, Svizzera, Germania, Francia, Spagna e UK; per circa 60 librerie, visitate più volte negli ultimi 10 anni. Gli altri libri sono stati reperiti con le normali tecniche (cataloghi di case editrici specializzate, ecc.). I libri ordinati nel quadro di questa ricerca e raccolti nella Biblioteca Scientifica dell'università di Udine sono circa 800. Sono stati sottoposti a diversi livelli di profondità di analisi; i 120 testi elencati in fondo al presente articolo sono considerati i più rilevanti. Per ragioni di efficienza (tempi e costi) si è rinunciato all'utilizzo delle riviste e ad altre fonti d'informazione a stampa ("letteratura grigia", ecc). Per altre ragioni si sono utilizzate in misura solo minima le fonti elettroniche. Per ragioni ancora diverse non si è ricorso alle interviste, se non grazie a quelle svolte su diversi temi nel corso di elaborazione di tesi di laurea; lavori peraltro già pubblicati (nella serie "Muse" -*Muse demotiche, Muse neotecniche, Muse polifile; ricerche di sociologia dell'arte vv. 1. 2 e 3*, edita da Forum di Udine, 2001, 2002, 2005).

<sup>2</sup> È forse superfluo sottolineare che qui si tratta delle arti visuali "pure", essenzialmente la pittura; non dell'architettura, spettacoli e simili.

In secondo luogo, la distinzione tra “storia moderna” e “storia contemporanea” è stata stabilita essenzialmente all’epoca di codificazione del modello “humboldtiano” di Università. A quell’epoca, tra la fine del Settecento e i primi dell’Ottocento, si stabilì la tripartizione della storia in Antica, di Mezzo (Medioevo), e Moderna. Da quel momento in poi c’è la contemporaneità, l’attualità, la cronaca. Il concetto di storia contemporanea è logicamente contraddittorio, perché per definizione la storia riguarda il passato. Ciò malgrado (gli usi linguistici non rispettano la logica formale) l’espressione “storia contemporanea” si è imposta. Con la conseguenza che anche gli eventi di due secoli fa (es. l’impero napoleonico e i teleri trionfali di J. L. David) devono essere considerati come omogenei a quelli del 2000 (ad es. l’impero mediatico Charles Saatchi e le carogne verminose di Damien Hirst).

In terzo luogo, in altre scienze umane il concetto di moderno ha assunto significati diversi. In sociologia esso si riferisce ad una forma, un tipo, un modo di essere della società, e non chiaramente definito nel tempo; è contrapposto al “tradizionale” al “pre-moderno” al “pre-industriale”. Si conviene che la società moderna emerge essenzialmente nella seconda metà del Settecento, con le due rivoluzioni, quella politica e quella industriale; ma ovviamente caratteri moderni (ad es. la borghesia commerciale e finanziaria, le innovazioni tecnologiche ecc.), sono apparsi fin dal “Basso Medioevo”; ed erano maturati in regioni, settori e gradi in lunghi tempi successivi. “Sacche” di pre-modernità (società tradizionale) sono persistiti fin ai nostri giorni, anche nelle società attuali più avanzate.

In quarto luogo, nel linguaggio corrente, la parola “moderno” sembra avere due denotazioni principali: la novità e una sindrome complessa che comprende la meccanica, la tecnica, la scienza, la razionalità, l’efficienza, il progresso. Ma in alcuni ambiti (es. nel romanticismo della seconda metà dell’Ottocento: Baudelaire, Nietzsche ecc.) la modernità è considerata come crisi, angoscia, decadenza, dissoluzione.

In quinto luogo la peculiare distinzione accademica italiana tra arte moderna e arte contemporanea non vige in gran parte degli altri paesi avanzati. Le usanze sono diverse, confuse e vaghe. Nel mondo tedesco e anglo-americano spesso si distingue da un lato i “classici” e i “vecchi maestri” e dall’altro “l’arte nuova” “l’arte moderna” “il modernismo” e l’“arte contemporanea”. La transizione viene collocata generalmente all’ultimo quarto dell’Ottocento, tra l’impressionismo e l’espressionismo, tra l’arte “rappresentazionale/figurativa/realista” e l’arte “astratta” “informale”, tra l’arte “accademica” e quella “d’avanguardia”. Sono tutti concetti e termini che sollevano ogni sorta di problemi semantici, oggetti di infinite discussioni. Non esistono convenzioni stabili e universali. Riprenderemo il tema tra poco. Qui basti ricordare che neanche in Italia la distinzione accademica tra “arte moderna” e “arte contemporanea” è usata né nell’uso comune e neppure nelle istituzioni statali. I musei e le gallerie dedicate all’arte dell’Ot-