

Le soglie e i custodi delle arti Una nota introduttiva

Roberta Dreon e Diego Mantoan¹

La questione del confine delle arti non è certo una novità sui tavoli di discussione che hanno impegnato da tempo artisti di vario genere, filosofi e teorici. Anzi si potrebbe sostenere che nella storia più recente delle arti e dell'estetica il discorso sui limiti o i confini delle arti è stato cruciale almeno in due ambiti fondamentali. Da un lato nel campo della ricerca (sostanzialmente senza successo) dei limiti che definirebbero il concetto di arte, determinandone il perimetro rispetto a ciò che ne resta escluso. Dall'altro lato, l'idea di determinare un confine è stata cruciale nel profilarsi della concezione autonomistica dell'arte, ovvero nella questione della sua emancipazione da norme e criteri di giudizio eteronomi, imposti all'arte stessa dall'esterno, appunto da ciò che arte non è (anch'essa, per altro, in gran parte presunta o perseguita, ma mai completamente realizzata).

Nel dibattito che si è sviluppato nell'estetica di tradizione analitica a partire dal noto articolo di Morris Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, i diversi protagonisti si sono scontrati con le difficoltà, se non con l'impossibilità, di fornire una definizione chiara e distinta del concetto di arte. Per restare alle posizioni più note, qualcuno ha continuato a perseguire l'intento di individuare una determinazione essenzialista del concetto, mosso dalla convinzione che il mondo dell'arte sta al mondo delle entità del mondo reale come la città celeste sta alla città terrena (Danto) – per cui alla differenza concettuale corrisponderebbe una vera e propria divergenza ontologica. Altri hanno optato per una definizione procedurale (Dickie), che non rinuncia tuttavia all'imperativo indiscusso di fissare confini chiari e netti, affidandoli, tuttavia, agli attori riconosciuti dell'istituzione. D'altra parte i conferimenti da parte di questi soggetti dello *status* di opera d'arte a un determinato oggetto assomigliano molto agli atti battesimali che sanciscono nettamente l'ingresso in una comunità dalla quale si può appunto solo

essere inclusi o esclusi, *tertium non datur* – più che quello di intermediari nel contesto di una istituzione sociale, il loro ruolo sembra ancora analogo a quello attribuito dalla cultura moderna alla coscienza estetica.

In ogni caso, i vari protagonisti di questo dibattito si sono concentrati su quella che è stata percepita come una necessità, ovvero sull'individuazione di una definizione unica e univoca, i cui confini potessero essere determinati senza vaghezze, senza sfumature di sorta, che potessero lasciare in sospeso la questione se anche casi estremi come *In Advance of a Broken Arm* fosse uno spalaneve o un'opera d'arte. Una logica binaria del dentro o fuori il perimetro di un determinato concetto sembra essere stata sottesa a questo genere di impresa e al disorientamento provocato da tutte quelle circostanze – le sfide delle avanguardie artistiche, ma anche tutte le forme d'arte difficilmente riconducibili a un modello oggettuale – che inevitabilmente provocano delle tensioni, se non arrivano addirittura a mettere in questione la coerenza del paradigma definitorio.

Sull'altro versante, al prezzo di qualche semplificazione ma non senza un ampio sfondo di verità, Gadamer, come è noto, ha ricostruito il processo di differenziazione dell'arte e dell'esperienza estetica cui è approdata la cosiddetta cultura estetica nel corso degli ultimi due secoli e mezzo. Questa tradizione culturale avrebbe cominciato col distinguere su basi kantiane il dominio dell'arte dalle ingerenze della morale – ma prima ancora del culto e della religione – per arrivare poi a escluderlo dalla cognizione, ovvero dalle necessità, giudicate ingiustamente coercitive, di essere sottoposto ai criteri del vero e del falso. Quasi tre decenni prima Dewey stigmatizzava la concezione isolazionista dell'arte diffusa nelle società contemporanee, riconducendola piuttosto a cause radicate nella nuova cultura materiale: da un lato, l'esigenza da parte dei na-

¹ Si specifica che Roberta Dreon è autrice della prima parte (da pagina 9 a pagina 11) dell'introduzione, mentre Diego Mantoan ha redatto la seconda parte (a partire dalla riga bianca di stacco di pagina 11 fino a pagina 13)

scenti stati-nazione di fine Ottocento di imporre la loro identità culturale su quella degli altri concorrenti politici, dall'altro, la forte spinta verso la compartimentalizzazione delle attività umane impressa dalla divisione del lavoro – per non citare la morale dualistica o la psicologia popolare come fattori che influiscono sui comportamenti umani più profondamente delle teorie esplicite, specialmente di quelle filosofiche.

Ma è noto che, se alcuni critici hanno sottolineato gli aspetti negativi della separazione dell'arte dalle altre attività umane, altri hanno ribadito la portata emancipatoria della esclusione di criteri di giudizio religioso e morale in fatto di arte, così come di norme di valutazione politica o comunque extra-artistica. Se Greenberg enfatizzava il formalismo come baluardo dell'avanguardia di contro all'affermazione del *kitsch*, Marcuse sottolineava la portata eversiva del disinteresse e dell'antifinalità in arte come limite e argine a forme di società basate sul perseguimento esclusivo del profitto, mentre Adorno rivendicava la necessità dell'autonomia estetica come possibilità unica ed estrema per resistere alla realtà data – alla commistione ritenuta nefasta di dominio politico e leggi del mercato.

La separazione autonomistica dell'arte dalla vita veniva poi riconfermata sul versante artistico dalle avanguardie storiche e dai loro tentativi di sfondare i limiti dell'istituzione arte dall'interno, nel tentativo di ricondurre l'arte, per dirla con Peter Bürger, a prassi vitale. Come è noto, tuttavia, quei tentativi sono falliti nella misura in cui il sistema dell'arte si è mostrato più forte dei suoi assalitori, riuscendo nell'impresa di istituzionalizzarli a loro volta, di farli diventare anch'essi parte riconosciuta del sistema contestato – un sistema che non comprende soltanto le opere d'arte e gli artisti che le creerebbero in piena autonomia, ma la rete complessiva di produzione, distribuzione e fruizione dell'arte, che certo nel contesto contemporaneo è relativamente indipendente da altre forme di gestione delle attività umane, ma è ben lungi dal potersi definire autonoma.

Non solo per questo è evidente che la piena autonomizzazione dell'arte dagli altri campi della vita sociale non si è mai realizzata completamente: per come sono andate le cose, non possiamo non constatare che la differenziazione dell'estetico ha alla fine consentito al mercato dell'arte di farla da padrone – in assenza di altri criteri oggettivi, il prezzo dell'opera ne decreta ormai il valore, almeno quello più rilevante da un certo punto di vista. Inoltre è ormai palese che la con-

cezione dell'arte autentica come arte autonoma ha lasciato fuori dal suo perimetro non solo le vecchie forme artigianali, ma anche l'arte di massa, dall'industria cinematografica a quella discografica e televisiva, insieme a tutta una serie di pratiche sia legate alla produzione industriale di cultura sia relativamente indipendenti.

Ma anche nel caso dell'autonomia artistica presunta o reale, perseguita o criticata, sembra abbia prevalso una logica binaria: o separazioni nette a salvaguardia dell'autonomia dell'arte e della sua presunta purezza – dagli attacchi della politica e dalla *longa manus* del mercato – o il suo dissolvimento nella vita – ma, come si ricordava sopra, da questo punto di vista le avanguardie storiche hanno sostanzialmente fallito e l'istituzione arte si è dimostrata capace di inglobarle al suo interno.

Il sospetto che la ricerca di una definizione concettuale unitaria e nettamente determinata potesse diventare così urgente solo con il prevalere di una concezione autonomistica dell'arte è forte, ma in generale le correlazioni tra una questione e l'altra restano ancora in gran parte da esplicitare.

Il fascicolo corrente di *Venezia Arti* non ha certo la presunzione di porre fine a questo genere di istanze. L'intento che ha guidato i curatori e la linea che sembra emergere dai saggi raccolti è piuttosto quella di esplorare una terza alternativa minore rispetto a quelle tendenzialmente dualistiche sopraccitate: o una definizione univoca, chiara e distinta del concetto di arte – tra l'altro al singolare e con una implicita lettera maiuscola – oppure l'impresa filosofica fallisce; o la totale autonomia delle arti da ogni forma di ingerenza indebita e da ogni contaminazione con gli aspetti regressivi della realtà materiale in cui viviamo o l'abbandono alle allettanti braccia del mercato e del potere nelle sue varie forme, nonché il collassare di ogni distinzione tra arti e cultura di massa.

Invece di pensare che o si danno confini netti oppure non ce ne sono affatto, la proposta è quella di riflettere sulle soglie e sulle differenze storiche e provvisorie, plurali e contestuali, ma non per questo meno cogenti per le forme di vita cui apparteniamo, che si possono riconoscere tra le innumerevoli pratiche artistiche di cui noi umani continuiamo a mostrarci capaci. D'altra parte riconoscere il carattere più sfumato e contestuale di certi limiti o di certe soglie, non significa negare che siano rilevanti e che possano essere trasgrediti senza conseguenze.

Può trattarsi dei confini labili, ma non trascu-

rabili, peculiari di un determinato ambito artistico, per cui le norme riscontrabili al suo interno oscillano dalla convenzione esplicita o dalla stipulazione concertata all'abito di comportamento e alla regola tacita. È il caso del limite sfumato per cui l'artista deve farsi anche imprenditore della propria attività – come del resto accadeva anche al pittore rinascimentale –, ma questo non implica che sia costretto a rinunciare a sentirsi custode della propria arte, quanto piuttosto che debba fare i conti con il retaggio dell'ideologia romantica del genio artistico. Si tratta anche del confine mobile tra arte e consumo, nonché della capacità di muoversi da parte di qualcuno sulla frontiera tra una possibilità e l'altra: che cosa sta dentro l'arte e che cosa ne resta fuori non è stabilito una volta per tutte né con un confine netto. Si deve inoltre considerare come la relazione tra opera e fruitore sia sempre mediata da altri agenti – critici, curatori, e addetti ai lavori, ma anche istituzioni pubbliche e private, immagini, parole, etichette – che contribuiscono collettivamente a configurare un perimetro mobile, ma non per questo irrilevante. Chi sono gli intermediari e i custodi, come di volta in volta abbiano disegnato il loro compito o, più spesso, come si siano trovati a giocare un certo ruolo, ma anche fino a che punto siano stati considerati detentori legittimi di una qualche forma di riconoscimento istituzionale, diventano allora questioni molto interessanti.

Un approccio di questo tipo – per cui i confini non solo sono ambivalenti, chiudono e circoscrivono, ma anche aprono e sono soglia di qualcos'altro, sono contestuali e sfumati, soprattutto possono non essere rigidamente esclusivi – non poteva che implicare una esplicita opzione interdisciplinare, di sostanza e non di maniera, che contribuisce anche a capire come di volta in volta certi limiti siano comunque tutt'altro che trascurabili e certe figure di intermediari tutt'altro che marginali o aleatorie.

Ad aprire il ragionamento sui possibili approcci teorici allo studio delle soglie e dei custodi è un contributo di Noël Carrol che, partendo dalla nota tesi di Danto sulla destituzione filosofica dell'arte, cerca di argomentare come il pensiero del teorico americano relativo alla storia dell'arte possa essere altresì interpretato quale modo per conferire un potere di tipo politico all'arte, quello che definisce una sorta di *political re-enfranchisement*. Per Carrol, la filosofia di Danto suona come la campana a morto della riflessività modernista, liberando così gli artisti dalle costrizioni del formalismo e rilegittimando il pieno

inserimento dell'arte nel campo della cognizione e della retorica, tanto da favorire l'emersione di opere di contenuto più o meno esplicitamente politico.

Nathalie Heinich affronta invece la posizione e la natura degli intermediari nell'arte contemporanea, considerandone sia la genesi storica, sia il ruolo fondamentale ormai assunto nella definizione o legittimazione di cosa venga ritenuta un'opera d'arte o chi sia un artista. Offrendo un esempio concreto nelle recenti vicende artistiche francesi, nonché analizzando il profilo formativo e culturale degli intermediari artistici in Francia, Heinich perviene a una mappatura di tipo sociologico delle differenti categorie di persone, istituzioni e oggetti che svolgono una funzione determinante nel campo dell'arte contemporanea.

Ponendosi da una prospettiva di tipo economico aziendale, Calcagno e Balzarin analizzano la figura dell'artista-imprenditore nella società contemporanea, inteso quale creatore di contenuti artistici che si occupa anche dell'aspetto gestionale della propria professione. Attraverso una serie di interviste a specialisti nelle arti performative che hanno fondato la propria intrapresa culturale, le autrici osservano come l'accesso alla logica del mondo del business di fatto renda l'artista un custode dell'integrità dell'arte, poiché deve garantire lo sviluppo del linguaggio artistico su cui si fonda la propria attività economica.

Riportando il ragionamento all'osservazione filosofica del mondo culturale contemporaneo, Goldoni riconosce il profondo mutamento storico e antropologico avvenuto nell'attuale comprensione della creatività, pretesa e praticata ormai non soltanto nell'arte, ma pure nell'economia e nella vita. Nonostante molte istituzioni artistiche resistano a tale cambiamento per inerzia della propria organizzazione, le vecchie industrie culturali hanno ormai ceduto il passo a un'economia dell'innovazione costante che sembra allinearsi alla necessità di sviluppare sempre nuovi linguaggi postulata dalle avanguardie artistiche. Goldoni suggerisce tuttavia come la distruzione delle vecchie regole possa offrire alle arti la possibilità di riconoscere e liberare ciò che è singolare e condiviso nella vita.

Il contributo di Michael Lüthy e Bernhard Schieder apre a una serie di ragionamenti sulle soglie fra le arti, fra l'arte e quanto vi resta fuori, nonché sui possibili sconfinamenti fra questi vari settori. Affrontando il tema delle implicazioni economiche dell'arte, specie la chiara tendenza a riflettere sul rapporto fra opera d'arte e cultura consumistica, si dimostra come la frontiera fra

l'arte e ciò che non è considerato tale sia in realtà sfumata o spesso indefinita. Dopo aver affrontato le condizioni istituzionali, mediali ed economiche del campo delle arti visive, Lüthy e Schieder si concentrano sull'analisi di un caso concreto, *The Store* di Claes Oldenburg, grazie al quale rendere evidente l'interrelazione fra l'arte, la sua dimensione economica e il consumo di massa.

I tentativi di sconfinamento sono invece l'argomento scelto da Diego Mantoan per ragionare sull'esistenza di una soglia fra le diverse discipline artistiche, nonché sui custodi delle stesse e sui requisiti che condizionano la possibile accettazione in un nuovo campo artistico. Il contributo mette a confronto le tesi di Pierre Bourdieu, sull'esistenza di campi artistici ben delimitati a cui si partecipa con il necessario *habitus*, con quelle di Howard Becker, il quale individua vari mondi dell'arte regolati da convenzioni, senza tuttavia tracciare confini impenetrabili. Le premesse teoriche sono poi calate sul recente caso di tre celebri artisti visivi britannici, i quali hanno tentato con alterna fortuna lo sconfinamento in un nuovo settore artistico.

Permanendo sulla linea dell'interdisciplinarietà Giorgio Riello propone un'analisi delle metodologie con cui affrontare lo studio di un settore o di una categoria di oggetti che stanno per loro natura al crocevia fra attività creativa, oggetto di consumo e produzione di massa. Il contributo è un tentativo di addivenire a una storia della moda prendendo in rassegna tre differenti approcci metodologici: la storia del costume incline alla tradizione storico-artistica; i più recenti *fashion studies* che sposano il rigore teorico con un metodo di tipo deduttivo; infine, gli studi di cultura materiale applicati alla moda, ossia una metodologia ibrida in cui i prodotti assumono un ruolo centrale in una prospettiva che abbraccia le pratiche sociali, culturali ed economiche in un dato momento storico.

Il contributo di Patrizia Pierazzo si muove invece lungo il confine delle diverse sensibilità e identità nazionali in relazione ai beni culturali, concentrandosi sul valore e sulla percezione che abbiamo dei lasciti che rientrano nel novero della cosiddetta archeologia industriale. Prendendo spunto dal caso della gru idraulica Armstrong and Mitchell, gioiello della tecnologia di epoca vittoriana e di cui rimane un unico esempio nel cuore dell'Arsenale di Venezia, la riflessione verte di un bene industriale, sottolineando come la pratica effettiva della conservazione dipenda innanzitutto dallo specifico contesto sociale e culturale.

Gli ultimi quattro contributi presentano una serie di casi studio relativi al tema delle soglie e dei custodi che analizzano esempi concreti nella storia dell'arte moderna o in quella delle professioni e istituzioni artistiche. Il saggio di Maria Chiara Piva prende spunto dal termine 'custode' per declinarlo nella sua accezione squisitamente museale, così da tracciarne l'uso attraverso una ricerca puntuale nella documentazione storica e identificarne variazioni nel suo utilizzo in relazione all'evoluzione delle collezioni d'arte e dei musei. Osservando la realtà geografica italiana lungo gli ultimi due secoli di storia dei musei e del restauro viene chiarita la progressiva messa a punto delle professioni legate al mondo della tutela del patrimonio culturale, fotografando il lento passaggio dal custode come curatore, conservatore e restauratore, al custode come guardiano.

Rimanendo nell'ambito delle professioni legate ai beni artistici, Federica Veratelli e Giulio Zavatta indagano il ruolo dello storico dell'arte Antonio Morassi nell'affare dei 'falsari dei Guardi', un avvincente episodio ricompreso fra le principali vicende del mercato dell'arte del secolo scorso. Spaziando fra *expertises*, lettere, appunti, cataloghi d'asta e fotografie provenienti dalla Fototeca-Archivio dello stesso Morassi e da questi annotate con vivaci commenti, il contributo cerca di ripercorrere i diversi ruoli svolti dallo studioso nella *querelle* sui falsi Guardi, nonché di mettere in luce la sua idea di soglia tra il vero e il falso.

Damiano Acciarino propone una prima panoramica sulle *Lettere sopra la pittura grottesca* di Pirro Ligorio (1581), contestualizzandole nel dibattito rinascimentale sulle grottesche e mettendole in relazione con i precedenti scritti del Ligorio sull'argomento. Attraverso il confronto di queste fonti è possibile ricostruire le argomentazioni più importanti nell'intenso dibattito intellettuale sulla liceità di queste decorazioni, permettendo di riconoscere la presenza di fazioni strenuamente contrapposte. Pirro Ligorio si staglia per il suo ruolo di difensore e custode delle grottesche avversando le posizioni di discredito seguite alla pervasività culturale della contro-riforma.

A chiusura della sezione monografica, Inessa Kouteinikova e Karina Solovyova analizzano il lavoro di numerosi fotografi - russi e stranieri - attivi nell'area del Caucaso nel corso del XIX secolo, presentando un interessante caso per valutare la progressiva formazione del profilo professionale del fotografo e la graduale crescita nella funzione artistica del medium fotografico. L'esempio di fotografi itineranti e studi stabili,

campagne militari ed esplorazione etnografica nel Caucaso mostra chiaramente come, ai suoi esordi, la fotografia stesse a cavallo fra diversi campi: tra l'artigianato e il commercio, tra la celebrazione politica e la funzione mediatica, tra la documentazione di luoghi e popoli e la finalità meramente artistica.

Concludiamo questo breve scritto introduttivo con alcune note tecniche. Il contributo di Noël Carrol offre un'anticipazione esclusiva, trattandosi di un capitolo riadattato per la rivista dalla sua monografia in preparazione sulla filosofia dell'arte di Arthur Danto. Il saggio di Nathalie Heinich è una prima traduzione italiana dalla versione inglese dello stesso pubblicato col titolo «Mapping Intermediaries in Contemporary Art according to Pragmatic Sociology» (695-702) nel volume 6 del 2012 dello *European Journal of Cultural Studies*. L'articolo di Michael Lüthy e Bernhard Schieder è invece tradotto dal tedesco e tratto dal capitolo «Die Kunst und ihr Außen» (173-194) dal volume edito nel 2011 da Friedrich Geiger e Frank Hentschel sulla musica fra la sua

forma seria e quella di intrattenimento, intitolato «Zwischen „U“ und „E“. Grenzüberschreitungen in der Musik nach 195». Entrambe le traduzioni sono ad opera dei curatori della sezione monografica e alla loro prima pubblicazione in Italia. Il contributo di Giorgio Riello, infine, è la seconda versione italiana dello stesso, rivista dall'autore appositamente per questo numero e tratta dal saggio inglese «The Object of Fashion: Methodological Approaches to the Study of Fashion» (1-9) originariamente pubblicato nel volume 3/1 del 2011 del *Journal of Aesthetics and Culture*.

I restanti otto articoli sono il frutto di una *call for abstracts* internazionale svolta fra i mesi di febbraio e marzo del 2016, a cui è seguito un processo di *blind peer review* sui saggi selezionati. Cogliamo l'occasione per ringraziare la direzione della rivista e i revisori coinvolti nella produzione di questo primo numero monografico per avere offerto uno spazio prezioso a questo progetto e per averlo sostenuto nelle varie fasi di realizzazione.

Venezia, ottobre 2016

