

RIFLETTENDO SU ARTE E POTERE SOCIALE

di *Otello Lottini*

1. Se per potere sociale si intende la capacità di produrre effetti e di avere influenza, oltre che responsabilità, oggi l'arte spagnola (ed europea) è al di sotto delle sue possibilità storiche; e questa situazione dura almeno dall'inizio del secolo scorso, a partire dall'irruzione sulla scena storico-culturale delle avanguardie artistiche¹.

Anzi, molto spesso, l'influenza di un artista non va oltre la cerchia ridotta del proprio orizzonte vitale, cioè, al di là della considerazione di cui può godere all'interno della professione e della vita di relazione quotidiana, come, per esempio, nel caso dell'influenza sul proprio collezionista o all'interno di un segmento o circolo parziale della società.

Questa situazione ha coinvolto anche le forme tradizionali dell'arte del Novecento, per cui, oggi, all'inizio di un nuovo secolo e di un nuovo millennio, la situazione è diventata veramente preoccupante, anche se mostra i segni di un possibile cambiamento di rotta, come conseguenza delle mutate condizioni storiche².

2. La frattura radicale fra arte e pubblico nasce all'inizio del secolo scorso dalla scissione tra avanguardie e consuetudini artistiche della società, per cui tra i valori estetici delle esperienze d'avanguardia e la massa si scava un abisso, in quanto l'arte si allontana dal suo immediato orizzonte di comprensione. Essa non si dirige alla generalità del pubblico, ma a una minoranza scelta, dotata di sensibilità nuova e ricettiva ai valori puramente estetici³.

Pertanto, non si propone di unificare la società, ma di dividerla, d'accordo con linee di frattura, che riflettono strutture di sensibilità, oltre che sociali (ed economiche). Il senso profondo delle ricerche di avanguardia sta proprio nella loro radicale necessità di cercare un'altra arte, ma come "creando dal nulla", cioè voltando le spalle all'arte del passato e alla storia. L'arte si realizza come una continua esplorazione di possibilità linguistiche e diventa teorica, critica, autoriflessiva, antiteleologica e perentoria nei suoi rifiuti. È una dissociazione radicale che si veniva preparando da oltre mezzo secolo, a partire da Mallarmé, in poesia, Debussy, in musica e Cézanne, in pittura.

Con i linguaggi d'avanguardia, avviene una radicale distinzione tra arte e vita, tra esperienza artistica ed esperienza vitale. L'arte rifiuta ogni rappresentazione mimetica della realtà, perché il suo obiettivo è quello di purificare gli elementi dell'opera (temi e forme), in modo da suscitare sentimenti specificamente estetici e piaceri intellettuali, non sentimentali o emotivi.

La negazione delle forme sensibili e umane è un mezzo, non un fine; è la conseguenza *della volontà di autonomia dell'arte*. Essa si affranca dal reale, emancipando il segno e vivendo della propria libertà di creazione: lo stile d'avanguardia non implica

una concezione del mondo, ma una concezione dell'arte, per cui richiede che si instauri un nuovo codice di comunicazione, diverso dall'usuale modo di vivere le cose.

Libertà dell'arte, ma anche dell'artista. L'autonomia è coniugata come specifico lavoro sul linguaggio, ma anche come autoemarginazione dell'artista. Il gesto di ribellione dell'arte nasce da una scommessa e da una fragile umiltà. Se, per esempio, nell'Ottocento l'arte offriva al pubblico almeno una utopia parallela a quella delle grandi costruzioni filosofiche, religiose e politiche, all'inizio del Novecento si spoglia di ogni ambizione metafisica e, divorata da una corrosiva ironia, si allontana dalla zona "seria" della vita e diventa intrascendente, trasformandosi in qualcosa di marginale e di periferico.

La riconquista dell'autonomia e della specificità del proprio statuto, compromesso quando l'arte si era mescolata alla vita, ha avuto un prezzo: essa ha dovuto abbandonare il "regno", per conquistare il "luogo" dell'esistenza. L'arte rimane solo arte, priva di trascendenza, senz'altre pretese.

In questo ritirarsi in se stessa, rinchiusendosi nel proprio recinto, ritrova la capacità di obiettivarsi e di avere leggi proprie al margine della vita: è una forma di *ensimismamento*, che si fonda sulla specifica attenzione alla *soggettività interiore* (specialmente, a partire dal momento germinale dell'astrattismo).

In seguito, anche la *materia* diventa il supporto all'evasione dalla realtà e non solo l'idea, cioè le necessità intime e creative dell'artista. Allora, l'arte non è più mondo di secondo grado, né soggettività obiettivata, ma è pura presentazione e non designa nient'altro che se stessa. L'opera è il proprio linguaggio e in essa ciò che accade è l'avventura del linguaggio, mentre il segno è liberato da ogni equivalenza rappresentativa.

L'autonomia è docile sottomissione dell'opera a se stessa, ai materiali che la costituiscono e non più fuga dalla realtà esteriore. Nella loro obiettiva presenza, i materiali costituiscono una pratica, un dato estetico puro (geometrico, gestuale, tecnologico ecc.), un gioco strutturale e combinatorio, per cui l'opera diventa pura contemplazione estetica e anche puro oggetto di analisi.

Ma quando l'arte si è liberata di ogni scoria sentimentale e "umana", si libera anche della persona dell'artista. Il trionfo dell'arte sull'umano è totale. L'artista deve allora officiare un culto ancestrale e anonimo, volto a svelare la "verità estetica", e far sì che la materia si mostri e parli da sola: la creatività diventa un atto di rivelazione o svelamento, a partire dai materiali, nella loro eterogenea e sovrana indeterminazione (cfr. Rubert de Ventós, 1988).

3. La mancanza di influenza sociale degli artisti d'avanguardia, nel secolo scorso, ha dato loro qualche vantaggio. Chiudendosi in se stessi e consegnandosi esclusivamente alle esigenze interne dell'arte, non hanno avuto (e non hanno) alcun timore delle possibili ripercussioni sociali del lavoro creativo. La distanza dal mondo ha creato in loro una chiusura nel solipsismo linguistico, rendendoli sempre più incapaci di raccontare o di far vedere la realtà, salvo eccezioni (Ortega y Gasset, 1983, p. 487).

Oggi, però, vengono meno le condizioni storiche ed estetiche che ne hanno reso possibile l'irruzione sulla scena storico-culturale, per cui l'autonomia dell'arte (come l'abbiamo succintamente descritta), può diventare fatale, in quanto *le conferisce un carattere spettrale*: quando mancano gli effetti, i riscontri, le ripercussioni sociali e culturali del lavoro creativo, l'artista arriva a perdere la stessa nozione della sua attività. Perciò, rischia di fluttuare nel vuoto della superficie sociale, senza pressioni esterne che ne definiscano i poteri e i limiti⁴.

Solo quei pochi artisti che hanno in se stessi un forte potere regolatore possono sopravvivere, in qualche modo; chi ne è privo, può fare e dire qualsiasi cosa, ma produce sempre lo stesso risultato: la *disattenzione pubblica*.

Nella nostra società, come si è detto in precedenza, l'artista vive recluso in un piccolo circolo di gente vicino al suo lavoro. È circondato da una sorta di pellicola, che lo nasconde e gli impedisce che venga visto dal grande corpo sociale, per cui vive ai margini dell'esistenza collettiva. E ciò conferisce *irrealità sociale* al suo lavoro creativo.

Alcuni artisti, che hanno una certa notorietà, si illudono di stare sul proscenio, ma c'è un equivoco di fondo: oggi, se un artista è conosciuto non significa che gode della stima del pubblico e neppure che la sua opera sia realmente nota. Di norma, poiché gli artisti non hanno più un ruolo sociale, sono più conosciuti che visti e più visti che veramente capiti.

E ciò costituisce un grave problema, perché non si possono affrontare le grandi sfide attuali e il destino futuro dell'uomo senza l'intervento dell'arte (e del pensiero e della letteratura).

4. La condizione di debolezza sociale dell'artista d'avanguardia e sperimentale ha travolto nel proprio destino la funzione dell'arte, in generale, coinvolgendo nella scarsa visibilità sociale pure il pittore o lo scultore figurativo (anche per responsabilità di questi ultimi, naturalmente).

Oggi, però, la situazione sta radicalmente cambiando, al di là dei furori polemicisti delle avanguardie o della speranza dell'arte tradizionale di riconquistare una funzione sociale, che ha avuto nei secoli passati e che ha perso: le profonde trasformazioni storico-sociali in atto, a livello europeo e mondiale, stanno esautorando e annullando la dialettica tradizionale tra astrattismo e figurazione, mettendo l'arte dinanzi a una inedita condizione storica, che vanifica le polemiche d'avanguardia o i consensi figurativi.

Nell'attualità, stiamo assistendo a profondi cambiamenti, che si manifestano, detto in breve, come diffidenza dell'uomo verso la razionalità – vera stella polare della concezione deterministica del progresso – che si trova sempre più in preda a interne e complesse peripezie e in cui si sta consumando un vero e proprio dramma mentale, come conseguenza della crisi dei fondamenti.

Siamo arrivati, infatti, alla fine di un percorso storico: l'uomo si accorge che mentre la ragione risolve sempre più perfettamente innumerevoli problemi, soprattutto di ordine materiale, incomincia a fallire nei suoi tentativi di risolvere gli altri, principalmente morali, spirituali, sociali, che sempre più sono sentiti come ultimi e decisivi.

Gli effetti indotti dallo sviluppo tecnologico rendono necessaria l'esigenza di una nuova responsabilità dell'arte, in quanto emergono coordinate profondamente diverse, rispetto all'ultimo secolo, che richiedono un radicale cambiamento estetico-filosofico e sociale, in particolare, sui versanti delle nuove dimensioni e concezioni dello spazio e del tempo, del rapporto tra arte e corpo e della relazione dell'arte con il sacro⁵.

5. Le società occidentali sono ormai assillate da flussi continui e ingovernabili di informazioni, per cui hanno la tendenza a rinchiudersi nel presente e a perdere la memoria del passato. Qui si tratta della memoria collettiva e non della perdita programmata della memoria individuale, come accadeva con l'arte d'avanguardia, quando il rifiuto del passato avveniva in un contesto in cui, pur voltandogli le spalle, esistevano, comunque, *il passato e l'idea del passato*. Era una scelta, certamente polemica, ma

anche, per tanti versi, produttiva e stimolante, almeno rispetto all'arte tradizionale naturalistico-veristica, immediatamente precedente.

Oggi, invece, dinanzi agli sconcertanti e accelerati sviluppi della società mediatica, la provocazione d'avanguardia, intesa a cambiare la storia della percezione e del linguaggio (come è avvenuto finora), ha le armi spuntate: *la memoria torna a diventare un dovere primario*, per la stessa sopravvivenza della specie. Altrimenti, si entra nel campo della rimozione, che è una patologia sociale e non una polemica scelta estetica, la cui validità, nelle attuali condizioni, è praticamente nulla. *La memoria del passato è anche un diritto*, perché noi siamo quello che abbiamo fatto e pensato. Un passato non inteso come ricostruzione di se stesso, ma come dimensione storica, al servizio del presente; cioè, un problema di continuità della coscienza.

Nella società attuale, il surplus di informazione condiziona la nostra vita. All'inizio del secolo scorso, il problema era la carenza di informazioni e, dunque, si trattava di ottenerne di più. Oggi, invece, il vero problema è come avere meno informazioni, cioè come "eliminare" dal nostro universo una quantità di informazioni che spesso ci avvolgono e ci soffocano. Il grande problema è il "filtro"; senza di esso, si rischia l'anarchia del sapere e il naufragio nella banalità⁶.

Perciò, è necessario ritrovare la freschezza dello sguardo, la capacità di riscoprire, non solo lo spazio, ma anche il tempo, perché la quantità di informazioni, che ci lega al presente e alla superficie delle cose, è superiore alla capacità di selezione dell'individuo. La saturazione dell'informazione ci costringe a fare i conti con la memoria infinita dei computer, che incombe sull'uomo, nella sua massiccia, neutra e inerte indifferenza. Pertanto, dobbiamo recuperare la memoria, che è scelta e gerarchia e non accumulo e stoccaggio di notizie, che vivono una giornata e muoiono all'imbrunire come le mosche effimere, rischiando di farci diventare ciechi e ignoranti.

Da oltre mezzo secolo i mezzi di comunicazione – spostamento di persone, trasferimento di prodotti e trasmissione di informazioni – hanno avvicinato i popoli e unificato la vita del pianeta. Il numero e l'importanza delle scoperte e il ritmo del loro impiego effettivo in questo tempo brevissimo superano tutto il passato umano, preso nel suo insieme. L'effettiva trasformazione tecnica del mondo è un fatto recentissimo e questo cambiamento sta producendo conseguenze radicali, come l'improvvisa riduzione della dimensione del mondo, con il conseguente cambiamento delle coordinate spazio-temporali.

L'arte, così, diventa una delle ultime difese dinanzi a questi nuovi rischi, inediti nella storia dell'umanità, perché solo l'artista può gerarchizzare la realtà e i suoi valori, mentre il combinato di TV, computer e Internet può produrre ricchezza, ma a costo di una memoria omogeneizzata e inerte (cfr. Ortega y Gasset, 1979, pp. 1096-101 e *passim*).

6. Le innovazioni scientifico-tecnologiche stanno incidendo profondamente sulla realtà sociale e mettendo in discussione anche il rapporto tra arte e manualità. Sempre più spesso ormai l'arte sperimentale non è fatta a mano: di frequente, si tratta di assemblaggi di materiali preesistenti, di recuperi tecnologici, di costruzioni di tipo industriale, di opere realizzate attraverso il computer e il video ecc.

L'intervento manuale entra in gioco sempre più di rado. Alcuni critici considerano le nuove tecnologie della comunicazione (l'arte computerizzata, la visualizzazione telematica, la trasmissione a distanza ecc.), i segnali di una svolta estetica radicale, derivante dall'autonomia ideativa dei media elettronici, come espressione del "sublime tecnologico", in opposizione al "sublime naturale". Le cose non stanno così,

anche perché queste attività creative sono forme di comunicazioni elettroniche e non forme artistiche. Il loro status, infatti, le mette al di sopra dell'arte soggettiva e manuale (astratta o figurativa), e le relega in un empirico pericolosamente avulso da ogni creatività autonoma.

Il legame tra corpo umano e creazione artistica è qualcosa di insostituibile e di intrasferibile, almeno in quelle forme espressive che richiedono un coinvolgimento della nostra corporeità, intesa in senso globale (e non solo nella pittura e nella scultura, ma anche nella danza, nel teatro, nella musica ecc.). È impossibile immaginare, per esempio, un disegno di Morandi o di Klee se non fatto direttamente dalla mano dell'artista, perché l'intervento del corpo anima e vivifica il tracciato, il colore ecc.

Il prolungamento ideale dell'io dell'artista, che si traduce in segno grafico, in bronzo, in marmo ecc. non può essere realizzato, se non attraverso una estrinsecazione corporea, assolutamente indispensabile⁷.

7. Infine, emerge sempre più nitidamente che, nel cuore inquieto della società contemporanea, percorsa dagli effetti delle profonde trasformazioni scientifico-tecnologiche, l'uomo sente l'esigenza di uscire dalla materialità delle cose e di attingere una diversa sensibilità spirituale: nasce da qui la ripresa di un dialogo tra le polarità della cultura laica e della fede religiosa (Lottini, 2002, pp. 15 ss.).

La crisi in cui è immerso il mondo attuale si precisa come perdita dei punti di riferimento essenziali ed ultimi, per cui le persone non riescono più a trovare guide efficaci per la loro condotta e la loro vita e hanno la consapevolezza di vivere tra cose penultime e non ultime.

Perciò, la situazione sta diventando sempre più difficile, in quanto il mondo ha cessato di essere "fermo" ed è diventato fluido, problematico, insicuro.

Nell'attualità, le istanze ultime si riducono, essenzialmente, a una sola: la fiducia nella ragione, come strumento universale a disposizione dell'uomo per risolvere tutti i problemi; ragione intesa come capacità di pensare con verità e, pertanto, di conoscere l'essere delle cose. La crisi radicale che sta vivendo oggi il mondo significa che è diventato problematico il cuore stesso della ragione, non questa o quella teoria razionale.

Dinanzi alle inquietudini del presente e alle incertezze sul futuro, dunque, l'uomo sente l'esigenza di ricorrere sempre più spesso alla dimensione del sacro. Questa umana aspirazione trova negli artisti interlocutori privilegiati, perché, con le loro antenne sensibili, riescono a cogliere per primi i sintomi dei disagi e dei turbamenti spirituali degli individui, aprendo la strada a nuovi percorsi culturali, ispirati alla trascendenza.

Nella sua linea dominante, l'arte del Novecento, appena trascorso, è vissuta come ubiquità alienata e si è smarrita fin nei meandri degli "ambienti", riducendosi alla presenza-assenza, come in un deserto emotivo. Essa è stata come un pianeta che ha perso la forza di gravità, che la teneva appoggiata alle ragioni dell'uomo e della storia, e si è volatilizzata nell'impotenza di altri mondi⁸.

Oggi, invece, è sempre più necessario che l'arte esca dal magico recinto in cui si era consapevolmente rinchiusa per respirare a pieni polmoni tra le peripezie della vita e della storia. Gli artisti devono tuffarsi di nuovo nella vita pubblica e sociale, per portarvi tutte le virtù e le qualità che utilizzano nel lavoro artistico. A loro incombe il dovere di elevare la serietà e il rigore della vita sociale, grazie alla disciplina dell'intelletto e all'acutezza della sensibilità.

La società è arrivata a un crocevia, che implica una grande svolta. Essa si può salvare, se c'è la collaborazione degli artisti. Perché oggi bisogna inventare nuovi destini e nuove anatomie per la realtà e per il mondo, norme pubbliche, alte ed efficaci, diversi progetti di vita nazionale e planetaria, cioè, risposte complesse a problemi complessi.

Per poter raggiungere questa nuova pienezza della cultura, e per occupare il posto che le spetta nel recinto spirituale della Spagna, dell'Europa e in quello del pianeta, l'arte deve collocarsi al livello dei problemi attuali, unificando la società intorno a nuovi valori e a nuovi ideali. Il suo essere consiste nel sollevarsi più in là della realtà, influenzandola simbolicamente, come accade con la stella polare e la sua influenza sulla navigazione, dove Nord e Sud non sono punti dove si possa arrivare, ma gesti remoti e ultrareali, che definiscono rotte e creano direzioni.

Note

1. In un successivo intervento ci occuperemo più direttamente delle avanguardie letterarie.
2. Per una riflessione più generale, cfr. J. Ortega y Gasset, *El poder social (1926-1927)*, in Id. (1983, vol. III, pp. 486 ss.).
3. Su questi temi, cfr., in particolare, la classica messa a punto di J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (1925), trad. it. *La disumanizzazione dell'arte*, a cura di O. Lottini, Roma 1994.
4. Cfr. J. Ortega y Gasset, *El arte en presente y en pretérito* (1925), in Id. (1983, vol. III, pp. 420-30).
5. Su questi temi, cfr. Lottini (1998, pp. 57 ss.).
6. Per una riflessione più approfondita, cfr. Baudrillard (1999, pp. 9 ss.).
7. Per uno sguardo d'insieme, cfr. Balzala, Monteverdi (2004).
8. Per un'interpretazione generale, cfr. Menna (1975).

Bibliografia

- BALZALA A., MONTEVERDI A. M. (2004), *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano.
- BAUDRILLARD J. (1999), *Illusione, disillusioni estetiche*, Pagine d'Arte, Milano (ed. or. 1995).
- LOTTINI O. (1998), *L'immagine "ri-creatrice" e l'immagine "ricreativa"*, in Id., *Virgiliana 1998*, Book-service, Nettuno.
- ID. (2002), *L'arte e il Grande Giubileo dell'Anno 2000*, Compositori, Bologna.
- MENNA F. (1975), *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino.
- ORTEGA Y GASSET J. (1979), *De Europa meditatio quaedam* (1949), in L. Pellicani, A. Cavicchia Scalamonti (a cura di), *Scritti politici di José Ortega y Gasset*, UTET, Torino.
- ID. (1983), *Obras completas*, Alianza Editorial, Madrid (12 voll.).
- RUBERT DE VENTÓS X. (1988), *El arte ensimismado*, Editorial Península, Barcelona.