

GIOVANNI FERRARIO
IL RISCHIO E LA TANA.
INDIVIDUO E INDIVIDUALISMO
NELL'EPOCA DEL REALISMO CAPITALISTA

1. La sterilità del culto

Se soltanto conoscessi una parola migliore di
'umanità' – questo povero slogan provinciale
dell'europeo semicolto! Ma non ne conosco...
M. Horkheimer, *Taccuini 1950-1969*

Nell'accadere degli avvenimenti storici, l'arte ha avuto sovente un ruolo marginale rispetto agli spostamenti dei grandi piani politici ed economici del mondo. Eppure la relazione che lega l'arte e, più in generale la cultura, all'economia, alla finanza, al capitale, al debito, alla feticizzazione delle merci e al desiderio si è dipanata nei secoli trasformandosi continuamente. Nelle società nelle quali predominano le condizioni moderne dei mercati di produzione industriale e degli scambi di natura finanziaria si osserva il mutamento di una certa parte della cultura in industria. Nel 1944 in *Dialettica dell'Illuminismo*, Horkheimer e Adorno coniarono il termine 'industria culturale' per indicare quell'apparato basato su un processo di riduzione della cultura a merce di consumo. Tale industria è legata ideologicamente al capitalismo, la cui struttura impersonale, cinica e utilitaristica trasforma il soggetto in un consumatore, l'individuo in individualista. «Ridotti a materiale statistico i consumatori vengono suddivisi, sulle carte geografiche degli uffici per le ricerche di mercato, che non si distinguono praticamente più da quelli di propaganda, in gruppi di reddito, in caselle verdi, rosse e azzurre» (Horkheimer - Adorno 1944, 129). Il mercato seduce, non fa pensare, procura soddisfazioni materiali, dà l'apparenza della libertà di scelta, suscita bisogni e determina i consumi degli individui; usa il gigantesco apparato dei mezzi di comunicazione di massa per conservare se stesso. In questo luogo potentemente simbolico quale è il mercato si ha, nietzschiana-

mente, l'inquietante annuncio della fine delle certezze e delle verità assolute:

Avete sentito di quell'uomo folle che accese una lanterna alla chiara luce del mattino, corse al mercato e si mise a gridare incessantemente: «Cerco Dio! Cerco Dio!»? – E poiché proprio là si trovavano raccolti molti di quelli che non credevano in Dio, suscitò grandi risa. «Si è forse perduto?» disse uno. «Si è smarrito come un bambino?» fece un altro. «Oppure sta ben nascosto? Ha paura di noi? Si è imbarcato? È emigrato?» gridavano e ridevano in una gran confusione. L'uomo folle balzò in mezzo a loro e li trapassò con i suoi sguardi: «Dove se n'è andato Dio?» – gridò – «ve lo voglio dire! L'abbiamo ucciso – voi e io! Siamo noi tutti i suoi assassini!». (Nietzsche 1882, 162)

In questo noto passo della *Gaia scienza*, Nietzsche prefigura uno degli effetti globali della postmodernità successivamente espresso da Fredric Jameson in *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del capitalismo*¹: il mercato ha smarrito gli antichi valori e ha condizionato a tal punto la sovrastruttura sino a farla svanire sempre più per sostituirsi ad essa, determinando un profondo e pervasivo senso di esaurimento e di sterilità culturale e politica. Come ricordava Walter Benjamin, è proprio l'*Übermensch* il primo uomo a realizzare coscientemente la religione capitalista, poiché in essa si esprime una devozione 'culturale', senza essere teologica. Tale culto è «colpevolizzante/indebitante [...] non espia il peccato, ma crea colpa/debito» (Benjamin 1921, 61)². Un puro culto senza dogma che condiziona desideri, produzioni, creatività e sviluppo e porta la società a essere costantemente immersa in un senso di colpa universale, espresso dai continui debiti che si è spinti a contrarre. Il sistema capitalistico di produzione dopo aver negato o assorbito buona parte delle grandi narrazioni e averle dichiarate concluse si è proposto come ideologia e anti-ideologia di massa.

A partire da questo orizzonte anche le relazioni che si tessono nella quotidianità rischiano di essere sempre più soggette al metro dell'utile e del profitto, misure che guidano prima il soggetto in senso egoistico e successivamente il modo in cui le istituzioni regolano la politica, la cultura, l'educazione e il lavoro. Il denaro è sempre più spesso il «mezzano» tra il bisogno e l'oggetto, diceva Marx, e «quel che media per me la mia vita, media pure per me

¹ Per approfondimenti sul legame tra tardo capitalismo e cultura di massa si rimanda a Jameson 1991.

² Sulla questione del 'debito' si veda Redaelli 2015.

l'esistenza degli altri uomini» (Marx 1844, 177). Si è spinti a partecipare, più o meno consciamente, a un sistema di controllo basato sul consumo infinito di risorse e sulla fabbricazione continua e ingiustificata di merce. Hanna Arendt avvertiva che «una società di consumatori non saprà mai prendersi cura del mondo e delle cose pertinenti in esclusiva allo spazio delle apparenze terrene, perché la sua posizione fondamentale verso tutti gli oggetti – il consumo – significa la rovina di tutto ciò che tocca» (Arendt 1961, 272).

Dunque, la trasformazione capitalista e neoliberista ormai in atto da più di un secolo, acuitasi negli ultimi decenni, penetra in modo virale le tessiture dell'immaginario e delle produzioni culturali globali. Un'economia che Fulvio Carmagnola ha definito 'finzionale', intesa come la «situazione nella quale i prodotti dell'immaginazione (*fiction*) hanno smesso di rappresentare forme di alterità [...] per diventare il nuovo punto chiave dei processi di valorizzazione» (Carmagnola 2006, 5). Questa componente costitutiva dei prodotti legata all'immaginario è diventata parte strutturale del loro valore economico. L'ambiente della comunicazione globale del mondo neoliberista porta tali prodotti a rispecchiarsi nell'estetica maggiormente diffusa e viceversa. Tale estetizzazione massificata genera crescita senza sviluppo e ha come finalità la ricerca di un consenso esteso, spesso perseguito attraverso una 'vetrinizzazione sociale', ossia una pericolosa riduzione dei fenomeni sociali e culturali a merce spettacolarizzata, posta in esposizione permanente con la finalità di attribuirle un *survalore*³. In una società basata sul neoliberismo selvaggio dei consumatori nessuno può diventare soggetto senza prima trasformarsi in merce.

Il neoliberismo è [...] una teoria delle pratiche di politica economica secondo la quale il benessere dell'uomo può essere perseguito al meglio liberando le risorse e le capacità imprenditoriali dell'individuo all'interno di una struttura istituzionale caratterizzata da forti diritti di proprietà privata, liberi mercati e libero scambio. Il ruolo dello Stato è quello di creare e preservare una struttura istituzionale idonea a queste pratiche. (Harvey 2005, 10)

Secondo questa definizione di Harvey è, dunque, lo Stato che si fa garante dello *status quo* di tale ordine e cerca di impedire possibili alternative a questo sistema economico di produzione.

³ Riguardo a questo concetto si rimanda a Codeluppi 2007.

Molti studiosi, a partire dalle riflessioni ottocentesche, sottolineano in modo drammatico i grandi cambiamenti economico culturali delle civiltà degli ultimi due secoli. L'economista e antropologo ungherese Karl Polanyi, per indicare il carattere astratto di questa economia che abbiamo definito finzionale, culturale, indebitante, colpevolizzante, neoliberista e capitalista, usa il termine *dis-embedding*, 'disgregata', il cui principio di mercato è visto come la principale fonte regolatrice dell'attività economica umana⁴. Si tratta della brutale e spregiudicata libertà del commercio che dovrebbe autoregolarsi. Questo neoliberismo capitalista si è trasformato, secondo le riflessioni di Mark Fisher, in un cinico *realismo capitalista* capace, in molti casi, di desacralizzare e metabolizzare la cultura. «Il potere del realismo capitalista deriva in parte dal modo in cui il capitalismo sussume e consuma tutta la storia pregressa: è un effetto di quella 'equivalenza' che riesce ad assegnare un valore monetario a qualsiasi oggetto culturale» (Fisher 2018, 30). Il capitalismo realista da una parte tende a disgregare la società, rompendo i codici simbolici, le regole che costituivano le macchine sociali pre-capitalistiche, dall'altra controlla con i suoi apparati burocratici i desideri e i bisogni dei consumatori che non possono che rientrare nella macchina o nel sistema che li ha generati.

Se oggi il capitalismo è ciò che resta quando ogni ideale è collassato, gli spazi istituzionali o privati deputati all'arte contemporanea, da un lato avvallano la deregolamentazione del lavoro e lo sgretolamento delle conquiste sindacali, dall'altro tessono fortissime relazioni con l'economia di mercato e la finanza in modo sostanziale e sempre più capillare. Molti direttori museali provengono da percorsi professionali gestionali, non necessariamente legati alla conoscenza della storia dell'arte, ed esibiscono notevoli capacità diplomatiche e negoziali. L'influenza mercantile di una galleria privata, delle case d'asta o di un collezionista risulta essere sempre più pervasiva riguardo alle scelte espositive del museo e al sostegno della sua economia⁵. Molti protagonisti del mondo dell'arte hanno studiato in modo approfondito le dinamiche finanziarie oppure ne hanno fatto esperienze dirette. Si pensi a Jeff Koons, tra i più celebrati artisti contemporanei, che prima della

⁴ Per maggiori approfondimenti su questo concetto rimandiamo a Polanyi 1944.

⁵ Per maggiori approfondimenti sul tema del mercato dell'arte contemporanea e sulla sua estetizzazione decorativa tardo capitalistica si rimanda ai testi Thompson 2017 e Panza 2015.

carriera artistica ha operato come *commodities broker* per la First Investors Corporation a Wall Street. Dunque non solo l'artista, ma anche il museo e le figure che lo guidano si stanno trasformando sempre più in aziende efficienti che propongono un'offerta culturale spettacolarizzata. In un tale contesto si dispiegano legami funzionali alla causa ideologica condivisa da tutti gli attori che la sostengono, sino a disegnare uno scenario globalizzato e allineato con le tendenze del momento.

Insieme ai principali mercanti e collezionisti, i direttori più importanti sono i *gatekeepers* che controllano il numero degli artisti che possono accedere nel circuito d'élite, una quantità sempre molto ristretta e funzionale a ben studiate strategie di mercato. I direttori di minore importanza o si adeguano a queste scelte, come per lo più succede, oppure rischiano di rimanere a margine. In effetti un'accusa che viene spesso rivolta ai direttori di musei è di essere troppo conformisti, tanto che troppi musei nel mondo risultano eccessivamente simili fra loro. Tutto ciò tende a impedire una caratterizzazione più originale dei singoli musei, e una eventuale valorizzazione di altri artisti di qualità meno noti. (Poli 1999, 134-135)

In questo orizzonte che si dirige verso una cultura dell'omologazione ogni attore tende a confermare la propria identità, la quale deve essere inserita in un sistema codificato per poter essere riconosciuta. Così come il capitalismo realista di matrice liberista sosteneva l'individualismo e non l'individuo, così, data la natura economico-finanziaria del sistema culturale contemporaneo, si giunge a un esasperato individualismo massimizzato a brand commercializzabile attraverso le dinamiche relazionali di riconoscimento quali specchio del tempo storico e delle sue norme.

2. La prospettiva del riformatore agrario

Ci si dette a spacciar per vere delle ragioni
in forza delle quali quelle leggi devono sussistere,
semplicemente per non confessare a se stessi
che si era presa l'abitudine al dominio di quelle leggi
e d'altre cose non se ne voleva più sapere.
F. Nietzsche, *La gaia scienza*

L'artista d'avanguardia, per Horkheimer e Adorno, avrebbe dovuto difendere gli standard estetici di qualità e mantenere vivo lo

spirito critico contro il condizionamento massificato del capitalismo globale. L'arte commerciale, secondo la visione dei due filosofi, favorita dall'esposizione mediale e dai prezzi accessibili, aveva invece degradato la potenza auratica della poesia. Tra i compiti dell'artista vi era dunque una ferma opposizione all'esperienze estetiche più accademiche e istituzionali, legate ai valori della cultura dominante. Oggi, al contrario, l'arte considerata d'avanguardia⁶, esposta e conservata dai maggiori musei del mondo, è sempre più costosa ed elitaria, ed è divenuta la forma d'arte più riconosciuta non solo sul piano istituzionale ma spesso anche sul piano culturale. Si tratta di un'arte che sostiene sin dagli esordi, per intenzione dello stesso artista, un «sistema dell'arte contemporanea»⁷. Le innovazioni, in questo contesto, diventano in molti casi «perfezionamenti della produzione di massa» (Horkheimer - Adorno, 1944, 144), ove l'interesse dei consumatori è per lo più rivolto alle espressioni più spettacolarizzate e non ai contenuti che vengono ripetuti in forma stereotipata, oppure svuotati della loro potenza auratica. In particolare, se consideriamo l'aura benjaminiana come uno dei caratteri costitutivi dell'arte, l'industria culturale non si contrappone a tale principio ma conserva l'aura come «putrefatta»⁸. Questo modello non conduce, come suggerisce Roberto Diodato, alla morte dell'aura ma all'«aura della morte» (Diodato 2013, 60). I prodotti dell'industria culturale realista capitalista non conservano neppure l'odore della putrefazione e non confliggono con l'arte; il loro aspetto esteriore è quello dell'opera d'arte ma in essi resta dormiente l'accettazione del culto capitalista, la seduzione della merce, l'adeguamento alle mode e la vanità dello spettacolo. La figura estrema di questo mutamento del capitale in immagine è la spettrale presenza di una merce che mistifica il valore d'uso e quello di scambio. E se la merce è divenuta rappresentazione mistificatrice l'artista dialoga, attraverso i più moderni canali mediatici, con tutti gli attori coinvolti nel sistema cercando di veicolare il suo prodotto-immagine nel modo a

⁶ Il complesso e problematico concetto di 'avanguardia', qui citato in senso adorniano, oggi appare inglobato in un sistema culturale di stampo capitalistico, per questo snaturato e ribaltato in un'ottica neoliberista. Rimandiamo per approfondimenti a Bürger 1984 e De Micheli 1954.

⁷ Il primo critico d'arte a usare questa definizione è stato Lawrence Alloway, che nel 1972 pubblica su «Artforum» un articolo intitolato *Rete: il mondo dell'arte descritto come un sistema*. Si veda Alloway (1972, 28-32). In Italia una riflessione analoga si deve al testo di Bonito Oliva 1976.

⁸ Per approfondimenti si rimanda al saggio «Ricapitolazione dell'industria culturale», in Adorno 2010.

lui più confacente. In questo senso l'artista destituisce in parte o totalmente il ruolo del poeta antico che in origine dava luogo a una festa⁹, e diviene l'attore che, come ricorda Debord, presenta lo spettacolo come «una guerra dell'oppio permanente per far accettare l'identificazione dei beni alle merci» (Debord 1967, 86).

I consumatori di arte contemporanea sono portati a cogliere l'artista e la sua opera se inseriti in un circuito mediatico-istituzionale che li individua, li codifica e li consolida attraverso una costante stratificazione del consenso.

A fronte di un crescente numero di artisti il cui successo, anche di notevoli proporzioni, ha una durata di pochi anni, (perché è stato costruito come una operazione critica mercantile a breve termine), solo pochi autori, quelli che riescono a diventare protagonisti assoluti della scena artistica, acquisiscono un'immagine così forte da permettere loro di essere considerati valori indiscussi. (Poli 1999, 71)

A partire dalla fine degli anni Ottanta, emerge con maggior vigore la figura dell'*artist-entreprise*¹⁰, ossia dell'artista imprenditore che crea aziende brandizzate di produzione culturale. Autori come Anish Kapoor, Damien Hirst, Takashi Murakami, Ai Wei Wei, Jeff Koons, Olafur Eliasson, rappresentano gli esempi più noti in cui si palesa l'attenzione per il marketing e la comunicazione mediatica. Tali studi d'artista gestiscono rapporti con clienti e mercati, curano la rete di supporto per attività produttive dal ritmo elevato, combinano il modello aziendale con quello progettuale. Analogamente ai grandi studi di architettura, la professionalità espressa da questi ultimi, ha concepito operazioni estetiche dal design perfetto, le cui regole di produzione e consumo sono entrate nei processi di valorizzazione del prodotto in modo equivalente alle regole linguistiche e alla grammatica visiva di cui sono portatrici.

Un esempio che allude al mondo dell'industria culturale, organizzata in modo flessibile e adattabile alle esigenze economico-finanziarie, è lo studio dell'artista danese Olafur Eliasson; un *content-driven* in cui lavorano un centinaio di persone, ove ogni funzione della catena produttiva è stata assimilata all'interno della sua organizzazione globale che non esternalizza alcuna fase pro-

⁹ Nell'antica Grecia le manifestazioni della vita attraverso la poesia erano un atto festivo. Il poeta parlava a nome della comunità attraverso la propria esperienza personale per inaugurare uno spazio in cui si sospendevano i conflitti e si esaltava la vita attraverso l'arte. Si veda Carchia 1999. In particolare il capitolo primo «Da Omero ai tragici».

¹⁰ Si veda per approfondire il tema dell'artista imprenditore il testo di Greffe 2012.

duttiva. Lo studio Eliasson è una struttura ramificata che si espande rapidamente e si riduce nuovamente in caso di necessità, in risposta alle richieste che provengono dall'esterno. Situato in un edificio post-industriale nel quartiere Prenzlauer Berg a Berlino, è diviso su quattro piani e raccoglie una varietà di attività legate a diversi linguaggi artistici (architettura, scultura, fotografia, installazioni multimediali, design) tutti riconducibili all'arte visiva. Con l'ampliarsi delle commissioni e del mercato l'artista si è trasformato in un direttore creativo che delega progetti ai suoi collaboratori e si presenta nel suo stesso studio come un cliente e un supervisore, facendosi esporre i progetti in lavorazione, per poi fornire idee e considerazioni da un punto di vista esterno ai diversi gruppi di ricerca. Dice Eliasson:

Sono sempre stato ben lieto che il denaro che passa attraverso il laboratorio crei un ambiente di lavoro in cui è intrinseca un'economia. Nel complesso le cose funzionano benissimo, e l'atmosfera è buona perché le persone investono molte energie nel farle funzionare. [...] Tutti devono sentirsi responsabili di ciò che stanno facendo, anche se poi mantengo per me le questioni fondamentali del processo decisionale artistico. (Eliasson - Ursprung 2012, 367)

I titoli dei progetti dell'artista, esplicitamente identificabili con la sua paternità, contengono spesso il pronome personale *You*, per invitare il pubblico a sentirsi liberamente coinvolto con il prodotto di cui si fa esperienza.

La situazione paradossale dell'artista contemporaneo è che, da un lato, la sua figura viene per molti versi mitizzata, in funzione dell'ideologia dominante, in quanto simbolo e paradigma del valore 'assoluto' della libera creatività individuale [...] dall'altro lato, per poter emergere, affermarsi ed essere riconosciuto a livello socio culturale e socio economico, deve accettare, in misura più o meno pesante, di adeguare la sua produzione ai condizionamenti 'normalizzati' del sistema, con effetti indubbiamente alienanti. (Poli 1999, 175-176)

Alcuni tra i più noti artisti, benché inizialmente motivati da una resistenza al sistema, appena registrati dall'apparato dell'industria capitalista realista entrano a farne parte, assumendo l'identità di «riformatori agrari» (Horkheimer - Adorno 1944, 139), ossia di chi accetta, negando platealmente, i principi del mercato, per poter sopravvivere e operare in tale contesto. È interessante nota-

re come, tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, molti artisti condizionati da questo clima hanno individuato alcune strategie per poter far parte del sistema. Tra le molteplici operazioni estetiche sviluppate in quegli anni, citiamo quella di Maurizio Cattelan.

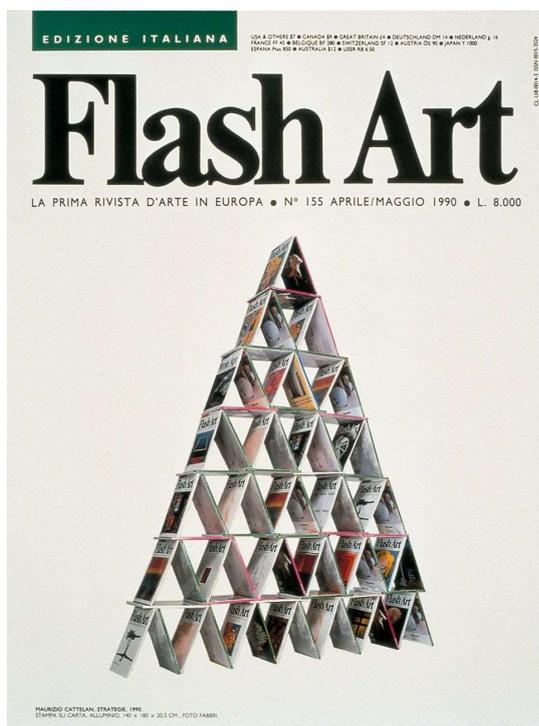


Fig. 1: Maurizio Cattelan, *Strategie*, 1990

L'artista acquistò diversi numeri della allora influente rivista «Flash Art»¹¹, apponendo sulla cover originale una copertina contraffatta sulla quale campeggiava una sua 'opera' a forma di piramide, essa stessa composta da copie della medesima rivista. Cattelan fece poi distribuire nelle edicole le edizioni modificate facendosi pubblicità agli occhi degli amanti dell'arte contemporanea e, nello stesso tempo, agli occhi dei critici d'arte che interpretarono tale operazione come culturalmente interessante. Ciò rese noto Cattelan come artista antisistema e gli permise successivamente

¹¹ Rivista nata nel 1967 con il nome «Flash» fondata da Giancarlo Politi e Helena Kontova. Inizialmente pubblicata come bollettino si è col tempo proposta, in Italia, come la rivista più aggiornata sugli andamenti di mercato e sugli avvenimenti artistici nazionali e internazionali più attuali. La successiva vicinanza di collezionisti, galleristi, inserzionisti, mercanti chiamati a intervenire nel dibattito culturale della rivista, sancirono il suo successo come leader del settore sino alla fine degli anni Novanta.

di ottenere undici copertine 'legali' dalla stessa rivista¹². Il titolo eloquente dell'operazione è *Strategie* (1990).

Se il sistema dell'arte è un castello di carte, è solo tramite esso che si può rendere solida una carriera artistica che ne sfrutta l'architettura. Tale visione strategica, tutta interna al sistema e alla valorizzazione di un bene di natura sociale, è poi divenuta strutturale in termini di efficienza e utilità per le più recenti generazioni di artisti desiderose di emergere, che sostengono e corroborano da subito un percorso codificato e istituzionalizzato¹³.

Il tema della consapevolezza critica e della responsabilità sono senza dubbio centrali nell'agire umano. Solo uno spettatore passivo e una società passiva accettano passivamente un'opera d'arte. È tuttavia importante definire il senso di questo attivismo critico e di questa responsabilità, poiché molte esperienze artistiche che promettono un coinvolgimento e una riflessione sulle forme di rivendicazione sociale sono spesso pienamente assorbite da una passiva accettazione degli stilemi socio-culturali e dai dettami del potere economico del tempo. L'artista è sempre stato consapevole dell'importanza del mercato ma, prima che il capitalismo neoliberista diventasse così pervasivo e spettacolarizzato, il suo interesse era quello di inventare un nuovo mercato per le sue opere. Ciò portava a tempi lunghi per poter giungere a una consacrazione piuttosto stabile della propria proposta culturale. «I grandi artisti non sono mai stati quelli che incarnavano lo stile nel modo più puro, più lineare, più perfetto, ma quelli che lo accoglievano nella propria opera come rigore intransigente nei confronti dell'espressione caotica della sofferenza, come verità negativa» (Horkheimer - Adorno 1944, 137). Oggi, il sistema capitalista realista accetta molto raramente una verità negativa, a meno che non sia quella del «riformatore agrario», e si muove come una potente forza di rimozione verso ogni sofferenza e ogni possibilità di cambiamento. Tale sistema riafferma continuamente l'esistenza di gruppi ristretti di individui che pretendono di imporre i loro punti di vista alla maggioranza, complici di mantenere una società diseguale, che sfrutta i più deboli e approfitta del potere del mercato portando lo stile ad essere l'equivalente estetico del dominio, disconoscendo ogni principio

¹² È interessante notare come la critica d'arte rafforzi culturalmente tali operazioni estetiche decretandone la validità come 'opere d'arte'. Si veda l'articolo di Senaldi 2019.

¹³ Per approfondimenti si rinvia al saggio di Sacco «La selezione dei giovani artisti nei mercati delle arti visive», in Santagata 1998.

di responsabilità del singolo e della società mentre le reali sofferenze causate vengono ignorate.



Fig. 2: Studio Olafur Eliasson. Fonte: official web site
<https://olafureliasson.net/studio>, studio olafur eliasson © olafur eliasson

3. Interconnessione immunitaria

È bene sorreggersi agli altri. Poiché nessuno sostiene da solo la vita.
 F. Hölderlin, *Die Titanen*

Nel 1923 Franz Kafka scrive un breve racconto dal titolo *Der Bau* (*La tana*). Il protagonista della narrazione, che potrebbe essere una volpe, una talpa o un essere umano è ossessivamente occupato a costruire un rifugio inattaccabile e misterioso. Racconta lo scrittore boemo: «Dall'esterno, a dire il vero, non si vede altro che un gran buco, che di fatto non porta da nessuna parte, dato che già dopo qualche passo si cozza contro la roccia naturale, dura e compatta» (Kafka 1982, 323). Questa fortezza autotelica e inespugnabile si rivelerà poco a poco una trappola senza uscita. Ogni individuo, ogni luogo, ideologia, sistema o potere che opera in questi termini denuncia la paura di essere distrutto. Dalla paura nasce il bisogno di sicurezza e da quest'ultimo la creazione di un apparato

protettivo attraverso un'organizzazione più o meno complessa. In questo spazio che racchiude e conserva, prendono forma infiniti cunicoli e molteplici anticamere che manifestano poteri indiretti i cui scopi tendono alla riaffermazione del potere diretto e delle sue regole. Il mondo istituzionale e mercantile dell'arte contemporanea somiglia sempre più a una tana fortificata in cui si celebra direttamente o indirettamente il culto del capitalismo realista e si accrescono le relazioni di potere spingendo l'artista a sviluppare, come l'animale kafkiano, il proprio personalismo e il proprio egocentrismo. Lo stesso sistema neoliberista fonda le proprie radici sull'individualismo esasperato, ove l'utile e il profitto devono essere massimizzati senza limiti.

I già citati studi d'artista *content-driven* oppure gli organi mediatici di diffusione dell'opera dell'arte non sono che la rappresentazione di questo individualismo spinto all'eccesso da un sistema che offre poche possibilità di manovra e che tende ad isolare colui che ad esso non si adegua. Dunque, se il sistema capitalistico si basa sul 'culto' personalistico, per abbattere tale culto è necessario un laicismo di gruppo che affondi le sue radici nelle singole responsabilità individuali. L'uomo attraverso le sue azioni, inserito in un contesto di gruppo, può risolvere in sé l'economia per farla tornare ad essere un'attività che «costituisce in forma-divita le molteplici forme di vita» (Agamben 1996, 19). È opportuno notare che anche l'orizzonte neoliberista e capitalista del mercato esiste in alcuni contesti sociali che si esplicano in rapporti utilitaristici e deresponsabilizzanti. Ogni individuo resta isolato, chiuso appunto nella sua tana, e tende a preservare il suo stato e i suoi privilegi.

È possibile ripensare l'economia, l'individuo e il contesto in cui si è inseriti se tutto ciò si trasforma in linguaggio, riflessione critica, pratica potenziale e cessione di un qualche stato di privilegio. Ogni prassi umana dovrebbe in qualche modo riflettere e prendere distanza da se stessa per ripensare tutte le prassi ad esse collegate al fine di alimentare uguaglianza, esercizio inoperoso, natura rigenerante e vitalistica, costruzione continua della dignità umana. Si tratta di reinventare e mutare in ogni istante una *praxis* e un *ethos* per disfarsi dell'individualismo. Si tratta cioè di eliminare l'io inteso in senso individualistico, come elemento in ricerca del proprio utile, e comprendere che si è costitutivamente e fisiologicamente in un'interdipendenza. L'interconnessione della materia operata dalla fisica quantistica, l'intersoggettività trascen-

dentale indicata dalla fenomenologia husserliana, le riflessioni sull'esistente suggerite dal pensatore indiano Nāgārjuna cercano di mostrarlo¹⁴. L'«Io» non è che l'insieme vasto e interconnesso dei fenomeni che lo costituiscono, in una correlazione infinita di riferimenti che formano un'unità che continuamente intreccia ogni evento, ogni immagine del mondo. Comprendere la propria fragile e potente interconnessione, essere consapevoli dell'impermanenza di alcuni sistemi di potere umani aiuterebbe a liberare l'artista dalla continua ricerca di una rigida affermazione identitaria priva di permeabilità con la vita.

Se l'artista non intuisce il mondo e il suo gesto politico, non avverte la potenzialità poetica e trasformativa dell'arte. Il carattere fondante della sua attività relativa alle pratiche di mercato, ad esempio, dovrebbe essere quello di stimolare e avviare altri individui a una produzione vitale e interconnessa attraverso un sistema economico, sociale e distributivo che non implichi né uno sfruttamento umano né ambientale e che non schiacci la pratica umana ad una mera ricerca dell'utile. Il lavoro dell'artista, quindi, non dovrebbe essere rivolto solo ai prodotti ma anche ai mezzi di produzione.

Benjamin, nel discorso tenuto presso l'Istituto per lo Studio del Fascismo di Parigi il 27 aprile 1934, ricordava che «i prodotti devono possedere una funzione organizzativa, accanto e prima del loro carattere di opera. E questa loro utilizzabilità organizzativa non deve affatto limitarsi a una funzione propagandistica»¹⁵. L'artista, in quest'ottica, potrebbe realmente aiutare a costruire relazioni in cui sollecita la consapevolezza delle scelte che socialmente si compiono, manifestando indirettamente un'etica dei comportamenti. La stessa opera d'arte è azione ed evento e in quanto tale «implica l'intenzione o la volontà di un effetto: sia per contribuire alla realizzazione del possibile o alla raffigurazione dell'impossibile» (Lefebvre 1958-61, 331). L'artista è chiamato a rendere costantemente attiva una prassi capace di non accrescere o sostenere mezzi che compromettono e non rispettano l'uomo. Si tratta di salvaguardare coraggiosamente l'integrità della libera identità umana, ove la comunità segue pratiche relazionali che sostengono un'immunità collettiva, atta a difendere ogni sua parte da qualsiasi forma patogena che possa distruggere la specie e

¹⁴ Per approfondire tali relazioni teoretiche si rimanda ai testi: Bohr 1963; Nāgārjuna (*Mūl.*).

¹⁵ Si veda il capitolo «L'autore come produttore», in Benjamin (2012, 158).

l'eco-ambiente che la ospita. Per fare questo un sistema immunitario funzionante deve essere in grado di rilevare un'ampia varietà di agenti patogeni per poterli distinguere ed eliminare dal proprio organismo. In questa finalità si assapora la libertà collettiva; intesa come il lato singolare della comunità che ha tra i suoi compiti quello di poter creare le condizioni per le quali la libertà stessa riveli la sua forza vitale. E se libertà significa anche essere immuni dai condizionamenti dell'individualismo e dal potere del realismo capitalista ciò può avvenire, come ricorda Nancy, nella «coesistenza» (Nancy 1996, 46) ossia in quell'essere singolare e plurale insieme che è alla base di ogni estetica, così come di ogni arte che vive nella continua relazione tra territorio e terra. L'artista, a partire da questa coscienza, può riattivare l'antica pratica della festa, di colui che dispone la scena per poi gioire con e tra gli altri. In origine il poeta condivideva l'eulogia, ossia il suo canto di gloria, con la comunità. «La festa non è soltanto qualcosa che si pone oltre, al di là della vita. Si tratta della vita e, precisamente, della vita ancora una volta, della vita particolare, concreta, così come essa è vissuta dalle diverse comunità, vita raccolta però questa volta intorno al suo significato, innalzata per così dire ad una visione estatica» (Khun 1962, 403). Una festa che era rinnovamento della *philia*, quell'interconnessione amorosa col tutto che porta all'autotrasfigurazione artistica della vita. *Poiesis, praxis, ars e mousike* si uniscono disinteressatamente nella bellezza di una festa in cui individualismi, guerre, interessi particolari cadono o si sospendono.

In questo modo l'opera può anche dimenticarsi dalla presenza dell'autore donandosi all'immaginario collettivo, restando come traccia nelle vite attive e concrete degli individui. Da questo punto di vista, il valore di un'opera non è mai perfettamente misurabile, né soltanto circoscrivibile in termini di un'economia di mercato che per sua natura tende a schiacciarsi sull'attualità della domanda, ma è sempre processo (*enèrgeia*) che resta potenziale e resiste, per quanto possibile, ai condizionamenti sociali. Ciò significa saper ripensare o modificare l'economia in senso comunitario, a vantaggio di tutti.

Se non si riesce a trasformare il bisogno individuale di liberazione nel bisogno di tutti, anche l'arte fallirà e il suo esercizio degenererà in un dispotismo brutale e pericoloso. Una società che aspira unicamente al benessere individuale, alla vanità dello spettacolo e ad un progresso tecnologico senza sviluppo, e accetta una vita di comunità costituita da ideologismi, politiche repressive,

squilibri sociali ed economici, annienterebbe ogni speranza portandoci verso il baratro della violenza e dell'incomprensione. I linguaggi e le esperienze artistiche visti da questa prospettiva «tornano ad operare come pratiche incantatorie» (Horkheimer - Adorno 1944, 178), usate in modo cinico da chi non vuole condividere ma reprimere e controllare, perseguendo in modo aggressivo i propri interessi.

«Proprio il volersi sbarazzare una buona volta dell'utile ha elevato l'uomo, lo ha ispirato alla moralità e all'arte!» (Nietzsche 1882, 121), proprio quando le nuove generazioni sono pronte a coltivare l'ambiente in cui sono accolte e a conservarlo coraggiosamente per le generazioni future il messaggio poetico fiorisce nell'umano. Se l'arte non cesserà di essere per l'organismo un potente immunogeno contro i soprusi e le disuguaglianze, l'uomo resterà uomo e le arti, come il potere, modi utili per avvicinarci alla consapevolezza della nostra bellezza e della fragilità umana. Essere cittadini consapevoli significa tentare di percorrere pratiche condivise di resistenza che costituiranno l'inizio di un possibile cambiamento. Vivendo la mondialità nella sua libertà comunitaria, l'essere umano è pronto a combattere la mondializzazione e l'exasperato feticismo mercantile che sta strangolando la vita.

Bibliografia

Adorno T.W., 2010: *Parva aesthetica. Saggi 1958-1967*, tr. it. di R. Masiero, Milano, Mimesis.

Agamben G., 1996: *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2018.

Alloway L., 1972: *Network: the art world described as a system*, «Artforum» 11, 1, pp. 28-32.

Arendt H., 1961: «La crisi della cultura: nella società e nella politica», in *Tra passato e futuro*, Milano, Garzanti, 1991.

Balfe J.H. - Wyszomirski M.J. (a cura di), 1985: *Art, Ideology and Politics*, New York, Praeger Books.

Benjamin W., 2012: *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi.

Benjamin W., 1921: *Capitalismo come religione*, a cura di C. Salzani, Genova, Il Melangolo, 2018.

Bohr N., 1963: «La genesi della meccanica quantistica», in *I quanti e la vita*, Torino, Bollati Boringhieri, 1965.

Bonito Oliva A., 1976: *Arte e sistema dell'arte*, Roma, De Domizio.

Bürger P., 1984: *Teoria dell'avanguardia*, tr. it. di A. Buzzi e P. Zonca, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

Carchia G., 1999: *L'estetica antica*, Roma-Bari, Editori Laterza.

Carmagnola F., 2006: *Il consumo delle immagini. Estetica e beni simbolici nella fiction economy*, Milano, Bruno Mondadori.

Case A. - Deaton A., 2020: *Deaths of despair and the future of capitalism*, Princeton, Princeton University Press.

Cattelan M., 2016: *All*, New York, Guggenheim Museum.

Codeluppi V., 2007: *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui nella società*, Torino, Bollati Boringhieri.

Debord G., 1967: *La società dello spettacolo*, a cura di P. Stanziale, Milano, Baldini & Castoldi.

De Micheli M., 1959: *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 2014.

Diodato R., 2013: *Aura, vita, morte*, «Rivista di estetica» 52, pp. 53-67.

Eliasson O. - Ursprung P., 2012: *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*, Köln, Taschen.

Eriksen T.H., 2016: *Overheating. An anthropology of accelerated change*, London, Pluto Press.

Findlay M., 2012: *The value of art. Money, power, beauty*, München-London, Prestel.

Fisher M., 2018: *Realismo capitalista*, tr. it. di V. Mattioli, Roma, Nero.

Grefe X., 2012: *L'artiste-entreprise*, Paris, Dalloz.

Harvey D., 2005: *Breve storia del neoliberalismo*, tr. it. di P. Meneghelli, Milano, Il Saggiatore, 2007.

Hölderlin F., 2020: *Tutte le opere: Prose, teatro e lettere – Tutte le liriche*, tr. it. di L. Reitani, Milano, Mondadori.

Horkheimer M. - Adorno T.W., 1944: *Dialettica dell'Illuminismo*, tr. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2010.

Jameson F., 1991: *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del capitalismo*, tr. it. di M. Manganelli, Roma, Fazi, 2007.

Jonas H., 1979: *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*, tr. it. di P.P. Portinaro, Torino, Einaudi, 1993.

Lefebvre H., 1958-61: *Critica della vita quotidiana*, tr. it. di V. Bonazza, Bari, Dedalo, 1977, 2 voll.

Kafka F., 1982: *Racconti. Descrizione della tragedia dell'uomo moderno*, a cura di G. Schiavoni, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1991.

Khun H., 1962: *Das Sein und das Gute*, München, Kösel Verlag.

Marx K., 1844: *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, a cura di P. Kammerer, Milano, Feltrinelli, 2018.

Nāgārjuna: *The fundamental wisdom of the middle way: Nāgārjuna's 'Mūlamadhyamakakārikā'*, tr. it. di J.L. Garfield, Oxford, Oxford University Press, 1995.

Nancy J-L., 1996: *Essere singolare plurale*, tr. it. di D. Tarizzo e G. Durante, Torino, Einaudi, 2001.

Nancy J-L., 2002: «I due segreti del feticcio», in *Re Mida a Wall Street. Debito desiderio distruzione tra psicoanalisi, economia, filosofia*, a cura di F. Leoni, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

Nietzsche F., 1882: *La gaia scienza e Idilli a Messina*, tr. it. di F. Masini, Milano, Adelphi, 2017.

Panza P., 2015: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità finanziaria. Genealogie ed eterogenesi dei fini nell'arte contemporanea*, Milano, Guerini.

Polanyi K., 1944: *The great transformation. The political and economic origins of our time*, New York-Toronto, Rinehart.

Poli F., 1999: *Il sistema dell'arte contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

Porro C., 2019: *Per le strade dell'arte. Ricordi e riflessioni di un protagonista, tra mercato e istituzioni*, Milano, Skira.

Redaelli E., 2015: *Soggetto al debito. Il fondo simbolico dell'economico*, in *Re Mida a Wall Street. Debito desiderio distruzione tra psicoanalisi, economia, filosofia*, a cura di F. Leoni, Milano-Udine, Mimesis.

Santagata W. (a cura di), 1998: *Economia dell'arte. Istituzioni e mercati dell'arte e della cultura*, Torino, Utet.

Schmitt C., 1954: *Dialogo sul potere*, tr. it. di G. Gurisatti, Milano, Adelphi, 2012.

Senaldi M., 2019: *Cattelan cover story*, <https://flash---art.it/article/cattelan-cover-story/>. [27/05/2022]

Steinberg L., 1972: *Other criteria: Confrontations with twentieth-century art*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2007.

Thompson D., 2017: *Bolle baroche e avidità. Storia e segreti del mercato dell'arte contemporanea*, tr. it. di D. Comerlati, Milano, Mondadori, 2018.

Velotti S., 2019: *The pretense of an economic cosmos and the aesthetic sense: Some reflections on 'spontaneous orders'*, «Studi di estetica» 15, 3, pp. 125-145.

Villani A., 1980: *Arte Potere Mercato*, Milano, Franco Angeli.

Zampetti Egidi C., 2014: *Guida al mercato dell'arte moderna e contemporanea*, Milano, Skira.

Zolberg V.L., 1990: *Sociologia dell'arte*, tr. it. di F. Callegari, Bologna, Il Mulino, 1994.

Zuboff S., 2018: *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*, Roma, LUISS, 2019.