

-
Abstract

La figura dell'artista nell'immaginario collettivo è decisamente quella dell'anticonformista, del solitario bobémien che dal suo atelier progetta di rivoluzionare il mondo. Sulla stregua di questa interpretazione, la rappresentazione più tradizionale della storia dell'arte è intesa come un progresso lineare spinto da momenti di innovazione che conducono ad un nuovo stadio di convenzionalismo. Questo contributo vuole mostrare come una simile visione si leghi indissolubilmente al pensiero dell'età moderna, ma non spieghi in maniera soddisfacente lo sviluppo e il significato dell'arte nei secoli, legati piuttosto alla necessità di convenzione con i valori della società (o della sua élite) che non al più sfrenato individualismo.

-
Conventional art

- or -

why artists can't really be nonconformist

The representation of the artist is generally that of a nonconformist, a lonely Bohemian eager to revolutionise the world from his studio. From this perspective, the traditional interpretation of art history is one of linear progress, spurred on by moments of innovation aiming at new states of conventionalism. This article shows how such a perspective has much to do with the philosophy of modern times, even though it doesn't provide a satisfactory explanation of the meaning and development of art throughout the centuries, bound as they are instead to the necessity of convention with the values of society (or of its elite) rather than on wild individualism.

-
**Arte
 convenzionale
 – ovvero –
 perché non
 possono esistere
 artisti realmente
 anticonformisti**

-
 Diego Mantoan

Premessa teorico-metodologica: l'arte come prodotto sociale

Il presente contributo si propone di indagare il concetto di convenzione riferito alla sfera artistica, concentrandosi nello specifico sulla storia dell'arte, sul ruolo dell'artista e sul significato dell'arte per la società occidentale. Non si vuole cioè affrontare il tema della convenzione in campo artistico rispetto a linee di ricerca più usuali, ossia l'arte intesa come linguaggio o il problema della ricezione artistica. Infatti, in tali direzioni sono già stati compiuti studi fondamentali: la questione dell'arte come sistema codificato di segni e significanti è stata esplorata ampiamente, fra i tanti, da Ludwig Wittgenstein (1); la problematica della intelligibilità della rappresentazione artistica all'interno di una comunità di senso, invece, è anch'essa stata esplorata esaurientemente, ad esempio dagli studi di Ernst Gombrich (2). Si è preferito un terzo percorso che ricomprenda l'artista e l'arte all'interno del sistema sociale/culturale di cui entrambi sono parte e, al tempo stesso, prodotto. Si tratta, insomma, di riflettere sul senso attribuito all'arte e sul ruolo rivestito dagli artisti nella società occidentale durante i secoli passati. L'approccio qui seguito lambisce la più ampia teoria iconologica (3) per collocarsi infine a cavallo di due importanti filoni di ricerca: da una parte la storia sociale dell'arte, dall'altra la storia dei mercati artistici. La lente sociale applicata all'arte è certo debitrice della scuola degli *Annales*, la quale ha saputo introdurre l'ottica di *longue durée* sensibile alle strutture economiche e sociali di una data società (4). Lo studio dei mercati artistici, sotto l'influenza della cultura anglosassone, ha invece riportato l'arte ad una dimensione nella quale interagiscono molteplici attori coinvolti a vario grado nella filiera artistica (5). L'adesione ad un'interpretazione dell'arte che integri la prospettiva iconologica, quella sociologica e quella economica si motiva con i fondamentali contributi offerti da questi tre filoni alla comprensione dell'arte occidentale. In particolare, convince la proposta di individuare nei mutevoli modelli di formazione professionale (dalla bottega all'accademia), nei diversi profili di lavoro artistico (cioè nelle differenti tipologie di artista) e nella varietà dei rapporti di committenza (superando il mero mecenatismo) tre dei fattori determinanti per la produzione artistica nel corso dei secoli (6).

Presupposto per questo tipo di riflessione sulla convenzione rapportata al campo artistico è dunque quello di intendere innanzitutto l'arte come specchio dei valori collettivi d'una società e del pensiero di un'epoca, o perlomeno dei valori e del pensiero della sua classe dominante. Pur ammettendo che l'espressione individuale e l'aspirazione universalistica facciano parte dell'essenza dell'arte, si ritiene tuttavia che le opere artistiche contengano molto di più del solo significato intenzionale: descrivono infatti l'essenza della società stessa in cui tali opere sono sorte e, talvolta, della società umana occidentale tutta (7).

Alcune righe in conclusione alla premessa valgono a specificare il termine di convenzione declinato nel presente contributo. Lunghi dal volersi addentrare nel dibattito filosofico attorno al concetto di convenzione, basti qui dire che il termine viene inteso come paradigma, culturale e sociale, che sottende al riconoscimento di un oggetto artistico in quanto tale, nonché di un artista come tale. Esisterebbe cioè una forma di convenzione – sia essa consapevole o inconsapevole, esplicita o implicita – fra la società e ciò che essa considera arte. Per estensione, un'opera d'arte verrebbe riconosciuta come tale nella misura in cui essa si trovi in consonanza (in tedesco *Einklang*) con la società che la osserva. La convenzione riguarderebbe le aspettative e i valori della società che devono rispecchiarsi nell'arte, sia essa anteriore o contemporanea alla società stessa, affinché essa sia considerata tale. Ogni società ed ogni epoca hanno infatti una propria idea di arte: si stabilisce cioè un paradigma proprio in fatto di arte, certo non immutabile, ma frutto di una convenzione fra i membri di una data società – o, più spesso, condivisa dalla sua élite politica, economica, sociale o culturale. Considerando tutto ciò, si ritiene allora di poter affermare che l'arte sia in qualche modo convenzionale per necessità intrinseca, poiché è riconosciuta come tale per accordo condiviso da una comunità di senso (8).

L'arte come successione di paradigmi culturali

Se si vuole intendere l'arte nelle varie epoche e nelle varie società come frutto di una convenzione, tale convenzione deve necessariamente essere il risultato di una contrattazione, di un

gioco di forza fra quegli attori che in definitiva hanno potere di determinazione in fatto di valutazione artistica. Proprio per questa ragione, nel suo fondamentale saggio *Re-thinking Patronship*, Albert Boime pone la committenza quale fattore causale nell'evolversi dell'arte sia durante il Rinascimento, sia per il periodo barocco. L'atto creativo, secondo Boime, si dispiegherebbe quindi in una più ampia realtà sociale: l'arte sarebbe solo in parte frutto di un atto individuale, poiché riposa su una base collettiva (9). “L'insieme dei personaggi che costituiscono la comunità artistica e la sua interazione con le forze politiche e sociali formano quello che definisco il *sistema della committenza* [...]. In questo senso il committente non è un singolo individuo o una singola istituzione, ma un'entità che rappresenta l'intera compagine sociale [...]. Quando si stabilisce un patto sociale per cui ogni decisione e ogni azione viene concertata collettivamente, gli individui si trasformano in una comunità organizzata: nuova unità che costituisce il canale culturale attraverso cui si rende manifesta l'egemonia ideologica dell'élite dominante” (Boime 1990, pp. 12-13). Sulla stregua di questo ragionamento Arnold Hauser classifica l'artista come espressione della propria individualità, seppur all'interno della piattaforma condizionante della società in cui è inserito, mentre Marx valutava le operazioni artistiche come visioni unilaterali della verità, distorta da una indicazione politica ed ideologica puramente strumentale (10).

Il rischio che traspare da una simile lettura dell'arte è quello di confondere le tendenze artistiche storicamente affermatesi con il mero gusto o con la moda di un'epoca, concetti che paiono svalutare il contenuto culturale delle scelte artistiche compiute. Questo pericolo è tuttavia meno insidioso di quanto possa apparire: infatti, bisogna riconoscere che l'affermazione di un movimento artistico o perfino di un intero periodo hanno molto a che fare con l'imitazione, la proliferazione o l'adesione a determinati stili o maniere. Ma ciò non è semplice frutto del gusto o della moda, bensì di una scelta culturale di fondo che precede e sottende alle scelte artistiche, così come al gusto e alle mode. In questo modo si spiega, inoltre, come un artista possa essere rappresentativo della propria società, o, con la stessa coerenza, non esserlo

nel suo momento storico agli occhi dei contemporanei e divenirlo in seguito ad una nostra lettura a posteriori (11). Una tesi interpretativa dell'arte di tipo collettivistico, per la quale lo sviluppo dell'arte sarebbe legato alle scelte convenzionali d'una società in un dato momento storico, può essere corroborata proprio quando è dimostrabile il suo contrario: si tratta cioè dei casi in cui non si è verificata l'instaurazione di una nuova maniera.

Fra gli esempi più noti e discussi dalla storiografia artistica, troviamo a questo proposito il dibattito sulla generazione artistica immediatamente successiva a Giotto (12). Si è infatti osservato come le grandi novità introdotte in pittura dall'allievo di Cimabue nel corso della propria attività compresa tra il 1280 e il 1337 non abbiano trovato seguito negli artisti a lui posteriori. La figurazione più naturalistica, l'uso del colore in termini di incidenza luminosa e l'intuizione della tridimensionalità prospettica verranno infatti ripresi solo nell'ultimo quarto del Trecento da quella tendenza che, non a caso, è stata definita neo-giottesca. Bisognerà invece attendere addirittura fino al 1525, affinché i nuovi valori della plasticità, del naturalismo e della prospettiva matematica trovino compimento nel celeberrimo affresco della Trinità di Masaccio in Santa Maria Novella a Firenze. Fra le motivazioni che sono state date per spiegare questo sfasamento temporale, la più convincente pare essere quella che sottolinea l'assenza nel primo Trecento di un sostrato culturale attento a recepire e sviluppare le novità giottesche. Segnatamente, ciò che mancava al tempo subito dopo Giotto era quel diffuso spirito umanista che giunse a maturazione solo al termine del XIV secolo, affermandosi artisticamente con la scelta a favore del Ghiberti nel famoso concorso per la decorazione del portone orientale del battistero di Firenze nel 1401. Tale episodio è emblematico per quanto riguarda invece il passaggio ad un differente stadio dell'arte e dimostra come un simile mutamento si traduca proceduralmente nei termini di una rivoluzione culturale: si tratta di una élite sociale che riesce ad imporre i propri valori estetici e gusti artistici, i quali assurgono a nuovo standard convenzionale e conseguentemente iniziano ad essere diffusi. La formella con il Sacrificio di Isacco presentata dal Ghiberti vinse il concorso perché la sua

compiuta plasticità, la composizione libera, il richiamo classicista e le proporzioni naturalistiche interpretavano appieno il nascente spirito incardinato nella ripresa della antichità classica e nella centralità dell'uomo. I suoi concorrenti invece – fra cui scultori del calibro di Jacopo della Quercia e Niccolò di Pietro Lamberti – rispondevano ancora agli ormai logori moduli gotici oppure erano troppo proiettati in avanti – come nel caso della composizione presentata da Brunelleschi (13). I casi citati evidenziano due aspetti fondamentali di una teoria della produzione artistica legata alla dimensione sociale: da una parte l'importanza dell'adesione dell'arte a precise convenzioni di tipo estetico, culturale e sociale di una data epoca, pena la sua estraneità o marginalità; dall'altra un'interpretazione del concetto di innovazione in campo artistico nel senso di novità (es. formale, estetica, contenutistica, ecc.), le cui potenzialità si esplicano soltanto nel momento in cui avviene il passaggio ad un diverso stadio di convenzione che sia intenzionato a recepire tale novità nel proprio sistema artistico. Afferma Boime, che “le forme della committenza [e quelle artistiche] si adeguano via via ai cambiamenti politici e sociali e alla diversa personalità dei gruppi al potere, ma resta invariato il principio per cui ogni mutamento deve [...] creare un consenso politico duraturo e uno stabile ordine sociale. [...] Sebbene in periodi di rivoluzione il controllo del sistema della committenza passi da un gruppo di potere ad un altro e possano verificarsi cambiamenti radicali all'interno del codice visivo, la struttura del sistema – nonostante l'affermarsi di una nuova ideologia – resta inalterata” (Boime 1990, p. 15). Ecco dunque che “l'autore e l'autorità rimandano entrambi in ultima istanza all'identità collettiva, e l'originalità può trovar spazio solo ai margini dei limiti, continuamente variabili, stabiliti dalle élite che rappresentano la legittima autorità” (Boime 1990, p. 19).

Arnold Hauser, autore di una celebre *Storia sociale dell'arte*, pare sposare questa visione nel seguente citato: “I ceti colti, ieri ancora inclini a innovare, oggi sentono e pensano da conservatori; ma prima che possano trasformare l'intera vita intellettuale secondo la loro nuova mentalità, ecco che riesce a impadronirsi degli strumenti della cultura, da cui durante la precedente generazione era escluso, un altro ceto forte di

una sua capacità dinamica, che a sua volta, alla generazione successiva, si porrà come remora al naturale sviluppo, prima di cedere definitivamente ad altri” (Hauser 1971, pp. 323-324). L'affermazione qui riportata lascia però emergere una tendenza della storiografia artistica, la quale soleva spingere la narrazione storico-artistica verso un'interpretazione di tipo evoluzionista. Ciò accade se il passaggio da uno stadio di convenzione ad un altro viene letto come avanzamento o decadimento rispetto al periodo preso ad origine. Le spiegazioni di tipo evoluzionista godono di grande fortuna, specie nella divulgazione della storia dell'arte, poiché facilmente intelligibili e incentrati sulla funzione catalizzante di singoli artisti. Infatti, nel flusso di uno sviluppo progressivo e consequenziale, l'artista assumerebbe il ruolo di agente del cambiamento: è l'artista a rompere la convenzione e proiettare l'arte verso uno sviluppo successivo. Ecco che l'artista non può che essere un anticonformista, poiché solo in quanto tale assolverebbe la sua funzione di motore del progresso artistico (14). Prima di affrontare la questione sul significato dell'arte per la società occidentale nell'ottica della convenzione, deve essere messo in discussione il ruolo dell'artista implicito in una visione di tipo evoluzionista e progressista della storia dell'arte.

Il falso mito dell'artista anticonformista

Guardando strettamente al campo dell'arte occidentale, genio e sregolatezza paiono ai nostri occhi gli attributi sostanziali dei più grandi artisti dei secoli passati. Tuttavia, è solo con l'Ottocento che l'artista interpreta il mito borghese – e romantico – del *bohémien* estraneo alle convenzioni sociali, mentre la creazione artistica assume a manifestazione estrema di individualismo. Tale convinzione si è ormai talmente affermata nell'immaginario collettivo da essere proiettata anche su artisti di epoche molto distanti dall'Europa del *fin de siècle*. A facilitare una simile trasposizione contribuisce la circostanza che la figura dell'artista ribelle, oltre ad operare come utile grimaldello per una narrazione evoluzionista, può essere ritrovata ben più indietro del XIX secolo, se ci si concentra sulla biografia degli autori. Celeberrima è la vicenda di Caravaggio che condusse una vita breve e violenta (15). Forse è proprio grazie alla vita avventurosa o sregolata di al-

cuni artisti, assai facile a catturare l'immaginazione, che si è insinuata l'idea nel pensiero comune che la straordinarietà di un artista sia definibile in termini di a-normalità. Da una simile interpretazione la figura dell'artista emerge dunque come quella di un emarginato, capace di precorrere i tempi proprio in funzione del suo essere/essersi messo a margine della società (16).

Una narrazione capace solamente di isolare gli aspetti biografici più curiosi o salienti nella vita degli artisti manca però di fotografare la norma che ha caratterizzato la professione artistica lungo il corso dei secoli. Peter Burke ha analizzato le diverse tipologie di artista storicamente esistite a partire dal Medioevo e in un celebre saggio ne elenca almeno cinque (17): l'artista artigiano, l'artista cortigiano, l'artista imprenditore, l'artista burocrate e infine l'artista ribelle – da non confondere con il concetto squisitamente anti-borghese di *bohémien* (18). “[...] essere un artista ha rivestito significati molto diversi nei vari periodi e [...] non è mai esistita un'età dell'oro in cui l'artista fosse libero da condizionamenti sociali, per quanto variassero le forme da questi assunti. Per avere successo ai suoi giorni [...] l'artista doveva in qualche modo cedere alle pressioni, o facendovi buon viso o [...] con notevole renitenza” (Burke 1979, p. 112). Se la maggior parte degli artisti sottostavano dunque ad una forma organizzativa e sociale di tipo convenzionale, non per questo fra loro si conterebbero autori di minore genio. Basti pensare alla bottega fiorentina del Verrocchio, dalla quale emersero grandi maestri come il Perugino e geni assoluti come Leonardo da Vinci (19).

Inoltre, la rappresentazione dell'artista come esterno o perfino antagonista della società peccherebbe d'omettere la dilagante preoccupazione fra gli artisti rinascimentali di ottenere riconoscimento sociale, dunque non solo la propria affermazione personale. Il mestiere dell'artista (qui ristretto a realizzatore di opere visive) scontava infatti, in epoca medievale, una considerazione alquanto bassa, non essendo inserito fra le sette arti liberali. Un primo passo fu compiuto con la comparsa delle opere autografe che portò all'emersione dell'artista dall'anonimato: da mero produttore di icone al palesamento della propria individualità artistica. Ma ben presto gli arti-

sti vollero godere del prestigio sociale che si lega al successo economico e culturale. Il caso di Tiziano è certo fra i più lampanti in merito: una volta insignito del titolo ufficiale di pittore della corte imperiale, Tiziano non tardò a raffigurarsi in un autoritratto con lo sguardo fieramente rivolto allo spettatore. In mano ostenta il pendaglio a forma di vello d'oro donatogli dall'imperatore Carlo V, antico simbolo dei mitici argonauti e poi impresa della casata d'Asburgo (20).

Se dunque l'interpretazione dell'artista come anticonformista non regge alla prova dei fatti – o perlomeno non mostra di poter essere estesa alla totalità degli artisti e generalizzata rispetto alle diverse epoche storiche –, bisogna individuare le ragioni profonde che hanno permesso ad una simile lettura di conquistarsi uno spazio quasi indelebile nell'immaginario collettivo. Vi si è già accennato in precedenza: da una parte il successo del mito romantico dell'artista ribelle, dall'altra la funzionalità dell'artista anticonformista ad una narrazione storico-artistica di tipo evolucionista. L'artista che sfida le convenzioni, oltre ad affascinare ed attrarre, corrobora dunque una interpretazione della storia dell'arte in cui lo sviluppo si attua attraverso un progresso di tipo lineare, parabolico o ciclico. Si deve allora passare ad affrontare la questione relativa ai possibili modelli interpretativi della storia dell'arte.

Modelli interpretativi a confronto

Una rapida ricostruzione della vicenda artistica compresa fra il Realismo ottocentesco e la nascita delle Avanguardie europee nel primo Novecento (21) pare evidenziare un filo rosso che lega lo sviluppo dell'arte da Courbet all'espressionismo, all'astrattismo e alle altre correnti di inizio secolo. Il periodo preso in esame si dimostra esemplare nel descrivere una narrazione storico-artistica che segue un movimento di evoluzione lineare e progressivo, spinto da alcuni momenti di propulsione. A ben guardare, tuttavia, si tratta pur sempre di un periodo storicamente assai ridotto e la progressione lineare che sembra caratterizzarlo non può certo essere estesa a più secoli senza incappare in alcuna difficoltà. Osservando lo sviluppo dell'arte lungo un arco temporale maggiore, invece, si possono riconoscere diversi momenti che gli storici dell'arte considerano apicali. A grandi linee, infatti, l'intero Rina-

scimento italiano può essere considerato un'unica parabola artistica che prende avvio nel Quattrocento, matura nella forma più compiuta a cavallo del Cinquecento per poi scemare lentamente verso il Manierismo. Uno sviluppo di tipo parabolico come quello appena descritto pare uno schema più consono per descrivere l'andamento dell'arte nel corso dei secoli. Eppure, nonostante questo modello sia certamente più convincente rispetto a quello di progresso lineare, anch'esso non riesce ad abbracciare l'intero arco della vicenda artistica occidentale, la quale sembrerebbe piuttosto costituita da più parabole che si susseguono. Il modello di sviluppo dell'arte sembrerebbe dunque assumere la logica dei corsi e ricorsi storici di matrice vichiana: ad una fase di ascesa ne seguirebbe una di massimo splendore, conclusa infine da una ricaduta che introduce però nuovamente all'inizio di un ciclo.

Fra i tre modelli interpretativi proposti – quello di progresso lineare, quello parabolico e quello ciclico – l'ultimo parrebbe il più adeguato, ma la sua correttezza va misurata sull'effettiva esistenza di fasi di decadenza. Invero, attribuire ad un periodo storico o ad un movimento artistico l'epiteto di decadente molto spesso è il risultato di un giudizio espresso a posteriori. In realtà è assai difficile che un'epoca sia stata considerata decadente dai propri contemporanei, o perlomeno andrebbe indagata quale sia la visione dei contemporanei circa l'arte del proprio tempo. Si scoprirebbe così che durante il Seicento nessuno avrebbe considerato l'arte coeva decadente o inferiore rispetto a quella del secolo precedente. Per testare la validità del modello di sviluppo ciclico si intende allora discutere il caso dell'arte antica utilizzato in passato come caposaldo della narrazione di tipo evolucionista (22).

Lo studio dell'antichità classica ad opera di Johann Joachim Winckelmann nella seconda metà del Settecento segnò la nascita della storia dell'arte antica ed influenzò la scuola filologica per tutto il secolo successivo. L'interpretazione data allo sviluppo dell'arte greca da questa corrente di pensiero corrispondeva ad una lettura di tipo parabolico all'interno del quale si poteva tuttavia scorgere una stretta successione evolutiva. Secondo questa visione, l'arte greca si divideva in quattro fasi consecutive: la prima fase era quella del periodo geometrico caratterizzato da semplici decorazioni sul

vasellame; la seconda fase era considerata quella arcaica, in cui faceva la propria comparsa la figura umana sotto forma di *kouros* e *kore*, rigide sculture di uomini e donne con attributi generici e colte nella massima frontalità; la terza fase era finalmente l'età d'oro, nella quale artisti come Fidia, Lisippo e Prassitele avevano raggiunto la perfezione estetica, la compostezza armonica e la rappresentazione idealizzante dell'uomo e della natura; la quarta ed ultima fase degenerava invece verso quell'eccesso di movimento ed enfasi tipico del periodo ellenistico (23).

Una simile ricostruzione della vicenda artistica greca trovava conferma nell'apparente logica di un percorso evolutivo che va dalle forme più semplici a quelle più complesse, ma era anche corroborata dalle opinioni espresse dalle fonti antiche. La ricerca compiuta nel corso del XX secolo, tuttavia, ha dimostrato che questa narrazione dell'arte greca non è corretta, poiché si fonda su diversi equivoci. In primo luogo, è stata data troppa fiducia alle valutazioni espresse dalle fonti antiche senza considerarle criticamente. Infatti, è assolutamente vero che i trattati di Plinio il Vecchio e di Pausania – per citare due delle più importanti fonti sull'arte antica – collocavano l'apice dell'arte nel periodo classico (V-VI secolo a.C.), ma erano frutto di un'epoca assai più tarda che si caratterizzava per una rivalutazione ed imitazione del classicismo con conseguente denigrazione del periodo ellenista. Dunque le ricostruzioni di Plinio e Pausania andavano interpretate nel contesto di una società conservatrice che si rivolgeva nuovamente ai valori dell'arte classica, anziché venire prese come verità indiscutibili. In secondo luogo, l'apparente progresso nelle capacità tecniche ed estetiche di rappresentazione naturalistica – che andrebbero dall'arte geometrica a quella di epoca classica – è frutto di un'errata interpretazione ottocentesca: è pur vero che le fattezze fisiche del Doriforo di Lisippo sono più realistiche rispetto alla schematicità di una *kore* arcaica, ma non si tratta di forme più o meno evolute di arte. Infatti, se si prendono in considerazione le due differenti situazioni sociali che stanno alla base di tali creazioni, diventa evidente che la vera motivazione delle loro differenze sono le aspettative riposte nell'arte dalla società e non il grado di evoluzione delle tecniche artistiche. La frontalità dei *korai* ar-

caici risponde alla necessità di immediatezza rappresentativa e mero simbolismo di un'arte propria di una società aristocratica – e non a caso si ritrova anche nell'arte dell'Egitto e della Mesopotamia. La perfetta naturalezza dell'età classica, invece, è espressione di una nuova società democratica che pone al centro della stessa gli uomini liberi delle città stato. Infine, è sbagliato anche considerare l'arte del periodo ellenistico decadente rispetto a quella della fase classica: tale visione si fonda infatti sulla pretesa idealità universale dell'arte nell'età d'oro, che nel periodo ellenistico decadrebbe invece in un esagerato naturalismo. La verità, tuttavia, è che Fidia e gli altri maestri del V e VI secolo a.C. non perseguivano affatto l'idealizzazione delle forme (ossia il raggiungimento delle idee platoniche), bensì cercavano di ottenere la rappresentazione più naturale possibile. L'istanza di idealizzazione è stata attribuita loro in epoche successive, tanto che gli studiosi del primo Ottocento negarono di riconoscere la mano di Fidia nei fregi del Partenone portati a Londra da Lord Elgin, poiché le sculture parevano troppo naturalistiche e poco composte rispetto alle proprie teorie sull'arte greca (24). Vediamo dunque che gli equivoci nella narrazione evoluzionista rispetto all'arte greca nascono proprio dall'aver applicato una lente impropria alla lettura delle vicende artistiche in antichità. Lo sviluppo dell'arte greca non può essere compreso guardandolo dalla prospettiva di una società, quella ottocentesca, i cui valori fondanti ruotavano attorno al progresso. Questa visione falsata ha contribuito in egual modo a disdegnare per molto tempo l'arte prodotta durante l'impero romano. Invero, una società basata sul progresso non può comprendere l'arte di un periodo fondato sull'assoluta staticità e conservazione, come lo era appunto la società imperiale. Per chi è abituato al continuo superamento delle barriere è difficile comprendere un'arte come quella romana che ha prodotto prevalentemente repliche di opere greche o assemblaggi di schemi greci, ma quelle che possono apparire come noiose copie di mirabili sculture diventano invece continue riaffermazioni del valore assoluto degli originali agli occhi di una società che crede all'universalità ed insuperabilità della cultura greca. L'arte romana non voleva superare i moduli classici, perché non riteneva fosse possibile e nemmeno utile (25). Il

superamento dell'arte classica lo si avrà infatti solamente con quella paleocristiana, proprio perché quest'ultima non dava alcun valore all'istanza di naturalezza. La nuova cultura cristiana portò con sé in campo artistico una nuova convenzione che rifiutava il realismo dell'arte pagana e preferiva rivolgersi al simbolismo, necessario per esprimere i valori di una società orientata alla dimensione ultraterrena. Ecco che la perdita di naturalezza nelle sculture e nei mosaici dell'arte bizantina non si motiva con il crollo dell'impero romano e delle tecniche artistiche connesse, bensì con un consapevole cambio di paradigma culturale, sociale ed artistico.

Conclusioni: ogni epoca ha l'arte che si merita

Con questo breve saggio si spera di aver dimostrato l'utilità del concetto di convenzione – inteso come paradigma culturale e sociale – per guardare alla storia dell'arte. Si ritiene infatti che l'arte venga considerata tale soltanto se corrisponde ai valori ed alle aspettative della società che la osserva e la valuta. Se, per esempio, una società ripone valore nel progresso, allora esso avrà importanza pure nella visione e nell'interpretazione dell'arte proprie di tale società. Ripensare all'arte nei termini di un'attività collettiva soggetta a convenzione aiuta inoltre a superare gli equivoci prodotti da una narrazione storico-artistica di tipo evoluzionista. Adottare l'ottica della convenzione potrebbe risultare importante specie per comprendere l'arte contemporanea, oggi spesso vituperata per varie ragioni, come la presunta decadenza culturale rispetto al passato o l'impossibilità di trovarvi alcun nesso di sviluppo lineare con le tendenze anteriori.

Invero, se l'arte è considerata tale per via convenzionale, ci si potrebbe domandare perché mai quella prodotta ai giorni nostri debba rappresentare necessariamente un progresso rispetto a quella del passato. La nostra società globalizzata, nonostante sia forse ancora alla ricerca di nuovi valori caratterizzanti, pare non prestare più cieca fede al progresso. Cos'altro potrebbe allora fare l'arte contemporanea, se non rispecchiare la confusione e – al tempo stesso – l'abbondanza di valori e convinzioni, gusti e mode presenti nella nostra società? Accettare l'ottica della convenzione potrebbe farci riavvicina-

re all'arte prodotta da quegli artisti che vivono ed esprimono il nostro stesso tempo. Ma ancor di più, una simile interpretazione dell'arte dovrebbe farci riflettere sul vero motore della produzione artistica coeva. L'arte che vediamo esposta nei musei e nelle gallerie specializzate nel contemporaneo rispecchia un sentire realmente comune e vicino all'intera società oppure rimane espressione di un'élite culturale e sociale, politica ed economica che propone al mondo il proprio ordine e la propria visione? Se alla fine si propendesse per la seconda delle due ipotesi, allora forse sarebbe giunto il tempo di avviare una nuova rivoluzione culturale: ad opera di chi ritenesse di saper meglio interpretare lo spirito dei tempi.

Commenti

Quando sfogliamo un manuale convenzionale di storia dell'arte, o quando passeggiamo tranquillamente per le sale di un museo d'arte – anche se Mantovan non lo dice esplicitamente, dagli esempi adottati nel suo articolo mi pare di riscontrare in modo preponderante l'identificazione di "arte" con "arte pittorica" o più in generale con "arti visive" – l'esibizione delle opere d'arte fa appello al nostro gusto. È consuetudine che formuliamo dei giudizi sulle opere e sul perché le opere ci piacciono – o meno. Questi giudizi possono essere talvolta molto banali: "mi piace... perché...", "è bello... perché...", "lo trovo incomprensibile...perché..." ecc. Ora, lo studio della storia dell'arte ha l'effetto di "educare" il nostro gusto. "Educare il gusto" vuol dire che le spiegazioni per cui apprezziamo o meno un'opera d'arte possono essere arricchite da motivi esterni al nostro stesso gusto. Sicché i giudizi che possiamo formulare, con l'ausilio dello studio, possono non essere così banali: possono per esempio addurre spiegazioni che si avvalgono di documenti legati a quello che l'autore aveva in mente di realizzare, oppure possono mettere in campo critiche comparative con quello che la storia dell'arte ha presentato prima, dopo, o altrove. I giudizi arricchiti che formuliamo grazie ad uno studio adeguato della storia dell'arte possono essere – secondo questo ragionamento – di

due tipi: il primo, “intenzionale”, che assegna un valore costitutivo alla conoscenza delle intenzioni dell’autore; il secondo, “contestualistico” che assegna invece un valore costitutivo alla conoscenza del ruolo che un’opera riveste all’interno di un percorso biografico dell’autore, oppure nel contesto di un certo movimento artistico, o in quello di un certo sviluppo della storia dell’arte – inteso sia in senso sincronico che diacronico. Notiamo che questi giudizi si giocano tutti solo all’interno della storia dell’arte, colta nella sua piena autonomia. In senso stretto il “contesto” di un’opera d’arte è chiaramente la storia dell’arte stessa. Ma in un senso più ampio, meno ingenuo, il “contesto” di un’opera non può non tener conto di quello che Hegel chiamerebbe il movimento dello spirito oggettivo, e cioè di tutti quei risultati complessivi raggiunti nella tecnica, nella società, nell’economia, nella politica (l’elenco continua...).

Questo mi pare il punto sollevato da Mantoan in sede metodologica. La contestualizzazione più attenta richiede anche lo studio di altre discipline e altre ricostruzioni storiche: ad esempio il tipo di formazione professionale e le condizioni di lavoro cui l’artista era sottoposto aiutano a comprendere certe intenzioni stilistiche da parte dell’autore, le similitudini tematiche tra autori diversi, l’istituzionalizzazione di una corrente, ecc.

Dal punto di vista di una storia dell’arte “olistica”, Mantoan invita a distinguere tra un tipo di arte in “consonanza” ed uno di “rottura”, a seconda del rapporto che la società intrattiene con ciò che essa considera come arte. Proprio questa insistenza sul valore storico e relativo di ciò che è preso come arte dalla società mi pare un punto di forza del discorso di Mantoan. La critica artistica infatti ha il duplice affannoso compito di capire sia il contesto storico in cui nascono le opere, sia anche di riflettere sulle condizioni storiche entro cui essa si esercita. Come “ogni epoca ha l’arte che si merita”, così ogni epoca ha la critica d’arte che si merita, aggiungerei. Tuttavia non è perfettamente chiaro, nel discorso di Mantoan, se sia l’orizzonte di attesa di una certa società a decretare il successo di un certo artista, o di un certo movimento artistico, cercando in questi l’affermazione “convenzionale” dei propri valori e delle proprie credenze; oppure ancora, se il successo

di un certo artista o di un certo movimento artistico dipende dall’adesione di questi a certe “convenzioni” culturali di fondo ricavate dalla società. Prendiamo l’esempio dell’artista *bohémien*, ricordato da Mantoan.

Come i *bohémien* sono stati artisti – verso la fine dell’800 – “anticonformisti” e “anticonvenzionali” secondo le loro intenzioni – spesso a scapito di o oltre ad esse, vedi *Le regole dell’arte* di Bourdieu – così la nostra società ha maturato una certa “convenzione” conformista nel designare comunemente un artista “genio e sregolatezza”. Eppure partendo da quest’ultimo punto, occorre notare che anche qualora si riconosca il nostro meschino conformismo nel volere a tutti i costi che l’artista sia “anticonformista”, non si può dubitare, come sembra fare Mantoan, che essi abbiano agito *contro* le convenzioni culturali e sociali loro contemporanee. Spesso il loro atteggiamento era effettivamente convenzionale (era una “moda”, allora come oggi, essere “anticonformisti”); ma rispetto al corpo sociale tutto, è storiograficamente appropriato dire che il loro atteggiamento fosse volutamente, o in modo “preterintenzionale” -non importa-, “antisistemico” e “anticonformista”. Le convenzioni qui riguarderebbero due piani distinti: diverse convenzioni contemporanee, altre convenzioni storiografiche. Convenzioni spesso distinte, da non confondere.

Gianni Zen

-

Note

(1) Cfr. Wittgenstein (1967) (1981).

(2) Cfr. Gombrich (1960) (1984).

(3) L'iconologia fu inaugurata da Aby Warburg nell'ormai celebre studio sugli affreschi ferraresi di Palazzo Schifanoia e portata a maturazione teorica nel lavoro di Erwin Panofsky.

(4) Per l'Italia, fra gli iniziatori di una storia dell'arte aperta alla dimensione sociale, si conta specialmente Ranuccio Bianchi Bandinelli, dopo che lo stesso ebbe superata la sua posizione iniziale vicina all'idealismo crociano.

(5) Cfr. Throsby (2000).

(6) Cfr. Previtali (1979).

(7) Cfr. Panofsky (2009).

(8) Si veda a questo proposito come confronto la definizione di bene culturale, che ha subito una lunga elaborazione teorica e filosofica fino ad entrare nelle convenzioni internazionali proprio come oggetto di cultura materiale al quale è attribuito uno specifico significato da una data comunità di senso.

(9) Cfr. Boime (1979).

(10) Cfr. Marcone (1998).

(11) *Ibidem*.

(12) Un altro caso classico, assai più vicino alla nostra epoca, è quello del grande maestro post-impressionista Van Gogh. Invero, si sostiene – seppur con qualche esagerazione – che il pittore olandese non sia riuscito a vendere una sola opera, mentre era in vita. Di certo non ebbe una carriera esemplare e per sua sfortuna il valore artistico delle sue creazioni venne riconosciuto soltanto postumo. La Francia ottocentesca aveva infatti appena digerito l'irruenza ed immediatezza della lezione impressionista dopo una fase assai

combattuta, cosicché risultava difficile apprezzarne il precoce superamento ad opera di Van Gogh.

(13) Cfr. Previtali (1979).

(14) Si fa qui un esempio di narrazione secondo criteri che sottendono ad un progresso lineare nello sviluppo dell'arte: Gustave Courbet con il Realismo ha aperto l'arte alla rappresentazione naturalistica e veritiera. Gli Impressionisti, i quali accreditavano lo stesso Courbet come padre putativo del loro movimento, hanno catturato nell'arte la visione realistica dell'occhio umano. Inoltre, i tre grandi maestri post-impressionisti, partendo da istanze impressionistiche, hanno condotto ricerche capaci di prefigurare gli sviluppi futuri dell'arte: Cézanne riduce l'arte alle forme geometriche fondamentali; Gauguin studia le capacità simboliche di composizioni e colori; Van Gogh esplora la forza espressiva. C'è da considerare che le avanguardie storiche di inizio Novecento muovono i propri passi dai propri risultati apportati dai tre maestri post-impressionisti.

(15) Nonostante si fosse introdotto nell'aristocrazia vaticana, restò legato all'ambiente dei bassifondi romani e popolò le sue opere dei personaggi che frequentava: allibratori e usurai, sgherri e ubriacconi, cameriere e prostitute. Dopo essersi macchiato d'un delitto durante una rissa, che non fu né la prima né l'ultima, condusse una vita in fuga fra Napoli, Malta, la Sicilia e cadde infine morto in riva al golfo partenopeo per cause ancora inspiegabili: le ipotesi si sprecano e vanno dalla malaria alla sifilide, passando per l'avvelenamento ad opera di sicari.

(16) Spingendo il ragionamento ancora

oltre, la stessa persona dell'artista viene vista come quella d'un soggetto che differisce dalla norma, uno "strano" in quanto estraneo/estraniato rispetto alla normalità. Non stupisce perciò che la narrazione di tipo divulgativo ceda spesso alla tentazione di dare una spiegazione di tipo psicologico alla genialità di un artista. Questa tendenza conduce a dare risalto eccessivo ad aspetti ricollegabili a disturbi della personalità: così viene trattata la presunta omosessualità di Michelangelo oppure la manifesta sindrome bipolare di Van Gogh.

(17) Cfr. Burke (1979).

(18) Si passa a specificare brevemente i caratteri delle cinque tipologie di artista classificate da Burke:

Artista artigiano: organizzazione del lavoro in bottega di retaggio medievale, dunque soggetto alle regole delle corporazioni.

Artista cortigiano: sotto la protezione di un principe, il che ne implica il sostanziale asservimento; si tratta inoltre di una minoranza.

Artista imprenditore: con il mutamento di scala delle commissioni (e dunque del mercato artistico) alcuni artisti riescono a trasformarsi in veri imprenditori a capo di una grande bottega e pieni padroni delle commissioni che intendono accettare.

Artista burocrate: con la centralizzazione degli stati assoluti alcuni artisti diventano funzionari statali e conducono un'esistenza ordinata e borghese; nel contempo fioriscono le accademie come struttura di formazione degli artisti.

Artista ribelle: attenzione a non interpretare anacronisticamente l'eccentricità degli artisti del passato con il concetto di bohémien (in quanto anti-borghese), in realtà solo

pochi erano gli artisti davvero ribelli e cioè rivoluzionari rispetto alle regole sociali.

(19) Altrimenti si prenda ad esempio la bottega veneziana dei Bellini, nota per la sua efficienza dovuta alla distribuzione dei compiti e dei generi pittorici fra i diversi collaboratori che permise di stabilire una sorta di monopolio sulle committenze lagunari di rilievo nel secondo Quattrocento.

(20) Altri casi che si potrebbero citare sono quelli del Tintoretto e di Rembrandt. Jacopo Robusti, noto come il Tintoretto, cercò per tutta la vita di riscattare il proprio ingeneroso nomignolo (letteralmente il "piccolo tintore") e di assicurare alla propria famiglia una duratura promozione sociale guadagnandosi infine l'ammissione alla prestigiosa Scuola di San Rocco attraverso una condotta irreprensibile. La rivalsa sociale dell'artista traspare invece nettamente in Rembrandt, talmente ricco da potersi permettere d'indugiare ripetutamente su se stesso e di mostrarsi con quelle pellicce e quei gioielli che altri artisti potevano solo sognare di dipingere sui ritratti di committenti facoltosi.

(21) Cfr. nota 14.

(22) Cfr. Bianchi Bandinelli (2005).

(23) Alcuni autori ottocenteschi che sostennero questa visione lineare, ciclica o parabolica dell'arte antica furono J.F. Overbeck, G. Friedrichs, H. Brunn e W. Furtwängler.

(23) Cfr. Bianchi Bandinelli (2005).

(24) Cfr. Zanker (2002).

-

Bibliografia

- Becatti, G. (1995) *L'arte dell'età classica*, Sansoni, Firenze.
- Bianchi Bandinelli, R. (2005) *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Laterza, Roma.
- Boime, A. (1990) *Artisti e imprenditori*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Burke, P. (1979) "L'artista: momenti e aspetti" in Previtali, G. (1979) *Storia dell'arte italiana. Vol. II*, Einaudi, Torino.
- Gombrich, E.H. (1960) *Art and illusion*, Pantheon Books, New York.
- Gombrich, E.H. (1984) *The sense of order*, Phaidon, London.
- Hauser, A. (1971) *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino.
- Marcone, M. (1998) *L'artista, il potere, la società*, Rivista di politica e cultura, Lanciano.
- Panofsky, E. (2009) *Sudi di iconologia*, Einaudi, Torino.
- Previtali, G. (1979) *Storia dell'arte italiana. Vol. II*, Einaudi, Torino.
- Throsby, D. (2000) *Economics and culture*, Cambridge Univ. Press, Cambridge (Mass.).
- Wittgenstein, L. (1967) *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Adelphi, Milano.
- Wittgenstein, L. (1981) *Osservazioni sui colori*, Einaudi, Torino.
- Zanker, P. (2002) *Un'arte per l'impero*, Electa, Milano.

-

Biografia

- Diego Mantoan è dottorando in storia dell'arte alla Freie Universität di Berlino. S'interessa principalmente di storia e strutture dei mercati artistici. Oltre alla propria attività di ricerca, l'autore opera da dieci anni nel campo dell'arte contemporanea, avendo collaborato con istituzioni del settore sia in Italia sia in Germania, fra cui la Biennale di Venezia e la Julia Stoschek Foundation di Düsseldorf
- Gianni Zen è dottorando in filosofia all'Università Ca' Foscari. Si interessa di estetica, soprattutto di filosofia della musica.