

Abstract

The idea that the Avant-garde and Classicism are placed at the antipodes of art history is a commonly accepted opinion. However, a deeper analysis proves it to be inconsistent and superficial. The key features of the contemporary artwork are normally taken to be the “dogma of aesthetic indifference” – that is, the decision to abandon the canon of ideal beauty – and the centrality of the artwork’s conceptual meaning at the expense of form and technique. Yet, these categories turn out to be familiar even to the classical world – no stranger to the interest towards the bad and the grotesque – and to ancient art, which was radically conceptual (think of the pyramids or Stonehenge). So the classical approach reveals its closeness to the modern, and the latter – in its sacral seriality, in its transfiguration of the common object into art and in its consecration of the museum – reveals its closeness to Classicism. Classicism (it turns out) is very hard to be actually done away with.

I moderni non hanno scoperto la riproducibilità tecnica e la concettualità più di quanto Colombo abbia scoperto l’America – ci erano già arrivati i Vichinghi. Non mi dilungo su questo punto, e vorrei mettere preliminarmente in luce un altro aspetto, che riguarda non solo il classico, ma anche e soprattutto il moderno: la serialità non priva in alcun modo l’arte della sua aura. Anzi, la accresce.

La *Monna Lisa* intravista da lontano, dietro tre file di visitatori, al Louvre, non è indebolita dalle sue infinite riproduzioni, dal dilagare sul web, dai baffi, dal fatto di trovarla sui grembiuli da cucina e sulle tazzine da caffè: è rafforzata, diviene ciò che, con involontaria esattezza si definisce una “icona della società contemporanea”. Questo non vale solo per le opere della tradizione, ipercanonizzate dai loro simulacri, ma anzitutto per quelle contemporanee, nate in piena epoca della riproducibilità. Facciamoci caso. Se un tubo al neon può diventare oggetto di contemplazione estetica è perché l’opera d’arte, ben lungi dal perdere l’aura e dal secolarizzarsi, è oggi essenzialmente opera d’aura, il risultato

di una consacrazione tutta spirituale per cui un oggetto qualunque si trasforma in opera, i musei si trasformano in templi, e i visitatori in pellegrini e penitenti.

Assumere, come nel *ready-made*, che qualunque cosa, se esposta in un luogo propizio e con la ritualità adatta, può diventare un'opera d'arte, significa trasferire nella produzione artistica la transustanziazione, dove l'artista consacra l'oggetto qualunque, trasfigurandolo in opera, attraverso la lettura di un testo devozionale scritto dal critico. Dunque è vero che non c'è più arte sacra (dove si intenda: di soggetto sacro) e che non si sanno più costruire delle belle chiese. Ma nelle nuove e spesso bellissime cattedrali, i musei, si assiste a una adorazione perpetua. Se le cose stanno in questi termini, allora, l'arte non è affatto morta, ma è più viva che mai, e anzi ha preso il posto della religione.

Conseguenza paradossale ma non troppo: la religione estetica che il Classicismo attribuiva ai Greci e ai Romani celebra i suoi fasti proprio oggi, sotto i nostri occhi, nelle processioni ai musei, equivalenti dei riti di purificazione, così come nel tono assorto, da sacerdotessa di Iside, con cui la commessa del negozio di design ci illustra i pregi di una lampada. C'è una vera differenza concettuale, poniamo, tra le processioni rituali, una sfilata di moda, un concerto rock, una partita di calcio? E il fatto che nello Zeppelifeld di Norimberga, nel 1935, fosse stato ricostruito l'altare di Pergamo per accogliere Hitler dimostra come (di nuovo, contrariamente a quanto spesso il moderno presume di se stesso) la divisione tra religione, politica ed estetica sia ben lungi dall'essere stata superata¹.

Classicismo ed espressionismo

Si potrebbe obiettare che tuttavia – almeno nell'ambito dell'arte teorizzata – il moderno si pone agli antipodi del classico. Il credo estetico fondamentale delle avanguardie è infatti quello che si potrebbe definire “dogma della indifferenza estetica”. Cioè sulla tesi secondo cui la bellezza non è più l'obiettivo primario di quelle che una volta si chiamavano “belle arti”, per distinguerle dalle arti utili. Questo credo estetico (o più esattamente anestetico) viene da lontano, e risale almeno al Romanticismo, caratterizzato da Hegel come un predominio del contenuto sulla forma, come una disarmonia prestabilita e fortemente voluta². E non a caso nel 1853 un hegeliano, Rosenkranz, scrisse *L'estetica del brutto*³, cogliendo lo spirito dell'epoca: la bellezza non serve, basta l'aura, malgrado ci

¹ Sull'uso nazista dell'altare di Pergamo si veda la descrizione che ne dà Peter Weiss all'inizio di Weiss 1975.

² Hegel 1835.

³ Rosenkranz 1853.

si trovi già abbondantemente nell'epoca dei dagherrotipi, ossia (se almeno ha ragione Benjamin)⁴ nell'età della perdita dell'aura.

Almeno da questo punto di vista, il Romanticismo è tutt'altro rispetto al classico. Ma sarà vero? Con una scelta carica di conseguenze per il nostro discorso, Hegel retrodata la nascita del Romanticismo e la fa coincidere con l'arte cristiana. Cristo in croce non è bello a vedersi⁵, importa per il suo significato spirituale, ed è qui, in questa estrema concettualità, che abbiamo il più chiaro antefatto di Duchamp. Anche lo scolabottiglie o la ruota di bicicletta non sono belli, e c'è qualcosa di iperreligioso nella degradazione dell'arte rappresentata dall'orinatoio. Tutta l'arte romantica, e i suoi eredi, le avanguardie, che non a caso hanno luogo in larghissima prevalenza nel mondo cristiano (non ci sono avanguardie islamiche, ebraiche, confuciane, taoiste o induiste, che io sappia) sviluppano questa vocazione arcispirituale. Sostenere, come fa l'arte visiva contemporanea, che la bellezza non è al centro dei suoi pensieri, è una dichiarazione di iperconcettualità.

Bene, ma se l'Avanguardia rinvia al Romanticismo, e il Romanticismo al cristianesimo, allora il classico e il moderno, che sembravano separati da millenni, si avvicinano moltissimo. Come spesso accade, la storia dello spirito non butta via niente, e si tiene sia la religione estetica, sia il romanticismo della croce. In *Perché è finita l'arte greco-romana*, uno dei saggi più notevoli di *L'impero greco-romano*, Paul Veyne⁶ coglie un momento importante nell'arte tardoantica. La scelta di abbandonare il canone della bellezza non interviene, nell'arte classica, a causa di una brusca interruzione, per cui dalla maestria artistica si passa all'inetitudine e alla inespressività. Si tratta di una visione non meno puerile di quella per cui, pressappoco nel 476 dopo Cristo, si passerebbe dai legionari romani ai cavalieri della tavola rotonda. In effetti c'è, ai margini del classico, un momento in cui si decide di lasciar perdere la bellezza, con una evoluzione complessa che trova una corrispondenza perfetta nelle vicende artistiche degli ultimi due secoli.

Prima di tutto, si abbandona il canone della bellezza ideale, e si fa spazio alla individualità. Quel filosofo o quel magistrato saranno indubbiamente più brutti e più sproporzionati, ma sono loro, proprio loro. Poi, c'è qualcosa che si fa avanti, ed è qualcosa di propriamente concettuale: il bello intelligibile di Plotino, o l'espressività a tutti i costi, a volte, persino, la parodia. In tutti questi casi l'equilibrio tra forma e contenuto si perde, non per incapacità, ma per una decisione deliberata: non ci interessa esprimere il bello, vogliamo manifestare altro. Per esempio, la gerarchia, come nei mosaici di Sant'Apollinare; o la concordia, come nei tetrarchi di Venezia; o la potenza, come nel colosso di Barletta.

⁴ Benjamin 1936.

⁵ Cfr. Bacci 2014.

⁶ Veyne 2005.

Senza dimenticare che dentro a queste deformazioni si introducono elementi che, di nuovo, la boria dei moderni tende a riservare al Romanticismo e alle avanguardie: l'ironia, lo sberleffo, il tirato via.

Concettualità a Stonehenge

Dunque non solo la modernità manifesta i sintomi e le trasformazioni di una religione estetica che è in tutto e per tutto quella classica, ma, per parte sua, il mondo classico si rivela tutt'altro che indifferente alle seduzioni del brutto, del deforme, del mal fatto. E soprattutto è capacissimo di riconoscere la centralità del concetto nell'opera. Si obietterà che questo vale appunto per il classico giunto al suo stadio terminale, per il momento apparentemente traumatico, ma in effetti durato secoli, in cui la civiltà greco-romana va incontro alla sua fine. Ma non è così. Perché il primato del concetto, l'eccedenza del contenuto rispetto alla forma, non riguarda solo la fine del classico, ma i suoi antecedenti prossimi o remoti. Che non sono la manifestazione di una forma che prevale sul contenuto, ma, proprio al contrario, si presentano come un predominio del contenuto, cioè per una totale concettualità.

Prendiamo la piramide. Che cosa è più concettuale di una piramide? Di ciò che a ragione Hegel (che non si accorge, con questo, di attribuire all'arte egiziana i caratteri del Romanticismo) definisce come "il simbolo del segno": all'esterno, un solido enorme e insignificante; all'interno, un accumulato di scritture e di segreti e, al centro, il corpo imbalsamato del faraone. Oppure Stonehenge. Quello che ci vuole trasmettere non è un qualche concetto estetico, è molto di più, una concezione astronomica e una visione del mondo. O ancora le grotte di Lascaux, che da questo punto di vista appaiono ancora più sublimi, perché i disegni sembrano manifestare una volontà figurativa, ma il loro intento è con ogni probabilità un altro, e ha a che fare con la magia (o almeno con ciò che molto impropriamente definiamo così) e con la caccia. Si obietterà che nessuno di questi esempi può rientrare in ciò che noi comunemente chiamiamo "arte" – ma, appunto, proprio questo dimostra quanto la loro concettualità sia elevata. Le piramidi, Stonehenge, i dipinti rupestri sono puro concetto. I loro autori si sarebbero vergognati se qualcuno avesse pensato di paragonarli a quelle futili creazioni che noi chiamiamo "opere d'arte"⁷.

Insomma, ci sono pochi ambiti in cui la boria dei moderni è così mal riposta come quello dell'arte. Nessuno pretende di aver composto opere più belle di quelle forgiate dalla ingenuità degli antichi, tutti si pongono nell'orizzonte del sentimentale, e poi del concettuale. Ma tutti pretendono che siano stati i moderni a introdurre nell'arte qualcosa di radicalmente nuovo, di cui nessuno prima aveva

⁷ Sull'origine moderna della nozione di arte cfr. Settis 2014. Sulla crisi della nozione di opera d'arte nell'era contemporanea cfr. Agamben 2013.

il minimo sentore: il disincanto, la serialità e la concettualità. No – lo abbiamo appena visto – non è così. L'opera moderna è l'oggetto di un culto religioso che non è diminuito dalla serialità; e l'opera antica o antichissima può essere non meno seriale e concettuale di quelle che popolano le gallerie d'arte moderna.

Arte contrattuale

Non solo. La concettualità del neolitico è molto più elevata di quella delle avanguardie. Sembrerebbe anzi che più ci si avvicina all'avanguardia, più la concettualità si abbassa e si degrada. Nei dipinti rupestri c'è tutto il sapere di un'epoca, nelle piramidi c'è una astronomia, una economia politica e una teologia. E ancora in *Las Meninas* di Velázquez c'è quanto basta per ispirare dalla pagina 19 alla pagina 31 dell'edizione Gallimard di *Le parole e le cose*⁸. Ma quanto c'è da dire dei *ready-made*? Si obietterà che (sia pure confondendo la Brillo Box con un *ready-made*), Arthur Danto ci ha scritto un libro intero, *La trasfigurazione del banale*⁹. Verissimo.

Ma il concetto che ne emerge è molto più debole, quasi insignificante, rispetto a quello che troviamo nelle piramidi o in *Las Meninas*. Danto non ci dice nulla di più se non che una comunità, il "mondo dell'arte" può mettersi d'accordo e considerare degli oggetti qualsiasi alla stregua di opere d'arte. L'arte concettuale, qui, è un'arte contrattuale: fa i conti con il dato economico (il mondo dell'arte è anzitutto il mercato dell'arte) e insieme cerca di allargare la definizione di arte, rinegoziando l'implicito contratto tra committente, autore, fruitore, sino al punto da diventare essa stessa essenzialmente un contratto.

Perché il solo concetto con cui lavora l'arte concettual-contrattuale è, dopotutto, la legge dell'arte, l'idea canonica che un'opera sia una cosa fisica, con un autore, con una gradevolezza estetica. Dunque, bisogna contraddire i canoni, aggirarli, allargarli, smontarli, e il tutto, piuttosto perversamente, avviene attraverso uno strumento che è tradizionalmente associato al canone e alla legalità, il contratto. Dunque, non grandissimi concetti, alla fine. Concetti debolucci. Contratti, appunto: brocardi, pandette, latinorum.

Black Athena e Moka express

Ricordavo un momento fa che Danto, a torto, considera la Brillo Box (che è fatta apposta, non è di cartone ma di legno, non contiene pagliette per pulire le pentole, è molto più grande dell'originale) come un *ready-made*. La cosa di per sé non è molto importante, si sono commessi errori più grandi e più gravi.

⁸ Foucault 1966.

⁹ Danto 1981.

Però è interessante perché ci segnala un altro punto su cui spesso la boria dei moderni tende a ingannarsi. In effetti, lo ricordavo prima, una delle conquiste di cui i moderni menano vanto è la capacità di dire addio alla bellezza. Ora, siamo sicuri che sia così? Proprio il caso della Brillo Box costituisce un contro-esempio difficile da aggirare.

Esattamente come la *Pietà* di Michelangelo (e diversamente dall'orinatoio o dallo scolabottiglie di Duchamp) la Brillo Box è fabbricata per essere un'opera. Lungi dall'essere un oggetto trovato e messo in mostra con un gesto nichilistico è al contrario e letteralmente (visto che si aumentano le dimensioni) la magnificazione di aspetti della nostra vita, della vita delle società di massa e della pubblicità (con le zuppe, con le dive, con i potenti televisivi) che ci vuol dire: «guarda come è bello il tuo mondo, guarda che splendore, come sono belle quelle scatole». Proprio come avviene nell'arte olandese del Seicento.

Andando indietro, possiamo risalire non solo dalla Nuova Amsterdam ad Amsterdam, ma da Warhol alle radici del classico, non solo per la serialità che accomuna il *Discobolo* e la Brillo Box, ma anche per il senso religioso e politico della scelta di Warhol, che ci propone, insieme alle zuppe Campbell's e alla Coca Cola le immagini di Marilyn Monroe e di Liz Taylor (non meno belle di Nefertiti), di Mao (non meno potente di Cosroe), di John Lennon (non meno influente di Marco Aurelio), e ovviamente della Regina Elisabetta. Queste figure non sono diverse da quelle di Afrodite, Minerva, Zeus o Augusto: rivestono la medesima funzione numinosa.

E con questo siamo nuovamente alla religione estetica di cui parlavamo all'inizio, ma ci siamo arrivati per un'altra via, che non ha a che fare con l'aura che circonda l'opera che non pretende di essere bella, ma con la bellezza degli oggetti prodotti dalla modernità. Dal che si può forse trarre un insegnamento. Il classico lo si può riattualizzare non solo risalendo alle sue origini e trovandoci l'informe, il dionisiaco, l'orientale, che lo rendono disponibile a nuove ibridazioni con Wagner e la musica dell'avvenire, e magari con progetti politici politicamente scorrettissimi (al modo di Heidegger) o ipercorretti (al modo di *Black Athena*¹⁰, d'accordo con la strategia inaugurata da Nietzsche. Si può seguire un'altra strategia, e mostrare come la frattura apportata dalla modernità sia molto meno radicale di quanto non paia.

Con questo non intendo dire (come ha sostenuto tempo fa Bruno Latour)¹¹ che non siamo mai stati moderni (lo siamo stati, e anche troppo), ma piuttosto che il moderno non è poi così moderno come pretende di essere. Dall'altra parte, intendo mostrare che il classico (insieme all'antico e persino all'arcaico e al preistorico) dispone già, al proprio interno, di caratteristiche di cui il moderno

¹⁰ In *Black Athena* il politologo americano Martin Bernal insistette sulle radici afroasiatiche della civiltà classica. Cfr. Bernal 1987.

¹¹ Latour 2009.

pretendeva di possedere l'esclusiva. Perciò, citando anche questa volta un altro francese, un po' più antico di Latour, Joseph Berchoux, alla domanda «Chi ci libererà dai Greci e dai Romani?» si potrà rispondere con serenità: «Nessuno, neanche Rimbaud, neanche Warhol, neanche Jeff Koons – e meno che mai lo spremiagrumi di Philippe Starck o la Moka Express Bialetti».

L'esercito di terracotta

Nel 1882, sul *Gil Blas* Émile Zola pubblicava *Le bonheur des dames*, storia al cui centro c'è uno dei primi grandi magazzini. Felicità delle donne, si dice in epoca ancora molto maschilista. Ma poco più tardi, nella *Nona Elegia Duinese*, Rilke suggeriva di mostrare all'angelo «come può essere felice una cosa». Gli oggetti sono felici anzitutto perché sono belli, e perché ci sopravvivranno, senza fatica, senza lotte e senza portare il peso della noia, e guardandoci come con un sorriso egizio: «ero quello che sei, sarai quello che sono».

Quello che sto svelando è un segreto di Pulcinella. Prendiamo un qualunque museo di arte antica. Di fatto, è in larghissima misura una raccolta di *ready-made*, di oggetti che non erano concepiti essenzialmente come opere d'arte: lampade, fibbie, spade, sarcofagi, piatti e anfore, bicchieri e ampolle. Noi li guardiamo spesso con una devozione estetica, oltre che con un interesse antiquario. Ma come recitano i versi di Sylvia Plath? «Siano con me le mie casseruole di rame, i miei vasi di coccio | Mi fioriscano intorno notturni fiori, dal buon profumo. | Mi avvolgeranno nelle bende, deporranno il mio cuore | Sotto i miei piedi in un bel pacchettino. | Non mi riconoscerò quasi. Sarà tutto buio, | Ma ci sarà il fulgore di questi piccoli oggetti più dolce che il viso di Ishtar».

Non si smette di morire, e di lasciare degli oggetti dietro di sé. Dunque, proviamo a immaginare la situazione di un museo di arte “moderna” (cioè dei nostri tempi) tra duemila anni. Cosa ci troveremo? Lasciatemi fare una previsione non complicata. È difficile pensare che del Novecento resteranno molte delle opere la cui priorità non era la bellezza. Forse si conserveranno con uno scrupolo documentario ed etnografico, o come curiosità un po' sadica, così come ci sono i musei della tortura o dell'inquisizione. Ma sicuramente rimarranno gli oggetti “veri e propri”: le Olivetti lettera 32 un tempo e gli iPod e gli iPad oggi, le automobili e i pennarelli giapponesi, le Moleskine e i ventilatori anni Cinquanta, i juke box e le penne Mont Blanc.

Che abbiano una dignità estetica culturalmente riconosciuta è anche ovvio, dal momento che la loro bellezza ne facilita l'acquisto. Ma più sicuramente, più profondamente, a facilitarne la sopravvivenza, proprio come nei musei di arte antica, non sarà tanto il design, ma proprio il loro essere legione, come l'esercito di terracotta che fa la guardia alla tomba dell'imperatore. Forse, dei più fragili, per una ironia della sorte, sopravvivranno le loro magnificazioni, perché fatte con materiale più resistente: la Brillo Box di legno invece che quella di cartone.

O forse ancora, per una ironia anche più sublime, i *ready-made* sopravvivranno solo per il loro valore d'oggetto, o degli oggetti saranno scambiati per dei *ready-made*. Sono loro il nostro classico seriale, che tende la mano all'altro classico, non meno seriale, che ci guarda dai musei di arte antica.

Bibliografia

AGAMBEN, G.

– 2013, *Archeologia dell'opera*, Mendrisio, Mendrisio Academy Press

BACCI, M.

– 2014, *The Many Faces of Christ. Portraying the Holy in the East and West, 300 to 1300*, London, Reaktion Books

BENJAMIN, W.

– 1936, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966

BERNAL, M.

– 1987, *Atena nera*, Pisa, EST, 1997

DANTO, A.

– 1981, *La trasfigurazione del banale*, Roma-Bari, Laterza, 2008

FOUCAULT, M.

– 1966, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1967

HEGEL, G.W.F.

– 1835, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1997

LATOUR, B.

– 2009, *Non siamo mai stati moderni. Saggio d'antropologia simmetrica*, Milano, elèuthera

ROSENKRANZ, K.

– 1853, *Estetica del brutto*, Palermo, Aesthetica, 2004

SETTIS, S.

– 2014, *Rinascimento e decadenza: una simmetria necessaria*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LVI, Heft 2: 139-151

VEYNE, P.

– 2005, *L'impero greco-romano*, Rizzoli, Milano, 2007

WEISS, P.

– 1975, *Die Ästhetik des Widerstands. Roman*, vol. I, Frankfurt a.M., Suhrkamp