



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA E PSICOLOGIA
APPLICATA**

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN SCIENZE FILOSOFICHE

L'ARTISTA COME COSTRUTTORE DI FATTI.

BRUNO LATOUR E IL SISTEMA DELL'ARTE CONTEMPORANEA.

Relatore:

Ch.mo Prof. Gabriele Tomasi

Laureando:

Elisa Gremmo

Matricola n. 1234135

ANNO ACCADEMICO 2021- 2022

Indice

Introduzione	5
Capitolo 1 - Il processo di costruzione	7
1. Fatti registrati.....	7
2. Un processo collettivo	9
3. Il modello a traduzione	12
4. Dalla linea alla rete	16
Capitolo 2 - L'ontologia-rete	25
1. Nella rete.....	25
2. La temporalità dei moderni	30
3. La controrivoluzione copernicana	32
4. Irriduzionismo	36
Capitolo 3 - Schemi concettuali	45
1. Agency.....	45
2. Diverse configurazioni di realtà.....	47
3. Analogismo	50
4. Dall'analogismo al naturalismo	53
5. La prospettiva: una cartina tornasole	56
6. Per una visione premoderna	61

Capitolo 4 - Il sistema dell'arte.....	65
1. Microbi.....	65
2. La nascita dell'artista.....	68
3. La genesi della creatività.....	73
4. Gli attori nella rete dell'arte.....	79
5. L'artista come costruttore di fatti	84
Capitolo 5 - Arte costruita	87
1. Dal soggetto alla relazione	87
2. Estetica relazionale	92
3. Scatola nera.....	97
4. Osservazioni conclusive.....	101
Appendice - L'artista: il traduttore dell'immaginario sociale	105
Bibliografia.....	125

Introduzione

«Se l'opera d'arte risponde alle stesse leggi che definiscono la realtà fisica allora essa non costituisce una rappresentazione, ma una realtà a sua volta.»

Tosatti G.M., *Esperienza e realtà*

L'opera d'arte contiene ed è realtà. Questo è l'esito dell'applicazione del pensiero epistemologico del filosofo e sociologo Bruno Latour al sistema dell'arte contemporanea. Tale affermazione può essere letta in due modi differenti: l'opera d'arte è un prodotto e perciò è doveroso ripercorrere la sua genesi, dalla "mano" dell'artista al contesto da cui è scaturita; essa è anche un ibrido, ossia un elemento a metà tra il soggetto e l'oggetto e in quanto tale va riconosciuto come un agente, un attore, che contribuisce alla formazione degli eventi e viene altresì plasmato da essi.

In primo luogo, si esporrà l'analisi antropologica che Latour ha svolto sulla figura dello scienziato. Le leggi fisiche, le innovazioni tecnologiche e le scoperte scientifiche non corrispondono a verità oggettive, ma sono l'esito di una stratificazione di informazioni, di dati ed eventi. Lo stesso processo è riscontrabile nella produzione artistica: le opere d'arte non sono la rappresentazione di una verità trascendente, ma la metabolizzazione della cultura a cui l'artista appartiene.

In entrambi i casi, sia lo scienziato sia l'artista non sono isolati dal resto della comunità; anzi, l'unico modo che essi hanno per condurre le proprie ricerche o produrre le proprie opere è quello di circondarsi di una rete di attori che sostengano e promuovano le loro attività. Nel primo capitolo verranno illustrati i meccanismi che, secondo Latour, innervano la scienza, mentre nel quarto capitolo si cercherà di identificare le stesse dinamiche nel mondo dell'arte. Per compiere quest'ultima operazione è stato essenziale il contributo della storica e critica d'arte Angela Vettese, che ha acconsentito a esporre la propria opinione a proposito di questi temi. L'intervista è stata trascritta e utilizzata come fonte di riferimento per la stesura della tesi: il testo originale è contenuto nell'Appendice.

Il secondo modo per intendere l'opera d'arte è vederla come un ibrido. Questo

termine verrà introdotto e illustrato nel secondo capitolo; si tratta del concetto cardine attorno al quale ruota l'intero pensiero di Latour. Gli ibridi, o quasi-oggetti, sono gli elementi che si trovano nella zona intermedia tra i poli di Natura (ciò che non è umano) e Cultura (ciò che è umano). La contrapposizione di Natura e Cultura è tipica della Modernità ed è ciò che ha permesso, per esempio, lo sviluppo della scienza: il soggetto "scopre" la Natura e gli oggetti di cui è composta, mentre al tempo stesso costruisce una propria Cultura indipendente. Latour mette in discussione questa visione del mondo e la sostituisce con l'immagine della rete: una irriducibile concatenazione di attori e agenti che sono in relazione di interdipendenza e che, subendo eventi e compiendo azioni, si influenzano a vicenda, contribuendo così alla costituzione di ciò che è reale.

Questo modo fluido di concepire il mondo, in cui gli enti sostanziali sono assenti, è solo una delle modalità di configurazione della realtà. Nel terzo capitolo verranno quindi esposti i diversi schemi concettuali, le ontologie, illustrati dall'antropologo Philippe Descola. Si tratta di filtri diversi, storicamente e geograficamente collocati, attraverso i quali si costituisce il mondo. Nello specifico verranno esaminate l'ontologia naturalista, tipica della modernità occidentale, e l'ontologia analogista, caratterizzante il pensiero cinese.

Di particolare rilievo è l'ipotesi del filosofo Michel Foucault, secondo cui il Rinascimento in Occidente è caratterizzato da una discontinuità, un passaggio da un'ontologia all'altra: da quella analogista a quella naturalista. Ciò che si vorrebbe sostenere è che si sta verificando un ulteriore mutamento di ontologia, che possiamo ipotizzare sia un ritorno ad una sorta di analogismo, sovrapponibile all'ontologia-rete proposta da Latour.

La testimonianza che il primo passaggio sia avvenuto è l'introduzione della prospettiva, mentre il secondo possiamo riscontrarlo, come si illustrerà nel quinto capitolo, nell'avvento dell'estetica relazionale. Questa corrente artistica modifica completamente l'interazione tra l'opera, il fruitore e l'ambiente. Infatti, raffrontando la successione storica delle modalità espositive con l'alterazione delle ontologie, si può notare come l'arte relazionale incarni perfettamente la visione non moderna di Latour.

È in questo contesto che possiamo riconoscere l'artista come - appunto - il costruttore di fatti, ossia colui che stratifica le informazioni e gli eventi della società per tradurli, e l'opera d'arte come un ibrido, vale a dire uno degli agenti del mondo che cela dentro di sé infiniti livelli di metabolizzazione della realtà.

Capitolo 1

Il processo di costruzione

1. Fatti registrati

Con l'espressione "scatola nera" si fa riferimento a un dispositivo estremamente resistente presente sugli aerei, in grado di registrare le voci dei piloti e le attività degli strumenti di volo. Il suo scopo è quello di conservare la memoria delle operazioni svolte dal veicolo in cui è posizionata per poterne fornire una testimonianza precisa in caso di incidente. Non appena l'aereo precipita o non funziona più correttamente, la scatola nera si disattiva automaticamente avviando così l'alimentazione interna che emette segnali a intermittenza per facilitarne il ritrovamento. Si tratta di un congegno il cui unico compito è quello di accumulare informazioni da rilasciare solo in caso di una catastrofe: non viene esaminato in seguito nell'andamento consueto delle linee di volo.

L'espressione - "scatola nera" - è stata utilizzata dal filosofo e sociologo Bruno Latour con un'accezione differente e inerente al mondo della scienza:

Il concetto di scatola nera è impiegato dai cibernetici quando una parte di un meccanismo, oppure un insieme di istruzioni, sono troppo complessi. In sua vece disegnano una piccola scatola di cui non devono sapere nulla, eccezion fatta per i segnali in ingresso e in uscita. [...] A prescindere dalle controversie che hanno segnato la loro storia solo l'ingresso e l'uscita contano. (Latour 1998, p. 5)

Come per i congegni degli aerei, le scatole nere della scienza accumulano informazioni, che non vengono messe in discussione, ma vengono utilizzate integralmente. Questo processo si interrompe quando si verificano degli avvenimenti anormali, tali da costringerci ad "aprire" le scatole nere per esaminarle. Nella scienza, stratificazioni secolari di ricerche, esperimenti e studi hanno contribuito alla formazione di concetti e meccanismi indiscussi. Questi vengono utilizzati abitualmente senza che ogni volta sia necessario ripercorrere tutte le tappe che hanno condotto alla loro formazione.

Ad esempio, consideriamo la forza di gravità come una scatola nera. Non è possibile ridurre la sua storia a una geniale illuminazione causata dalla caduta di una mela. Sin dal V sec. a.C. in Grecia venivano formulate ipotesi riguardanti una “forza aggregativa”, che si svilupparono grazie alla costante riflessione su di esse. Questo processo ha raggiunto un nodo con *Sul sistema del mondo* (1687) di Newton, ma non è terminato con la formulazione della legge di gravitazione universale. Sono innumerevoli i problemi che ha lasciato aperti (ripresi, ad esempio, da Einstein) e le strade alternative che corrono parallele a questa teoria. Eppure, nel momento in cui un qualsiasi ingegnere si appresta a progettare un ponte, inevitabilmente utilizzerà nei suoi calcoli la formula $F = G \frac{m_1 m_2}{r^2}$ senza mettere in dubbio l'intero processo storico che ha prodotto la teoria e dando per scontato che effettivamente la realtà risponda a questa legge.

Siamo di fronte a due atteggiamenti differenti della scienza: da una parte una scienza certa, “pronta per l'uso”, che utilizza formule, teorie e leggi come delle verità indiscutibili, delle scatole nere, appunto; dall'altra parte una scienza in dubbio, che cerca i punti deboli e mette in discussione ogni piccolo passo del percorso che porta alla formulazione di fatti. Questi due aspetti risultano complementari, perché solo attraverso il lento processo di eliminazione di infiniti piccoli errori, la “macchina” può *progressivamente* essere fatta funzionare e “chiudere” le scatole nere che occorrono all'altro tipo di scienza. Per far fronte a esigenze pratiche e per proseguire con la ricerca, è necessario dare per consolidati i principi e le leggi che regolano la realtà; però è importante sottolineare che essi, prima di essere “confezionati”, sono stati sottoposti a un processo di raffinazione implicante errori, tentativi e differenti strategie.

Ciascuna di queste correzioni e precisazioni non deve essere considerata come una deviazione dal percorso lineare che conduce alla chiusura della scatola nera, bensì come parte integrante della metodologia stessa che è sottesa alla costruzione dei fatti, anche quelli scientifici. Allora, la legge di gravitazione universale non può più essere reputata una “scoperta”, l'acquisizione di qualcosa di cui prima si era all'oscuro o l'imbattersi casuale in una verità. È un fatto valido che è stato costruito, una scatola nera all'interno della quale, anche se apparentemente invisibili, sono conservate, sono “registrate”, tutte le informazioni che si sono accumulate e stratificate durante il suo processo di costituzione.

Come nel caso delle scatole nere degli aerei, solo quando un meccanismo si rompe o si inceppa, ci accorgiamo che esiste e da cosa è realmente composto. Lo stesso vale

nell'ambito della scienza: dopo che i principi, i fatti, sono stati convalidati e riconosciuti come stabili, vengono rimessi in discussione solamente nel momento in cui si riscontra un malfunzionamento oppure nuovi fatti contestano quelli consolidati in precedenza.

2. Un processo collettivo

Che tipo di meccanismo è quello che porta a sigillare le scatole nere? In che modo si verifica la stratificazione di informazioni?

Il punto fondamentale è che la costruzione di fatti è un *processo collettivo*. Non si tratta solamente di pensare a un gruppo di specialisti che collabora per sostenere e provare determinati enunciati; ogni dichiarazione viene discussa all'interno di un dibattito appartenente a un contesto sempre più ampio e suscita risposte differenti a seconda della validità che dimostra. Ogni replica che infittisce il confronto, *modifica* lo status della "scoperta" originale:

Una frase può essere più un fatto o più un artefatto in base al contesto all'interno di altre frasi. *In se stessa una frase non è né un fatto né una finzione: gli altri la rendono tale, in seguito*. La frase diventa più di un fatto se è inserita come una premessa chiusa, ovvia, salda e preconfezionata che ha conseguenze meno chiuse, meno ovvie, meno salde e meno compatte. (Ivi, p. 32)

Ogni enunciato, quindi, dipende da quelli che lo seguono: sono gli utilizzatori finali che stabiliscono il destino di quello che diciamo e facciamo. Nel momento in cui la collettività crede in un fatto senza avere dubbi, rafforza la causa di questa credenza condivisa compattando ulteriormente la scatola nera; se non crede in un fatto lo indebolisce, ne interrompe la diffusione e riapre la scatola nera. In definitiva, l'asserzione iniziale non può essere considerata come un fatto in sé: per diventare tale deve sottoporsi a un processo collettivo di metabolizzazione e accettazione dell'informazione.

Ma da cosa dipende il credere a o il dubitare di un'affermazione? Secondo Latour per aprire o chiudere una scatola nera è necessario portare delle testimonianze, delle "prove", che possano trasformare un'opinione in fatto. Dando vita a una discussione, si incorporano nell'asserzione iniziale i riferimenti ad altre persone e altri documenti, in

modo tale da aumentare la credibilità di quanto dichiarato.

In questo contesto entra in gioco l'*argomento di autorità*, «l'appello ad alleati più forti e numerosi» (Ivi, p. 41). Una singola pubblicazione scientifica non ha il potere di definirsi tale, essa deve dimostrare di essere supportata da altre fonti e opinioni autorevoli. Citare documenti e asserzioni di personalità già affermate, aumenta la validità della propria affermazione ed eleva la probabilità di avere risonanza nella collettività, incentivando ulteriormente le opinioni che renderanno la propria ricerca un fatto.

Il passo successivo è rendersi conto che quella diversità che sembrava incolmabile tra un'opinione comune e un fatto scientifico, consiste semplicemente nella quantità e nella qualità dei documenti a cui si fa riferimento:

A questo punto cadono le barriere tra letteratura tecnica e non tecnica; la differenza non è che la prima si occupa di fatti e la seconda di finzioni, ma che la seconda attinge a poche fonti e la prima a molte, magari lontane nel tempo e nello spazio. (Ivi, p. 43)

Detto questo, non si intende sminuire la validità dei fatti scientifici, ma semplicemente porre in risalto il processo che conduce alla loro produzione. Nel momento in cui la struttura a cui ci si richiama è densa e autorevole (grazie alle fonti da cui ha attinto le informazioni, le citazioni di documenti accreditati e il metodo utilizzato per portare avanti la ricerca), essa assume un livello qualitativo superiore rispetto a quando era una semplice opinione. Ad esempio, per conoscere il meteo del giorno successivo, potremmo evocare qualche vecchio proverbio oppure consultare il Servizio Meteorologico dell'Aeronautica: in entrambi i casi raggiungeremmo il nostro obiettivo, ma l'attendibilità delle risposte sarebbe nettamente differente.

Ciò che conferisce solidità alle proprie affermazioni è dunque l'ampio riferimento ad altre fonti, ciascuna delle quali trasforma le altre. Infatti, connettendo al proprio saggio altri articoli, è possibile stabilire se gli effetti del primo vengono confermati dagli altri o meno. Quello che si ottiene è «una cascata di informazioni, dove ogni trasformazione attende conferma dalle successive» (Ivi, p. 51). Questo meccanismo crea una fitta rete di interdipendenze tra le varie fonti, tale per cui ciascuno dà collocazione all'altro. Ogni articolo, infatti, si allinea o si pone in contrapposizione rispetto agli altri, definendo la propria posizione in riferimento a una questione specifica. Nel momento in cui un articolo

viene citato sempre più spesso e diventa il termine di paragone per tutti coloro che vogliono affrontare un certo tema, esso diventerà polarizzante e otterrà come alleati un numero sempre maggiore di ricerche e studi. Questo ha due conseguenze: la prima è che ad un certo punto la densità della letteratura “tradotta” dalle citazioni successive sarà talmente vasta da tramutare quell’enunciato in una scatola nera; la seconda è che «più le persone credono nell’enunciato e lo usano come una scatola nera, più esso è soggetto a trasformazioni» (Ivi, p. 54). Una delle variazioni più comuni è quella della *stilizzazione*, della semplificazione, tale per cui chi pronuncia l’enunciato non conosce tutti i passaggi e i riferimenti che hanno condotto alla sua formulazione, ma lo utilizza e lo menziona in quanto parte del proprio bagaglio culturale implicito.

Chi di noi cita più l’articolo di Lavoisier quando scrive la formula H₂O dell’acqua? Se sulla stessa frase continuano a intervenire modalità positive, allora diventerà ovvia al punto che sarà superfluo anche solo parlarne: la scoperta iniziale diventerà una *conoscenza implicita*. (Ivi, p. 55)

Per riassumere, la scatola nera, in quanto fatto, è costituita dalla *stratificazione* e dalla organizzazione di informazioni contenute in documenti tecnici interconnessi. Aprire una scatola nera significa ripercorrere e mettere in dubbio ogni passo che ha condotto alla sua formazione; sigillare una scatola nera equivale ad accogliere l’intero apparato di enunciati e ricerche che hanno condotto alla sua composizione e interiorizzarlo a tal punto da renderlo parte del proprio bagaglio culturale, del proprio *capitale semantico*¹.

È importante sottolineare che la storia delle scienze si configura in modo differente a seconda della prospettiva con cui la osserviamo. Infatti, ci sono due diverse possibili concezioni: quella del *modello a diffusione* descrive la storia sulla base di una sequenza ordinata di invenzioni e scoperte, di scatole nere, esistenti da sempre ma “svelate” nel tempo da alcuni studiosi illuminati; quella del *modello a traduzione* ritiene invece che le scatole nere siano il prodotto non conclusivo di un processo collettivo in cui la realtà è i

¹ Questa espressione è stata coniata da Luciano Floridi per riferirsi a tutto ciò che utilizziamo per dare significato e senso alla realtà che ci circonda. Probabilmente il termine si ispira alle tre forme di capitale descritte da Pierre Bourdieu. Nonostante non ci siano ancora pubblicazioni dedicate al concetto di “capitale semantico”, questo tema è stato trattato da Luciano Floridi nella Lectio magistralis in occasione dell’inaugurazione del Master in Comunicazione della Scienza e dell’Innovazione a Trento, il 26 settembre 2018. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=UAWX1QR9atQ>.

fatti vengono costruiti dal meccanismo stesso.

3. Il modello a traduzione

Il *modello a traduzione* viene definito da Latour come «l'interpretazione data dai costruttori-di-fatti dei propri interessi e delle persone reclutate nell'impresa» (Ivi, p. 145). Non si tratta semplicemente di creare una catena di articoli atti a rendere valido il proprio enunciato, ma di coinvolgere direttamente altri attori e altre risorse per mandare avanti la propria ricerca e costruire l'oggetto che verrà sigillato successivamente in una scatola nera.

L'oggetto non viene collettivamente trasmesso da un attore al successivo, ma viene *composto* collettivamente dagli attori. A sua volta, però, tale azione collettiva solleva due nuove questioni: a chi attribuire la responsabilità del gioco? Qual è l'oggetto trasmesso in avanti? (Ivi, p. 138)

Il processo di formazione di fatti, non consiste dunque in una mera trasmissione di sapere da un attore all'altro. Come detto in precedenza, ogni individuo modifica l'enunciato appropriandosene e impiegandolo in un contesto differente. Questo significa che l'oggetto delle ricerche non è frutto di un unico "inventore", bensì è il risultato di un processo collettivo: ogni attore che ne entra in contatto contribuisce attivamente alla sua formazione. Infatti, ogni confronto con la scatola nera da parte di ciascun individuo può suscitare diverse reazioni: escluderla totalmente, accettarla completamente, modificare le modalità, modificare l'enunciato oppure impiegare quest'ultimo in un contesto differente. Quindi, non esiste un solo protagonista nella creazione di una scatola nera, bensì diversi *multi-conduttori*, diversi attori che si avvicinano e si rapportano all'oggetto in infiniti modi differenti. Se la scatola nera è il derivato di una serie di trasformazioni provocate da altrettanti individui, ha senso allora chiedersi di chi sia la paternità e di che natura sia l'oggetto che entra a far parte della coscienza collettiva come prodotto finito.

Gli ingredienti che accompagnano un oggetto dalla sua prima ideazione al suo sviluppo, dalla sua innovazione alla sua vendita sono molteplici, ma sicuramente quelli principali sono il numero e la qualità delle *persone* coinvolte nel progetto, il *tempo* impiegato e il *denaro* a disposizione. Questi elementi dipendono da altri due fattori importanti:

l'arruolamento delle persone affinché esse partecipino alla costruzione dei fatti e il *controllo* del loro comportamento per prevederne le azioni.

Avendo compreso il processo di stratificazione di informazioni, la necessità di una pluralità di attori per la costituzione delle scatole nere e il ruolo che questi individui hanno, risulta allora maggiormente chiaro perché Latour denomini “*traduzione*” questo processo. L'idea di partenza, quindi, assume un'importanza infinitesimale rispetto al processo che, stratificandosi su di essa, porterà alla produzione finale dell'oggetto. Essa, infatti, dovrà passare attraverso un elevatissimo numero di trasformazioni, provocate da altrettanti individui, le reazioni dei quali dipenderanno da ulteriori situazioni contingenti.

Per portare avanti lo sviluppo del proprio oggetto, banalmente trovare i fondi e la visibilità necessari per proseguire la propria ricerca, sono possibili tre differenti strategie: andare incontro agli interessi espliciti degli altri; proporre con il proprio progetto una via alternativa che comunque conduca ai fini degli altri; infine, suggerire una scorciatoia per il conseguimento degli obiettivi degli altri.

La prima traduzione, il caso in cui gli interessi finali sono comuni, prevede che siano le altre persone ad auto-arruolarsi. Questo accade perché ciascuno, nella promozione degli interessi degli altri, favorirà anche i propri. Questa è sicuramente la via più diretta e semplice, perché implica una collaborazione di più forze verso la stessa direzione e non richiede sforzi aggiuntivi a quelli necessari per raggiungere il proprio obiettivo condiviso.

La seconda traduzione si ha nel caso in cui coloro che posseggono potere e denaro abbiano la via ostruita per raggiungere il proprio obiettivo; dunque, si apre la possibilità di indicare la propria via come quella sostitutiva per promuovere l'interesse finale.

La terza tipologia di traduzione prevede di proporre una piccola variazione rispetto alla via principale per il raggiungimento dei propri obiettivi. «In questa nuova rappresentazione degli interessi delle altre persone, i protagonisti non si propongono di sviarle dai loro obiettivi. Semplicemente, si offrono di guidarli lungo una scorciatoia. È una strategia allettante, ma devono essere soddisfatte tre condizioni: la strada principale è chiaramente ostruita; il nuovo percorso è ben segnato; la deviazione appare breve» (Ivi, p. 149). Questa strategia incontra delle difficoltà se non è evidente che la strada principale sia ostruita e perché, nel caso in cui effettivamente si raggiunga un qualche tipo di risultato, è difficile stabilire di chi sia il merito.

Dopo aver analizzato le diverse strategie di traduzione è evidente come per portare

avanti il proprio progetto, la propria ricerca, risultino indispensabili anche altre persone e che esse siano coordinate in funzione del raggiungimento dello stesso obiettivo:

Sono necessarie due cose se vogliamo costruire una scatola nera: in primo luogo, bisogna *arruolare* nuove persone che credano in essa, che la comprino e che la diffondano nel tempo e nello spazio; in secondo luogo, è necessario *controllarle*, affinché ciò che queste persone adottano e diffondono rimanga più o meno inalterato. (Ivi, p. 162)

Essenziale è dunque la coesione tra i diversi attori, che va a formare quella che possiamo definire come una lunga catena di interdipendenze. La forza di questa concatenazione di opinioni, fatti, ricerche e dimostrazioni sta proprio nell'assemblare e coordinare una serie così cospicua di elementi da far desistere coloro che sono tentati di dubitare della tesi iniziale e di allontanarsi dal progetto comune. Questo meccanismo porta con sé due conseguenze: la prima è che è necessario modificare continuamente il *sistema delle alleanze* per far sì che esso sia confacente al contesto e agli attori della ricerca; la seconda è che, per calibrare la forza della catena che porta alla costruzione della scatola nera, bisogna basarsi sull'anello più debole.

Un altro elemento da tenere in considerazione è che gli anelli della catena utili alla costruzione delle scatole nere sono ibridi: la catena è composta sia da attori "umani", sia da "non umani" (come microbi, elettroni, ecc.). Questa particolarità fa sì che, per interagire con questi agenti non umani, sia indispensabile acquisire delle competenze tecniche molto specifiche. Per gestire non solo le persone, ma anche gli elementi oggettivi della catena, è indispensabile immergersi nei dettagli tecnici, sia nel caso in cui si voglia arruolarli come alleati per formare una catena più forte, sia nel caso in cui si voglia contrastarli.

In precedenza si è visto come la formazione delle scatole nere consista in un processo di stratificazione di informazioni e come la qualità e la validità delle proprie affermazioni dipenda dalla quantità di dati raccolti e dal sistema di alleanze che si riesce ad arruolare e controllare. Quindi, inevitabilmente, occorre sia raffinare le informazioni a disposizione (addentrando in dettagli tecnici, appunto), sia creare un clima di collaborazione ed equilibrio tra i componenti della catena.

Il modo più facile per trasformare un insieme contiguo di alleati in un tutto armonico è legare *una all'altra* le forze assemblate: significa, cioè, costruire una **macchina**. Una macchina, come suggerisce il nome, è innanzitutto una macchinazione, uno stratagemma, una sorta di artificio dove le forze cooptate si controllano a vicenda affinché nessuna si separi dal gruppo. In questo senso una macchina è diversa da uno strumento, che è, invece, un singolo elemento impugnato *direttamente* da un essere umano. [...] Il trucco consiste nel rompere i legami tra strumenti e corpi e nel legare gli strumenti tra loro. Nelle mani di una donna il mortaio è uno strumento che la renderà più forte perché le consentirà di macinare il grano. Tuttavia, se colleghiamo la macina a un telaio in legno, e il telaio alle vele di un mulino che sfrutta la forza del vento, allora questa diventa una macchina - un mulino a vento - che mette a disposizione del mugnaio un'associazione di forze impareggiabile per qualunque essere umano.» (Ivi, pp. 173 - 174)

Il modo più efficace per giungere alla formazione di una scatola nera, dunque, è la costruzione di una macchina in grado di rendere armonici gli scambi tra le varie componenti. Ottenere questa coesione è precisamente il compito dei *costruttori-di-fatti*: essi devono elaborare strategie per aggregare e interessare gli agenti umani attraverso la coordinazione di quelli non umani. Se i costruttori-di-fatti hanno successo, il risultato diventerà una scatola nera imprescindibile per chiunque intenda perseguire gli stessi interessi. Non solo, assumerà un ruolo talmente fondamentale da apparire necessaria, sembrerà «fluire *motu proprio*» (Ivi, p. 179), come se fosse il frutto di un'invenzione monolitica e non il risultato di un lungo e faticoso processo.

Ad esempio, dopo aver costruito e promosso il mulino a vento secondo i meccanismi sopra descritti, esso si presenterà come la soluzione più ovvia e basilare per macinare il grano. Una volta che esso verrà accettato ed entrerà a far parte dell'*habitus* della società, verrà considerato come un *punto di passaggio obbligato* per la lavorazione del frumento. Questo è ancora più evidente nelle macchine le cui forze assemblate si controllano a vicenda e *agiscono come una cosa sola*. È il caso, per esempio, della macchina fotografica automatica Kodak: essa non può essere aperta, pena la sua rottura. È costituita da moltissime parti e viene gestita in una rete commerciale complessa, ma di fatto, per il consumatore, essa si comporta come un pezzo unico. Abbiamo ottenuto una scatola nera.

4. Dalla linea alla rete

Tuttavia, il modello che indubbiamente è più consueto e accreditato è, come viene denominato da Latour, il *modello a diffusione*. La caratteristica che lo contraddistingue è la percezione che non esistano gli ingranaggi della macchina e che ogni scatola nera sia stata prodotta *ex-novo*. Secondo questa concezione, l'impressione è che siano i fatti e le macchine stesse la causa della propria diffusione, come se gli oggetti non fossero stati studiati e progettati in modo tale da essere accolti e trasmessi dalle persone, ma riuscissero a strappare consensi esclusivamente grazie alla loro esistenza. Proprio la percezione della emersione spontanea degli oggetti dalla vita, la loro materializzazione nel mondo, fa dimenticare la densa catena di attori, decisioni e ricerche che hanno costituito i fatti.

Il modello a diffusione porta con sé una problematica, quella delle novità. Infatti, la concezione di un oggetto che esiste *motu proprio* non è conciliabile con la propria evoluzione: i fatti e le macchine non vengono sempre riprodotte uguali a sé, ma cambiano continuamente.

Allora, nel modello a diffusione, l'unica spiegazione ragionevole per spiegare le novità è ricorrere ai pionieri: ai primi uomini e alle prime donne della scienza. Ecco perché - per conciliare inerzia e novità - è stato inventato il concetto di *scoperta*. Significa che le cose esistevano (microbi, elettroni, il motore di Diesel) e che avevano bisogno di alcune persone, non già per essere forgiate, ma per diventare pubbliche. (Ivi, p. 181)

Allora, si converte la percezione di tutta la storia. Non si ha più un lento processo fatto di ricerche, stratagemmi e folle di attori che lentamente costruiscono un fatto, bensì, una successione di grandi personalità, di *geni*, che hanno saputo riconoscere un oggetto o un fatto, lo hanno scoperto e lo hanno divulgato. Nel primo caso, quello del modello a traduzione, tutti gli *agenti*, i componenti della catena, contribuiscono alla formazione della scatola nera; nel secondo caso, quello del modello a diffusione, c'è una separazione tra il soggetto (il pioniere) e l'oggetto (la macchina o il fatto). Colui o colei che "scopre" non si pone più all'interno dello stesso flusso a cui appartiene anche l'oggetto, ma lo osserva dal di fuori, come se fosse un'entità a sé stante, lì da sempre. In questo caso il soggetto si comporta come se bastasse analizzare più a fondo la realtà, avere la giusta illuminazione

per capire cosa andare a esaminare e “trovare” così l’elemento mancante per completare la propria visione della realtà.

Una conseguenza del modello a diffusione è l’ossessione dell’attribuzione del primato della scoperta. All’inizio non viene posto un processo, ma un’illuminazione: per questo motivo diventa fondamentale stabilire il primato dell’“idea originale” che ha permesso ogni ulteriore sviluppo. È come se la scatola nera non fosse la conclusione non definitiva di un percorso, ma il tassello iniziale svelato da un singolo individuo.

I diffusionisti [...] hanno inventato dei geni a cui va ogni merito, ma solo “in astratto”, “*in nuce*”, solo “*in teoria*”. Spazzando via le folle di attori, ora ritraggono i geni *con le loro idee*. Il resto, pensano, è solo uno sviluppo, una maturazione di “principi originali”; quelli che realmente contano. Poiché è evidente che i pionieri non possono aver fatto tutto da soli, allora vengono riconosciuti per le loro “idee originali”. [...] È paradossale vedere che le “**idee**” – veri pilastri quando si parla di scienza e di tecnologia – sono delle astuzie da cui rimuovere le assurde conseguenze del modello a diffusione e per spiegare, senza abbandonare il modello, come mai le poche persone che hanno fatto ogni cosa in realtà abbiamo fatto ben poco. (Ivi, p. 182)

Seguendo questo filo logico, che pone una contrapposizione tra il genio con un’idea originale e il resto del mondo a cui diffondere l’idea, si viene a creare una situazione paradossale. In questo caso la *società* non è parte costitutiva del processo di formazione della scatola nera, ma ciò che *può contrastare o agevolare* la diffusione di un’idea. La visione della storia della scienza, nel modello a diffusione, non è reticolare (come in quello a traduzione), ma lineare: la realtà procede su un binario parallelo a quello della società e di tanto in tanto qualcuno ha un’idea geniale che permette di accedere a un piccolo tratto dell’altra sponda e lo svela per ciò che è e svela che non potrebbe essere diverso da ciò che è.

Ad esempio, esaminiamo l’evoluzionismo. L’accezione ormai consolidata con cui si definisce il termine “evoluzione” è «discendenza con modificazione» (Darwin 1872, p. 417) attraverso selezione naturale, estinzione o modificazione delle specie naturali. Essa è entrata a far parte della coscienza comune ed è talmente stabile da sembrare una “legge”

della natura scoperta da Charles Darwin. Le teorie che si sono susseguite dai primi abbozzi degli epigenetici e preformisti fino a Jean-Baptiste de Lamarck e Alfred Russel Wallace sono state considerate spiegazioni parziali del meccanismo di funzionamento della realtà che solo Darwin ha descritto correttamente.

Un esempio molto interessante è il modo in cui la ricerca sul campo di Charles Darwin ha scardinato il metodo della *tabula rasa* di Francis Bacon. Scrive al riguardo Giulio Barsanti:

Quello darwiniano sembra un caso paradigmatico di progresso scientifico. [...] Questa è tuttavia un'immagine semplicistica del progresso scientifico. L'immagine può essere fatta risalire a Francis Bacon, il cui metodo, particolarmente convincente per i naturalisti, si fondava su una premessa e aveva un'importante preconditione: esso conduce alla scoperta di nuove verità se (e solo se) la mente è stata ben preparata e in particolare siamo riusciti a farne *tabula rasa* - svuotandola di qualsiasi preconconcetto e pregiudizio.» (Barsanti 2005, pp. 225 - 226)

La teoria baconiana secondo cui l'unico presupposto valido per progredire nella ricerca scientifica è liberare la mente, rivela la propria non praticabilità già nel tentativo di applicazione dei suoi stessi seguaci. Infatti, anche Darwin, nonostante volesse osservare senza pregiudizi la flora e la fauna delle Galápagos, raccogliendo le collezioni di reperti dalle isole si rese conto che le stava catalogando secondo la concezione di Lamarck.

Abbiamo visto che Darwin tenta di giustificarsi: “non mi sognavo nemmeno che isole distanti cinquanta o sessanta miglia, in vista l'una dell'altra, fatte della medesima roccia, sottoposte al medesimo clima, e che s'innalzano quasi alla medesima altezza potessero ospitare faune e flore diverse”. Ma così facendo egli non ottiene altro che testimoniare come gli sia impossibile procedere baconianamente (un baconiano non dovrebbe mai “sognarsi” niente, perché non dovrebbe pensare affatto; e questo perché si può pensare solo sulla base di preconconcetti e di pregiudizi) e svelare qual era la natura del suo pregiudizio: la teoria lamarckiana, che tanto evidentemente quanto (forse) inconsapevolmente egli aveva

introiettato, da Grant. (Ivi, p. 227)

Ciò che fa trasparire questo esempio è che chiunque faccia ricerca non può impostare i suoi studi da un grado zero e non può prescindere da tutto ciò che è stato scritto e pensato a proposito. Darwin non avrebbe mai potuto elaborare le tesi dell'evoluzionismo senza appoggiarsi a tutti i pensatori che lo hanno preceduto e, quindi, notare la discrepanza tra i meccanismi di realtà descritti da Lamarck e quelli osservati da lui direttamente. Egli era consapevole di ciò, tanto che, a partire dalla seconda edizione de *L'origine delle specie*, ha dedicato la parte finale del volume alle critiche costruttive ricevute, in modo da poter correggere la propria teoria e renderla più attendibile.

L'atto della "scoperta" e il ruolo della società sono ancora più evidenti nel caso di Galileo Galilei. Già ammonito in passato dalla curia, in seguito alla pubblicazione di *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* nel 1632 viene convocato a Roma, dove l'anno seguente venne processato, condannato e costretto ad abiurare le proprie tesi astronomiche.

Questo episodio espone chiaramente quali sono gli attori e le dinamiche in gioco se si sostiene il modello a diffusione. Da una parte c'è Galileo Galilei il cui intento è portare avanti le teorie espone o abbozzate nel *Dialogo*, e dunque confutare il sistema aristotelico, affermare il principio della relatività del movimento (affermare, quindi, che il sistema di riferimento terrestre non è universale), di quello che verrà poi formulato come il principio di inerzia, introdurre la forza centrifuga, dimostrare l'inconfutabilità del copernicanesimo tramite l'enunciazione della propria teoria sulle maree. Dall'altra parte c'è la società, rappresentata dalla curia: sostenere le tesi di Galilei equivarrebbe ad ammettere l'erroneità delle Sacre Scritture, in particolar modo del passo di Giosuè da cui è stata tratta l'interpretazione ufficiale della Chiesa (ormai superata) secondo cui la Terra è ferma, mentre il Sole si muove compiendo la sua orbita intorno ad essa. Quindi Galileo, il genio, ha dovuto combattere contro la Chiesa per portare avanti la Verità e, nonostante la sua figura in vita sia stata screditata, ciò che affermava era così esatto da sconfiggere le opposizioni della società fino addirittura a vincere la Chiesa stessa, con l'ammissione del proprio errore da parte della Pontificia Accademia delle Scienze e di papa Giovanni Paolo II nel 1992.

Tuttavia, questa visione è estremamente riduttiva. Infatti, Galileo e Darwin non erano affatto dei lupi solitari: basti pensare alla fitta corrispondenza tra quest'ultimo e gli intellettuali di tutta Inghilterra² oppure alle dimensioni della Cattedra di Galileo a Padova, dimensioni che evocano la moltitudine di studiosi di cui si era circondato, gli stessi che assieme a meccanici, artigiani e studenti abitavano nella sua casa. Inoltre entrambi avevano studiato, si appoggiavano e rielaborarono teorie precedenti: l'esito delle loro ricerche non era affatto una produzione ex-novo.

I due casi che sono stati portati ad esempio possono essere interpretati, secondo il modello a diffusione, come due "successi" di grandi personalità che, nonostante le opposizioni e le difficoltà, sono riusciti ad affermare le proprie teorie, le quali hanno rivelato leggi che effettivamente regolano la realtà. Secondo questa visione, la società non è parte integrante del processo di costituzione dei fatti, bensì è ciò che si oppone al genio. Scrive Latour:

Il modello a diffusione inventa una *società* per spiegare l'ineguale diffusione di idee e di macchine. In questo modello la società è solo un vettore delle più varie resistenze *attraverso cui* viaggiano le macchine e le idee. [...] Il richiamo ai fattori sociali avverrebbe solo quando il reale percorso della ragione è stato "distorto", ma non quando segue la retta via. La società inventata per conservare il modello a diffusione ha un'altra strana caratteristica. I "gruppi" che la costituiscono non sempre interrompono o deviano il percorso logico e normale delle idee; possono anche trasformarsi di colpo da resistenze in semiconduttori, o in conduttori.» (Latour 1998, pp. 183 - 184)

In precedenza sono state proposte due diverse immagini per rappresentare il modello a traduzione e quello a diffusione: una rete o una catena, per il primo; una linea, per il secondo. L'ultima citazione di Latour risulta particolarmente efficace per spiegare la seconda rappresentazione. Secondo il modello a diffusione sembra esserci una "retta via", un modo lineare - appunto - secondo cui sono disposti i fatti, i quali, essendo uno specchio

² La corrispondenza epistolare di Darwin è stata interamente digitalizzata ed è rintracciabile sul sito <https://www.darwinproject.ac.uk/>

fedele della realtà, vanno scoperti e portati alla luce. In questa dinamica, la società può assumere ruoli differenti, ma tutti contingenti: può opporsi e ostacolare oppure può promuovere e favorire l'emersione dei fatti. I fatti già ci sono: qualcuno riuscirà a rivelarli nonostante o grazie alla società, qualcun altro fallirà nel tentativo.

Nel modello a diffusione la società è composta da gruppi che hanno degli interessi; questi gruppi resistono, accettano o ignorano sia i fatti che le macchine, dotate della propria forza di inerzia. Di conseguenza, esistono da un lato la scienza e la tecnica; dall'altro la società. Nel modello a traduzione, invece, tale distinzione non sussiste; esistono, invece, catene eterogenee di associazioni che, di volta in volta, creano dei punti di passaggio obbligati. [...] La credenza in una società separata dalla tecnoscienza è *un risultato del modello a diffusione*. Una volta che i fatti e le macchine si muovono con la propria forza d'inerzia, e una volta che l'azione collettiva degli attori umano e non-umani è stata dimenticata o messa da parte, allora devi costruire una società per spiegare perché i fatti e le macchine non si diffondono. Viene eretta una barriera artificiale tra le associazioni forti e quelle deboli: i fatti sono legati ai fatti; le macchine alle macchine; i fattori sociali ai fattori sociali. Finiamo per credere, quindi, che esistano tre sfere - la Scienza, la Tecnologia e la Società - e di ognuna dobbiamo studiare l'influsso e l'impatto! (Ivi, p. 191)

Dunque, il modello a diffusione tende a settorializzare i vari ambiti che conducono alla formazione delle scatole nere. La contrapposizione che più di tutte è fondamentale per capire il tipo di meccanismo a cui siamo di fronte, ma che tratteremo più approfonditamente in seguito, è quella che si viene a creare tra la Scienza e la Società, tra il dominio di tutto ciò che è umano e il dominio di ciò che invece ha a che fare con una realtà esterna e oggettiva. Il modello a traduzione, invece, parte dal presupposto che la costruzione di fatti si dia grazie alla collaborazione, al confronto tra le varie discipline, ma anche grazie allo scontro o ai vicoli ciechi. Dunque, i fatti sono legati *sia* alle macchine *sia* ai fattori sociali. I "punti di passaggio obbligati", i "nodi" della rete, sono precisamente le scatole nere che sono state costruite dagli agenti e che vengono utilizzate come base per procedere nella ricerca. Detto questo, non si intende sminuire l'operato di alcune personalità che più di altre hanno portato enormi contributi, ma si desidera da una parte

ricontestualizzare i loro studi, dall'altra parte di suggerire di considerare le loro "idee originali" come il compimento non conclusivo di un percorso abitato da molti attori e non il punto di partenza geniale da cui sono scaturite tutte le successive indagini e applicazioni.

C'è un'ulteriore specificazione da rendere nota: la relazione tra interno ed esterno nel mondo della scienza. In primo luogo, è importante chiarire che «esiste una relazione diretta tra la quantità delle risorse esterne reclutate e la quantità di lavoro che si può svolgere all'interno» (Ivi, p. 206). Questo significa banalmente che se un laboratorio o una ricerca non ricevono più finanziamenti, per coloro che si occupano di quello studio sarà impossibile portare avanti il proprio lavoro. Da ciò si può trarre un'ulteriore conseguenza: «uno specialista *isolato* è una contraddizione di termini. Delle due l'una: o sei isolato e presto non sarai più uno specialista, oppure rimani uno specialista, ma allora non sei più isolato» (Ibidem). Con ciò si intende dire che, nel momento in cui non si è in grado di arruolare altri attori e di "essere tradotti", non si riesce a proseguire la ricerca. La peggior cosa che può capitare a uno scienziato, dunque, è che il suo lavoro passi completamente inosservato, che non venga promosso o contestato: questo isolamento blocca la traduzione dei fatti e la costruzione della rete. Dopo questa affermazione è possibile demistificare definitivamente la rappresentazione dello scienziato come una sorta di "eroe solitario" che autonomamente riesce a scoprire le leggi della natura e a inventare nuove macchine.

Anzi, è possibile affermare esattamente il contrario:

La tecnoscienza ha un interno perché ha un esterno. [...] Più la scienza interna è grande, pura e "dura", *più gli altri scienziati sono obbligati ad andare in giro all'esterno*. [...] Quando gli scienziati appaiono pienamente indipendenti, circondati solo da colleghi che pensano in modo ossessivo alla propria scienza, significa, invece, che sono dipendenti e allineati agli interessi di molte persone; viceversa, quando sono realmente indipendenti non ottengono le risorse con cui allestire un laboratorio, guadagnarsi da vivere o reclutare un collega che capisca il senso del loro lavoro.» (Ivi, pp. 211 - 213)

La parola chiave che è sottesa a questa citazione è *mobilitazione*. Maggiore sarà il coinvolgimento e la mobilitazione - appunto - che alcuni scienziati saranno in grado di

indurre nella società, maggiore sarà la possibilità per altri scienziati di dedicarsi esclusivamente alla ricerca. Entrambe le facce della medaglia vanno tenute in conto e il rapporto che sussiste tra loro è di proporzionalità diretta: risorse, scienziati, politici, laboratori, scelte etiche, crisi economiche, interesse della comunità, investimenti; sono tutti elementi che non possono essere slegati tra di loro. Condensandoli in una parola: **rete**.

Capitolo 2

L'ontologia-rete

1. Nella rete

Tutto sgorga dal significato e dalle implicazioni dell'essere *moderno*. La Modernità, per Bruno Latour, racchiude e si fonda sulla contrapposizione tra Natura e Cultura. La distanza che sussiste tra soggetto e oggetto è precisamente il frutto di un lungo e costante processo di *depurazione* che l'uomo moderno attua, in modo da suddividere gli "oggetti" del mondo tra quelli che appartengono alla Natura, intesa come tutto ciò che non è umano, e quelli che appartengono invece alla sfera della Cultura, che comprende tutto ciò che invece è un prodotto dell'uomo. Questo processo di depurazione è accompagnato da quello descritto in precedenza, e cioè la *traduzione*: molto più difficile da visualizzare e il cui effetto è la produzione di *ibridi*, oggetti che non appartengono esclusivamente a uno dei due poli, ma che si collocano in una posizione intermedia. Scrive Latour:

La parola "moderno" definisce due gruppi di pratiche completamente diverse che, per conservare efficacia, devono restare distinte, mentre da qualche tempo non sono più tali. Il primo insieme crea, per "traduzione", un miscuglio tra tipi di esseri affatto nuovi, ibridi di natura e cultura. Il secondo, per "depurazione", produce due aree ontologiche completamente distinte: quella degli umani da un lato e quella dei nonumani dall'altro. [...] Non appena spostiamo la nostra attenzione contemporaneamente sul lavoro di depurazione e su quello di ibridazione, ecco che non siamo più moderni, e il nostro avvenire comincia a trasformarsi. Smettiamo nello stesso istante di essere stati moderni, perché prendiamo retrospettivamente coscienza del fatto che i due insiemi sono già stati operanti nel periodo storico che si conclude. Anche il nostro passato inizia a cambiare. (Latour 2018, pp. 23 - 24)

Quindi il nucleo della modernità è questa duplice *distinzione ontologica*: la separazione tra il mondo naturale e quello sociale che trascura la zona intermedia tra questi due poli, nonostante essa sia presente e si manifesti nel modo descritto nei paragrafi precedenti. La visione moderna del mondo porta alla separazione e alla definizione di umani e non umani con le loro proprietà, relazioni e ambiti di competenza: una contrapposizione tra soggetto e oggetto, appunto. Questo complesso di “regole” che definisce il modo in cui i moderni configurano la realtà, viene denominato da Latour la *Costituzione*.

Per capire come si è giunti a una percezione della realtà di questo tipo, Latour propone di esaminare due esempi diversi: l’apporto di Robert Boyle e quello di Thomas Hobbes. Il filosofo del *Leviatano* ha segnato una nuova epoca descrivendo la società civile come il frutto di un contratto sociale, il risultato del calcolo compiuto da singole persone “atomizzate” che, a seguito di una decisione, consegnavano la propria capacità di autoconservarsi a un potere esterno in cambio della pace, assumendo così il ruolo di cittadini. Ciò che propriamente accade è il passaggio da uno stato di natura a uno stato di diritto: si abbandona la condizione in cui l’uomo è accecato da «fame futura famelicus» (Schmitt ed. 2017, p. 72), quella delle bestie, per diventare parte del “grande uomo”, dell’*homme-machine*, ossia dello Stato come prodotto artificiale. Dall’altra parte Boyle: per il chimico le esperienze che avvengono in laboratorio sono più autorevoli delle testimonianze umane. La pressione dell’acqua e i suoi effetti sui corpi inanimati sono in grado di lasciare tracce sugli strumenti di laboratorio e «questi nonumani, privi di anima, ma ai quali si attribuisce un significato, sono perfino più affidabili dei comuni mortali, ai quali si attribuisce una volontà, ma che non sono in grado di indicare fenomeni in modo affidabile» (Latour 2018, p. 40).

Ecco quindi che il nucleo della Modernità si è ben delineato: Boyle e Hobbes; nel mondo moderno «*la rappresentazione delle cose tramite il laboratorio resta per sempre dissociata dalla rappresentanza dei cittadini mediante il contratto sociale*» (Ivi, p. 46). La sfera della scienza e la sfera della politica, nella rappresentazione moderna, non sono in contatto. La scienza rappresenta i nonumani, ma non può far ricorso alla politica, si limita a studiare i fatti e gli oggetti che sono le testimonianze delle forze naturali; la politica invece rappresenta i cittadini e non ha vincoli con i nonumani, perché si occupa esclusivamente dei soggetti di diritto. Dunque, la natura c’è da sempre e l’uomo si limita a scoprirne i segreti e le leggi che la regolano; invece, la società è costruita esclusivamente dagli uomini,

i quali sono in grado di decidere liberamente del proprio destino e non vengono influenzati dalla natura.

Il processo di depurazione tiene ben distinti i due poli di natura e cultura e spartisce gli oggetti del mondo tra l'uno o l'altro. Dunque, è possibile alternare le due sfere con estrema facilità, ma nella concezione moderna non sono permesse contaminazioni tra di esse.

Il punto essenziale di questa Costituzione moderna è la sua capacità di rendere invisibile, impensabile, irrappresentabile l'opera di mediazione che assembla gli ibridi. Quest'opera è interrotta? No, perché il mondo moderno smetterebbe subito di funzionare dato che vive di mescolanza come tutti gli altri collettivi. La bellezza del dispositivo appare qui in piena luce. La Costituzione moderna permette invece la proliferazione degli ibridi, di cui essa nega l'esistenza e perfino la possibilità. (Ivi, p. 54)

Il meccanismo è ora più chiaro: la combinazione del sistema di traduzione/mediazione con quello di depurazione fa sì che tutto ciò che capita nel mondo moderno accada *tra* i due poli di Natura e Cultura, eppure questo "centro" rimane impensato, perché vengono concepiti solo gli estremi. Questo rapporto esterno-interno fa pensare a quello descritto in precedenza rispetto al nesso tra "scienza dura" e "raccolta di fondi". Infatti, l'evenienza di operare una depurazione sempre più accurata è direttamente proporzionale alla moltiplicazione degli *ibridi*. Ad esempio, la possibilità di svolgere ricerca scientifica sempre più "pura" e settoriale - pensiamo agli esperimenti condotti con gli acceleratori di particelle - dipende strettamente dallo sviluppo della società (interessi a sviluppare approfondimenti in quel campo; finanziamenti derivanti da aziende che desiderano sfruttare i risultati delle ricerche; conversione della sensibilità comune per certe tematiche). Al contrario, uno dei fattori che differenzia i paesi economicamente più avanzati da quelli a basso reddito è il settore terziario. Quest'ultimo è la maggiore fonte di reddito nella prima tipologia di paesi, ma ciò non sarebbe possibile senza l'espansione e l'incremento della tecnologia nella società.

Ma che cosa sono di preciso gli ibridi? Un esempio classico è quello del buco dell'ozono: è ovviamente un elemento naturale, perché non è stato costruito né progettato

dall'uomo; eppure è anche artificiale, perché è una conseguenza dell'agire umano. Banalmente anche i cani sono ibridi, perché, nonostante siano esseri viventi indipendenti, sono frutto della selezione artificiale delle razze operata dall'uomo.

Una delle trattazioni più accattivanti degli ibridi è sicuramente quella proposta dal filosofo inglese Timothy Morton. Egli non parla esplicitamente di ibridi, ma utilizza l'espressione *iperoggetti*. Con questo termine egli fa riferimento a «entità diffusamente distribuite nello spazio e nel tempo» (Morton 2013, p. 11), estremamente difficili da osservare, impossibili da oggettivare e che hanno un influsso continuativo sulla nostra esistenza. Uno dei primi esempi proposti da Morton è la descrizione del sole caldo che gli scotta la nuca: già con questa semplice circostanza ci si rende conto di essere proiettati all'interno di un iperoggetto: il cambiamento climatico. Il modo in cui batte il sole, quanto è nocivo, perché l'intensità dei raggi solari è differente rispetto al passato, la reazione del corpo al proprio sudore relativamente alla temperatura, alla pressione e all'umidità del luogo in cui si è: sono tutti elementi profondamente influenzati dall'azione dell'uomo sull'ambiente, il quale a sua volta trasfigura l'esistenza quotidiana di ciascuno di noi. Questo è propriamente ciò che significa essere all'interno di un iperoggetto.

Latour sceglie di chiamare questi ibridi “quasi-oggetti” rifacendosi all'espressione utilizzata dal filosofo Michel Serres per indicare quegli elementi che non occupano né la posizione di oggetti né quella di soggetti prevista dalla Costituzione.

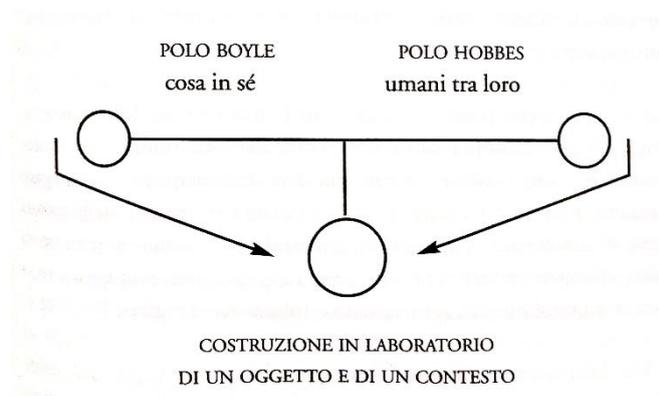
Nonostante il contesto e le intenzioni siano differenti da quelle di Latour, è estremamente efficace il concetto di “quasi-oggetto” proposto da Serres:

Questo quasi-oggetto non è un oggetto, ma lo è comunque, poiché non è un soggetto, poiché è nel mondo; è anche un quasi-soggetto, poiché segna o designa un soggetto che, senza di esso, non sarebbe un soggetto. Non è un individuo; non è riconosciuto, scoperto, tagliato; è della catena e nella catena. [...] Questo quasi-oggetto che è un marcatore del soggetto è un sorprendente costruttore di intersoggettività. Sappiamo, attraverso di esso, come e quando siamo soggetti e quando e come non siamo più soggetti; "Noi": cosa significa? Noi siamo precisamente il fluttuante movimento avanti e indietro dell'"io". L'io nel gioco è una pedina scambiata. E questo passaggio, questa rete di passaggi, queste vicissitudini di soggetti tessono la rete. [...] . È l'abbandono della mia individualità o del mio essere in un

quasi-oggetto che è lì solo per essere messo in circolazione. È rigorosamente la transustanziazione dell'essere nella relazione. L'essere è abolito per la relazione. L'estasi collettiva è l'abbandono dell'io sul tessuto della relazione. Questo momento è estremamente pericoloso. Ognuno è sull'orlo della sua inesistenza. Ma l'io in quanto tale non è soppresso. Circola ancora, nel e dal quasi-oggetto. Questo oggetto può essere dimenticato. (Serres 1980, pp. 225 - 228)

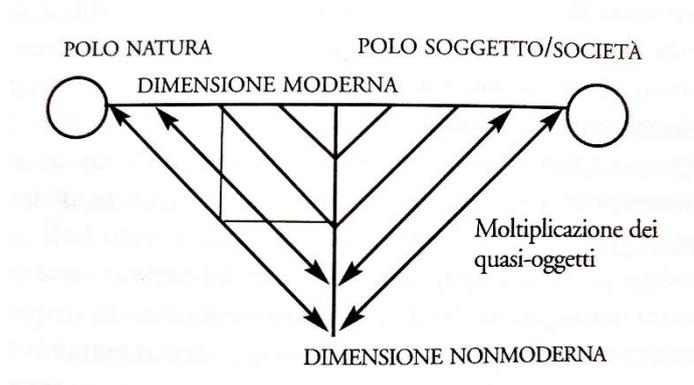
Un pregio della definizione di “quasi-oggetto” è di non banalizzare gli ibridi evitando così di fare della posizione intermedia una semplice commistione di oggetti naturali e simboli sociali. In altri termini, l'operazione di Latour non consiste solo nel mettere in risalto la sezione interposta, la zona intermedia, tra i poli di Natura e Cultura riversando in essa tutti gli oggetti del mondo, ma nel renderla più densa aumentandone la profondità.

Riportando due schemi proposti da Latour stesso, nel primo caso si ha la rappresentazione del contesto dualistico introdotto da Boyle e Hobbes e viene mostrato che sussistono delle entità tra gli estremi di soggetto e oggetto.



Nel secondo schema vengono mantenuti i poli di Natura e Società (che se considerati autonomamente vanno a costituire la configurazione moderna della realtà), ma la profondità della zona intermedia viene ampliata. Quello che emerge è che se si legge esclusivamente la linea orizzontale dello schema, si fa riferimento alla dimensione

moderna, che è il prodotto di un perenne lavoro di depurazione che smaltisce gli oggetti attribuendoli a uno dei due poli. Invece, se oltre a esaminare il movimento orizzontale di depurazione ci si sofferma anche su quello verticale di mediazione/traduzione, ciò che si ottiene è la moltiplicazione degli ibridi e la loro collocazione al centro delle due estremità.



Quindi, se la dimensione moderna considera distintamente le due operazioni di depurazione e mediazione/traduzione, quella *nonmoderna* pone l'attenzione contemporaneamente su entrambi i lavori e, come è possibile osservare nello schema, è in grado di creare reti.

Questo non significa che nei moderni ci sia stata una presa di consapevolezza che ha rivoluzionato il modo in cui viene concepito *cognitivamente* il mondo; l'iniziare a pensare in termini di ibridi configura però la realtà in modo differente. In altri termini, il titolo del libro *Non siamo mai stati moderni* non indica che improvvisamente, dopo la presa di coscienza dell'esistenza degli ibridi, ci si sia resi conto che la realtà è un'altra, si sia tolto un "velo" dalla concezione distorta che avevamo del mondo e ora sia tutto nitido. Significa, invece, che la moltiplicazione dei quasi-oggetti è diventata talmente prorompente da rendere necessario provare a pensare la realtà in modo diverso, tenendo conto anche degli elementi di rottura che abbiamo chiamato ibridi.

2. La temporalità dei moderni

Uno dei connotati della Costituzione moderna preso in esame da Latour è il modo in cui viene percepito lo scorrere del tempo, che altro non è che una particolare forma di storicità. Ci sono diversi modi per interpretare la temporalità, ossia il passaggio del tempo: può essere rappresentata come un ciclo, un ritorno, una presenza continua, ecc. Però, «la caratteristica dei moderni è di comprendere il tempo che passa come se cancellasse davvero il passato dietro di lui» (Latour 2018, p. 91). Questo può essere considerato come il principio cardine della *teoria del progresso*, che è specifica della visione moderna. Per intenderci, il modello a diffusione illustrato in precedenza, sottendeva precisamente questa concezione del tempo: un punto di vista lineare, inframezzato dalla successione di scoperte, personalità, pionieri, idee, ecc. La conseguenza di ciò è che i moderni non riescono ad avere una visione globale del tempo – stratificata – ma ne hanno una visione rettilinea, in cui tutto ciò che c'è stato viene rimosso o trattato come un arcaismo, mentre ogni nuovo elemento irrompe nel tempo come una rivoluzione.

La ricostruzione storica e l'arcaismo sono due dei sintomi dell'incapacità dei moderni di eliminare ciò che devono comunque eliminare per avere l'impressione che il tempo passi. [...] Per i moderni la freccia del tempo non ha ambiguità: si può andare avanti, ma allora bisogna rompere con il passato; si può scegliere di tornare indietro, ma allora bisogna rompere con le avanguardie modernizzatrici che hanno rotto radicalmente con il proprio passato. [...] Perché la Costituzione moderna costringe a sentire il tempo come una rivoluzione che deve sempre ricominciare? *Perché cancella gli annessi e connessi degli oggetti della natura che rende un miracolo il loro improvviso emergere.* (Ivi, pp. 92 - 93)

Ma perché per i moderni è necessario pensare al tempo in questi termini? La risposta è che questo è l'unico modo per spiegare gli ibridi come blocchi monolitici e non come oggetti costruiti con una propria stratificazione interna. Concependo la storia come una successione di scatole nere, solo l'idea di una rivoluzione radicale è sufficientemente elastica da tenere insieme l'irruzione degli ibridi e al tempo stesso il fatto che essi non possano essere rappresentati con una storia propria, con un proprio vissuto. Scrive Latour:

La genesi delle innovazioni scientifiche o tecniche è così misteriosa all'interno della Costituzione moderna solo perché la trascendenza universale delle leggi locali e fabbricate diventa impensabile e tale deve restare per evitare lo scandalo. Quanto alla storia degli umani, resterà contingente, scossa dal frastuono e dal furore. Ci saranno allora due storie diverse: una senza altra storicità che non sia quella delle rivoluzioni totali o delle rotture epistemologiche, che tratterà delle cose eterne, sempre già presenti, e l'altra che parlerà esclusivamente dell'agitarsi, più o meno circostanziato e più o meno stabile dei poveri esseri umani distaccati dalle cose. Per questa distinzione tra il contingente e il necessario, tra lo storico e l'atemporale, la storia dei moderni sarà punteggiata dall'irruzione dei nonumani [...] e ogni volta si calcherà il tempo partendo da questi splendidi esordi, conferendo laicità all'incarnazione delle scienze trascendentali nella storia. (Ivi, p. 94)

La "purezza" dei poli di Natura e Cultura, per i moderni, provoca la distinzione di due narrazioni differenti, quella degli oggetti e quella degli esseri umani. Gli oggetti non hanno storia e vengono scoperti perché sono enti eterni: questa concezione annienta la temporalità della costruzione dei fatti e allontana gli oggetti dalle vicende umane. Queste ultime, invece, sono caratterizzate da una storia contingente, composta da eventi mai prestabiliti. Si tratta di una narrazione che evolve, costruita dalla società stessa e periodicamente scandita dalla comparsa improvvisa di nuovi e necessari nonumani che sconvolgono la realtà circostanziale degli umani. Come già accennato, con "nonumani" si intendono per esempio la legge della caduta dei gravi, la bomba atomica, gli animali, i vaccini, ecc.

Le irruzioni dei nonumani sono ciò che di fatto scandisce le vicende umane e ciò che viene utilizzato come segnale per indicare il progresso e lo sviluppo della società. Il paradosso che viene messo in risalto da Latour è esattamente questo: la concezione temporale dei moderni si basa su una distinzione che è di tipo strutturale. «*La simmetria tra natura e cultura diventa così un'asimmetria tra passato e futuro. Il passato era la confusione tra umani e cose, l'avvenire è ciò che non le confonderà più*» (Ivi, p. 95). In altri termini, i processi di mediazione e di depurazione che vengono tenuti separati dai moderni fungono da poli estremi per il segmento su cui vengono proiettati tutti i quasi-oggetti. In questo modo nel passato viene relegato tutto ciò che deve ancora essere "depurato", quindi

è confuso perché non appartiene a una delle due sfere, mentre il futuro è il compimento di questo processo di separazione. È dunque inevitabile che nel presente si verifichino radicali rivoluzioni che segnano il punto di rottura con il passato e che proiettano verso il progresso del futuro.

3. La controrivoluzione copernicana

Al processo automatico di mediazione, quello che produce gli ibridi, viene immediatamente associato dai moderni quello di depurazione. Il risultato di ciò è che «ogni ibrido è concepito come una mescolanza di forme pure» (Ivi, p. 103), da cui poi vengono estratti gli elementi che provengono dal soggetto o quelli che derivano dall'oggetto. Il centro, per i moderni, è dunque sia conservato sia abolito. Conservato perché di fatto è il punto di incontro tra i poli di Natura e Cultura, la matrice da cui si innestano i processi successivi; abolito perché ai quasi-oggetti non viene conferita una propria consistenza, bensì vengono smembrati, depurati - appunto.

Il processo che attua Latour si definisce come un cambio radicale di prospettiva rispetto al meccanismo sopra descritto. L'operazione è di un vero e proprio rovesciamento: invece di osservare la realtà a partire dai poli separati di Natura e Cultura, egli decide di esaminare lo spazio della loro ibridazione. Le conseguenze principali sono due: la realtà non si configura più a partire dagli estremi, ma dalla zona mediana; gli oggetti del mondo non sono più "puri", nel senso che non appartengono o alla sfera della Natura o alla sfera della Cultura, ma sono degli ibridi. Questa nuova concezione permette di pensare il mondo in modo *non duale*:

Non abbiamo bisogno di agganciare le nostre spiegazioni alle due forme pure dell'oggetto e del soggetto/società, perché sono queste ultime, invece, a essere risultati parziali e depurati della pratica centrale, la sola che ci interessa. [...] La natura ruota sì, ma non intorno al soggetto/società. Ruota intorno al collettivo che produce umani e cose. L'Impero di Mezzo si trova finalmente rappresentato. I suoi satelliti sono le nature e le società. (Ivi, p. 105)

Controrivoluzione copernicana: è così che Latour chiama questo rovesciamento del rovesciamento. Sia il processo di mediazione sia quello di traduzione partono dall' "Impero di Mezzo", eppure per i Moderni sono solo gli ibridi a dover essere giustificati ontologicamente. Ciò che propone Latour è di considerare Natura e Cultura come dei casi particolari degli ibridi e non gli ibridi come derivati dei due poli puri: «Natura e società non sono più i termini esplicativi, ma ciò che richiede una spiegazione congiunta» (Ivi, p. 107).

Nella concezione dei moderni, secondo cui tutto si svolge nello spazio delimitato dai due poli di Natura e Cultura, ogni operazione prevedeva o la scoperta della natura, o l'esposizione della società, oppure la loro sovrapposizione. In questo contesto il tempo serve solamente a permettere l'esposizione di avvenimenti. Dopo la Controrivoluzione copernicana, «tutte le essenze si trasformano in eventi» (Ivi, p. 108) e «*tutte ridefiniscono ciò che può la natura e ciò che è la società*» (Ivi, p. 107). In altri termini, con lo scorrere del tempo non si ha una semplice successione di scatole nere, la cui origine è enigmatica; invece, ogni evento, ogni innovazione, ogni nuova tecnologia modifica sia la società sia la natura stessa. Non si tratta, quindi, di una narrazione invariabile, ma di una continua stratificazione di eventi, di attori che costruiscono fatti, plasmano la società e configurano la natura in modo differente. Allora la storia non si limiterà a raccontare in che modo il soggetto costruisca o produca gli oggetti, ma la sua narrazione terrà conto anche dell'altro aspetto, vale a dire di come l'oggetto plasma il soggetto.

Nel mondo della rivoluzione copernicana, dove tutto doveva svolgersi tra i due poli della natura e della società, la storia in fondo non contava niente. Non si faceva altro che scoprire la natura, mostrare la società, o sovrapporre l'una all'altra. I fenomeni non erano altro che l'incontro di elementi già presenti da sempre. C'era sì una storia contingente, ma per i soli umani, disgiunta dalla necessità delle cose naturali. Partendo dal centro, invertendo il senso della spiegazione, prendendo l'essenza accumulata alle due estremità per distribuirla all'insieme degli intermediari, elevando questi alla dignità completa di mediatori, la storia diventa effettivamente possibile. Il tempo non sta lì per niente, ma per qualcosa. [...] Tutte le essenze si trasformano in eventi. [...] La storia non è più soltanto quella degli umani, diventa anche quella delle cose naturali. (Ivi, p. 108)

Quindi è come se, in seguito alla controrivoluzione copernicana, il tempo avesse iniziato a muoversi e avesse acquisito una profondità. Non più una linea umana contingente e casuale inframezzata da miracolose e progressive scoperte di oggetti e di natura, bensì una densa stratificazione e interconnessione di soggetti e di oggetti. Dunque, non è più possibile stabilire una differenza tra Natura e Cultura; non c'è più (o non c'è mai stata) una distinzione tra soggetto e oggetto.

La realtà non è semplicemente costituita da relazioni di potere o da strategie linguistiche metaforiche che si sovrappongono al mondo delle “cose in sé”. Quello che pone in evidenza Latour è che ogni oggetto, ogni cosa, ogni relazione, ogni evento influiscono profondamente sull'essere umano e viceversa. Non è possibile indicare un solo termine che si riferisca a un oggetto puramente naturale, perché l'accesso che gli individui hanno alle cose in sé non è mai diretto: il mondo contemporaneo è pieno di ibridi ed essi costituiscono la parte più corposa della tessitura degli enti.

La modernità mescola gli oggetti in sempre più nuove e strane combinazioni; non solo crea gli ibridi, ma allo stesso tempo «assume anche il ruolo intellettuale di purificarli, mettendo tra parentesi tutti i dogmi e le proprietà occulte per arrivare a una teoria della natura in sé, o dando un'occhiata scettica verso tutte le affermazioni scientifiche così da vederle come effetti di superficie di convenzioni umane politiche o linguistiche» (Harman 1999).

Secondo il filosofo Graham Harman, Latour individua tre tipi di pulitura: la *naturalizzazione*, secondo cui le entità primarie della realtà sono gli oggetti fisici, mentre i fattori sociali sono delle complicazioni additive; la *socializzazione*, secondo cui la verità scientifica è equivalente a meri interessi politici e all'efficienza tecnica; infine la *decostruzione*, per cui a meno che non vengano presi in considerazione fatti estremamente obiettivi, si ha a che fare esclusivamente con discorsi, rappresentazioni e, più in generale, con il linguaggio.

Come già illustrato, il pensiero di Latour parte dalla constatazione che queste tipologie di purificazione sono il modo in cui i moderni hanno configurato la realtà e che il loro frutto (gli oggetti “puri”) non esistano realmente. I moderni continuano a produrre ibridi e vengono plasmati perennemente da essi. C'è un rapporto di piena interdipendenza tra oggetti naturali e attori sociali; e c'è da sempre: le operazioni di pulitura attuate dai moderni

non sono nient'altro che una «redistribuzione di attori lungo una rete, e tali reti sono esistite da tempo immemorabile» (Ibidem). Quindi ciò che è sempre ed esclusivamente possibile trovare è una *rete di attori*. Questi attori, i quasi-oggetti, sono entità precarie mai del tutto oggetti o del tutto soggetti.

Il mondo è una rete di attori, e non c'è bisogno di segregare questi attori nelle classi dei naturali e dei socialmente prodotti: il reale, dice Latour, è semplicemente ciò che *resiste* varie prove di forza. (Ibidem)

La storia, dunque, non è composta da due linee parallele (quella degli oggetti e quella dei soggetti), ma è la narrazione densa e stratificata dei quasi-oggetti. La realtà non è divisa tra enti costruiti socialmente e oggetti naturali, ma è intessuta. Con Latour, quindi, non siamo di fronte a una teoria dell'essenza, bensì a quella che Harman definisce come *ontologia-rete*.

4. Irriduzionismo

Ma che cosa significa “ontologia-rete” e quali implicazioni porta con sé? Per comprenderlo è necessario fare riferimento all'architrave del pensiero di Latour: l'*irriduzionismo*, ossia il principio secondo «nessuna cosa è, di per sé, riducibile o irriducibile ad alcun'altra» (Latour 1984, p. 201).

Un attore, se le parole hanno un senso, è esattamente ciò che non è sostituibile. È un evento unico, in alcun modo riducibile ad alcun altro, a meno che, cioè, non si renda l'uno commensurabile con l'altro attraverso un qualche processo di standardizzazione - ma persino questo richiede un terzo attore, un terzo evento. (Latour 2005, p. 153)

È rilevante notare come, secondo Latour, ogni evento dipende da una combinazione così irripetibile e peculiare di fatti da non poter individuare tra di essi *una causa* specifica. Gli eventi, quindi, sono fittamente concatenati e formano un groviglio che non è possibile dipanare. Questo principio è ciò sta alla base del modello a traduzione esposto nel primo capitolo e va di pari passo con il ritenere che i fatti siano costruiti, che siano il frutto di una lenta e densa stratificazione di informazioni e di accadimenti.

Per questo motivo non ci sono né il tutto né le parti, ma gli eventi si determinano reciprocamente dando luogo ad altri eventi singolari. Dunque, non sussiste una dipendenza o una derivazione diretta tra il fatto 1 e il fatto 2: «non c'è un dato soggetto che in un dato momento compie una data azione su un dato oggetto a motivo di date cause. Non c'è nulla di tutto questo e soprattutto nulla di dato. Esistono solo prove di forza e resistenze» (Croce 2020, p. 5). In questo senso è possibile affermare, come Harman, che non siamo di fronte a una teoria dell'essenza, bensì a una ontologia-rete.

Questa posizione spoglia la veneranda nozione di sostanza del ruolo di garante dell'identità delle cose e la rimpiazza con quella di relazione. La sostanza [...] è ciò su cui farebbe leva l'identità di una data cosa. [...] Questa ontologia tradizionale, fatta di oggetti cui soggiace un qualcosa di stabile, circoscrive un mondo di cose identificabili in base a caratteristiche permanenti che le raccolgono in gruppi distinti: è di questa visione che bisogna disfarsi per fare pieno ingresso nella filosofia di Latour e trarne i punti di vantaggio. Nell'ontologia latouriana, le cose non hanno un'identità che perdura: sono piuttosto assemblaggi tenuti assieme dalla forza che le loro varie parti esercitano le une sulle altre per rimanere unite quel tanto (o quel poco) che rimangono unite. (Ibidem)

Quello che la filosofia latouriana invita a fare, dunque, è di rinunciare alla nozione di sostanza e di concepire ogni cosa che esiste solo in relazione ad altro. Questo ha due conseguenze. La prima è che non è più possibile definire “ente” ciò che esiste: ogni attore (umano o nonumano) non ha una consistenza ontologica indipendente e stabile, ma è un effetto temporalmente definito dalla relazione con infiniti altri attori. La seconda è che il perdurare nel tempo di un determinato evento è l'esito provvisorio di una prova di forza, non la condizione “di riposo” degli attori: «bisogna combinare molte cose perché qualcosa

possa durare nel tempo. Tutto è esposto a una caducità rispetto alla quale questi assemblaggi sono chiamati a resistere. La loro è una prova di forza rispetto a tutto ciò che favorirebbe il venir meno dell'unione tra le loro parti. [...] *La realtà è un gradiente di resistenza a prove*» (Ivi, p. 6).

Nonostante Latour non vi alluda direttamente in questo contesto, un esempio che potrebbe essere esplicativo è la differenza di concezione degli enti tra il pensiero occidentale e quello cinese. Infatti, ragionare in termini di sostanza significa percepire il mondo come l'involucro entro il quale i corpi degli enti si muovono e interagiscono tra di loro¹. Nel pensiero cinese, invece, la rilevanza è data alla relazione e non alla sostanza: non è possibile pensare al movimento, ma solamente alla processualità. Il corpo (termine che nella translitterazione cinese è *xing*) altro non è che la forma attualizzata del flusso vitale (*qi*). L'energia, o flusso vitale, pervade tutti gli esseri (umani e non umani) e, in un continuo processo, si condensa dando forma agli enti oppure si dissolve: non è data per scontata la continuità e la persistenza degli oggetti del mondo.

Per comprendere appieno questa differenza è possibile fare riferimento alla distinzione tra movimento e transizione. Ad esempio, prendiamo la stessa frase e impostiamola sia secondo la configurazione occidentale sia secondo quella cinese: "Io vedo un uccello che vola." e "C'è in me la visione di un uccello volante." (Nishida 2002-2009). Nel primo caso c'è un soggetto ("io") che osserva una sostanza ("l'uccello") affetta da una particolare qualità ("il volo"), quindi viene data per scontata la continuità e l'omogeneità del mondo entro il quale enti equivalenti hanno una relazione e sono in movimento. Nel secondo caso, l'unità tra il soggetto percepente e l'oggetto percepito è data non dalla similitudine tra i due enti in quanto enti (che sono assolutamente unici e singolari), ma dalla processualità dell'evento.

In altri termini, secondo la configurazione mentale occidentale gli enti vengono percepiti come oggetti indipendenti che rimangono stabili nel tempo e che possono interagire tra loro perché condividono una similitudine originaria nella loro sostanza. Secondo quella cinese, invece, ogni ente è unico perché è l'attualizzazione momentanea del flusso vitale che pervade ogni essere del mondo: il modo in cui il *qi* diventa forma in

¹ Tralasciamo la relazione tra mente-corpo-sostanza che necessiterebbe di una trattazione a sé ed è uno degli ambiti di studio più floridi della tradizione filosofica. Per semplicità, limitiamoci a circoscrivere l'ente al suo corpo.

un ente specifico è strettamente dipendente dal modo in cui ogni altro ente si attualizza. C'è una singolarità originaria degli esseri e ciò fa sì che ciascuno sussista plasmandosi in conformità agli altri. Per questo motivo si parla di processualità: l'energia che si attualizza nel fiume si modella continuamente sull'energia che si attualizza nella montagna e viceversa; non si tratta di due enti stabili, ma di un continuo scontro tumultuoso tra due "condensazioni" del flusso vitale.

Quindi, seppur Latour non alluda direttamente alla configurazione cinese del reale, è possibile individuare delle analogie tra quest'ultima e la teoria dell'irriduzionismo. Un'altra evidente affinità che il pensiero latouriano dimostra è quella con il concetto di "concrecenza" proposto dal filosofo e matematico Alfred North Whitehead; essa è testimoniata da un passo tratto da *Non siamo mai stati moderni*:

Lasciando il mondo moderno non andiamo a finire da qualcuno o in qualcosa, non finiamo in una essenza, ma in un processo, in un movimento, in un passaggio nel senso letterale che questo termine ha nel gioco del pallone. Lasciamo una esistenza continua e rischiosa (continua in quanto rischiosa); lasciamo la messa in presenza e non la permanenza. (Latour 2018, p. 169)

Il pensiero di Whitehead risulta particolarmente rilevante in questo contesto, perché si fonda su una prospettiva relazionale. Secondo Whitehead, infatti, la realtà è composta da *eventi*, ossia processi irreversibili, unici e irripetibili che conducono a intendere la natura come un mutare costante, un passaggio che si sta continuamente attualizzando. Seguendo questa concezione, gli oggetti del mondo vengono riconosciuti come enti - come sostanze con una consistenza propria - dal senso comune, ma altro non sono che *il modo in cui gli eventi si articolano*. Questo conduce a porre la relazionalità come una dinamica interna alla natura, in cui il soggetto non è semplicemente un fatto naturale, piuttosto «è la natura che porta se stessa a comprensione» (Vanzago 2020), che si automanifesta.

Ponendo il soggetto come uno dei processi interni alla natura, viene eliminata la contrapposizione tra la realtà umana e quella naturale. Il *divenuto*, ossia gli enti attualizzati, non esistono se non come manifestazione di una realtà più originaria, che è costituita dalla relazione dei processi ed è in continuo divenire. Non è possibile, dunque, la *contemplazione* della realtà, che prevedrebbe la separazione e la contrapposizione tra soggetto e oggetto, bensì il *concretere* delle entità. “Concretere” indica

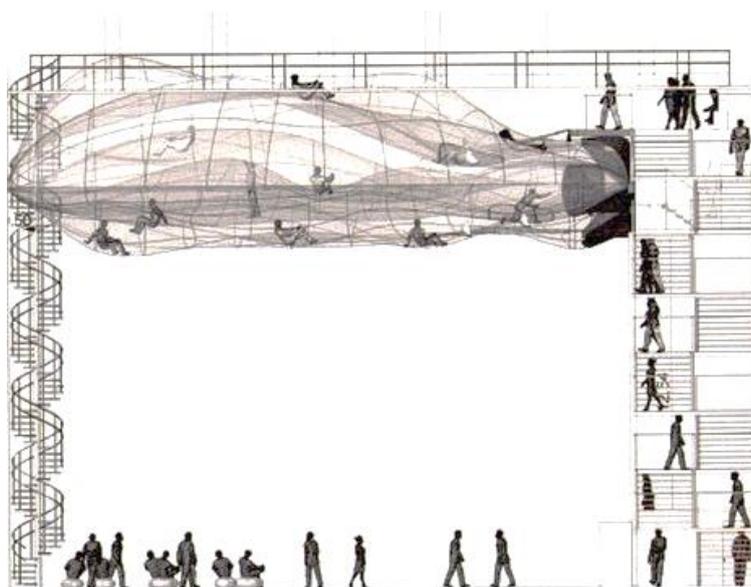
l’attuarsi di un evento in tutta la sua pluralità, che si manifesta in ciascuna delle sue parti. [...] - È - appunto il processo del crescere insieme dei vari eventi in una unità. [...] Non c’è nessuna sostanza che viaggia nel tempo, ma solo diversi eventi unici, che concreteranno e si attuano come collusione di una molteplicità di eventi in relazione. (Croce 2020, p. 6)

Concretere significa dunque che la realtà non è composta da un’interazione tra enti sostanziali diversi che si relazionano e si condizionano, bensì che ogni evento è la forma temporanea di processi che si intersecano e si influenzano formando condizioni irripetibili. Latour condivide questa concezione e la declina nell’immagine della *rete*, elemento formato da linee e nodi che si incrociano e che dipendono le une dagli altri.

Non stupisce quindi che l’unità di base della metafisica di Latour sia la relazione, o meglio, una rete intricatissima di relazioni composte da moltissimi nodi connessi tra loro. Come nelle opere del più latouriano degli artisti contemporanei, Tomás Saraceno, *un evento è un nodo che concreta in una rete*. Tra rete e nodo c’è un rapporto di mutua dipendenza: [...] *la rete è una superficie di nodi*. [...] Le reti si condensano in relazioni tra certi nodi che tengono per un certo tempo e poi cedono. (Ivi, p. 7)

Utile a fornire una rappresentazione mentale dell’ontologia-rete di Bruno Latour è propriamente l’opera *On Time Space Foam* del citato artista argentino Tomás Saraceno.

Si tratta di una installazione esposta per la prima volta a Milano nel 2012 alla Fondazione Pirelli HangarBicocca e consiste in una struttura fluttuante costituita da tre membrane di materiale plastico che diventano tre livelli praticabili dal pubblico. Ci sono diverse variabili che vengono combinate: l'intero "cubo" dello spazio espositivo è occupato dalla «lasagna»² di membrane; lo spazio tridimensionale viene modificato dall'interazione dei visitatori con l'opera; la differenza di pressione dell'aria varia a seconda dell'apertura o meno delle porte dello spazio espositivo e del respiro del pubblico, provocando il gonfiarsi o l'accasciarsi della membrana.



Tómas Saraceno, *On Space Time Foam*, 2012, struttura opera.

Quest'opera è esemplificativa dell'ontologia-rete, perché mette in evidenza come ogni cosa sia strettamente connessa alle altre. Viene definita da Latour come un'opera «premoderna»³ per due differenti ragioni. La prima è che propone una collaborazione tra due tipi di estetica: l'estetica della scienza, ossia la manifestazione di eventi che non sono direttamente accessibili ai sensi, e l'estetica legata alla sensibilità, quella che viene

² L'artista Tomás Saraceno descrive la propria opera nel documentario ufficiale della Fondazione Pirelli HangarBicocca. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=MIPLjOGvhtM>

³ Bruno Latour propone delle riflessioni sull'opera *On Time Space Foam* nella conferenza tenutasi alla sede della Fondazione Pirelli HangarBicocca. Cfr. <https://pirellihangarbicocca.org/bubble/bruno-latour/>

solitamente correlata alla produzione artistica. Già di per sé, la commistione tra due ambiti così differenti rende *One Space Time Foam* un'opera fuori dai canoni comuni. È un'opera completa: da una parte Saraceno ha studiato a fondo molte teorie scientifiche legate, per esempio, al cosiddetto “Butterfly Effect” o agli studi del fisico Paul Davies⁴ e le ha utilizzate per costituire un'installazione che le ricalcasse; dall'altra parte c'è una partecipazione viva e diretta del pubblico, che non solo può interagire con l'opera, ma ne diventa parte costitutiva attraverso lo spostamento di masse d'aria con il proprio corpo o il proprio respiro.

On Time Space Foam rappresenta l'ontologia-rete perché ogni fruitore non ha un contatto diretto con gli altri, sia che si trovi all'interno delle membrane, sia che si trovi al di fuori. Eppure, la propria posizione, il proprio percorso e ogni movimento compiuto genera un cambiamento di tensione nella membrana, che trasforma le “forme” dell'opera e influenza anche la traiettoria e il vissuto di tutti gli altri fruitori e viceversa.



Tomás Saraceno, *On Space Time Foam*, 2012, panoramica installazione Milano.

⁴ Il titolo *On Space Time Foam* (letteralmente “Sulla schiuma spazio-temporale”) è un'espressione utilizzata dal fisico Paul Davies per riferirsi a una particolarità della teoria dei quanti, ossia che le particelle subatomiche in rapidissimi movimento sono in grado di provocare mutamenti della materia spazio-temporale. Cfr. https://www.darsmagazine.it/on-space-time-foam/#.Ye6vI_7MJPY

Il motore dell'opera è l'aria che, come un corpo organico che respira, si conforma in modo differente a seconda del suo spostamento e della sua stessa configurazione. Esattamente come succede nella realtà, si è immersi in una rete, in una trama di eventi che non è possibile ricondurre a una causa sola, che sono completamente imprevedibili e irripetibili e non sono mai «*di per sé* ma sempre *in relazione ad altri*» (Latour 1984, p. 206).

L'irriduzionismo è una prospettiva che contempla solo l'attualizzarsi di eventi singolari come concatenamento di una rete complessa di eventi, come una rete di ragnò si compone di soli linee e nodi. A dispetto della somiglianza tra nodo e nodo, assimilare o comparare i due non avrebbe senso. Né avrebbe propriamente senso sostenere che un nodo dipende da un altro, che gli è preordinato: i nodi tengono assieme; ogni nodo è concrenza di molti. La realtà è la capacità di tenuta di queste reti, ovvero la forza che i nodi esercitano per tenersi uniti. Le reti sono sottoposte a prove, che ne mettono a rischio la solidità: finché tengono i legami tra i nodi, le reti resistono. (Croce 2020, p. 7)

L'ontologia-rete, dunque, si fonda sui principi dell'irriduzionismo. Non ci sono soggetti contrapposti ad oggetti, non ci sono enti, ma soltanto processi che, in una continua attualizzazione, costituiscono gli eventi del mondo. Questi eventi possono essere considerati come i nodi di una rete: non sono dei fili ben intrecciati e ordinati secondo trama e ordito; bensì, sono dei garbugli di fil di lana che un po' si aggrovigliano e un po' si districano a seconda del movimento delle matasse a loro adiacenti. Per questo motivo per Latour non esistono gli enti e «il reale non è una cosa in mezzo ad altre ma la prova di gradienti di resistenza». (Latour 1984, p. 204)

Capitolo 3

Schemi concettuali

1. Agency

L'informazione dei cosacchi, confermata da pattuglie inviate in ricognizione, dimostrò che gli eventi erano definitivamente maturi. La corda tesa scattò, l'orologio si mise a sfrigolare, il carillon a suonare. *Nonostante* il potere di cui sembrava godere, il suo ingegno, la sua esperienza, la sua conoscenza degli uomini, Kutuzov tenne conto del dispaccio di Bennigsen, che aveva inviato un rapporto direttamente all'imperatore, del desiderio unanime manifestato da tutti i generali, del desiderio ch'egli stesso intuiva nell'animo dell'imperatore e, infine, dell'informazione dei cosacchi; *non riuscì più* a trattenere un movimento divenuto irrefrenabile e diede ordine di fare ciò ch'egli riteneva inutile e dannoso, *consacrando così il fatto compiuto*. (Tolstoj 1869, p. 1493.)

Siamo nel 1812, alla vigilia della battaglia di Tarutino descritta da Lev Tolstoj in *Guerra e pace*. Il capo dello stato maggiore Bennigsen aveva deciso di attaccare l'indomani l'esercito napoleonico guidato da Murat, ma la disposizione non fu consegnata in tempo e chi di dovere non verificò la ricezione dell'ordine. Nel frattempo, al maresciallo Kutuzov arrivò notizia che l'esercito francese si stava muovendo e, per non affrontarlo in condizioni avverse, annullò l'attacco. Nei giorni successivi Kutuzov, nonostante i tentativi di differire l'incarico, riportò la vittoria perché riuscì a rimanere immobile di fronte alle avanzate dell'armata di Napoleone.

Se nell'immaginario comune c'è una figura in grado di prendere decisioni e garantirsi l'obbedienza dei propri subordinati, questa è il comandante di un'armata in guerra. Eppure, nel resoconto della battaglia descritta da Tolstoj, il soggetto che avrebbe dovuto avere il controllo della sua volontà, il maresciallo Kutuzov, è in realtà «colui che *si fa agire* da forze *oggettive* che non può “comprimere”» (Latour 2015, p. 85). Le “forze” che intervengono sono molteplici e di diverso tipo, come quelle naturali (“gli eventi erano

definitivamente maturi”), quelle sociali (“l’informazione dei cosacchi”), quelle cognitive (“la sua esperienza, la sua conoscenza degli uomini”). Per questo motivo Tolstoj narra che Kutuzov è obbligato a “dare l’ordine di ciò che riteneva inutile e dannoso”, non potendo fare altro che consacrare “il fatto compiuto”.

Se poniamo a confronto l’analisi della battaglia descritta da Tolstoj e la teoria dell’ontologia-rete, quello che risulta evidente è che non c’è un ente che riesce effettivamente a dominare gli eventi. È intuitivamente difficile rinunciare alla concezione dell’essere umano come di un soggetto che imprime la propria volontà sulla realtà, ma ciò che ci sta chiedendo Bruno Latour è di considerare gli eventi e gli attori come la stessa cosa, ossia ciò che si attualizza come concrenza di altri eventi.

Questa tipologia di configurazione della realtà è condivisa dalla corrente sviluppata da Latour assieme ad altri colleghi¹: la *Actor-Network Theory* o ANT. Le linee generali promosse dalla ANT sono precisamente quelle individuate dall’ontologia-rete, secondo cui - appunto - «non esistono né attori né reti: si danno solo attori-rete» (Croce 2020, p. 9). Il termine specifico che si riferisce a questi “attori-rete” o, come li abbiamo chiamati in precedenza, “quasi-oggetti”, è *attante*, ossia colui che compie o subisce l’atto. All’interno della categoria degli attanti è possibile collocare sia agenti umani, sia agenti non umani e la forza che esercitano contribuendo all’azione è definita con il termine inglese *agency*.

Essere un soggetto non significa agire in modo autonomo in rapporto a un contesto oggettivo, ma piuttosto *condividere l’agency* con altri soggetti che hanno ugualmente perso la loro autonomia. È perché abbiamo a che fare con questi soggetti - o piuttosto quasi-soggetti - che dobbiamo abbandonare i nostri sogni di controllo e smetterla di temere l’incubo di ritrovarci prigionieri della “natura”. Non appena ci accostiamo a esseri non umani, non riscontriamo in loro l’inerzia che ci consentirebbe, per contrasto, di pensarci come agenti, ma, al contrario, troviamo *agency* che *non sono più senza legame* con quel che siamo e quel che facciamo. (Latour 2015, pp. 101-102)

Quello che suggerisce Latour, dunque, è di renderci conto che quando ci

¹ La Actor-Network Theory è stata elaborata e promossa da Bruno Latour, Michel Callon, John Law, Annamarie Mol, Isabelle Strangers e altri.

confrontiamo con oggetti o eventi, esattamente come il maresciallo Kutuzov, non siamo dei soggetti, ma degli attanti: le prove di forza di cui è costituita la realtà sono a loro volta l'attualizzazione delle relazioni tra tutti gli elementi del mondo.

Ciò che vale la pena notare, però, è che accogliere la concezione della ANT non genera una spersonalizzazione dell'individuo. Considerare l'essere umano come uno degli elementi che compongono l'immensa catena di inter-relazioni della realtà, non implica che la volontà e la capacità di azione di ciascun individuo perda significato. Senza entrare nel merito del libero arbitrio, è importante capire che l'esistenza di ciascuna persona ha significato *proprio perché* è inserita all'interno della rete. In altri termini, *il significato dell'esistenza deriva dall'esistenza stessa*.

Per tutti gli agenti, agire significa possedere la propria esistenza, il proprio sostentamento, arrivare dal futuro fino al presente. Agiscono finché corrono il rischio di colmare il divario dell'esistenza – altrimenti scompaiono del tutto. In altre parole esistenza e significato sono sinonimi. Finché agiscono, gli agenti hanno senso. Questa è la ragione per cui tale significato dev'essere portato avanti, inseguito, catturato, tradotto, trasformato in parola – che non vuol dire che «ogni cosa nel mondo è materia di discorso», ma piuttosto che ogni possibilità di creare un discorso è dovuta alla presenza di agenti in cerca della loro esistenza. (Latour 2014, p. 9)

Le decisioni e le azioni di Kutuzov non hanno meno valore o meno rilevanza perché sono inserite all'interno di una stratificazione di eventi e di fatti. Abolire la contrapposizione tra soggetto e oggetto non significa mortificare l'individuo; al contrario, significa indicare la giusta collocazione di umani e non umani e la relazione tra di essi.

2. Diverse configurazioni di realtà

Abbiamo visto come il soggetto si è andato a mano a mano ridefinendo. A partire da un soggetto forte in grado di creare l'apparato della società e di oggettivare la natura di fronte a sé, si è passati a concepirlo come un elemento ibrido inserito all'interno di una rete estremamente articolata e stratificata di fatti, eventi e informazioni. La rete si basa

sull'interdipendenza, per cui soggetto e oggetto si plasmano e si configurano vicendevolmente; la loro relazione è talmente paritaria da far scomparire la differenza che intercorre tra di essi. Si tratta quindi di attanti: subiscono e compiono azioni e sono il frutto dell'equilibrio instabile, della resistenza a prove di forza. Il soggetto, dunque, ha perso poco a poco vigore e potere decisionale, ma c'è ancora un passaggio da compiere: *la relativizzazione del modello occidentale di configurazione della realtà*.

Uno degli studi più stimolanti riguardo a questo tema è quello condotto dall'antropologo Philippe Descola in *Oltre natura e cultura*. In primo luogo, Descola ripensa la distinzione occidentale tra qualità primarie, ossia quelle inerenti all'oggetto in sé (es. il movimento e l'estensione), e secondarie, cioè quelle che dipendono dalla conoscenza che il soggetto ha dell'oggetto. L'antropologo evidenzia come, esaminando uno stesso fenomeno, a seconda che ci si focalizzi sulle qualità primarie o su quelle secondarie, si avrà accesso a tipologie di sapere differenti. Nel primo caso, facendo riferimento alle caratteristiche indipendenti dal soggetto, si assimilerà una visione oggettiva del fenomeno che porterà a una visione "autonoma" della natura. Nel secondo caso, invece, si acquisirà un sapere relativo, contingente, posto alla base della concezione della cultura.

L'operazione attuata da Descola per sfuggire a questa contrapposizione radicale è quella della «sospensione del giudizio sulla possibilità di separazione tra qualità primarie e secondarie per [...] per studiare le modalità di stabilizzazione e integrazione entro sistemi coerenti di ciò che viene percepito nel nostro ambiente» (Fava 2020). Conseguentemente a questa presa di posizione, l'antropologo arriva a sostenere che non esiste una "sostanza" che funge da sostrato della realtà e che il mondo è «un sistema di proprietà attualizzate, saturate di senso, e riempite di agentività, che si sovrappone in parte con altri sistemi simili attivati in modo diverso» (Descola 2005, p. 521). Gli oggetti, quindi, diventano tali solo all'interno di un processo di filtraggio tra soggetto e oggetto. Questo significa che non esiste una natura oggettiva che ogni cultura di riferimento concepisce diversamente, ma che ci sono degli insiemi di qualità che vengono individuati in modo diverso a seconda del filtro ontologico in cui si è immersi.

Secondo Descola, i modi attraverso cui viene ordinato e classificato il reale sono delle invarianti strutturaliste e binarie. La prima distinzione da compiere è quella tra *continuità* e *discontinuità*: «un ipotetico soggetto trascendentale, cioè, un Io astratto che si trovi di fronte all'oggetto ancora indeterminato, può, formalmente, identificarsi (continuità)

con esso, oppure non identificarsi con esso (discontinuità). L'altro, quale che sia, sarà o in continuità con l'Io che lo percepisce, o in discontinuità con esso» (Fava 2020). Gli altri attributi che regolano il modo in cui il mondo si co-istituisce a seconda della griglia ontologica in cui si è immersi sono la *fisicità* e l'*interiorità*.

Con il termine vago di "interiorità" bisogna intendere una serie di proprietà riconosciute da tutti gli esseri umani e che corrispondono parzialmente a ciò che di solito chiamiamo spirito, anima o coscienza - intenzionalità, soggettività, riflessività, affetti, capacità di conferire significati o di sognare. [...] Si tratta, insomma, di quella credenza universale secondo cui esistono delle caratteristiche interne all'essere, o che attingono in lui la propria fonte, riconoscibili in circostanze normali solo dai loro effetti, ma ritenute essere responsabili della sua identità, della sua perpetuazione e di alcuni suoi comportamenti caratteristici. Al contrario, la fisicità riguarda la forma esteriore, la sostanza, i processi fisiologici, percettivi, sensomotori, nonché il temperamento o il modo di agire nel mondo in quanto manifesterebbero l'influenza esercitata sui comportamenti o sugli *habitus* da umori del corpo, abitudini alimentari, tratti anatomici o modi di riproduzione particolari. La fisicità non si riduce quindi alla semplice materialità dei corpi organici o abiotici, ma è l'insieme delle espressioni visibili e tangibili che assumono le disposizioni di una qualsiasi entità quando sono ritenute derivare dalle sue caratteristiche morfologiche e fisiologiche intrinseche. (Descola 2005, p. 138)

Questi, secondo Descola, sono gli attributi secondo i quali si articolano le diverse forme di ontologia. Quest'ultimo termine va a designare un concetto che era già presente nelle riflessioni del maestro di Descola, l'antropologo Claude Lévi-Strauss, il quale utilizza l'espressione "schema concettuale" per designare ciò

attraverso il quale una materia e una forma, entrambe prive di un'esistenza indipendente, trovano compimento come struttura, ossia come esseri al tempo stesso empirici e intellegibili. (Lévi-Strauss, 1962, p.173)

Descola riprende e puntualizza questa nozione:

Lo schema è una rappresentazione interna di una classe di situazioni che permettono all'organismo di agire in modo coerente e coordinato ogni volta che è confrontato con situazioni analoghe. (Descola 2005, pp. 116-117)

In altri termini, ogni ontologia è uno schema trascendentale di classificazione dei fenomeni, è una sorta di griglia concettuale entro cui una determinata cultura organizza tutto ciò che è pensabile ed è temporalmente e geograficamente determinata. Le ontologie rintracciate da Descola sono quattro: l'*animismo*, secondo cui la fisicità tra umani e nonumani è discontinua, mentre l'interiorità è continua; il *naturalismo*, per cui la fisicità è continua, mentre l'interiorità è discontinua; l'*analogismo*, secondo cui la discontinuità tra umani e nonumani è presente sia per la fisicità sia per l'interiorità; infine, il *totemismo*, nel quale sussiste una continuità sia nella fisicità sia nell'interiorità.

In questo contesto si terrà in conto solamente dell'ontologia naturalista e di quella analogista, in quanto maggiormente inerenti al discorso che si intende portare avanti. È utile specificare che le quattro ontologie individuate da Descola sono delle proposte di organizzazione del mondo, ma non è chiaro né se esistano effettivamente né se siano situate nella realtà o nella mente degli individui. Nonostante ciò, per avere una visione più nitida del mondo, possono risultare uno strumento estremamente efficace.

3. Analogismo

L'analogismo è un'ontologia riscontrabile in Cina, nell'India antica, in Messico e in parte dell'Africa e percepisce umani e non umani come discontinui sia per quanto riguarda l'interiorità, sia per quanto riguarda la fisicità. Ne consegue che, per avere una visione complessiva della realtà, coloro che sono immersi in questa ontologia, debbano avanzare attraverso *procedimenti analogici*, ossia ricercando la somiglianza tra entità che vengono percepite come assolutamente non omogenee. Per Descola, quindi,

L'analogia non è che un risultato o una contingenza; essa diventa possibile e pensabile solo in quanto gli elementi che mette in relazione sono distinti sin dall'inizio, solo perché il potere d'individuare similitudini tra le cose, cancellando così parzialmente il loro isolamento, viene applicato a unità separate. Riunendo con un'operazione del pensiero ciò che prima era disgiunto, la somiglianza sospende per un momento la differenza, ma solo per creare una nuova, nella relazione degli oggetti con se stessi. [...] In breve, l'analogismo è un sogno ermeneutico di completezza che ha origine dalla constatazione di una insoddisfazione: prendendo atto della segmentazione generale delle componenti del mondo su una scala di piccole differenze, nutre la speranza di tessere questi elementi leggermente eterogenei in una trama di affinità e di attrazioni ricche di significato, aventi tutte le apparenze della continuità. Ma è proprio questa differenza infinitamente moltiplicata che rappresenta la condizione ordinaria del mondo, e la somiglianza il mezzo con cui si spera di renderla intelligibile e sopportabile. (ivi, p. 234)

È possibile pensare all'analogismo come a un continuo tentativo di garantire la continuità dell'essere di fronte al proliferare della differenza originaria tra gli enti. Secondo questa ontologia tutta la natura è composta da elementi molteplici e molteplici relazioni tra gli elementi, pertanto non c'è un emergere di interiorità e corporeità come entità autonome ed essenziali (caso, invece, del pensiero moderno occidentale). Per questo motivo, per l'analogismo, non c'è una distinzione tra interno ed esterno.

Questo modo di ragionare è consonante con quello illustrato in precedenza, riguardante il flusso vitale *qi* tipico del pensiero orientale, per questo motivo, per comprendere appieno l'ontologia analogista, facciamo riferimento alla pittura tradizionale cinese. È difficile individuare gli autori delle opere in questa tradizione artistica, ma una figura che spicca e che può essere presa come riferimento è il pittore e calligrafo Shitao, rampollo della dinastia imperiale dei Ming. È particolarmente rilevante la sua testimonianza, perché non si è limitato a produrre opere, ma, agli inizi XVIII sec., ha scritto anche un breve trattato intitolato *Discorsi sulla pittura del monaco Zucca Amara*².

Uno dei capitoli più importanti del trattato è il settimo, quello dedicato al tema del

² "Shitao" (onda di pietra) e "Zucca amara" sono due degli pseudonimi utilizzati dal pittore, il cui vero nome era Zhu Ruoji. Era uso, tra gli artisti cinesi, modificare il proprio nome a seconda del periodo di ricerca che si stava attraversando per connettersi al meglio con il proprio oggetto di studio.

paesaggio. Il presupposto essenziale per rappresentare un paesaggio è il sentirsi in unità e in comunione con il mondo: perché questo accada è necessario che il “respiro del mondo” attraversi l’artista. Non c’è un soggetto psicologico che esprime i propri sentimenti, ma il paesaggio respira e si manifesta attraverso l’integrità dell’artista. La dimensione è reciproca, non c’è né priorità del soggetto, né il suo annichilimento a beneficio del paesaggio: c’è interrelazione. La pittura è il tramite: il gesto artistico e l’esperienza estetica sono la soglia attraverso le quali il mondo e l’“io” si costituiscono.



Shitao, *Rotolo con paesaggi e personaggi*, Senza data

Com’è possibile osservare in questo acquerello di Shitao, l’essere umano è presente, ma la sua rappresentazione è in perfetta sintonia con il resto del paesaggio, sembra quasi una prosecuzione della montagna stessa. L’acquerello va letto dal basso verso l’alto e non orizzontalmente: la cima di un monte con due presenze umane; un corridoio di nuvole che rievocano il colore e la consistenza dell’acqua; le punte di alcune montagne che emergono dalle nuvole. Il vuoto centrale è un elemento molto comune nelle rappresentazioni tradizionali cinesi, al punto che spesso alcune parti del foglio di carta venivano addirittura lasciate allo stato grezzo. Questo vuoto è ciò che permette al paesaggio di “respirare” e al *qi* di pervadere ogni elemento. Come afferma lo stesso Shitao:

Io possiedo l’unico tratto del pennello, per questo sono in grado di collegare la forma (*xing*) e la dimensione di spirito (*shen*) del paesaggio (*shānshui*). [...] Il paesaggio si è generato

attraverso di me, come io mi sono generato attraverso di esso. Ho cercato le vette più alte e magnifiche per fare schizzi; il paesaggio e io ci incontriamo nello spirito, le tracce si modificano, trasformano, si raccolgono in me. (Shitao 2014, p. 104)

Non si tratta di una giustapposizione di elementi definiti, ma del loro “respirare” e del loro “sentire”: c’è una perfetta compenetrazione tra l’uomo e la natura e non è riscontrabile una loro contrapposizione.

4. Dall’analogismo al naturalismo

L’ontologia naturalista, invece, è quella tipica dell’Occidente. Come già accennato, il naturalismo individua e classifica le qualità della realtà percependo una continuità originale tra la fisicità di umani e non umani, mentre la distinzione tra un ente e l’altro viene posta nell’interiorità.

Ciò che per noi distingue gli umani dai nonumani è proprio la coscienza riflessiva, la soggettività, il potere di dare un significato, la padronanza dei simboli e il linguaggio con il quale queste facoltà si esprimono, e anche il fatto che i gruppi umani sono considerati distinguersi tra loro per il modo particolare di fare uso di queste capacità, in virtù di una sorta di disposizione interna che è stata a lungo chiamata “spirito di un popolo” e a cui ora preferiamo dare il nome di “cultura”. [...] Da Cartesio in poi, invece, e soprattutto a partire da Darwin, non esitiamo a riconoscere che la componente fisica della nostra umanità ci situi in un *continuum* materiale all’interno del quale noi siamo singolarità molto più significative di qualsiasi altro essere organizzato. (Descola 2005, p.202)

Questo particolare modo di configurare la realtà è ciò che ha condotto alla contrapposizione tra soggetto e oggetto e - quindi - è anche ciò che ha permesso lo sviluppo della scienza per come viene intesa in Occidente. Concepire lo studio di un elemento esterno, ad esempio la natura, è possibile solo se gli oggetti vengono intesi come entità distaccate e indipendenti dal soggetto osservante. Un’altra conseguenza rilevante è il modo in cui viene percepito lo spazio. Inversamente a quello della configurazione analogista, il naturalismo individua e classifica gli enti sulla base dell’*uniformità dello spazio*. Per i naturalisti, lo spazio è una dimensione neutra e omogenea e per questo motivo può

essere sottoposto a processi di geometrizzazione e di matematizzazione.

Una teoria particolarmente interessante è quella che sostiene che il naturalismo non sia sempre stato l'ontologia dominante in Occidente, ma che essa si sia affermata nel periodo del Rinascimento.

Ad esempio, nel pensiero greco, soprattutto in quello di Aristotele, non c'era una vera distinzione tra la natura e gli umani e questa particolarità era ciò che permetteva a questi ultimi di accedere alla conoscenza delle leggi regolanti il cosmo. Infatti, Aristotele intende con la parola "natura" «il principio che produce lo sviluppo di un essere il quale contiene in sé l'origine del suo movimento e della sua stasi, principio che lo porta a realizzarsi secondo un certo tipo» (Descola 2005, p. 82).

È solo con l'avvento del Cristianesimo che è iniziato il processo di epurazione che ha condotto gli umani a sentirsi estranei e superiori alla natura, a essere soggetti contrapposti a un oggetto esterno. L'uomo, creato da Dio, non è un elemento come gli altri, ma la sua essenza e il suo divenire dipendono dalla grazia divina, che - appunto - è al di là della natura. Non si tratta solamente della comparsa del Cristianesimo, ma di un complesso processo in cui la concezione dei confini del mondo ha subito un notevole ampliamento, in cui si sono sviluppate le arti meccaniche permettendo un controllo differente sulla natura e in cui la conoscenza fondata sull'interpretazione delle similitudini ha lasciato spazio alla scienza universale dell'ordine e della misura. Come ha sostenuto Merleau-Ponty: «non sono le idee scientifiche che hanno provocato il cambiamento dell'idea di Natura. È il cambiamento dell'idea di Natura che ha permesso queste scoperte» (Merleau-Ponty 1994, p. 25).

Dopo *Le parole e le cose*, è diventato quasi una banalità affermare che la nascita di un concetto dell'uomo e delle scienze che ne esplorano le positività sono eventi tardivi nella cultura europea, e probabilmente inediti nella storia dell'umanità; che questi eventi furono innescati, negli ultimi anni del XVIII secolo, da un grande sconvolgimento dell'*episteme* occidentale che vede nascere uno spazio di vicinato tra sistemi organizzati paragonabili fra loro a causa della loro contiguità in una catena di successioni storiche, al posto di uno schema generale della rappresentazione in cui si ordinavano simultaneamente reti d'identità e di differenze; [...] In breve, citando la frase enfatica di Foucault, "nessuna filosofia, nessuna opzione politica o morale, nessuna scienza empirica quale che fosse, nessuna osservazione del corpo umano, nessuna analisi della sensazione, dell'immaginazione o delle passioni ha

mai incontrato, nei secoli XVII e XVIII, qualcosa come l'uomo; l'uomo infatti non esisteva". [...] Se è solo nel XIX secolo che il concetto di società come totalità organizzata comincia a prendere corpo, e se è solo in quest'epoca, quindi, che tale concetto può essere contrapposto alla natura, allora la genesi rispettiva dell'una e dell'altra nozione, la loro progressiva maturazione in un campo operativo dove potessero combinarsi, le suddivisioni del reale che le loro discontinuità abbinate rendono possibili, tutto questo è il risultato di un processo così lungo e così singolare di decantazioni e rotture molteplici che non si capisce come avrebbe potuto essere condiviso da altre culture diverse dalla nostra. (Descola 2005, pp. 87-88)

Infatti, anche il filosofo Michel Foucault, sebbene non usi il termine "ontologia", ha affermato che «i codici fondamentali d'una cultura - quelli che ne governano il linguaggio, gli schemi percettivi, gli scambi, le tecniche, i valori, la gerarchia delle sue pratiche - definiscono fin dall'inizio, per ogni uomo, gli ordini empirici con cui avrà a che fare e in cui si ritroverà» (Foucault 1966, p. 10). Secondo Foucault, il problema prima dell'età classica (quindi prima del 1600 circa) era quello di riconoscere la somiglianza, mentre il problema dell'età moderna è quello di riconoscere la differenza. Si tratta quindi di due ordini discorsivi opposti che noi, riferendoci alla terminologia di Descola, possiamo individuare come quello analogista - il primo - e quello naturalista - il secondo.

Ciò di cui si occupa Foucault è di fare *archeologia*, ossia di studiare i resti sotterranei di un ordine visibile. Il termine deriva dal greco *archè*, il principio ordinatore di un mondo storico che viene indagato nei meccanismi del suo instaurarsi e nelle profondità non dette del suo regnare. In questo caso specifico, l'archeologia che si propone di compiere Foucault è quella che riguarda il passaggio tra un ordine e l'altro delle configurazioni del sapere e della realtà, la transizione a una nuova simultaneità. Egli individua così due *discontinuità*:

Più di una storia nel senso tradizionale della parola, si tratta d'una "archeologia". Tale indagine archeologica ha indicato due grandi discontinuità nell'*episteme* (nella scienza) della cultura occidentale: quella che inaugura l'età classica (verso la metà del XVII secolo) e quella che, agli inizi del XIX, segna l'inizio della nostra modernità. L'ordine su cui poggia il nostro pensiero non ha lo stesso modo d'essere di quello dei classici. Per quanto si possa avere l'impressione d'un movimento quasi ininterrotto della *ratio* europea dal Rinascimento ai

giorni nostri, e per quanto si possa pensare che la classificazione di Linneo, più o meno adattata, possa, nelle sue linee generali, continuare ad avere una certa validità; [...] tutta questa quasi-continuità al livello delle idee e dei temi non è probabilmente che un effetto percepibile alla superficie. (ivi, p. 12)

Le due discontinuità a cui si sta facendo riferimento sono rispettivamente quella tra il Rinascimento e l'età moderna, ossia la transizione che dall'analogismo al naturalismo, e quella che avviene a metà del XIX secolo con la nascita della Storicità, della nostra concezione del tempo storico, grazie alla quale «l'uomo, per la prima volta, entra nel campo del sapere occidentale» (ivi, p. 13). L'essere umano infatti, secondo Foucault, è un'invenzione moderna, una «lacerazione nell'ordine delle cose» (ibidem).

Quello che però è rilevante per la nostra ricerca è ciò che suggerisce l'analisi delle discontinuità individuate ne *Le parole e le cose*: il Rinascimento costruisce somiglianze e analogie a partire da una percezione ontologica originaria della discontinuità; invece, la Modernità stabilisce continuità a partire dalla percezione di uno spazio neutro matematizzato e geometrico. La cosa fondamentale che si sta sostenendo, quindi, è che c'è stato un cambio di ontologia con l'epoca del Rinascimento: l'analogismo si è trasformato in naturalismo.

5. La prospettiva: una cartina tornasole

Come sempre, un modo efficace per visualizzare i cambiamenti che avvengono nel mondo è quello di osservare le trasformazioni dell'arte. Un esempio particolarmente calzante in questo caso è quello della *prospettiva*.

L'invenzione della prospettiva è storicamente attribuita a Brunelleschi, ma è stata sistematizzata nel *De pictura* (1435) di Leon Battista Alberti, di cui è diventato celebre il paragone del dipinto a una finestra aperta sulla realtà.

Parleremo di intuizione “prospettica” dello spazio in senso pieno là dove, e soltanto là dove, non solamente i singoli oggetti, le case o le suppellettili vengono rappresentati “di

scorcio”, bensì dove l’intero quadro [...] si trasforma in una “finestra”, attraverso la quale noi crediamo di guardare lo spazio, dove cioè la superficie materiale pittorica o in rilievo, sulla quale appaiono, disegnate o scolpite, le forme delle singole figure o delle cose, viene negata come tale, e viene trasformata nel “piano figurativo” sul quale si proietta uno spazio unitario visto attraverso di esso e comprendente tutte le singole cose. (Panosky 1927, p. 11)

La prospettiva è dunque un sistema di regole grafiche che suggerisce, su un piano bidimensionale, l’effetto della profondità così come siamo abituati a percepirla. La metafora della “finestra aperta” di Alberti è molto efficace: quando osserviamo la realtà esterna da una finestra, diamo per scontato che essa esisterà anche fuori dal nostro orizzonte visivo. La prospettiva ripropone esattamente questa sensazione di omogeneità dello spazio, che di fatto però, è costruita matematicamente. Infatti, la percezione dello spazio omogeneo non si dà mai nell’esperienza e, per riprodurla, lo spazio psicofisiologico viene totalmente astratto e trasformato in spazio matematico.

Prendiamo ad esempio queste due raffigurazioni:



Gherardo Starnina, *Madonna con bambino*, tempera e oro su tavola, 1400 circa



Filippino Lippi, *Madonna con bambino*, tempera, olio e oro su tavola, 1483-85 circa

La Madonna con bambino di Starnina non è stata progettata secondo le regole della prospettiva, infatti «il disegno è un sistema finito, concluso in sé, non è un pezzo del reale; e la figura è isolata al centro, sospesa su un fondo d'oro che smaterializza lo spazio idealizzandolo» (Falcinelli 2020, p. 46). Nel secondo caso, invece, la Madonna con bambino di Lippi rappresenta perfettamente l'impressione che il mondo prosegua al di fuori del dipinto e che l'immagine presente sulla tela sia semplicemente una sorta di "ritaglio" della realtà. Quindi, una delle principali innovazioni che la prospettiva rinascimentale porta con sé è che il mondo continui oltre i bordi della tela, come se l'immagine rappresentata fosse semplicemente una *inquadratura* di un'illustrazione più ampia.

La prospettiva, nonostante sia una tecnica di costruzione delle immagini, conserva tuttavia dentro di sé le "tracce" delle trasformazioni che avvengono nelle profondità della storia dell'essere umano. Con un procedimento *archeologico* è allora possibile rintracciare, attraverso la storia della prospettiva, quel cambiamento di ontologia che è stato individuato da Foucault. D'altronde, lo stesso storico dell'arte Erwin Panofsky afferma che

se la prospettiva non è un momento rientrante nell'ordine dei valori, essa è tuttavia un momento stilistico; anzi, se vogliamo adottare anche nella storia dell'arte il termine felicemente coniato da Ernst Cassirer, essa è una di quelle «forme simboliche» attraverso le quali «un particolare contenuto spirituale viene connesso a un concreto segno sensibile e intimamente identificato con questo»; in questo senso, diviene essenziale per le varie epoche e province dell'arte chiedersi non soltanto se conoscano la prospettiva, ma di quale prospettiva si tratti» (Panofsky 1927, pp. 24-25)

L'arte antica era espressione intuitiva e armonica dello spazio, la cui rappresentazione era irrealistica, contraddittoria, trasognata e chimerica. Lo spazio degli Antichi non esigeva una sistematicità, perché la totalità del mondo rimaneva sempre qualcosa di fondamentalmente «discontinuo» (ivi, p. 27). Le rappresentazioni prevedevano la profondità di campo, una sorta di prospettiva piatta, ma la distribuzione delle figure non

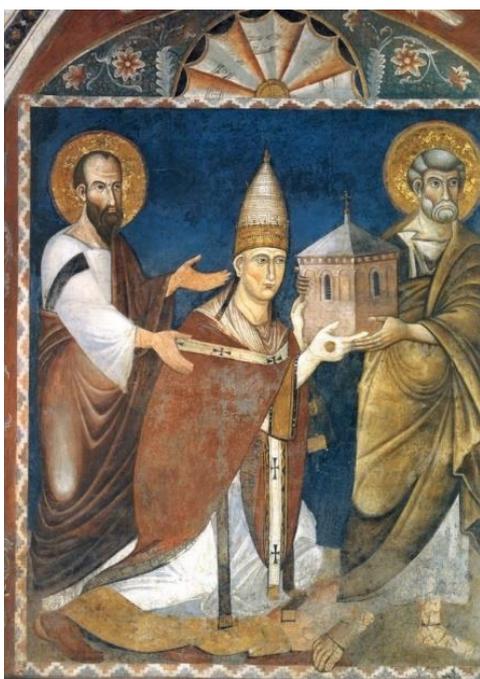
era organizzata sistematicamente. Esattamente come negli acquerelli di Shitao, in cui è possibile individuare tre diversi livelli di profondità, che però non conferiscono una sensazione di prospettiva (geometrica) all'opera. Con la fine dell'Antichità vengono abbandonati i paesaggi con le profondità configurate liberamente e la disposizione delle figure l'una dietro l'altra e ci si avvia verso la rappresentazione di forme che si stagliano su un fondo oro o neutro e la cui disposizione non segue le logiche precedenti. Lo spazio raffigurato non è più aperto, ma inizia a chiudersi: non viene più ricercato il nesso spaziale tra i corpi o il paesaggio, ma l'oro e l'alternanza tra il chiaro e lo scuro creano nuove unità di colore e luce. Questo processo arriva a un punto con l'arte bizantina, che comincia a ridurre lo spazio alla superficie e a inserire i primi elementi architettonici e paesaggistici, anche se solamente come delle "quinte" su uno sfondo neutro.

Con la pittura romanica, ma soprattutto con la scultura dell'Alto Medioevo, si costituiscono le premesse per una concezione spaziale moderna e si crea una inscindibile unità tra le figure e il loro ambiente spaziale, ossia la superficie dello sfondo. Ma la prospettiva "moderna", intesa anche come organizzazione dello spazio, si realizza con l'unione della scultura e dell'architettura plastica del gotico settentrionale con le forme architettoniche e paesaggistiche della pittura bizantina.

Così coloro che hanno fondato la concezione moderna dello spazio sono appunto i due grandi maestri che nel loro stile attuarono anche per altri versi la grande sintesi del gotico e del bizantino: Giotto e Duccio. [...] Con le realizzazioni di Giotto e Duccio comincia il superamento della visione figurativa medioevale. Perché la raffigurazione di uno spazio interno e conchiuso significa di più che non il semplice consolidarsi degli oggetti; essa comporta un'autentica rivoluzione nella valutazione formale della superficie pittorica; essa non è più la parete o la tavola su cui vengono disposte le forme delle singole cose e figure, ma è tornata a essere il piano trasparente attraverso il quale noi possiamo pensare di guardare in uno spazio aperto per quanto circoscritto in tutte le direzioni: un «piano figurativo» nel senso pregnante della parola. La «visione attraverso» tale piano, preclusa dopo l'Antichità, si fa di nuovo possibile perché esso ricomincia ad aprirsi, e già si presenta la possibilità che il dipinto torni a diventare una "porzione" di uno spazio più vasto e, rispetto all'Antichità, più saldo, organizzato unitariamente. (ivi, pp. 36-37)

Dunque, con Giotto e Duccio si ha per la prima volta una nuova concezione della configurazione spaziale: un “piano trasparente” – una finestra, appunto – attraverso il quale la percezione della raffigurazione evade i confini degli affreschi. Più tardi, solo attorno al 1420, fu formalizzata la tecnica della prospettiva descritta da Alberti come «una intersezione piana della piramide visiva» (ivi, p. 43). L’effetto risultante della prospettiva era di un’estensione infinita dello spazio, entro il quale le immagini dei corpi e gli intervalli che li separavano erano regolati da leggi universali e matematicamente fondate. Dunque, il passaggio è avvenuto da uno «spazio di aggregati» a uno «spazio sistematico» e quindi da una logica di relazione a una logica di geometrizzazione.

Per comprendere meglio il passaggio che si è verificato, esaminiamo queste due immagini:



Pittore romano, *Niccolò III tra i santi Pietro e Paolo*, 1277-80



Raffaello, *Ritratto di Leone X tra i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*, olio su tavola, 1518-1519

In entrambi i casi i soggetti ritratti sono il papa e altri due individui. Nel primo caso, però, i personaggi sono disposti secondo una logica relazionale e psichica: le figure si situano entro una cornice specifica e davanti a uno sfondo neutro, mentre la loro posizione e il loro spazio interpersonale sono organizzati come giustapposizione di elementi

discontinui. Nel secondo caso, con l'introduzione della prospettiva, vige una visione sistematica. Ogni personaggio sembra avere una posizione armonica all'interno di un contesto architettonico che appare come lo scorcio di un ambiente più ampio. Nell'affresco di papa Niccolò III non esiste una vera distinzione tra l'interno di una figura e le altre o lo sfondo, mentre nel dipinto di Raffaello è per evidente sia l'autonomia di ciascun ente rispetto allo spazio architettonico, sia la necessità di un osservatore esterno posizionato in un punto specifico di fronte alla tela.

Questa conquista della prospettiva non è altro che una espressione concreta di ciò che contemporaneamente era stato scoperto dalla filosofia teoretica e dalla filosofia della natura. [...] In quegli stessi anni il pensiero astratto attuava definitivamente la rottura, prima soltanto velata, con la visione aristotelica del mondo. [...] L'impressione visiva soggettiva era stata razionalizzata a tal punto che poteva costruire il fondamento per la costruzione di un mondo empirico saldamente fondato eppure, in senso pienamente moderno, «infinito». [...] Era stato così realizzato il passaggio dallo spazio psicofisiologico allo spazio matematico: in altre parole, un'obiettivazione della soggettività. (ivi, pp. 45-47)

Allora, risulta evidente quanto sostenuto da Foucault, ossia che nel Rinascimento si è verificato il passaggio da un'ontologia analogista a una naturalista. Nelle arti visive è possibile individuarlo nell'introduzione della tecnica della prospettiva e ciò è particolarmente cogente perché si osserva direttamente come da uno spazio e dalla relazione tra figure organizzate in modo discontinuo, si è passati a una continuità spaziale all'interno della quale i personaggi sembrano muoversi in assoluta libertà.

6. Per una visione premoderna

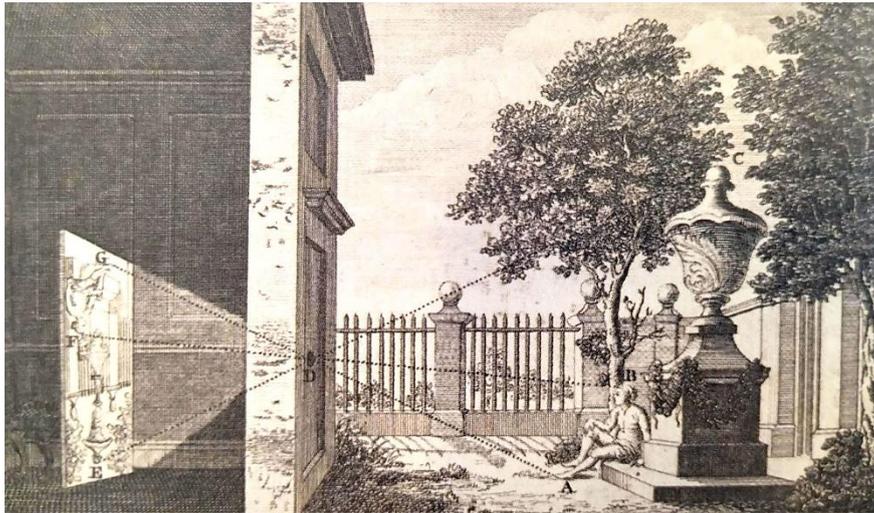
Leon Battista Alberti, per descrivere il paragone immagine-finestra, sceglie il verbo "mirare". Nella lingua italiana non viene più utilizzato abitualmente nella sua sfumatura balistica: "prendere la mira", "mirare un bersaglio", azioni che solitamente prevedono di osservare le cose con un occhio solo. Il ruolo del "mirare" è lo stesso che nella prospettiva viene occupato dal *punto di fuga*, ossia il punto in cui convergono le linee parallele che innervano il disegno sistematizzato.

Il punto di fuga fa sì che si presupponga, dall'altra parte della tela, un osservatore esterno posizionato in un luogo specifico di fronte al quadro. Questa

caratteristica è probabilmente ciò che più di ogni altro elemento mette in evidenza come la prospettiva indichi l'inizio dell'ontologia naturalista.

Tutti noi sappiamo quanto sia curiosa la consuetudine della pittura occidentale, a partire dal XV secolo, di organizzare lo sguardo dello spettatore, sì da fungere da controparte di uno spettacolo di oggetti o paesaggi. Lo spettatore non deve soltanto tenersi a una certa distanza da quel che guarda, ma ciò che vede deve essere organizzato, preparato, allestito, montato, allineato, per essere reso perfettamente visibile. Fra i due si situa il piano del quadro che occupa il punto centrale fra l'oggetto e il soggetto. Gli storici hanno riflettuto a lungo sulla stranezza di questo *regime scopico* e dalla posizione conferita al soggetto che guarda. Ma non si presta mai sufficiente attenzione alla stranezza simmetrica che dà all'oggetto il ruolo assai curioso di essere lì solo per essere visto da un soggetto. Quel che è stato inventato dalla pittura occidentale è *una coppia in cui entrambi i membri sono egualmente bizzari*, per non dire esotici, e di cui non v'è traccia in nessun'altra civiltà: l'oggetto *per* questo soggetto; il soggetto *per* questo oggetto. Ecco quindi la prova dell'esistenza di un operatore, di un'operazione, che *ripartisce* oggetto e soggetto, esattamente allo stesso modo in cui esiste un concetto comune che distribuisce i ruoli rispettivi del binomio Natura/Cultura. (Latour 2015, pp. 40-41)

In altri termini, Latour mette in correlazione la posizione che lo spettatore, dal Rinascimento in poi, deve assumere per osservare adeguatamente un dipinto e la contrapposizione tra soggetto e oggetto. Ogni figura rappresentata è stata creata e collocata apposta per essere percepita da un soggetto esterno, il quale si pone in una posizione (letteralmente) di contrapposizione rispetto a un oggetto posto di fronte. Ciò è ancora più evidente se pensiamo alla *camera oscura*, ossia il prodromo della macchina fotografica. Questa particolare macchina è una scatola su cui viene praticato un forellino dentro al quale i raggi di luce passano, proiettando sul fondo l'immagine ribaltata di ciò che è situato fuori dalla scatola.



Il principio della camera oscura, incisione a bulino, tavola da «The Universal Magazine of Knowledge and Pleasure», vol. X (gennaio-giugno 1752)

Per utilizzare la camera oscura, un individuo deve posizionarsi di fronte al foro attraverso il quale entra la luce e, di fatto, “oggettivare” la sezione di realtà che si trova davanti a lui, ossia esattamente ciò che è presupposto dall’ontologia naturalista.

È interessante notare l’affinità tra il processo di depurazione proposto da Latour, il quale prevede una netta contrapposizione tra i poli estremi di Natura e Cultura e la descrizione dell’ontologia naturalista proposta da Descola. La prospettiva è la chiave per mettere a confronto queste due concezioni: per Latour la sistematicità dello spazio prospettico evidenzia il binomio antitetico Natura-Cultura, tipico della modernità; per Descola, invece, «la prospettiva moderna mira a restituire la coesione di un mondo perfettamente unificato in uno spazio razionale, matematicamente costruito per sfuggire alle costrizioni psicofisiologiche della percezione» (Descola 2005, p. 75).

Il processo di depurazione descritto da Latour, se esaminato singolarmente, restituisce uno scorcio parziale del funzionamento della realtà. Per questo motivo, se si vuole effettivamente avere una visione completa e – soprattutto – premoderna, è necessario tenere conto anche del processo di traduzione. Quello che verrà esposto di seguito, quindi, è il tentativo di esaminare il sistema dell’arte contemporanea applicando la struttura metodologica di Latour.

Capitolo 4

Il sistema dell'arte

1. Microbi

Con *La scienza in azione*, Bruno Latour non si è limitato a descrivere i meccanismi sottesi alla ricerca scientifica e al rapporto che essa instaura con il mondo esterno, bensì ha suggerito una sorta di *antropologia della figura dello scienziato*. Inserito entro un processo a rete sovraffollato di attori umani e nonumani, lo scienziato non scopre singolarmente una sezione oggettivata della natura, ma è colui che arruola altri agenti, stratifica informazioni e, quindi, costruisce quelli che vengono comunemente ritenuti i “fatti”. Per arrivare a questa definizione, l'operazione attuata da Latour è propriamente quella di analizzare lo scienziato stesso come se fosse un oggetto di studio.

Nonostante sia stato scritto precedentemente a *La scienza in azione*, possiamo considerare il libro *I microbi* come un esempio del procedimento antropologico descritto nel primo capitolo. Latour esamina e ricontestualizza l'operato del chimico e microbiologo Louis Pasteur, universalmente riconosciuto come colui che ha “scoperto” i microbi.

Gli interventi principali proposti da Latour sono due: in primo luogo, inserisce la figura di Pasteur all'interno di un processo di ricerca più ampio, temporalmente precedente e socialmente pregnante; in secondo luogo, individua la “genialità” del chimico non nella scoperta in sé, ma nella capacità di comunicare i risultati del laboratorio e di reclutare altri attori nella società.

Nella prima metà dell'800, a seguito della diffusione di alcune malattie infettive, sorse il movimento degli igienisti, che, non riuscendo a rintracciare le cause delle malattie, ne individuava i fattori responsabili in una pluralità di elementi e suggeriva conseguentemente delle misure di precauzione che spesso si rivelavano inutili. Per Latour

Il dramma degli igienisti, è che questa molteplicità, così avara di ricette e di dettagli, non

li proteggeva dalle sconfitte. Potevano ben guardarsi da tutto e sorvegliare dappertutto, ma la malattia si ripresentava, come se non le si potesse attribuire una causa determinata. (Latour 1984, pp. 28-29)

Le ricerche del laboratorio di Pasteur sono diventate il *punto di appoggio* per il movimento degli igienisti perché hanno reso «il nemico visibile» (ivi, p. 46): improvvisamente i microbi sono stati riconosciuti come gli agenti patogeni delle malattie. Questo ha portato a una moltiplicazione immediata del numero degli attori sociali, ricomponendo diversamente la società stessa. In poco tempo, dunque, la scoperta di Pasteur viene accolta calorosamente e se, da una parte, riesce a fornire una spiegazione semplice alle ricerche inconcludenti degli igienisti, dall'altra parte ridefinisce la formazione della società aggiungendo infiniti attori invisibili e pericolosi:

Si sarebbero potuti scoprire i microbi, senza attribuire alcuna responsabilità di tale scoperta a Pasteur. [...] Bisogna quindi ben distinguere due meccanismi. Il primo mette le forze le une sulle altre e ci consente di capire come un'epoca intera si interessi a quel che avviene nel laboratorio di Pasteur; il secondo attribuisce la responsabilità delle traduzioni a un *elemento* del meccanismo. [...] Quello che io chiamerei il meccanismo *primario* mostra come questo si insinui al termine della catena parassitaria e si trovi a tradurre direttamente tutta un'epoca. Ma il meccanismo secondario attribuisce al genio di Pasteur la totalità della rivoluzione sanitaria dell'epoca. Il meccanismo primario descrive le alleanze e la composizione delle forze mentre il meccanismo secondario spiega perché si riuniscano queste forze sotto un nome che le rappresenti. Il primo definisce i "rapporti di forza"; il secondo consente di spiegare con che cosa la "potenza" sia stata costruita. (ivi, pp. 55-56)

Da una parte, quindi, Pasteur ha riscosso successo perché, mimando all'interno del laboratorio l'influenza dell'ambiente sulla virulenza di un microbo, è riuscito contemporaneamente a giustificare e rifondare l'igiene del passato. Dall'altra parte, però, il chimico è stato capace di seguire una strategia personale che gli ha permesso di tradurre e di far convergere nel proprio movimento cerchie di persone e di interessi di ampiezza

sempre maggiore.

Il percorso che Pasteur ha seguito nella sua carriera professionale è stato “a scalini”, vale a dire che non appena otteneva qualche piccolo successo in una particolare disciplina, sceglieva di non proseguire nella ricerca fondamentale per fare un *passo di lato* e affrontare un problema più difficile, più marginale, indirizzando le sue ricerche in ambiti interessanti per movimenti sociali estremamente ampi.

Pasteur si occupa del meccanismo primario, trovarsi degli alleati riposizionandosi, come di ciò che chiamo meccanismo secondario, farsi attribuire l'origine dello spostamento. In pratica si muove verso applicazioni in cui si interessa una folla di personaggi nuovi che non sono clienti abituali del laboratorio; ma mentre *recluta* nuovi alleati, insinuandosi nei loro bisogni, nei loro desideri e nei loro problemi, sostiene il discorso secondo cui tutta la forza di cui ha avuto bisogno gli è venuta dalla ricerca fondamentale e dal suo laboratorio. Da una parte getta la sua rete il più lontano possibile; dall'altra nega di avere alleati. (ivi, p. 93)

Il lavoro, quindi, è su due fronti differenti: ampliare la propria rete andando incontro alle esigenze della società e prendersi il merito di aver creato nel proprio laboratorio una rivoluzione che si è diffusa e ha sconvolto la società intera. «L'impressione del miracolo - scrive Latour - è la conseguenza della frattura operata tra il “laboratorio”, dove si fabbricavano fatti scientifici e l'“esterno”, dove si verificavano questi fatti» (ivi, p.114).

Il punto, in fondo, è sempre lo stesso: la visione moderna è il frutto di un processo di depurazione che tiene distaccati degli elementi che andrebbero invece osservati nella loro organicità. In questo caso specifico, l'eccessiva enfasi sulla genialità di Pasteur nell'aver scoperto i microbi e nell'aver così conquistato con la propria tesi l'intera società, altro non è che una strategica costruzione di eventi. Ciò non equivale a togliere a Pasteur il merito del proprio lavoro in laboratorio e nel reclutamento di attori, ma denota la necessità di soppesare adeguatamente ogni ruolo.

L'esempio di Pasteur ci mostra come effettivamente sia possibile osservare gli eventi secondo il modello a traduzione e non seguendo quello a diffusione. Latour, in *Microbi*, ha dimostrato come l'operato di Pasteur fosse da inserire in un contesto più ampio e che la piena attribuzione della scoperta alla sua genialità sia dipesa da una strategia specifica

(più o meno consapevole), che ha avuto come risultato l'arruolamento di una molteplicità di attori incrementando così gli effetti sulla collettività.

L'intento finale della tesi è di applicare la metodologia ideata e utilizzata da Latour per esaminare il sistema dell'arte contemporaneo, proponendo dunque una *antropologia dell'artista*. Per fare ciò, è necessario muoversi su due fronti diversi: in primo luogo, sostenere la visione del modello a traduzione, quindi concepire la realtà come una stratificazione di fatti frutto della costruzione di una collettività di attori; in secondo luogo, assumere un atteggiamento nonmoderno, quindi esaminare contemporaneamente il movimento di traduzione e di depurazione.

I testi conduttori per la parte relativa al mondo dell'arte sono *Artista si diventa* e un'intervista¹ all'autrice del libro, la storica e critica d'arte Angela Vettese, a cui è stato chiesto di proporre delle riflessioni a partire proprio dal pensiero di Bruno Latour.

2. La nascita dell'artista

Seguire quello che abbiamo definito come il movimento di depurazione, il quale attribuisce ogni ente o alla sfera della Cultura o alla sfera della Natura, conduce a una netta contrapposizione tra soggetto e oggetto. Nell'ambito dell'arte ciò è strettamente connesso «alla supremazia che l'individuo ha guadagnato negli ultimi secoli, con una decisa impennata nel contesto della cultura romantica ottocentesca» (Vettese 1998, p. 27). Questa particolarità con il tempo è stata declinata nella considerazione dell'artista come un "genio", una sorta di mediatore tra l'assoluto e il reale, un visionario in grado di interpretare la realtà trascendente. Questo

ha a che fare con ciò che è oggi considerato il punto d'onore di un'opera e in generale di un artista: la sua originalità. La capacità di sottrarsi alle regole o quantomeno di rinnovarle in maniera evidente è stata considerata un pregio solo a partire dalla frattura rinascimentale, anche se le spinte al cambiamento dei codici figuratici più invalsi iniziarono a essere apprezzate già a partire dal basso medioevo. (ivi, p. 27)

¹ L'intervista, riportata nell'Appendice, è l'esito di un incontro con Angela Vettese (Milano, 19 gennaio 2022).

Innanzitutto è possibile notare come anche Angela Vettese individui la “frattura rinascimentale” come periodo in cui si è verificato il cambio di paradigma che noi abbiamo riconosciuto come il passaggio dall’analogismo al naturalismo. Inoltre, quanto affermato apre a due questioni ulteriori: da una parte, il recente distacco che si è venuto a creare tra l’arte e l’artigianato, che è il fulcro dell’esigenza di originalità; dall’altra parte, la persistenza di un autore forte, che rievoca i canoni romantici.

È possibile individuare tre fasi differenti che hanno condotto da una visione più analogista a una più individualista dell’artista: «la corporazione, l’accademia e il mercato privato» (Moulin 1992, p. 250). Durante tutto il Medioevo e fino all’inizio del XV secolo, l’artista veniva considerato soltanto un abile artigiano. Infatti, le pale d’altare per le cappelle e le cassapanche per i giovani sposi venivano commissionate principalmente alle *botteghe* e non al singolo artista che le dirigeva; inoltre, le richieste del committente erano spesso molto specifiche sia sul soggetto da rappresentare, sia sulla tipologia di cornici e materiali da impiegare. Dalla fine del XV secolo, chi pagava l’opera iniziò a esigere sempre più frequentemente che fosse il maestro di bottega e non i suoi aiutanti a svolgere il lavoro. Venne data sempre meno importanza agli “accessori” dell’opera e anche le richieste rispetto all’esecuzione dell’opera diminuirono, lasciando un margine di libertà più ampio alla maestria e all’abilità dell’autore. Secondo Vettese,

L’idea di arte che abbiamo oggi è molto legata alla persona che la produce. Fino a quando fare un carro era una cosa che implicava due o tre persone, non c’è stata una distinzione così importante tra il fare un carro e il fare un quadro. Tanto è vero che i carretti siciliani erano opere di grandissimo artigianato, erano delle opere collettive e utilitarie. Le farò un esempio molto più canonico, i cassoni nuziali. Quando una donna andava in sposa portava con sé una cassapanca, anzi una serie di cassapanche, con dentro il corredo, i suoi oggetti da sposa. Le grandi famiglie facevano decorare i cassoni nuziali da artisti rinomati, per esempio Botticelli. Ci sono dei quadri di Botticelli, ad esempio *La calunnia*, che nascono proprio come copertura di cassoni nuziali. È presente sia l’arte sia l’artigianato, ma il fattore rilevante è che l’autore fosse Botticelli. Non è importante che dipingesse sopra una tavola o sopra un cassone. (Vettese, Appendice p. 113)

Nel corso dell’Umanesimo, il processo di individualizzazione dell’artista giunge a

un punto di svolta: le opere iniziarono a essere considerate come il frutto di un lavoro personale - non collettivo - e a venire firmate dagli autori. In questo senso, è possibile riscontrare un complementare avanzamento del mito dell'unicità dell'opera e dell'individuo creatore. Da una parte, ciò garantì una maggiore autonomia all'artista rispetto all'impiego delle tecniche e alle modalità di rappresentazione. Dall'altra parte, questo nuovo riconoscimento della figura dell'artista sfociò nella creazione delle Accademie che gli garantivano una dignità professionale inedita.

Non appena gli artisti iniziarono ad ottenere un ruolo ufficializzato e di rilievo all'interno della società, si divisero principalmente in due tipologie, la cui piena differenziazione si ebbe solo alla fine dell'Ottocento: coloro che cercarono la protezione da parte del potere costituito seguendo il percorso accademico; gli artisti indipendenti e ribelli, sovvenzionati dal libero mercato. La crescita di questa seconda tipologia era correlata a quella del potere d'acquisto della borghesia: nello stesso periodo collezionare arte divenne un simbolo del proprio status sociale e questo incentivò l'emergere dei primi mercanti d'arte.

Da ciò, ad esempio, la diafrasi tra i Salons ufficiali e l'emblematico Salon des Refusés. I primi erano delle esposizioni periodiche in cui venivano presentate opere di stampo accademico selezionate preliminarmente da una giuria. Ad essi si opposero alcuni artisti, le cui opere erano state rifiutate perché al di fuori dei canoni prestabiliti. È il caso dell'artista Gustave Courbet, che nel 1855 di fronte all'Esposizione Universale di Parigi installò il proprio *Pavillon du Réalisme*, presentando un'ampia selezione delle proprie opere tra cui *Lo studio*, la grande tela che era stata respinta dalla giuria ufficiale. Questo gesto diede avvio a diversi Salons concorrenziali, come il Salon des Refusés del 1863 o il più celebre Salon d'Automne del 1903. Da una parte, quindi, il Salon «rappresentava l'indispensabile mezzo per essere accettato dal gusto dominante del grande pubblico e, soprattutto, dell'alta borghesia che comprava le opere» (Poli 2011, p. 6); dall'altra parte, gli artisti indipendenti volevano comunque ritagliare un proprio spazio nel mercato e desideravano esporre le opere rifiutate dalla giuria della mostra ufficiale.

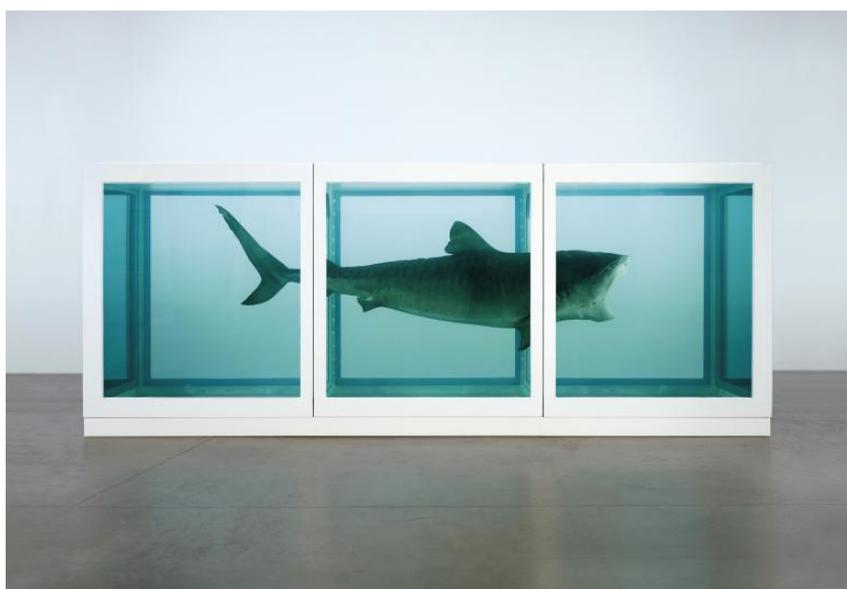
È interessante notare come anche la modalità di esposizione cambi parallelamente alla radicalizzazione della contrapposizione tra soggetto e oggetto. Infatti, i Salons ottocenteschi, specialmente nella loro forma ufficiale, non agevolavano la fruizione della singola opera, ma comunicavano una sensazione generale dello spirito dell'epoca. Le opere

erano sovrapposte verticalmente le une sulle altre e ricoprivano la quasi totalità dello spazio disponibile sulle pareti. (Klonk 2009, p. 6)



Johann Heinrich Ramberg, *Visit of the Prince of Wales to Somerset House in 1787*, coloured engraving, 1787

Con il passare del tempo, invece, la tendenza espositiva divenne quella di una progressiva semplificazione dell'ambiente, tale da permettere una relazione più diretta tra lo spettatore e l'opera.



Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, squalo tigre, vetro, acciaio, soluzione di formaldeide, 1991.

La contrapposizione tra soggetto e oggetto è riscontrabile anche in questo: lo spazio espositivo è costruito in funzione di un rapporto in cui l'opera e il pubblico sussistono l'una per l'altro. Si pensi, ad esempio, al *white cube*: è una tipologia di esposizione che prevede che le opere siano situate in un ambiente neutro, solitamente delle stanze vuote dipinte di bianco, in cui anche il numero dei lavori esibiti è ridotto al minimo. Il concetto sotteso a questo tipo di esposizione è che l'opera d'arte viene modificata dal contesto in cui è inserita e, per questo motivo, un ambiente asettico permette una fruizione incondizionata.

Ad esempio, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, dell'artista Damien Hirst, è un'opera che è stata esposta quasi esclusivamente in white cube, come quello della Saatchi Gallery e della Tate Modern Gallery di Londra. In questo caso lo spettatore è completamente coinvolto dall'opera, di per sé estremamente magnetica, e si instaura un rapporto esclusivo tra il soggetto osservante e l'oggetto osservato. L'opera è totalizzante e questa sua caratteristica è amplificata dalla neutralità dello spazio espositivo.

Nel percorso che ha condotto da una elaborazione di stampo analogista dell'arte a una naturalista, un altro momento storico fondamentale è stata la Rivoluzione Industriale. Dalla fine del '700, si è iniziato a considerare la produzione artistica come dissimile dall'artigianato, in quanto creata da un singolo individuo e caratterizzata da una propria originalità e autenticità. È proprio in questo periodo che nasce l'espressione "Belle Arti", ossia le arti kantianamente "inutili", che non hanno alcun fine al di là dell'incarnare il Bello.

È nel contesto dell'industria di massa, in cui ogni operaio non portava a compimento un progetto proprio ma è un ingranaggio di un processo più ampio, che il lavoratore perde il senso generale di ciò che sta producendo. Questo meccanismo è all'origine dell'alienazione, ossia la condizione tale per cui nei prodotti della propria attività non si riconoscono dei risultati che esprimono e realizzano le proprie capacità. Entro un simile scenario, quindi, spicca e si distingue l'attività degli artisti, che invece progettano e concludono un lavoro di cui sono totalmente responsabili.

È dalla distinzione tra arte e artigianato che emerge la figura di un autore singolo con la completa padronanza della propria opera, la quale assume rilevanza in quanto pura espressione del carisma e della creatività di un singolo individuo. Da ciò, probabilmente, nasce la tendenza a mitizzare la figura dell'artista e a considerarlo come se fosse una sorta di tramite tra una realtà esterna contingente e oggettivata e una realtà trascendente. Questo modo di osservare l'artista è alterato, perché conduce a ritenerlo un "rappresentante del

divino” dotato di un particolare talento innato e in grado di far accedere a una dimensione trascendentale. Utilizzare il filtro del modello a traduzione di Latour, invece, conduce a valutare l’arte non come uno squarcio su una Verità altra, ma come «una splendida attività di espressione del pensiero» tra le altre. (Vettese, Appendice p. 110)

3. La genesi della creatività

La combinazione dell’affermazione degli artisti indipendenti in opposizioni a coloro che hanno deciso di seguire il percorso accademico e dell’imporsi dell’idea dell’arte come finestra sul trascendente, ha contribuito a forgiare lo stereotipo dell’artista come genio solitario, scapestrato e bohémien. Questo tipo di concezione si adatta perfettamente al modello a diffusione: una visione lineare di una successione individui autonomi e geniali, la cui produzione è libera da condizionamenti e pienamente autentica. La società, a seconda che sia preparata o meno ad accogliere il lavoro dell’artista, lo promuoverà oppure si opporrà.

A questo proposito è interessante esaminare il processo di genesi delle opere. Il modello a diffusione restituisce un’immagine della creatività come un’esplosione di innovazione e originalità. Invece, un approccio cognitivista interpreta la creatività come

un insieme di abilità operative che non hanno a che fare con la genialità, ma soltanto con la capacità di collegare informazioni diverse per arrivare a risolvere un problema. Vi è un diffuso pregiudizio secondo il quale la creatività sarebbe correlata all’intelligenza psicometrica, quella, per intenderci, che viene misurata con i test del quoziente intellettivo. Ma un simile legame è discutibile, dal momento che quel sistema di misurazione tende a privilegiare risposte non originali, fondate sul cosiddetto “pensiero convergente” (cioè convenzionale e ubbidiente alla norma), mentre alla base del pensiero creativo prevale il “pensiero divergente”, cioè quello che percorre nuove vie, disobbedendo alle convenzioni non per semplice incapacità di seguirle ma perché le trova insufficienti. (Vettese 1998, p. 50)

Al di là della piena o parziale condivisione della teoria cognitivista, ciò che è fondamentale evidenziare è che il processo creativo non consiste semplicemente in una illuminazione. Quest’ultima è presente, ma non è una folgorazione improvvisa che sorge dal nulla. Si tratta, invece, del momento in cui il soggetto prende coscienza della

riorganizzazione improvvisa di elementi che erano già presenti nella sua mente. Questo istante viene denominato *insight* (una eventuale traduzione dall'inglese potrebbe essere "veduta dall'interno") ed è molto simile a quello che individuiamo come "intuizione".

Uno dei modi in cui può essere concepita l'intuizione e la creatività dell'artista è quello proposto da Graham Wallas. A partire dalla descrizione che il matematico Henry Poincaré fece della propria esperienza di creatività in termini di "sciami" di idee che si combinavano casualmente, Wallas sviluppa una teoria del processo creativo che possiamo parcellizzare in quattro momenti differenti:

1. La preparazione, cioè l'accumulo di informazioni, di idee, di abilità. Questo è uno stadio sottoposto al controllo della coscienza.
2. Incubazione: è un periodo di tempo necessario a escludere soluzioni non corrette. [...]
3. *Insight*: l'intuizione subitanea e involontaria che non può essere accelerata da uno sforzo cosciente, ma si verifica in maniera improvvisa.
4. Valutazione: la nuova forma acquisita dal problema viene sottoposta alla revisione grazie a una serie di elaborazioni coscienti. In questa fase lo sforzo volontario è determinante. (ivi, pp. 48-49)

Altri psicologi, invece, mettono in dubbio che questo processo creativo sia valido universalmente e propongono un modello a due fasi. «One alternative cognitive science model is the 'generate and explore' (generate and explore) theory, which is two-stage. And whereas Poincaré takes it to be manifest that the incubation process involves elaborate unconscious work, there are alternative possibilities: for instance, it may be that when a person is not thinking about a problem, she forgets the preconceptions that previously blocked her from finding the solution: hence the reason for the creative breakthrough lies in her forgetting her fixation, rather than in the occurrence of an elaborate unconscious thought process» (Gaut 2010).

Un altro approccio da tenere in considerazione è quello socioculturale o sistematico, il quale ritiene che la creatività derivi dalle "tradizioni", ossia dall'ambiente sociale. «If creativity requires traditions and traditions are essentially social, then creativity is essentially social. And interestingly, the currently most influential of psychological

theories of creativity, the sociocultural or systems approach, also argues that creativity is essentially social: whether a product is creative constitutively depends on the judgements of a field of experts using the appropriate standards of the historically conditioned domain of activity» (Ibidem).

Queste ricerche, dunque, eliminano molti dei pregiudizi che solitamente circondano la figura dell'artista, come il fatto che egli sia preda delle proprie emozioni, delle proprie passioni a volte distruttive e che esse siano un motore prodigioso che non può essere spiegato con parametri razionali. L'arte, allora, verrebbe relegata all'ambito emotivo e irrazionale, in netta contrapposizione con quello logico del pensiero. Invece, accogliere la creatività come il lungo processo che parte dalla raccolta di informazioni e si conclude con una elaborazione cosciente e volontaria, significa considerarla come una sorta di *metabolizzazione* di dati.

Questo conduce a considerazioni ulteriori. In primo luogo, da quanto detto consegue che maggiore sarà la quantità e la qualità delle informazioni a disposizione dell'artista, maggiore sarà la probabilità che il prodotto finale del processo creativo sia originale. Per questo motivo è fondamentale per un artista essere immerso in situazioni e contesti stimolanti, vivere nei luoghi che sono al centro della vita artistica: come è possibile tradurre e riflettere il mondo se non lo si conosce e non lo si vive?

Anche ai tempi della globalizzazione, abitare a New York o anche solo a Città del Capo è una cosa, pretendere di restare nel paesino delle Marche è un'altra. C'è chi l'ha fatto, come Osvaldo Licini, Ettore Spalletti o Giorgio Morandi. Però il prezzo è stato di mantenere fitte comunicazioni, grandi rapporti epistolari e viaggiare molto. Molti altri, però, pagano il prezzo di essere invisibili e molti altri ancora pagano il prezzo di non essere bravi. Perché stando nel centro del mondo, essendo disposti a viaggiare tra New York, Dubai, Città del Capo, Pechino, Londra e vedendo che cos'è il mondo, lo si può tradurre. Ma se io, come un eremita, vivo in un piccolo luogo confortevole, per esempio in una piccola città italiana dove la qualità della vita è altissima, sono in situazione così comoda da essere poco stimolata. Quindi, quello che ho da dire al mondo che cos'è? Probabilmente mancherò di stimoli, perché vedo meno persone e meno contraddizioni. Se vado a Lagos e vedo che cos'è una metropoli in Africa è chiaro che ritorno a casa tutto perturbato. Questo turbamento nutre il mio pensiero e il mio modo di lavorare. Quindi un'artista che entra nel sistema dell'arte è anche un artista che è costretto a viaggiare e che è costretto a essere stimolato dalle cose che

davvero succedono al mondo e non si rifugia nella sua confort zone. (Vettese, Appendice p. 110)

In secondo luogo, l'artista si configura come colui che *traduce* il proprio mondo e la propria epoca. L'artista è quindi in grado di assorbire il portato culturale della società in cui vive, di interiorizzarlo e riproporlo a seguito di una propria elaborazione. Non solo. L'artista è anche colui che è capace di *forgiare un immaginario comune*. Nel momento in cui la raccolta dati, l'analisi e la rielaborazione riescono davvero a riflettere un'immagine fedele della realtà, è possibile darne una lettura in grado di condizionare la società stessa.

L'artista veramente creativo sarebbe colui che, con la sua opera, è capace di modificare il campo creando dissonanza nel sistema di riferimento, il quale a sua volta influenzerà l'operato di altri artisti. Questa dinamica fa sì che i canoni estetici o lo stesso concetto di arte subiscano modifiche continue, proprio grazie all'attività degli artisti. [...] Il valore creativo e innovativo di un artista si pone quindi in relazione al grado di modificazione che la sua opera è riuscita a indurre nel campo di riferimento. (Vettese 1998, p. 64)

Questo è precisamente il merito che Latour attribuisce a Pasteur: aver riconfigurato gli attori che compongono la società e aver fornito una lettura diversa della realtà grazie a un cambio di paradigma. Esattamente come descritto nel modello a traduzione, il processo inizia con la raccolta delle fonti: nel caso della scienza può trattarsi di studi, ricerche ed esperimenti in laboratorio, mentre nel caso dell'arte significa conoscere la produzione artistica precedente e vivere la contemporaneità, il che è ciò che equivale all'essere inseriti all'interno di una fitta rete di fatti e di informazioni. Ovviamente non si fa riferimento solamente ai dati che vengono accumulati coscientemente, ma anche e soprattutto al capitale culturale.

Questa espressione fa riferimento al concetto di "capitale" introdotto dal sociologo Pierre Bourdieu, per il quale il capitale consiste nel

lavoro accumulato che, se appropriato in forma esclusiva o privata da singoli attori o gruppi, rende possibile anche appropriarsi di energia sociale in forma di lavoro oggettivato o umano. [...] Il capitale, che nelle sue forme incorporate e oggettivate implica tempo da accumulare e che come capacità potenziale di produrre profitto e riprodurre se stesso nella

stessa identica forma o in una più estesa, è abitato da una tendenza interna a sopravvivere, è una forza inscritta nell'oggettività delle cose, che fa sì che non tutto sia allo stesso modo possibile o impossibile. (Bourdieu 1986, pp. 80-81)

In altri termini, il capitale conferisce potere agli agenti sociali che lo possiedono, entro degli specifici campi. Il capitale, dunque, è una risorsa che può essere accumulata e perpetuata attraverso meccanismi di trasmissione ereditaria. Inoltre, esiste una circolarità tra il potere, inteso come la capacità di agire e di produrre effetti, e il capitale: il potere si manifesta sotto forma di capitale e il capitale è una forma di potere. Bourdieu individua tre tipologie, tre forme - appunto -, di capitale: quello economico, quello culturale e quello sociale.

Il capitale culturale può a sua volta esistere in tre forme diverse: come condizione *incorporata*, ossia come disposizione durevole di mente e corpo; come condizione *oggettivata*, sotto forma di beni culturali; come condizione *istituzionalizzata*, ossia oggettivata in titoli scolastici. Il capitale culturale incorporato presuppone un investimento e uno sforzo personale prolungato nel tempo, «è un bene esterno convertito in una parte integrale della persona, in *habitus*, che non può [...] essere trasmesso nell'immediato attraverso donazioni, eredità, acquisto o scambio» (ivi, p. 91). Il capitale culturale oggettivato, invece, è la incarnazione materiale del capitale culturale incorporato, come ad esempio scritti, quadri, monumenti, ecc.

L'incorporazione di capitale culturale può essere effettuata del tutto inconsapevolmente - con differente intensità a seconda dell'epoca, della società e della classe sociale - senza che siano state programmate deliberatamente delle misure educative. Il capitale culturale incorporato rimane sempre improntato dalle condizioni della sua prima appropriazione, lasciando dietro di sé tracce più o meno visibili (ad esempio, il tipico modo di parlare di una regione o di una classe) che co-definiscono il valore distintivo di un capitale culturale. (ivi, p. 92)

Il capitale culturale è quindi l'insieme delle nozioni, dei modi di fare e di pensare, che vengono acquisiti dall'individuo nel corso della sua vita sia attraverso uno sforzo attivo,

come frequentare una scuola, sia come conseguenza passiva del vivere in un determinato ambiente. Il capitale culturale, contribuisce alla formazione dell'*habitus*, ossia di «ciò che induce, che *dispone* gli agenti sociali a percepire, giudicare, trattare il mondo nel modo in cui lo fanno» (ivi, p. 24).

Possiamo affermare, quindi, che ogni artista attinge dal proprio capitale culturale tutto il materiale necessario per la produzione delle opere. Per questo motivo, è necessario che l'artista incrementi il proprio capitale culturale: la molteplicità di risorse da cui attingere e la pluralità di dati e informazioni a disposizione andranno a costituire il patrimonio, il bagaglio culturale collettivo da tradurre per restituire una immagine del mondo, sia fedele sia reinterpretata.

L'artista decodifica e traduce l'immaginario sociale a partire dal proprio capitale culturale, ma se questo stesso fatto viene interpretato secondo la visione del modello a diffusione, l'impressione che si può avere è che l'artista fornisca alla comunità una chiave di lettura trascendentale per interpretare la realtà. Questo è precisamente ciò che è sotteso al concetto di "vocazione".

Come ha affermato André Masson, il paradosso tipico del pittore è «affermare il mobile, l'effimero e trovarsi, comunque, ad ambire l'eternità» (Masson 1988, p. 51). L'artista desidera sempre lasciare, nelle parole di Enzo Cucchi, «un segno che segna»; ancora, secondo la più prosaica *Filosofia di Andy Warhol*, «Un artista è uno che produce cose di cui la gente non ha alcun bisogno ma che lui - per qualche ragione - pensa sia una buona idea dargli». La vocazione forse consiste in questo: sentirsi chiamati a offrire il proprio sistema di credenze come qualcosa di valido non soltanto per sé, ma anche per altri, e questo atteggiamento appare sempre più rafforzato che indebolito dal venire meno di credenze di carattere religioso e dal predominio del sapere scientifico, tanto avaro di risposte sul piano esistenziale e spirituale. Che poi il pubblico trovi l'offerta interessante è meno certo. (Vettese 1998, p. 91)

La concezione dell'artista come "scopritore" di determinati valori che poi trasmette alla società è sicuramente riconducibile al modello a diffusione. Legato a questo, c'è spesso la sensazione che l'artista non abbia potuto seguire un altro percorso nella propria vita, come se l'unica strada percorribile per lui fosse quella percorsa. Ma questa è un'illusione: la vocazione iniziale può essere anche molto ardente, ma senza un incisivo apparato di

attori a sostegno e i giusti incontro probabilmente essa non avrebbe avuto seguito. Un caso emblematico è quello di Giotto, che iniziò la sua carriera come disegnatore di pecore e solo grazie all'incontro determinante con Cimabue è potuto diventare un artista di rilievo. Per questo motivo ha senso tenere conto della vocazione di un individuo, ma è altresì necessario considerare il capitale culturale di partenza e gli sviluppi possibili grazie alla rete di agenti che intervengono successivamente.

4. Gli attori nella rete dell'arte

Nel 1976 il critico Achille Bonito Oliva ha delineato il "sistema dell'arte", i cui attori «sono gli artisti medesimi, i mercanti che ne veicolano i prodotti, i collezionisti che li acquistano, gli appassionati che sono in grado di apprezzarli pur non potendoli fare propri» (Vettese 1998, p. 32). Il sistema dell'arte è dunque costituito da una notevole varietà di agenti: così come lo scienziato, per poter condurre le proprie ricerche, deve saper arruolare una molteplicità di attori intorno a sé, allo stesso modo l'artista non può affermarsi come tale senza il riconoscimento e la promozione da parte della comunità.

Malgrado quello che molti aspiranti ritengono, il sistema dell'arte è alla ricerca continua e quasi spasmodica di giovani talenti e di linguaggi innovativi, ma è disposto ad accogliere solo quelli che abbiano già ottenuto o che ragionevolmente possano ottenere in futuro riconoscimenti di natura economica. Contrariamente a quanto si possa credere, tuttavia, questi ultimi non vengono mai raggiunti grazie alla sola spinta speculativa da parte di uno o più galleristi: il consenso deve essere allargato a una base più vasta, di carattere culturale e capace di mettere in moto il meccanismo che coagula curatori di mostre, scrittori d'arte, direttori di museo, di quegli artisti affermati che di questi sono spesso consiglieri. [...] Già da questo emergono numerose conseguenze. La prima riguarda il tipo di produzione artistica, che deve possedere caratteristiche non solamente innovative ma anche pertinenti al sistema di riferimento, cioè coerenti con le attese del sistema o del sottosistema giudicante. La seconda conseguenza riguarda la capacità di partecipare attivamente alla vita sociale della comunità e quindi di rendersi "visibile". Questa capacità è stata chiamata «capacità relazionale» (Uhlener, 1989): in altre parole l'artista dovrebbe possedere oltre all'intelligenza spaziale-visiva [...] anche una buona dose di intelligenza "interpersonale". (Vettese 1989, pp. 116 - 117)

Collocandoci pienamente entro il modello a traduzione, è possibile notare come la carriera e l'affermazione di un artista dipenda anche dalla capacità di relazione con gli altri attori del sistema dell'arte. Da una parte, l'artista deve riuscire a mantenere la propria identità e la propria riconoscibilità: non accettare che le proprie opere vengano interpretate inadeguatamente; non accettare di esporre con artisti che non si approvano come propri colleghi, come propri pari; ascoltare i consigli di curatori e critici, ma non permettere che il loro intervento stravolga l'opera stessa. Dall'altra parte, l'artista deve farsi aiutare dal sistema stesso: un artista isolato e completamente autonomo, non può essere un artista. È in questo frangente che entrano in campo gli altri attori, le relazioni di interdipendenza e i «cicli di riconoscimento» individuati dallo storico dell'arte Allan Bowness come una sorta di *cursus honorum* dell'artista:

Lo studioso (Bowness) evidenzia l'esistenza di quattro «circoli di riconoscimento»: innanzitutto, il gruppo dei pari; quindi, i critici e i curatori (spesso legati a istituzioni pubbliche); terzo, mercanti e collezionisti (di pertinenza del mercato privato); quarto, il pubblico più generale. Uno dopo l'altro, ciascuno di questi circoli è popolato via via (da pochi colleghi a masse di visitatori), sempre più tardi (dal riconoscimento di breve termine da parte dei colleghi alla fama postuma), e sempre meno competente. Pertanto, questo modello consente di attraversare tre dimensioni: in primo luogo, la prossimità spaziale con l'artista (potrà conoscere personalmente i suoi colleghi, forse alcuni degli specialisti, mercanti e collezionisti, ma non il pubblico); in seconda istanza, la temporalità del riconoscimento (la rapidità di giudizio dei colleghi, il breve o medio termine per gli specialisti o gli amatori, il lungo periodo per la gente profana); e in terzo luogo, la rilevanza del riconoscimento in base alla competenza dei giudici. (Heinich 2016, p. 26)

Il circolo dei pari equivale solitamente al gruppo con cui si iniziano gli studi oppure, come capita sempre più frequentemente, a quello con cui si condividono le residenze d'artista. Non è necessario che tutti i membri condividano le stesse idee, ma che il gruppo si trasformi in una sorta di cassa di risonanza per il singolo. Solitamente la funzione del gruppo cessa quando sono state raggiunte le prime attenzioni critiche, momento in cui ogni

artista prosegue individualmente il proprio cammino, giungendo a sostenere anche posizioni in contrasto con quelle degli ex compagni.

Una delle modalità più efficaci per attirare le attenzioni della critica è quella degli spazi espositivi autogestiti o delle piccole gallerie. Nel primo caso si è di fronte quasi a un paradosso: gli spazi espositivi autogestiti spesso seguono il desiderio iniziale di svincolarsi da un percorso più schiettamente commerciale. Tuttavia, gli artisti agli esordi che vengono esposti in questi ambienti, ottengono in realtà il «palcoscenico eccellente» (Vettese 1989, p.127) per entrare proprio nella catena di produzione istituzionale e commerciale che dovrebbe essere esclusa dal concetto di “alternativo”.

Riassumendo, gli spazi alternativi presentano alcune incongruenze, ma sono utili almeno per tre buoni motivi: non puntano sulla vendibilità delle opere, che inibisce la creatività e che spezza il dibattito interno a un gruppo, anzi: grazie alla loro flessibilità consentono al lavoro un maggior grado di sperimentazione; inoltre si rivolgono a un pubblico particolare e diverso, per quanto non allargato, anche in ragione della loro ubicazione dentro al tessuto urbano. Infine sono centri verso i quali nessun critico o gallerista interessato alle nuove energie può mostrarsi distratto: i luoghi giusti, insomma, perché i nuovi talenti possano crescere ed essere scoperti. (ivi, p. 130)

Un discorso simile è valido per le piccole gallerie: molto diffuse e radicate sul territorio si dividono tra quelle che rappresentano artisti tradizionali conosciuti a livello locale o nazionale, in linea con il gusto conformista di acquirenti occasionali o collezionisti che non intendono rischiare con acquisti incerti, e quelle che sostengono nuove proposte artistiche anche se le possibilità di guadagno sono scarse. «Il loro ruolo è prezioso per quello che riguarda l’iniziale verifica della validità delle nuove ricerche. È qui che gli artisti ancora agli esordi trovano le prime occasioni espositive. Queste gallerie non sono, però, in grado di sostenere l’ulteriore fase di valorizzazione e lancio dei nomi più promettenti, che può essere messa in atto soltanto da mercanti valorizzatori con maggiori mezzi e con collegamenti adeguati sul piano nazionale e internazionale» (Poli 2011, p. 64).

Da una parte, le gallerie minori sono guidate da personaggi appassionati, si interessano agli artisti emergenti, ma non hanno i mezzi per sostenerli e promuoverli oltre un certo limite. Quindi, esse sono più affidabili sulla selezione dei giovani artisti e sono più

dinamiche nel proporre i nuovi arrivi perché non hanno alle spalle una lunga storia personale da difendere. Dall'altra parte, però, le gallerie storiche hanno a disposizione più mezzi, sia economici sia relazionali, per diffondere la fama dei propri protetti: contatti più stabili; rapporti con collezionisti potenti; possibilità di partecipare a fiere più prestigiose, organizzazione di mostre personali con un budget e una visibilità più consistente.

Un altro ruolo fondamentale è quello del collezionista. Con "collezionista" si intende sia un individuo singolo sia un'istituzione o un'azienda. Nel secondo caso, le motivazioni che spingono a comprare opere sono legate all'acquisizione di prestigio e visibilità. Lo stesso discorso è valido anche per i singoli investitori, ma solitamente in questi casi la notorietà è accompagnata anche da una certa quota di "divertimento personale". In questa categoria è necessario inserire la soddisfazione dell'aver "fiutato" il talento di alcuni artisti, l'ebbrezza del rischio dell'investimento e la restituzione di un'immagine di sé come di una sorta di "mecenate" promotore del panorama culturale.

Può essere utile ora analizzare brevemente gli elementi più caratteristici dell'ideologia esplicita dei collezionisti. In primo luogo, i moventi principali, quali il prestigio sociale e l'interesse economico, non sono quasi mai presenti, in forma dichiarata, nei loro discorsi. In secondo luogo, si rileva il fatto che quasi tutti si rifiutano di essere classificati in qualche categoria specifica, nel senso che si considerano, in quanto collezionisti, come casi a parte. Si può notare che i più giustificano la nascita del loro comportamento collezionistico in termini di passione disinteressata per la cultura, desiderio di soddisfazioni spirituali, bisogno di realizzarsi «creativamente» al di fuori dell'attività professionale (spesso troppo arida e alienante), ecc. I collezionisti di importanza maggiore, non di rado, amano essere considerati come «mecenati» (ivi, p. 95).

I collezionisti o si basano esclusivamente sul proprio fiuto o si avvalgono di figure esterne come critici, storici o curatori, che assolvono la funzione di "consiglieri". È importante tener conto della figura del collezionista non solo come fonte di denaro, ma anche come direttore del gusto artistico collettivo. Il caso più emblematico è quello dell'inglese Charles Saatchi, il quale «noto per aver firmato la campagna pubblicitaria

vincente di Margaret Thatcher, dopo un esordio sotto la guida dello storico Lucie-Smith iniziò a fidarsi solo dei propri gusti e fu decisivo nel far crescere e poi crollare la notorietà dei neoimpressionisti, nel fare lievitare il consenso verso la scultura oggettuale americana dei secondi anni Ottanta e [...] nell'aiutare l'emergere della generazione di inglesi dagli anni Novanta» (Vettese 2006).

Le figure intermedie sono quelle del curatore e del critico d'arte, il cui ruolo è quello di commettere gli artisti con il resto del mondo dell'arte.

La figura del curatore ha assunto un'importanza decisiva. Che si tratti di un *opinion leader* o di un semplice organizzatore, a lui si deve un doppio tipo di scelta: in primo luogo, quella che porta l'artista a rendersi visibile nelle mostre; in secondo luogo, quella che porta le opere all'interno delle collezioni delle gallerie pubbliche. A ciò si aggiunga il progressivo affermarsi di una figura di curatore che è anche autore, laddove la mostra (per lo più collettiva) si presenti come una esposizione a sua firma. (Vettese 2006)

Solitamente il curatore è colui che ha un rapporto più diretto con gli artisti e funge da mediatore con gli altri attori del sistema dell'arte. Questo perché occupa un ruolo organizzativo e, allo stesso tempo, è anche colui che interpreta ed espone la componente concettuale delle opere. Da una parte, quindi, gestisce le relazioni con galleristi e istituzioni, raccoglie i fondi dagli sponsor e amministra la parte più pratica delle mostre. Dall'altra parte, individua i nodi concettuali degli artisti e li impiega come nuclei tematici per le esposizioni. In questo senso l'intervento del curatore può essere più o meno marcato: alcuni, come Harald Szeemann, propongono degli interventi molto consistenti che influiscono notevolmente sull'esposizione delle opere; altri, come Germano Celant, hanno un approccio più filologico e tendono a restituire un'immagine più neutra dell'artista e delle sue opere.

Gli ultimi agenti del sistema dell'arte sono i critici o, più in generale, i cosiddetti *scrittori d'arte*. Questa categoria di attori comprende tutti coloro che incrementano la produzione scritta sul mondo dell'arte, con ruoli e gradi di qualità molto differenti. Ad esempio, sulle riviste di stampo giornalistico è possibile trovare articoli che informano sugli

avvenimenti del mondo dell'arte; invece, uno sguardo più analitico e critico è da ricercare nei cataloghi delle mostre maggiori e soprattutto nelle riviste legate alle comunità accademiche, come *October*, *Artforum* o *Flash Art*.

La critica d'arte «arriva alla fine del processo di legittimazione, connotato da una forte contaminazione tra il versante commerciale e quello culturale» (ibidem) e si può definire come «la disciplina che ha quale obiettivo fondamentale quello di formulare giudizi di valore sulle opere d'arte» (Poli 2011, p. 145). Nonostante sia stata diagnosticata una crisi della critica, essa resta uno degli strumenti più validi per convalidare o meno l'operato di un artista.

La posizione del critico appare oggettivamente ambigua, perché da un lato, come operatore interno al sistema, contribuisce (anche creativamente, nei casi migliori) alla realizzazione del «prodotto opera d'arte», e dall'altro lato, nei riguardi del pubblico, ha il compito di informare, commentare e valutare con la massima autonomia e indipendenza possibili. Il rischio molto concreto che deriva da questa ambiguità di posizione non è certo quello di fare un lavoro critico di parte, certamente positivo quando viene fatto per una convinta scelta di linea culturale, ma quello di ridurre e svilire l'attività critica a semplice azione promozionale scritta od organizzativa in funzione di più o meno consistenti interessi mercantili. (ivi, p. 154).

Il ruolo del critico, dunque, non è semplicemente quello di informare a proposito degli avvenimenti del mondo dell'arte, ma quello di dare una lettura personale e storica di artisti, opere e movimenti, intendendo con “storico” un atteggiamento che si appresti a vagliare cosa sia arte e cosa no, quale produzione artistica debba essere tramandata e quale no.

5. L'artista come costruttore di fatti

Per esaminare il sistema dell'arte contemporaneo si sono seguiti due criteri: si è sostenuta la visione del modello a traduzione e non di quello a diffusione, quindi si è pensata la realtà

come una stratificazione di fatti e non come una lineare sequenza di personalità; si è assunto un atteggiamento non moderno, ammettendo contemporaneamente sia il processo di depurazione sia il processo di traduzione. L'altro elemento fondamentale di cui si è tenuto conto è stato il cambio di paradigma avvenuto in Occidente nel Rinascimento, quando l'ontologia analogista si è trasformata in quella naturalista.

L'ontologia naturalista, quella dei moderni, prevede una netta contrapposizione tra soggetto e oggetto, al punto che quest'ultimo può essere "scoperto" come se fosse una realtà esterna. Il mondo viene individuato per enti, intesi come sostanze autonome che hanno una consistenza ontologica propria. Tale caratteristica è stata messa in evidenza dall'introduzione e dall'uso della prospettiva. La contrapposizione soggetto-oggetto è propria del processo di depurazione: la riscontriamo, ad esempio, nelle modalità espositive che si sono modificate e, a partire da una presentazione più confusa, sono diventate sempre più neutre fino a permettere un rapporto *vis-à-vis* tra lo spettatore e l'opera. Un altro esempio è quello della distinzione tra artigianato e arte: nel momento in cui la produzione diventa di massa, emerge l'operato del singolo individuo che riesce a plasmare e a imprimere il proprio lavoro sulla materia, trasformandola con originalità.

Inoltre, si è visto come la genesi dell'opera non vada associata a una singola intuizione geniale, ma vada contestualizzata in un processo più ampio che prevede la rielaborazione più o meno cosciente e volontaria del capitale culturale di appartenenza. Questo può essere considerato come un tratto del modello a traduzione, secondo cui l'operato del singolo individuo va inserito all'interno di una catena più ampia. L'artista è un attante: non solo la produzione dell'opera in sé scaturisce dal capitale culturale, ma anche la sua promozione e il suo riconoscimento nella società dipendono da una costellazione di agenti che influiscono notevolmente sulla carriera e sull'operato dell'artista.

Esattamente come Pasteur, l'artista deve da un lato saper reclutare tutta una serie di attori che gli permetteranno di riscuotere il successo necessario per proseguire le proprie ricerche artistiche (relazione con l'esterno); dall'altro lato deve incrementare la propria conoscenza e le informazioni da metabolizzare (rapporto con l'interno), in modo tale da arricchire il bagaglio culturale di riferimento e poter tradurre il mondo, talvolta restituendone solamente un'immagine fedele, talvolta riuscendo a forgiare un immaginario comune. In questo senso l'artista, esattamente come lo scienziato descritto da Latour, è un costruttore di fatti.

Manca un ultimo passaggio: se l'artista è un costruttore di fatti, che cos'è l'opera d'arte? Venendo meno la contrapposizione tra soggetto e oggetto, come cambia la fruizione dell'opera?

Capitolo 5

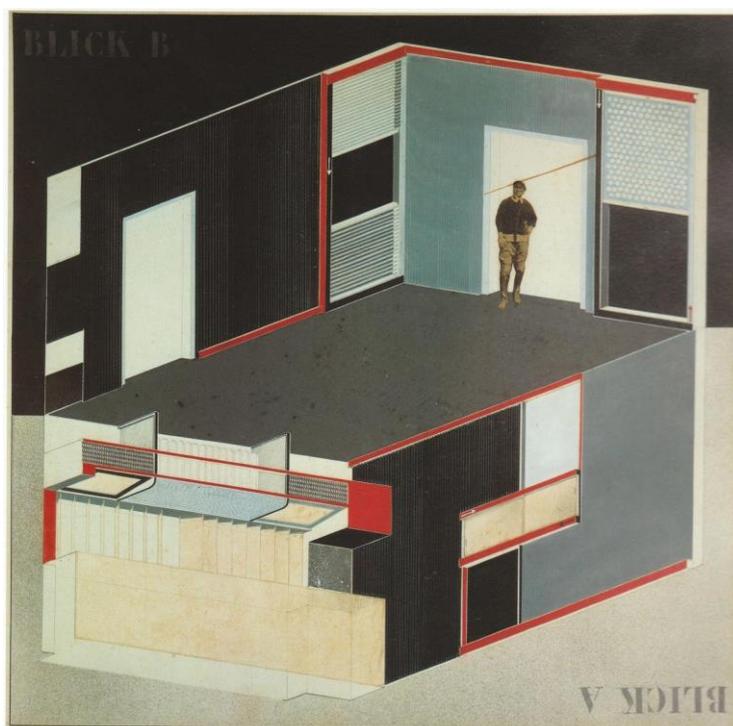
Arte costruita

1. Dal soggetto alla relazione

Si è visto come la pratica espositiva sia variata nel corso del tempo. All'interno dei *Salons* parigini si era immersi in una sorta di “spettro” culturale in grado di rappresentare l'aura della ricerca artistica e del mercato correlato di quel preciso periodo storico. Nel tempo, la confusione dell'esposizione è stata sostituita con la ricerca di ambienti sempre più neutri in grado di creare una relazione puntuale e intima tra la singola opera d'arte e lo spettatore: è il caso del *white cube*.

Tuttavia, anche questa modalità espositiva si è ulteriormente modificata. Un punto di snodo fondamentale è stato l'*Abstract Cabinet* progettato dall'artista russo El Lissitzky per il Museo di Hannover su commissione del direttore Alexander Dornier.

There were sliding frames so that certain pictures could be moved. Sculpture was placed in front of a wrap-around mirror in the corner and there was a showcase underneath a blind window that needed to be turned if spectators wanted to see the entire display. The result was a room that shimmered and changed tonality as the spectators moved around. No two people had the same view of the works on display and the perception of each individual was affected by the actions of other engage with the display. In this way Lissitzky's room was meant to provide an immediate psycho-physical experience of what it would be like to act as a collective subject in a post-capitalist society in which interactive engagement counted more than individuality and interiority. (Klonk 2009, pp. 117-118)



El Lissitzky, *Abstract Cabinet*, 1927, Museo Sprengel di Hannover, schema espositivo.

L'*Abstract Cabinet*, un'opera di per sé, non è semplicemente uno sfondo per i dipinti e le sculture esposte, ma fornisce allo spettatore delle condizioni di visione mutevoli, grazie alle proprietà riflettenti di alcuni materiali e al modo in cui i colori sono posizionati intorno ai quadri. Inoltre El Lissitzky ha integrato delle partizioni nei mobili e delle vetrine girevoli, in modo che ogni sezione potesse essere spostata per creare delle nuove combinazioni spaziali all'interno della struttura.

In questo caso, si è di fronte a una forma ibrida di modello espositivo: da una parte, lo spettatore sviluppa un rapporto privilegiato con l'opera, perché la struttura si plasma a seconda delle esigenze di ogni singolo fruitore, la cui percezione è unica e non confrontabile con quella altrui; dall'altra parte, però, conformandosi alle esigenze di alcuni spettatori, l'*Abstract Cabinet* inevitabilmente modifica anche la percezione del resto del pubblico. È come essere all'interno di un organismo vivente: ogni alterazione dell'equilibrio di partenza ha delle ripercussioni sull'intera struttura, coinvolgendo anche l'esperienza percettiva di coloro che sono all'interno. In questo caso, l'individuo è sia un soggetto forte, sul quale viene costruita l'esposizione, sia un attante, in balia dei movimenti altrui e delle condizioni fisiche del luogo in cui si trova. Rimane comunque un rapporto privilegiato tra

lo spettatore e l'opera.

Se già all'inizio del '900 con le Avanguardie futuriste la contrapposizione opera-pubblico iniziò a vacillare, essa si attenuò drasticamente negli anni '50 con l'introduzione di esperienze artistiche come le *performance*. «Il termine “performance” ha oggi soppiantato tutti gli altri [...] - come “process art”, “happening”, “Fluxus”, e si è affiancato a “body art” - ; è diventato per così dire un termine globale , che va a indicare tutte quelle esperienze che fanno la loro comparsa, in modo massiccio, dichiarato, organizzato ed esclusivo, e che hanno a che fare con un'azione fisica del soggetto, non finalizzata necessariamente alla produzione di un'opera o di un oggetto» (Meneguzzo 2005, p. 67).



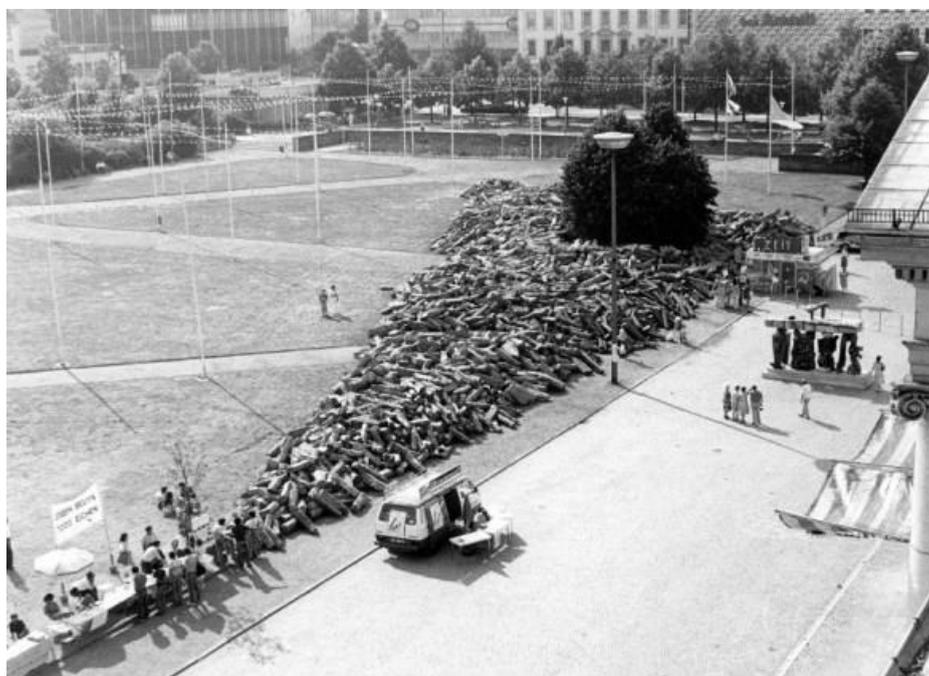
Allan Kaprow, *Yard*, 1967.

Uno degli esempi più significativi è *Yard*, dell'artista e teorico dell'arte, nonché fondatore dell'*happening*¹, Allan Kaprow. Non si tratta di una semplice installazione, ma di un lavoro ambientale che si attiva solamente in seguito all'azione del pubblico. *Yard* consiste in uno spazio delimitato all'interno del quale vengono posizionati centinaia di copertoni usati che gli spettatori sono invitati a spostare, ammucchiare o usare per sdraiarsi e sedersi. In questo caso permane l'idea di base dell'artista che “orchestra” e predispone l'opera, però il pubblico diventa parte essenziale del lavoro ambientale, in quanto innesca

¹ Il termine “happening” è stato coniato da Allan Kaprow negli anni '50 per fare riferimento a diverse tipologie di performances ed eventi che includevano produzioni teatrali solitamente sceneggiate e a cui poteva partecipare solo un numero ristretto di persone. Il testo che viene considerato la matrice teorica dell'happening è Kaprow A., Lebel J.J. e Gutai, *Assemblage, environments & happenings*, H. N. Abrams, New York 1966.

e dà significato all'opera stessa.

Se nel caso di *Yard* l'aspetto partecipativo del pubblico è attenuato, esso diventa ancora più evidente con *7000 Eichen* (7000 querce) di Joseph Beuys, un'opera proposta a Kassel per Documenta VII nel 1982. La particolarità di questa *Aktion*², basata sulla ricerca del rapporto tra uomo e natura, consiste nell'essere in continuo divenire e nel coinvolgere l'intera comunità. Di fronte al Museo Fridericianum, sede espositiva della quinquennale Documenta, furono disposte 7000 stele di basalto. Chiunque avesse voluto, avrebbe potuto comprarne una al costo di 500 marchi ed essa sarebbe stata posizionata a fianco di una quercia piantata appositamente.



Joseph Beuys, *7000 Eichen*, 1982, visione panoramica sulla piazza del Museo Fridericianum, Kassel

Entro cinque anni tutte le lastre vennero acquistate e o furono piantate le querce o il denaro ricavato venne usato per incrementare gli spazi verdi della città. È indiscutibile che l'*Aktion* di Beuys implichi l'intervento del pubblico e ne sia strettamente dipendente. Il coinvolgimento dell'intera popolazione e dell'amministrazione della città vanno a frantumare la contrapposizione canonica che si viene a creare, ad esempio, quando un

² "Aktion" è il termine tedesco utilizzato da Joseph Beuys per riferirsi alle proprie performance.

singolo spettatore si ritrova di fronte a un quadro.

Tuttavia, anche quest'ultima tipologia di rapporto, il fronteggiarsi di un individuo con un'opera, andrebbe ulteriormente riletta. Infatti, assumere una posizione nonmoderna non significa semplicemente cambiare il modo in cui si fa arte, ossia dissolvere il ruolo di protagonista dell'artista e inserirlo all'interno di un meccanismo di stratificazione oppure ripudiare la modalità espositiva diretta, in cui lo spettatore percepisce passivamente un'opera, a favore di una modalità più interattiva. Accogliere un atteggiamento nonmoderno significa reinterpretare *tutte* le tipologie di produzione artistica.

In questo senso, per definire il rapporto tra fruitore e opera, è necessario contestualizzare non solo i singoli elementi, ma anche la dinamica che emerge dalla loro coesistenza in un determinato spazio e in un determinato tempo. L'articolazione tra gli elementi dell'arte è stata recentemente studiata dall'artista e teorico Gian Maria Tosatti, che rappresenterà l'Italia nel Padiglione nazionale della Biennale di Venezia del 2022 e che è attualmente Direttore creativo della Quadriennale di Roma. Scrive Tosatti:

Il rapporto fra il soggetto che si specchia e lo specchio è solo "fisicamente" il rapporto fra due entità autonome. Da un punto di vista meccanico, il rapporto che l'uomo stabilisce non è "con" lo specchio, ma "attraverso" lo specchio. Si sposta quindi l'oggetto, il termine, della relazione. Lo specchio diventa elemento strumentale, l'oggetto diventa una entità complessa che può essere definita "immagine di sé", ma che nei fatti è di nuovo il soggetto stesso e la capacità di questo stesso di potersi osservare e "modificare". L'immagine incorniciata dallo specchio non è in nessun modo una rappresentazione della realtà, ma è la realtà stessa e tutto ciò che accade all'interno dello specchio, ha una corrispondenza uguale e immediata a ciò che accade fuori. (Tosatti 2021, p. 9)

L'opera d'arte, per Tosatti, è uno specchio. Ciò non deve venire inteso come il mezzo neutro che riflette la realtà così com'è, un oggetto - appunto - posto di fronte a un soggetto. L'immagine risultante non è una semplice rappresentazione del mondo, ma è la realtà stessa, che pervade lo spazio e il tempo concernenti l'opera d'arte e il suo fruitore. «L'arte, dunque, è un sistema di misurazione che tiene conto di una larga parte di quelle forze invisibili che insistono sulla realtà e che sono la realtà stessa» (ivi, p. 12). Non c'è un'apertura a una dimensione esterna, ma l'opera è immanente alla realtà, ne è una parte costitutiva.

Lo stesso meccanismo è, ad esempio, posto a fondamento del principio di indeterminazione proposto dal fisico Werner Karl Heisenberg: nell'ambito della meccanica quantistica, ogni osservazione comporta una "perturbazione" ineliminabile nei confronti dello stato dell'oggetto osservato. Per questo motivo non è possibile parlare di "oggetto" indipendentemente dal "soggetto": entrambi co-istituiscono la realtà, concretescono configurando il mondo. Utilizzando la terminologia di Latour, l'opera e il fruitore sono degli attanti, sono l'attualizzazione della resistenza a prove di forza: lo spettatore che osserva il lavoro artistico lo modifica e ne è modificato. Non si tratta di due enti spazialmente distanti che non hanno interazione, ma di due agenti che si influenzano reciprocamente per il fatto stesso di essere inseriti nella stessa rete. Quindi, l'opera d'arte non apre a una dimensione esterna, ma configura la realtà stessa grazie alla propria interdipendenza con il pubblico.

2. Estetica relazionale

Come codificare queste produzioni apparentemente sfuggenti, che siano *processuali* o comportamentali, smettendola di nascondersi dietro la storia dell'arte degli anni Sessanta? Citiamo qualche esempio di queste attività: Rirkrit Tiravanija organizza una cena presso un collezionista, e gli lascia il necessario per la preparazione di una zuppa thai. Philippe Parreno invita delle persone a praticare i loro hobby preferiti il primo maggio, sulla catena di montaggio di una fabbrica. Vanessa Beecroft veste allo stesso modo, e con una parrucca rossa, una ventina di donne che il visitatore può scorgere soltanto attraverso il vano di una porta. Maurizio Cattelan nutre dei ratti con formaggio Bel Paese e li vende come multipli, o espone casseforti recentemente svaligate. Jes Brich e Henrik Plenge Jacobsen ribaltano un autobus in una piazza di Copenhagen e, per emulazione, provocano una sommossa in città. Christine Hill si fa assumere come cassiera in un supermercato oppure organizza in una galleria d'arte delle sedute di ginnastica. [...] Altri nomi e altri lavori completano questa lista: in ogni caso, la parte più vivace che si gioca sullo scacchiere dell'arte si svolge in funzione di nozioni interattive, conviviali e relazionali. (Bourriaud 1998, pp. 7-8)

Tutte le pratiche artistiche appena descritte hanno come finalità comune quella di costruire modi d'esistenza o modelli d'azione all'interno del reale esistente e non, invece,

di fare riferimento a realtà immaginarie. Questa corrente è stata definita dal critico d'arte Nicolas Bourriaud come «estetica relazionale [...] cioè una forma d'arte la cui intersoggettività forma il substrato e che assuma come tema centrale l'essere-insieme, l'“incontro” fra osservatore e quadro, l'elaborazione collettiva del senso» (ivi, pp. 14 - 16).

L'estetica relazionale si iscrive nella tradizione materialista, intendendo con questo termine la corrente di pensiero che assume come principio la contingenza del mondo, senza un senso pre-esistente o un fine ultimo. L'umanità si configura come trans-individuale ed è quindi costituita dai legami che uniscono gli individui in forme sociali. In questo senso l'estetica relazionale non costituisce una teoria dell'arte, ma una «teoria della forma», dove il termine “forma” può essere definito come un «*incontro durevole*. [...] La forma dell'opera [...] non è il semplice effetto secondario di una *composizione*, come vorrebbe l'estetica formalista, ma il principio agente di una traiettoria che si svolge attraverso segni, oggetti, forme, gesti. La *forma* dell'opera contemporanea si estende al di là della sua forma materiale: è un elemento legante, un principio di agglutinazione dinamico. Un'opera d'arte è un punto su una linea. L'arte è uno stato d'incontro.» (ivi, pp. 21 - 23).

Il presupposto dell'estetica relazionale, quindi, è che l'arte si riveli come l'*interstizio*, lo spazio, tra le relazioni umane suggerendone una diversa configurazione. La rete sociale presa in esame è composta sia da umani, quindi dalle relazioni che intercorrono tra le persone, sia da nonumani, quindi dagli oggetti artistici, dalle installazioni, dalle opere, ecc. È possibile raffrontare questo assunto con la teoria dell'agency di Latour: in entrambi i casi non viene mai fatto riferimento a un'essenza ultima, né come sostanza nella realtà, né come principio regolatore dell'opera d'arte. Inoltre, sussiste una stretta interdipendenza tra gli attori, intesi in un caso come gli elementi della realtà e nell'altro caso come l'insieme dell'opera, del pubblico e dell'artista. Quando Bourriaud cita il principio di “agglutinazione dinamico”, fa riferimento proprio a una visione del mondo che prevede un'interazione fluida tra gli agenti, al punto tale che essi sussistono solo come la risultante dello scontro di forze diverse.

Ciò non significa che tutte le opere di arte relazionale debbano esclusivamente generare un coinvolgimento diretto con il pubblico, ma che il modo in cui viene concepito lo spazio espositivo e il rapporto che intercorre tra i vari attori è mutato. Si prenda, per esempio, due differenti opere dell'artista cubano Félix González-Torres: *Untitled (Perfect Lovers)* e *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*. Le opere di González-Torres prendono

sempre spunto dalla sua vita e, nello specifico, dal rapporto con Ross Laycock, il suo amato. Entrambi sono morti a causa di complicazioni dovute all'AIDS (Laycock nel 1991, mentre González-Torres nel 1996) e la loro relazione entra nelle opere come «l'assenza di un "2"» (ivi, p. 66), non come una somma di due singolarità.

La cifra "due" è onnipresente, ma non è mai un'opposizione binaria. [...] La sua opera segna un momento importante nella rappresentazione della coppia, figura classica della storia dell'arte: non si tratta di un'addizione di due realtà fatalmente eterogenee. [...] La coppia di González-Torres, al contrario, si caratterizza come unità doppia e quieta, come un'ellisse. La struttura formale della sua opera risiede in questa parità armoniosa, in quest'inclusione dell'altro a sé. [...] Si è tentati di qualificare il suo lavoro come autobiografico, date le numerose allusioni dell'artista alla propria vita, ma quest'idea appare incompleta. Dall'inizio alla fine, González-Torres non racconta la storia di un individuo, ma quella di una *coppia*, dunque di coabitazione. [...] Nella sua globalità, il lavoro di González-Torres si articola proprio intorno a un progetto autobiografico, ma è un'autobiografia bicefala, condivisa. [...] L'artista cubano prefigura uno spazio basato sull'intersoggettività. (ivi, pp. 66 - 68)

Allora, la coppia è posta come matrice dell'opera stessa. Non sussiste il singolo individuo se non in correlazione con l'altro. Questo può declinarsi nella rappresentazione in sé della totale inclusione dell'altro oppure tramite il coinvolgimento del pubblico. Il primo caso è, ad esempio, quello di *Untitled (Perfect Lovers)* del 1991.



Félix González-Torres, *Untitled (Perfect Lovers)*, 1991

L'opera consiste in due orologi da muro che segnano la stessa ora: perfettamente sincronizzati all'inizio dell'esposizione, si sfasano a mano a mano che passano i giorni. Il significato del lavoro è strettamente connesso al sincronismo e ai tempi che una relazione sentimentale prevede, specialmente nel caso questa sia corrotta dalla malattia di entrambi. Il secondo caso è quello di *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, sempre del 1991.

L'opera consiste in un cumulo di caramelle il cui peso complessivo è di circa 80 kg, l'equivalente di quello di Ross Laycock da sano. Uno degli effetti dell'AIDS è una consistente perdita del peso corporeo, per questo motivo viene chiesto agli spettatori di raccogliere una delle caramelle e prenderla con sé: da una parte questo gesto descrive il decorso della malattia, che consuma il corpo fino alla sua completa scomparsa; dall'altra parte anche il pubblico viene integrato fisicamente ed emotivamente all'interno del processo e viene inserito nella sfera privata dell'artista e del suo compagno.



Félix González-Torres, *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, 1991

In sintesi, la rete “arte” è porosa, e sono i rapporti di questa struttura con l'insieme dei campi di produzione a determinare la sua evoluzione. Si potrebbe d'altronde scrivere una

storia dell'arte come storia di questa produzione di rapporti col mondo, ponendo ingenuamente la questione della natura delle relazioni esterne "inventate" dalle opere. Per abbozzare a grandi tratti un quadro storico, diciamo che queste ultime hanno innanzitutto cominciato a situarsi in un mondo trascendente, in seno al quale l'arte puntava a stabilire modi di comunicazione con la divinità: rivestiva il ruolo d'interfaccia tra la società umana e le forze invisibili che ne reggono i movimenti, al fianco d'una natura che rappresentava l'ordine esemplare, la cui comprensione permetteva di accostarsi ai disegni divini. Poco a poco, l'arte ha abbandonato quest'ambizione, per esplorare le relazioni esistenti fra gli uomini e il mondo. Questo nuovo ordine relazionale, dialettico, si sviluppò a partire dal Rinascimento - quando si privilegiava la situazione fisica dell'essere umano nel suo universo, sebbene fosse ancora dominato dalla figura divina - con l'aiuto di nuovi strumenti come la prospettiva albertiana. [...] Questa destinazione dell'opera non fu rimessa in causa fino al cubismo, con la sua tendenza ad analizzare i nostri rapporti visivi col mondo attraverso gli elementi più ordinari della vita quotidiana. [...] Questa storia sembra essere giunta oggi a una nuova svolta: dopo l'ambito delle relazioni fra l'umanità e la divinità, poi fra l'umanità e l'oggetto, la pratica artistica si concentra ormai sulla sfera delle relazioni interpersonali. (ivi, pp. 31 - 32)

Il decorso storico delle opere d'arte che Nicolas Bourriaud delinea in *Estetica relazionale*, dunque, è assimilabile a quello tracciato da Descola seguendo le discontinuità individuate da Foucault. L'arte relazione è quindi l'ultimo passaggio di un processo che privilegia inizialmente uno scambio con il divino, poi una contrapposizione tra il soggetto e l'oggetto, infine le inter-relazioni umane. Non si tratta, come si è visto, semplicemente di un cambiamento nei temi della produzione artistica, ma del sintomo della trasformazione del paradigma regolatore della realtà, dell'ontologia - appunto.

Si potrebbe affermare che lo schema concettuale conseguente quest'ultimo salto, quest'ultima discontinuità, si configuri esattamente come l'ontologia-rete proposta da Latour. Non solo. Si potrebbe anche sostenere che sia il nuovo schema concettuale sia l'ontologia-rete siano molto simili, seppur non perfettamente coincidenti, con l'analogismo.

Siamo di fronte a un nuovo modo di configurare la realtà e ciò è constatabile anche nelle modalità di produzione artistica. Non viene più data rilevanza a enti autonomi e sostanziali, ma solo alla processualità e alla relazionalità. Nonostante i residui del naturalismo, possiamo notare come gli elementi del mondo siano organicamente connessi.

E con “organicamente” non si intende la relazione tra enti atomici, ma l’attualizzazione di ibridi come concrenza tra umani e non umani, esito non definitivo di un processo di stratificazione di eventi. In questo senso, l’estetica relazionale incarna perfettamente l’ontologia-rete, poiché è proprio la dinamica che intercorre tra l’opera, lo spettatore, il pubblico e lo spazio espositivo che genera realtà, che è *realtà*. Non si tratta di una semplice rappresentazione, di un’immagine, ma della *traduzione* del capitale culturale che, di fatto, costituisce la realtà.

3. Scatola nera

Abbiamo chiamato Controrivoluzione copernicana l’operazione che Latour attua “rovesciando” la struttura della realtà precedentemente basata sulla contrapposizione dei poli di Natura e Cultura per avviare l’analisi degli elementi del mondo a partire dalla zona intermedia presente tra i due estremi. È proprio grazie a questo intervento che viene introdotta la configurazione processuale del reale, data dalla rete relazionale degli ibridi.

In questo contesto, gli ibridi, gli intermediari, i quasi-oggetti a cui si fa riferimento sono le opere d’arte. Infatti, le opere, considerate il prodotto per eccellenza della cultura umana, sono altresì sempre state accompagnate dalla convinzione che assumessero una consistenza ontologica propria non appena la mano dell’artista si fosse ritirata. Hegel stesso, ne *La fenomenologia dello spirito*, descrive l’opera come un oggetto con un significato che eccede, con un portato divino, generando così una condizione di straniamento nell’artista che, consapevole di essere stato egli stesso a produrre quell’oggetto, allo stesso tempo riconosce in quell’artefatto una qualifica divina. Scrive Hegel:

L’artista, nella sua opera, fa dunque l’esperienza di *non aver prodotto un’essenza uguale a lui*. Tale esperienza gli rende una consapevolezza: una moltitudine colma di ammirazione venera l’opera da lui prodotta in quanto essa è lo spirito, che costituisce l’essenza di tale moltitudine. Ma questa animazione, poiché restituisce all’artista la sua autocoscienza solamente in forma d’ammirazione, è piuttosto la confessione con cui quell’animazione confida all’artista di non essergli uguale. [...] Gli uomini, se essi, con la cognizione che ne traggono, si pongono al di sopra dell’opera, l’artista sa quanto il suo *atto* valga più della loro comprensione e dei loro discorsi; se essi invece si pongono *al di sotto* dell’opera, riconoscendovi l’*essenza* che li domina, l’artista sa di essere padrone di tale essenza. (Hegel

ed. 2008, p. 465)

Ciò che propone Latour è di spostare l'attenzione dall'oggetto, dall'opera d'arte, alla *mano* dell'artista e di indicare come «più si mostra il lavoro umano, *migliore* è la capacità delle immagini di cogliere la realtà» (Latour 2021, p. 173). Il paragone parte, ovviamente, dalle immagini della scienza: anche in questo caso la loro oggettività sembra essere *acheropita*, ossia non prodotta dalla mano umana. Lastre, schemi, modelli appaiono come la descrizione oggettiva della realtà, pura, anche se, come si è mostrato nel primo capitolo, esse sono invece il frutto di un incessante processo di stratificazione e metabolizzazione di informazioni.

Le immagini scientifiche [...] offrono delle rappresentazioni del mondo oggettive, fredde e non mediate. [...] Esse si limitano a descrivere il mondo in un modo che può essere provato come vero o falso. [...] Proprio perché le immagini scientifiche sono fredde, chiare, passibili di verifica, non sono per lo più oggetto di dispute, esse sono l'oggetto di un accordo non comune quasi universale. [...] Eppure, senza strumentazioni scientifiche enormi e costose, un numero ingente di scienziati, una gran quantità di soldi, un lungo apprendistato, non ci sarebbe nulla da vedere in quelle immagini. È solo grazie a così tante mediazioni che le immagini scientifiche sono in grado di essere oggettivamente vere. [...] Più sono gli strumenti e le mediazioni, migliore è la nostra capacità di cogliere la realtà. (ivi, p. 176)

Quindi, l'oggettività indiscussa delle immagini scientifiche altro non è che la risultante di un lungo processo di elaborazione dei dati e di compromessi sull'interpretazione delle stesse, diventando in seguito parte dell'immaginario della comunità.

Per quanto riguarda le opere d'arte, invece, il discorso diventa più lineare, perché «non c'è dubbio che i quadri, le installazioni, gli eventi, gli happening e i musei siano *fatti* dall'uomo» (ivi, p. 177). Infatti, la tendenza dell'arte contemporanea, che segue quella naturalista, è di rivendicare la creatività individuale e umana: viene individuato *un* autore, *un* artista di riferimento per ciascuna opera. Nonostante non venga messa in discussione la presenza di un artefice, si è comunque di fronte a un bivio: da una parte, seguendo il

modello a diffusione, si ha una sequenza lineare di artisti che producono opere in grado di dire qualcosa sul mondo; dall'altra parte, seguendo il modello a traduzione, l'opera d'arte è un ibrido e, come tale, contiene dentro di sé le stratificazioni del capitale culturale ed è inserita all'interno della rete di agenti che *costituisce* il mondo.

In altri termini, seguendo la linea della depurazione, si sarà costretti a considerare l'arte come il prodotto umano per eccellenza, rappresentante la Cultura. Questo implica automaticamente una contrapposizione con la Natura perché, all'apparenza, l'opera sembra mostrare una via d'accesso privilegiata per aprire una finestra su una realtà altra, su una Verità, che altro non è che il polo opposto. Invece, prendendo la linea della traduzione, l'arte, come ogni altro oggetto, diventa un ibrido. In quanto tale, non può fornire conoscenza su aspetti esterni a se stessa, può semplicemente custodire la stratificazione di fatti e informazioni che l'hanno condotta a essere quello che è. La condizione di essere in cui si trova l'opera, però, non è stabile: la sua storia, il suo vissuto, continueranno a evolvere soprattutto in relazione al contesto e agli altri agenti con cui si relazionerà.

Tutto dipende dalla concezione di “conoscere” che si assume. Seguendo quanto afferma il filosofo Nelson Goodman in *Vedere e costruire il mondo*,

conoscere non può avere a che fare esclusivamente, e neppure principalmente, con la determinazione di ciò che è vero. La scoperta spesso consiste, non nel pervenire a una proposizione per dichiarare o difendere qualcosa, ma nel trovare un adattamento. [...] è una crescita in acutezza di penetrazione o nella portata complessiva della comprensione, e non tanto un cambiamento in ciò che si crede, che si verifica quando, ad esempio, in una foresta dipinta rintracciamo un volto che già sapevamo esserci, o impariamo a distinguere differenze stilistiche tra opere già classificate da artisti, compositori, scrittori, o studiamo un quadro, o un concerto o un trattato, fino a che vediamo, o possiamo ascoltare o afferrare, aspetti e strutture che prima non avremmo potuto discernere. Un tale accrescimento di conoscenza non avviene perché formiamo, fissiamo o arriviamo a credere qualcosa, ma in quanto vi è un progresso nel capire. (Goodman 1978, pp. 24 - 25)

In questo senso, allora, l'arte ci porta a conoscere. Non si tratta di una realtà esterna, della Natura, non si tratta neppure di una realtà trascendente, del divino: l'arte preleva i

campioni, fa un carotaggio degli strati della realtà di cui essa stessa fa parte e ne mette in rilievo alcune parti. La domanda a questo punto sorge spontanea: quindi, «che cos'è arte?».

Questa domanda è la matrice della maggior parte delle riflessioni che sono state sviluppate a proposito dell'arte e la molteplicità e la varietà di risposte è copiosa. Solitamente si cerca di tracciare quali sono le caratteristiche intrinseche o estrinseche che un oggetto deve possedere per poter essere definito "arte"; si fa riferimento alle sensazioni che vengono suscitate nel pubblico; si cerca una connessione tra l'oggetto artistico e il Bello; si afferma che "arte" è ciò che viene identificata come tale da qualcuno di competente in merito; si sostiene che tutto è arte o che, semplicemente, non è possibile dare una definizione. Quello che sottolinea Goodman, invece, è che è la domanda stessa, di per sé, a essere inadeguata:

Come osservavo all'inizio, parte della difficoltà dipende dal voler rispondere alla domanda sbagliata - non riconoscere, in sostanza, che qualcosa può funzionare come opera d'arte in un certo periodo e non in altri. Nei casi cruciali, la vera domanda non è «Quali oggetti sono (permanentemente) opere d'arte?», ma «Quando un oggetto è un'opera d'arte?». [...] La mia risposta è che un oggetto proprio come può essere un simbolo [...] in certi periodi e a certe condizioni, e non in altri periodi e ad altre condizioni, così può essere un'opera d'arte in certi momenti e non in altri. E, allora, è proprio in virtù del fatto che funziona come un simbolo in un certo modo che un oggetto diventa, nel momento in cui funziona così, un'opera d'arte. (ivi, p. 79)

Il punto, quindi, è che un oggetto, per poter essere considerato un'opera d'arte, non deve necessariamente corrispondere a determinate caratteristiche fisiche o non deve possedere qualità specifiche. Un oggetto può essere *temporaneamente* un'opera d'arte quando è in grado di tradurre il capitale culturale di riferimento, ma come quest'ultimo cambia, anche l'opera può essere idonea o meno a incarnare quella determinata realtà.

In questo senso, l'opera d'arte è una scatola nera. L'opera d'arte è un registratore di fatti che appare come compiuto e stabile. Dopo che è stata prodotta da un artista, sembra assumere una consistenza ontologica propria ed essere in grado di dare una descrizione della realtà. Il tentativo di questa tesi è stato di aprire la scatola nera e di guardare al suo interno.



Arnaldo Pomodoro, *Sfera Grande*, fusione in bronzo, 1998

Esattamente come le “sfere” di Arnaldo Pomodoro, una scatola nera si presenta all'apparenza come liscia e senza imperfezioni, perfettamente riflettente. Al suo interno, invece, è possibile trovare i meccanismi che la compongono. Spostare l'attenzione sulla mano dell'artista significa esattamente questo: mostrare che l'opera è stata costruita. L'oggetto artistico ha un vissuto proprio e la stratificazione di fatti è *dentro* di esso. Qui è possibile trovare gli eventi concatenati che hanno causato la sua formazione e gli attori che hanno costellato la sua storia. L'opera d'arte, però, non necessariamente è tale per sempre: lo diventa quando la propria narrazione del capitale culturale a cui fa riferimento, grazie all'ausilio di tutti gli agenti del sistema dell'arte, riesce a forgiare l'immaginario comune e a tradurre – quindi costruire – la realtà.

4. Osservazioni conclusive

La prima parte della tesi è stata dedicata all'esposizione del pensiero di Bruno Latour. Proprio a partire dal concetto di “scatola nera”, si è visto come ogni scoperta scientifica, ogni legge fisica e ogni innovazione tecnologica non possono essere considerate come delle entità a sé, rappresentanti la Natura, bensì il frutto di un lungo processo di stratificazione

di informazioni ed eventi. Non è possibile quindi pensare a una successione storica di illustri personaggi che hanno scoperto sezioni del reale (modello a diffusione), ma a un lento accumulo di fatti non definitivi che a poco a poco costituiscono la realtà (modello a traduzione).

Imboccando questa seconda strada, è di fondamentale importanza notare come la stratificazione di informazioni sia possibile esclusivamente grazie al reclutamento di molti attori in grado di contribuire in modi diversi. Si tratta del rapporto tra interno ed esterno: maggiore sarà il numero di agenti coinvolti, più profonda e dettagliata potrà essere la ricerca a cui si ambisce.

Questo meccanismo è una conseguenza di due modi differenti di intendere la realtà. Il modello a diffusione fa riferimento al continuo processo di depurazione tipico della Modernità. Il processo di depurazione consiste nel distinguere, negli elementi del mondo, tra quelli appartenenti alla sfera della Cultura (quelli umani) e quelli appartenenti alla sfera della Natura (quelli non umani). Ciò che mette in rilievo Latour è che questa visione del mondo appiattisce la realtà: è necessario incorporare anche il processo di traduzione e osservare il reale a partire dalla zona intermedia situata tra Natura e Cultura. È in questa rete che si trovano gli ibridi, i quasi-oggetti, ossia quegli elementi che non sono “puri”, ma a metà tra il soggetto e l’oggetto.

Pensare il mondo in termini di ibridi significa che non sussiste più la contrapposizione binaria tra soggetto e oggetto, ma che ogni elemento della realtà è un agente con la stessa valenza di tutti gli altri, che viene inserito all’interno di una ontologia-rete. Con questo termine si fa riferimento alla stretta inter-relazione che sussiste tra gli agenti: essi altro non sono che l’attualizzazione della concrescenza di reale conseguente alla resistenza a prove di forza. Il concetto più specifico per identificare gli attori è “attante”, ossia coloro che contemporaneamente compiono e subiscono atti.

La concezione moderna, che prevede la contrapposizione di Natura e Cultura, è solo una tra quelle individuate da Philippe Descola e corrisponde al naturalismo. Le altre ontologie fanno riferimento a schemi concettuali appartenenti a epoche e aree geografiche differenti, tra cui di particolare rilevanza è l’analogismo. Naturalismo e analogismo sono l’uno l’inverso dell’altro: se il primo parte da una continuità in cui ricerca delle differenze, il secondo si origina da una discontinuità a priori degli elementi, tra i quali rintraccia a posteriori delle analogie.

Al di là della relativizzazione della configurazione del reale occidentale, l'aspetto interessante è che Foucault ha individuato nel Rinascimento una discontinuità identificabile come il passaggio da un'ontologia analogista a una naturalista. Ciò è riscontrabile nel cambiamento delle modalità di rappresentazioni del mondo, ad esempio con l'introduzione della prospettiva, la quale prevede - appunto - una contrapposizione tra soggetto e oggetto. Ma è possibile identificare un altro salto, che abbiamo collocato nel passaggio a un'estetica relazionale. Analizzando le diverse modalità espositive nella storia, si è potuto constatare un primo passaggio da un'idea di mostra più confusa, come quella dei Salons parigini, a una gestione dello spazio espositivo - come quella dei *white cube* - adatta alla fruizione a tu per tu tra spettatore e opera. Nel tempo, si è sommata ad essa un'alternativa maggiormente fluida di esposizione, con un'interazione più consistente con il pubblico. Questo è probabilmente il sintomo che l'ontologia a cui facciamo riferimento sta cambiando ulteriormente; possiamo azzardare a riconoscerla nell'ontologia-rete descritta da Latour.

Ma se il modello di Latour è quello a cui fare riferimento, come si declina nel mondo dell'arte? Esattamente come in quello della scienza. L'artista è un costruttore di fatti: la produzione delle sue opere non è il frutto di una folgorazione geniale, ma l'esito di un processo creativo che attinge dal capitale culturale di riferimento. Quest'ultimo termine indica sia il percorso individuale dell'artista, i suoi studi, il suo vissuto, la sua documentazione, sia il percorso collettivo della comunità di appartenenza.

Inoltre, l'artista non è solo. Precisamente come lo scienziato, è inserito all'interno di un apparato molto specifico di attori che lo promuovono e che rientrano in quella categoria che è stata denominata il "sistema dell'arte": maggiore sarà la capacità dell'artista di arruolare critici, galleristi e curatori, maggiore sarà la possibilità di proseguire con la propria ricerca creativa.

Infine, l'opera d'arte. Dopo aver svolto un'antropologia dello scienziato e dell'artista, viene spontaneo considerarla come una scatola nera, esattamente come una legge fisica o una innovazione tecnologica. All'apparenza si mostra come un'entità a sé stante in grado di aprire a un'altra dimensione, ma dentro di sé nasconde i meccanismi che sono riusciti ad attualizzare per un momento la traduzione della concrenza irriducibile degli eventi del mondo. E questo, probabilmente, è ancora più miracoloso di un contatto con il trascendente.

Appendice

Milano, 19 gennaio 2022

L'artista: il traduttore dell'immaginario sociale

Intervista alla storica dell'arte Angela Vettese

*«Più è possibile mostrare il lavoro della mano umana all'interno di un'immagine,
più si affievolisce la rivendicazione dell'immagine di offrire la verità.»*

Latour B., *Che cos'è iconoclash?*

Chi è l'artista e che ruolo ha nel sistema dell'arte? Questa è la domanda fondamentale che è stata posta, a partire da una riflessione su Bruno Latour, alla curatrice, storica e critica d'arte Angela Vettese¹. In un'intervista svoltasi a Milano nel gennaio del 2022, ho cercato di individuare all'interno del sistema dell'arte contemporanea gli stessi meccanismi che il

¹ Angela Vettese si è laureata in Filosofia presso l'Università degli Studi di Milano, conseguendo in seguito il perfezionamento in Storia dell'Arte presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore. Attualmente è direttore del corso di laurea magistrale di Arti Visive e Moda presso il Dipartimento di Cultura del Progetto dell'Università IUAV di Venezia, dove insegna come professore associato Teoria e Critica dell'Arte Contemporanea e di Fondamenti delle Pratiche Artistiche. Ha insegnato nelle accademie di Belle Arti di Milano, Venezia e Bergamo nonché all'Università Bocconi di Milano (2000-2007 e 2010-2013). È stata presidente della Fondazione Bevilacqua La Masa (2002-2013), direttrice della Galleria Civica di Modena (2005-2008), direttrice della Fondazione Arnaldo Pomodoro a Milano (2008-2010), co-curatrice della Fondazione Antonio Ratti di Como (1995 -2004), co-fondatrice del Premio Furla-Querini Stampalia, co-fondatrice del Festival dell'Arte Contemporanea a Faenza (2007-2011). Ha pubblicato saggi in cataloghi e libri internazionali (tra gli editori Philadelphia Museum of Arts, Phaidon Press, Sternberg, Koenig). Ha pubblicato vari testi in italiano e spagnolo, tra cui *Capire l'arte contemporanea* (Allemandi, Torino, 1996/2006/2013), *Artisti si diventa* (Carocci, Roma, 1998), *Si fa con tutto* (Laterza, Roma Bari, 2010 e 2012), *Arte contemporanea tra mercato e nuovi linguaggi* (Il Mulino, Bologna 2012), *Art as a Thinking Process* (con Mara Ambrozic, Sternberg, Francoforte 2013). Nel 2009 è stata presidente della giuria della Biennale di Venezia. Dal 1986 scrive per il supplemento "Domenica" de Il Sole 24 Ore. Ha ricoperto la carica di assessore alle attività culturali e allo sviluppo del turismo per il Comune di Venezia dal 2013 al 2014.

filosofo e sociologo Bruno Latour ha descritto dopo aver svolto un'antropologia della scienza e dello scienziato. In particolar modo, ci si è adoperati per elaborare una riflessione originale sul mondo dell'arte tenendo conto del venir meno della contrapposizione tra soggetto e oggetto proposta da Latour stesso.

Secondo la storica, il pensiero - espresso mediante la tecnica - è l'elemento fondamentale dell'opera d'arte, il cui compito è di incarnare l'immaginario comune. L'arte, quindi, è un atto comunicativo che rispecchia la sensibilità dell'epoca e che, anche quando è inserita in un contesto speculativo, è in grado di trasmettere una visione intellettuale del mondo e una lettura dell'esistenza. All'artista spetta il compito di produrre arte con questo intento e per fare ciò deve sia affermare fermamente il proprio pensiero, sia lasciarsi influenzare e coinvolgere dai giusti incontri, dalle opportunità più feconde e dagli altri attori del sistema dell'arte.

Quali sono le riflessioni di Bruno Latour che condivide?

«L'opera che mi ha colpito maggiormente di Bruno Latour è il libro *Iconoclasm*, o meglio, l'importante saggio contenuto nel catalogo della mostra. Nonostante a volte io mi trovi in disaccordo con alcune sue tesi, apprezzo molto che tratti di alcuni temi, in particolare quello della presenza o dell'assenza delle immagini nella società e quello della potenziale violenza insita nel sistema occidentale. Il suo modo di essere ideologico non sempre mi trova d'accordo, ma non è necessario condividere completamente il pensiero di un autore per considerarlo un riferimento.»

Partendo dal pensiero di Bruno Latour ed eliminando quindi la contrapposizione tra soggetto e oggetto, com'è possibile rispondere alla domanda "Chi è l'artista?"?

«Io non concordo con questa presa di posizione, anche se capisco che ci siano delle correnti artistiche sempre più affermate che tendono ad abolire la distinzione storica tra l'autore e il non-autore, tra l'opera e lo spettatore. Già dalla fine degli anni '50 si hanno una serie di performance, per esempio quelle di Yves Klein per l'inaugurazione della mostra *Le Vide*:

l'esposizione consisteva nella reciproca interazione degli spettatori in uno spazio vuoto. Tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60 emerse l'Azionismo viennese, che si espletò in una serie di performance sia dentro al teatro dell'Università, sia nello spazio pubblico. L'obiettivo era suscitare nel pubblico delle reazioni, mettere in primo piano lo spettatore e mantenere sempre un certo livello di ironia. Sto parlando di Otto Mühl, Günter Brus, sto parlando un po' più tardi di Valie Export. Queste performance consistevano nel vagare nudi o dipinti per strada, come ad esempio Günter Brus che ha camminato per la strada dipinto di bianco o Valie Export che ha portato a spasso un uomo come fosse un cane al guinzaglio. In America le performance si svilupparono intorno agli anni '70, anche se già nel '64 Carolee Schneemann ha organizzato una sorta di orgia intitolata *Meat Joy* (gioia della carne), un gioco di parole che foneticamente allude alla gioia dell'incontro ("meet"). Il termine corretto sarebbe dovuto essere "flesh", ossia la carne fisica, la gioia della carne intesa in senso sessuale, ma il modo in cui è stato scritto si riferisce alla carne come cibo. Anche in quel caso erano coinvolti artisti e danzatori, anche se idealmente la performance poteva estendersi a tutto il pubblico. Allan Kaprow, uno dei fondatori dell'"Happening", ha progettato degli ambienti nei quali l'azione del pubblico era essenziale. Uno di questi si chiama *Yard*, un'opera che veniva "attivata" quando gli spettatori salivano su un cumulo di copertoni spostandoli a mano.

Dagli anni '90 in poi è stata anche teorizzata da Nicolas Bourriaud la cosiddetta Arte relazionale, o Estetica relazionale. Il più noto tra i rappresentanti è Rirkrit Tiravanija, un artista di origine thailandese, le cui opere sono atti di ospitalità nella sua casa o in *The Land* (un territorio acquistato come spazio di incontro e condivisione) per favorire lo stare insieme delle persone. Questo tipo di performance oggi si è ulteriormente evoluto, specialmente nell'ambito della danza, attraverso la quale si ha un pieno coinvolgimento del pubblico, quasi una confusione tra gli attori, i performer e il pubblico.

Se nella storia vogliamo trovare un punto iniziale di coinvolgimento, dobbiamo guardare alle serate futuriste a Milano o alle serate dadaiste al Cabaret Voltaire a Zurigo o a Parigi all'inizio del '900. Tutto il secolo vede un progressivo radicalizzarsi della presenza del pubblico nell'opera. Parlando di queste correnti, emerge la graduale indistinzione tra autore e pubblico, nonostante sia comunque un autore a ideare il progetto e decidere come coinvolgere e stimolare il pubblico.

Nonostante questi movimenti, però, anche la pittura ha continuato a svilupparsi,

specialmente grazie ad artisti come Marlene Dumas e Peter Doig, Elizabeth Peyton, Sue Williams, Gerhard Richter e Georg Baselitz. La pittura non è mai finita, anzi. Di fronte a questo permanere della pittura, mi sembra molto difficile dire che l'autore recede in favore dello spettatore. L'autore c'è.»

Quindi, che cosa condivide maggiormente del pensiero di Bruno Latour?

«Un aspetto interessante del suo discorso è che la pittura è fortemente intersecata con la mediaticità, con immagini fotografiche e filmiche, con fotogrammi, con ritagli di giornali, con rotocalchi e con documenti stampati. La pittura di oggi raramente prescinde dall'aspetto fotografico: ha una base nel mondo mediatico. Il pittore ci ha sempre mostrato quello che vedevamo in maniera più o meno simbolica, ma oggi non abbiamo a che fare solo con la realtà tangibile: una grossa parte della nostra percezione è occupata da ciò che vediamo negli schermi, nella carta stampata o da ciò che vediamo in termini di pubblicità, poster, manifesti, ecc. La nostra realtà visiva è molto intersecata con la riproduzione. Una volta le immagini venivano create dai pittori, mentre oggi vengono forgiate soprattutto dai registi televisivi, dagli autori di videogiochi, dai registri cinematografici, dai fotografi e dagli illustratori. Quindi, il nostro orizzonte percettivo di oggi, quello che i pittori riprendono, si è allargato a una vasta sfera di fotoriproduzione e allora possiamo affermare che in questo l'autore resta autore, perché è colui che tiene le redini della sua composizione. Dall'altra parte, però, è anche vero che si riferisce a fonti che comprendono immagini di cui non è lui l'autore.»

È possibile considerare l'artista come l'autore assoluto della propria opera, oppure il curatore o il critico sono una parte costitutiva del processo creativo? Quale ruolo occupa l'artista rispetto all'apparato di persone di cui è circondato?

«In questo caso è necessario fare riferimento a singoli esempi. Un artista come Gerhard Richter dipinge in maniera molto coerente dal punto di vista stilistico: anche se le sue opere sembrano tutte diverse l'una dall'altra, ha delle metodologie che segue ed è molto difficile

per un critico o per un curatore modificare il suo lavoro. Il curatore può decidere di mettere tutti i suoi quadri insieme in un ambiente piccolo o di dilatarli mescolandoli ad opere di altri autori in un ambiente più grande. Ciò detto, un autore dalla personalità isolata e forte come Gerhard Richter, difficilmente lascerà condizionare il suo lavoro dalla presenza di altri. In parte è anche successo: ho citato Richter, che è del '32, proprio perché ha sempre sostenuto di non essere impegnato politicamente contro il nazismo, un'ideologia in cui si è imbattuto semplicemente per il fatto di essere nato in quel periodo, ma di avere un impegno politico ed etico nei confronti del capitalismo, il mondo in cui ha scelto di vivere e di cui ha colto tutte le contraddizioni. Lui è nato nella Germania dell'est, quella comunista, e a un certo punto ha deciso di muoversi verso la Germania dell'ovest. Ha cominciato a capire che l'Occidente capitalista è un mondo coercitivo anche se apparentemente è libero e fondato sui diritti del cittadino. Nonostante questo, però, Richter si è lasciato descrivere come un artista politicamente molto orientato anche se, per quanto possa essersi prestato a queste ambiguità di lettura, produce delle opere che sono molto presenti e imm modificabili.

Cambiando medium, per esempio passando all'installazione, si apre anche la possibilità per un curatore di intervenire sull'opera: l'installazione o addirittura la performance possono essere facilmente modificate. Le faccio un esempio: nella tredicesima edizione di Documenta Kassel, nel 2012, la curatrice Carolyn Christov-Bakargiev ha deciso di posizionare una serie di opere dentro ad alcune cassette di legno all'interno del parco. Queste cassette, nonostante fossero tutte uguali, avevano una forte presenza. Il fatto che lei, come curatrice, avesse imposto questo genere di contenitore ha condizionato le opere. Se le stesse opere fossero state inserite dentro a edifici in muratura o dentro a un museo, il loro significato globale, meglio, l'immagine che avrebbero restituito, sarebbe cambiato.

Prendiamo ad esempio un curatore che ha oscillato molto tra il rispetto dell'opera e tra interventi molto consistenti, Harald Szeemann. Nella Biennale del 1989 ha creato un percorso, quasi un montato cinematografico, per cui stanza dopo stanza e opera dopo opera veniva modificata la temperatura emotiva e l'orizzonte visivo. C'erano degli stacchi, delle continuità, delle similitudini tra le opere e segnalando così l'intervento considerevole di Szeemann. Non tutti i curatori sono così. Per esempio, Germano Celant era molto più filologico, rispettava molto di più la singolarità dell'opera.

Però è chiaro che immettere un'opera dentro a un qualsiasi contesto significa anche

modificarla. La mostra presso la Fondazione Prada di Venezia del 2021 è stata curata dall'artista Peter Fischli in modo totalmente personale: le opere esposte erano di altri, ma la mostra è stata concepita come una sua creazione, tanto che all'ingresso c'era un enorme modello del percorso con la riproduzione delle opere degli artisti. Come a dire, io vi propongo un Kurt Schwitters, un Cliff Klein e le opere di autori vari, però il modo in cui sono aggregate è mio, io sono responsabile dagli effetti che derivano dalla loro associazione.»

Però anche un autore come Richter, probabilmente, senza una promozione all'interno della società non sarebbe mai stato considerato come artista.

«Sì, questo è vero. Se parliamo di come un artista diventa artista è ovvio che c'è bisogno della collaborazione di più parti. Esiste tutta una letteratura, con alcuni filosofi, per esempio Arthur Danto, alcuni sociologi, per esempio Howard Becker, alcuni studiosi del mercato dell'arte, per esempio Olav Velthuis, che hanno studiato da tanti punti di vista come funziona il mondo dell'arte. Normalmente la vita dell'artista inizia con un forte rapporto con i compagni di studi, che da circa una ventina d'anni non equivale più all'appartenenza a una scuola, quanto al frequentare le residenze d'artista, fare amicizia, scambiarsi dei contenuti, vivere vicini. Durante questo passaggio ci sono rapporti con i critici, i galleristi, e i collezionisti. Poi a mano a mano che l'età avanza alcuni smettono, capiscono che non è il loro mondo e cambiano ruolo professionale e diventano registi, sceneggiatori o allestitori di mostre. Sostanzialmente cambiano mestiere, da artista "puro" diventano artista "applicato". Coloro che riescono ad andare avanti sono solitamente aiutati da vari soggetti.

È chiaro che un curatore ha un enorme potere di promozione nel momento in cui chiama un artista a rappresentare il suo paese alla Biennale di Venezia. Ad esempio, il Padiglione Italia durante gli ultimi decenni è sempre stato organizzato come una collettiva, mentre per la Biennale che inaugurerà ad aprile del 2022 il curatore Eugenio Viola ha chiamato un solo artista, Gian Maria Tosatti, e questo avrà un enorme impatto sulla sua carriera e sul mondo dell'arte. Promuovere un solo artista significa ritenerlo estremamente importante ed elevarlo al punto di poter rappresentare un paese intero.

I curatori sono importanti, così come sono importanti i direttori di museo quando

comprano opere incrementando la collezione del proprio istituto. Il fatto che un'opera appartenga al Museum of Modern Art di New York o allo Stedelijk Museum di Amsterdam è un'asserzione importante, perché è un modo per riconoscere all'artista una presenza decisiva e duratura nel mondo dell'arte.

Probabilmente l'influenza di coloro che scrivono su opere e artisti è minore rispetto a quella dei galleristi o dei curatori. Ci sono dei personaggi molto rispettati, come Benjamin Buchloh, che davvero possono cambiare la prospettiva con cui si guarda un'artista, perché si tratta di grandi accademici, di individui che scrivono per delle sedi importanti e che pubblicano libri editi dalla Columbia University Press. Ci sono alcuni casi in cui un'opera o un artista possono risultare modificati da uno scrittore d'arte, ad esempio, quando il solo fatto di citare un artista lo qualifica. Anche in termini di critica giornalistica: una stroncatura che venga dal New Yorker o dal New York Times pesa molto sulla carriera di un artista. Ci sono alcuni critici in America, come Roberta Smith, Peter Schjeldal e Jerry Saltz, che scrivono sui giornali, ma che hanno il potere di cambiare la percezione di un'opera.

Ci sono dei testi che analizzano così profondamente il lavoro di un artista da "fare storia". Per esempio, per lungo tempo la Phaidon Press di Londra ha proposto una collana di libri monografici sui protagonisti degli ultimi trent'anni. Queste monografie erano particolarmente rilevanti perché contenevano un'intervista e un saggio così analitici da diventare dei testi di riferimento sull'artista. Una tipologia di scritti così significativi senza essere cataloghi di una mostra, che possono comunque essere notevoli e contenere saggi importanti, non sono più stati prodotti.

Un bravo artista è molto ricettivo, ma anche molto testardo e capace di proporre una poetica definita: non si fa definire dal sistema, si fa aiutare dal sistema. Non lascia che un curatore modifichi il suo lavoro, ma ne accetta i suggerimenti. Non si fa più di tanto interpretare: se ciò che viene detto su di lui non va bene, lo bandisce. Scrivendo sugli artisti, ho avuto delle avventure molto positive in cui loro mi ringraziavano per aver evidenziato degli aspetti che avevano messo implicitamente nel lavoro e la mia scrittura li aveva fatti emergere in modo esplicito, ma ho avuto anche una disavventura, un caso - in cui l'artista mi ha proibito di pubblicare un pezzo su di lei perché non vi si riconosceva: si trattava di una persona molto precisa nel voler stabilire le interpretazioni del proprio lavoro. Quindi, c'è anche una capacità di essere assertivi da parte degli artisti: non dimentichiamoci che non sono solo delle vittime o dei complici del sistema; un bravo artista sa proporre e a volte

imporre quello che fa.»

Seguendo la corrente istituzionalista, in base a che cosa si stabilisce se un'artista è un'artista?

«Il meccanismo che porta alla formazione della figura dell'artista funziona per stratificazioni successive: l'artista, per potersi dire tale, deve avere prima di tutto l'intenzione di essere un artista, quindi presentare i suoi lavori come opere d'arte e volerli inserire nel circuito delle opere d'arte. Quindi deve avere come ultimo punto di riferimento il MoMa e non la chiesa del proprio paese. Un artista viene definito dalla quantità di attenzione che ha da parte dei curatori e dal suo curriculum di mostre. Ad esempio un artista non sempre accetta di aggregarsi con chiunque. Come in ogni situazione ci possono essere dei compromessi: da una parte, in un contesto prestigioso come la Biennale può acconsentire di esporre con chiunque; dall'altra parte, non deve accettare di essere associato a persone di cui non riconosce l'autorevolezza e che non ritiene propri colleghi, dei pari.

È tutto un gioco di andirivieni dal sistema. Un artista spesso viene decretato tale e descritto nella sua poetica da riviste d'arte, che possono essere più o meno importanti. In Italia per molto tempo la rivista per eccellenza è stata *Flash Art*, anche se con il tempo ne sono nate molte altre: *Mousse*, *Cura*, *Kaleidoscope*. Si tratta di riviste con un versante critico più accentuato, non di tipo giornalistico.

Essere chiamati in un luogo prestigioso, per esempio certe banche o certe fondazioni, è estremamente rilevante. Negli anni '80 alcune banche, come la *Chase Manhattan Bank*, hanno sviluppato grandemente il loro impegno verso l'arte. In Italia per esempio, quando era presidente Alessandro Profumo, essere scelti per la Collezione Unicredit era molto prestigioso. Ci sono luoghi significativi e luoghi non significativi. Questa distinzione funziona anche per i musei, perché anch'essi sono luoghi che cambiano identità a seconda del direttore. Un direttore molto carismatico, molto capace, molto aggiornato, tende a portare un museo a un livello alto, prestigioso. Fare una personale in un certo luogo può equivalere a ottenere un grande riconoscimento. Ma prendiamo il caso delle fondazioni private. La Louis Vuitton ha avuto un direttore creativo che si chiamava Virgil Abloh, un uomo con un grande sguardo sull'arte. Ma ora che Virgil Abloh non c'è più, non

è detto che essere coinvolti da Louis Vuitton abbia ancora significato. Sotto la sua direzione hanno partecipato alla produzione dei negozi o alle esposizioni di certe merci artisti come Murakami e Jeff Koons. Ma la sensibilità di intersecare moda e arte visiva era specifica di questo direttore creativo. Senza di lui, chissà se Louis Vuitton sarà ancora un posto che darà credibilità agli artisti.

Quindi certamente un'opera d'arte viene identificata come tale quando è stata esposta in determinati luoghi, è stata fatta da un'artista che ha alle sue spalle un curriculum in cui è leggibile la sua capacità di farsi riconoscere in quanto artista con la collaborazione di alcuni personaggi più o meno prestigiosi.»

Sempre secondo la corrente istituzionalista, come si stabilisce che un'opera d'arte è tale?

«Sono molto incline alla teoria istituzionale dell'arte, però forse in quest'ultimo periodo ho messo in discussione questa mia posizione. Ho scritto una voce per la Treccani nel 2021, la voce "arte", in cui avanzo l'ipotesi che un artista non può definirsi tale se non ha qualcosa di specifico da dire sulla propria epoca, se non ha un linguaggio personale, se non è in sintonia con quello che è il nostro mondo, una sintonia che sia in grado anche di trascenderlo e che gli permetta di parlare della vita in generale. Un artista deve avere la capacità di "imitare" la natura, nel senso di proporre delle narrazioni. Anche Arthur Danto, che è sempre stato abbastanza incline alla teoria istituzionale, alla fine del suo ultimo libro *Che cos'è l'arte* del 2014, scritto poco prima di morire, si è un po' voltato verso una teoria essenzialista. Io non voglio dire che l'arte è Arte con la A maiuscola e che dobbiamo andare in giro con il rilevatore di opere d'arte come se fossimo raddomanti, io non credo che l'arte abbia un'essenza, una quintessenza alchemica. Però penso che per riconoscere un'opera come significativa, nel senso di *opus* come un complesso di opere fatte da un'artista, debba esserci anche una coerenza, una continuità, una capacità di non perdere la presa sulla propria arte da un lato e sul mondo dall'altro.

La teoria istituzionale, che comporta l'accesso al mondo dell'arte tramite un apparato di personaggi, sembra sminuente, ma pensiamo alla carriera del dirigente d'azienda: ci sono una serie di occasioni, di personaggi, una serie di prove che conducono

una persona a quel ruolo. In realtà, siamo scandalizzati della teoria istituzionale perché siamo figli del Romanticismo. Pensiamo che l'artista sia, come diceva Schelling, una sorta di "rappresentante del divino" e che nasca con queste caratteristiche, uno stigma, una sorta di benedizione che non è il talento, è ancora qualcosa di più del talento. Il talento tecnico oggi serve e non serve, quello nel pensare è molto più importante. Ma fino a quando continueremo a ritenere che l'arte è Arte, che il talento e l'artisticità sono qualcosa con cui si nasce, che la società moderna e contemporanea è stata tutta protesa a trasformare in opere d'arte ogni oggetto e lo ha fatto con scopi di mercificazione; fino a quando continueremo a pensare che l'artista è il rappresentante del divino, non capiremo che l'arte è una splendida attività di espressione del pensiero, ma le espressioni del pensiero sono tante. L'arte è un lusso che ci concediamo, che l'uomo si è sempre concesso. Consiste nell'aver degli oggetti che non servono a nulla, ma in cui noi ci riflettiamo, in cui noi ci riconosciamo. Tuttavia, anche un oggetto che serve a qualcosa come una sedia, una radio, un'automobile, sono espressioni del pensiero, sono espressioni di un'epoca. Un gran creatore, che faccia un'automobile o che faccia un quadro, è animato da una grande capacità di cogliere il mondo e tradurlo, non da una scintilla divina.

Poi, naturalmente, dipende molto dal contesto. Anche ai tempi della globalizzazione, abitare a New York o anche solo a Città del Capo è una cosa, pretendere di restare nel paesino delle Marche è un'altra. C'è chi l'ha fatto, come Osvaldo Licini, Ettore Spalletti o Giorgio Morandi. Però il prezzo è stato di mantenere fitte comunicazioni, grandi rapporti epistolari e viaggiare molto. Molti altri, però, pagano il prezzo di essere invisibili e molti altri ancora pagano il prezzo di non essere bravi. Perché stando nel centro del mondo, essendo disposti a viaggiare tra New York, Dubai, Città del Capo, Pechino, Londra e vedendo che cos'è il mondo, lo si può tradurre. Ma se io, come un eremita, vivo in un piccolo luogo confortevole, per esempio in una piccola città italiana dove la qualità della vita è altissima, sono in una situazione così comoda da essere poco stimolata. Quindi, quello che ho da dire al mondo che cos'è? Probabilmente mancherò di stimoli, perché vedo meno persone e meno contraddizioni. Se vado a Lagos e vedo che cos'è una metropoli in Africa è chiaro che ritorno a casa perturbato. Questo turbamento nutre il mio pensiero e il mio modo di lavorare. Quindi un artista che entra nel sistema dell'arte è anche un artista che è costretto a viaggiare e che è costretto a essere stimolato dalle cose che davvero succedono al mondo e non si rifugia nella sua confort zone.

C'è una mercificazione delle opere e ci sono dei movimenti speculativi, c'è il momento in cui va di moda quell'artista o quell'altro, perché ci sono anche delle gallerie d'arte che sono sempre più capaci di agire come delle multinazionali. Lavorare con la David Zwirner Gallery, con la Galleria Hauser & Wirth, in Italia con la Galleria Massimo de Carlo o con Galleria Continua, con Larry Gagosian, con Barbara Gladstone o con Marian Goodman, significa avere già una rete di relazioni, una base di lancio ben diversa da quella di chi lavora con una piccola galleria per giovani.»

«L'entrare o uscire dalla categoria "arte" corrisponde a un consenso condiviso, che si fonda anzitutto sulla capacità dell'oggetto in questione di narrare qualcosa in cui molti si possono riconoscere in un tempo specifico, ma non necessariamente per sempre» (Vettese 1998, p. 13).

È possibile considerare la temporaneità dell'arte, il fatto che la narrazione di un'opera possa essere "a scadenza", come una caratteristica dell'arte stessa?

«Più lungo è il tempo in cui un'opera riesce a comunicare e più quest'opera può essere considerata valevole spiritualmente e intellettualmente. Nonostante ciò, c'è anche un'altra questione: la sensibilità che le epoche alternano. Fino agli anni '80 del secolo scorso, Lorenzo Lotto non era considerato un artista molto importante né tantomeno la sua scuola. Oggi noi abbiamo una sorta di culto di Leonardo, perché ha dipinto molti ritratti, ha insistito molto sull'io, sul mistero della persona, sul rapporto tra persona e natura, ecc. Ma non in tutta la storia dell'arte si ha avuto questa sorta di divinizzazione di Leonardo, anche se certamente la triade Leonardo, Raffaello, Michelangelo è stata quella meno messa in discussione.

Ogni epoca è sensibile a cose differenti. Prendiamo per esempio non un'artista, ma uno stile: il barocco. Iniziamo ora a capire di più il Barocco, perché parla di infinito, di luminescenze, di rispecchiamenti, di inafferrabilità del vero. È come se fosse più vicino al senso di abisso che abbiamo noi nella nostra epoca. Ma fino agli anni '70-'80, il Barocco era considerato negativamente e questo permane anche nel linguaggio. Probabilmente nel tempo la svalutazione della parola "barocco" finirà, anche se è da poco che c'è stato un riavvicinamento a questo stile, da quando le applicazioni tecnologiche si sono moltiplicate

al punto da farci sentire incerti su cosa sia vero e cosa no.

A Napoli ci sono due chiese, una davanti all'altra. Una è Santa Chiara, che è una chiesa medievale, linda, pulita, vuota, ascetica, tutta proiettata verso l'alto; davanti c'è Gesù Nuovo, che è una chiesa piena di stimoli visivi, dorature, inganni, decorazioni: è proprio l'epitome del barocco. Per anni si è ritenuto che la chiesa bella fosse Santa Chiara, è relativamente da poco che gli studiosi hanno ripreso a considerare come degna di attenzioni e di studio l'altra, cioè Gesù Nuovo, la chiesa barocca. Semplicemente una rispecchia meglio un'epoca di essenzialità, di ricerca della verità e delle linee di forza della realtà, mentre l'altra rispecchia meglio una sensibilità più confusa. Noi possiamo ammirare Mondrian, possiamo ammirare i maestri dell'astrattismo geometrico, però in fondo li apprezziamo oggi per la nostalgia di un mondo in cui c'erano delle certezze. Oggi non abbiamo più delle certezze, né di carattere ideologico né di carattere etico. Siamo continuamente stimolati a cambiare le nostre convinzioni quasi di giorno in giorno a seconda delle scoperte scientifiche che vengono fatte. Quindi, un tipo di arte che si fondi su delle certezze etiche o addirittura ideologiche, come nel caso dell'astrattismo geometrico alla Malevič, la possiamo certamente ammirare, ma è fuori dalla nostra sensibilità. Quindi l'opera è a tempo perché ogni epoca guarda ciò in cui ritrova un rispecchiamento.»

Secondo lei, quali sono gli oggetti, i temi, che rappresenta l'arte?

«Non ce n'è uno solo perché l'arte non è una cosa sola. Abbiamo una parola, che è "arte", però questa parola è come una saponetta, è molto scivolosa. Fino a due secoli fa era molto importante che un'opera fosse anche un pezzo di arredo, per esempio un polittico con dentro un tabernacolo o un mobile dipinto con l'aspetto funzionale di contenere il calice con le ostie benedette. Noi oggi questo aspetto funzionale non lo contempliamo più. Al tempo in cui c'erano i polittici, c'era anche una fortissima inter-relazione tra arte e artigianato. Ora contempliamo le opere d'arte antica senza cornice, mentre la cornice faceva parte in maniera molto specifica dell'opera.

Chiamiamo arte qualcosa che è espunta, depurata di tutti gli aspetti di artigianalità, ma ricordiamoci che questa forte divaricazione tra arte e artigianato è recente. Si è passati

dalle “arti decorative” alle “belle arti”. L’espressione “belle arti”, che in fondo è settecentesca, vuol proprio dire “inutili”. Il primo a teorizzare che l’arte non deve avere secondi fini utili è stato Kant. Quando il filosofo parla del giudizio del bello contrapposto al giudizio del piacevole, ci dice che il bello non ha finalità, mentre il piacevole è sottoposto a dei fini.

La nuova idea dell’arte come qualcosa di isolato dal mondo dell’utilizzo sorge in parallelo alla rivoluzione industriale. Quest’ultima inizia simbolicamente nel 1710 con la produzione di un certo tipo di telaio, ma arriva a maturazione alla fine del ‘700. Capiamo allora che anche la definizione di arte è molto intrecciata con le tipologie di lavoro, il modo in cui una società produce. Prendiamo ad esempio il film *Tempi moderni* di Charlie Chaplin. L’industria rappresentata impiega una massa di lavoratori, che vengono adoperati in una catena di lavoro fordista in cui ciascuno compie solo una frazione del processo. Questo tipo di industria di massa toglieva al lavoratore il senso di quello che stava facendo. Allora è ovvio che risalta l’attività di chi invece domina il suo lavoro dall’inizio alla fine, lo progetta e lo conclude da solo, ne è completamente responsabile e non sta eseguendo il progetto collettivo di una fabbrica in cui lavorano mille persone, ma sta portando avanti il suo personale progetto. L’idea di arte che abbiamo oggi è molto legata alla persona che la produce. Fino a quando fare un carro era una cosa che implicava due o tre persone, non c’è stata una distinzione così importante tra il costruire un carro e il dipingere un quadro. Tanto è vero che i carretti siciliani erano opere di grandissimo artigianato, erano delle opere collettive e utilitarie. Le farò un esempio molto più canonico, i cassoni nuziali. Quando una donna andava in sposa portava con sé una cassapanca, anzi una serie di cassapanche, con dentro il corredo, i suoi oggetti da sposa. Le grandi famiglie facevano decorare i cassoni nuziali da artisti rinomati, per esempio Botticelli. Ci sono dei quadri di Botticelli, ad esempio *La calunnia*, che nascono proprio come copertura di cassoni nuziali. È presente sia l’arte sia l’artigianato, ma il fattore rilevante è che l’autore fosse Botticelli. Non è importante che dipingesse sopra una tavola o sopra un cassone. È il tempo dell’industria che ha portato così tanto in evidenza la differenza tra la produzione in serie e la produzione fatta da una persona sola. E questo è uno degli aspetti su cui dovremmo riflettere quando parliamo di opera d’arte e cerchiamo di capire quando l’arte si manifesta.»

Quanto l'aspetto tecnico è importante per la definizione di opera d'arte?

«Un tempo c'erano delle tecniche artistiche che richiedevano una perizia specifica, che potevano essere la tempera, che potevano essere l'olio su tela, la "scultura del mettere" (la creta o il bronzo) o la "scultura del levare" (su marmo, su pietra, ecc). Si riteneva importante il grado di bravura nell'eseguire le opere e infatti c'erano delle Accademie di Belle Arti dove si imparavano le tecniche. Ancora oggi ci sono le cattedre di Scultura, Pittura, Decorazione e si insegnano delle tecniche. Ma oggi quanto è importante una tecnica? Il fatto che uno sappia scolpire molto bene il marmo di Carrara non mi dice niente della sua capacità di essere un bravo artista, perché siamo arrivati a un livello in cui per avere un oggetto prodotto alla perfezione si utilizza la stampante 3D. Quindi che senso ha tutto questo tempo passato ad addestrare la manualità? Per riprodurre la *Pietà* di Michelangelo posso impiegare una stampante 3D: a Carrara è pieno di marmisti che si dotano di questi strumenti. Oggi abbiamo tali strumenti, che quelli vecchi non servono più così tanto.

Abbiamo anche imparato che la conoscenza tecnica, la perizia tecnica, è transitoria. Ci sono programmi che continuano a cambiare la maniera in cui interagiamo con la macchina, per cui non possiamo pensare che sia la perizia tecnica ciò che fa di un manufatto qualcosa di eccezionale: è il pensiero che ci sta dietro, anche se va saputo tradurre tecnicamente. La tecnica è uno strumento, come una lingua, ed è molto grave non possederlo. Però lo strumento non fa l'opera. Quello che fa davvero l'opera è il pensiero che le sta dietro e la capacità di tradurre questo pensiero nella maniera più economica dal punto di vista tecnico, laddove "economia" non è spendere poco, ma è usare i mezzi essenziali.

Allora, abbiamo toccato due punti. Primo la differenza tra arte e artigianato, secondo l'importanza della tecnica. Prima abbiamo parlato della temporalità di certe opere. Ci sono opere che nel tempo ci sembrano molto importanti, ci sono opere che con il tempo perdono la loro pregnanza. Quindi se lei mi chiede come facciamo a definire l'arte, le dico che non la definiamo affatto. Ci sono delle opere in cui noi riversiamo la nostra sensibilità, dalle quali ci sentiamo rappresentati e dobbiamo essere così coraggiosi da accettare che ci sia fluidità. I tempi passano. Figuriamoci se in un tempo in cui cambia come si fanno i figli, il modo in cui si mangia, si viaggia, il modo in cui si comunica, non cambia anche il modo in cui si fa arte. Non possiamo permetterci il lusso di trovare delle invarianti.»

È possibile riconoscere un'opera d'arte al di fuori della sua stratificazione sociale?

«Credo che l'opera d'arte per essenza sia un atto comunicativo. Quindi, deve poter comunicare, non importa se a molti o a pochi. Picasso ha tenuto nel suo studio *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)* per anni senza mai esporla, però tutti coloro che andavano a trovarlo la vedevano e l'opera è diventata in ogni caso un atto comunicativo e, in questo senso, anche un atto sociale. Le opere che diventano oggetti di culto sono in luoghi riconoscibili. Ad esempio, se un'opera è conservata ai Musei Vaticani ha già uno stigma di artisticità più forte di un'opera che è conservata in un qualunque Museo Diocesano. Il luogo è una componente importante e questo non fa che sottolineare l'incrocio tra atto artistico e società. D'altra parte qualsiasi atto artistico, anche semplicemente una canzone, se non si diffonde non raggiunge il suo obiettivo. Mi sembra che dentro l'atto comunicativo, che sia arte oppure no, ci debba anche essere l'ambizione di farsi sentire.»

«La vocazione forse consiste in questo: sentirsi chiamati a offrire il proprio sistema di credenze come qualcosa di valido non soltanto per sé, ma anche per altri, e questo atteggiamento appare più rafforzato che indebolito dal venire meno di credenze di carattere religioso e dal predominio del sapere scientifico, tanto avaro di risposte sul piano esistenziale e spirituale» (ivi, p. 91).

In questo passaggio del suo libro tratta della vocazione dell'artista: l'ambizione di avere qualcosa da dire al mondo è un tentativo di riempire il vuoto lasciato dalla mancanza di ideologie e di valori che caratterizza la nostra epoca? Questo potrebbe essere considerato uno dei ruoli dell'arte e dell'artista?

«Spesso un artista ha l'impressione di non aver potuto fare che quel mestiere, spesso ha l'impressione, guardando retrospettivamente alla propria vita, di non aver avuto alternative. In realtà magari è stato solo fortunato nell'incontrare le persone giuste. Il tema dell'incontro giusto è talmente importante che lo riscontriamo in tutte *Le vite* di Vasari. Ad esempio, Giotto inizia come un disegnatore di pecore, ma poi conosce Cimabue. L'incontro

determinante è proprio uno degli elementi topici della storia di un artista: senza di esso può esserci la vocazione artistica, ma non possono esserci sviluppi. Giotto sarebbe potuto rimanere il pastore che disegnava le pecore per tutta la vita.

L'arte è oggetto di speculazione in modo massiccio. Questo perché la civiltà del nostro tempo è la civiltà della finanza, dell'invenzione del denaro, quella in cui si inventano maniere per creare valore. Nel Medioevo il denaro era legato alla terra, nell'epoca borghese, quindi dal '400 in poi, il denaro ha incominciato a essere legato a beni come damaschi, velluti e ovviamente alle case. Fino all'800, a metà del '900, derivava dalla produzione e dalla metà del '900 in poi si ha avuto un'accelerazione verso il denaro che crea denaro. Questi temi vengono trattati approfonditamente nel libro *Espulsioni* di Saskia Sassen, in cui viene illustrato il passaggio da una civiltà industriale a una civiltà finanziaria. Il primato della finanza fa sì che oggi si cerchi di fare i soldi con i soldi. Allora, noi siamo in una civiltà di grande speculazione e cerchiamo di creare soldi anche con le opere d'arte.

Potrebbe sembrare una cosa moralmente deprecabile, però io trovo anche significativo che sia stata scelta l'arte come campo per creare denaro. Come mai? Probabilmente perché contiene dei valori comunicativi che la gente desidera. Perché si è disposti a pagare tanto per le opere d'arte? Perché le persone sono disposte a raddoppiare il prezzo ogni tre o quattro anni in passaggi d'asta meramente speculativi? Alla fine quello che si paga è una visione del mondo, è una visione intellettuale, spirituale, è una lettura dell'esistenza. Quindi non trovo deprecabile che il denaro si sia associato all'arte, lo trovo una testimonianza del fatto che abbiamo bisogno di scambiarsi tra di noi oggetti con un significato. Noi vendiamo, compriamo, veicoliamo significato. La finanza è un meccanismo molto perverso. Però il fatto che in questa perversione entri anche qualcosa che fa circolare il significato, una visione della vita, non mi scandalizza, anzi lo trovo quasi salvifico, una delle poche cose belle dell'epoca della finanza.»

Che nesso c'è tra un artista sempre più individualizzato e un mondo sempre più interconnesso?

«L'artista viene coinvolto fintanto che è vivo e fintanto che è vivo è tendenzialmente corresponsabile delle azioni che riguardano le sue opere. Però, molto dell'arte che noi

consideriamo contemporanea è fatta da artisti non più vivi come Andy Warhol, Basquiat, Joseph Beuys: non possiamo dire che non facciano parte del novero dell'arte contemporanea, ma i loro autori non ci sono più. Questa è una distinzione importante da fare. Quando c'è la persona che guida la circolazione delle proprie opere, normalmente c'è un'ulteriore fonte di attenzione. Poi, certo, con la globalizzazione sono aumentati i luoghi dove le cose accadono. Oggi non c'è solo Parigi o solo New York o solo Londra e tantomeno solo Firenze o Roma come luoghi di produzione del significato, ma dobbiamo andare verso la Cina, il Vietnam, la Corea, il Sud Africa e la Costa d'Avorio. Una polverizzazione di città che vanno dalle Americhe a Città del Messico. Tutto ciò rende meno dominabile la situazione. Ci getta in uno stato di maggiore confusione.

Negli anni '50 sembra che la CIA abbia voluto interferire con il successo degli artisti americani e non abbia avuto dubbi sul luogo in cui investire, ossia New York, perché era quello il nucleo dell'arte. Eventualmente erano centrali anche le operazioni di trasporto dell'arte americana alla Biennale di Venezia, che faceva Peggy Guggenheim. C'erano dei luoghi molto individuabili. Oggi è molto più difficile identificare i luoghi cardine e quindi chi volesse interferire con lo sviluppo e il successo di certe operazioni artistiche dovrebbe tener conto che non ci sono più poche città centrali e che il mondo è molto più complesso da questo punto di vista.»

«Il pericolo di un eccesso di uniformità nelle scelte dei curatori è tanto più attuale quanto più ci addentriamo nell'epoca della cosiddetta globalizzazione, che in arte si traduce con lo stereotipo dell'artista internazionale.» (ivi, p. 175)

Che cosa significa che l'arte globale è uniforme?

«La tipologia di opera d'arte che ha vinto in una mentalità collettiva, globale, è quella che nasce secondo una storia dell'arte che va dall'Europa all'America e dall'America al resto del mondo. Oggi un artista giapponese come Takashi Murakami cosa fa? Fa videogiochi, fa borse per Louis Vuitton, fa pupazzetti, fa tutto tranne il calligrafo. La tipologia di arte che ha vinto sullo scenario globale nasce da una tradizione occidentale. Questo non significa che tra trent'anni altre tradizioni non si prenderanno delle rivincite. Per esempio non troverei affatto strano che riprendesse una sua dignità la tradizione dei *mandala*, che

possono essere sia sudamericani sia indiani e consistono nel fare un disegno temporaneo con la sabbia che poi viene spazzato via.

La globalizzazione è partita dai centri capitalisti che siano Londra, New York o generalmente il blocco Europa-America e noi abbiamo assistito a una sorta di colonizzazione dell'idea di arte. Parlo di quell'arte che si trova in un mercato globale che si identifica con le fiere di Basilea, che siano a Basilea - appunto - o a Hong Kong, che si identifica con le grandi case d'asta come Christie's o Sotheby's, che si trovino a Londra o a Pechino. Questo è un tipo di arte che nasce da una sorta di colonizzazione soffice, cioè di una colonizzazione che non è il risultato di una guerra. Sia a livello di ingresso nei musei, sia a livello di ingresso nelle case d'asta o nelle fiere d'arte, ha vinto per ora il modello di opera d'arte derivante dalla tradizione occidentale. Quando dico tradizione occidentale dico l'asse Europa-America con due religioni dominanti, cioè la religione cristiana in tutte le sue confessioni e la religione ebraica, che ha sempre permeato l'Occidente. Questa formuletta rischia di sembrare molto semplice e probabilmente assisteremo all'ingresso di tematiche che potremo ricondurre all'induismo, al confucianesimo, a qualsiasi tipo di buddhismo o di culto animista. Però queste sono cose che accadranno nel tempo. La riscossa delle tradizioni locali non-occidentali è veramente vicina. Sono davvero curiosa di vedere cosa succederà.»

Ho notato che ha citato l'antropologo Philippe Descola, specialmente Oltre natura e cultura, e mi sono chiesta se produzioni artistiche di ontologie differenti possono essere equiparabili tra di loro. Dal momento che la realtà viene configurata in modi differenti, è possibile raggruppare tutte le opere sotto lo stesso concetto di arte?

«Per me la parola “arte” è un grosso contenitore, una specie di scatola dei giocattoli, quindi direi di sì. Abbiamo questa parola “ombrello”, per citare Wittgenstein, questa definizione che copre tante cose, un po' come la parola “gioco”. Che cos'è un gioco? Un gioco è un giocattolo, un gioco è un gioco di parole, un gioco è giocare a nascondino, la parola “gioco” la si applica a mille cose di natura diversa. C'è qualcosa di comune, che è il divertimento, lo scherzo, il sollevamento dello spirito, però se dovessimo definire che cos'è un gioco ci metteremmo nei guai. E lo stesso per me è “arte”.

Dirò di più. Per me diventa sempre più difficile distinguere l'arte "alta" e l'arte popolare. Mi spiego. Prendiamo Steve McQueen, il regista, che ha vinto dei premi importanti come regista di film per il grande pubblico. Per esempio il suo film *12 anni schiavo* è stato uno dei film di maggior successo sul tema della schiavitù. McQueen affronta gli stessi temi anche come artista visivo che produce dei video e addirittura degli oggetti. Devo ritenere che lui come regista da sala sia meno raffinato o sia una persona diversa rispetto a quando mi mostra la scena ravvicinata di lui che tocca l'occhio di Charlotte Rampling in un video d'arte? No. È come la differenza tra poesia e letteratura, una non è meno arte dell'altra. In un caso ha deciso di rivolgersi a un pubblico vasto, con i film e nell'altro caso, con i filmati brevi e i video d'arte, ha deciso di rivolgersi a un pubblico più piccolo. Lo stesso vale per Paul McCartney, il cantante dei Beatles, che ha scritto alcune tra le canzoni più diffuse al mondo, ma anche alcune composizioni di musica classica. Come compositore di musica classica non lo conosce quasi nessuno, ma possiamo dire che è un intellettuale quando fa musica classica e non lo è quando fa le canzoni? Forse alcune canzoni come *Hey Jude* o *Let It Be*, sono da considerare in realtà di più della sua musica classica perché sono state capaci di forgiare un immaginario. Quindi per me ci sono delle opere che capiscono il nostro bagaglio culturale e lo restituiscono in una traduzione godibile dall'udito, dalla vista, dal tatto. Non importa quale senso va a toccare l'opera d'arte e non importa neanche molto quanto grande l'artista ha deciso di avere il suo pubblico. Ci sono artisti che decidono di avere un pubblico planetario e fanno tutti i compromessi creativi necessari diventando Paul McCartney. Ci sono artisti che decidono di non fare compromessi creativi e di avere un pubblico piccolissimo e allora, sempre nel campo della musica classica, producono delle composizioni molto complesse, poco godibili e assolutamente non popolari. Ma sono decisioni che prende l'artista. Non posso dire che qualcuno sia meno artista perché decide di lavorare per un pubblico più raffinato.»

Bibliografia

- Andina T., *Filosofie dell'arte. Da Hegel a Danto*, Carocci, Roma 2012.
- Bandini M., *1972. Arte Povera a Torino*, Allemandi, Torino 2002.
- Barsanti G., *Una lunga pazienza cieca. Storia dell'evoluzionismo*, Einaudi, Torino 2005.
- Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1936; tr. di Filippini E., pref. di Cases C., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.
- Bonito Oliva A., *Arte e sistema dell'arte*, De Domizio, Roma 1974.
- Bonito Oliva A., *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, Feltrinelli, Milano 1976.
- Bourdieu P., *La distinction*, Les éditions de minuit, Paris 1979; tr. Di Viale G., *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 2001.
- Bourdieu P., *La domination masculine*, Édition du Seuil, Paris 1998; tr. di Serra A., *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano 2014.
- Bourdieu P., *Le marché des biens symboliques*, in «L'Année sociologique», vol. 22, 1971.
- Bourdieu P., *The forms of Capital*, in J. Richardson (a cura di), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, New York, Greenwood 1986, pp. 241-258; *Forme di capitale*, a cura di Santoro M., Armando Editori, Roma 2015.
- Bourriaud N., *Esthétique relationnelle*, Les presses du reel, Dijon 1998; *Estetica relazionale*, tr. di Giacomelli M. E., Postmedia, Milano 2010.
- Bowness A., *The Conditions of Success, How the Modern Artist Rises to Fame*, Thames and Hudson, London 1989.
- Celant G., *Appunti per una guerriglia*, in «Flash Art», n.5, 1967.
- Celant G., *Artmakers. Arte, architettura, fotografia, danza e musica negli Stati Uniti*, Feltrinelli, Milano 1984.
- Crespi, G. M., *La filosofia di Whitehead*, Rivista Di Filosofia Neo-Scolastica, vol. 40, no.

4, Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1948, pp. 293-331, <http://www.jstor.org/stable/43066833>.

Croce M., *Bruno Latour. Irriduzionismo. Attante. Piattezza. Ibridi. Gaia*, DeriveApprodi, Roma 2020.

Danto A.C., *After the End of the Art. Contemporary Art and the Pale of History*, by the Board of Trustees of the National Gallery of Art, Washington, D.C. 1997; *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, tr. it. di N. Poo, Pearson Paravia Bruno Mondadori S.p.A, Milano 2008.

Danto A.C., *Analytical Philosophy of History*, Cambridge University Press, Cambridge 1965; *Filosofia analitica della storia*, tr. di Rovatti P.A., il Mulino, Bologna 1971.

Danto A.C., *Andy Warhol*, Columbia University Press, New York 1997; tr. di Carmagnani P., *Andy Warhol*, Einaudi, Torino 2010.

Danto A.C., *The Artworld*, Journal of Philosophy vol. 61, Issue 19, American Philosophical Association Eastern Division, LXI incontro annuale; ottobre 1964.

Danto A.C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986; *La destituzione filosofica dell'arte*, tr. di Barbero C., a cura di Andina T., Aesthetica edizioni, Palermo 2008.

Danto A.C., *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) - London 1981; *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, introduzione di Velotti S., Gius. Laterza, Roma-Bari 2008.

Darwin C., *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle of Life*, John Murray, 6. ed. London 1872; *L'origine delle specie. Selezione naturale e lotta per l'esistenza*, prefazione di Luca e Francesco Cavalli Sforza, tr. di Fratini L., Bollati Boringhieri, Torino 1967, rist. 2006.

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

Descola P., *Par delà nature et culture*, Éditions Gallimard, Paris 2005; tr. di D'Orsi A., *Oltre natura e cultura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2021.

Di Giacomo G. e Zambianchi C., *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2008

Dorfles G., *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neo-oggettivale*, Feltrinelli, Milano 1961, rist. 2019.

- Falcinelli R., *Figure. Come funzionano le immagini dal Rinascimento a Instagram*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2020.
- Fava G., *L'invenzione della natura (ovvero: breve introduzione a Philippe Descola)*, in Frammenti Rivista online, 28-10-2020. Cfr. <https://www.frammentirivista.it/philippe-descola-introduzione-pensiero/>.
- Foucault M., *Le mots et les choses*, Éditions Gallimard, Paris 1966; tr. Panaitescu E., *Le parole e le cose*, BUR saggi, Milano 2020.
- Gaut B., *The Philosophy of Creativity*, in «Philosophy Compass» 5/12 (2010): 1034–1046, 10.1111/j.1747-9991.2010.00351.x
- Gombrich E.H., *The image and The eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, 1982; trad. di Cane A., *L'immagine e l'occhio, altri studi sulla psicologia della rappresentazione visiva*, Einaudi, Torino 1985.
- Goodman N., *Languages of Art*, Hackett Publishing Co., Indianapolis 1976; tr. Di Brioschi F., *I linguaggi dell'arte*, il Saggiatore, Milano 2017
- Goodman N., *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Co., Indianapolis 1978; tr. Di Marletti C., *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Bari 1988.
- Grassi L. e Pepe M., *Dizionario della critica d'arte*, Utet, Torino 1978.
- Gucciardo G., *Il valore del capitale sociale. Una rassegna critica della letteratura*, in *Studi Di Sociologia*, vol. 45, no. 2, 2007, pp. 177–203. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23005287. Accessed 10 Sept. 2021.
- Harman G., *Bruno Latour, King of Networks*, in «Kabul Magazine», 1999 Cfr. <https://www.kabulmagazine.com/bruno-latour-king-of-networks-1999/>
- Hegel G.W.F., *System der Wissenschaft. Erster Theil, die Phänomenologie des Geistes*, Joseph Goebbels, Bamber und Würzburg 1807; a cura di Garelli G., *Sistema della scienza, parte prima: La fenomenologia dello spirito*, Einaudi, Torino 2008.
- Heinich N., *Gli intermediari nell'arte contemporanea. Una mappatura della sociologia pragmatica*, in *Venezia Arti*, vol. 25, Dicembre 2016, pp. 23 – 28.
- Iannelli F., Garelli G., Vercellone F., Vieweg K., *Fine o nuovo inizio dell'arte. Estetiche della crisi da Hegel al pictorial turn*, Edizioni ETS, Pisa 2016.
- Klonk C., *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, Yale Univ Pr, Londra 2009.

- Latour B., *Agency at the Time of the Anthropocene*, in «New Literary History» Vol. 45, No. 1 (WINTER 2014), pp. 1-18, tr. di D'Angelo E. in «Kabul Magazine».
- Latour B., *An Inquiry into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns*, Harvard Univ. Press, Cambridge 2013.
- Latour B., *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Éditions La Découverte, Paris 2015; tr. di Caristina D., *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, Meltemi Editore, Milano 2020.
- Latour B., *Les Microbes: guerre et paix, suivi de Irréductions*, Éditions Métailié, Paris 1984; tr. di Notarianni A., *I microbi. Trattato scientifico-politico*, Editori Riuniti, Roma 1991.
- Latour B., *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris 1991; tr. di Lagomarsino G., *Non siamo mai stati moderni, elèuthera*, Milano 2018.
- Latour B., *Reassembling the Social: An Introduction to Actor -Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford 2005.
- Latour B., *Science in Action. How to follow Scientists and Engineers through Society*, Harvard University Press, Cambridge 1987; tr. di Ferraresi S., *La scienza in azione. Introduzione alla sociologia della scienza*, Edizioni di Comunità, Torino 1998.
- Lévi-Strauss C., *La Pensée sauvage*, Plon., Paris 1962; tr. di Caruso P., *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 2015.
- Martinon J.P., *The Curatorial. A Philosophy of curating*, Bloomsbury Academic, Londra 2013
- Meneguzzo M., *Il Novecento. Arte contemporanea*, Mondadori, Milano 2005.
- Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Librairie Gallimard, Paris 1945; tr. di Bonomi A., *Fenomenologia della percezione*, Giunti Editore, Milano 2019.
- Merleau-Ponty, M., *La Nature. Noies et cours du Collège de France*. Éditions du Seuil, Paris 1994; tr. it. *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, Raffaello Cortina, Milano 2011.
- Morton T., *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013, tr. di Santarcangelo V., NERO, Roma 2018.
- Moulin R., *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Parigi 1992.

- Nishida K., *zen no kenkyu*, in Nishida Kitaro Zenshu, Tokyo, Iwanami shoten, 2002-2009, vol. I, pp. 1-159; tr. *Uno studio sul bene*, Mimesis, Milano 2017.
- Panofsky E., *Die Perspektive als «symbolische Form»*, Leipzig, Teubner 1927; tr. di Filippini E., *Abscondita*, Milano 2013.
- Pinotti A. e Somaini A. (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009.
- Poli F., *Il sistema dell'arte contemporaneo*, Laterza, Roma-Bari 2011
- Serres M., *Le parasite*, Grasset, Paris 1980; *The parasite*, tr. di Schrehr L.R., The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1982 .
- Shitao, *Discorsi sulla pittura del monaco Zucca Amara*, a cura di Ghilardi M., pref. di Pasqualotto G., Editoriale Jouvence, Milano 2014.
- Staniszewski M.A., *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge 2001
- Taylor C., *Sources of the Self. The making of the modern identity*, Harvard University Press, Cambridge 1989; tr. di Rini R., *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Feltrinelli, Torino 1993.
- Taylor C., *The Malaise of Modernity*, Canadian Broadcasting Corporation, Ottawa 1991; tr. di Ferrara degli Uberti G., *Il disagio della modernità*, Laterza, Roma-Bari 2018.
- Tolstoj L., *Vojna i mir* [1869], in *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. XXIV, a cura di N.N. Gusev, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudodžestvennoj literatury, Moskva 1940; tr. it. di P. Zveteremich, *Guerra e pace*, vol. II, Garzanti, Milano 1974.
- Tosatti G.M., *Esperienza e realtà. Teoria e riflessioni sulla quinta dimensione*, Postmedia, Milano 2021.
- Vanzago L., *La concezione processuale della natura in Whitehead*, in «Nóema», N. 11 (2020): Processo e realtà: sull'attualità di Whitehead, cfr. <https://doi.org/10.13130/2239-5474/13892>.
- Vettese A., *Arti visive*, in «Enciclopedia Italiana Treccani», VII Appendice (2006); cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/arti-visive_%28Enciclopedia-Italiana%29/.
- Vettese A., *Artisti si diventa*, Carocci, Roma 1998.
- Vettese A., *Capire l'arte contemporanea. La guida più imitata all'arte del nostro tempo*, Allemandi, Torino 2021.

Vettese A., *Investire in arte*, Il Sole 24 Ore Libri, Milano 1993.

Vettese A., *L'arte contemporanea. Tra mercato e nuovi linguaggi*, Il Mulino, Bologna 2017.

Weber, T., *Metaphysics of the Common World: Whitehead, Latour, and the Modes of Existence*, *The Journal of Speculative Philosophy*, vol. 30, no. 4, Penn State University Press, 2016, pp. 515-33, <https://doi.org/10.5325/jspecphil.30.4.0515>.

La realizzazione di questa tesi non sarebbe mai stata possibile senza la pazienza e il sostegno del mio relatore, il professor Gabriele Tomasi. Un altro ringraziamento particolarmente doveroso va alla professoressa Angela Vettese, per il suo prezioso contributo e la sua disponibilità, e ad Alessandra Galletta, senza la quale tale incontro non sarebbe mai avvenuto. Si ringraziano anche Elisa Caldarola e Francesco Campana per il supporto nella fase preliminare della tesi. Un ringraziamento sentito va inoltre al professor Luca Savarino, che ha svolto un ruolo fondamentale nella mia formazione. Ringrazio infine la mia famiglia e i miei amici per il sostegno che incessantemente mi fanno sentire.