

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia Applicata**

**Corso di Laurea in  
Scienze Sociologiche**

**La costruzione del valore dell'opera d'arte  
contemporanea.  
Uno sguardo sociologico**

**Relatrice  
Prof.ssa Francesca Setiffi**

**Laureando  
Francesco Albrizio  
Matricola 1174886**

**Anno Accademico  
2021/22**



Un romanzo, signori, è uno specchio trasportato lungo una strada maestra.

A volte esso riflette ai vostri occhi l'azzurro del cielo, a volte il fango delle pozzanghere sulla via.

È l'uomo che porta lo specchio sulla schiena è accusato da voi di immoralità!

Il suo specchio mostra il fango e voi maledite lo specchio!

**Stendhal**

## Indice

|  |                |
|--|----------------|
| <b>Abstract .....</b>  | <b>Pag. 5</b>  |
| <b>Introduzione .....</b>  | <b>Pag. 7</b>  |
| <b>Capitolo uno: L'arte contemporanea .....</b>                  | <b>Pag. 16</b> |
| 1.1: Il contemporaneo.....                                       | Pag. 16        |
| 1.2: Le origini .....  | Pag. 22        |
| <b>Capitolo due: Il sistema dell'arte contemporanea.....</b>     | <b>Pag. 29</b> |
| 2.1: Natalie Heinich: istituzionalizzazione e trasgressione..... | Pag. 29        |
| 2.2: Pierre Bourdieu: forme di capitale .....                    | Pag. 33        |
| 2.3: L'interazionismo simbolico.....                             | Pag. 38        |
| 2.4: Wendy Griswold: il diamante culturale .....                 | Pag. 39        |
| 2.4.1: Il creatore ( <i>l'artista</i> ).....                     | Pag. 41        |
| 2.4.2: L'oggetto culturale ( <i>l'opera d'arte</i> ).....        | Pag. 45        |
| 2.4.3: Il sistema sociale ( <i>il mercato</i> ).....             | Pag. 51        |
| 2.4.4: Il ricevente ( <i>i pubblici</i> ).....                   | Pag. 63        |
| <b>Capitolo tre: La costruzione del valore .....</b>             | <b>Pag. 69</b> |
| 3.1: Il valore.....  | Pag. 69        |
| 3.2: L'inarrestabile ascesa dei musei privati.....               | Pag. 76        |
| <b>Capitolo quattro: Conclusione .....</b>                       | <b>Pag. 80</b> |
| <b>Bibliografia .....</b>  | <b>Pag. 89</b> |

## Abstract

*“Ogni volta che scopriamo qualcosa di apparentemente così bizzarro e inintelligibile che la nostra spiegazione è del tipo: “devono essere pazzi”, dovremo subito sospettare di non conoscere a sufficienza il comportamento che stiamo osservando, e che è meglio invece supporre che questo comportamento abbia senso, e cercare di capire quale è questo senso”.*  
Howard S. Becker (Becker, 2007, p. 28).

La citazione è illuminante quando, con uno sguardo anche bendisposto, volutamente scevro da preconcetti, attentamente non viziato da luoghi comuni e onestamente aperto per cercare di comprendere e dare un senso a quanto si ha davanti, ci si trova attoniti ad osservare in un museo o in una galleria, una delle tantissime stranianti opere, catalogate come opere d'arte contemporanea.

La riflessione più benevola, pacata e serena che si è in grado di esprimere è che, senza ombra di dubbio, l'arte contemporanea è in grado di portare agli estremi la capacità di essere definita e compresa. In un crescendo di proposte artistiche, talvolta incomprensibili, alienanti, prive di senso comune, provocatorie, magari offensive, comunque mai banali.

Ancora, non si può non osservare stupefatti il valore (*di mercato e simbolico*) che talune opere hanno potuto raggiungere. Laddove il più delle volte non ci si può non soffermare sulla constatazione che si è appena avuto modo di pensare: *“ma, lo potevo fare anch'io”* (Bonami, 2007), si realizza invece che quest'opera si trova all'interno di un famoso museo che volutamente mette a disposizione il suo prestigio e la sua autorevolezza ad un'opera che il museo stesso ha evidentemente reputato di valore, lasciando lo stupito spettatore un passo indietro. Il valore di mercato, quando disvelato, e sovente si tratta di cifre considerevoli (*non fanno più grande notizia valori attorno ai cento milioni di dollari per un singolo quadro, un'installazione, un oggetto, ...*) acuisce il senso

di potenziale spaesamento del visitatore che fa un ulteriore passo indietro, si allontana cioè dal cercare di capire.

Eppure, per il solo fatto che questo accade, una spiegazione ci deve essere - *ed è questa la domanda di ricerca che ci si pone* - e c'è il forte sospetto che di cultura si tratti, una cultura che evidentemente non tutti sono in grado di praticare, ma non per questo motivo non si può dire non sia cultura, così come - *e la scienza e la tecnologia ce lo hanno ben spiegato* - quando con gran sicurezza ed evidenza dei fatti, ci fan notare che il caos è un ordine del quale non abbiamo ancora gli strumenti per comprenderlo.

L'opera d'arte contemporanea ha quindi un suo valore, senza gli strumenti culturali adatti non si è in grado di giustificare questo valore e non si è in grado di comprendere appieno - *ad esempio* - una transazione commerciale dove effettivamente, realmente, fisicamente i milioni di dollari citati sopra, passano di mano. Degli strumenti culturali adatti a comprendere come vengono costruiti valori simbolici e valori materiali, si cerca di parlare in questo scritto.

## Introduzione

Parlando di arte contemporanea, non è difficile, navigando nel web o soffermandosi nella stampa, nelle riviste specializzate, nei siti dedicati, nelle gallerie d'arte, nei musei, nelle mostre temporanee, nelle fiere del settore, negli eventi appositamente confezionati, non è difficile – *dicevo* - trovarsi interdetti, sorpresi, attoniti, talvolta pesantemente sconvolti, sicuramente mai indifferenti, di fronte a molte delle opere esposte che si stanno, a questo punto, inermemente guardando, avendo già da un po' rinunciato a cercare di capire. Astenendosi dal cercare di interpretare l'opera, si cerca magari di interpretare non tanto le intenzioni dell'artista, ma piuttosto la sua personalità, perché non è da tutti concepire e realizzare opere in grado di turbare e di scandalizzare. Si cerca subito di capire se alla base c'è lo stigma della devianza dell'artista che si pensa di intuire essere volutamente e caparbiamente cercata, incapaci di liquidarla con la spiegazione troppo debole e sicuramente non esaustiva dell' *épater le bourgeois*.

Per convincersene, basta spostarsi ad esempio nel Regno Unito, quando, il 6 ottobre 2006, si aprirono i battenti della mostra “*USA Today*” alla Royal Academy of Arts di Londra, mostra curata da Charles Saatchi<sup>1</sup>, magnate della pubblicità e notissimo collezionista d'arte.

*I visitatori scivolavano nei corridoi quasi in silenzio, senza esprimere alcuna emozione. Sembrava gente che stesse facendo la fila per firmare il libro di condoglianze della principessa Diana.*

---

<sup>11</sup> Charle Saatchi (Baghdad, 9 giugno 1943) è un imprenditore iracheno e britannico, cofondatore con suo fratello Maurice della agenzia pubblicitaria Saatchi&Saatchi. I fratelli guidarono l'azienda – la più grande agenzia pubblicitaria del mondo negli anni '80 – fino a quando non furono costretti ad abbandonare nel 1995, creando nello stesso anno una nuova agenzia chiamata M&C Saatchi. Saatchi è anche noto per la sua collezione d'arte e per la proprietà della Saatchi Gallery situata nel quartiere di Chelsea a Londra e in particolare per la sponsorizzazione dei Young British Artist (YBA) tra cui Damien Hirst e Tracy Emin.

*Come accade per la maggior parte dell'arte contemporanea, nessuno sembrava disposto ad ammettere che non capiva né gradiva quello che stava vedendo. Alla fine le persone uscivano, parlando sottovoce, metabolizzando quell'esperienza, e nessuno sembrava né particolarmente gratificato né particolarmente turbato* (Thompson, 2017, 25).

Prendendo in considerazione il catalogo della mostra, non è difficile trovarsi a condividere il commento citato sopra: qui si trova tutto il compendio delle opere di arte contemporanea che Saatchi aveva selezionato per la mostra. Jonathan Pylpchuck di Winnipeg, Canada, aveva realizzato un campo militare in miniatura pieno di soldati americani neri con le gambe amputate, alcuni che si contorcevano dal dolore, altri morti. Il titolo era: *“Hopefully, I Will Live Through This with a Little Bit of Dignity”*. Terence Koh, nato a Pechino e cresciuto a Vancouver, presentava *“Crackhead”*, una visione di morte composta da duecentoventidue vetrine contenenti teste nere deformate in gesso, verniciate e incerate, per le quali Saatchi faceva presente di averle pagate 200.000 dollari. Koh proponeva invece un gallo costruito con tubi al neon dal titolo *Big White Cock* (ibidem), e molto altro di analogo tenore: stranezze, adesso non posso che catalogarle così, all'inizio del mio viaggio culturale verso l'arcipelago dell'arte contemporanea.

Con la stessa naturalezza del salto all'indietro riportato sopra, spostiamoci adesso ai nostri giorni e nei nostri luoghi. **Bruce Naumann**<sup>2</sup>; Contrapposto Studies, Punta della Dogana, Venezia, 23.05.21-27.11.22, Curatori: Carlos Basualdo, Caroline Bourgeois. Sono le coordinate di un' importante mostra d'arte contemporanea, ed è a questa mostra che ho dedicato tutta una giornata dei primi di marzo di quest'anno. Volevo spingermi al centro della scena, non

---

<sup>2</sup> Bruce Naumann, (1941) scultore, fotografo, videoartista, performance artist statunitense, vincitore del Leone d'Oro nel 2009 alla Biennale d'Arte di Venezia e consacrato in numerose mostre nei musei di tutto il mondo.



dico osservazione partecipante, ma quanto di più vicino potessi realizzare con relativa facilità per essere nel vivo del contesto: le opere dell'artista americano Bruce Neumann esposte al pubblico. Ho pensato di smettere di sfogliare cataloghi o libri patinati a corredo di mostre, di eventi, di performances, di monografie di artisti e andare direttamente, se non nello studio dell'artista, almeno laddove le sue opere sono esposte e dove – *adesso lo posso dire* – effettivamente vivono, Fondazione Pinault, Punta della Dogana a Venezia, appunto.

Ho cercato di vestire i panni del sociologo che vede gli individui come creatori di significato oltre che attori razionali, come utenti di simboli oltre che rappresentanti di classi e come raffinati narratori. Questo per poter comprendere come la costruzione di senso da parte degli individui, ne plasmi l'agire razionale, come la loro posizione di classe modelli i loro racconti, in breve, come la struttura sociale e la cultura si influenzino reciprocamente cercando di ampliare orizzonti culturali e sociali (Griswold, 2019).

Arrivarci, alla mostra, non è cosa difficile, basta guidare l'auto fino alla stazione ferroviaria di un qualsiasi paese sulla direttrice Treviso – Venezia, (*Treviso è la città dove abito*), parcheggiare l'auto nel solitamente grande, economico e vuoto parcheggio della stazioncina periferica scelta, e salire su uno dei tanti e frequenti treni per Venezia Santa Lucia. Poi, in una fredda e luminosa giornata di gran sole, essere gratificati dal bello che è il poter scendere per i gradini della stazione ferroviaria di Venezia fronte Canal Grande, attraversare il Ponte della Costituzione di Calatrava e giungere all'inizio delle Zattere sul Canale della Giudecca, per percorrerle tutte, in assenza di traffico e di turismo, fino al punto estremo dell'edificio della vecchia dogana, doppiato il quale, dopo poche decine di metri si arriva all'ingresso dello spazio museale.

Si entra in uno spazio separato, per i suoni (*adesso un ossessivo ma non fastidioso ritmare di tasti di pianoforte, opera dell'artista*), per le luci (*adesso la gran penombra dovuta alla velatura fortemente opacizzata delle grandi*

*finestrature dell'edificio*), per le installazioni (*rimane protagonista il vuoto e le pareti nude in cemento chiaro*) e infine a sovrastare il tutto i chiaroscuri dei teli cinematografici dove vengono fatti scorrere complessi filmati di un lento e ripetitivo camminare dell'artista avanti e indietro nel suo studio: il fascino è notevole, pochi i visitatori.

Di immersione si è trattato, solitamente avrei saputo dedicare non più di un'ora, un'ora e mezza, di disincantato e blando interesse, questa volta più di sei - sette ore con una breve pausa nella caf teria della mostra, questo per poter avere tutto il tempo per cercare di interpretare tutti i simboli che l'artista era intenzionato a condividere e per cercare di capire, come evidentemente altri avevano capito - i curatori della mostra, ad esempio - il senso ultimo di quanto mi stava circondando.

Leggo, dalla parca brochure della mostra: *“Il progetto dell'esposizione nasce dall'acquisizione congiunta da parte della Pinault Collection e del Philadelphia Museum of Art dell'importante nucleo di video “Contrapposto Studies, I through VII” (2015/2016) e del lavoro collegato, “Walks In Walks Out” (2015). Il contrapposto – elemento fondamentale della scultura occidentale nato in Grecia nel V secolo a. C. e che diventa una delle principali caratteristiche dell'arte rinascimentale, definisce la postura di una figura umana rappresentata in piedi, quando il peso del corpo si appoggia su una sola gamba, creando cos  una torsione dinamica che contrasta con la rigidit  delle opere arcaiche anteriori. Utilizzando un'ampia gamma di materiali e di procedimenti, Nauman dimostra quanto alcuni dei nostri punti di riferimento fondamentali e apparentemente stabili come il tempo, lo spazio o il linguaggio siano in realt  precari. La sua volont  di provocare una condizione di disagio nel visitatore, di coinvolgerlo direttamente e di farlo restare costantemente all'erta   manifesta: «voglio che [la mia arte] sia impetuosa e aggressiva, perch  questo costringe la gente a prestare attenzione».* Disorientare, destabilizzare, perfino sconvolgere lo spettatore: ecco l'intenzione dell'artista

*che non ci lascia mai indifferenti, perché la sua opera tocca temi universali come la vita e la morte, il piacere e il dolore, il corpo, l'identità, il ruolo del linguaggio”.*

Farsi sorprendere e sopraffare fisicamente e mentalmente dalle suggestioni dell'artista, è questa la promessa. Iniziare un dialogo intenso e personale con quelle suggestioni, partecipare all'opera, questo è il premio. Ecco adesso mi è chiaro: è a questa esperienza unica, come visitatore della mostra, se dotato delle “*giuste antenne*”, della necessaria sensibilità e della dovuta conoscenza, in una parola: della dovuta cultura, che sono stato invitato, sta a me saper condividere. E dico cultura intendendo quell'insieme complesso che include il sapere, le credenze, la morale, il diritto, il costume, ma anche l'arte, e ogni altra competenza e abitudine acquisita dall'uomo in quanto membro della società, cultura infine, come la totalità dei prodotti dell'uomo, sia materiali che immateriali. E ancora, citando Clifford Geertz e la sua definizione di cultura:

*“un modello di significati trasmesso storicamente, significati incarnati in simboli, un sistema di concezioni ereditate espresse in forme simboliche per mezzo di cui gli uomini comunicano, perpetuano e sviluppano la loro conoscenza e i loro atteggiamenti verso la vita” (Geertz, 1998, p. 113).*

Cultura quindi concepita come complessivo modo di vivere, perché si incentra sui simboli e sul comportamento che deriva dai modi di pensare e sentire simbolicamente espressi, difficile non vedere in trasparenza l'arte e l'arte contemporanea come rappresentativa e creatrice di potenti simboli. Cultura rappresentata non tanto da quanto – *nel mio caso* - racchiuso a Punta della Dogana, ma, al contrario un qualcosa che consiste nei modi in cui io, come frequentatore di questa mostra, di altre mostre, di altri musei, vivo la mia vita. Cerco di riferirmi quindi al lato espressivo della vita umana – comportamenti, oggetti, e idee - che possono essere visti come un qualcosa che esprima o rappresenti qualcos'altro, restringendo il tutto a un qualcosa che abbia un

significato senza dimenticare il valore economico riconosciuto, come in questo caso, da un grande collezionista quale è François Louis Pinault<sup>3</sup>. C'è quindi stato il riconoscimento di un valore simbolico ed economico da parte di Pinault.

*Da che esiste, l'arte non è stata infatti usata solo per descrivere gli aspetti esteriori e più piacevoli dell'esistenza, ma anche e soprattutto per raccontare l'intera realtà, nel bene e nel male. E' servita alla religione, alla politica, all'amore, alla psicanalisi, al potere, alla violenza per dar forma a idee, follie, sogni e realtà che senza di essa non avrebbero mai potuto trovare espressione. Vi invito a guardare all'arte contemporanea [...] non come a un esercizio gratuito per pochi specialisti, ma come a un'espressione necessaria della realtà del mondo che ci circonda e del tentativo di comprenderla (Bonami, 2017, p. 5).*

Bene tenere a mente che se è vero, come è vero, che la più alta percentuale di capolavori nel mondo è in Italia, questo lo si deve a coloro i quali, in ogni epoca, hanno saputo farsi interpreti del proprio tempo.

Nella tesi, infine, verrà esplorato il rapporto tra arte contemporanea e contesto sociale, e la costruzione del suo valore simbolico e non.

Il **primo capitolo** sarà uno sguardo d'insieme sulle origini dell'arte contemporanea, sui suoi contenuti e sul suo svilupparsi nel mercato, sarà un dire sull' arte, una sintesi, un compendio, una panoramica che cerca di essere cucita sul contenuto di questo lavoro e per quanto possibile, sufficientemente lontana da un formato manualistico e didascalico.

Nel **secondo capitolo** si cercherà di analizzare l'arte contemporanea come forma culturale filtrandola sulla visione della sociologa Wendy Griswold<sup>4</sup> (*il suo porre l'arte contemporanea tra le connessioni tra cultura e società in*

---

<sup>3</sup> Louis Pinault è presidente del gruppo Artémis/Kering, gruppo concentrato esclusivamente sui marchi del lusso, diventato ad oggi il secondo gruppo commerciale nel settore del lusso e della moda a livello mondiale

<sup>4</sup> Wendy Griswold, sociologa americana, insegna Sociologia all'Università di Chicago

*termini di “oggetti culturali” posti su un “diamante culturale”).* A introdurre il concetto del diamante culturale, ci saranno brevi e concisi riferimenti sociologici ad autori e scuole di pensiero.

Il **terzo capitolo** riprende per sommi capi quanto esposto nel capitolo precedente, concentrando l'attenzione sulla costruzione del valore, simbolico, culturale e di mercato, dell'arte contemporanea coinvolgendo il meccanismo delle aste e dei musei privati come fattori emblematici.

Nel **capitolo quarto** si riporteranno le conclusioni di tutta l'attività svolta cercando di dare una risposta alla domanda di ricerca alla base del presente lavoro.

---

### **Nota metodologica**

La stesura del presente lavoro è iniziata con una fase preparatoria di raccolta e lettura di testi di critici di storia dell'arte contemporanea (*principalmente i libri di Argan, Covacich, Bonami, Godfrey, Vettese citati in bibliografia*), seguita da una fase di lettura di testi, sempre attinenti all'argomento, ma questa volta scritti da sociologi con testi interessati all'arte (*principalmente Becker, Danto, Dal Lago, Giordano, Heinich, Hennerz, Poli, Strassoldo*).

Questo lavoro preparatorio ha reso possibile una selezione di indagini più ravvicinate, con esperienze sul campo del sistema dell'arte contemporanea: da una parte visite alle fiere dell'arte contemporanea, dall'altra incontri diretti con le opere d'arte visitando mostre, musei e fondazioni.

Le visite al MIART di Milano a settembre del 2021 e ad ArteFiera di Bologna a maggio 2022 (*le due più importanti fiere in Italia dell'arte contemporanea di caratura internazionale*) mi hanno permesso di trovare conferma e nuovi spunti

di riflessione a quanto riportato nei testi letti sul rapporto tra le gallerie, gli artisti e il mercato.

Le visite a mostre, musei e fondazioni, hanno reso possibile una aderenza tra le citazioni ad opere di artisti, con quanto effettivamente visto direttamente senza l'intermediazioni di fotografie o video.

Gli autori più estesamente citati (*Damien Hirst e Jeff Koons*), devono la loro citazione e relative considerazioni alle due mostre che ho visitato e che li hanno visti protagonisti: Damien Hirst – *Archaeology Now* a Roma (*Galleria Borghese, agosto – novembre 2021*) e Jeff Koons- Shine tenutesi a Firenze (*Palazzo Strozzi, novembre 2021-gennaio 2022*). Molto di quanto andavo leggendo nel lavoro preparatorio ha infatti trovato sostanza nella visione diretta dei lavori di questi due artisti.

Analogamente, la gran parte delle opere riportate, anche brevemente, nel presente lavoro devono la loro citazione al fatto che effettivamente sono rimaste impresse nel mio background culturale per averle viste di persona nei musei dove sono conservate (*naturalmente anche in visite precedenti alle necessità del presente lavoro*).

Monet, *“Le déjeuner sur l’herbe”* al Museo d’Orsay a Parigi; Manet, *“Impression. Soleil levant”* al Museo Marmottes-Monet a Parigi; Pablo Picasso *“Les Femmes d’Alger (O. J. R. M.)”* al MoMa di New York e *“Guernica”* al Museo Reina Sofia a Madrid; Velazquez *“Innocenzo X”* alla Galleria Doria-Pamphili di Roma; Francis Bacon *“Innocenzo X”* alla Hayward Gallery di Londra, gli *“action paintings”* di Jackson Pollock al Moma di New York, lo squalo in formaldeide di *“The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living”* di Damien Hirst al MET di New York, come esempio di opere citate, quando incontrate nelle letture di approfondimento alla base del presente lavoro, proprio perché opere già familiari, già tenute in considerazione in quanto – *per me* – generatrici di significato, hanno dato sostanza e maggior comprensione, condivisione e conferma a quanto andavo leggendo.

Visite apposite ai padiglioni della Biennale di Venezia, alla galleria d'arte moderna di Torino (GAM), al museo d'arte contemporanea al Castello di Rivoli sempre a Torino e alla Fondazione Prada di Milano e Venezia, hanno avuto lo scopo principale di cercare di “*farmi l'occhio*” così come auspica il critico d'arte Francesco Bonami (Bonami, 2010, p. 5). A questo punto è stato possibile fare collegamenti fecondi con i corsi seguiti nel corso di laurea triennale alla facoltà di Scienze Sociologiche (*i riferimenti bibliografici a Griswold, Bourdieu, Becker, Mead, Cooley, Goffmann, Garfinkel, Veblen, Bateson*).

Per approfondire l'argomento di ricerca sono state infine raccolte le testimonianze di attori che hanno fatto dell'arte contemporanea una ragione di vita e sussistenza, osservatori privilegiati cioè: due noti artisti figurativi: una donna e un uomo, entrambi italiani ed entrambi con partecipazione a diverse edizioni della Biennale d'Arte di Venezia ed entrambi presenti in più collezioni di musei in Italia e all'estero, e due galleristi, entrambi italiani ed entrambi titolari di quotate gallerie del nord Italia. Le interviste sono state due per ogni artista, a pochi giorni di distanza una dall'altra e tutte in presenza. Per i due galleristi intervistati si è trattato, per uno, di una interviste in presenza, e di una intervista da remoto per l'altro. In ogni caso la durata è stata attorno alle due-tre ore, salvo l'intervista in remoto che è durata meno di un'ora.

Si è trattato di interviste qualitative semi-strutturate dove cioè se il contenuto era prestabilito non lo era la forma delle domande che hanno potuto variare da soggetto a soggetto, l'intervista non era quindi intesa come un intervento di “*raccolta dati*”, ma come rapporto dinamico nel quale l'intervista è stata costruita assieme da intervistatore e intervistato in modo che fin da subito si è dimostrato estremamente proficuo ed empatico. Per osservare il diritto alla privacy degli intervistati, prima dell'intervista, si è provveduto a ottenere il consenso firmato alla registrazione audio e al relativo utilizzo nel presente lavoro. Una volta che le interviste sono state effettuate, registrate e trascritte, è iniziato il lavoro di analisi che è sfociato nelle citazioni più avanti riportate.

## Capitolo 1

### L'arte contemporanea

#### 2.1 Il contemporaneo

Alla domanda “*ma quando nasce l'arte contemporanea?*” Angela Vettese<sup>5</sup> intervistata da un critico d'arte, come riportato in un podcast edito lo scorso anno da Il Giornale dell'Arte e facilmente reperibile in rete (Vettese, Ballario, 2021), sorridendo divertita rispondeva prontamente: “*sempre, continuamente*” volendo intendere che sono tali e tante le proposte continue, uniche e originali di artisti da ogni parte del mondo, che il territorio dell'arte contemporanea, come mi hanno poi illustrato i due osservatori privilegiati<sup>6</sup> con i quali mi sono soffermato a parlare di arte contemporanea, diventa somigliante alla regione dei *geiser* in Islanda, nella sua visione d'insieme di un territorio in fermento con il suo sotterraneo vivace ribollire di energie pronte a esplodere in alti e bollenti getti d'acqua: prima magari un sottile filo di vapore, dove viene facile posare lo sguardo in attesa di capire cosa succederà, poi l'emergere prepotente di un qualcosa sulla quale vale la pena di soffermarsi. Territorio in fermento dunque, con in più la particolarità di nascite continue e frequenti, di una continua comparsa di *geiser* nuovi, nei punti più visibili e nei recessi più nascosti, e di tutti i tipi: dai più raccolti ai più diffusamente distribuiti, ma tutti caratterizzati, pur nella loro matrice comune, dalla sorpresa che provocano per le difformità significative che presentano tra di loro.

L'arte contemporanea, pur con delle ovvie concentrazioni nelle zone più dinamiche e creative del nostro mondo, è presente quasi ovunque, quasi ovunque ci sono artisti che vogliono trasmettere simbolicamente la loro visione del futuro o la loro interpretazione del presente, artisti che lanciano messaggi,

---

<sup>5</sup> Angela Vettese insegna arte contemporanea presso l'Università IUAV di Venezia, dove ha fondato e coordina dal 2001 il corso di laurea in arti visive, è autrice di numerosi testi e curatrice di numerose mostre.

<sup>6</sup> I due artisti figurativi citati nella nota metodologica riportata nella Introduzione.



che ci pongono delle domande, che vogliono farci riflettere, che vogliono spostare l'orizzonte culturale di quei pubblici che non rimangono indifferenti di fronte alle loro opere.

Il mondo in cui si muove l'arte contemporanea è un mondo fortemente caratterizzato da una globalizzazione alla quale non tutti gli aspetti delle interazioni umane erano preparati, non si può non considerare infatti, come i processi di globalizzazione in se stessi stiano influenzando l'arte, le interazioni sociali, il modo di interpretare e percepire il reale, la cultura, le culture. Se possiamo ancora individuare culture di nicchia, queste nicchie non sono racchiuse in bolle impermeabili all'influenza esterna, sono nicchie aperte, permeabili a tutto quanto le circonda (*il mondo intero, adesso, con la sua globalizzazione*), nicchie ibridate da contaminazioni provenienti dai punti più disparati del pianeta, il corpus singolare di una cultura locale ha saputo adesso captare segnali deboli e segnali forti che provengono dai luoghi più lontani e più diversi, e conformarsi a essi a ragione di una globalizzazione e del conseguente annullamento dello spazio e del tempo, che ormai non rappresentano più un ostacolo alla diffusione delle idee e delle percezioni.

I duecentotredici artisti di cinquantotto paesi selezionati da Cecilia Alemani<sup>7</sup>, curatrice della Biennale Arte 2022 a Venezia stanno a dimostrare quanto sarebbe limitativo soffermarci solo nei luoghi (*Europa e U.S.A., Parigi, Londra, New York, ...*) che storicamente hanno rappresentato i luoghi d'elezione dei primi artisti e dei primi movimenti artistici, sarebbe fuorviante lasciare il palcoscenico ai soli luoghi e artisti storicamente deputati a rappresentare la storia dell'arte contemporanea, è corretto invece che luci di diversa intensità illuminino il palcoscenico odierno, palcoscenico che racchiude artisti che

---

<sup>7</sup> Dal 2011 Cecilia Alemani è direttrice e capo curatrice di High Line Art, il programma di arte pubblica presentato nella High Line, il parco urbano sopraelevato costruito su un tratto superstite e abbandonato di ferrovia sopraelevata nel quartiere di Chelsea di New York. Nel 2017 ha curato il Padiglione Italia alla Biennale di Venezia, e quest'anno è la curatrice della Biennale Arte di Venezia 2022

vivono o operano nei luoghi più disparati in una gran parte del mondo dove abitiamo.

Cinquantotto paesi<sup>8</sup>, duecentotredici artisti<sup>9</sup> che volutamente annoto nella lunghissima nota a piè di pagina a supporto del concetto di globalizzazione, di

---

<sup>8</sup> Repubblica del Camerun, Namibia, Nepal, Sultanato dell'Oman e Uganda rappresentano le nuove partecipazioni. Repubblica del Kazakistan, Repubblica del Kyrgyzstan e Repubblica dell'Uzbekistan partecipano per la prima volta con un proprio padiglione.

<sup>9</sup> Noor Abuarafeh (*Israele*), Carla Accardi (*Italia*), Igshaan Adams (*Sudafrica*), Eileen Agar (*Argentina*), Monira Al Qadiri (Dakar), Sophia Al-Maria (*USA*), Özlem Altin (*Germania*), Marina Apollonio (*Italia*), Gertrudt Arndt (*Polonia*), Ruth Asawa (*USA*), Shuvinai Ashoona (*Kinnigait*), Belkis Ayón (*Cuba*), Firelei Báez (Repubblica Domenicana), Felipe Baeza (*Messico*), Josephine Baker (*USA*), Djuna Barnes (*USA*), Maria Bartusová (*Repubblica Ceca*), Benedetta (*Italia*), Mirella Bentivoglio (*Italia*), Annalisa Aloatti (*Italia*), Merikokeb Berhanu (*Etiopia*), Tomaso Binga (*Italia*), Cosima von Bonin (*Kenya*), Louise Bonnet (*Svizzera*), Marianne Brandt (*Germania*), Kerstin Brätsch (*Germania*), Dora Budor (*Croazia*), Eglé Budvytytė (*Lituania*), Marija Olšauskaitė (*Lituania*), Julija Steponaitytė (*Vilnius*), Liv Bugge (*Norvegia*), Simikiwe Buhlungu (*Sud Africa*), Miriam Cahn (*Svizzera*), Claude Cahun (*Francia*), Elaine Cameron-Weir (*Canada*), Milly Canavero (*Italia*), Leonora Carrington (*Città del Messico*), Regina Cassolo Bracchi (*Italia*), Ambra Castagnetti (*Italia*), Giulia Cenci (*Italia*), Giannina Censi (*Italia*), Gabriel Chaile (*Argentina*), Ali Cherri (*Libano*), Anna Coleman Ladd (*USA*), Ithell Colquhoun (*India*), Myrilande Constant (Haiti), June Crespo (*Spagna*), Dadamaino (*Italia*), Noah Davis (*USA*), Lenora de Barros (*Brasile*), Valentine de Saint Point (*Francia*), Lise Deharme (*Francia*), Sonia Delaunay (*Ucraina*), Agnes Denes (Ungheria), Maria Deren (*Ucraina*), Lucia Di Luciano (*Italia*), Ibrahim El-Salahi (*Omdurman*), Sara Enrico (*Italia*), Chiara Enzo (*Italia*), Andro Eradze (*Tbilisi*), Jaider Esbell (*Brasile*), Jana Euler (*Germania*), Minnie Evans (*USA*), Alexandra Exter (*Polonia*), Jade Fadojutimi (UK), Jes Fan (*Canada*), Safia Farhat (*Tunisia*), Simone Fattal (*Siria*), Célestin Faustin (*Haiti*), Leonor Fini (*Argentina*), Elsa von Freytag-Loringhoven (*Polonia*), Katharina Fritsch (*Germania*), Ilse Garnier (*Germania*), Aage Gaup (*Norvegia*), Linda Gazzera (*Italia*), Ficre Ghebreyesus (*Eritrea*), Elisa Giardina Papa (*Italia*), Roberto Gil de Montes (*Messico*), Nan Goldin (*USA*), Jane Graverol (*Belgio*), Laura Grisi (*Grecia*), Karla Grosch (*Germania*), Robert Grosvenor (*USA*), Aneta Grzeskykowska (*Polonia*), Sheroanawe Hakihwiwe (*Venezuela*), Florence Henry (*USA*), Lynn Hershmann Leeson (*USA*), Charline von Heyl (*Germania*), Hannah Höch (*Germania*), Jessie Homer French (*USA*), Rebecca Horn (*Germania*), Georgiana Houghton (*Spagna*), Sheree Hovsepian (*Iran*), Tishan Hsu (*USA*), Marguerite Humeau (*Francia*), Jacqueline Humphries (*USA*), Kudzanai-Violet Hwami (*Zimbabwe*), Tatsuo Ikeda (*Giappone*), Saodat Ismailova (*Uzbekistan*), Aletta Jacobs (*Paesi Bassi*), Geumhyung Jeong (*Corea del Sud*), Charlotte Johansson (*Svezia*), Lois Mailou Jones (*USA*), Jamian Juliano-Villani (*USA*), Birgit Jürgenssen (*USA*), Ida Kar (*Russia*), Allison Katz (*Canada*), Bronwyn Katz (*Sudafrica*), Kapwani Kiwanga (*Canada*), Kiki Kogelnik (Austria), Barbara Kruger (*USA*), Tetsumi Kuda (*Giappone*), Gabrielle L'Hirondelle Hill (*Canada*), Louise Lawler (*USA*), Carolyn Lazard (*USA*), Mire Lee (*Corea del Sud*), Simine Leigh (*USA*), Hannah Levy (*USA*), Tau Lewis (*Canada*), Shuang Li (*Cina*), Liliane Lijn (*USA*), Candice Lin (*USA*), Mina Loy (UK), Antoniette Lubaki (*Repubblica democratica del Congo*), Lu Yang (*Cina*), Zhenya Machneva (*Russia*), Baya Mahieddine (*Algeria*), Marujia Mallo (*Spagna*), Joyce Mansour (UK), Britta Marakatt-Labba (*Svezia*), Diego Marcon (*Italia*), Sidsel Meineche Hansen (*Danimarca*), Maria Sybilla Merian (*Germania*), Vera Molnár (Ungheria), Delcy Morelos (*Colombia*), Sister Gertrude Morgan (*USA*), Sandra Mujinga (*Repubblica Democratica del Congo*), Mrinalini Mukherjee (*India*), Nadja (*Francia*), Louise Nevelson (*Ucraina*), Amy Nimr (*Egitto*), Magdalene Odundo (*Kenya*), Precious Okoyomon (*USA*), Meret Oppenheim (*Germania*), Ovaraci (*Danimarca*), Virginia Overton (*USA*), Akosua Adoma Owusu (*USA*), Prabhkar Pachpute (*India*), Eusapia Palladino (*Italia*), Violeta Parra (*Cile*), Rosana Paulino (*Brasile*), Valentine Penrose (*Francia*), Elle Pérez (*USA*), Sondra Perry (*USA*), Solange Pessoa (*Brasile*), Thao Nguyen Phan (*Vietnam*), Julia Phillips (*Germania*), Joanna Piotrowska (*Polonia*), Alexandra Pirici (*Romania*), Anu Pöder (*Estonia*), Gisèle Prassinos (*Turchia*), Christina Quarles (*USA*), Rachilde (*Francia*), Janis Rafa (*Grecia*), Alice Rahon (*Francia*), Carol Rama (*Italia*), Paula Rego

diffusione dell'arte contemporanea su scala mondiale, a supporto della evidente pluralità di culture aperte alla contaminazione, a supporto del filo rosso che lega tutti questi artisti così lontani e così diversi tra loro: il contenuto simbolico delle loro opere, l'esprimere contenuti di significato ideale delle quali esso stesso diventa il significante che è in grado di evocare nella mente dell'osservatore un concetto diverso da ciò che il simbolo (*l'opera d'arte*) è fisicamente, e il percepire questo evocare ha lo spessore e la densità che è propria della sensibilità dell'uomo moderno quale è l'osservatore dinanzi all'opera di ognuno di questi artisti.

La lunga lista dei duecentotredici nomi che ho citato sopra e che, dicevo, intenzionalmente ho riportato integralmente a piè di pagina, vuole testimoniare in qualche modo, il soddisfacimento del mio desiderio di provare una pur minima coinvolgente immersione nel territorio dei geiser che citavo sopra, di intravedere gli effetti della globalizzazione su questo territorio, di poter intravedere la continuità che lega e accomuna artisti lontanissimi fra loro: non solo distanza fisica che li separa, ma anche e soprattutto per verificare come le culture molto distanti tra loro sono state comunque in grado di costruire un linguaggio comune, il linguaggio dell'arte che non è sicuramente un semplice passaggio di informazioni, ma anche un comune voler sollecitare in chi riceverà il messaggio l'elaborazione di una risposta interpretativa, tutti coscienti che

---

(Portogallo), Edith Rimmington (UK), Enif Robert (Italia), Luiz Roque (Brasile), Rosa Rosà (Austria), Niki de Saint Phalle (Francia), Giovanna Sandri (Italia), Pinaree Sanpitak (Thailandia), Aki Sasamoto (Giappone), Augusta Savage (USA), Lavinia Schulz e Walfer Holdt (Germania), Lilian Schwartz (USA), Amy Sillman (USA), Elias Sime (Etiopia), Marianna Simnet (UK), Hélène Smith (USA), Sable Elyse Smith (USA), Teresa Solar (Spagna), Mary Elen Solt (USA), Patrick Staff (UK), Sophie Treuber-Arp (Svizzera), Toshiko Takaezu (USA), Emma Talbot (UK), Dorothea Tanning (USA), Bridget Tichener (Messico), Tecla Tofano (Italia), Josefa Tolrà (Spagna), Tourmaline (USA), Toyen (Repubblica Ceca), Rosemarie Trockel (Germania), Wu Tsang (Svizzera), Kaari Upton (USA), Andra Ursuta (Romania), Grazia Varisco (Italia), Remedios Varo (Spagna), Sandra Vásquez de la Horra (Cile), Marie Vassilief (Russia), Cecilia Vicuña (Cile), Nanda Vigo (Italia), Marianne Vitale (USA), Raphaela Vogel (Germania), Meta Vaux Warrick Fuller (USA), Laura Wheeler Waring (USA), Ulla Wiggen (Svezia), Mary Wigman (Germania), Müge Yılmaz (Turchia), Frantz Zéphrin (Haiti), Zheng Bo (Cina), Unica Zürn (Germania), Portia Zvavahera (Zimbabwe).

talvolta gli artisti se ne dimenticano e diventa allora, ahimé, cosa ardua per lo spettatore elaborare una risposta diversa dal *mi piace/non mi piace*.

Ho passato infatti parecchio tempo a far passare, pescando a caso senza nessun criterio particolare, se non una epidermica sottile curiosità per il nome e per la nazione d'appartenenza, la gran parte dei nominativi degli artisti dall'elenco citato sopra, attraverso un motore di ricerca (*è bastato Google*): dall'israeliano Noor Aburafeh (*il primo della lista*), a Portia Zvavahera dello Zimbabwe (*l'ultima della lista*), per una lettura abbastanza bulimica delle informazioni che, per ogni artista consultato, nessuno escluso, mi venivano rapidamente restituite sullo schermo del mio Mac. Un tempo ragionevole per ogni artista, per leggere la sua biografia e per indugiare, a seconda dell'interesse suscitato, sulle immagini delle sue opere, un artista via l'altro, soffermandomi più a lungo dove più interessato, un cocktail pesante ma che ho reputato necessario per dotarmi, se non di strumenti efficaci, almeno di suggestioni e percezioni per, almeno, cominciare ad avere punti di riferimento nel parlare di arte contemporanea. Potrà essere capitato sicuramente che la curatrice Alemani abbia messo in mostra e io abbia osservato, artisti sbagliati ma con le opere giuste, dove per "*sbagliati*" intendo artisti che, per una serie di circostanze, dopo l'opera che ha colpito la curatrice, non faranno più nessun lavoro "*giusto*", verranno dimenticati e di loro non si saprà più nulla, la selezione è dura e il destino di molti sarà sicuramente l'oblio.

*“Se uno prova a farci l’occhio, andando a mostre o visitando musei, inizierà a capire quasi automaticamente quali sono gli artisti veri e quelli falsi. L’opera d’arte realizzata da un vero artista suscita dentro di noi una sensazione completamente diversa da quella prodotta da un millantatore. Questa sensazione non ha nessun legame che l’opera ci piaccia o meno, ma nasce dal fatto che l’opera fin dal primo sguardo, ci appare in qualche modo inevitabile e indimenticabile. Ci sono dipinti, sculture, fotografie, video e film che pur nella loro piacevolezza non riescono a imprimersi nella nostra*

*memoria. Se facessimo un controllo, in molti casi scopriremmo che queste opere sono state il prodotto di artisti non-artisti, la gran parte dimenticati, o già ai margini del mercato” (Bonami, 2010, p. 5 ).*

Che comunque l’arte contemporanea sia un fatto globale e che quella degli artisti sia una comunità che condivide molti aspetti comuni, è, dopo questa lunga immersione, un fatto di cui mi sono convinto. E questa convinzione è già un mio punto di riferimento. E c’è anche la sensazione che una delle caratteristiche proprie dell’arte contemporanea è di voler relazionarsi con l’osservatore per l’importanza che viene data all’osservatore stesso nel voler fortemente sollecitare il suo intervento come indispensabile alla compiutezza e alla riuscita dell’opera stessa: tutto quello che mi è passato sotto gli occhi (*quadri, tele dipinte, collages, oggetti, manufatti, composizioni, performances, sculture, assemblaggi, film, eventi, ...*) aveva ragione di esistere, mi è apparso chiaro, solo nel momento in cui veniva osservato, e aveva ragione di considerarsi come opera compiuta se veniva compresa dallo spettatore. Per l’autore sicuramente ogni sua opera ha un significato, e l’artista vede riconosciuto il suo ruolo, non tanto quando è costretto a concludere che quell’osservatore perplesso non è in grado di capirla, ma quando succede che anche l’osservatore la riconosce come arte perché ne ha intuito il significato, per quanto recondito possa essere stato (Vettese, 2021).

*“Chi odia l’arte contemporanea rimpiangendo le opere del passato rifiuta di accettare il fatto che i capolavori che tanto ama, hanno rappresentato anch’essi il presente per la propria epoca. Rimpiangere il passato vuol dire negare l’oggi e rinunciare al futuro. Significa rinunciare a godere anche nelle sue forme più strane e magari brutte, l’energia che spinge, e sempre ha sospinto ogni società. Vuol dire rinunciare al carburante gratuito del progresso e della civiltà” (Bonami, 2017, p. 5)*

La Biennale Arte di Venezia aprirà i battenti tra qualche giorno e, sarà quindi possibile, girando per i padiglioni, toccare con mano il fatto che nessun paese è

estraneo alla vitalità che rappresenta l'arte contemporanea, nessun paese sa sottrarsi al suo richiamo, al suo fascino, nessun paese si trova privo di simboli che vuole invece trasmettere e far conoscere, nessun paese è ripiegato su sé stesso. Sicuramente si troverà conferma che sguardo al futuro e interpretazione del presente è cosa diffusa ovunque, e girando per i padiglioni sarà possibile vedere le ragioni di questo sguardo, dove ottimista, positivo, fiducioso e dove preoccupato, ansioso, allarmato o spaventato, e questo rappresenta un sostanzioso spicchio del presente.

## 1.2 Le origini

Riprendendo adesso il discorso sulla nascita dell'arte contemporanea e sul suo inizio, si può cercare di arretrare fino a un punto che coincide con le sue origini, per osservare il percorso che ha fatto nel suo proporsi come arte d'avanguardia. E in questo camminare indietro si troveranno artisti o l'artista, attorno ai quali o attorno al quale, si può sintetizzare l'intera esperienza della civiltà figurativa contemporanea, si possono individuare momenti fondanti dai quali partire, coscienti che è da lì che parte l'origine dell'arte contemporanea, cioè da quel momento in cui si possa dire che un'opera d'arte, un dipinto, una scultura, abbia a che fare con la sensibilità moderna.

Dal punto di vista del mercato non è difficile individuare il percorso sulla nascita e sullo sviluppo del mercato dell'arte contemporanea internazionale partendo dalla Francia degli ultimi decenni dell'ottocento, quando la struttura di questo mercato si rinnova con il sistema delle gallerie private in forte opposizione alla chiusura e alla rigidità della organizzazione ufficiale delle arti dominata dall'Académie des Beaux Arts (*fondata nel 1648 a Parigi*). Per un giovane artista, l'accettazione all'École des Beaux Arts era all'epoca passaggio obbligato per accedere a un percorso professionale per diventare un artista, che, nel migliore dei casi, poteva permettere di vivere della propria arte.

*“La carriera ufficiale doveva passare obbligatoriamente attraverso una serie di tappe, tutte controllate dal sistema accademico: dalla menzione d’onore alla medaglia, dal Prix de Rome (con pensionato di cinque anni a Roma) all’acquisto di sue opere da parte dello stato, fino ad arrivare eventualmente, all’elezione come membro dell’accademia. Di fatto, dunque, fin quando il potere dell’Accademia era dominante, l’artista, per far carriera, anche dal punto del successo commerciale, doveva preoccuparsi innanzitutto dell’avanzamento istituzionale, in pratica comportarsi come un funzionario di Stato, piuttosto che lavorare a strategie di autopromozione nel mercato libero. In particolare, il successo ai Salon (determinato dalle menzioni e dalle medaglie ufficiali, così come dai giudizi della critica conformista più influente), rappresentava l’indispensabile mezzo per essere accettato dal gusto dominante del grande pubblico e, soprattutto, dell’alta borghesia che comprava le opere. Il successo al Salon aveva poi una ricaduta importante anche sulla vendita attraverso altri canali” (Poli, 2011, p. 5, 6).*

Ovvio quindi che verso la metà del secolo, a dominare i Salon erano gli artisti ufficiali riconosciuti, ma il prestigio degli accademici incominciava ad essere conteso dagli artisti innovatori che cercavano di costruire la loro carriera nel mercato libero, allora appunto in fase di sviluppo.

Ma gli artisti più ribelli, gli indipendenti, gli insofferenti, gli emarginati dal sistema, sapranno trovare le energie e il modo per affrancarsi da questo schema accademico povero e impoverente, sapranno organizzare saloni alternativi e approfittare di caute (*o incaute*) aperture al nuovo del sistema accademico (*il primo e unico Salon des Refusés nel 1863*), per presentare inconsuete opere di rottura. È consuetudine, a questo punto, fare riferimento a Manet<sup>10</sup> con il suo coraggioso (*per l’epoca*) “*Le déjeuner sur l’herbe*” oggetto di derisione da parte

---

<sup>10</sup> Édouard Manet, pittore francese (1832–1883) è considerato il maggior interprete della pittura pre-impressionista

della maggioranza, ma al contrario opera ammirata dalla minoranza più vitale e innovatrice del mondo artistico, tanto che Manet può diventare il capofila di una nuova generazione di artisti indipendenti che più tardi formeranno il gruppo degli impressionisti, ed è agli impressionisti che generalmente si fa risalire l'inizio dell'arte d'avanguardia, per le novità linguistiche e tematiche della loro pittura, e non solo (ibidem).

*“Essi non determinarono semplicemente una rottura con le norme estetiche dell'accademia. Sarebbero forse rimasti poco noti come erano nel 1870. Accoppiando la loro nuova estetica con la fondazione di un sistema commerciale e critico di supporto alla loro arte, essi non solo crearono il movimento dell'Impressionismo, ma anche le condizioni materiali per lo sviluppo dei movimenti moderni che avrebbero dominato l'arte del XX secolo”* (Rewald, 2001).

E, se davvero si sente il bisogno della necessità tecnica di individuare con precisione l'inizio di questa nuova forma d'arte traguandandola attraverso la nascita dell'Impressionismo, è opinione comune fare riferimento al quadro di Claude Monet *“Impression. Soleil levant”*<sup>11</sup>.

È da questi prodromi, che la produzione artistica più recente viene ad essere definita come arte contemporanea o arte postmoderna, ed è intorno ad alcuni artisti, in particolare a uno che è Pablo Picasso<sup>12</sup> che si sintetizza l'intera esperienza della civiltà figurativa contemporanea (Sgarbi, 2012). E viene citato Picasso perché è facile, evocando questo nome, convincersi che questo nome

---

<sup>11</sup> Claude Monet, pittore francese (1840–1926), i suoi lavori sono caratterizzati dalla capacità di restituire sulla tela, non la realtà oggettiva, ma la percezione della realtà nella immediatezza dei soggetti dipinti. È considerato appunto uno dei fondatori del movimento dell'Impressionismo. In *Impression soleil levant* opera del tutta aliena da pretese naturalistiche, l'artista vuole, e riesce, a trasmettere all'osservatore le impressioni e le sensazioni provate di fronte al nascere del sole al porto di Le Havre.

<sup>12</sup> Pablo Picasso (1881-1973) è stato un artista estremamente versatile, in grado di rappresentare la sua visione utilizzando molteplici modi di esprimersi passando con estrema facilità e originalità dalla pittura alla ceramica, dall'arte figurativa classica al cubismo, dalle arti applicate alla scultura, dal ready-made al primitivismo, mostrando praticamente al mondo le sue illimitate e originali capacità creative e artistiche.



significa sempre qualcosa sia a chi guarda con attenzione, sia a chi ha visto opere nei musei, sia a chi ha visto il Museo Picasso a Barcellona o a Parigi, sia a coloro che non hanno mai visto un dipinto, né antico, né moderno e neanche un dipinto di Picasso. È facile sentire questo nome, immaginare qualcosa, più facile immaginare per chi ha visto, per chi ha conosciuto, meno facile evidentemente per chi non sa cosa sia un'opera d'arte, un quadro, ma ha però evidentemente l'idea di cosa sia un'immagine perché vive e convive con la televisione, vive e convive con i giornali, anche chi non sa niente di pittura oggi vede immagini. C'è una estetizzazione della vita e oggi noi viviamo in quella dimensione per cui anche chi non sa niente di pittura vede immagini, le vede soprattutto per televisione, le vede in strada, le vede sui giornali e sono immagini create non da persone qualunque, sono tutte immagini prevalentemente di artisti che si sono dedicati alla creazione di immagini o alla pubblicità (Codeluppi, 2013).

Ha un senso quindi partire da Picasso e da lui far coincidere l'origine dell'arte contemporanea, con Picasso entriamo in una dimensione abbastanza straniante, che è quella di un artista la cui modernità coincide con la fine della storia, ma non la fine della storia contemporanea, la fine di tutta la storia. Mi spiego: il portato di Picasso è quello di chiudere o esaltare la civiltà occidentale negandola attraverso la coincidenza tra il massimo della modernità, e quindi il massimo della contemporaneità, e il massimo del primitivismo, e quindi l'origine della storia (Sgarbi, 2012). E questo schema così forte, il nesso tra primitivismo e arte contemporanea, può essere identificato anche in una mostra a New York<sup>13</sup> di qualche anno fa dove l'accostamento di maschere negre e opere di Picasso, evidenziava come fuori della storia e fuori della storia occidentale, l'origine dell'arte contemporanea attraverso Picasso e in Picasso, fosse una riproduzione del mondo primitivo e cioè di ciò che, appunto, è di più moderno.

---

<sup>13</sup> “*Picasso Sculptures*” al MoMa di New York nel 2015

Ciò che è all'inizio dell'arte contemporanea è in realtà più antico della storia, più antico del mito, è preistoria, è mondo selvaggio, è mondo primitivo, quindi si può intravedere un solido nesso tra primitivismo e arte contemporanea, si può intravedere la rottura con il passato, la rottura con la storia, la rottura con l'occidente e da qui naturalmente si può poi risalire alle fonti di Picasso, passando per la letteratura, la poesia, la musica, tutto il contesto da cui ha tratto alimento la personalità e l'arte di questo artista. Picasso che agli inizi del '900 (*nel 1906, e questa può essere una possibile data d'inizio dell'arte contemporanea*), inventa non soltanto il cubismo, ma un cubismo e una scomposizione della figura umana con l'evidenziazione di alcuni riferimenti del mondo primitivo e selvaggio, quindi nelle maschere negre, e nel capolavoro giovanile delle *"Demoiselles d'Avignon"*<sup>14</sup> dove si vedono assieme a volti stilizzati e geometrizzati, una maschera negra, quasi naturalisticamente rappresentata, al posto di grandi modelli classici rinascimentali o neoclassici. Questo mettere modelli di un altro mondo, di un'altra civiltà, di un tempo e di uno spazio che non è il nostro, sta a significare che il riferimento non sono più i classici, ma sono i selvaggi, i primitivi (Sgarbi, 2012).

Ecco che è stato possibile identificare un punto possibile di partenza nella pittura di Picasso e certamente la sua esperienza è quella più rappresentativa dell'arte contemporanea per la lunghezza del suo percorso, per la varietà delle sue scelte estetiche, per la capacità di incidere nella sensibilità, nella coscienza, nel gusto, e quindi qualunque sia il giudizio dell'opera di Picasso nella sua complessità e nella sua articolazione, è indubitabile la sua influenza. C'è una influenza Picasso, imparagonabile, assoluta, che si diffonde in tutto il secolo e

---

<sup>14</sup> L'opera rappresenta cinque ragazze che si propongono alla vista dell'osservatore che si percepisce presente, sono disposte frontalmente ad esibire decise la loro nudità. Le due ragazze centrali hanno uno sguardo riconoscibile e diretto, le due donne laterali a destra invece richiamano, con la deformità del loro volto, maschere di tradizione africana. L'immagine della ragazza di sinistra ricorda invece lo stile egizio con l'occhio frontale e con il volto disegnato di profilo.

permea l'attività di artisti in qualunque parte del mondo, da Jackson Pollock<sup>15</sup> negli USA a Lucio Fontana<sup>16</sup> in Italia, gli artisti di qualunque nazione sentono la necessità di confrontarsi con Picasso, di ripeterlo e di ripetere alcune sue stagioni. E vanno considerate, soprattutto in questi giorni di pesanti conflitti nell'Europa dell'est, alcune sue posizioni anche sul piano dell'impegno politico, intendendo la sua ricerca d'avanguardia e sperimentale non come una fuga da una torre d'avorio ma come un modo di essere militanti e rappresentare quindi una condizione di conflitto al potere dominante, come nel dipinto "Guernica"<sup>17</sup> del 1937 che è un manifesto della lotta delle libertà contro le dittature, manifesto la cui forza è talmente prevalente, che prevale anche sulla qualità estetica che passa in secondo piano rispetto alla forza evocativa che l'opera è in grado di sprigionare nella sua accezione storica, culturale e politica del dipinto (Vettese, Ballario, 2021).

E' questa la forza dell'arte contemporanea, la sua novità rispetto alle forme d'arte e ai loro significati precedenti il suo avvento, questo suo presentarsi sempre attuale, sempre capace di produrre messaggi, avvertimenti, ammonizioni in linea con l'oggi, col momento attuale, e non segnali provenienti dal passato da decontestualizzare ed adattare in qualche modo al presente per la suggestione che può dare un confronto, per quanto ben congegnato, tra l'ieri e l'oggi. L'arte contemporanea, nel suo aver annullato la storia come citavo sopra, mantiene la sua freschezza e originalità.

---

<sup>15</sup> Paul Jackson Pollock (1912 – 1956) è il personaggio più rappresentativo dell'arte americana degli anni '40 e '50, inquieto, ribelle e dipendente dall'alcool fino alla morte precoce. È uno dei massimi esponenti dell'Espressionismo Astratto (*Action Painting*).

<sup>16</sup> Lucio Fontana (1899-1968) argentino di nascita ma di famiglia italiana è stato uno dei grandi protagonisti del novecento, è riconosciuto come il padre dello Spazialismo alla fine degli anni '40 con i suoi celeberrimi Concetti Spaziali (*i famosi tagli sulle tele incorniciate*).

<sup>17</sup> L'ispirazione per l'opera, improvvisa e rapidamente realizzata (*con comunque un meticoloso studio preparatorio ben documentato al Museo Reina Sofia di Madrid*), arrivò dopo il bombardamento di aerei nazisti, in appoggio alle truppe del generale Franco, della cittadina basca di Guernica rasa al suolo (26 aprile 1937), durante la guerra civile spagnola. Esposto nel padiglione spagnolo della esposizione universale di Parigi (*maggio-novembre 1937*), viaggiò per numerosi paesi facendo conoscere nel mondo la storia del conflitto fratricida spagnolo.

È questa “*freschezza*” che permette di persuadersi che in nessun altro momento della storia dell’arte, che non sia l’arte contemporanea, le pitture rupestri, ad esempio, quelle della Grotta di Lascaux<sup>18</sup> possono apparire nella loro modernità, nel loro naturale confondersi e adeguarsi all’espressione artistica, simbolica ed evocativa delle opere figurative di molti dei rappresentanti del contemporaneo. Le pitture della grotta sono “*contemporanee*” solo dopo la comparsa di Picasso, prima di questo momento qualunque accostamento con forme di pittura non avrebbe potuto evidenziare alcun legame, nessuna comunanza, nessuna universalità con la sensibilità del momento, come invece è la dote che ci porta l’arte contemporanea (Sgarbi, 2012).

Certo che anche un percorso più tradizionale: dall’impressionismo, attraverso il dadaismo, il surrealismo, il futurismo, la pop art ..., l’irrompere sulla scena di artisti come Marcel Duchamp<sup>19</sup>, Andy Warhol<sup>20</sup>, Jackson Pollock, Richard Hamilton<sup>21</sup>, ... ognuno con la sua storia e il suo contributo originale, può, in un modo piuttosto meccanico, facilmente tracciare la rotta che porta all’arte contemporanea e, per chiudere il cerchio, che porta alle opere rappresentative dei duecentotredici artisti selezionati da Cecilia Alemani per la 59° Biennale Arte di Venezia.

---

<sup>18</sup> Le Grotte di Lascaux sono un complesso di caverne situate vicino al villaggio di Montignac nel sud della Francia. Nelle grotte si trovano dei dipinti sulle pareti, risalenti al Paleolitico superiore, dipinti che rappresentano molto ben conservati i grandi animali dell’epoca, tutti resi con suggestivo cromatismo e grande ricchezza di particolari.

<sup>19</sup> Marcel Duchamp (1887–1968) artista francese, naturalizzato statunitense nel 1955. È considerato fra i più importanti e influenti artisti del XX secolo, animatore del dadaismo e del surrealismo e iniziatore dell’arte concettuale con i suoi ready-made e i suoi famosi assemblaggi.

<sup>20</sup> Andy Warhol (1928-1987) artista statunitense, è stato pittore, grafico, illustratore, scultore, sceneggiatore, produttore cinematografico, produttore televisivo, regista, direttore della fotografia e attore. È la figura predominante del movimento della Pop Art ed uno dei più influenti artisti del XX secolo.

<sup>21</sup> Richard Hamilton (1922-2011) artista britannico. Il suo grande collage del 1956 dal titolo “*Che cosa rende le case di oggi così diverse, così attraenti?*” è considerato da molti critici e storici dell’arte, la prima opera di Pop Art.

## Capitolo 2

### Il sistema dell'arte contemporanea

#### 2.1 Natalie Heinich: istituzionalizzazione e trasgressione

Osservando l'approccio sociologico di Nathalie Heinich e il suo studio nell'ambito dell'arte contemporanea e della sua istituzionalizzazione, possiamo vedere che questa sociologa sostiene che l'arte contemporanea sia un gioco a tre mani: gli artisti danno il via al gioco eludendo e violando nelle loro opere i canoni più tradizionali e consuetudinari dell'arte, nella seconda mano il gioco passa attraverso le reazioni dei pubblici a queste opere così controcorrente, infine la terza mano del gioco è formata dalla istituzionalizzazione dell'arte contemporanea, che avviene attraverso il lavoro degli esperti del settore e delle istituzioni stesse (Heinich, 2022).

È un modello molto efficace e molto conciso, facile da condividere ed utile, tenendolo a mente, per leggere di arte contemporanea filtrandola appunto con le lenti polarizzate di questo immediato modello che la Heinich ci mette a disposizione. Altro, di questa sociologa, mi sono accorto essere molto denso, molto colto e molto impegnativo, egualmente questo gioco a tre mani (*che mi permetterà più avanti di collegarmi al modello del Diamante Culturale della sociologa americana Wendy Griswold*) l'ho sempre tenuto a mente nel mio documentarmi con letture, interviste, visite a mostre, fondazioni e musei.

È sulla terza mano, quella della istituzionalizzazione, che val la pena di soffermarsi prima di analizzare i contributi singoli dei vari attori che popolano il mondo dell'arte contemporanea in questo gioco a tre mani.

Ci si chiede infatti quale possa essere il processo che porta l'arte contemporanea a entrare nei luoghi tradizionalmente e istituzionalmente adibiti alla esibizione di opere artistiche quali gallerie d'arte e musei (*quegli stessi musei che, quando importanti e imponenti, generalmente esibiscono*

*all'ingresso e ai lati della porta, leoni di bronzo che sembrano voler tenere a bada e lontano, quanto non usuale, non tradizionale e non omologato: quasi un simbolico voler proteggere il museo da entrate aliene e contaminanti*), attribuendo così alla cultura un'aura di sacralità e ineffabilità che – a tutti gli effetti – di fatto separa la cultura dalla esistenza quotidiana. Con la disturbante consapevolezza che normalmente, dopo aver visitato un museo e dopo l'incontro con le opere dei vari artisti, il pubblico esca dalla cornice dell'arte per rientrare nella vita di tutti i giorni, dove è consuetudine presupporre che l'arte non abbia spazio. E il confine fra ciò che ha spazio e ciò che non ne ha è il riconoscimento, anche per l'arte, di un valore esclusivamente sociale, da cui discendono un valore estetico, un valore morale e, ovviamente, un valore commerciale: è quasi un voler attribuire anche all'arte l'aura di sacralità e ineffabilità attribuita più sopra alla cultura.

Si tratta quindi di cercare di comprendere i vari passaggi di questo processo di istituzionalizzazione dell'arte e degli artisti contemporanei che, partendo dalla negazione di tutti i criteri estetici e formali tradizionali, riescono appunto a entrare nei luoghi che tradizionalmente consacrano invece proprio questi stessi criteri, fino ad arrivare ai tre momenti fondamentali del consumo culturale che sono la produzione delle opere, l'attività di mediazione e, infine, la ricezione. Ricezione, intesa come la reazione dei diversi pubblici, che possono essere indifferenza o riflessione interrogativa - *che sono reazioni più semplici e basilari* - fino ad arrivare a rigetti veri e propri da parte del pubblico non specialista, per arrivare infine al punto di vista più attento, consapevole e ben disposto a cercare significati, del pubblico specialista (Ravasini, 2013).

Senza gli artisti che mettono in moto il gioco, senza il pubblico che porta avanti questo gioco attraverso le reazioni negative/positive e senza gli specialisti che integrano nei luoghi istituzionali le trasgressioni degli artisti, le opere non sarebbero così importanti e non andrebbero a costituire l'oggetto privilegiato di studio che è posto alla base del triplice gioco proposto dalla Heinich.

Facendo riferimento a Pierre Bourdieu<sup>22</sup> (*del quale Nathalie Heinich è stata allieva*), possiamo ricordare la illuminante analogia che il sociologo propone tra il campo artistico e campo religioso: ci sono i creatori che corrispondono agli “*artisti/profeti*”, la cui funzione è quella della innovazione, i commentatori ovvero gli “*specialisti/preti*” che hanno come funzione quella di organizzare l’assimilazione dell’opera dei creatori, una funzione quindi di mediazione, infine gli spettatori, che sono il pubblico “*consumatore delle opere d’arte/fedeli*” e che svolgono una funzione di adesione o rigetto.

Si può quindi assistere alle trasgressioni dagli artisti contemporanei (*il loro apparire/voler apparire devianti*) sul filo delle frontiere estreme dell’arte e alle reazioni dei pubblici, ma si assiste anche, e questo vediamo che succede molto spesso, all’integrazione delle loro opere nei luoghi istituzionali da parte dei mediatori culturali, degli esperti, e degli specialisti del settore artistico.

Secondo la Heinich i diversi attori che prendono parte a questa istituzionalizzazione seguono un movimento che va dalla periferia al centro del mondo dell’arte: il grande pubblico svolgerà quindi il ruolo meno significativo, poi avremo gli amanti del settore e gli esperti, e infine i professionisti che ricopriranno il ruolo più importante ed influente.

In questo tipo di strutturazione, a differenti modi di guardare un’opera d’arte contemporanea, corrispondono anche una moltitudine di argomentazioni che portano un certo attore a riconoscere in un oggetto, un opera d’arte (Heinich, 2022).

Questi argomenti sono principalmente di ordine politico, economico, sociale, etico ed estetico, e influenzano l’adesione all’arte contemporanea in funzione anche del tipo di risorse (*vedi cap. 2.2 Pierre Bourdieu, più avanti*) che gli attori hanno a disposizione per decidere se accettare l’allargamento delle frontiere

---

<sup>22</sup> Pierre Bourdieu (1930-2002) è stato un sociologo, antropologo, filosofo e accademico francese. La sua opera sociologica è dominata da un’analisi dei meccanismi di riproduzione delle gerarchie sociali, dove, all’interno di questa riproduzione, viene data grande enfasi sull’importanza dei fattori culturali e simbolici

dell'arte per integrarvi all'interno delle opere che all'apparenza sembrano uscirne e allontanarvisi.

Queste risorse, che stanno al di sotto dell'accettazione di questo paradigma contemporaneo, sono: la *familiarità* con le opere d'arte (*che porta l'attore a essere in grado di effettuare comparazioni con altre opere o con altre modalità espressive*), l'*accesso* stesso alle opere, l'*atteggiamento* verso l'arte che deriva dal proprio bagaglio culturale, il *cambiamento di paradigma* nella definizione spontanea di un'opera d'arte (*adesso non è difficile rendersi conto che si è arrivati a un punto in cui la trasgressione sembra essere diventata la normalità*).

E tutto questo porta a degli effetti su pubblici e spettatori, in quanto si viene come a creare un effetto di gruppo nella misura in cui vedono aumentare le adesioni, adesioni che non partono mai dal nulla, ma hanno la propria base nella cultura preesistente che permette agli attori sociali di oltrepassare il confine delle frontiere tradizionali, così da permettere l'integrazione delle opere più trasgressive, all'interno di quelle stesse frontiere.

Poi ci penseranno le istituzioni che, dopo aver stabilito e dopo aver reso universale il valore di un oggetto, amplificheranno fortemente gli effetti di questa valorizzazione, proprio perchè un museo pubblico che integra all'interno delle sue mura questo tipo di opere fortemente trasgressive, nello stesso momento suggella in ultima analisi l'inizio di una nuova era estetica.

Se queste opere vengono esposte in una importante galleria, o in un museo statale, o ancora se sono oggetto di un importante articolo di critica, allora queste manifestazioni diventano simbolo del valore dell'opera e vanno a compensare l'assenza di altri indici come quello estetico tradizionale (Ravasini, 2013).

Vedremo più avanti che i principali attori che operano questo allargamento delle frontiere sono i mediatori culturali, gli esperti e gli specialisti del settore.



## 2.2 Pierre Bourdieu: il capitale culturale

È cosa naturale, quando parliamo di pubblici (*e intenzionalmente uso la parola al plurale perché non c'è un solo pubblico, una sola tipologia di pubblico*) riferirsi a Bourdieu e al suo approccio di tipo scientifico a questioni immateriali, come quelle di capitale e di habitus.

Parlando di *capitale* Bourdieu parte dal concetto che la società coincide con uno spazio dominato da lotte per il raggiungimento o il mantenimento di una determinata posizione nello spazio sociale stesso e il concetto di capitale qui indica tutti gli strumenti che gli individui hanno a disposizione per partecipare a queste lotte, vedremo appunto più sotto che è il capitale sociale a definire con precisione la posizione che l'individuo occupa nello spazio sociale (*posizione che discende dalla "quantità" posseduta degli altri tipi di capitale*) (Bourdieu, 2005).

Bourdieu infatti, mette in evidenza quattro tipi diversi di capitale: il capitale economico (*denaro, mezzi di produzione*), il capitale sociale (*reti sociali*), il capitale culturale (*conoscenza delle lingue, gusto, stile di vita, etc*) e capitale simbolico (*simboli di legittimizzazione come titoli di studio etc.*), con l'avvertenza che questi quattro tipi di capitale sono tutti convertibili fra loro, nel senso – ad esempio – che chi possiede cultura (*il capitale culturale*) può tramutarla in denaro (*il capitale economico*), e così per altri incroci tra le quattro forme di capitale.

Ed è sulla base di queste forme distinte di capitale che Bourdieu distingue diverse classi sociali, aggiornando e arricchendo in questo senso la concezione marxista tra borghesi (*dominatori*) e proletari (*dominati*) che non è più così adeguata ai tempi che viviamo con la loro situazione sociale così più complessa ed intricata.

Secondo Bourdieu, sono tre le classi principali: *classe alta, classe media e classe bassa*, che si dividono a loro volta in tre livelli interni (*cioè per ogni*

*classe ci sarà all'interno un gruppo - il milieu – alto, medio e basso*), tutte classi e gruppi che non sono tuttavia obbligati ad una rigida fissità gerarchica come in Marx<sup>23</sup>. La classe che sta più in alto è quella che ha in misura maggiore tutti e quattro i tipi di capitale citati, e in particolare per questa classe, il gruppo alto è quello della borghesia con grande capitale economico, quello medio è quello dei professionisti e quello basso è quello degli intellettuali e degli artisti. Con l'avvertenza che pur in questa suddivisione, le classi tendono a sfumare le une nelle altre senza la presenza di rigidi e delineati confini, così che il gruppo alto della classe alta può benissimo trovarsi ad avere gli stessi interessi del gruppo alto della classe media.

Ci si trova cioè in una situazione in cui gli individui possono avere comunità di interessi che prescindono dalla appartenenza ad una classe piuttosto che a un'altra. Ed è questo il meccanismo con il quale si può costruire il filtro che permette di individuare, e in qualche modo classificare per comprendere, il variegato pubblico (*i pubblici*) che gravita attorno all'arte contemporanea.

Bourdieu insiste molto sul versante culturale: chi fa parte di una classe ha una certa visione del mondo, un certo modo di giudicare le cose, un certo comportamento, un certo costume, un certo atteggiamento. È ciò che questo sociologo chiama *habitus*, concetto nel quale entrano in definitiva, tutte le cose condivise in una certa classe (*comportamenti, gusti, idee, giudizi,...*), dicendo con ciò, che la classe sociale non dipende soltanto dall'economia, ma anche dalla cultura, dall'estetica e dalla morale, fino a poter evidenziare che esistono due diversi gusti: il “*lusso*” che appartiene alla classe alta e astrae dal momento economico, e la “*estetica popolare*” che ha a che fare con necessità materiali (Bourdieu, 1983).

---

<sup>23</sup> Karl Marx (1818-1883), è stato un filosofo, economista, storico, sociologo, politologo, giornalista e politico tedesco. Teorico della concezione materialistica della storia e, insieme a Engels, del socialismo scientifico, è considerato tra i pensatori maggiormente influenti sul piano politico, filosofico ed economico dell'Ottocento e del Novecento, nonché di tutta la storia dell'umanità.

Il capitale culturale, che è la forma di capitale più interessante per questo lavoro, Bourdieu lo fa esistere in tre forme: in *condizione incorporata*<sup>24</sup>, nella forma cioè di disposizioni durevoli della mente e del corpo, in *condizione oggettivata*, sotto forma di beni culturali (*quadri, libri, dizionari, strumenti, macchine, ecc.*) e infine, in una forma di oggettivazione che è la *condizione istituzionalizzata*.

Si parla quindi di capitale istituzionale (*appreso durante la formazione scolastica*) e di capitale culturale incorporato, un tipo di capitale culturale cioè, più naturale e immediato che si apprende attraverso osmosi dalla famiglia e dall'ambiente in cui l'individuo cresce (*forme di capitale, queste sopraccitate, che trovano alimento e origine dalle fasi di socializzazione primaria e secondaria che segnano la vita di ogni persona*). E saranno, accanto alla condizione istituzionalizzata, questi tipi di capitale che orienteranno la reazione e il comportamento del singolo di fronte all'opera che sta osservando.

E infine il capitale simbolico, il più complesso, che si riferisce all'insieme degli altri capitali nella misura in cui questi vengono percepiti e successivamente interpretati dagli altri attori sociali, è la proprietà "*occulta*" che una persona possiede "*naturalmente*", proprietà che è strettamente connessa alla struttura ineguale dei rapporti sociali: in relazione a coloro ai quali viene riconosciuto un forte capitale simbolico si reagisce con sentimenti forti come fascinazione, riverenza, paura. Il capitale simbolico è quindi l'insieme delle risorse disponibili in base al prestigio, all'onore e alla reputazione posseduti da chi ricopre una posizione all'interno di una determinata cerchia sociale, è diverso dalle altre forme di capitale: è in definitiva la misura del riconoscimento tributato a chi possiede le altre forme di capitale.

E qui i pubblici non sono tanto i visitatori di musei, di mostre o di gallerie d'arte, sono piuttosto gli altri attori a monte del visitatore di fronte a un'opera

---

<sup>24</sup> il termine tedesco *verinnerlicht* più dell'anglosassone "embodied" o dell'italiano "incorporato", restituisce in modo molto più vivido l'idea di un processo di interiorizzazione del capitale da parte del suo possessore.

d'arte, sono i curatori, i direttori dei musei, i galleristi, i critici d'arte, i mercanti, i collezionisti,... i mediatori come citato più sopra, ne parleremo diffusamente più avanti.

*“Il capitale è lavoro accumulato (nella sua forma materiale o nella sua forma “incorporata”) che, se appropriato in forma esclusiva o privata da singoli attori o gruppi, rende possibile anche appropriarsi di energia sociale in forma di lavoro oggettivo o umano [...]. Il capitale può presentarsi principalmente in tre forme. In quale aspetto esso compaia dipende ogni volta dal campo rispettivo in cui trova applicazione, così come dai più o meno alti costi di trasformazione, che sono il presupposto per la sua efficacia nel campo in questione: il capitale economico è immediatamente e direttamente convertibile in denaro e si istituzionalizza nella forma del diritto di proprietà; il capitale sociale, definito da obblighi e relazioni sociali, è convertibile a determinate condizioni in capitale economico e si istituzionalizza in particolare nella forma di titoli nobiliari<sup>25</sup>, il capitale culturale è convertibile a determinate condizioni in capitale economico e si istituzionalizza soprattutto nella forma di titoli scolastici (Bourdieu, 2015, p.86).*

Bourdieu ha poi tracciato una mappa del sistema di rapporti tra il capitale economico e quello culturale: a volte c'è corrispondenza, come nel caso di gente ricca capace di comprare e sponsorizzare opere d'arte, ma altre volte le due forme di capitale sono in conflitto.

Ed è infatti nella fruizione dei prodotti culturali che entra direttamente in gioco la nozione di capitale (*economico, sociale, culturale e simbolico*) che ci permette di individuare la posizione dell'individuo nello spazio sociale attraverso i suoi consumi di beni culturali, fatto che concorre in maniera

---

<sup>25</sup> Che, con riferimento al mondo dell'arte contemporanea, possiamo esemplificare con i titoli istituzionali di curatori, galleristi, sostenitori privilegiati, membri del board di importanti musei, collezionisti, mercanti (n.d.r.)

significativa alla definizione e all'utilizzo del concetto di "*habitus*" (Bourdieu, 1983).

Gli studenti, per esempio, si collocano spesso in alto in termini di capitale culturale ma in basso per quello economico, gli imprenditori o i lavoratori con poca istruzione, ma di successo, possono essere in alto per il capitale economico ma restare in basso per quello culturale.

E, vedremo più avanti che il "*consumo*" dell'arte contemporanea, il modo cioè di fruirlo, il modo di rapportarsi ad essa e dell'uso che se ne vuole fare, rappresenta, per chi pensa di avere le prerogative e requisiti per farne uso, l'ascensore sociale con il quale posizionarsi nelle posizioni più alte e più desiderate dello spazio sociale.

Sappiamo che con il termine *habitus*, Bourdieu intende un sistema di schemi comportamentali incorporato negli individui, schemi che sono conseguenza delle condizioni di vita del singolo che vanno a influenzare le pratiche, cioè il suo agire, il suo porsi in relazione con l'esterno e anche il modo con il quale viene percepito e decodificato il contesto. Tali schemi comportamentali sono incorporati nel senso che si passa da un condizionamento sociale a un modo naturale di porsi che appare essere connaturato in tutti i comportamenti degli individui di un determinato gruppo sociale (Bourdieu, 2015). L'*habitus*, come sistema di schemi, dà luogo ad azioni coerenti relativamente al gruppo di riferimento e alle relative classi di appartenenza, è, nell'accezione di Bourdieu, la componente centrale della riproduzione sociale e culturale in quanto in grado di creare comportamenti prevedibili e regolari che riescono a condizionare la vita sociale degli individui in relazione alla loro classe di appartenenza. *Habitus* come stato di fatto nello spazio sociale o come aspirazione nel voler trovare la desiderata posizione nella gerarchia sociale.

Nel suo denso libro *La Distinzione* (Bourdieu, 2001), il sociologo dà poi ampia giustificazione, anche con metodi empirici e sperimentali, di quanto succintamente riportato più sopra, in uno approfondito studio della cultura in

quanto sistema di pratiche culturali di consumo. Innanzitutto consumo di oggetti per antonomasia culturali, come sono quelli che popolano i regni considerati incontaminati, disinteressati, puri, delle arti – dalla pittura, alla musica seria, alla letteratura, al teatro - una cultura intesa in primo luogo nel senso ristretto e normativo del linguaggio comune come cultura alta o meglio legittima, che tuttavia viene subito reintegrata nella cultura intesa in senso ampio di insieme di pratiche simboliche e materiali che costituiscono un modo di vita socialmente differenziato dove la frequentazione dell'arte non è che uno dei tanti aspetti possibili.

### 2.3 L'interazionismo simbolico

Ci viene ancora in aiuto, per capire questo tipo di dinamiche, quanto possiamo trovare bene organizzato nella scuola di pensiero dell'interazionismo simbolico con l'approccio teorico di George Mead<sup>26</sup> (*Scuola Sociologica di Chicago*), di Charles Cooley<sup>27</sup>, di Erwing Goffmann<sup>28</sup> e di Harold Garfinkel<sup>29</sup>, dove al centro dell'analisi viene posta l'interazione sociale e la relativa interpretazione che quanti vi partecipano (*nel nostro caso i pubblici citati sopra*) danno a questa interazione sociale. Diventano quindi importanti i processi interpersonali attraverso i quali gli individui si confrontano col proprio modo di pensare, con quello che presumono essere il modo di pensare degli altri e con il modo con il quale pensano di essere visti, percepiti, giudicati dagli altri, delineando così le linee di condotta da seguire. Nello stesso tempo viene data

---

<sup>26</sup> George Herber Mead (1863-1931), psicologo, sociologo e filosofo americano, ritenuto tra i principali fondatori della psicologia sociale.

<sup>27</sup> Charles Cooley (1864-1929), sociologo statunitense, è tra i principali teorici dell'interazionismo simbolico

<sup>28</sup> Erwing Goffmann (1922-1982), sociologo canadese naturalizzato statunitense, caratterizzato dal suo approccio fenomenologico per capire come gli esseri umani percepiscono le interazioni che essi osservano e alle quali partecipano c.f.r. *The presentation of the self in the everyday life/La vita quotidiana come rappresentazione* - 1959

<sup>29</sup> Harold Garfinkel (1917-2011), è stato per molti anni professore di Sociologia all'University of California, è considerato figura di riferimento della scuola della etnometodologia.

enfasi alla creazione di simboli e di capacità interpretative delle esperienze proprie e di terzi, svolte dagli individui nel corso di queste interazioni. Cooley darà il suo contributo con il suo concetto del looking-glass shelf (*teoria dell'io riflesso*) secondo cui come l'individuo si vede e si rappresenta non dipende solo da riflessioni personali sulle proprie caratteristiche, ma anche dalla percezione di come siamo percepiti dagli altri individui, Goffmann applicherà un approccio “*drammaturgico*” all'interazione sociale (*considerando la vita sociale come una sorta di teatro in cui, tra ribalta e retroscena, le persone assumono diverse parti e agiscono come attori e registi della loro vita e delle impressioni che destano negli altri*), Garfinkel infine adotterà un approccio da lui chiamato “*etnometodologico*” secondo cui solo con attenta osservazione e non limitandosi a sguardi superficiali sul comportamento sociale si può scoprire come le persone creano e condividono le interazioni sociali e come basano le loro azioni sui conseguenti accordi (*suo il metodo sperimentale dei breaching experiments*<sup>30</sup>).

Vale, naturalmente, anche nel mondo dell'arte e a maggior ragione sul versante dell'arte contemporanea la considerazione che quanto si sta osservando – il simbolo – è qualcosa che rappresenta in modo significativo qualcosa di diverso e nei cui confronti il pubblico agisce in base al significato che ad esso attribuisce, e dove questo significato nasce dall'interazione tra gli individui ed è quindi condiviso da questi (*il significato è appunto un prodotto sociale*), e dove, infine, tali significati nascono tramite un processo interpretativo che ogni persona mette in atto nell'affrontare le cose in cui si imbatte.

#### 2.4 Wendy Griswold: il diamante culturale

Tutto quanto sopra, i riferimenti a Nathalie Heinich, a Bourdieu, alla scuola di pensiero dell'interazionismo simbolico e ai suoi referenti, nelle mie

---

<sup>30</sup> Esperimenti utilizzati per esaminare le reazioni delle persone alle violazioni delle regole o norme sociali comunemente accettate.

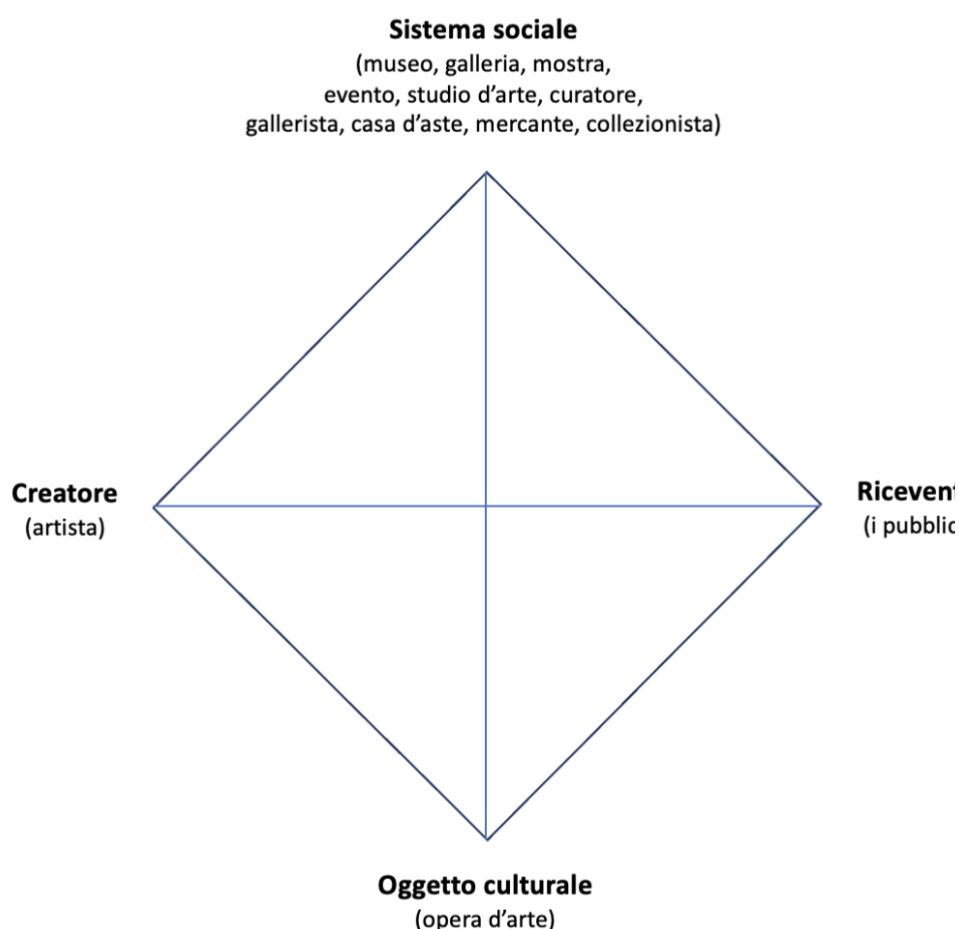
intenzioni voleva servire a creare i presupposti per costruire la visione sociologica utile per addentrarci nei meccanismi dell'arte contemporanea seguendo la mappa del diamante culturale di Wendy Griswold, che vuole permetterci di andare oltre allo sbrigativo *mi piace/non mi piace* dell'occasionale spettatore davanti ad un'opera d'arte contemporanea, opera d'arte che ha una sua permanenza innegabile pur nelle forme variabili in cui si manifesta.

A determinare un'opera d'arte - è bene ricordarlo - è la sua capacità di dar corpo a un'idea e di saperla esprimerle per mezzo di un "*fare artistico*" che sia in grado di tradurre il pensiero in materia nel modo più efficace possibile e travalicando le contingenze. Ma ciò non basta, l'opera d'arte deve poter incarnare qualcosa di impalpabile e di etereo, che la possa accomunare a un sogno ad occhi aperti e che conduca il fruitore a uno stato emotivo e sensoriale nuovo (Danto, 2015).

Cercherò quindi di situarmi nell'ottica di questa sociologa nel porre l'arte contemporanea tra le connessioni tra cultura e società in termini di "*oggetti culturali*" posti su un "*diamante culturale*" (Griswold, 2019), cercherò di analizzare quindi i rapporti tra i quattro elementi rappresentati ai vertici della figura sotto: gli oggetti culturali (*simboli, credenze, valori e pratiche*), i creatori culturali (*comprese le organizzazioni e i sistemi che producono e distribuiscono gli oggetti culturali*), i ricevitori culturali (*cioè le persone che fanno esperienza della cultura e degli oggetti culturali*), e il mondo sociale (*il contesto cioè in cui la cultura viene creata ed è sperimentata*) (ibidem). Non mi dilungherò nel descrivere quali possono essere le relazioni tra i vari punti tra loro collegati come nella figura sopra, evidenzierò solo che lì esiste una relazione, questo perché l'obiettivo che rimane, dopo aver analizzato i punti e osservato i legami che intercorrono tra loro, è di avere una comprensione sociologica dell'opera d'arte (*intesa come oggetto culturale*) in modo da formarci un'opinione sul modo in cui si adatta al contesto dell'arte contemporanea nel suo insieme.



Fig. 1 *Il diamante culturale dell'arte contemporanea*



Tratto da Griswold W., 2019, *Sociologia Culturale*, Il Mulino, Bologna, p. 31

#### 2.4.1 L'artista

*“Il sistema dell'arte è fatto da tante persone, non si parla solo di mercato, si parla di sistema dell'arte che è una cosa più complessa del mercato, in realtà credo che il sistema dell'arte è un qualcosa dove ci sono i critici, ci sono i galleristi, ci sono le aste, i media, i collezionisti, i critici d'arte, i mercanti, i curatori e tante altre figure, ed è qui che mi chiedo come poter individuare quale è la figura chiave per l'artista, chi è che può fare davvero grande un artista?”*

Questa la mia domanda rivolta ad uno dei due artisti figurativi e miei interlocutori privilegiati<sup>31</sup>, durante la mia lunga intervista.

*“L’artista, sì, l’artista e lo dico con molta convinzione perché si continua a immaginare, a fronte del venir meno della tecnica piuttosto che ... di valori che si ritiene che siano fondanti per l’arte vera che, tra virgolette, non si sa cosa sia, si continua a pensare che l’arte oggi la decide il critico, l’arte oggi la decida il gallerista, l’arte oggi la decida il denaro, che la fortuna di un artista venga decisa da fattori esterni all’artista stesso, invece non è vero, la prima condizione netta e necessaria, non è sufficiente ma è necessaria, perché un artista abbia successo è che lavori tanto, lavori bene, lavori con continuità, sia tanto convinto di quello che fa, sia convinto di essere un artista, si proponga come tale, abbia nelle sue frequentazioni altri artisti, cioè partecipi a un dibattito, a un dialogo culturale con i suoi pari. E se non ci sono gli artisti bravi, i critici hanno un bel girarsi i pollici insomma, dico i critici ma potrei dire anche tutti gli altri attori che si possono nominare: i galleristi, i curatori di mostre, ma cosa sarebbero i curatori di mostre senza gli artisti, senza i bravi artisti. E togliamo di mezzo il mito dell’artista eremita e isolato nel suo studio, non è mai esistito. Persino Morandi<sup>32</sup> che era lì in casa a Bologna con le sue sorelle, scrive intensamente e aveva delle corrispondenze continue ed era parte del comitato decisionale della Biennale di Venezia, magari non conosceva tutti gli artisti bolognesi, però conosceva molto bene il mondo dell’arte e partecipava alle decisioni che riguardavano il mondo dell’arte. Ed è una cosa che sta molto tornando questa degli artisti che curano mostre, artisti che prendono decisioni che riguardano appunto*

---

<sup>31</sup> Vedi nota N°6

<sup>32</sup> Giorgio Morandi (1890 – 1964) è un caso straordinario di un artista che ha praticamente dipinto quasi esclusivamente gli stessi oggetti: bottiglie, vasi, caffettiere, fiori, ciotole e paesaggi, tutti dipinti per la stragrande maggioranza nella stessa stanza dove ha abitato per tutta la vita. È stato tra i protagonisti della pittura italiana del ‘900 ed è considerato tra i maggiori incisori mondiali del secolo.

*altri artisti. Io penso che ci sono stati degli anni, diciamo dal '70 in poi, in cui la figura del curatore di mostre è diventata sempre più importante, ... importante, però poi i curatori, che sono delle persone pratiche, cioè non sono degli storici, non sono teorici, non sono nemmeno dei critici, non sono dei critici nel senso che non sono degli art writer cioè degli scrittori d'arte, sono dei critici nel senso che valutano, scelgono, la loro operazione critica è lo scegliere, però i curatori sono diventati dei personaggi quasi al pari degli artisti, cioè hanno cercato di gareggiare con gli artisti quanto a creatività e anche in quanto a presenza mediatica, ed è un po' come se gli artisti si stessero riprendendo la palla, cioè c'è una specie di contesa tra curatori e artisti per chi è il vero creativo, per chi è il vero aspirante alla fama. E quindi è giusto che gli artisti facciano, si riprendano il palcoscenico, secondo me è un bel dialogo, è bello che ci sia questo dialogo.*

*Cominciare a fare l'artista significa avere una grande passione che molto motiva, anche molti sacrifici, io spesso ho visto artisti vivere in quattro metri quadri, però per quanto tu possa vedere di stringere le spese alla fine un altro lavoro o un'altra entrata ci vuole. Io dico sempre di stare molto vicini ai propri pari, ai propri compagni di merende, di strada. Cioè se si studia la storia dei movimenti artistici, si vede che tutti i grandi artisti si sono aiutati fra loro, poi ci sono anche litigate, ci sono tradimenti, ci sono fatti di tutti i colori rubando mogli etc., però non so, è grazie a Jasper Johns che Rauschenberg ha fatto il suo ingresso nella galleria di Leo Castelli e viceversa, è grazie al fatto che ci si incontrava tutti in un bar che, o nelle case private che l'arte povera è riuscita a diventare un movimento unito, e dopo sono state fondate delle gallerie, e una volta fatta una galleria, entra uno, entra anche l'altro, ci si porta dietro le proprie compagnie, cioè le persone che si stimano di più, è molto importante fare blocco, cioè non isolarsi ed essere in grado di aiutare e farsi aiutare. Naturalmente nelle comitive di cui sto parlando non ci sono solo artisti, ci sono artisti ma ci sono anche dei giovani curatori, anche dei vecchi curatori, dei vecchi*

*collezionisti, non è una questione anagrafica, però è una questione di sentirsi. Non sto parlando di un salotto, sto parlando anche di luoghi molto meno accreditati, il fatto è che fa bene stare in comunità, anche se nelle panchine di un parchetto, dei giardinetti, ecco. Anche se questo non è la porta d'ingresso per una galleria, per un museo, è una via che permette di poter traguardare un punto di arrivo, sia appunto una galleria, una collettiva, una personale, un museo.... E quando si arriva in un museo, vuol dire che qualche galleria la si è fatta. [...] E poi ci sono gli spazi non profit e cioè quelle stanze verdi come le aveva definite un artista, luoghi di libertà in cui non è necessario vendere niente, si espone. Non esiste e non è previsto alcun ritorno economico, e tutto questo si è ancora evoluto da quando sono comparse nel mondo le residenze d'artista, perché esiste questo fenomeno di luoghi dove gli artisti vanno a lavorare, in campagna, in città, di solito si trasferiscono in luoghi molto ameni, vanno a lavorare per un tot, poi alla fine della residenza espongono, e quindi anche le residenze d'artista sono diventati luoghi importanti di primo affaccio sul mondo dell'arte. Certamente una volta che uno si è fatto dei luoghi no profit, le cosiddette stanze verdi e le residenze per dire, due, tre, cinque residenze e poi subentra la galleria perché comunque un artista non riesce ad avere un vero riconoscimento se non passa attraverso la cruna del mercato. È brutto dirlo, ma è così”.*

L'artista deve passare per la cruna del mercato, in effetti, dalla prospettiva di analisi sociologica, l'artista obiettivamente non risulta essere l'unico creatore dell'opera d'arte, ma solo uno degli agenti nel processo di realizzazione del suo specifico prodotto che è allo stesso tempo culturale ed economico, una speciale “*merce culturale*”, in definitiva. La situazione paradossale dell'artista contemporaneo è che, da un lato la sua figura viene, per molti versi mitizzata in quanto simbolo del valore assoluto della libera creatività individuale, ma, dall'altro lato, per poter emergere, affermarsi ed essere riconosciuto a livello socioculturale e socioeconomico, deve accettare, in misura più o meno pesante,

di adeguare la sua produzione ai condizionamenti normalizzanti del sistema. Gli artisti, in definitiva, non devono solo vendere la loro immagine attraverso la rappresentazione ed esposizione della propria particolare sensibilità oltre che a fare affidamento sulle effettive qualità artistiche del proprio lavoro, devono fare molto di più, devono sempre tenere a mente il mercato, confrontarsi con il mercato. In altre parole, posto che un artista abbia le carte in regola per proporsi credibilmente alla ribalta del processo di selezione che lo aspetta, il suo successo dipende, in ultima analisi, dalla possibilità di mobilitare a proprio favore una quota crescente degli addetti ai lavori (Poli, 2011).

#### 2.4.2 L'oggetto culturale (*l'opera d'arte*)

They said, "*you have a blue guitar,  
You do not play things as they are*".  
The man replied, "*Things as they are,  
are changed upon the blue guitar*".  
And they said then, "*But play, you must,  
a tune beyond us, yet ourselves,  
a tune upon the blue guitar  
of things exactly as they are*"  
(Stevens 1954, 165)

Il testo sopra è un estratto da una poesia di Wallace Stevens<sup>33</sup> dove l'autore cerca di esprimere una riflessione sulle ambiguità del rapporto tra la poesia e ciò che la maggior parte della gente chiama "*il mondo reale*".

*"Ciò che egli disse circa la poesia si applica più in generale alla cultura e agli oggetti culturali. Noi avvertiamo che la cultura è "al di là da noi, e tuttavia siamo noi" e siamo alla ricerca di una relazione semplice tra gli oggetti culturali e "le cose esattamente come sono". Ma non c'è una relazione semplice, perché quando qualcosa diventa un oggetto culturale -*

---

<sup>33</sup> Wallace Stevens (1879 - 1955), dirigente di una compagnia di assicurazioni del Connecticut U.S.A., è uno dei più importanti poeti americani del XX secolo.

*quando in metafora, essa viene suonata sulla chitarra blu – quella cosa è già cambiata. E il cambiamento ha a che fare col significato” (Griswold, 2019)*

L’opera d’arte esiste prima nella mente dell’artista con il significato che l’artista vuole raffigurare (*mi riferisco, si capisce, all’artista non cooptato dal gallerista o dal suo mentore che pretende opere ripetitive su commissione, per cavalcare l’onda di un momento di mercato assai favorevole*), o meglio, con il significato che l’artista intende perseguire e raggiungere con il suo personale modo di rappresentare idee, concetti, sensazioni, percezioni; con il suo modo di portare nel mondo concreto – mondo fatto di cose, di oggetti, di materia, di manufatti - il suo desiderio di condividere una sua urgenza culturale, un suo bisogno di far sapere, di tramandare.

Ogni opera racconta una storia, e lo status di oggetto culturale è il risultato di una ben precisa decisione mentale che noi compiamo in quanto osservatori, non è qualcosa di intrinseco all’oggetto stesso. La scintilla che crea questa trasformazione (*il passaggio sulla chitarra blu*) la forniamo noi nel momento della creazione e definizione del significato dell’opera, non diversamente da quanto fanno i bambini per chi li conosce e li ascolta senza preconcetti e che quindi sa bene quanto la loro espressione sia (*al pari di molti artisti*) frutto di una complessa elaborazione concettuale. Basta pensare all’uso continuo che i bambini fanno del *ready-made*<sup>34</sup>, quel procedimento artistico tipico delle avanguardie storiche grazie al quale un oggetto, privato del suo uso comune, può diventare molte cose: per i bambini, una scatola di cartone diventa un’astronave e un ramo d’albero una spada, un libro aperto e rovesciato una casetta, tutte espressioni di un’elaborazione concettuale della forma che esprime

---

<sup>34</sup> Ready-made, oggetto di uso comune, prefabbricato, scelto da un artista che, senza intervenire su di esso con qualche intervento di carattere estetico, ne determina il valore con l’atto mentale di percepirlo come opera d’arte. Ready-made può essere qualsiasi cosa, un oggetto di uso quotidiano, anche usato o danneggiato, in quanto ciò che rende un artista tale, non è l’abilità di manipolare la materia, ma la sua capacità di creare nuovi significati. Il termine fu usato per la prima volta da Marcel Duchamp, celebri i suoi ready-made.

una cultura visiva (Giordano, 2012). Credo che tutti, da bambini, abbiamo vissuto una fase della nostra infanzia in cui: *“facciamo che io sono il re, che tu sei un cavaliere e che quello è il castello dove abitiamo,...”* era gioco spontaneamente abituale tanto quanto le agili, complesse e inconsapevoli elaborazioni concettuali che gli stavano dietro.

*“È solo quando questi oggetti diventano pubblici, quando passano nel circuito del discorso umano, che essi entrano a far parte della cultura e diventano oggetti culturali. Pertanto, tutti gli oggetti culturali devono aver gente che li riceva, li ascolti, li legga, li comprenda, li pensi, li pubblichi, partecipi ad essi, li ricordi. Possiamo chiamare queste persone il pubblico dell’oggetto, sebbene questo termine sia un po’ fuorviante: le persone che sperimentano realmente l’oggetto possono essere diverse dal pubblico atteso o originale, e lungi dall’essere un pubblico passivo, i ricevitori culturali sono attivi produttori di significato”* (Griswold, 2019, p. 30)

L’artista porta a compimento il suo progetto, l’opera viene completata e, se l’artista ne è soddisfatto, se reputa raggiunto il risultato che si era prefisso, se è convinto che nulla si è perso nel tradurre il pensiero astratto in un manufatto che ne è quindi diventato il simbolo, allora si aspetta e si augura che analogo risultato venga raggiunto anche dall’osservatore cui l’opera è destinata.

Ed è qui che l’opera d’arte trova il suo punto finale, finisce di essere un tentativo di esprimere lo sguardo lungo dell’artista su orizzonti che solo lui poteva vedere, per essere finalmente disvelata, fatta propria da occhi che pur osservandola per la prima volta, ne percepiscono sfaccettature e significati che a lungo l’artista aveva tenuto solo nella sua testa.

Ed è questo il primo passaggio sulla chitarra blu, altri passaggi (*il sistema di mostre, gallerie d’arte, musei, pubblicazioni,...*) ne sanciranno la *“ufficializzazione”* (*tanto auspicata dall’artista*) per cui nell’opera che guardiamo, non vediamo più la materia e i componenti della sua oggettività fisica, ma solo i significati condivisi che l’artista ha trasmesso, che il sistema ha

appunto consolidato e che noi abbiamo saputo cogliere. All'inizio, qualsiasi artista ha il monopolio della sua produzione, ma le sue opere acquistano effettivamente lo status di "*opere d'arte*" solo quando vengono legittimate come tali all'interno dei circuiti di valorizzazione culturale, di promozione e circolazione commerciale, quando cioè vengono accettate ufficialmente dal mondo dell'arte e conseguentemente dal pubblico. E questo può avvenire, a livello alto, solo quando la gestione di questa situazione di monopolio passa dall'artista nelle mani dei mercanti imprenditori/innovatori, almeno nella fase necessaria per arrivare a una affermazione stabile della firma.

Successivamente, quando le opere entrano anche nel mercato secondario (*quello della rivendita da parte di collezionisti, di altre gallerie e delle case d'asta*), le quotazioni tendono progressivamente a sfuggire a un controllo unico (Poli, 2011). È corretto quindi poter affermare che anche questi oggetti culturali (*le opere d'arte*) non sono semplicemente i prodotti naturali del singolo artista, al contrario essi sono prodotti, distribuiti, commercializzati, ricevuti e interpretati da una pluralità di persone e di organizzazioni.

*“Oltre all’impegno di natura commerciale dei mercanti, c’è quello dei collezionisti che difendono e cercano di valorizzare i loro acquisti, quello della critica d’arte che lavora sul piano della promozione e del riconoscimento culturale delle opere, e c’è anche quello dei direttori e curatori dei musei. Il ruolo di questi ultimi è essenziale non solo, com’è ovvio, per la legittimizzazione ufficiale dei valori (con funzione storicizzante) sul piano culturale, ma anche su quello economico sia perché i musei rappresentano una parte molto importante della domanda (collezionismo pubblico) sia perché la “consacrazione” museale è per un artista un prestigioso valore aggiunto che si riverbera su tutta la sua produzione. Dunque dal punto di vista sociologico, la produzione di un’opera d’arte è frutto di un elaborato processo sinergico. In altri termini, il “prodotto opera d’arte” non dipende solo dall’artista, ma è il risultato dell’azione di tutti i*



*principali attori del sistema dell'arte che, in un certo senso, possono essere definiti, in misura maggiore o minore, come "coautori" (Poli, 2011 p., 48).*

Le opere d'arte contemporanea, soprattutto quando sono rappresentate nelle più strane elaborazioni sperimentali che di molto si discostano dai classici prodotti della pittura e della scultura (*esempi: le installazioni, gli assemblaggi, i lavori con nuovi materiali o con nuovi media, le performances*), non cercano, come le opere del passato, di mantenere come forma peculiare quella estetica, anche se talvolta questa funzione è sicuramente ricercata, cercano piuttosto di presentarsi come mezzo per comunicare qualcosa e per farlo nascere direttamente nello spettatore, dove questo qualcosa è una entità che esprime un determinato atteggiamento verso le cose, verso tutta la realtà.

Ma oltre a questa funzione, che comunque ben definisce l'identità del prodotto artistico all'interno del quadro generale della cultura, l'arte figurativa è caratterizzata comunque anche da connotati non solamente estetici ma altrettanto significativi che, nel caso dell'arte contemporanea, hanno un aspetto strettamente connesso alla dimensione socioculturale e socioeconomica delle società capitalistiche avanzate. Intendo dire in particolare, che da una parte c'è la funzione con forti connotati ideologici di bene simbolico il cui possesso è finalizzato all'accrescimento del prestigio (*lo status*) dei proprietari (*status symbol appunto*), e, dall'altra parte c'è la funzione prettamente economica, collegata alla prima, che guarda l'opera d'arte dal punto di vista del suo valore di scambio, come un bene capace di generare consistenti utili, un bene rifugio, un investimento, una speculazione in parole povere.

L'opera d'arte, distinguendosi chiaramente dall'opera di una produzione artigianale o industriale, ha messo in piedi le condizioni per un suo mercato del tutto particolare, un mercato fondato sulla rarità di oggetti portatori di valori non riproducibili ma derivanti direttamente dal "*genio*" individuale, il mercato dei beni di lusso, beni simbolici, così come definiti da Bourdieu (*ibidem*).

*“Un oggetto culturale può definirsi un significato condiviso, incorporato in una forma. In altre parole, è una espressione significativa che è udibile, o visibile, o tangibile, o che può essere articolata. Un oggetto culturale, inoltre, racconta una storia, e quella storia può essere cantata, recitata, scolpita, pubblicata o dipinta sul corpo”* (Griswold, 2019, 26).

Qualsiasi prodotto dell’arte contemporanea può quindi essere considerato oggetto culturale, ognuno ha una storia da raccontare, e questo *status* di oggetto culturale è in ultima analisi il risultato di una decisione analitica che noi compiamo in quanto osservatori, non è qualcosa di intrinseco all’oggetto stesso, questo gli artisti contemporanei l’hanno capito bene, e non potrebbe essere altrimenti quando realizziamo che quanto stiamo osservando (*ad esempio il mucchio di stracci della Venere degli Stracci al Castello di Rivoli*)<sup>35</sup> non è un mucchio di stracci, quello sul quale stiamo posando gli occhi è una qualche parte della nostra personale cultura, parte che tratteniamo da qualche recondito luogo del nostro pensare per l’analisi che siamo sollecitati ad elaborare in virtù dei messaggi che l’autore è stato in grado di rendere disponibili per l’interpretazione.

*“Specificare un oggetto culturale significa prendere una qualche parte del più ampio sistema che chiamiamo cultura e trattenere quella parte per l’analisi”*(ibidem, 27).

È con questi strumenti conoscitivi che adesso possiamo prestare una attenzione particolare al prodotto dell’artista, cioè all’oggetto culturale prodotto dall’artista, senza per questo implicare un rifiuto del mondo esterno e della sua influenza sull’oggetto, ma semplicemente prendendo innanzitutto l’oggetto culturale come testimonianza di sé stesso per iniziare la comprensione della costruzione del suo valore.

---

<sup>35</sup> Venere degli Stracci, 1967, di Michelangelo Pistoletto, riproduzione in cemento della Venere classica, posta di fronte e a contatto con un gran mucchio di stracci colorati. Installazione in grandezza naturale al Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea

### 2.4.3 Il sistema sociale

Tra gli interlocutori che mi hanno concesso una lunga intervista c'è anche il titolare di una importante galleria d'arte italiana<sup>36</sup>, con il quale a lungo ho parlato di arte, del sistema dell'arte, facendo accenni ai movimenti, agli artisti, ai personaggi che ruotano attorno a questo mondo, e adesso, dato l'interlocutore e la tipologia della sua attività, trovo opportuno riportare di seguito quanto specificatamente commentato sul mercato e sui soldi.

*“Eh soldi, soldi spesi o guadagnati, sempre meglio prenderli i soldi, che spenderli [...] perché è così, si sa, anche se non sempre è vero, c'è qualcuno che è felice anche di spenderli, molto perché uno dei ruoli più ambiti nel mondo dell'arte è quello di sostenitore di museo, non in Italia, ma soprattutto nelle istituzioni anglosassoni, essere un sostenitore, non so, della Serpentine Gallery<sup>37</sup> o di una qualsiasi istituzione americana, avere il proprio nome ben visibile all'ingresso dell'edificio, o inciso su una targa d'ottone all'ingresso di una sala o all'inizio di un percorso espositivo [...] ha il suo perché, nel senso che ci si guadagna un ruolo di VIP e un ruolo di facente parte del comitato di chi decide, [...] alla fine si compra uno status, no? Si compra uno status, esattamente, proprio così, ma non è solo per questo, non è solo per avere un lasciapassare per mondi intellettuali altrimenti particolarmente snob e inaccessibili che generalmente non lasciano entrare chiunque. [...] Assolutamente no, eh, una volta quando diciamo anni '70, quando l'arte era veramente per pochi anche in termini di capacità di comprenderla, ci si guadagnava il pass con la competenza, adesso la si guadagna molto coi soldi, dagli anni '80 ci si guadagna questo ingresso nel mondo VIP, molti con la propria capacità o di comprare l'arte, quindi fare il collezionista in*

---

<sup>36</sup> Vedi nota N°6

<sup>37</sup> Le Serpentine Galleries sono due gallerie d'arte contemporanea a Kensington Gardens presso Hyde Park nel centro di Londra. Le loro mostre, arte, architettura, istruzione e programmi pubblici, attraggono fino a 1,2 milioni di visitatori all'anno. L'ingresso a entrambe è gratuito.

*maniera attiva, o di sostenere dei musei con delle somme di denaro, certamente c'è chi è più appassionato e quindi lo fa in maniera più consapevole. Poco qui in Italia, in Italia non c'è la cultura del "give back" nel senso che veramente nell'area anglosassone c'è moltissimo questa idea che chi ha fatto i soldi, li deve restituire, allora diciamo le maniere di restituzione sono tante, le vie possono essere attraverso ospedali piuttosto che attraverso sostegni a iniziative umanitarie, però anche sostenere iniziative culturali viene considerato molto dignitoso, e questo succede spesso. In Italia noi cattolici, non abbiamo, dico noi, insomma la cultura cattolica, un paese cattolico, non ha tanto questa idea di restituire, soprattutto se la restituzione la fa soprattutto attraverso delle azioni di fedeltà, di impegno umanitario, la cultura non è così tanto inclusa. [...]*

Il dialogo continua<sup>38</sup>, dopo che ho cercato di far prendere a questa conversazione una piega diversa, di spostarla verso una visione più dall'alto, più generale, più di ampio respiro, vorrei infatti parlare di mercato, non solo di sostegno alla cultura ma in un modo quasi didattico considerando i vari attori, il loro ruolo e il loro contributo in questo mercato.

*"Mercato? Beh allora entriamo nel vivo, vediamo di fare un discorso articolato, un discorso che sta in piedi [...] e parliamo subito di primo e secondo mercato, vediamo la differenza tra primo e secondo mercato. Si dice primo mercato, quello che congiunge il creatore, quindi l'artista, con la prima vendita e quindi il primo oggetto che è venduto/comprato, e vediamo di essere proprio didattici e didascalici in questo, no? E ci sarà la differenza tra primo e secondo mercato. Si dice primo mercato quello che congiunge il creatore, quindi l'artista, con la prima vendita quindi vediamo un soggetto che compare, che di solito è un gallerista, può essere anche un collezionista o un amico del cuore, eh, le gallerie che si occupano di primo mercato,*

---

<sup>38</sup> Vedi nota N°6

*possono essere anche le più coraggiose perché evidentemente sono dei talent scout. Sono quelle che cercano, che cercano e che osano e che poi non lavorano su lavori/valori sicuri. Proprio perché sono quelle che osano, che cercano, ogni tanto si appoggiano però anche a dei valori più sicuri, e qui anche loro fanno il secondo mercato. [...] Cos'è il secondo mercato? È il mercato che riguarda le opere che già sono state vendute, passate di mano dall'artista e quindi sono arrivate a casa di un collezionista, oppure in una galleria sperimentale, oppure addirittura all'asta e il nuovo compratore compra quindi da un rivenditore che non è l'artista stesso, l'artista non è più coinvolto nella filiera e con gran dispetto magari dell'artista stesso [...] perché succede che quando si vende un'opera, soprattutto da giovani, la si vende male, è difficile che si venda subito bene a prezzi dorati, poi si diventa golden boy e i guadagni se li fanno gli altri perché tu, le tue opere, le hai già date via, quindi sono molto "fortunati" gli artisti giovani che non hanno venduto niente e che [...] e anche i galleristi audaci, i giovani galleristi che non vendono niente, sono molto fortunati alla fine dei conti, perché se poi hanno azzeccato gli artisti e hanno magari da vent'anni nel loro magazzino della roba pazzesca che possono cominciare a rivendere facendosi sopra un guadagno notevole, [...] bisogna avere la forza di resistere, la forza economica di resistere, anche un certo coraggio, coraggio di sicuro, però non tutti possono permettersi di non pagare l'affitto, quindi se tu [...], chi vuol pagare le bollette on time, deve essere sempre puntuale, normalmente qualcosa deve vendere, qualcosa deve tirare a casa in termini di money. Chi vuol pagare le bollette on time deve essere sempre puntuale, normalmente qualcosa deve vendere e qualcosa deve tenere a casa in termini di strategie per stare in piedi.*

*Ma ci sta, è anche giusto, ... regole chiare, abbastanza chiare, nel senso che poi dipende da che galleria c'è, potresti arrivare anche molto tardi alle gallerie con dei prezzi molto alti, ma non è cosa che capita di solito, di solito capita che un giovane gallerista che annusa il tuo talento riesce a fare una*

*mostra, o singola o mostra collettiva, poi dopo la mostra collettiva arriva la mostra personale, dopo la mostra personale arrivano abbastanza presto ora i rapporti con non tanto dei musei titolati quanto dei kundsthalle<sup>39</sup>, se ha una mostra vicino al carattere museale, può succedere che il gallerista o chi si occupa delle sue vendite, attacchi bottone, commenti anche nell'ambito della mostra pubblica, ecco, può succedere che un ragazzo che espone nella biennale di Venezia, abbia il gallerista che come un buon avvoltoio, ecco sì, un avvoltoio buono, si butti sui potenziali compratori.*

Interrompo per prendere la parola:

*“Ecco, i galleristi, e c'è, un momento dell'anno, più momenti nell'anno, in cui i galleristi si riuniscono tutti in un unico posto, e questo posto è chiamato fiera. Personalmente ho visitato il MIART<sup>40</sup> di Milano a novembre dell'anno scorso”*

Questa la mia domanda nel proseguo della conversazione con il gallerista, mio interlocutore.

*“Vuoi sapere quale è la madre di tutte le fiere? In Italia Bologna, ArteFiera a Bologna, nel mondo Basilea, è la miglior fiera e la più vecchia, ma pur sempre la miglior fiera del mondo resta Basilea, anche se si è coltivata molte rivali e quindi abbiamo la FIAC di Parigi, FREEZE a Londra, alcune fiere americane che sono state lente a crescere perché stranamente gli Stati Uniti non hanno mai puntato tanto sulle fiere, ma poi invece anche negli Stati Uniti è successo qualcosa, in particolare è successo poi il trasferimento di ART BASEL, quindi Basilea ha fatto una sezione a Miami e insomma andare a Miami e fare un po' di mare e intanto girovagare per gli stands non è male, Miami Basel non è davvero male. E poi ci sono*

---

<sup>39</sup> Sale per l'esposizione di soli prestiti non finalizzate alla compravendita

<sup>40</sup> MIART, acronimo di Milano Arte, fiera mercato dell'arte contemporanea dedicata ai galleristi che espongono le opere degli artisti che possiedono o che rappresentano.

*tante fiere locali, perché quelle di cui siamo più coinvolti ..... sono le fiere che centralizzano il mercato e che hanno come controparte diciamo, come protagonisti, i grandi galleristi [...] fiere e galleristi che spostano il mercato, altroché se lo spostano, lo spostano decisamente e lo spostano anche e comunque, contribuiscono a spostarlo dalle fiere più locali che hanno il loro perché, ... , non perché sono locali bisogna snobbarle,... ogni territorio si coltiva la sua fiera con protagonisti, galleristi, e artisti abbastanza locali, non è che tutte le fiere debbano essere internazionali perché il fatto che esistono delle fiere anche più localizzate, consente a tutti i protagonisti di essere presenti, ecco. Di non essere sempre lasciate ai margini. Certamente le fiere spostano il mercato, anzi diciamo che da una serie di ricerche in proposito, si è visto che un artista che viene ad essere presente in una fiera per alcuni anni di seguito, un artista che viene adottato da un gallerista, il quale gallerista porta una sua opera nel suo stand per più di un anno di seguito, è già avanti nella strada del successo. È un buon indicatore, capire quante volte, da quanto tempo un certo artista è presente in una fiera importante [...]. I casi sono tantissimi, anzi, direi che le fiere hanno un problema di ripetitività, siccome poi questa regola è abbastanza cogente, succede che molti galleristi per tornare in pari con le spese di partecipazione alla fiera stessa, portano delle opere che sono sicuri di vendere e quindi portano opere di artisti già molto affermati, ma non necessariamente questo va a influire sulla qualità della fiera perché a volte si tratta di capolavori, c'è chi porta dei Picasso e fa benissimo, però a volte rende la fiera un po' ripetitiva, poco sperimentale, diciamo che il gallerista audace che dà tutto lo stand a un artista nuovo è rarissimo da trovare [...].*

*Poi sono nati tutta una serie di circuiti off intorno alle fiere, sempre di più attorno alle fiere ne nasce un'altra, un'altra, un'altra e in città ne hai magari quattro o cinque tutte insieme, e direi che un modo per capire se una fiera ha avuto successo è capire se ha dato origine a una controfiera, quando c'è la fiera e la controfiera e magari anche la contro, contro fiera, perché*

*davvero, per esempio a Basilea, ci sono 5/6 fiere durante Art Basel, allora vuol dire che sì, che, diciamo che la fiera maggiore è talmente importante che ha una azione di trascinamento e prendiamo sempre Art Basel come caso specifico. Io vado lì, e poi vado anche a vedere le fiere attorno che sono nate sì come off, ma dove almeno una [...] è diventata molto meno off ed è ormai molto storica, tendenzialmente non me la perdo questa fiera, perché lì c'è roba nuova, un pochino più forte in termini di tentazione, poi dopo in realtà si sa con il passaparola, quale è il posto dove trovare le cose veramente. E per i compratori che ci vanno non sempre l'affare si conclude in fiera, perché il collezionista va in fiera, vede un pezzo, magari chiede il prezzo e poi potrebbe anche concludere l'acquisto due settimane dopo, in galleria.*

E poi ci sono le aste, è questo il luogo deputato ad acquistare, il solo vedere, osservare in questi luoghi è cosa riduttiva, alle aste si va perché si sa che lì tutto ruota attorno al vedere fissare un prezzo che, se interessante, può far seguire l'acquisto. È su questo versante che, dopo la lunga chiaccherata, in qualche modo riportata più sopra, adesso ho spostato il discorso.

*Le aste, quelle sono veramente il luogo del confronto, della verità, sono soprattutto i posti dove si capisce se un artista ha dei prezzi veri o no, perché fino a quando un gallerista ti propone un'opera, a un certo prezzo, tu puoi sempre pensare che il prezzo sia tutto fatto, non dico a caso, ma sulla base di gusti personali, quando invece il prezzo viene, [...] magari quando qualcun altro viene mezz'ora dopo il prezzo è diverso, eh sì, ma anche se torni tu un anno dopo il prezzo è diverso, c'è diciamo che c'è una fluttuazione dei prezzi e una incertezza sul valore vero dell'opera, cos'è il valore vero, è il valore al quale lo devi vendere, allora se tu vuoi rivendere quell'opera lì, quanto ci prendi? Diciamo, è ovvio che se io compro un cappotto e poi lo voglio rivendere ci prendo la metà e lo so, ma con le opere d'arte non funziona così. Le opere d'arte hanno loro caratteristiche, le si vuol vendere al doppio. Allora per sapere questo meccanismo è possibile... o comunque*



*non sto buttando via il mio denaro come se comprassi dell'abbigliamento, devo essere rassicurato dai prezzi delle aste, le aste normalmente hanno dei valutatori che dicono questo quadro, questa scultura, vale tot, la mettiamo in asta a un prezzo che oscilla tra i 12.000 e i 20.000 euro, faccio un esempio qualsiasi, il venditore può dire se va bene, però sotto i 12.000 euro non la vendo, se per caso qualcuno vuole andare sotto i 12.000 euro, va invenduta, il cosiddetto prezzo di riserva, chi vende decide che non venderà sotto una cifra che ritiene non dignitosa, e c'è a volte il caso fortunato della rivalità tra due o più compratori, perché quell'opera ha suscitato una enorme attenzione e perché, chissà, c'è una gara tra due persone e allora a volte ci sono degli schizzi all'insù, no? Che si palleggiano durante l'asta il prezzo di un'opera senza un motivo vero, solo perché tra loro c'è qualcosa che noi non sappiamo, allora ci sono anche dei prezzi che salgono molto, molto su in maniera del tutto ingiustificata.*

*Però normalmente, fatte salve queste strane circostanze, normalmente il prezzo che un'opera fa in asta è davvero il prezzo che potrebbe fare in un'altra asta qualora volessi rivendere quell'opera lì.*

*Diciamo che è un prezzo con delle caratteristiche di oggettività che normalmente nel mondo sordo delle gallerie non si trova. Quindi le aste sono il vero termometro del mercato ed è per questo che c'è il trucco. Eh, sì, siccome tutti sanno che il prezzo dell'asta è il vero termometro del mercato, è ovvio che i galleristi e i proprietari delle opere e magari anche gli artisti stessi vanno a proteggere l'opera, cioè non la lasciano andare a prezzi bassi, o a volte si mettono d'accordo per farle salire molto perché è talmente appariscente il risultato di un'asta, che non deve andare male. Ecco, allora sì, io continuo a sostenere che è il prezzo più obiettivo che ci sia, ma non pensiamo che sia obiettivo fino in fondo, perché azioni di protezione soprattutto di fronte ad artisti caldi, hot, che stanno arrivando al successo oppure stanno decadendo e non lo si vuole far vedere, ci sono appunto questi*

*correttivi, chiamiamoli pure correttivi, ma in relata sono così, forzature, trick ottici che potrebbero falsificare la funzione dei compratori.*

E talvolta prima e talvolta dopo le aste, l'altro momento critico è lo spazio espositivo, il museo dove gli artisti aspirano di arrivare, non tutti certamente, ma sicuramente quelli che sono coscienti di stare proponendo qualcosa di veramente innovativo e di alta qualità, che sono comunque pochi. Il loro percorso di inserimento nel mercato (*nel sistema*) può essere dolorosamente lento, ma quello che per loro conta è che il loro lavoro venga pian piano accreditato dall'interesse reale dimostrato dai critici, dai galleristi, dai mercanti più influenti e più seguiti, da curatori, dai grandi collezionisti e dai direttori di musei e, non di rado, da artisti già affermati e di solido prestigio (*ormai arrivati, fuori dalla mischia, aperti ai giovani*) che decidono di dar loro appoggio e sostegno. Il livello più alto a cui mirano tutti gli artisti è quello di un successo stabile, che anzi aumenti progressivamente nel tempo fino ad arrivare alla "fama", basato su una sicura storicizzazione del proprio lavoro, sul riconoscimento della validità della produzione anche recente, e sulla presenza nei musei più prestigiosi, con una notorietà finalmente anche presso il grande pubblico, e tutto questo non esclusivamente ai massimi livelli internazionali, ma anche, in maniera solida e soddisfacente, a livello nazionale. Con questo in testa ho pensato che fosse giunto il momento di dire qualcosa sui musei, e, una volta introdotto l'argomento lascio la parola a due dei miei compagni di questo viaggio nell'arte contemporanea.

*Il museo, certamente, diciamo lo spazio espositivo per eccellenza, però non dobbiamo dimenticare il ruolo delle mostre, anche se la mostra è da molti considerata la figlia povera del museo [...], ma no, io non sono d'accordo perché le mostre non a caso sono diventate tantissime ad esempio le mostre periodiche, le biennali, le triennali, eh sì, sono aumentate negli ultimi anni a dismisura e questo perché sono dei musei itineranti, sono come diciamo, carrozzoni che poi si smonta tutto, però hanno, nella loro fluidità,*

*nel loro non ripetere mai certe caratteristiche spaziali, nel loro essere reinventate tutte le volte, offrono più libertà. Poi bisogna dire che ormai, soprattutto nel contemporaneo, non esiste più museo che non abbia uno spazio per le mostre temporanee, no? Sì e qui il museo cerca di superare i suoi limiti perché il museo propone sempre l'artista nel suo spazio e certe soluzioni sono quasi necessarie per esempio come risolvo il problema di una stanza troppo piccola? Come risolvo un problema sonoro? Perché c'è troppa dispersione acustica, insomma alla fine gli spazi espositivi sono sicuramente degli ottimi nidi, degli ottimi rifugi per le opere d'arte e va benissimo che abbiano lo spazio per le mostre e non soltanto quello per l'esposizione permanente, perché la mostra dà dinamismo e infatti quali sono le istituzioni, gli spazi espositivi, i musei che hanno giocato il ruolo più indelebile e più importante nella storia dell'arte contemporanea? Beh, parlando di anni relativamente recenti direi il museo Pompidou<sup>41</sup>, perché il Pompidou è stato un giro di pagina, ha voltato pagina, ma sì perché il Pompidou è un centro che ha un piano per le mostre temporanee, uno spazio molto grande per le opere permanenti, lo spazio per lo shop, la libreria, un piano per la biblioteca, un piano intero per la biblioteca, cioè è polivalente, è veramente polivalente, non dico che fosse una delle prime strutture in tal senso, dico che non era così frequente che venissero costruite strutture appositamente per l'arte. A parte il Pompidou il museo è una grande scoperta civica, è una istituzione geniale perché è il luogo delle arti, il luogo delle muse, per tutti, non è la collezione del re o del signore, del ricco, del potente, è un luogo d'incontro, è un luogo con un pubblico designato, e quindi questo fa sì che il*

---

<sup>41</sup>Il Centro nazionale d'arte e di cultura Georges Pompidou si trova a Parigi in Rue Beaubourg, e con il nome Beaubourg è anche universalmente conosciuto. Il Centro è nato per volontà di Georges Pompidou, presidente della repubblica francese dal 1969 al 1974, che intendeva creare nel cuore di Parigi un'istituzione culturale vocata alla multidisciplinarietà, interamente dedicata all'arte moderna, a cui si affiancassero anche una vasta biblioteca pubblica, un museo del design, attività musicali, cinematografiche e audio-visive.

*museo sia un luogo dove tutti trovano qualcosa da fare o dovrebbero avere qualcosa da fare che non è solo guardare, nel senso che la evoluzione recente dei musei ha dilatato la possibilità e la funzionalità del museo, chiedendo al pubblico di giocare, di comparire, di interagire con le opere stesse, di andare in biblioteca, di guardare i filmi, microfilm piuttosto che digitali, c'è tutta una rosa di attività che una persona può fare in un museo e che può fare solo in un museo di tipo pubblico.*

*L'arte va a tutti e va a tutti in tutti i modi, e direi che in questo ambito, nelle aperture di queste modalità possibili in cui si può fruire dell'arte, il Pompidou è stato veramente seminale, veramente, ancora noi stiamo copiando, stiamo facendo dei mini Pompidou, per esempio tutti i Guggenheim<sup>42</sup> che sono stati fatti nel mondo, hanno tutti questa polivalenza, anzi ne hanno un po' meno perché non hanno una biblioteca che è invece parte dell'esperienza dell'arte e quindi, eh sì, diciamo evviva il Pompidou.*

*Gli allievi del Pompidou sono un po' tutti in giro per il mondo, naturalmente se io dovessi fare una gita per musei, al MoMA<sup>43</sup> di New York ci andrei, andrei in tutti i Guggenheim del mondo, ma sì, perché no, hanno tutti delle architetture bellissime, perché questa è un'altra cosa che dobbiamo dire, il Pompidou ha anche aperto la strada al museo con una architettura un po' particolare e ormai bisogna dire che a livello internazionale, soprattutto i centri che nascono, la grande architettura va a braccetto con l'arte contemporanea, l'architettura più ardimentosa a Bilbao, a New York, a Shenzhen in Cina, ancora a Parigi, a Los Angeles o a San*

---

<sup>42</sup> Peggy Guggenheim (1898-1979), nipote di Solomon Guggenheim che avrebbe creato la omonima fondazione per la creazione di musei di arte contemporanea in giro per il mondo, è stata una brillante collezionista d'arte e mecenate statunitense. La sua collezione privata è esposta a Venezia nel museo che porta il suo nome e che è diventato una delle attrazioni più visitate della città. Così a New York, a Bilbao, a Abu Dhabi e altre città dove i musei Guggenheim sono importanti poli turistici.

<sup>43</sup> MoMA, Museum of Modern Art, bellissima costruzione nel cuore di Midtown Manhattan, New York, ha avuto una straordinaria importanza per lo sviluppo dell'arte moderna e contemporanea ed è stato spesso considerato il principale museo moderno del mondo

*Francisco, ... o a Roma con il Maxxi di Zaha Hadid<sup>44</sup>, si è diretta verso i musei come una volta verso le cattedrali.*

Il museo, e soprattutto il museo d'arte contemporanea non è un archivio, non è più un archivio, lo stanno a dimostrare la sua architettura sempre studiata per creare stimoli ai frequentatori (*volutamente non ho usato la parola visitatori*), per renderli parte attiva nella “*fruizione*” e nelle attività mai statiche che con notevole entusiasmo vi vengono svolte in gran quantità. Sono i musei le nuove possenti cattedrali, nelle loro coraggiose e ardite forme progettate dai più celebrati architetti, volani di turismo e di notevoli investimenti, luoghi destinati a conservare non tanto le memorie bensì a proporsi come stimolante e inusuale contenitore dell'arte contemporanea, essi stessi opere d'arte, icone, luoghi dove, emozionati, si possa liberamente sperimentare la cultura. Visto dall'esterno, quando si vedono le lunghissime code all'ingresso, quello che viene in mente è l'immagine di un pellegrinaggio: come un tempo verso Chartres, ora si va al Guggenheim di Bilbao o alla Tate Modern di Londra non più per adorare reliquie ma per essere parte della contemporaneità. La cultura è adesso vista più come una attività che come qualcosa che richiede di essere conservata in un archivio (Crespi, 2017).

Più o meno, nel mondo, si possono contare circa ottantamila musei, di cui il 50% costruito negli ultimi 40 anni, e, per dare un senso a queste cifre, è utile soffermarsi sul fatto che (*come riportato nel N° 656 della rivista di architettura e design Abitare della casa editrice Segesta di Milano*) in Cina, tra il 2000 e il 2011, sono stati costruiti 1.359 nuovi musei e se ne prevedono altri 4.773 entro il 2025 (*dati cinesi, quindi non da prendere necessariamente come oro colato*). Musei, anche questi, che da un lato stanno portando avanti tradizionali obiettivi

---

<sup>44</sup> Zaha Hadid (1950-2016) famosissimo architetto iracheno naturalizzata inglese, sua la realizzazione del museo di arte contemporanea e architettura MAXXI di Roma, gestito dal nostro Ministero dei Beni e Attività Culturali

culturali, dall'altro cercano, con successo, di trasformarsi in aziende capaci di attrarre investimenti, generare ricavi e benefici. Il Louvre ha triplicato gli spazi e il numero di visitatori investendo negli ultimi trent'anni circa un miliardo di euro; la Tate Modern di Londra negli ultimi cinque anni fa sapere di aver creato quattromila nuovi posti di lavoro; tra il 2005 e 2007 il MoMA ha avuto su New York un impatto finanziario positivo di circa due miliardi di dollari; il Guggenheim di Bilbao tra il 1997 e il 2000 ha contribuito al PIL della regione basca per lo 0,47% facendo incrementare i turisti del 54% e tra il 1998 e il 2006 ha generato entrate di più di due miliardi e mezzo di dollari (Crespi, 2017). Non passa inosservato che, a parte il Louvre, l'elenco soprariportato cita tutti giovani musei d'arte moderna e contemporanea. Le metropoli, le regioni o i distretti che oggi sono veramente i centri propulsivi in competizione tra loro, in uno scenario globale, sembrano volersi dotare di musei, soprattutto del contemporaneo, per migliorare il proprio *brand* utilizzandoli come potenti leve di marketing territoriale per riqualificare zone e quartieri dismessi, per attirare giovani talenti, industrie o aziende dei settori strategici dell'innovazione e della creatività, turisti in grado di spendere molto, in sostanza per generare un ecosistema virtuoso e positivo.

*“La cultura non è ciò che giace in un museo o nella biblioteca custodita dai leoni di bronzo, al contrario, essa consiste nei modi in cui i frequentatori dei musei (e tutti gli altri) vivono la loro vita. [...] Gli scienziati sociali non considerano la cultura una cosa sacra o profondamente diversa da ogni altro prodotto o attività umani. (Griswold, 2019, p. 24)*

Naturalmente, altre persone oltre ai loro creatori, fanno esperienza di oggetti culturali, infatti è solo quando questi oggetti diventano pubblici, quando transitano nel circuito del discorso umano, che entrano a far parte della cultura e diventano oggetti culturali. Pertanto tutti gli oggetti culturali devono avere gente che li riceva, li ascolti, li legga, li comprenda, li pensi, li pubblici, partecipi ad essi, li ricordi, li scambi, li mostri, li spieghi, gli infonda la vita.

E' preferibile chiamare questo pubblico dell'oggetto, mondo sociale, piuttosto che usare il termine "*pubblico*" in quanto fuorviante perché le persone che sperimentano (*interagiscono con*) l'oggetto sono intese diverse dal pubblico passivo, anzi lungi dall'essere un pubblico passivo, i ricevitori culturali del mondo sociale sono attivi produttori di significato (*ibidem*). Figure come i curatori di musei, di mostre, di eventi, i mercanti, i critici d'arte, i galleristi, gli attori delle aste, i mecenati, tutto il varipinto mondo che ruota attorno al mercato dell'arte contemporanea, rappresentano il sociale che è l'ultimo motore per la produzione di significato. Il primo motore, s'intende, è l'artista stesso.

#### 2.4.4 Il ricevente (*i pubblici*)

*“La funzione del pubblico, è cioè la categoria molto ampia di visitatori delle gallerie d'arte e soprattutto dei musei d'arte contemporanea, e delle grandi manifestazioni espositive di carattere culturale (come per esempio la Biennale di Venezia o Documenta di Kassel) e commerciale (le grandi fiere d'arte come quelle di Basilea, Parigi o anche Bologna), ha un grande peso per quello che riguarda il consolidamento e allargamento del successo di artisti e opere, ma non incide per nulla nella prima fase di selezione e affermazione dei nuovi artisti e delle nuove tendenze, dove contano solo gli addetti ai lavori e il pubblico ristretto del microambiente artistico, formato, a livello internazionale, a qualche migliaio di persone”* (Poli, 2011, p. 49)

Sempre Poli (*ibidem*) riporta che in un suo polemico pamphlet del 1975, *Il successo in arte*, lo scrittore mondano statunitense Tom Wolfe scriveva a questo proposito:

*“Il pubblico? Il pubblico non ha nessuna parte in questa fase del processo. Il pubblico non è invitato (riceverà solo più tardi un annuncio a stampa) [...]. I giochi sono fatti e le coppe sono distribuite ai vincitori molto prima che il pubblico sappia cosa succede”* (*ibidem*).

Il problema dell'arte, dice Tom Wolfe, non è il mercato, semmai l'esistenza di un mercato libero, anzi l'esistenza di un oligopolio, un mercato ristretto fatto di pochi player in grado di determinare i prezzi e le mode. Dal punto di vista culturale la questione si fa abbastanza paradossale, perché su un modello economico capitalistico come il nostro occidentale, si è inserito un sistema di valori contrario, come quello dell'arte contemporanea, con tutte le contraddizioni del caso: star dell'art system in aperta lotta contro il sistema che li celebra come miti, artisti che sbeffeggiano coloro che li pagano, in un gioco a somma zero in cui non c'è vincitore, un balletto, un girotondo, senza vedere all'orizzonte la possibilità di una rivoluzione, di una catarsi (Crespi, 2017).

*“Il successo finale di un oggetto culturale dipende dai suoi spettatori, dai suoi ascoltatori, dal suo pubblico e dai suoi consumatori – in altre parole – dai ricevitori culturali che ricavano da essi i loro significati. Perché nonostante il significato di un oggetto culturale possa essere inizialmente suggerito dalle intenzioni dei suoi creatori, chi riceve l'oggetto ha l'ultima parola”* (Griswold, 2019, p. 122).

Dal punto di vista della diffusione sociale e della fruizione dei suoi valori, l'arte figurativa si caratterizza, per molti versi, in modo diverso rispetto alle altre forme di espressione artistica come la letteratura, la musica o il cinema, dove la riproducibilità tecnica del prodotto non inficia il “consumo” del prodotto. Per l'arte figurativa invece, succede che il valore autentico del messaggio debba essere legato indissolubilmente al supporto materiale “originale”, cioè quello creato direttamente dalle mani dell'artista. Di conseguenza la visione mediata attraverso riproduzioni in libri e riviste d'arte o consultazioni nel web, è considerata come un sostituto parziale, utile come informazione visiva o come strumento di formazione culturale, mentre la vera fruizione può avvenire soltanto in modo diretto. Possiamo quindi dire che esistono tre livelli di fruizione dell'arte: quello indiretto attraverso le riproduzioni, quello “dal vero” del vasto pubblico delle grandi mostre e del pubblico più ristretto dei



frequentatori di gallerie, e, infine quello caratterizzato dalla proprietà privata delle opere, possesso che enfatizza il carattere di unicità e rarità. Nell'ambito del sistema dell'arte contemporanea, la fruizione puramente estetica (*diretta o mediata*), intesa come forma di consumo culturale da parte del vasto pubblico, ha ovviamente una grande importanza (*importanza anche economica, perché è alla base di un esteso mercato di produzione di grandi mostre e di una ben strutturata e redditizia editoria specializzata e di merchandising*), ma ciò che conta è l'interesse per l'arte che trova il suo effettivo soddisfacimento solo nel possesso degli oggetti artistici.

Dunque, in questo senso, il “vero” pubblico, strettamente legato alla struttura e al funzionamento del sistema, tende a identificarsi con la nozione di “*clientela*” e più precisamente con la categoria dei collezionisti.

Questa particolare categoria di pubblico non si definisce tanto per il suo interesse di ordine estetico, la cui soddisfazione non richiede di per sé il possesso di opere, quanto piuttosto per altri aspetti legati a interessi di ordine psicologico, sociale ed economico come intravisto nei precedenti capitoli quando si faceva riferimento all'approccio sociologico di Pierre Bourdieu (*forme di capitale e concetto di habitus*) e alla scuola dell'interazionismo simbolico (*la costruzione del sé*).

In effetti, per i collezionisti, che sono tra i protagonisti del mercato artistico, l'amore per l'arte non avrebbe molto significato se non ci fossero mezzi finanziari adeguati per poterlo concretamente coltivare. Sarebbe tuttavia un grossolano errore pensare che per i collezionisti l'interesse estetico sia molto basso o inesistente: al contrario, l'interesse estetico ha un'importanza cruciale dal momento che sensibilità estetica e preparazione culturale sono requisiti indispensabili per dar vita a collezioni di qualità, per distinguere, cioè, i valori più autentici da quelli mistificati e figli di una moda effimera, e per poter in definitiva fare buoni investimenti in termini economici e di prestigio sociale (Poli, 2011).

*“La collezione vera si innalza verso la cultura: essa guarda agli oggetti differenziati che spesso hanno valore di scambio, che sono anche oggetti commerciali, facenti parte dei rituali sociali, e da esibire; forse sono anche fonti di profitto. Questi oggetti sono forniti di progetti. Senza cessare di rimandarsi gli uni agli altri, includono nel loro gioco l’esteriorità sociale e le relazioni umane”* (Baudrillard, 1972, p. 146).

È confermata consuetudine il considerare il collezionismo d’arte come la forma più alta e sofisticata di collezionismo per la sua quantità e qualità di significati intrinseci alla raccolta di oggetti, raccolta che si presenta dunque come un patrimonio culturale più che come patrimonio economico. In effetti, l’attività collezionistica assume importanza sul piano socioculturale quando non si esaurisce nel puro possesso di beni venali: più il significato dell’oggetto è culturalmente elevato più il suo valore economico resta nell’ombra.

*Nel caso della collezione d’arte, il conflitto tra ragione comune e ragione iniziatica, ancorchè in graduale regresso, basta da solo a investire di significati ricchissimi l’atto del collezionare. È il caso forse più interessante dal punto di vista dell’autoinganno e del camuffamento delle motivazioni primarie. Il collezionista d’arte contemporanea si sente autorizzato a immaginare alcunchè di messianico nel suo operato: sa o crede di sapere che la ragione storica, contro il buon senso volgare, è dalla sua; sa o crede di sapere che il suo è un servizio culturale* (Cesarano, 1967, p. 59-60).

L’atteggiamento passionale verso l’arte e soprattutto nei riguardi della propria collezione spiega, ad esempio, che quasi tutti i collezionisti si considerano come casi unici e non classificabili. Infatti i collezionisti tendono a identificarsi con le opere in loro possesso, che per loro non rappresentano tanto valori estetici autonomi in sé stessi, quanto piuttosto il frutto delle proprie scelte, la dimostrazione della propria sensibilità artistica e quindi, in definitiva, direttamente l’espressione del “*proprio*” valore.

Ci sarà modo, nel prossimo capitolo, quando si cercherà di esplorare i meccanismi della creazione del valore dell'opera d'arte, di parlare ancora e in modo più approfondito dei collezionisti, dei grandi collezionisti, di quelli che, assieme ad altri pochi attori del sistema dell'arte contemporanea, partecipano attivamente alla costruzione del valore di cui ci si sta occupando.

I pubblici che non sono parte attiva in questa costruzione del valore, non sono comunque per questo meno importanti. Il “*pellegrinaggio*” dei turisti che si stanno riversando a Venezia ai Giardini, all'Arsenale, agli eventi collaterali della appena aperta 59° Biennale d'Arte, i 1.500 visitatori al giorno (2.500 durante il week end, come mi ha precisato la guida alla quale avevo chiesto informazioni) alla recente mostra su Jeff Koons a Firenze, le lunghissime code (nonostante biglietti di ingresso obbligatoriamente prenotati con grande anticipo) ai Guggenheim di Bilbao o di New York, o al MoMA sempre a New York, per la sua collezione permanente e per il suo dinamico calendario di eventi e mostre temporanee, sono il volano di un turismo che muove grossi capitali e grossi interessi, coinvolgendo consumatori che si approcciano all'arte in modi molto differenziati, passando per un pubblico “*casuale*” a un pubblico assiduo frequentatore delle opere d'arte.

Quest'ultimo “*consuma*” riproduzioni mediate e solo saltuariamente si mette in contatto direttamente con l'opera d'arte, e non quello allo estremo opposto del grande collezionista di cui diremo, intendo qui il pubblico che apprezza, che capisce, che frequenta abitualmente l'arte contemporanea per puro interesse o per professione, l'alto *milieu* della classe media con la sua buona dotazione di capitale culturale, per citare Bourdieu. Mentre il pubblico dei grandi collezionisti recita sempre di più la parte di protagonista attivo nel processo di gestione e valorizzazione della produzione artistica, il pubblico intermedio ha comunque un ruolo certamente essenziale, a un altro livello di mercato, ma che non incide direttamente sul piano per così dire “strategico”. L'importanza di questo pubblico è direttamente proporzionale al giro d'affari complessivo che

determina in quanto pubblico acquirente, ma preso singolarmente nessun individuo svolge una funzione di rilievo (Poli, 2011).

Un mio felice acquisto di anni fa, di un'opera di un artista italiano in una galleria d'arte in Italia, mi ha permesso di instaurare a suo tempo un solido rapporto di amicizia con il titolare di questa galleria al quale ho pensato di rivolgermi con una videochiamata, per sapere se di questa arte contemporanea ne apprezzava i valori e i contenuti tanto da tenerne in proprietà qualcuna in casa sua. Mi è piaciuta la sua risposta che, in seguito al suo registrato assenso telefonico, di seguito riporto.

*“Ah, la malattia del possesso dell'arte? Oddio, direi di no, però è vero che le poche cose che ho, non le dò via e le guardo con piacere, nel senso che sono un'opera d'arte, e soprattutto dopo che sono anni che le guardo e che vivono con te, sono un po' un “referto” della tua identità, e tu sai benissimo, io so benissimo, che chi mi viene a trovare [...] e le guardo con piacere nel senso che sono un'opera d'arte, un po', soprattutto dopo anni che le guardi, e che vive con te, è un po' il riflesso della tua identità e tu sai benissimo, io so benissimo, che chi mi viene a trovare sa che, ... ecco, questa è una persona con delle opere d'arte in casa, e ti guarda con un occhio diverso perché vede che hai qualcosa d'inconsueto alle pareti ed è come una dichiarazione tacita di piacevole differenza, come dire, non mi rompere le scatole, i miei gusti sono diversi dai tuoi, e non è che uno voglia fare il presuntuoso, però quantomeno si sa subito che tu sei immerso in un mondo un po' diverso da quello dei posters liberty alle pareti, ecco”*

## Capitolo 3:

### La costruzione del valore

#### 3.1 Il valore

Nel maggio 2014 la casa d'aste Christie's spese una fortuna per offrire un intero soggiorno a New York a diciotto collezionisti cinesi. Dopo una visita al MoMA e una cena esclusiva al Rockefeller Center, gli ospiti parteciparono a una sessione di vendite accomodandosi dietro ai vetri oscurati di un salottino privato, e spesero in acquisti di opere d'arte, un totale 236 milioni di dollari. Gli esperti di Christie's giudicarono quell'operazione di marketing, studiata nei minimi dettagli, un successo senza precedenti: erano andati a caccia di super ricchi in una delle capitali della finanza mondiale, li avevano attirati nella propria rete e avevano ottenuto guadagni record (Thompson 2018).

Quel primato, però, fu polverizzato qualche mese dopo, quando Christie's, Sotheby's e Phillips<sup>45</sup> realizzarono in una sola settimana profitti per 1,66 miliardi di dollari. E a oggi la corsa al rialzo non si è ancora interrotta. Asta dopo asta, infatti, la curva dei prezzi pagati per opere d'arte continua a impennarsi. Negli ultimi anni le acquisizioni registrate tra New York, Dubai, Londra, Shanghai e Mosca occupano le prime pagine dei giornali di tutto il mondo, e a fare notizia sono solo ed esclusivamente le cifre da capogiro che fanno da contorno<sup>46</sup>. In effetti, è piuttosto inutile interrogarsi sul valore artistico delle opere acquistate: quando entrano in gioco gli individui più ricchi del pianeta, l'arte tende a diventare un investimento e mercanti, galleristi e collezionisti paiono diventare speculatori con il fiuto dei guadagni facili e

---

<sup>45</sup> Sotheby's, Christie's e Phillips, nell'ordine, le più importanti case d'asta a livello mondiale, specializzate in oggetti d'arte

<sup>46</sup> È di qualche giorno fa l'annuncio stampa della vendita presso Christie's di una serigrafia di Marilyn Monroe fatta da Andy Warhol, dal titolo *Shot Sage Blue Marilyn* per 195 milioni di dollari.

immediati. Nel mondo degli individui più ricchi, dei veramente ricchi (*la minuscola quantità in cima a quel 20% della popolazione mondiale che detiene l'80% della ricchezza mondiale*), l'arte contemporanea mostra di aver cominciato a stimolare l'avidità degli affaristi e a dare vita a nuove e inusitate forme di finanza creativa. I consulenti dei collezionisti non sono più tanto i critici d'arte, ma molto spesso analisti in attesa del momento più opportuno per consigliare la vendita o l'acquisto di un'opera e ottenere profitti milionari. Le sale delle case d'asta sembrano essere diventate un palcoscenico su cui si consuma un gioco delle parti che vede in scena sempre gli stessi protagonisti: consulenti, galleristi, agenti e artisti viventi che creano opere iconiche, trofei perfetti per magnati alla ricerca di prestigio. Il presupposto quindi che il mercato dell'arte contemporanea sia composto da acquirenti e venditori informati che interagiscono tra loro per assegnare un prezzo razionale alle opere, non è più tanto vero, o meglio a certi livelli non è più tanto vero, e non va più tanto tenuto in considerazione. Alle aste, non è mai chiaro se gli applausi con cui il pubblico saluta un record di vendita vogliano premiare l'abilità del venditore o la determinazione dell'offerente, oppure se rappresentino un apprezzamento per essere testimoni di un evento memorabile. Quello che è certo che non è l'opera in sé a concentrare l'attenzione di tutti i presenti.

*“La mia sicurezza circa la razionalità del mercato ebbe un bello scossone mentre curiosavo in uno stand della Fiera Art Basel Miami dove ebbi un breve scambio di opinioni con una coppia di New York sui meriti di un piccolo ritratto di Andy Warhol, presentato al costo di 17,6 milioni di dollari. D'impulso i due decisero di acquistarlo. «Ha colori splendidi» disse la donna in visibilio. «E poi è Natale. Compriamolo»”(Thompson, 2018).*

Fanno notizia, come sempre, i casi eclatanti, gli acquisti milionari, le vendite da capogiro realizzate dalle case d'asta, soprattutto per opere di artisti contemporanei tuttora viventi, e, se anche non fa notizia, fa comunque riflettere che questi prezzi hanno poco a che fare con il valore, qualunque tipo di valore,

che oggettivamente si riesce a dare all'opera in questione che, ripulita da tutto il glamour mediatico, da tutta la patina brillante che ha saputo aggiungerci il gallerista nella sua prestigiosa galleria d'arte o il museo per averla esposta nelle sue sale ("*valore museale*" è la dizione del valore aggiunto), non sempre sembra, da sola, di meritarsi il brillare di luce propria. Sembra invece che, finito lo spettacolo e spente le luci della festa, talvolta stia come dimessa e seduta in un angolo, come qualsiasi solitario e triste manufatto, non unico, non indimenticabile. Sarà poi, eventualmente, il tempo a giudicarla opera irrinunciabile perché effettivamente fin dal primo sguardo all'occhio fino del sincero intenditore, era subito apparsa inevitabile e indimenticabile e il valore attribuitogli, che tanto ci aveva stupito, ci appare adesso congruo e meritato.

Si percepisce senza difficoltà che nell'arte contemporanea il più grande valore aggiunto proviene dalle case d'asta brandizzate, Christie's e Sotheby's, che portano con sé status, qualità e compratori famosi che dispongono di ricchezze impressionanti. Cosa si spera di acquistare quando si fa un'offerta a una prestigiosa asta serale di Sotheby's?

Un insieme di cose: un quadro, naturalmente, ma anche possibilmente, un nuovo modo in cui gli altri ci vedono, si compra a un'asta per acquisire status e la conferma del proprio gusto. Non è da tutti potersi permettere uno status symbol come un'opera d'arte contemporanea, così esclusivo, con un valore tanto alto sia in termini di prezzo sia rispetto all'etica che comunica: raffinatezza, apertura mentale, coraggio di affrontare il futuro, *distinction*, secondo la definizione di Bourdieu

L'arte crea distinzione, in molti possono comprarsi un piccolo yacht, ma un grande e riconoscibile "*dot painting*" di Damien Hirst sulla parete del salotto suscita sempre reazioni del tipo: "*Wow, non dirmi che quello è un Hirst*". Ed è bene tenere presente che, nel mercato primario dell'arte, sono i prezzi a definire il valore di un'opera e a determinare la soddisfazione dell'acquirente, e non viceversa. Si tratta di quello che sociologi ed economisti hanno definito "fattore

Veblen”): la soddisfazione dell’acquisto non deriva solo dall’opera in sé, ma anche dal prezzo pagato per acquistarla (Veblen, 2017).

*“Per ogni stagione di aste serali a New York o a Londra c’è un’opera che diventa il simbolo di tutte le vendite. La sua immagine appare nelle pubblicità e negli articoli di giornale, oltre che sulla copertina del catalogo dell’asta. In occasione dell’asta battuta da Christie’s a New York nel 2013, quell’opera fu Ballon Dog (Orange) realizzata da Jeff Koons.*

*Questa scultura, alta poco più di tre metri, è la riproduzione in scala di un palloncino sagomato a forma di cagnolino. Era stata prodotta, in cinque versioni in diversi colori, e una di esse fu esposta sul tetto del Metropolitan Museum of Art a New York, nella reggia di Versailles e lungo il Canal Grande a Venezia. La versione arancione fu presentata come l’opera realizzata da un artista vivente potenzialmente più costosa mai venduta a un’asta. La stima di Christie’s si attestò tra i trentacinque e i cinquantacinque milioni di dollari. La cifra massima superava del 50 per cento il precedente record per un artista vivente, registrato nel maggio 2013: un dipinto di Gerhard Richter venduto per trentasette milioni di dollari. Ballon Dog (Orange), realizzato in acciaio inox cromato e colorato, ha un’intonalità molto intensa e una superficie perfettamente riflettente.*

*Lo scopo della scultura, secondo le dichiarazioni di Koons, era quello di ricreare e celebrare le esperienze che evocano il godimento gioioso del mondo vissuto da un bambino [...]. Christie’s espose la scultura di Koons all’esterno delle sue sale presso il Rockefeller Center di Manhattan, dove attirò giorno e notte folle incuriosite e lunghe file di persone in attesa di farsi un selfie con l’iPhone. [...] Non ci fu nessun jump bid<sup>47</sup>, e la scultura fu battuta per 52 milioni di dollari, con l’aggiunta della commissione della casa d’aste la fattura salì a 58,4 milioni di dollari.*

---

<sup>47</sup> Nel linguaggio delle aste jump bid è il rilancio troppo elevato rispetto al ritmo impostato



*Il compratore che la spuntò era il collezionista Jose Mugarbi<sup>48</sup>, che mise al sicuro Balloon Dog (Orange) in un magazzino del New Jersey, in attesa di rivenderla nel futuro. Per farsi un'idea, l'offerta vincente era molto vicina al budget stanziato dagli Stati Uniti per finanziare la realizzazione di un vaccino contro il virus Ebola” (Tompson 2018).*

Viene naturale pensare che il valore dell'opera non derivasse dalla sua storia e dai suoi significati, difficile infatti pensare che il compratore trovasse davvero avvincente la celebrazione dell'infanzia. Più facile pensare che il suo valore fosse rispecchiato dal desiderio dell'acquirente di iscrivere il suo nome nella breve lista dei collezionisti famosi e in possesso delle altre sculture della serie, un valore aggiunto alla sua fama di gran collezionista per una vantaggiosa eventuale rivendita.

*“L'allora presidente e responsabile internazionale dell'arte del dopo guerra e contemporanea presso la casa d'aste, Bett Gorvy, si esprime così in una email diffusa fra tutti gli interessati: «il Ballon Dog è il Sacro Graal per i collezionisti e le fondazioni. In mano ai privati, l'opera ha sempre espresso la rilevanza e la levatura del suo proprietario. Il suo possesso posiziona immediatamente il suo compratore accanto ai massimi collezionisti mondiali ed eleva una collezione a livelli di grandezza senza precedenti» (ibidem).*

Dice Bourdieu che c'è una cultura alta dove gli individui ricchi e colti non hanno problemi materiali, scelgono beni che sono belli perché dimostrano la loro potenza e prestigio nella società, prediligono idee astratte e non necessariamente la bellezza formale, e mantengono un atteggiamento distaccato e razionale verso il mondo. Tutto fa supporre che sono questi individui ricchi e colti che non hanno problemi materiali, ad essere la base sulla

---

<sup>48</sup> Wikipedia da me consultata, riporta consistente traccia: Jose Mugarbi (born 1939) is a Syrian-Israeli businessman and art collector with a family net worth estimated at several billion US\$. He is the leading collector of Andy Warhol, with 800 artworks [...].

quale è organizzato il meccanismo che porta alla costruzione del valore dell'opera d'arte contemporanea di alto livello. Il meccanismo della costruzione del valore ha i suoi attori che lo fanno funzionare: i curatori, i galleristi, i musei, le gallerie, le mostre, la stampa dedicata, le fiere, gli eventi mondani, la moda,.. ma che alla base pone come condizione necessaria - *accanto s'intende all'opera d'arte e al valore simbolico e al significato che l'opera stessa è stata in grado di attribuirsi* - la esistenza di individui che abbiano a disposizione ricchezze tali da far fatica a immaginare. Prendiamo i dodici milioni di dollari pagati da Steve Cohen per un'opera di Damien Hirst<sup>49</sup> (*si tratta di uno squalo di sei metri imbalsamato ed esposto sospeso a metà di una grande teca riempita di trasparente formaldeide vetrificata, titolo The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*). Chi è Steve Cohen?

Ho guardato su Wikipedia, e verificato in seguito consultando altre fonti (Thompson 2018), Steve Cohen è il proprietario della SAC Capital Advisor a Greenwich, Connecticut USA, un famoso hedge fund, e viene considerato un genio della finanza. Gestisce capitali per 11 miliardi di dollari e si stima che guadagni 500 milioni di dollari all'anno. Espone i suoi trofei artistici in una dimora di oltre tremila metri quadrati a Greenwich, in un pied-a-terre di cinquecento metri quadri a Manhattan e in un bungalow di settecento metri quadri a Delray Beach in Florida. Nel 2007 Cohen ha comprato una grande proprietà a East Hampton, New York. Per inquadrare il cartellino da 12 milioni

---

<sup>49</sup> Damien Hirst (1965) è un artista e imprenditore britannico, capofila del gruppo conosciuto come YBAs (Young British Artists). È tra gli artisti le cui opere sono tra le più pagate al mondo. È noto soprattutto per una serie di opere contraddittorie e provocanti, tra cui corpi di animali (*come squali, pecore, mucche*) imbalsamati e immersi in formaldeide, vetrine con pillole o strumenti chirurgici o "mandala" costituiti da farfalle multicolori, o il celebre teschio di platino ricoperto di diamanti. La morte è il tema centrale delle sue opere. Hirst domina la scena artistica britannica durante gli anni novanta, portandola alla ribalta internazionale. La sua veloce ascesa è strettamente legata alla vicinanza e promozione da parte del collezionista iracheno Charles Saatchi.

di dollari nella giusta prospettiva, occorre capire cosa intendiamo concretamente per ricchezza. Possiamo tranquillamente ipotizzare che Mr. Cohen abbia un capitale proprio di 4 miliardi che renda annualmente 500 milioni di dollari tasse escluse. Anche a un tasso di rendimento del 10 per cento – che sicuramente è molto meno di quello che guadagna effettivamente sui capitali che gestisce – il totale delle sue entrate supera i 16 milioni di dollari alla settimana o 90.000 dollari l'ora. Lo squalo gli è costato il guadagno di cinque giorni. È un buon esempio del compratore proveniente dal campo della finanza che determina il valore del mercato della fascia alta (*e possiamo immaginare l'effetto di trascinamento sulle altre opere di Hirst e su quant'altro in vendita nella galleria dove è avvenuta questa transazione*). Abbiamo dato un senso alla parola ricchezza, ma non è difficile immaginare dell'altro: la smisurata ricchezza degli oligarchi o dei proprietari dei megayatch (*lo Scheherazade di 140 metri bloccato dalle autorità italiane nel porto di Marina di Massa perché appartenente a un oligarca russo, o come si suppone direttamente a Putin*), o degli sceicchi ed emiri del Qatar o di Doha nel golfo arabico, ad esempio. Si fa fatica, anche con l'immaginazione più spinta, ad immaginare la ricchezza che a parte gestori di hedge fund e oligarchi ma anche finanziari, imprenditori, petrolieri e capitani d'industria, riescono ad accumulare.

Appartenenti al milieu alto delle classi alte, con alto capitale culturale e alto capitale economico, quando questi individui si muovono nel mercato dell'arte contemporanea, anche in modi diversi pur nella loro similitudine e comune matrice, sempre lasciano segni profondi e profonde influenze non solo nel mercato dell'arte contemporanea ma anche e direttamente nella società, non può non venire in mente Bourdieu e la sua teoria sulla riproduzione culturale delle élites.

### 3.2 L'irresistibile ascesa dei musei privati

I musei d'arte privati si sono imposti come un fenomeno culturale, sociale ed economico tipico di questo secolo. Negli ultimi vent'anni si è assistito alla loro proliferazione geografica: ne stanno spuntando di nuovi in tutto il mondo, dalla Cina alla Nuova Zelanda, dall'Argentina all'Islanda, e chi me ne dà notizia non sono riviste d'arte, ma la già citata rivista “*Abitare*” della casa editrice Segesta. Si tratta infatti di musei ospitati in edifici, in grandissima parte costruiti ad hoc, più raramente intelligenti restauri, progettati dai più rinomati studi di architettura mondiali con, ed è cosa agevole il prenderne nota, evidente e totale libertà espressiva e architettonica data al progettista. Quando non si tratta di realizzazioni già funzionali, si tratta di accuratissimi rendering che poi, a distanza di qualche anno, la rivista mi propone con le foto e commenti del progetto puntualmente realizzato, e anche molto bene, con una realtà che di molto ha superato l'immaginazione prodotta dalle immagini virtuali di anteprima.

Parlando di realizzazioni già compiute e operative, mi vengono in mente, ad esempio, il grande scintillante museo “*corporate*” di vetro e cristallo voluto da Fondazione Cartier di Henry Pinault a Parigi (*arch. Jean Nouvel*), o quello visionario in riflettenti piastre di titanio della fondazione Louis Vuitton di Bernard Arnault nel verde del Bois de Boulogne sempre a Parigi (*arch. Franck Gehry*) o il GES-2 in Russia, una tetra e gigantesca centrale elettrica prerivoluzionaria che forniva energia al Cremlino, trasformata dal miliardario russo Leonid Mikhelson in un luminosissimo e fortemente originale spazio dedicato all'arte, una sorta di Beaubourgh nel centro di Mosca (*arch. Renzo Piano*). Immagino le immense disponibilità finanziarie dei Musei Cartier e Vuitton, intuisco quelle del GES-2.

Nascono comunque, anche strutture con un taglio più personale come il Srihatta (*Samdani Art Center and Sculpture Park*) attualmente in costruzione a Sylbet, in Bangladesh, per iniziativa dei signori Rajeeb e Nadia Samdani, o

ancora la piccola Longlati Foundation a Shanghai, con sede nella Art Tower del West Bund Art Museum, e la Kunsthalle Praha, allestita dentro una ex sottostazione elettrica della capitale ceca. Musei come questi consentono a collezionisti danarosi di rendere accessibili al pubblico i propri tesori artistici o di offrire una piattaforma per l'arte e per gli artisti, talvolta appunto all'interno di spettacolari progetti architettonici, più di rado nelle proprie abitazioni (Adam, 2021).

I musei privati tendono dunque a posizionarsi su due estremi, piccoli e con impronta personale da un lato, immensi dell'altro, ma in mezzo esiste tutta una pletera di spazi, alcuni appunto accolti in edifici riconvertiti, altri in strutture appositamente costruite. A volte i fondatori si interessano alla curatela direttamente, mentre altre volte affidano acquisizioni e amministrazione a consulenti, certi musei hanno una governance indipendente, mentre in altri è composta solo da membri della famiglia.

*“[...] Rappresentano una possibilità di redistribuzione sociale attraverso programmi educativi e di sensibilizzazione, oltre che tramite il potenziamento delle credenziali culturali di una regione e il supporto agli artisti locali, nonché un'opportunità per consegnare l'eredità del fondatore, il suo nome e il suo senso civico, alle generazioni future” (Adam 2021, p. 7).*

Per le grandi aziende, in particolare nel settore del lusso, i musei privati rappresentano anche uno strumento di branding, per farsi percepire non come semplici colossi imprenditoriali ossessionati dal profitto, ma come entità progressiste e socialmente impegnate capaci di restituire valore alla comunità. Queste aziende sono costrette a fare le cose per bene perché si tratta di esercizi di comunicazione direttamente collegati ai loro interessi aziendali. La sfida, per gruppi come Prada ad esempio (*con musei corporate a Venezia e a Milano*), è essere percepiti non come un marchio mass market ma come un marchio di lusso. Legarsi al mondo dell'arte li aiuta a proiettare un'immagine di sé che oggi è davvero ai massimi livelli e dove, in condizioni normali, gli unici momenti in

cui un marchio come Prada riceve copertura mediatica è durante le sfilate, quando la ricevono anche tutti gli altri. Con un grande museo fatto con tutti i crismi e grande attenzione, il nome del marchio è sempre sotto gli occhi del pubblico, ottenendo una fama che può perdurare nel tempo (Degli Esposti, Riva, Setiffi, 2020).

*“L’ascesa del museo privato è indubbiamente legata al fatto che la gente ha sempre più soldi: i ricchi sono diventati sempre più ricchi e dunque il surplus di denaro non ha fatto che crescere. Si parla di centinaia di milioni e talvolta di miliardi di dollari spesi per l’arte. Sembra un vero e proprio caso di consumo competitivo. Come tutte le creature viventi, gli esseri umani sono spinti dal desiderio di esibire la propria idoneità da un punto di vista evuzionistico. E, secondo il principio dell’handicap esemplificato della coda del pavone, lo fanno mostrando di essere forti e potenti a sufficienza da investire risorse in attività palesemente inutili. Questi individui estremamente facoltosi hanno una gran quantità di denaro a disposizione, ma non sanno cosa farsene. Uno dei modi per risolvere questo fastidioso problema è comprare opere d’arte: è una forma di consumismo vistoso che comporta anche un innalzamento nella scala sociale, è divertente e, curiosamente, è diventato un investimento tutto sommato sicuro. La fisicità dell’arte si è trasformata in uno dei suoi punti di forza: puoi sempre metterla in un deposito o in un museo” (Adam 2021, p. 24, 25).*

La questione dell’accesso, ai pezzi pregiati, agli artisti più richiesti, è un aspetto dei musei privati che val la pena di considerare. Per gli artisti più ricercati, e per quelli le cui quotazioni sono in salita, un collezionista non può semplicemente entrare in una galleria o in uno stand a una fiera e comprare l’opera che gli interessa. Il più delle volte il gallerista non fornirà nemmeno un prezzo senza prima essersi informato sul potenziale acquirente e questo sia per evitare una rivendita rapida e finanziariamente vantaggiosa che comunque poi il gallerista non può controllare, sia per stabilire se la vendita sia nell’interesse

dell'artista. L'opera entrerà in una "buona" collezione o, ancora meglio, in un museo? Essere esposti al pubblico o essere scelti da un noto collezionista valorizza il profilo dell'artista, ragion per cui possedere un proprio spazio è un buon modo per ottenere il tanto accesso all'acquisto.

I musei pubblici hanno sempre fatto affidamento sui collezionisti privati, sia per le dotazioni iniziali (*di fatto quasi tutti i musei pubblici sono nati come collezioni private*), sia per avere il loro supporto negli anni successivi, anche nei paesi dove esiste un sostegno statale, in molti paesi (*USA in primis*) la filantropia dei privati è fondamentale per l'esistenza stessa dei musei. Tradizionalmente, e non solo in America, i donatori hanno sostenuto i musei pubblici oltre che con finanziamenti diretti, anche con prestiti, donazioni e lasciti di opere d'arte.

I ricchi benefattori fanno parte dei consigli di amministrazione dei musei, offrendo la propria esperienza in diversi settori (*quello finanziario, ad esempio*) e supportando le istituzioni, quando necessario, con iniezioni di liquidità. In cambio, a parte il prestigio e il piacere di sostenere un museo, può capitare che i curatori li aiutino a costituire una propria collezione, collezione che potrà dare luogo alla creazione del museo privato. E qui si chiude il cerchio.

## Capitolo 4:

### Conclusioni

*“Io sono una delle poche persone al mondo che può dichiarare di sapere quanto valgono le cose. So sicuramente quanto vale qualsiasi cosa al mondo. Qualsiasi cosa. Da cima a fondo. Lo so. È ovvio. Qualsiasi cosa al mondo vale il prezzo che si è disposti a pagarla. È così. È molto semplice”* (Hirst, Burn, 2004, p. 81).

Durante la scrittura degli ultimi due capitoli precedenti, sempre tenevo a mente che, alla fine le conclusioni dovevo trarle, mentre giravo attorno al sistema dell'arte contemporanea, ai suoi attori, ai suoi meccanismi, ai suoi riti e al sotteso sociologico, sempre cercavo di individuare il grimaldello che mi avrebbe permesso di dire che sì ecco, avevo trovato una giustificazione plausibile al valore troppo spesso *“assurdamento alto”*, che spesso viene attribuito a un'opera d'arte contemporanea.

E si tratta anche, e non di rado, di opera d'arte di autore vivente, non potevo quindi tenere in grande considerazione il tempo, il passato, l'antichità, l'impossibilità di produrre altre opere per la non disponibilità dell'autore.

E nemmeno potevo far leva, nel cercare di costruire il valore, sulla bravura, sul talento, sulla maestria dell'artista, sulla sua capacità unica di stendere il colore, di dare forma, di piegare, di amalgamare, ... il più delle volte l'opera viene fisicamente costruita da addetti pagati dall'artista che di suo mette solo il progetto o le indicazioni date ad altri per costruire.

E nemmeno l'irripetibilità dell'opera mi poteva venire in aiuto, anzi. L'irripetibilità dell'opera mi è parsa subito cosa irrilevante ed è elemento prepotentemente emerso evidente, ad esempio, nelle opere di Andy Warhol



quando si pensa all'immagine serigrafata (*e quindi replicabile in più e più esemplari*) di Marilyn Monroe, recentemente venduta da Christie's, come dicevo più sopra, per 195 milioni di dollari.

E poi la bellezza, mai ho avuto la percezione che l'estetica, la bellezza pur filtrata con i canoni che danno contenuto a quello che oggi consideriamo bello, fosse cosa fondamentale, la bellezza può essere importante, ma deve essere accompagnata da qualcos'altro per considerare un'opera "*eccezionale*". Non è mai fondamentale, e poi non è proprio cosa facile definire univocamente cosa è bello.

Ho indugiato molto più sul valore simbolico sotteso all'opera d'arte, su quanto bene, su quanto efficacemente un significato fosse incarnato in questo simbolo, e lì mi sono trovato più a mio agio, lì l'opera d'arte contemporanea trova più giustificazioni, lì ho trovato più risposte.

Ho voluto anche dare uno sguardo alle leggi che regolano l'economia di mercato: dal punto di vista delle teorie economiche, l'opera d'arte è vista come una merce del tutto particolare. Per un economista classico come David Ricardo (*così come per Marx*), per il quale la regola generale è che il valore di scambio dei prodotti risulta determinato dal valore del lavoro in essi incorporato, le opere d'arte "*statue e quadri rari, libri e monete scarsi, vini di particolare qualità...*" (Ricardo, 1976, p.8) rappresentano un'eccezione, a causa della loro rarità e irriproducibilità. Il loro valore è determinato dalla limitatezza estrema dell'offerta, al limite della loro assoluta unicità (*nel caso di opere considerate eccezionali*). La valorizzazione di queste rarità, il livello del loro prezzo, dipende fondamentalmente dal grado di desiderio e dal potere di acquisto degli acquirenti. Grado di desiderio e potere d'acquisto, che sono concetti che ho appunto cercato di sviluppare quando, precedentemente, ho parlato della inarrestabile ascesa dei musei privati da parte di accesi collezionisti e della ricchezza smisurata della quale beneficia una parte, pur esigua, della popolazione mondiale.

A questo punto penso di avere in mano conoscenza adeguata per poter dare una risposta plausibile alla riflessione di Becker citata nella introduzione a questo lavoro e qui, nella nota in calce<sup>50</sup>, nuovamente riportata.

Consideriamo l'*opera d'arte*, consideriamo il *grado di desiderio del suo possesso*, e consideriamo il *potere d'acquisto del pubblico*: questi tre elementi che bene possono venire trovar posto in tre dei vertici del diamante culturale della sociologa Wendy Griswold, hanno caratteristiche peculiari tutte loro, così come peculiari sono i legami che vi intercorrono, e la risposta plausibile che stiamo cercando per rispondere alla domanda del come si possano raggiungere, per le opere d'arte contemporanea, valori così alti che non possiamo che definirli assurdi, può essere trovata analizzando queste peculiarità.

**L'opera d'arte:** quando Theodor W. Adorno<sup>51</sup> dichiarava, nel 1949, che "*scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie*", non voleva certo esprimere un giudizio sulla poesia e sul suo futuro come genere letterario, ma voleva esprimere, piuttosto, un dubbio rispetto alla capacità del pensiero critico di confrontarsi con un fatto inimmaginabile come lo sterminio deliberato di milioni di persone da parte di altre persone. Se sicuramente può essere considerato fuorviante prendere alla lettera il giudizio che dopo Auschwitz non è più possibile scrivere una poesia - *lo stesso Adorno cercò in seguito di precisarne il senso* - è sicuramente veritiera e condivisibile la considerazione che dopo Auschwitz non si possono scrivere poesie come prima, perché questa frattura nella civiltà, che ha individuato in modo indelebile un prima e un dopo, ha cambiato il significato delle parole, ha trasformato la materia stessa della creazione poetica, e tutto questo alla fine ci costringe a ripensare il mondo

---

<sup>50</sup> Ogni volta che scopriamo qualcosa di apparentemente così bizzarro e inintelligibile che la nostra spiegazione è del tipo: "devono essere pazzi", dovremo subito sospettare di non conoscere a sufficienza il comportamento che stiamo osservando, e che è meglio invece supporre che questo comportamento abbia senso, e cercare di capire quale è questo senso". Howard S. Becker (Becker, 2007, p. 28).

<sup>51</sup> Theodor W. Adorno (1903-1969) è stato un filosofo, sociologo, musicologo, accademico e musicista tedesco. Fu esponente della Scuola di Francoforte e si distinse per una critica radicale alla società e al capitalismo avanzato.

moderno alla luce della catastrofe che lo ha sfigurato per sempre (Latini, Storace, 2017).

Se vale per la poesia, vale anche e in modo più immediato e fruibile, per l'arte, non fosse altro per il fatto che una immagine vale più di mille parole, ed è l'arte contemporanea con le sue sensibili antenne che è capace di captare e poi di rappresentare questi cambiamenti epocali, ma non tanto per darne notizia, per registrare l'accaduto nella memoria storica, ma perché proprio non trova possibile fare altrimenti, non ne è più capace.

Quando il maggiore Paul Warfields Tibbets (*ufficiale pilota dell'aviazione militare americana durante la seconda guerra mondiale*), a bordo dell'Enola Gay (*aereo bombardiere B29 superfortress di cui era il comandante*) alle 8:40 del 6 agosto 1945 di una bella giornata di sole nel cielo terso sopra il Giappone, ha ordinato all'equipaggio: "*drop the bomb*" per far precipitare sulla città di Hiroshima, Little Boy (*la bomba atomica di 3 metri di lunghezza per 71 cm di diametro e 4 tonnellate di peso*), facendola poi esplodere a 600 metri dal suolo, non solo ha distrutto una città e annientato più di 80.000 persone, ma ha consegnato alla storia una frattura tra un prima della bomba e un dopo la bomba. E non tanto i sismografi, quanto la sensibilità degli artisti, ha saputo registrare lo sconvolgimento epocale che ciò ha comportato: nulla poteva più essere come prima.

A trecento anni di distanza lo stesso ritratto di Innocenzo X dipinto da Diego Velázquez ne ha subito le conseguenze, quando è stato ripreso in mano più e più volte in una lunga serie di tele, da un altro artista. Adesso il papa grida ed è un grido di dolore, il papa grida perché l'uomo ha inventato qualcosa più grande di lui, la bomba atomica, il papa grida al mondo la sua disperazione per questo fatto, per quanto l'uomo è stato in grado di far accadere.

A dipingere il nuovo quadro è stato un artista irlandese, Francis Bacon, ma a renderlo possibile è stata la storia, perché un'opera d'arte, diceva Kandinsky, è sempre figlia del proprio tempo ed il tempo in cui viene dipinto questo quadro,

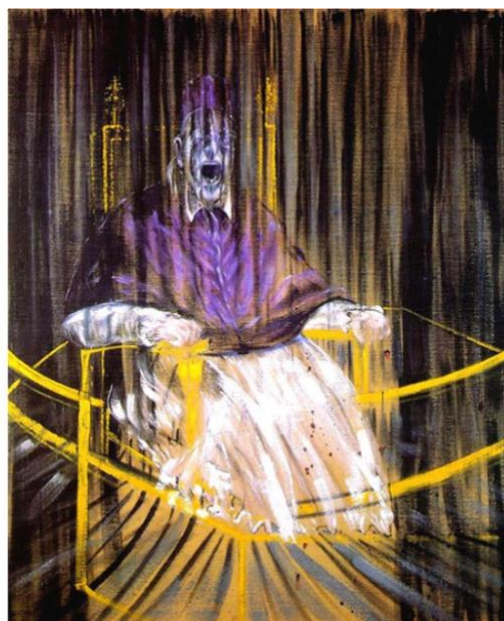
è il tempo della bomba atomica<sup>52</sup>. Ci sono pittori che per esprimere il dramma della storia stravolgono la pittura, ma ce ne sono altri che la pittura la inventano: *“Mi sembra che un pittore moderno non possa esprimere la propria epoca, l’aviazione, l’atomica, la radio, nelle forme del Rinascimento o di un’altra cultura passata. Ogni epoca ha la propria tecnica”* (Jackson Pollock, estate 1951).

Jackson Pollock stravolge il modo di dipingere non dipingendo più con la tela su un cavalletto, ma buttando a terra la tela ed entrandoci dentro fisicamente, con il proprio corpo e facendo sgocciolare, come se fossero delle bombe che piovono dall’alto, il colore.

E cosa esce? Esce una pittura straordinariamente sgretolata, non più raffigurante qualche cosa, un groviglio magnifico dove tutto è apparentemente in disordine ma perfettamente equilibrato. Oggi le tele di Pollock, sono inconfondibili, uniche, capolavori della storia della pittura, proprio perché, come tutti i capolavori, mettono in discussione quello che era venuto prima e fanno venire il dubbio, o la paura, che non ci possa essere più nulla dopo.



Papa Innocenzo X  
Velàzquez, 1650



Papa Innocenzo X  
Francis Bacon, 1950

52

Questi due artisti, presi come esempio, hanno creato opere che trasmettono un messaggio, opere che hanno un significato, opere che sono un simbolo<sup>53</sup>. L'artista lancia messaggi, chiari, forti, angoscianti quando devono essere angoscianti, sempre comunque messaggi forti, non tutti i pubblici sono pronti a riceverli, non tutti se ne accorgono subito, non tutti li capiscono subito, anzi, pochi li sanno cogliere rapidamente, ma quei pochi bastano a dare il meritato valore all'opera per l'eternità, è l'élite culturale che cristallizza quello che poi, pian piano diventerà comprensibile a molti e, per molti, patrimonio comune.

Possono essere poche le opere d'arte che hanno questo privilegio, ma, per il solo fatto che queste opere così difficili esistono e sono ben comprese da qualcuno, fa riverberare una possibilità di credito, di unicità indimenticabile sulla produzione di altre opere dell'arte contemporanea, ponendo il pubblico in una posizione subalterna rispetto all'opera che lo lascia sì perplesso perché non la capisce, ma con la consapevolezza che la colpa non è dell'artista che l'ha creata ma della mancanza degli adeguati strumenti culturali che, una volta entrate in possesso, gli permetteranno di allinearsi a chi quell'opera l'ha saputa interpretare e apprezzare. È abbastanza chiaro che per opere di tal fatta, così dense, così di spessore, il prezzo per entrarne in possesso e che le definisce compiutamente, è l'ultima cosa di cui si deve preoccupare il collezionista.

**Desiderabilità:** desiderabilità che non si basa sull'utilità intesa in senso corrente (*come la funzione d'arredo, ad esempio, che è di secondaria*

---

53



Jackson Pollock, NY, 1948



Jackson Pollock, N°5, 1948, MoMA, NY

*importanza*), ma al contrario si basa piuttosto sulla gratuità della funzione estetica e sull'unicità del suo fascino. In questo senso, la produzione artistica, da un lato si distingue dalla produzione artigianale e dall'altro si distingue da quella industriale, costruendo le condizioni per un mercato del tutto particolare, fondato sulla rarità di oggetti portatori di valori irripetibili derivanti dal genio individuale, è il mercato dei beni di lusso che Bourdieu ha definito dei beni simbolici: non si acquista un bene, bensì il valore che l'opinione comune gli attribuisce. Il collezionista, abbiamo visto, trova irresistibile il richiamo alla desiderabilità di un'opera d'arte eccezionale, il suo possesso è la sua massima ambizione. Attraverso i secoli la figura del collezionista è andata definendosi tra due opposte attitudini: il coinvolgimento "*romantico*" e la speculazione commerciale, il primo, trascinato dalla passione, giunge alla creazione dei musei privati e il secondo, trascinato dalla ricerca del ritorno dell'investimento, ha portato alla creazione di adatti depositi di stoccaggio duty free per le opere d'arte, nei pressi dei più importanti scali aerei del mondo (Vettese, 1991). La speculazione commerciale segue le sue strade che possono tranquillamente prescindere dalla passione, dall'amore per l'arte e dalla sua conoscenza e dalla ricerca di una ribalta dove esporre l'immagine migliore del sé, se non in quanto necessità funzionali a una attenta e oculata politica di investimenti, ed è qui cosa poco interessante. È invece il "*coinvolgimento romantico*" che interessa di più il sociologo che, come nelle partite di calcio, rivolge il suo interesse al pubblico che sta guardando la partita, piuttosto che alla partita che si sta giocando in campo. Gli acquisti importanti e impegnativi, a seconda della caratura dell'acquirente e del relativo capitale culturale, potranno finire nelle sale del gigayatch dell'oligarca o sceicco di turno (*superando non di rado, il valore dell'imbarcazione stessa*), finalizzati esclusivamente ad aumentare il costo specifico del natante per la "*maggior gloria*" del proprietario che trova soddisfazione nel prevaricare e stupire gli ospiti nel privato e di creare una stupefacente leggenda nel pubblico. (Staglianò, 2019). Non c'è niente infatti, che possa dare più prestigio, più distinzione, più autorevolezza che un'opera

d'arte alle pareti di casa, non la super villa, non la super barca che hanno appunto bisogno di quel valore aggiunto che solo ed esclusivamente l'opera d'arte può dare.

O saranno acquisti che finiranno prima in casa (*o nelle case*) del collezionista raffinato, che dell'opera in questione ne comprende il significato e trae godimento privato dalla sua vicinanza e dalla sua esclusività. Si tratta di individui che vivono la cultura artistica esclusivamente attraverso il possesso di oggetti con una esigenza di autoaffermazione della propria identità attraverso un processo continuo di reificazione dei valori artistici. Individui per i quali la propria collezione diventa una realtà totalizzante, in cui proiettare interamente la propria identità, come fosse una sorte di organismo dotato di vita autonoma (*ibidem*). Per questi individui, staccare le opere dalle pareti di casa e sistemarle nel museo privato fatto costruire appositamente è fatto naturale e nella logica delle cose.

**Il potere d'acquisto:** Il capitale culturale che può far desiderare al singolo individuo il possesso di opere d'arte, per quanto possa essere ardente il desiderio, deve sempre fare i conti, per l'acquisto, con il capitale economico posseduto, a maggior ragione per opere d'arte di una certa importanza.

*I very high net worth individuals*, i VHNWI dei Gigayatch o dei musei privati citati più sopra che dispongono di immensi capitali economici non hanno problemi economici per affrontare spese per quanto importanti, qualsiasi cifra per qualsiasi valore attribuito all'opera d'arte può essere ed è alla loro portata. Il valore attribuito a certe opere d'arte è talmente alto che porta a riflessioni non usuali, non convenzionali. Pare talvolta che il mercato voglia alimentare se stesso, traendo da sé medesimo l'alimento stesso che lo sostiene. L'arte contemporanea, a differenza dell'arte antica dove ormai i giochi sono fatti e le opere disponibili sul mercato sono “*quelle*” e il valore è “*quello*”<sup>54</sup>, è in grado

---

<sup>54</sup> Salvo le continue riscoperte e rivalutazioni come è accaduto per Lorenzo Lotto o per Caravaggio ad esempio, che in anni recenti sono passati da comprimari a primattori per nuovi orientamenti della critica.

di proporre continuamente cose nuove, è continuamente in grado di riempire i musei d'arte contemporanea che sorgono ovunque proprio perché sanno che ci saranno disponibili opere in grado di riempirli. Cose nuove che l'arte contemporanea stessa eleva ad opere eccezionali perché nel momento in cui sono veramente eccezionali nella simbologia che evocano, lo saranno anche nel valore, che farà da richiamo al museo, alle altre opere, a tutta l'offerta delle opere di questo mercato. Il mercato sa che ci sono e ci saranno artisti che sapranno creare il capolavoro per gli occhi e per la sensibilità dell'uomo moderno, il valore elevato che verrà loro attribuito ne rafforzerà l'immagine che verrà amplificata a dismisura quando ci sarà chi, dall'alto del suo smisurato potere d'acquisto, ne consacrerà, con l'acquisto stesso, il suo valore fuori dal comune. Torniamo agli artisti Francis Bacon e a Jackson Pollock citati più sopra: nel novembre 2013 il trittico di Francis Bacon dal titolo *Three studies of Lucian Freud* realizzato nel 1969 è stato venduto in un'asta di Christies a New York per la cifra record di 142,4 milioni di dollari, divenendo il quadro più pagato fino a quel momento; strettamente a ridosso (140 milioni di dollari) la cifra pagata da un finanziere messicano nel 2006 per l'opera di Jackson Pollock intitolata *N°5*.

Adesso è più arduo stupirsi eccessivamente per il valore attribuito a queste opere, adesso, forse, è più facile considerare che in fondo non si è trattato di nient'altro che del "valore" per quello che queste opere e questi artisti hanno saputo, sanno e sapranno ancora rappresentare.



## Riferimenti Bibliografici

- Adam G., 2021, *L'inarrestabile ascesa dei musei privati*, Johan&Levi Editore, Milano
- Argan G. C., Bonito Oliva A., 2002, *L'arte moderna 1770-1970 - L'arte oltre il Duemila*, Sansoni, Milano
- Baldini M., 2003, *Storia della comunicazione*, Newton Compton, Roma
- Bateson G., 1977, *Verso una ecologia della mente*, 1977, Adelphi
- Baudrillard J., 1972, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano
- Beatrice L., 2010, *Da che arte stai? Una storia revisionista dell'arte italiana*, Rizzoli, Milano
- Becker H. S., 2004, *I mondi dell'Arte*, Il Mulino, Bologna
- Becker H.S., 2007, *I trucchi del mestiere*, Il Mulino, Bologna
- Becker H. S., 1987, *Outsiders: saggi di sociologia della devianza*, Edizioni Gruppo Abele, Torino
- Becks-Malory U., 2002, *Paul Cezanne*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Torino
- Bonami F., 2010, *Si crede Picasso*, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano
- Bonami F., 2017, *Lo Potevo Fare anch'io*, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano
- Bonami F., 2018, *L'arte nel cesso*, Mondadori Libri S.p.A., Milano
- Bourdieu P., 1983, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna
- Bourdieu P., 2005, *Il senso pratico*, Armano Editore, Roma
- Bourdieu P., 2015, *Forme di Capitale*, Armando Editore, Roma
- Bourdieu P., 1996, *L'amour pour l'art*, Ed. Minuit, Parigi
- Casati R., 2007, *Che cosa spiega una teoria dell'arte? (What is a theory of art about?)*, Olschki Editore, Firenze
- Cesarano G., 1967, *Il significato del collezionismo nella società dei consumi*, in "Sipra uno" N°4, Novara
- Cattelan M. Grenier C., 2011, *Un salto nel vuoto. La mia vita fuori delle cornici*, Rizzoli, Milano
- Coccia E., 2011, *La vita sensibile*, Il Mulino, Bologna
- Codeluppi, V. 2013, *L'era dello schermo, Convivere con l'invasione mediatica*, Franco Angeli, Milano
- Codeluppi V., 2013, *Ipermondo, Dieci chiavi per capire il presente*, Laterza, Bari
- Codeluppi, V., 2015, *Che cos'è la moda?*, Carocci editore, Roma
- Codeluppi, V., 2020, *Dizionario dei Media*, Franco Angeli, Milano

Codeluppi, V., 2021, *Vetrinizzazione*, Bollati Boringhieri, Torino

Costa C., Murphy M., 2015, *Bourdieu, habitus and social research*, Palgrave Macmillan, New York

Covacich M., 2013, *L'Arte Contemporanea Spiegata a tuo Marito*, Giuseppe Laterza & Figli, Bari-Roma

Crespi A., 2017, *Costruito da Dio*, Johan & Levi Editore, Teramo

Degli Esposti P., Riva C., Setiffi F., 2020, *Sociologia dei Consumi*, UTET, Novara

Danto A.C., 1973, *Artwork and Real Things*, in *Theoria*, 34, pp. 1-17

Danto A. C., 2008, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e la fine della storia*, Bruno Mondadori, Milano

Danto A. C., 2012, *Che cos'è l'arte*, John&Levi Editore, Milano

Danto A. C., 2010, *Andy Warhol*, Einaudi, Torino

Danto A. C., 2012, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Editori Laterza, Bari

Douglas M., Isherwood B., 1984, *Il mondo delle cose. Oggetti, valori, consumo*, Il Mulino, Bologna

Hannerz H., 1998, *La complessità culturale. L'organizzazione sociale del significato*, Il Mulino, Bologna

Heinich N., 2022, *La sociologia dell'arte*, Il Mulino. Bologna

Hirst D., Burn G., 2004, *Manuale per giovani artisti. L'arte raccontata da Damien Hirst*, Postmedia, Milano

Kandinsky W., 2005, *Lo spirituale nell'arte*, SE srl, Milano

Dal Lago A., Giordano S., 2006, *Mercanti d'Aura*, Il Mulino, Bologna

Foster H., Krauss R., Bois Y., Buchloh B., 2006, *Arte del 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli, Bologna

Giordano S., 2012, *Disimparare l'arte*, Il Mulino, Bologna

Geertz C., 1998, *Interpretazioni di culture*, Il Mulino, Bologna

Godfrey T., 2020, *L'arte contemporanea, Un panorama globale*, Einaudi, Torino

Goffman E., 1997, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino

Goffman E., 2003, *L'identità negata*, Ombre Corte, Milano

Grazioli E., 2001, *Arte e pubblicità*, Bruno Mondadori, Milano

Griswold W., 2019, *Sociologia della cultura*, Il Mulino. Bologna

Latini M., Storace E. S., 2017, *Auschwitz dopo Auschwitz*, Meltemi, Milano

Marcadé B., 2009, *Marcel Duchamp. La vita a credito*, Johan&Levi, Milano

Meneguzzo M., 2019, *Il capitale ignorante*, Johan&Levi Editore, Milano

Parsons T., 1995, *Il sistema sociale*, Edizioni di Comunità, Roma

Piketty T., 2018, *Il capitale del XXI secolo*, Bompiani. Firenze

Poli, F., 2011, *Il Sistema dell'Arte Contemporanea*, Gius. Laterza & Figli, Bari-Roma

Ravasini, F., 2012, *L'arte contemporanea tra trasgressione e istituzionalizzazione*, Venezia, Cà Foscari

Rewald J., 1991, *La storia dell'Impressionismo*", Mondadori, Milano

Ricardo D., 1976, *Sui principi dell'economia politica e della tassazione*, Isedi, Milano

Stella R., Riva C., Scarcelli C. M., Drusian M., 2018, *Sociologia dei New Media*, UTET, Novara

Strassoldo R., 2010, *Da David a Saatchi, Trattato di Sociologia dell'Arte Contemporanea*, Editrice Universitaria Udinese srl, Udine

Santoro M., Sassatelli R., 2010, *Sudiare la Cultura, Nuove Prospettive Sociologiche*, Il Mulino, Bologna

Sgarbi V., 2012 *Alle Otto Della Sera, Le origini dell'arte contemporanea*, Podcast, RaiRadio2

Squillace F., 2011, *La moda*, Bonanno, Milano

Stevens, W., 1954, *The Collected Poems of Wallace Stevens*, Knopf, New York

Staglianò C., 2021, *Il Venerdì N° 1736. L'invasione dei Gigayatch*, Gedi, Torino

Thompson D., 2014, *The supermodel and the Brillo Box*, St. Martin's Publishing Group, New York

Thompson D., 2017, *Lo Squalo da 12 Milioni di Dollari*, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano

Thompson D., 2018, *Bolle, Baraonda e Avidità*, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano

Vanoni C., 2019, *A piedi nudi nell'arte*, Solferino, Milano

Veblen T., 2017, *La teoria della classe agiata*, Einaudi, Torino

Veblen T., 2011, *Il consumo vistoso*, Carocci, Roma

Vettese A., 1991, *Investire in arte*, Ed. Il Sole 24 Ore, Milano

Vettese A., 2012, *L'arte contemporanea*, Il Mulino, Bologna

Vettese A., N. Ballario, 2021, *Capire l'arte contemporanea*, podcast, puntata seconda, Umberto Allemandi, Torino

Vettese A., 2020, *Si fa con tutto*, Laterza, Bari

Vettese A., 2021, *Capire l'arte contemporanea*, Umberto Allemandi, Torino

Weber M., 2012, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, BUR, Milano

Wolfe T., 1987, *Il successo in arte*, Allemandi, Torino

