

## Gli anni ottanta: il *turning point*

Per quanto possano sembrare improntati al senso dell'effimero e a un'atmosfera edonistica - "edonismo reaganiano" era stata una felice sintesi giornalistica del nuovo corso -, sono gli anni ottanta a stabilire il vero e proprio giro di boa verso la globalizzazione, forse prima culturale che economica. La percezione di essere entrati in una situazione produttiva diversa dalla precedente modernità (di "condizione postmoderna" si parla a partire dal 1979, da quando Jean-François Lyotard pubblica il suo famoso saggio) è in quegli anni lampante, mentre la gara tra i modelli di sviluppo - quello occidentale capitalistico e quello del blocco sovietico - si conclude con la completa disfatta di uno dei competitori alla fine del decennio quando, insieme al muro di Berlino, cadono definitivamente le speranze, o le utopie, o le illusioni di un sistema socialista egualitario.

La condizione in cui si viene a trovare l'intero Occidente è per la prima volta completamente nuova: non si tratta più di contrapporre un sistema a un altro, ma di applicare un sistema unico all'intero pianeta, e questo sistema è quello occidentale, democratico, capitalistico, liberale, pluralista. Non solo la vittoria nella competizione planetaria, ma un'autentica convinzione interiore, uno "spirito occidentale", fanno presagire un futuro di adesioni spontanee ed entusiastiche al modello egemone, almeno fino alla "scoperta" di una parte irriducibile del pianeta: con la prima guerra del Golfo (1991) si percepisce traumaticamente che i flussi culturali, i confronti, e i conflitti, non sono più tra Est e Ovest (negli anni ottanta la Cina è ancora congelata entro i suoi confini), ma tra Nord e Sud.

Sino ad allora l'Occidente pensa di aver vinto su tutta la linea, e che il proprio modello, con tutti i linguaggi che lo veicolano - compreso quindi quello dell'arte e del suo sistema - debbano essere diffusi ovunque, in nome della libertà di pensiero, di espressione, di sviluppo. Non esistono eccessivi dubbi né ripensamenti: non solo si diffonde il linguaggio egemone dell'arte, che di fatto è quello nordamericano, ma si incoraggiano tutte quelle espressioni artistiche che ne adottino i modelli, i modi e i temi, come era avvenuto nel corso del decennio nei confronti di tutto ciò che riusciva a "passare" in Occidente dalle maglie del blocco sovietico.

## 2.1 Politica planetaria e cultura globale

Dal punto di vista culturale gli anni ottanta del xx secolo non godono di particolare reputazione, e forse anche dal più vasto osservatorio della macroeconomia e della politica sono sottovalutati rispetto alle trasformazioni di portata epocale che sono avvenute in quel decennio. Certo, tutti ricordano la caduta del muro di Berlino (novembre 1989) e il crollo dell'idea socialista e comunista propugnata dal blocco sovietico, collasso ideologico accompagnato dal fallimento reale di quel modello-paese, ma pochi sono disposti ad attribuire questo rivolgimento mondiale anche al mutamento di *lifestyle* messo in scena in quegli anni. In questo caso si preferisce parlare di una sorta di ineluttabilità della caduta, partita da molto lontano, forse perché è tuttora difficile accettare che la spallata conclusiva al processo di confronto tra i due paradigmi del xx secolo sia avvenuta anche in virtù di un ideale di vita, qual è stato quello occidentale proposto negli anni ottanta, volutamente effimero, fatto di atteggiamenti, di mode e confortato da un orizzonte carico di oggetti di consumo. Sono questi, infatti, gli anni in cui il divario di comportamento tra i due blocchi si fa più profondo e, paradossalmente, si acuisce non per l'estremizzazione delle ideologie su cui essi si reggevano, ma per la rinuncia da parte dell'Occidente a insistere sui concetti "forti" di libertà (di impresa ma soprattutto di costumi), di cui si preferisce esaltare alcuni suoi esiti, ovvero il raggiungimento di un più generico e ampio benessere. L'"edonismo reaganiano" interpreta perfettamente quel momento: è il modello di vita occidentale a vincere, con l'aumento dei consumi, dell'*entertainment*, del benessere individuale, delle possibilità di divertimento, che diventano un fattore strategico da gettare sul piatto del confronto, magari insieme alla tecnologia dei nuovi missili basati a Sigonella (e in tanti altri posti del pianeta). È un modello che culturalmente e tecnologicamente punta in Occidente su una progressiva smaterializzazione degli elementi di confronto, spostati per di più su un piano di distonia del conflitto: non si può paragonare la produzione di informazioni con la produzione di tonnellate di acciaio, bisogna solo scegliere quale strada si vuole percorrere... In altre parole, se l'Occidente ha virato verso una società fatta di elementi sempre più immateriali, come le informazioni, la loro moltiplicazione esponenziale e la loro comunicazione (che di lì a poco avrebbe prodotto il web alla portata di tutti), il blocco sovietico non poteva opporre che una produzione materiale sempre più imponente la quale, però, per usare una parafrasi, "non poteva giocare allo stesso tavolo". La politica planetaria occidentale ha dunque spostato i termini del confronto, acuendo il divario e mostrando che l'unico modello foriero di sviluppo futuro e di benessere immediato e tangibile (anzi, di felicità immediata e tangibile) non poteva che essere il proprio. Se a questo si aggiungono tutti quegli elementi ideali e di comportamento - non secondari, e legati inestricabilmente a questo tipo di produzione - che proprio in quegli anni aiutavano la transizione tra Modernità e Postmodernità,

così come l'aveva individuata Jean-François Lyotard in *La condizione postmoderna*, 1979, si comprenderà come dietro l'apparente superficialità degli aspetti culturali degli anni ottanta si nasconda una complessità che è ancora la nostra, o che comunque è alla base di quei connotati che consentono per ora la sostanziale tenuta della globalizzazione culturale, e in special modo artistica. Il passaggio dal pensiero progettato della Modernità al cosiddetto "pensiero debole" post-moderno ha, per esempio, consentito una maggiore flessibilità e duttilità sia del sistema dell'arte sia della stessa arte odierna: se i concetti sottesi al termine "giusto" - tipico della Modernità - sono in fondo opinabili, e ogni cultura ne ha sostanzialmente diversi, i concetti postmoderni, più deboli ma più efficaci, sono meno connotati e più globalmente condivisibili.

Così, in una società dell'apparire, dove anche la politica mostrava una certa nuova aggressività mediatica, tutto ciò che fino a poco prima era definito con una nota di disprezzo "sovrastrutturale" diventava improvvisamente l'asse portante del rinnovamento sociale. La percezione, l'immagine che si dà di sé, della realtà, ma anche molto più facilmente comprensibili, e se vengono per così dire "sdoganati" dal loro essere elementi sovrastrutturali, superficiali, catturano la scena senza dover rimandare a qualcosa che sia, come prima, più reale, più profondo, più vero. Si stabilisce così l'equivalenza tra immagine e cosa, tra percezione e realtà, tra efficacia e verità, relazioni esaltate nella prima fase post-moderna, quella ideologicamente più virulenta, che coincide all'incirca con gli anni ottanta, e che prelude alla globalizzazione culturale del nuovo millennio.

Naturalmente questa veloce disamina degli anni ottanta muove da un punto di vista eminentemente culturale, tralasciando di approfondire, per esempio, gli elementi macroeconomici o politici, che ovviamente hanno giocato il ruolo principale nel porre le premesse indispensabili alla globalizzazione attuale, vale a dire l'apparente riduzione del globo a modello unico di pensiero e di sviluppo, con l'annientamento del blocco sovietico: restava infatti solo il blocco orientale, assoluto dinosauro della storia, a mantenere in vita una possibile alternativa (e, con essa, paradossalmente, un residuo di Modernità), e quando questo nel 1989 è venuto meno ci si è affannati a inneggiare alla "fine della storia" (Francis Fukuyama, 1992) come se finalmente il "modello unico" di esistenza avesse convinto il mondo intero a adottarlo. Non sarebbe stato così. La cosiddetta prima guerra del Golfo è del 1991, le grandi potenze asiatiche di oggi - Cina e India - non erano considerate se non come giganti "in sonno" e per chissà quanto tempo ancora, l'Africa non era che territorio di conquista e di sfruttamento economico (tra l'altro, finalmente libero dalla concorrenza sovietica), l'Islam non faceva paura, se non sui mercati finanziari con il prezzo del petrolio: il mondo era diventato più grande, ma a pensarci bene non di molto, avendo inglobato nel suo modello "solo" gli stati dell'ex Unione Sovietica. In quel mo-

mento si poteva pensare a una transizione quasi indolore al modello di pensiero unico, che avrebbe poi conquistato anche tutti gli altri territori non ancora toccati, a mano a mano che questi si fossero aperti, o si fossero resi appetibili, al mercato e alle influenze internazionali.

La cultura degli anni ottanta – e in special modo l’arte – ha contribuito all’allargamento degli orizzonti, in vista di un’utopica “missione di liberazione”, e più realisticamente come causa-conseguenza di un sistema e di un mercato dell’arte di cui si intravedevano le potenzialità globali. È negli anni ottanta che l’arte diventa anche un’opportunità economica, grazie alla nuova popolarità raggiunta e dal conseguente ruolo di *status symbol* per le società civili ricche e che volessero dimostrarsi anche colte e alla moda; nel contempo, e grazie a questa nuova condizione di visibilità, essa diventa anche un formidabile strumento di persuasione, una rutilante vetrina che non espone (ancora) merci, ma la quintessenza accattivante dell’Occidente, capace di fare della libertà d’espressione – incarnata dall’arte e dall’artista – un’occasione di appagamento spirituale e di arricchimento economico. Questo era l’edonismo artistico, parte di quel più ampio edonismo della moda, della libertà dei costumi, del consumo che caratterizzava quegli anni, quel particolare “spirito del tempo”: quando, per fare un solo esempio, a Berlino, nel 1982, si svolgeva proprio con questo titolo – “Zeitgeist”, spirito del tempo – una mostra che raccoglieva tutta l’arte del momento al Martin-Gropius-Bau, un palazzo guglielmino immediatamente a ridosso del Muro, il contrasto tra il buio al di là di questo e il senso di “liberazione” all’interno del palazzo era stridente, insopportabile, tanto da far dubitare che potessero continuare a coesistere entrambi i luoghi, entrambi i sistemi e modelli di vita nello stesso continente.

Certo, in quel decennio tutto era avvenuto così rapidamente che non si può ipotizzare che ci fosse un vero e proprio “progetto” di esportazione ovunque del sistema dell’arte occidentale, vuoi perché quest’ultimo solo in quel momento stava assurgendo a sistema articolato con ruoli ben definiti, vuoi per una specie di “anarchia” congenita, fortemente individualista, che è endemica nel mondo dell’arte. Tuttavia, la coscienza che qualcosa di grosso stesse accadendo per la cultura, su scala mondiale – cioè mondo occidentale più sfera sovietica o ex sovietica – era nel sentire di tutti. Sopra ogni cosa c’era la sensazione che dove non erano arrivate le idee sarebbe arrivato il mercato: la fiducia nella sua capacità di imporre modelli sotto forma di opere, e nel contempo di autoregolarsi virtuosamente attraverso il riconoscimento del merito, appariva totale, come quando al neofita l’oggetto che ha entusiasticamente abbracciato – una religione, una dottrina, un partito, una credenza – sembra la soluzione perfetta, la risposta onnicomprensiva a ogni possibile desiderio.

Il mercato come oggetto del desiderio, negli anni ottanta, è stato per il mondo dell’arte una seduzione così forte da cancellare ogni tipo di ipocrisia da

quell’orizzonte. Non si giustificava più un’azione economica in nome di un’idea, ma l’idea era la conseguenza dell’azione di mercato che, si riteneva, avrebbe saputo imporre il meglio. Questo è stato possibile in virtù dell’ampia possibilità di scelta offerta dalla produzione artistica a disposizione, che appariva come una sorta di supermarket delle idee tradotte in forma, e quindi in oggetto, e quindi in possibile merce. L’immaterialità delle idee e, a uno stadio ancora superiore, l’immaterialità di un modello di vita e di interpretazione del mondo come somma di idee, sarebbe stato l’effetto finale di questa rivoluzione dal basso, venuta dalla concretezza inoppugnabile delle leggi di mercato.

Una simile fiducia nelle virtù benefiche del mercato non ha permeato solo il mondo dell’arte. Gli anni ottanta sono stati gli anni dello yuppismo imperante, della scoperta della Borsa da parte di tutti i piccoli risparmiatori, di un modello di arricchimento basato per la prima volta su elementi finanziari e non industriali (che andava perciò anch’esso di pari passo con quella “smaterializzazione” riconosciuta come prerogativa della nuova era postmoderna), dell’uscita allo scoperto dei desideri di benessere e divertimento, non più mitigati o nascosti dietro la facciata virtuosa di “valori” tradizionali. Nel mondo dell’arte, tuttavia, questa irruzione è stata repentina e totalizzante, appena denunciata da poche cassandre subito tacciate di passatismo. Il modello corrente era solo in parte nuovo per l’Occidente – almeno per quanto riguarda l’arte – e nuovissimo per il resto del mondo, ma era anche l’elemento universalmente accettato, che quindi veniva a costituire il primo, e unico, terreno d’incontro della globalizzazione allora nascente. Abbracciato come ago equilibratore dalle strutture già esistenti del sistema dell’arte occidentale, il mercato prometteva grandi guadagni, non solo economici, a chi ne avrebbe adottate le regole. Per chi non aveva mai vissuto nel mercato – il resto del mondo in procinto di liberarsi di un modello che faceva acqua da tutte le parti – esso sarebbe stato il riscatto immediatamente visibile da un’esistenza all’opposizione, il premio tanto agognato di una vita sino ad allora emarginata dal benessere, dalla fama, dalla fortuna.

## 2.2 L’arte come *status symbol*

Agli inizi degli anni ottanta un’opera di Lucio Fontana costava pochi milioni di lire. Alla fine del decennio la stessa opera veniva venduta anche a cinquecento milioni di lire (un notevole valore anche oggi, persino rapportato agli euro, considerata la svalutazione di più di un ventennio). Che cosa era accaduto?

Alcuni dati oggettivi, appena accennati. Maggiore circolazione di denaro, aumento di relazioni economiche internazionali, crescita di una fascia abbastanza giovane di nuovi ricchi, divenuti tali attraverso la finanza. Questi dati incontrovertibili, percepiti da tutti persino nelle manifestazioni della vita quotidiana di allora, costituiscono però soltanto lo zoccolo su cui possono crescere i

bisogni e, soprattutto, i desideri: ma perché in quel momento l'arte contemporanea incarnava così consistentemente uno di questi desideri, anzi, forse il più forte di tutti? Perché rappresentava l'idea di esclusività massima e al contempo di popolarità. In altre parole, l'arte contemporanea era diventata uno *status symbol* per l'intero mondo occidentale.

In che modo e perché lo era diventata? Come in ogni situazione complessa, esiste un insieme di concause che ha portato a questo risultato, ma che avrebbe potuto probabilmente portare anche a un altro: la combinazione di elementi molto articolati tra di loro ha indotto il "bisogno" dell'arte contemporanea secondo un modello che non pare eccessivamente cambiato neppure oggi. Ciò confermerebbe, ancora una volta, come il decennio degli ottanta sia stato propedeutico, premonitore e profetico dei sistemi globalizzati di oggi, almeno per quanto riguarda la cultura e le arti visive, le quali sono mosse da pulsioni in fondo un poco più durature e stabili di quanto non lo siano i sistemi economici che ne consentono lo sviluppo. C'è molta maggior differenza tra i sistemi produttivi degli anni ottanta e quelli del primo decennio del nuovo millennio, di quanto non ce ne sia tra nascita e sviluppo del desiderio di arte contemporanea di allora e di oggi: i meccanismi di produzione del denaro sono cambiati, i modi dello sviluppo del desiderio molto di meno.

È nel passaggio dalla Modernità alla Postmodernità che il desiderio di arte conosce un'impennata. Infatti, se la Postmodernità ha comportato un allontanamento progressivo dalla produzione materiale e da una sempre maggiore importanza conferita a elementi immateriali, come per esempio le informazioni – con tutto ciò che ne consegue in termini di crescita dei sistemi di informazione, sempre più pervasivi e seducenti –, pensare all'arte come all'esempio più sublime e complesso di informazione non è difficile, ed è anche per buona parte legittimo. L'arte, e più in generale la cultura, diventano così parte di quel sistema di informazioni, la cui fruizione ha creato il neologismo di *infotainment*, brillante fusione dei termini *information* ed *entertainment* (informazione e intrattenimento). Ma se questa ipotesi sembrasse troppo astratta e basata soltanto su considerazioni e previsioni epocali, non ancora del tutto verificabili, ci sono altri indizi, più concreti, della direzione presa dai desideri in una società complessa, ricca e nonostante tutto "vincente" in campo mondiale.

Uno di questi indizi è l'aumento delle persone direttamente interessate, in via più o meno professionale, ai sistemi economici legati al cosiddetto terziario e, all'interno di questo, a tutti quei settori dedicati al tempo libero. La gestione del tempo libero è infatti diventata una delle prime industrie del pianeta, se non la prima in assoluto, e il fenomeno nasce negli anni ottanta. Non è questa la sede per analizzarne i motivi, ma solo per valutarne alcune conseguenze, tra cui la possibilità di "coltivare lo spirito", oltre che di nutrire il corpo. Anche questo, in fondo, è un portato del processo evolutivo della Modernità, se si vuole

distorto ma comunque fatto proprio dalla trasformazione postmoderna. Naturalmente, lo spirito si può coltivare in innumerevoli maniere, leggendo un libro come partecipando a una regata transoceanica con la propria barca, ma la frequentazione, la conoscenza e l'ostentazione dell'arte rispondono a requisiti di cui pochi altri "passatempi culturali" sono dotati, come per esempio l'*allure* di prestigio intellettuale, la curiosità per un ambito che si reputa in cima a tutti i concetti di creatività, quel vago senso di trasgressione che circonda ancora la figura dell'artista, eredità di un concetto romantico-borghese della vita artistica – la *bohème* –, l'idea di libertà assoluta che sprigiona da questo ambiente e, per finire, la visibilità che il mondo dell'arte garantisce a chi lo frequenta in veste di collezionista, cioè di utente economico finale del sistema dell'arte nel suo complesso. Ecco creato lo *status symbol* per quella società di nuovi ricchi in cerca di una veloce legittimazione.

L'arte diventa dunque un prodotto popolare (vedremo come nel prossimo paragrafo) e al contempo elitario, perché la frequentazione è sostanzialmente gratuita, ma il possesso no, ed è quest'ultimo a conferire prestigio. Come tutti i prodotti di lusso, deve essere sufficientemente diffusa per essere conosciuta, e sufficientemente inarrivabile, cioè costosa, per essere prestigiosa facendo brillare di luce riflessa chi riesca a possederla. Il meccanismo è assolutamente identico a quello di ogni altro prodotto di lusso, dai cavalli da corsa alle squadre di calcio, dalle scuderie di automobili alle barche per la Coppa America: la novità è invece il modo – e la velocità – con cui la vecchia struttura fatta di conoscenza, di studio, di passione, di vera appartenenza a un gruppo esclusivo di conoscitori, tutti elementi legati alla frequentazione dell'arte e dell'arte contemporanea almeno sino a tutti gli anni settanta, è crollata di fronte all'irruzione del denaro in quel settore. Nel giro di pochissimi anni l'arte contemporanea è diventata un business, e anche dei più riusciti se, come ricordato all'inizio, il moltiplicatore di guadagno su un singolo artista è stato all'incirca di duecento volte in neppure un decennio. Nemmeno il mercato delle armi, mi fece notare alla fine degli anni ottanta Alighiero Boetti (che avrebbe visto oggi, se non fosse scomparso nel 1994, il valore dei suoi lavori moltiplicato per mille rispetto a quegli anni), fa guadagnare così tanto. Mai quanto allora il valore di un'opera è stato assimilato al suo prezzo, e oggi forse soltanto in Cina il mercato dell'arte si basa quasi esclusivamente su questa equivalenza. Certo, collezionisti come Charles Saatchi – già consulente pubblicitario di Margaret Thatcher negli anni ottanta, poi creatore in quel decennio e in quello successivo di un vero e proprio impero basato sulla promozione dell'arte inglese a partire dalla propria collezione – sono rarissimi e possono a ragione rivendicare quel ruolo-guida del sistema dell'arte così come si configura oggi. Ma è il movimento internazionale che si è creato attorno a queste figure, fatto di anonimi seguaci, di imitatori in sedicesimo, di collezionisti al traino delle mode lanciate da altri, e soprattutto di un

numero consistente di collezionisti-investitori, che ha consolidato l'idea dell'arte contemporanea come *status symbol* tuttora persistente.

Un corollario. Qualcuno potrebbe chiedersi perché sia proprio l'arte contemporanea e non l'arte *tout court* a essere diventata *status symbol* delle società post-moderne. La risposta sarebbe automatica se non scrivessimo dall'Italia, dal paese cioè che possiede un patrimonio spropositato di beni culturali del passato: nel mondo, infatti, l'arte contemporanea è un prodotto infinitamente più disponibile dell'arte antica e in più si rinnova continuamente, consentendo così di rispondere a una domanda sempre più vasta, a mano a mano che aumenta la ricchezza delle nazioni e a mano a mano che nuovi territori – e nuovi capitali – vengono coinvolti nel grande gioco. Se è vero che i grandi numeri di visitatori di mostre si realizzano sempre quando ci si trova di fronte ad artisti o movimenti del passato – da Leonardo a van Gogh, dagli impressionisti al Cubismo –, i grandi capitali si muovono per l'arte contemporanea, e vengono perlopiù dai privati, da singoli individui legittimamente eccitati di fronte alla possibilità di acquistare visibilità e prestigio. Solo in un secondo tempo i grandi investimenti in arte – e l'ulteriore ascesa vertiginosa dei prezzi – hanno visto come protagonisti soggetti di fatto anonimi come banche, corporation, fondazioni, industrie. Antesignano di questo sviluppo è il British Rail Pension Fund (Fondo Pensioni delle Ferrovie Britanniche), che sin dal 1974 aveva pensato di utilizzare il tre per cento dei suoi introiti per l'acquisto di opere d'arte che si sarebbero rivalutate nel tempo. Sino al 1982, quando ci fu una prima pausa, furono acquistate opere “sicure” di artisti notissimi (impressionisti, cubisti e così via), poi rivendute in una famosa asta da Sotheby's nell'aprile 1989, ottenendo un rendimento medio annuo – cioè distribuito per tutti gli anni intercorsi tra l'acquisto e la vendita – del 15,3%. Il ricavato servì per rifinanziare il fondo, ma anche per acquistare nuove opere, più recenti, e così via sino agli acquisti dei primi anni duemila, rivolti ad artisti, solitamente britannici, anche molto giovani. Queste scelte hanno poco a che fare con la costruzione dello *status symbol* dell'arte, bensì piuttosto con la speculazione su di essa; senz'altro è stato possibile metterle in atto per l'esistenza di quello stesso *status symbol*, e anche se l'acquisto d'arte, nel caso del British Rail Fund, è iniziato prima del boom e con opere d'arte consacrate dalla storia, gli acquisti successivi, sempre più vicini alla contemporaneità, hanno risentito fortemente del clima euforico cresciuto attorno all'arte d'oggi.

Anche il passaggio dal collezionismo privato a quello delle fondazioni o delle corporation inizia in questi anni e lega indissolubilmente l'idea di arte come *status symbol* a quella di *art business* e di speculazione economica sull'arte. Senza cancellare il collezionismo privato – anzi, incentivandolo – il sistema dell'arte sembra da quel momento aver percorso la strada di una progressiva divaricazione del mercato: i grandi affari alle fondazioni, mentre la scoperta, l'affermazione del gusto, il “piccolo cabotaggio” al collezionismo dei singoli. E, ancora, è

proprio l'affermazione dell'arte come *status symbol* a indurre e quasi costringere tutto il ceto abbiente, anche in assenza di particolare passione, a interessarsi d'arte contemporanea, pena l'esclusione dal club dei detentori del gusto. Ormai ogni gruppo bancario ha attivato un settore di *art consulting* per i propri clienti maggiori, i quali possono così essere consigliati nella formazione di una collezione che sia allo stesso tempo motivo di prestigio e di investimento. Anche se finora questi settori non risultano produttivi per la banca, per il fatto che i clienti appassionati hanno solitamente un proprio curatore, così come le varie fondazioni, tuttavia è apparso necessario per motivi di prestigio delle singole istituzioni bancarie mostrarsi aggiornate sui trend del lusso, per costruire in questo modo una sorta di *status symbol* istituzionale per l'arte contemporanea. Non è lontano il momento in cui saranno le banche stesse a diventare soggetti attivi del mercato dell'arte, e non solo fornitori di servizi economici, esattamente come è accaduto nei rapporti macroeconomici tra settori finanziari e settori industriali.

### 2.3 L'arte come fenomeno popolare

L'altra faccia dell'arte come *status symbol* è la percezione dell'arte come fenomeno popolare. In una società dell'informazione e dell'intrattenimento i due aspetti sono strettamente legati, e non è assolutamente pensabile una moda elitaria che possa prescindere da un'attenzione popolare. Come nel corso del xx secolo si è andata riducendo, sin quasi ad azzerarsi, la forbice tra cultura “alta” e cultura “bassa”, così anche i contesti in cui queste espressioni si manifestano sono andati confondendosi, grazie a una sorta di “democratizzazione” dell'intrattenimento e delle mode culturali. In questo, cioè, il fenomeno è stato generale, e ha coinvolto tutti i linguaggi, da quelli più universali – come la moda, la musica o il cinema – a quelli solo apparentemente più sofisticati – come l'arte, il design o l'architettura –, mentre unicamente la letteratura ha mantenuto ancora la distinzione tra quella “alta” e quella “bassa”. Di più, spesso nei linguaggi più popolari (popolari perché frequentati da tutti) sono la spontaneità e la creatività dal basso a fornire gli spunti per un'elaborazione avanzata del linguaggio preso a ispirazione, e la moda ne è l'esempio più lampante. È a partire dagli anni sessanta-settanta che la *street fashion*, cioè i modelli elaborati spontaneamente, “dalla strada” appunto, dettano il trend per la moda griffata; in modo analogo si è affermato un deciso giovanilismo che ha invertito il flusso della moda, che oggi interessa tanto il giovane quanto il maturo, mentre un tempo la conquista della maturità coincideva anche con un deciso distacco dalla moda, dall'abito indossato, come forma di comunicazione corporea.

Per quanto riguarda l'arte, alcuni avvenimenti hanno consolidato questo andamento, questa tendenza popolare. Innanzitutto c'è il successo planetario

della Pop Art e il contemporaneo – alla fine degli anni settanta – venir meno del concetto di avanguardia, superato dalla nuova concezione postmoderna di un tempo e di un luogo “senza direzioni” e quindi senza avanguardia e retroguardia, termini ormai privi di significato: se non esistono direzioni precise, se tutto può funzionare, se la storia è finita, ha anche poco senso pensare che certe tendenze stiano andando nella “giusta direzione”, siano cioè più avanzate di altre. Inoltre, gli anni settanta avevano lasciato in eredità un’arte fondamentalmente cerebrale, che concedeva pochissimo all’immediatezza visiva, mentre gli anni ottanta sono stati caratterizzati dal trionfo della pittura, di una pittura emotivamente coinvolgente, di spontanea piacevolezza, di forte impatto cromatico e narrativo insieme, che non doveva analizzare o spiegare nulla, e che al contrario intendeva impressionare visceralmente il proprio interlocutore. Sono gli anni della Transavanguardia, dei cosiddetti Nuovi selvaggi tedeschi, del graffitismo americano, ma anche un periodo in cui una pletera di pittori mai considerati si prende la rivincita in una sorta di rivolta contro le strutture concettuali dell’arte d’avanguardia. Il risultato è da un lato l’affermarsi di un’arte più “facile”, più immediatamente accessibile, che chiede allo spettatore una partecipazione emotiva ma non mentale, dall’altro un rimescolamento e una confusione di ruoli che sconvolge le categorie critiche vigenti, e che quasi annulla ogni possibilità critica. A questa situazione si aggiunge la “scoperta” del mercato, considerato alla stregua di un equalizzatore imparziale e oggettivo e si avrà un quadro complessivo di un’atmosfera mai vissuta prima, dove il produttore di cultura – l’artista – arriva immediatamente, senza più intermediari o garanti, e senza regole certe, nell’arena implacabile della domanda e dell’offerta.

Certo, la condizione appena descritta di per sé non giustifica affatto la popolarità che l’arte assume a partire dagli anni ottanta – e che non è ancora scemata –, ma sicuramente individua una premessa essenziale: un’arte facile, che possa prescindere da intermediazioni culturali, cioè immediatamente fruibile da chiunque si voglia semplicemente avvicinare a questa disciplina, è la condizione indispensabile di ogni popolarità.

Per il resto, la nascita e la crescita della popolarità dell’arte contemporanea seguono meccanismi non molto diversi da quelli che ne favoriscono il divenire *status symbol*. La sola differenza risiede nel possesso dell’oggetto, mentre tutti gli altri processi che portano a volerne fruire hanno la medesima radice. D’altro canto, fare il tifo per una squadra di calcio e possedere quella squadra di calcio non differenzia le due posizioni né per la passione, né per la competenza, ma semplicemente per il denaro, mentre l’oggetto è esattamente lo stesso.

Così, il pubblico si sente attore tanto quanto il collezionista, e a ragione, perché è solo quando l’arte riesce a muovere le masse che diventa elemento imprescindibile dell’attenzione dei media e, quindi, della creazione del fenomeno

stesso. Si potrebbe obiettare che il “mostrismo” – cioè quell’avvenimento per cui le grandi mostre nei grandi musei sono diventate manifestazioni da non perdere, con centinaia di migliaia di visitatori – ha colto tutti alla sprovvista. Prendendo a esempio un caso-studio significativo, nel corso degli anni ottanta i visitatori del Prado di Madrid si attestarono tra il milione e seicentomila e il milione e novecentomila all’incirca per tutto il decennio, con le eccezioni degli anni 1985, 1988 e 1990, quando si andò dai due milioni e quattrocentomila visitatori ai due milioni e cinquecentomila, in virtù delle grandi mostre organizzate in quegli anni, di cui si racconta, per esempio, che l’intera tiratura dei cataloghi prevista per tutto l’arco della mostra di Velázquez (1990) andò esaurita il primo giorno d’apertura. Fin qui nulla di imprevedibile, se si considera il desiderio degli spagnoli in quegli anni di rientrare nel consesso democratico europeo anche – e soprattutto – attraverso la cultura; a stupire è che le mostre in questione fossero dedicate ad artisti spagnoli la cui maggioranza delle opere è esposta permanentemente in quello stesso museo. Imprevedibile è stata dunque la “riscoperta”, la trasformazione delle opere d’arte da oggetti museali a soggetti attivi, da polverose testimonianze a protagonisti dello spirito del tempo, da documenti permanenti – e quindi sostanzialmente indifferenti al dinamismo della società – a *star* di un momento irripetibile cui si ha il privilegio di assistere. La singolare congiuntura di una serie di circostanze e di situazioni, che hanno caratterizzato il *turning point* tra Modernità e Postmodernità, ha favorito e instaurato questa percezione dell’arte. Come si è ricordato nel paragrafo precedente, l’industria del tempo libero, un nuovo benessere, il desiderio di uscire dalle secche troppo ideologiche del decennio precedente, una volontà di divertimento dopo anni di impegno hanno fatto del mondo dell’arte un territorio ideale, appetibile, dorato e *glamour* per un pubblico vasto, sufficientemente acculturato e benestante, in cerca di nuove motivazioni, di nuove appartenenze, di nuovi spazi mentali e reali di aggregazione. È dunque quando l’arte incarna un “evento” che essa diventa popolare: è la partecipazione a una mostra, è l’“io c’ero” l’imperativo a cui il pubblico deve ubbidire per vivere l’appartenenza a una sorta di esclusività, non molto diversa da quella dei possessori dell’arte, che di questa stessa arte si sentono – quasi sempre a torto – anche le guide, gli arbitri. E ciò avviene a maggior ragione nei confronti dell’arte contemporanea, campo in cui non si tratta solo delle opere, ma anche degli artisti, della creazione in presa diretta, dell’ambiente che gravita attorno a essi, dell’interpretazione del mondo e soprattutto dell’interpretazione della vita che essi forniscono e incarnano.

In quegli anni nei rotocalchi di tutto il mondo gli artisti sono trattati alla stregua di divi cinematografici di qualche decennio prima e delle top model di qualche anno dopo: conquistano le copertine come mai era accaduto, mentre i valori delle loro opere schizzano in alto in tempi brevissimi. Gli artisti italiani della Transavanguardia – soprattutto quelli trasferitisi negli Stati Uniti, come

Sandro Chia e Francesco Clemente – contendono i salotti newyorkesi ai protagonisti consolidati di quella scena dell’arte. Lo stesso Andy Warhol, che solo negli anni ottanta verrà riconosciuto come maestro indiscusso dell’arte americana, aumenta il suo prestigio anche grazie ai giovanissimi frequentatori della sua Factory, come Keith Haring e Jean-Michel Basquiat. La vita e la presenza dell’artista sulla scena mondiale diventano uno dei veicoli più importanti per il successo della sua opera. Si tratta di un movimento sincrono, di un circolo virtuoso che si autoalimenta e concorre allo stesso scopo: la creazione di un nuovo mito popolare che, a sua volta, nutrirà un mercato sempre più vasto. L’attenzione dei media incrementa la propensione dei nuovi appassionati a “fidelizzarsi” al mondo dell’arte, e l’interesse di questi aumenta il coinvolgimento dei media, mentre su tutto il movimento ascendente e attraente si stende il valore dei valori, l’equivalente astratto di ogni giudizio: il denaro inteso come misura stessa del valore.

Tutto appare più facile e comprensibile in quegli anni, grazie a questa semplificazione dei criteri di giudizio, che vanno dall’arte più semplice da interpretare al giudizio che di questa dà il mercato, attraverso un mezzo altrettanto lineare (anzi, di più) che è l’automatismo autoequilibrante della domanda e dell’offerta, ormai divenuto l’unico meccanismo riconosciuto per stabilire il valore di un’opera, di un artista, dell’arte stessa. È proprio la chiarezza del sistema a rendere inutili tutti gli altri criteri interpretativi, che a loro discredito hanno la difficoltà, la necessità dello studio della storia dell’arte appena passata, l’erudizione, l’aleatorietà del giudizio, la sua opinabilità. Invece, la trasformazione dell’arte in merce assoluta fornisce il metro di giudizio perfetto e inappellabile, e per di più semplice e comprensibile: la battaglia delle idee diventa lotta per il successo, e pochi si accorgono che questa non è un’equivalenza. A partire dalle generazioni di artisti emerse negli anni ottanta tutti accettano questa nuova legge, sia i produttori di arte sia i fruitori, in nome della facilità e della misurabilità del giudizio, trasferito dall’oggetto artistico al suo equivalente monetario, e in cambio ne hanno un incremento vertiginoso di attenzione e di valutazione economica. Per di più, all’inizio il sistema è “puro”, cioè senza correttivi di sorta, come invece accadrà nei vent’anni successivi, che vedranno il progressivo complicarsi di questo ordine dei valori attraverso una serie di compensazioni, correzioni, sfumature, persino di trucchi, tutti in senso economicistico: e quando le rivoluzioni sono all’inizio, esse appaiono chiare negli obiettivi e attraenti nei modi e nei metodi per conseguirli. La rivoluzione nel mondo dell’arte degli anni ottanta è consistita nel mutamento radicale del metro di giudizio, prima ancora che nel mutamento dello stile e delle tendenze formali: la riunificazione di caratteristiche critiche anche opposte, ma comunque strutturate per fornire un quadro complesso dell’arte sotto l’unico criterio del mercato nella sua accezione più radicale, ha consentito che si stabilisse una base comune su cui

costruire un mercato globale, mentre le regole interpretative sino ad allora in vigore sono state escluse o relegate a un ruolo secondario, benché molto visibile (si pensi per esempio alla critica d’arte, che in quegli anni vive un momento di grande popolarità, ma che ha rinunciato anche a ogni parvenza ermeneutica, in favore della pura retorica del convincimento).

In ogni caso, una maggiore facilità di approccio al mondo dell’arte ha certamente dischiuso le porte a un pubblico vastissimo, che ha fatto della frequentazione – e forse anche della conoscenza – dell’arte contemporanea il proprio “passatempo culturale”, allargando a dismisura, tra l’altro, il numero dei potenziali collezionisti, democraticamente individuati in una fascia medioborghese di professionisti vecchi e nuovi, arricchitisi in quegli anni di benessere ostentato e ostensibile. In questo senso, quel trend continua tutt’oggi, senza risentire, nelle sue regole generali, di crisi o di stanchezza. È l’arte, non la sua immagine, a essere più fragile.

#### 2.4 Una globalizzazione abortita: il fenomeno russo

Quando Michail Gorbačëv fu eletto segretario del Partito comunista sovietico, nel marzo 1985, nessuno avrebbe pensato che solo quattro anni più tardi sarebbe crollato il muro di Berlino, e che nel 1991 l’Unione Sovietica si sarebbe disgregata. Il passaggio così repentino da un modello produttivo e culturale assolutamente centralizzato a un’autentica atomizzazione delle iniziative – di tutte le iniziative, anche quelle illecite – impedì di graduare il passaggio non tanto tra due tipi di economie, quanto addirittura tra due tipi di mentalità: almeno sino a tutti gli anni novanta la *perestrojka* (ristrutturazione) e la *glasnost* (trasparenza dell’informazione) sono sembrate al popolo russo, ex sovietico, una iattura più che una liberazione, mentre solo pochi faccendieri, quasi tutti ex oligarchi, hanno saputo costruire la loro fortuna a spese delle imprese statali improvvidamente privatizzate. Tuttavia, poiché questa non è una disamina economica, ma al massimo sociologica di quel momento, e ristretta al “sotterraneo” mondo dell’arte russo, ci limiteremo a far notare come certi comportamenti, certe azioni, certi atteggiamenti siano stati talora lo specchio, l’interfaccia di quella più vasta trasformazione del mondo russo, che non ha ancora risolto molti dei suoi problemi, alcuni dei quali inerenti alla qualità dell’interpretazione della realtà e soprattutto alla possibilità di libera diffusione di queste interpretazioni attraverso un mercato delle idee non ancora strutturato.

In Unione Sovietica la distinzione tra artisti “ufficiali”, cioè appartenenti all’Unione degli artisti dell’URSS o all’Accademia delle arti dell’URSS, e magari nominati artisti del popolo, e “non ufficiali” o “non conformisti” è durata sino a tutti gli anni ottanta. La curiosità e l’interesse occidentali per quanto si produceva nel mondo dell’arte russo ha cominciato a evidenziarsi intorno alla metà di

quel decennio, con mostre pionieristiche, dove spesso non si distingueva tra chi apparteneva alla fronda e chi all'apparato, ma la cui intenzione un po' ipocrita e un po' pubblicitaria era quella di "dar voce" a chi non l'aveva avuta sino ad allora, contribuendo così a quel clima di condiscendente attenzione per un sistema in via di trasformazione democratica. Di fatto, mostre autenticamente alternative, basate sulla dissidenza o su una reale conoscenza della situazione russa, sono state rarissime in Occidente, di fronte a un boom di rassegne aventi come soggetto gli artisti russi, tra il 1987 e il 1991 (anno, guarda caso, del tentato colpo di stato in Russia e della prima guerra del Golfo, che ha spostato l'interesse mediatico verso altre zone del pianeta). Come spesso avviene - e avverrà anche nei confronti del fenomeno cinese - quando una situazione fa aggio su tutto, è sufficiente appartenervi per poter diventare oggetto d'interesse. In questo caso, l'essere russo e sfuggire in qualsiasi modo, anche di pochissimo, allo stereotipo del "realismo socialista" che si riteneva unica espressione dell'arte sostenuta dal regime, per un artista costituiva in sé un merito sufficiente per essere selezionato a rappresentare in Occidente la nuova arte russa. Per questo motivo la percezione di quell'arte è risultata da subito abbastanza distorta e superficiale, tanto da perdere completamente di interesse - salvo quello per poche figure di artisti, come Ilya Kabakov o Erik Bulatov, che ha resistito a questi scossoni - non appena si è compreso che dal punto di vista culturale ed economico l'ambito russo non offriva particolari suggestioni. Sul fronte culturale, il quadro che alla lunga emergeva dalla maggior parte degli artisti russi benevolmente considerati all'inizio si dimostrava troppo legato a un contesto particolare, politico e sociale, il cui riscatto e il cui confronto - in mancanza di un linguaggio veramente nuovo - non coinvolgeva il pubblico occidentale, forse convinto di poter scoprire nel silenzio della precedente repressione sovietica un nuovo Malevič. Se si guarda poi al lato economico, il mercato russo non era in grado di assorbire praticamente nulla di quanto avveniva in Occidente - più per mancanza di abitudine che per carenza di denaro -, mentre i pochi artisti che avrebbero potuto aspirare a un mercato internazionale si sono trasferiti quanto prima in Occidente, in Germania, in Francia o negli Stati Uniti.

Liquidata dal punto di vista occidentale la situazione russa, dopo pochi anni di euforia "politica" e "solidaristica" nei confronti dell'arte ex sovietica, risulta assai più interessante, in termini di globalizzazione, comprendere l'evoluzione del mondo dell'arte russa messo improvvisamente a confronto con quello occidentale.

Gli effetti della *glasnost* si cominciarono ad avvertire a partire dal 1986, quando fu possibile allestire mostre anche non sostenute dalle istituzioni ufficiali. Le prime furono le cosiddette "mostre in cucina", realizzate negli appartamenti o in spazi pubblici in disuso; contemporaneamente si assistette alla realizzazione delle aste improvvisate per artisti "non conformisti", senza che questo tro-

vasse l'opposizione dell'Unione degli artisti dell'URSS, ma anzi con il beneplacito di questa istituzione, che probabilmente fiutava il cambiare del vento. A parte alcuni incidenti di percorso, come la negazione di uno spazio espositivo nel 1987 all'indomani della mostra "Retrospectiva degli artisti moscoviti 1957-1987", organizzata dal gruppo frondista Ermitage che Leonid Bazhanov aveva fondato l'anno precedente, il rinnovamento forzato coinvolse entrambi gli schieramenti tradizionali. Già agli inizi degli anni novanta non aveva più senso parlare di artisti "underground" e di "ufficiali", perché il contesto era radicalmente mutato e quello che era stato una sorta di gioco delle parti non aveva più un campo su cui giocare, regolamentato da un codice non scritto che consentiva la sopravvivenza di entrambi gli schieramenti. Di questi, però, va detto che uno era in posizione infinitamente meno privilegiata dell'altro (qualcosa di simile a quanto accaduto anche per l'intelligenza letteraria: tipico il caso di un Solženicyn che, dopo essere stato il portabandiera del dissenso, è stato rapidamente dimenticato e si è arroccato su posizioni considerate passatiste e tradizionaliste). Agli inizi del 1990 la situazione russa era talmente libera da risultare anarchica, con l'unica consapevolezza che non si sarebbe mai più tornati indietro e che di fronte si aveva un modello - quello occidentale - di cui si conoscevano a malapena gli elementi costitutivi e solo superficialmente il funzionamento. Per esempio, l'asta di artisti russi tenuta da Sotheby's a Mosca nel 1988 era stata più che altro una mossa pubblicitaria della casa d'aste, e di conseguenza una dichiarazione "politica" di un nuovo corso delle cose (e non fu più replicata), che aveva suscitato stupore e scalpore nella società e tra gli intellettuali russi, proiettati improvvisamente in una sorta di "promessa" di facilità economica, se solo si fosse adottato il sistema occidentale. In un solo colpo, quella che era stata l'espressione sotterranea, privata e sofferta di un disagio individuale e sociale, veniva alla luce trasformandosi istantaneamente in un valore economico impensabile appena pochi anni addietro. Così, il sistema dell'arte russo in quel decennio ha cercato di darsi un'immagine, imitando nelle definizioni e nelle tipologie il sistema dell'arte occidentale. Nel 1989 nascono a Mosca - che per molto tempo sarà l'unico centro, tuttora fulcro indiscusso di ogni timido tentativo di diffusione dell'arte contemporanea - le prime gallerie: la galleria Pervaya, la M'ARS, la Aidan, la 1.0, la Guelman, la Regina, la XL, la Stella (oggi diventata Fondazione) sono tuttora gallerie mitiche per le generazioni di giovani artisti che si affacciano per la prima volta alla ribalta. Il sistema, però, non funzionava. Nessuna galleria all'inizio aveva artisti in esclusiva, e anzi tutti esponevano in tutte le gallerie, istituendo così un metodo solidale, ma certo non concorrenziale, aggravato da un'oggettiva diffidenza nei confronti dell'arte contemporanea. Di fatto, questa non era oggetto di studio ufficiale in nessuna istituzione, e ogni cosa doveva essere frutto di una sorta di auto-organizzazione, compreso l'approfondimento storico-critico. Ciò sembrerebbe contrastare con quanto detto sino-



ra a proposito dell'arte come *status symbol*, che non necessita di studi o di professionalità particolari, ma nell'ambiente russo non circolava il minimo sentore che l'arte potesse essere qualcosa di diverso da una nobile pratica individuale di rappresentazione del mondo e dell'animo umano: solo l'imitazione degli standard occidentali avrebbe potuto far pensare all'arte sotto quell'aspetto, cosa che è avvenuta soltanto a partire dal nuovo millennio. In un'intervista ancora inedita e in mio possesso, Viktor Misiano, uno dei critici più accreditati e attenti del nuovo corso russo, già attivo negli anni ottanta, racconta brevemente il clima degli anni novanta e degli anni zero del nuovo millennio, evidenziando il ruolo declinante dell'intellettuale:

[...] ora [2010] la situazione del mercato dell'arte è molto più periferica rispetto agli anni novanta, quando non c'era il sistema dell'arte, non c'era informazione, ma maggiore libertà nell'espressione artistica, e l'apertura verso l'Occidente. Allora la legittimazione di ogni pratica artistica, in Russia, si doveva agli intellettuali, mentre da quando il mercato è cresciuto la legittimazione viene dai collezionisti e dai mercanti, e gli intellettuali non sono più necessari, anzi sono dannosi per le vendite. Si conosce il *mainstream* commerciale, ma si sa poco di arte: è la costruzione del "proprio Occidente", ma l'Occidente vero nessuno lo conosce...

46

Comunque gli anni novanta sono stati anni a loro modo fecondi di tentativi: dopo i gruppi di artisti – il già citato gruppo Ermitage era uno dei più noti – e le gallerie spesso fondate dagli stessi artisti, si sono costituiti luoghi d'esposizione a carattere solidaristico, come il cca (Centro per l'Arte Contemporanea), fondato nel 1991 dal solito Bazhanov, che confidava nell'aiuto delle gallerie circostanti (il centro sorgeva nella Yurimanka, il quartiere delle gallerie, che avrebbero dovuto collaborare e fornire a turno o in cooperazione tra loro il supporto logistico totale al Centro), e poi, a poco a poco, altre istituzioni sempre più vicine a certi modelli occidentali, soprattutto privati. Alcune delle gallerie-pilota e molte delle gallerie pionieristiche chiudono nel giro di pochi anni, mentre le istituzioni si trasformano cercando – ci si scusi il gioco di parole – di "istituzionalizzarsi" il più possibile: il cca chiude nel 1994 per far posto al ncca (National Centre for Contemporary Arts), fondato nel 1995, con qualche sovvenzione statale –, mentre nel 1999 nasce anche il ммома (Moscow Museum of Modern Art) a statuto municipale. Ma sono le fondazioni la vera novità russa, almeno per quel sistema dell'arte. A partire dal 1998-1999, cioè dopo la gravissima crisi finanziaria del 1997 che ha visto la drastica svalutazione del rublo e ha rivelato la natura non proprio trasparente della nuova classe dirigente, nel panorama artistico russo e in particolare moscovita si sono moltiplicate le fondazioni, veri e propri musei privati, nuovo fiore all'occhiello di un'oligarchia che vuole scalare al più presto la montagna della rispettabilità e di un minimo consenso internazionale. Non

tutte sono così eticamente censurabili, di certo, però, nel primo decennio del nuovo millennio, e all'avvio del secondo, la tendenza a enfatizzare le caratteristiche di capriccioso mecenatismo di pochi privati sembra avere la meglio sul più lento, e meno visibile, impegno a costruire una sensibilità diffusa per l'arte contemporanea, che pure è nello statuto di tutti i musei e di tutte le istituzioni russe dedicate all'arte moderna e contemporanea. In altre parole, se una fondazione come la Ekaterina – attiva dal 2002 per opera dei collezionisti Vladimir e Ekaterina Semenikhin – si è affiancata ai musei e alle altre istituzioni fornendo supporto economico, logistico e culturale di vario tipo, la Stella Foundation – fondata nel 2004 da Stella Kesaeva, economista, già proprietaria della Stella Art Gallery, moglie di un imprenditore, conoscitrice del mercato americano e collezionista di arte internazionale sin dagli anni novanta – sembra molto più autoreferente, più propensa ad attirare su di sé i riflettori della ribalta artistica. Il suo intento è quello di proiettarsi all'estero e di costituire il punto di riferimento per chiunque voglia agire in Russia, e al tempo stesso operando all'interno con mostre di prestigio (ha concorso in maniera fondamentale alla grande retrospettiva di Ilya Kabakov, forse il più eminente artista russo da tempo emigrato in Occidente, tenutasi nel 2005 all'Ermitage di San Pietroburgo). Ma lo spazio che maggiormente attira su di sé la curiosità è senz'altro il Garage ccc (Center of Contemporary Culture), nato nel 2008 dalla fondazione di beneficenza Iris, che fa capo al magnate Roman Abramovič e alla sua compagna Dasha Zhukova. Installato in un autentico garage per autobus progettato nel 1926 dall'architetto razionalista Konstantin Mel'nikov, lo spazio ha ospitato sinora mostre dedicate ad artisti internazionali tra i più noti e di moda – come Carsten Höller, Anthony Gormley, Francesco Vezzoli, ancora Ilya ed Emilia Kabakov, Mark Rothko, David Lynch –, o, sintomaticamente, collezioni di altri magnati come François Pinault. L'intenzione è dunque chiarissima: entrare al più presto, e nella maniera più semplice, nel novero delle poche istituzioni e della ristrettissima cerchia dei mecenati e collezionisti che possono dirigere il mondo dell'arte.

47

A corollario di queste iniziative – le uniche che a tutt'oggi possono pensare a un progetto di medio termine, vista la disponibilità di fondi e la cronica carenza di questi presso le istituzioni pubbliche – e sull'onda di quella sorta di imitazione e riconoscimento della validità di un sistema sono nate anche una fiera d'arte e una biennale, istituita nel 2005 e giunta alla quarta edizione; e se la fiera dell'arte, sorta all'indomani della famosa asta di Sotheby's del 1988 e poi interrotta negli anni bui dei disordini e della crisi degli anni novanta, non sembra godere di ottima salute, la biennale al contrario si muove su binari più seri, con qualche finanziamento statale e una buona visibilità internazionale frutto di scelte equilibrate dei curatori.

La situazione del mondo dell'arte russo, dunque, di fronte alla sfida della globalizzazione, è paradigmatica di quanto può accadere a un sistema culturale an-

che radicato e tradizionalmente molto solido che si trovi ad affrontare un cambiamento così forte e soprattutto repentino. In questa irruzione del mondo globalizzato nelle strutture russe si possono individuare alcune fasi culturalmente ben determinate, dallo sviluppo sintomatico, e visto che ormai dalle prime decisive avvisaglie del cambiamento in atto in quella società ci separa un quarto di secolo, non è impossibile uno sguardo storico sull'evoluzione del sistema. Una prima fase, databile grossomodo dal 1985 al 1991 – prime aperture di Gorbačëv e tentata controrivoluzione stroncata da Eltsin –, ha visto il fiorire della speranza del cambiamento: i segnali d'attenzione dall'Occidente avevano contribuito a creare anche all'interno un clima di dibattito, di discussione e di riflessione sull'arte e sul sistema russi. Di questa fase sono stati protagonisti gli intellettuali e gli artisti, cui era demandato tradizionalmente il compito della critica, dell'interpretazione socioculturale, persino della denuncia. La seconda fase copre praticamente tutti gli anni novanta e coincide con una seria fase di stagnazione economica e con un'inflazione mal sanata. In questo periodo il mondo dell'arte cerca di darsi una struttura, imitando quelle funzionanti in Occidente. Nascono molte gallerie, quasi tutte a Mosca, centri culturali che vorrebbero essere come le Kunsthallen tedesche; si scimmiotta il mercato dell'arte senza tuttavia esprimere una qualunque economia del settore. È un momento di quasi totale anarchia, che vede un enorme fervore culturale e produttivo, testimoniato dal numero impressionante di mostre che si susseguono, e dalla tipica caratteristica della riunione in gruppi artistici, aperti e disponibili a interagire con tutte le strutture di diffusione dell'arte, senza alcun tipo di esclusività. Dall'altra parte, la struttura che nasce non ha solide basi economiche e, benché questo non abbia molta importanza nei momenti iniziali – si sopperisce con l'entusiasmo e la volontà alle obiettive esigenze di un'attività che di lì a poco, per stessa ammissione dei suoi fondatori, si sarebbe dovuta confrontare anche con l'estero –, il risultato è un progressivo avvicinamento a strutture stabili, pagato con fallimenti, chiusure, strutture effimere, volontarismo esagerato, e con una quasi totale indifferenza istituzionale, cioè degli organismi dello Stato. Gli intellettuali sono i promotori della nascita del sistema dell'arte, ma non hanno i mezzi per svilupparlo ulteriormente, mentre l'orizzonte macroeconomico contempla uno dei periodi più difficili della storia russa. La terza fase, tuttora in corso, inizia dopo la grande crisi del 1997-1998, quando sembra essersi stabilizzata una società che concentra in poche mani grandi ricchezze. Questa oligarchia deve assolutamente riconoscersi ed essere riconosciuta, all'estero e in patria, come un'oligarchia illuminata, facendo dimenticare al più presto, se possibile, i modi in cui queste ricchezze sono state tanto repentinamente accumulate. Così, dopo un certo numero di “mosse” di carattere populista – come l'acquisto di squadre di calcio –, il biglietto d'ingresso nella società internazionale trendy si compra facilmente attraverso l'attività nel mondo dell'arte contemporanea. In questo senso l'apporto

di capitali veri e propri all'interno dello stesso, con l'accettazione acritica di tutte le regole vigenti in quella società e il riconoscimento dei valori proposti altrove – basti guardare la serie di mostre “spettacolari” accolte in Russia negli ultimi tre-quattro anni – è la tassa che si deve pagare, e il mondo dell'arte russo l'ha pagata attraverso le fondazioni e i musei privati che si vanno moltiplicando (anche se, a oggi, in tutta la Russia non sono più di dieci le istituzioni museali per il contemporaneo, e l'intero sistema è concentrato a Mosca, non a caso sede di tutto il potere politico del paese). In questa fase, però, è cambiato il soggetto agente, il motore: non solo sono stati ormai dimenticati i contrasti tra ufficialità e “sottosuolo” di appena quindici anni prima, per cui quelle generazioni sono state relegate in un passato ormai “storico”, lontano, escluso dalla contemporaneità, ma la guida del rinnovamento e del dibattito (se così si può definire) è stata tolta agli intellettuali e assunta quasi in prima persona dagli stessi finanziatori, che sono diventati così nello stesso momento “principi” e “cortigiani” di se stessi. Il fervore anarchico degli anni novanta si è dissolto, oppure è rientrato nel sottosuolo, e il modello vigente è quello di un sistema fortemente squilibrato in favore di poche grandi istituzioni private, le uniche che al momento abbiano la forza di rendersi visibili internazionalmente. In un sistema così fragile dal punto di vista culturale, il rischio è che si sia spezzato il filo che lega vecchie e nuove generazioni di intellettuali e di artisti, e che il modello vincente – anche per questi ultimi – sia quello del “fondamentalismo del mercato”, come ebbe a definirlo l'economista Stiglitz a proposito della globalizzazione e dei suoi oppositori. L'antidoto per una crescita equilibrata dovrebbe essere costituito dall'educazione al contemporaneo delle nuove generazioni che, nonostante ogni istituzione e fondazione vi punti molto, sembra procedere però senza un piano ben preciso, senza un deciso inserimento negli insegnamenti universitari, e questo cammino stentato rimanda la sensazione più di una questione di didattica che di una vera e propria campagna strategica di educazione.

## 2.5 Declino dell'arte europea

Come spesso avviene, è al culmine della parabola che si comincia a intravedere la parte discendente della traiettoria. Così è avvenuto per l'arte europea, intendendo con questa l'arte continentale, con l'esclusione dell'arte inglese che, per un'infinità di motivi peculiari, è più affine nel suo sistema al modello nordamericano, anziché a quello del Vecchio continente. La questione è ancora aperta, e qualcuno addirittura potrebbe affermare che non è vero, che l'Europa e il suo sistema sono ancora centrali per il mondo dell'arte, che si discostano di poco dal sistema nordamericano, e sono quindi ancora egemoni sulla scena mondiale. Di fatto, è vero che le strutture espositive e di collezionismo dell'Europa occidentale sono ormai consolidate da tempo e ben radicate nelle singole cul-

ture nazionali (con qualche differenza, anche grande, tra di esse, come la forte presenza statale in Francia, la diffusione capillare nei *Länder* tedeschi, con un ottimo equilibrio tra presenza museale e attività privata, il collezionismo privato e le gallerie preponderanti in Italia e in Belgio: se paragonate al problema della globalizzazione dell'arte, comunque, si tratta di sottigliezze), ma è l'arte stessa a suscitare minore interesse, persino presso gli stessi paesi europei. In altre parole, la quantità di manifestazioni, di mostre, di rassegne, il movimento di denaro conseguente al commercio delle opere d'arte è ancora enorme in Europa, rispetto ai mercati emergenti, ma è proprio la giusta considerazione che l'arte non è più una faccenda solo occidentale – almeno dalla fine degli anni ottanta – ad aver mutato la percezione di sé e dell'arte stessa, soprattutto in Europa. È il gusto che va mutando, con il mutare degli equilibri mondiali. In questo, il senso critico europeo, unito alla scarsa aggressività del suo atteggiamento economico e mercantile, ha favorito da un lato la conoscenza di culture “altre”, stimolando l'interesse del mondo dell'arte verso espressioni diverse, ma al contempo ha per così dire riconosciuto la perdita della propria centralità. Si potrebbe dire che questa era già stata perduta a favore del mondo anglosassone, ma di fatto quel fenomeno era stato vissuto come una sorta di spostamento all'interno della medesima area d'azione, all'interno dello stesso territorio linguistico, culturale e storico: si trattava, cioè, di un allargamento dello stesso territorio operativo, attraverso l'introduzione progressiva di “varianti” del sistema che lo avevano altrettanto progressivamente portato alla massima efficienza produttiva, e poco importa se il Vecchio continente si era visto sfuggire di mano il primato in favore del Nuovo mondo, perché ciò era avvenuto nel corso di circa mezzo secolo, e in maniera per così dire “consenziente”.

Al contrario, l'affacciarsi sulla scena dell'arte internazionale di altre culture, e soprattutto di altri modelli, molto lontani da quello considerato “originario”, ha ingenerato una serie di slittamenti semantici che si sono tradotti nella “percezione del declino” dell'arte europea, prima ancora che nel declino in sé.

In questa disamina a volo d'uccello si rischia di perdere di vista una serie di considerazioni che sembrano andare in senso contrario, prima fra tutte la consapevolezza da parte del sistema dell'arte europeo di non essere più solo, insieme alla variante anglosassone, a definire l'arte e tutto quanto vi ruota attorno. La coscienza di uno stato di fatto, o di una previsione non troppo lontana, dovrebbe rendere più forte il sistema, più preparato in questo modo a reagire e a rinnovarsi proprio in vista di nuove sfide globali, invece sembra accadere l'opposto. L'arte e il sistema dell'arte europei, sicuramente i più aperti e i primi ad aprire idealmente alla globalizzazione del sistema-arte, alla fine rischiano di rimanere schiacciati o emarginati dall'inevitabile confronto tra vecchi concetti e nuovi comportamenti. A fronte di un'apertura delle “frontiere culturali” che ha molti caratteri di reciprocità (ma non quanto si penserebbe), si riscon-

tra una mancanza di incisività dell'arte europea nel nuovo consesso mondiale. Certo, nelle mostre internazionali realizzate nei nuovi paesi emergenti gli artisti europei non mancano, basti guardare alle biennali cinesi o coreane. Il rispetto per la produzione europea, sia pure ancora alto, tende però ad assumere i connotati di un ossequio dovuto al passato, a ciò che è stato – anche quando si tratta di artisti, di opere o di movimenti appena trascorsi –, ma che non ha più molto a che vedere con ciò che si pensa possa riservarci il futuro. Così, di fronte alla stima e quasi alla deferenza nei confronti dell'arte europea, si prova la netta sensazione che il gioco futuro dell'arte si svolga su altri tavoli e su altri concetti, diversi da quelli messi in campo dalla cultura del nostro continente. Perché accade questo? Probabilmente perché il dialogo non si basa più sull'interesse per la differenza, ma diventa un confronto “muscolare” la cui posta è l'occupazione delle posizioni più vantaggiose all'interno del mercato globale dell'arte. In altre parole, quell'elogio del dubbio, tanto sbandierato come vessillo dell'arte – soprattutto europea –, che muoverebbe dall'Umanesimo e dall'Illuminismo, è oggi diventato un fattore di debolezza all'interno di un territorio che ha rimesso in gioco tutte le sue certezze, compresa quella, fondamentale, della sottigliezza intellettuale figlia del dubbio metodico. Dunque oggi nel campo dell'arte non è più utile, non è più lecito dubitare, perché il dubbio come fattore qualificante della produzione artistica di fatto ne indebolisce la percezione, la proposizione e la diffusione sempre più legate all'immediatezza, all'evidenza, alla spettacolarità.

Ma se queste sono considerazioni che hanno il carattere dell'intuizione, meno intuito e più provato è un altro fattore, che coinvolge gli attori della diffusione dell'arte o i produttori. Stiamo ovviamente parlando del mercato dell'arte e di quell'importante corollario costituito dalle grandi mostre istituzionali le quali, se proprio non generano il gusto, certo fanno il punto su quanto si va “muovendo” nell'aria. Ebbene, a partire dalla seconda metà degli anni ottanta l'arte europea è andata continuamente perdendo “quote di mercato”, per usare un termine tipico dei mercati finanziari e industriali, in favore di tutto il resto del mondo. Da un lato si tratta di una naturale conseguenza dell'allargamento dei confini del sistema dell'arte all'intero pianeta: se prima di quel *turning point* l'arte europea poteva costituire all'incirca un quaranta per cento della produzione mondiale, quella anglosassone il cinquanta e il resto del mondo il dieci, l'arrivo di nuovi soggetti “liberati” sulla scena – arte cinese, indiana, brasiliana, coreana, indonesiana, persino africana – fa naturalmente diminuire tutte quelle precedenti percentuali, e la scena si ricostruisce tenendo conto dei nuovi arrivati. Per la loro sola presenza iniziale questi si vedono attribuire una fetta del mondo dell'arte, fetta che si va facendo sempre più ampia a mano a mano che le culture nazionali, subcontinentali e continentali vanno precisando la propria consapevolezza culturale e costruendo proprie strutture di sistema. Da

un altro lato, però, le cose sono meno automatiche, meno statisticamente neutrali, e consentono di leggere in trasparenza questo senso di declino. Nel generale riassetto del sistema dell'arte su scala mondiale, sono le motivazioni interne all'arte europea a risultare meno appetibili. In altre parole, le percentuali di mercato dell'arte, alla luce del "nuovo ordine", si sono rimodellate quasi tutte a scapito dell'arte europea, che oggi è globalmente percepita come una gloriosa appendice del modello egemone anglosassone: nulla di molto diverso da quanto accade, se si considera la situazione economica e geopolitica del pianeta, con l'influenza culturalmente ancora inesplorata dell'inglese come "lingua franca" del globo, e con la memoria sempre rinnovata a ogni guerra locale della preponderanza politica degli Stati Uniti e dei loro alleati più fedeli, vale a dire tutti i paesi di lingua e cultura anglosassoni. Come l'Europa viene scavalcata in ogni congiuntura politica globale, così accade - con molto rispetto - anche alla sua cultura artistica in attesa dei prossimi confronti mondiali in questo campo. Tutto ciò, nel mondo dell'arte, è acuito e accentuato, come si è detto, anche da fattori intrinseci al sistema europeo che, nonostante certi segnali di coesione, è ancora sostanzialmente basato sulle singole culture nazionali, da cui è per ora impossibile staccarsi: non è ipotizzabile, per la produzione artistica, un'operazione come quella che in economia e parzialmente in politica ha portato alla moneta unica. Si continua cioè a parlare di arte italiana, di arte tedesca, francese, spagnola ecc., mentre di fronte ci sono culture infinitamente più coese - come quelle anglosassoni dove il fattore lingua e matrice comune le fanno percepire come qualcosa di unico, non differenziato se non per comodità istituzionali o virtualmente più produttive, se non altro per il potenziale umano dato dal cosiddetto "grande numero" (un miliardo e quattrocento milioni di cinesi, un miliardo e cento di indiani...). Ciò che ancor oggi viene ipocritamente definita la maggior ricchezza delle nazioni, vale a dire la capacità di essere "differenti" all'interno di un mondo globalizzato, è del tutto penalizzante perché la differenza viene percepita e considerata "minorità". È pur vero, si potrebbe obiettare, che questa minorità è elitaria, e che l'arte di fatto è sempre stata una faccenda di nicchia, destinata a ristretti gruppi di fruitori e ad ancor più ristretti gruppi di collezionisti; ma anche questo scenario sta rapidamente cambiando, non tanto nel senso di una maggior democratizzazione nella fruizione dell'arte - il che è parzialmente vero -, quanto nel senso di un cambiamento del concetto di élite. Se prima degli anni ottanta, per un'infinità di ragioni (la prima delle quali era la sostanziale marginalità economica del mondo dell'arte contemporanea), l'élite dei fruitori dell'arte era intellettuale, con l'avvento del concetto di arte anche come *status symbol* la nozione di élite si è trasferita rapidamente nel campo della potenzialità economica: l'élite non è più quella della cultura, ma quella della ricchezza, e a partire da questo cambiamento - che oggi appare inesorabile e destinato a durare - anche la capacità di elaborazione del pensie-

ro sull'arte, con la conseguente indicazione di una direzione dell'arte, ha cambiato indirizzo, privando l'*intelligenza* europea di uno dei pochi primati che in questo senso poteva ancora vantare. Si potrebbe ancora obiettare che non è vero che l'arte europea ha perso di credibilità se, tanto per utilizzare un indicatore oggi accettato da tutti, i valori spuntati nelle aste da artisti e opere europei sono tutt'altro che disprezzabili, e sono lievitati negli ultimi anni. Questo è vero in termini assoluti, perché per esempio il mercato ha eletto a bene rifugio anche artisti italiani, che hanno visto aumentare di molto la propria fama e il proprio valore - Lucio Fontana e Piero Manzoni *in primis*, ma anche Enrico Castellani e Alighiero Boetti -, ma non in termini relativi, perché a questi exploit che fanno gongolare i galleristi italiani fanno da riscontro altri risultati, di tanti altri artisti di tutto il mondo, spesso decisamente più giovani, che raggiungono gli stessi valori e li superano ampiamente. Per un artista europeo, e tanto più italiano, superare il milione di dollari in asta è una performance eccezionale, ma non vi è nessuno, tra i contemporanei, che superi i cinque, mentre si assiste a rendimenti assai maggiori per un numero sempre più alto di artisti extraeuropei, segno anche questo di un declino dorato dell'arte europea. A ultima riprova sta una considerazione che appartiene al dominio delle idee e della cultura "pura" e non a quello del mercato: è dalla metà degli anni ottanta che non si afferma su scala mondiale alcun movimento o tendenza capeggiato o ispirato o proveniente da ambienti europei (con l'eccezione di singoli artisti, ovviamente, che però non fanno statistica), mentre tutta l'attenzione del mondo è rivolta o alle produzioni anglosassoni, o a quelle extraoccidentali, o ancora al confronto non troppo dialettico tra queste.