
HAL FOSTER
ROSALIND KRAUSS
YVE-ALAIN BOIS
BENJAMIN H. D. BUCHLOH
DAVID JOSELIT

ARTE DAL 1900

MODERNISMO • ANTIMODERNISMO • POSTMODERNISMO

Edizione italiana a cura di Elio Grazioli

Seconda edizione aggiornata
con 744 illustrazioni, 510 a colori

ZANICHELLI



2 La storia sociale dell'arte: modelli e concetti

Le recenti storie dell'arte, in particolare degli storici americani e inglesi a partire dagli anni Settanta, si rifanno a modelli critici distinti (per esempio formalismo, semiotica strutturalista, psicanalisi, storia sociale dell'arte, femminismo) assorbiti e integrati in modi vari. Questa situazione rende talvolta difficile, se non inutile, insistere su una coerenza metodologica. La complessità dei vari intrecci individuali e delle loro forme integrate indica prima di tutto la natura problematica di ogni pretesa che un singolo particolare modello venga accettato come unico valido o dominante nei processi interpretativi di storia dell'arte. Anche il nostro tentativo di integrare un'ampia varietà di posizioni metodologiche annulla il precedente rigore teorico che aveva garantito un certo grado di precisione nel processo di analisi e di interpretazione storica. Quella precisione ora sembra persa in una sempre più complessa trama di eclettismo metodologico.

Le origini delle metodologie

Tutti i modelli erano stati inizialmente formulati come tentativi di andare oltre i precedenti approcci (soggettivi) umanisti alla critica e all'interpretazione. Erano motivati dal desiderio di porre lo studio di tutti i tipi di produzione culturale (come letteratura o arti visive) su una base di metodo e di visione solidamente scientifica, invece che lasciare che la critica dipendesse dai vari approcci più o meno soggettivi della fine del XIX secolo, come i metodi biografici, psicologici o storicisti.

- ▲ Proprio come i primi formalisti russi fecero della struttura linguistica di Ferdinand de Saussure la matrice dei loro sforzi per comprendere la formazione e le funzioni della rappresentazione culturale, così gli storici che tentarono di interpretare opere d'arte in chiave psicanalitica cercarono di trovare una mappa della formazione del soggetto artistico nei testi di Sigmund Freud.
- Difensori di entrambi i modelli sostennero che potevano garantire una comprensione verificabile dei processi di produzione e ricezione estetica, e promisero di ancorare saldamente il "significato" dell'opera d'arte alle operazioni convenzionali del linguaggio e/o al sistema dell'inconscio, sostenendo che il significato estetico o poetico opera in modo analogo alle altre convenzioni linguistiche e strutture narrative (per esempio il racconto popolare, la fiaba) o,

nei termini dell'inconscio, come nelle teorie di Freud e Jung, in modo analogo al lapsus e al sogno, al sintomo e al trauma.

La storia sociale dell'arte, fin dall'inizio nel primo decennio del XX secolo, aveva la stessa ambizione di rendere più rigorose e verificabili l'analisi e l'interpretazione dell'opera d'arte. Ancora più importante, i primi storici sociali dell'arte (studiosi marxisti come l'anglo-tedesco Francis Klingender [1907-55] e l'anglo-ungherese Frederick Antal [1887-1954]) cercarono di porre la rappresentazione culturale all'interno delle strutture di comunicazione della società, prima di tutto nel campo della produzione ideologica al sorgere del capitalismo industriale. Del resto, ispiratrice filosofica della storia sociale dell'arte era la scientificità del Marxismo stesso, una filosofia che aveva preteso fin dall'inizio non solo di analizzare e interpretare i rapporti economici, sociali e ideologici, ma anche di fare della scrittura della storia – della sua storicità – un contributo al più ampio progetto di cambiamento sociale e politico.

Questo progetto critico e analitico di storia sociale dell'arte produsse un certo numero di concetti chiave che discuterò più avanti: vorrei anche cercare di dare le loro definizioni originali e i cambiamenti seguenti che subirono, per riconoscere la sempre maggiore complessità della terminologia, che risulta in parte dalla crescente differenziazione dei concetti filosofici del pensiero marxista. Allo stesso tempo, diventerà evidente che alcuni di questi concetti chiave sono presentati non perché furono importanti nei primi anni del XX secolo, ma per la loro obsolescenza nel presente e nel passato recente. Questo perché l'efficacia metodologica di alcuni modelli di analisi è stata altrettanto sovradeterminata di quella degli altri modelli metodologici che hanno temporaneamente dominato l'interpretazione e la scrittura della storia dell'arte in diversi momenti del XX secolo.

Autonomia

- ▲ Il filosofo e sociologo tedesco Jürgen Habermas (nato nel 1929) ha definito la formazione della sfera pubblica borghese in generale e lo sviluppo delle pratiche culturali in questa sfera come dei processi sociali di differenziazione soggettiva che portano alla costruzione storica dell'individualità borghese. Questi processi garantiscono l'identità individuale e lo statuto storico di soggetto autodetermi-

▲ Introduzione 3, 1915 ● Introduzione 1

▲ 1949

teorie di Freud e Jung, in tomo e al trauma.

to nel primo decennio del li rendere più rigorose e dell'opera d'arte. Ancora ell'arte (studiosi marxisti der [1907-55] e l'anglo-) cercarono di porre la lle strutture di comuni- campo della produzione ustriale. Del resto, ispira- rte era la scientificità del va preteso fin dall'inizio porti economici, sociali e ra della storia - della sua progetto di cambiamento

storia sociale dell'arte pro- e che discuterò più avanti: inizioni originali e i cam- onoscere la sempre mag- che risulta in parte dalla ti filosofi del pensiero



nato e autoregolato. Una delle condizioni necessarie dell'identità borghese fu la capacità del soggetto di pensare l'autonomia estetica, di provare un piacere senza interesse.

Questo concetto di autonomia estetica fu tanto intrinseco alla differenziazione della soggettività borghese quanto lo fu alla differenziazione della produzione culturale secondo le sue caratteristiche tecniche e procedurali, portando alla fine all'ortodossia modernista della specificità mediale. Inevitabilmente l'autonomia servì perciò da concetto fondativo durante il primo decennio del modernismo europeo. Dal programma di Théophile Gautier dell'*l'art pour l'art* e dalla concezione della pittura di Édouard Manet come progetto di autoreferenzialità percettiva, l'estetica dell'autonomia culmina nella poetica di Stéphane Mallarmé negli anni Ottanta del XIX secolo. Concependo l'opera d'arte come una pura esperienza autosufficiente e autoreferenziale - definita da Walter

Benjamin come una teologia dell'arte -, l'estetismo produsse nel pensiero formalista dell'inizio del XX secolo concezioni simili che sarebbero più tardi diventate la doxa dell'autoreferenzialità pittorica dei critici e storici formalisti. Queste andavano dalle interpretazioni dell'impressionismo di Roger Fry - in particolare dell'opera di Cézanne - alle teorie neokantiane del Cubismo analitico di Daniel

Henry Kahnweiler, all'opera di Clement Greenberg (1909-94) nel dopoguerra. Ogni tentativo di trasformare l'autonomia in una condizione transstorica, se non addirittura ontologica, dell'esperienza estetica è tuttavia profondamente problematico. Diventa infatti evidente a un'analisi più ravvicinata che la formazione del concetto stesso di autonomia estetica era lungi dall'essere autonoma. Prima di tutto infatti l'estetica dell'autonomia è stata determinata dal contesto filosofico dell'Illuminismo (il concetto di disinteresse di Immanuel Kant [1724-1804]), mentre contemporaneamente operava in opposizione alla rigida strumentalizzazione dell'esperienza che emergeva dalla nascita della classe mercantile capitalista.

Nel campo della rappresentazione culturale, il culto dell'autonomia liberò le pratiche linguistiche e artistiche dal pensiero mitico e religioso tanto quanto le emancipò dalla necessità di



2 - El Lissickij e Sergej Senkin, *Il compito della stampa è l'educazione delle masse, 1928*

Fregio fotografico per l'esposizione internazionale Pressa, Coona.

Come Heartfield, El Lissickij trasformò l'orizzonte del collage e del fotomontaggio secondo la necessità di una nuova collettività industrializzata. Soprattutto nel nuovo tipo di progettazione dell'alimentario, che sviluppò negli anni Venti in opere come il padiglione sovietico per l'esposizione internazionale Pressa, diventò evidente che Lissickij era uno dei primi (o pochi) artisti degli anni Venti e Trenta a comprendere che gli spazi d'architettura pubblica (e di ricezione collettiva simultanea) e lo spazio di pubblica informazione erano collocati in nuovi spazi della storia della cultura di massa. Per ciò Lissickij, esemplare "artista-produttore", come Walter Benjamin definì il nuovo ruolo sociale dell'artista, pose la sua pratica all'interno degli stessi parametri e modi di produzione di una nascente storia pubblica proletaria.

Lo studio della fase critica dell'estetica dell'autonomia del XIX secolo, da Manet a Mallarmé, riconoscerebbe che questo paradosso è la struttura formativa reale stessa del loro genio pittorico e poetico. Entrambi definiscono la rappresentazione modernista come forma avanzata di critica autoreferenziale e definiscono il loro artificio ermetico assimilandolo e opponendolo alle forme emergenti di rappresentazione strumentalizzata di cultura di massa. Tipicamente, il concetto di autonomia fu formato sia dalla logica strumentale della razionalità borghese sia in opposizione ad essa, imponendo rigidamente le esigenze di quella razionalità nella sfera della produzione culturale attraverso il suo impegno di critica empirica. In questo modo un'estetica dell'autonomia contribuì a una delle trasformazioni più importanti dell'esperienza dell'opera d'arte, iniziando lo spostamento che Benjamin nei suoi saggi degli anni Trenta chiamò la transizione storica dal valore culturale al valore espositivo. Questi saggi sono universalmente considerati testi fondativi della teoria estetica della storia sociale dell'arte.

Il concetto di autonomia servi anche a idealizzare la nuova forma di distribuzione dell'opera d'arte, ora che era diventata una merce liberamente distribuita nel mercato borghese degli oggetti e dei beni di lusso. Così l'estetica dell'autonomia fu tanto generata dalla logica capitalista della produzione di merci quanto pretese di opporvisi. Infatti il teorico marxista Theodor W. Adorno (1903-69) sostiene ancora alla fine degli anni Sessanta che l'indipendenza artistica e l'autonomia estetica potevano, paradossalmente, essere garantite solo nella struttura di merce dell'opera d'arte.

Anestetica

Peter Bürger (nato nel 1936) ha sostenuto nel suo importante, benché problematico, saggio *Teoria dell'avanguardia* (1974), che il nuovo insieme di pratiche antiestetiche sorse nel 1913 come contestazione dell'estetica dell'autonomia. Secondo Bürger le avanguardie storiche dopo il Cubismo tentarono tutte di "integrare arte e vita" e di sfidare l'"istituzione autonomia dell'arte".

▲ Bürger vede questo progetto anestetico come centro delle rivolte di Dadaismo, Costruttivismo russo e Surrealismo francese. Tuttavia, piuttosto che focalizzarsi su un'integrazione nebulosa di arte e vita (integrazione mai sufficientemente definita in nessun momento della storia) o su un'ulteriore dibattito astratto sulla natura dell'istituzione dell'arte, sembra più produttivo concentrarsi qui sulle strategie che questi stessi avanguardisti hanno diffuso: in particolare le strategie di introdurre fondamentali cambiamenti nella concezione del pubblico e della rappresentanza, di rovesciare la gerarchia borghese di valore di scambio e valore d'uso estetico, e, cosa forse ancora più importante, di pensare le pratiche culturali in funzione di un'emergente sfera pubblica internazionale proletaria all'interno delle nazioni industriali avanzate.

Un simile approccio non solo ci permette di differenziare più adeguatamente questi progetti d'avanguardia, ma ci aiuta anche a comprendere che il sorgere di un'estetica della riproduzione

▲ l'opera di John Heartfield [1]) definisce le sue pratiche artistiche come temporalmente e geograficamente specifiche (invece che transstoriche), partecipative (invece che emanazione unica di una forma eccezionale di conoscenza). L'antiestetica opera inoltre come • estetica utilitaria (per esempio nell'opera dei produttivisti sovietici [2]), ponendo l'opera d'arte in un contesto sociale dove assume una varietà di funzioni produttive, come di informazione ed educazione o di istruzione politica, servendo i bisogni di un'autocostituzione culturale per il pubblico emergente del proletariato industriale, che era stato precedentemente escluso dalla rappresentazione culturale sia al livello della produzione che a quello della ricezione.

Classe, rappresentanza e attivismo

Le premesse centrali della teoria politica marxista sono state i centri di classe e di coscienza di classe, fattori determinanti che guidano i processi storici. Le classi servirono in diversi momenti della storia come agenti di cambiamento storico, sociale e politico (per esempio l'aristocrazia, la borghesia, il proletariato e la classe più potente del XX secolo, la *petite bourgeoisie*, paradossalmente la più dimenticata dai testi classici marxisti). È stata un'idea di Marx che la classe fosse definita da un'unica condizione cruciale: la situazione del soggetto in rapporto ai mezzi di produzione.

Così l'accesso privilegiato, o meglio il possesso e controllo dei mezzi di produzione fu la condizione costitutiva dell'identità di classe borghese alla fine del XVIII secolo e per tutto il XIX. Per contro, durante lo stesso periodo, le condizioni di proletarianizzazione identificano quei soggetti che rimarranno per sempre economicamente, legalmente e socialmente esclusi dall'accesso ai mezzi di produzione (che comprendono naturalmente anche gli strumenti di educazione e l'acquisizione di abilità professionali avanzate).

Le questioni riguardanti il concetto di classe sono centrali per la storia sociale dell'arte, a partire dall'identità di classe dell'artista fino alla domanda se la solidarietà di classe o l'identificazione artistica con le lotte delle classi oppresse e sfruttate della modernità possa realmente fare da supporto politico dei movimenti rivoluzio-





3 • Tina Modotti, *Manifestazione di lavoratori, Messico, 1° maggio, 1929*

Stampa al platino, 20,5 x 18 cm

L'opera dell'italo-americana Modotti in Messico evidenzia l'universalità dell'impegno politico e sociale tra gli artisti radicali degli anni Venti e Trenta. Abbandonando il suo apprendistato di fotografia "diretta" modernista sul modello di Edward Weston, in Messico Modotti riorienta il proprio lavoro per fare della fotografia un'arma di lotta politica del contadino e della classe lavoratrice messicani contro gli eterni abusi e inganni dell'oligarchia che governa il paese. Estendendo la tradizione del *Fotografico Popolare* per incitare ora quella classe con i mozzici della rappresentazione fotografica, Modotti comprende tuttavia la necessità di fare dello sviluppo specifico locale e irregolare delle forme di comprensione e di cultura artistica le basi del proprio lavoro. Per questo non adottò mai le forme apparentemente più avanzate del fotomontaggio politico, ma rimase nei limiti della figurazione realista necessari ai messaggi politici nel contesto geopolitico in cui si trovava. Allo stesso tempo, come indica l'immagine *Manifestazione di lavoratori*, fu ben lontana dal cadere nei realismi conciliatori e compensatori della fotografia "diretta" o della Nuova oggettività. Quella che sarebbe stata una pura griglia modernista di manufatti industriali ricotuti serialmente nell'opera dei suoi omispettivi storici (come Alfred Renger-Patzsch) diventò uno dei più convincenti tentativi fotografici degli anni Venti e Trenta di rappresentare la presenza sociale e l'attivismo politico delle masse lavoratrici e contadine come reali produttori delle risorse economiche di un paese.

simo politico sono infinitamente più differenziati di quanto gli argomenti per la politicizzazione dell'arte possono generalmente aver sostenuto. Non siamo semplicemente di fronte a un'alternativa tra una pratica politicamente consapevole o attivista, da un lato, e una cultura puramente affermativa ed egemonica (come la chiama il filosofo marxista italiano Antonio Gramsci [1891-1937]) dall'altro. Inoltre, la funzione della cultura egemonica è chiaramente quella di sostenere il potere e legittimare le forme di percezione e di comportamento della classe dominante attraverso la rappresentazione culturale, mentre le pratiche culturali d'opposizione articolano la resistenza al pensiero gerarchico, sovvertono le forme privilegiate di esperienza e destabilizzano i regimi dominanti di visione e percezione così come le nozioni forti del potere egemonico.

Se ammettiamo che alcune forme di produzione culturale possono assumere il ruolo di rappresentanza (per esempio quella di informazione e istruzione, quella di critica e controinformazione), allora la storia sociale dell'arte è di fronte a una delle sue condizioni più precarie, se non di crisi: se dovesse allineare il suo giudizio estetico alla condizione di solidarietà politica e all'alleanza di classe, resterebbe inevitabilmente con poche figure eroiche in cui il rapporto tra coscienza di classe, rappresentanza e alleanza rivoluzionaria poteva realmente essere accertato. Questi esempi includerebbero allora Gustave Courbet e Honoré ▲ Daumier nel secolo XIX, Käthe Kollwitz e John Heartfield nella ● prima metà del XX e artisti come Martha Rosler [4], Hans Haacke [6] e Allan Sekula nella seconda metà.

Così, riconoscere che la conformità tra interessi di classe e coscienza politica rivoluzionaria nelle pratiche artistiche della modernità può essere considerata più una condizione eccezionale che una necessità, lascia gli storici sociali dell'arte in un'alternativa difficile: o escludere dalla considerazione la maggior parte delle pratiche artistiche reali di ogni momento specifico del modernismo, ignorando sia gli artisti sia la loro produzione a causa della loro mancanza di impegno, di coscienza di classe e di correttezza politica, oppure riconoscere la necessità che diversi altri criteri (oltre la storia sociale e politica) entrino nel processo di analisi storica e critica.

Poiché l'unico mezzo di sopravvivenza del proletariato è la vendita della propria forza lavoro come qualsiasi altra merce, producendo un grande accumulo di surplus per la borghesia imprenditoriale o per l'impresa, è dunque con la condizione stessa del lavoro e del lavoratore che gli artisti radicali dal XIX secolo in poi, ■ da Courbet ai produttivisti, si confrontano. La maggior parte la affrontano non a livello di iconografia (in effetti la quasi totale assenza di rappresentazione del lavoro alienato è la regola nel modernismo), ma piuttosto attraverso la perpetua domanda se il lavoro della produzione industriale e quello della produzione culturale possano e debbano essere messi in relazione e, se sì, come: per analogia? in opposizione dialettica? per complementarità? per mutua esclusione? I tentativi marxisti di teorizzare questo rapporto (e i tentativi dello storico sociale dell'arte di giungere a definire queste teorizzazioni) sono molto vari: dall'estetica utilita-

▲ 1520-1537c

● 1971, 1972, 1994c

■ 1921

4 • Martha Rosler, *Cucina con striscia rossa*,
dalla serie *Portare in casa la guerra*:
Il bello della casa, 1967-72

Fotomontaggio stampato come fotografia a colori,
81 x 50,8 cm

Rosler è una dei pochissimi artisti del dopoguerra ad aver colto l'eredità del fotomontaggio politico degli anni Trenta. La sua serie *Portare in casa la guerra: il bello della casa*, iniziata nel 1967, risponde esplicitamente alla situazione sia storica che artistica. Innanzitutto l'opera faceva parte di una crescente opposizione culturale e politica contro la guerra imperialista americana in Vietnam. Invece che creare opere come singoli fotomontaggi, Rosler le concepì come una serie per la riproduzione e diffusione in una quantità di pubblicazioni di controinformazione per aumentare la visibilità e l'impatto delle immagini. Aveva chiaramente compreso l'eredità di Heartfield e la dialettica tra forme di distribuzione e iconografia della cultura di massa. In secondo luogo, Rosler contrastò esplicitamente il punto di vista concettuale per cui la fotografia serviva puramente come documento neutro di autocritica analitica o come traccia indicale delle azioni spazio-temporali del soggetto. Identificava invece la fotografia come uno dei vari strumenti discorsivi della produzione di ideologia nell'arsenale della cultura di massa, inserendo improvviso immagini documentarie della guerra in Vietnam nel mondo domestico americano apparentemente felice e opulento. Rosler non solo rivela l'intricato intreccio di forme domestiche e militari del consumo nel capitalismo avanzato, ma sfida chiaramente la credibilità della fotografia come supporto veritiero di informazione autentica.



ria-produttivista che afferma la necessità della costituzione del soggetto nella produzione di valore d'uso (come nel Produttivismo sovietico, nel Bauhaus tedesco e in De Stijl) a un'estetica di controproduzione ludica (come nelle contemporanee pratiche del Surrealismo) che nega il lavoro in quanto valore e che esso abbia una qualche presa sul territorio dell'arte. Quest'ultima estetica vede la pratica artistica come l'unica esperienza in cui risplenda la possibilità di forme storiche disponibili di esistenza non alienata e non strumentalizzata, o per la prima volta o come reminiscenza celebrativa della felicità dei rituali, dei giochi o del fare infantile.

Non è un caso che il modernismo abbia il più delle volte evitato la rappresentazione del lavoro alienato, a parte l'opera di grandi fotografi attivisti come Lewis Hine, per il quale l'abolizione del lavoro minorile era lo scopo del progetto. Per contrasto, ogni volta che la pittura o la fotografia nel XX secolo hanno celebrato la forza lavoro o il forte lavoratore, si potrebbe – e si può – star sicuri di essere in compagnia di ideologie totalitarie, fasciste, staliniste o corporativiste. L'eroizzazione del corpo soggetto al lavoro fisico alienato serve ad istillare il rispetto collettivo per le condizioni intollerabili di assoggettamento e come falsa celebrazione di quel lavoro serve anche a naturalizzare quello che si dovrebbe analizzare criticamente in termini di sua potenziale trasformazione, se non di abolizione definitiva. All'inverso, la facile accettazione delle pratiche artistiche come mera opposizione giocosa manca di riconoscere non solo la pervasività del lavoro alienato come forma che governa l'esperienza collettiva, ma accetta inoltre prematuramente la relegazione della pratica artistica a pura esenzione assoluta dal principio di realtà.

Ideologia: riflessione e mediazione

Il concetto di ideologia ha avuto un ruolo importante nell'estetica di György Lukács (1885-1971), che scrisse una delle teorie estetiche marxiste della letteratura più coerenti del XX secolo. Benché si sia riferito raramente alla produzione visiva, la teoria di Lukács ha avuto un grande impatto sulla formazione della storia sociale dell'arte nella sua seconda fase negli anni Quaranta e Cinquanta, in particolare sull'opera del suo collega ungherese Arnold Hauser (1892-1978) e del marxista austriaco Ernst Fischer (1889-1972).

Il concetto chiave di Lukács fu quello di riflessione, che stabiliva un rapporto piuttosto meccanico tra le forze della base economica e politica e la sovrastruttura ideologica e istituzionale. L'ideologia era definita come forma rovesciata della coscienza o – peggio – mera falsa coscienza. Inoltre il concetto di riflessione sosteneva che i fenomeni di rappresentazione culturale erano in definitiva puri fenomeni secondari della politica di classe e degli interessi ideologici di un particolare momento storico. Così l'analisi di Lukács sostenne una comprensione della produzione culturale come operazione storica dialettica e interpretò alcune pratiche culturali (per esempio il romanzo borghese e il suo realismo) come il compimento delle forze progressiste borghesi. Quando arrivò allo sviluppo di un'estetica proletaria, Lukács diventò un

▲ 1917b, 1921, 1923

● 1924, 1930b, 1931a



5 • Dan Graham, *Case per l'America*, da *Arts Magazine*, 1967

Stampa, 74 x 88 cm

La pubblicazione di una delle prime opere di Graham in forma di articolo sulla pagina di un'importante rivista d'arte americana segna uno dei momenti chiave dell'Arte concettuale. Prima di tutto, la presunta ricerca radicale del modernismo (e del Concettualismo) di un'autoreferenzialità empirica e critica è rigirata su se stessa e sul contesto di presentazione e distribuzione. L'articolo di rivista di Graham anticipa il fatto che l'informazione cruciale sulle pratiche artistiche è sempre già mediata dalle forme di distribuzione commerciale e di massa. Conseguentemente Graham integra la dimensione della distribuzione nella concezione stessa dell'opera. Il modello di autoreferenzialità si sposta dialetticamente dalla tautologia alla critica discorsiva e istituzionale. Ciò che distingue il suo approccio ai problemi del pubblico e della distribuzione dai precedenti modelli dell'avanguardia storica è lo scetticismo e la precisione con cui pone le sue operazioni esclusivamente all'interno della sfera discorsiva e istituzionale delle condizioni date di produzione artistica (invece che di un progetto di utopica trasformazione sociale e politica). Inoltre la scelta di case prefabbricate di periferia del New Jersey espande il soggetto della Pop art dalla mera citazione della cultura di massa o dell'iconografia mediale a una nuova attenzione per gli spazi architettonici e sociali e allo stesso tempo rivela che l'organizzazione spaziale dal livello più basso dell'esperienza suburbana quotidiana o del consumo architettonico aveva già prefigurato i principi della struttura seriale o modulare interattiva che avevano definito l'opera scultorea dei suoi predecessori, i minimalisti.

sostenitore del pensiero reazionario, convinto che la preservazione dell'eredità della cultura borghese doveva costituire un valore integrato nel realismo proletario nascente. Il compito del Realismo socialista nell'idea di Lukács era contemporaneamente di preservare il potenziale rivoluzionario del progressismo borghese che era stato tradito e di gettare le fondamenta di una nuova cultura proletaria che aveva effettivamente preso possesso degli strumenti borghesi di produzione culturale.

A partire dalle teorizzazioni sull'ideologia degli anni Sessanta, gli studiosi di estetica e gli storici dell'arte hanno non solo differenziato le teorie generali dell'ideologia, ma anche elaborato le domande su come la produzione culturale si rapporta all'apparato dell'ideologia in generale. Soprattutto la questione se la pratica artistica operi all'interno o all'esterno delle rappresentazioni ideologiche ha preoccupato gli storici sociali dell'arte degli anni Settanta, prospettando riposte diverse a seconda della teoria dell'ideologia a cui aderivano. Così, per esempio, gli storici dell'arte che seguivano il modello della prima fase marxista di Meyer Schapiro (1904-96) continuarono ad operare sotto l'assunto che la rappresentazione culturale è il riflesso speculare degli interessi ideologici di una classe dominante (per esempio l'idea di Schapiro che l'Impressionismo fosse l'espressione del tempo libero della borghesia). Secondo Schapiro queste rappresentazioni non esprimono puramente l'universo mentale della borghesia, lo investono anche di un'autorevolezza culturale per rivendicare e mantenere la sua legittimità politica come classe dominante.

Altri hanno preso la storia marxista dell'arte di Schapiro come punto di partenza, ma hanno anche adottato le complesse idee che sviluppò nel suo lavoro posteriore. Egli prese allora in considerazione questioni molto più complesse di mediazione tra arte e ideologia, riconoscendo che le formazioni estetiche sono relativamente autonome, invece che completamente dipendenti o corrispondenti agli interessi ideologici. Un risultato della teorizzazione più complessa dell'ideologia fu il tentativo di situare le rappresentazioni artistiche come forze dialettiche all'interno del loro specifico momento storico. Ovvero: in alcuni casi una particolare pratica può benissimo esprimere il sorgere di una coscienza progressista non solo in un artista individuale, ma anche nel progressismo di una classe governante e nella sua autodefinizione nei termini di un progetto di educazione borghese e di giustizia sociale ed economica in espansione (vedi, per esempio, il testo classico di Thomas Crow [nato nel 1948] *Modernismo e cultura di massa*, riguardante la concezione dialettica del linguaggio del Divisionismo neoimpressionista e il suo drastico passaggio dall'affiliazione alla politica anarchica radicale a uno stile indulgente).

Storici sociali dell'arte degli anni Settanta come Crow e T. J. Clark (nato nel 1945) concepirono la produzione di rappresentazione culturale sia come dipendente dall'ideologia di classe sia come generativa di modelli ideologici di opposizione. Così il resoconto più esauriente della pittura modernista del XIX secolo e delle sue cangianti fortune nel più ampio apparato della produzione ideologica si può ancora trovare nel complesso e differen-

compinto che la preservazione
era costituire un valore intrin-
sico. Il compito del Realismo
era, proporzionalmente di preser-
vare il progresso borghese che era
quello di una nuova cultura prole-
taria, attraverso gli strumenti bor-
ghesi.

La cultura degli anni Sessanta,
che ha elaborato le sue proprie
idee, ma anche elaborato le
sue forme, si rapporta all'apparato
ideologico borghese. La questione è
se la pratica
della rappresentazione ideolo-
gica dell'arte degli anni
Sessanta è la seconda teoria dell'i-
deologia, gli storici dell'arte che
hanno scritto di Meyer Schapiro
e di Clement Greenberg, hanno
scritto l'assunto che la rappre-
sentazione ideologica dell'arte
consiste degli interessi ideologici
che sono stati rappresentati
nel tempo libero della bor-
ghesia, lo investono
per rivendicare e mantenere la
cultura borghese.

La cultura degli anni Sessanta
come la cultura degli anni
Sessanta, le complesse idee che
sono state allora in considera-
zione, la mediazione tra arte e ideologia
che sono relativamente
indipendenti o corrispon-
dono alla teorizzazione più
avanzata del loro specifico
e di una particolare pratica

6 • Hans Haacke, *Sondaggio MOMA*, 1970
Installazione con partecipazione del pubblico:
due scatole di acrilico, l'espansione, ognuna 40 x 21 x 10 cm,
equilibrabile con corriere fotografico, testo

Per la mostra *Intervista* al Museo d'Arte Moderna di New
York nel 1970, Haacke installò una delle sue ultime nuove
opere che trattano dei "salari sociali", intitolata *Son-
daggio* (sia *Profile de visiteurs*). In questa installazione, gli
spettatori tradizionalmente passivi diventano parteci-
panti. La sistemazione da parte di Haacke del processo di
produzione e reazione alle forme elementari del serbatoio
statistico e dell'informazione positivista è una critica esplicita
ai principi reali che governano l'esperienza in quella che
Adorno aveva chiamato la "società dell'ammirazione". Allo
stesso tempo "l'opera di Haacke, come quella di Greenberg,
si oppone all'attenzione del "analisi critica della struttura interna di
significato dell'opera ai termini sintattici estetici". Così
Haacke ripropone l'arte concepibile in un nuovo rapporto
critico con le condizioni socio-economiche che determinano
l'accesso e la disponibilità dell'esperienza estetica, una
pratica più tardi definita "critica istituzionale". *Sondaggio*
MOMA di Haacke è un rilevante esempio di tale sposteria,
poiché mette lo spettatore a confronto con l'improvvisa
visione del grado in cui il nuovo campo spazio preso nel nostro
e garantito dall'autonomia e della gradualità, assistenza è invece
ritornato agli interessi economici, ideologici e politici.
L'opera ricostruisce anche una condizione di responsabilità e
di partecipazione per lo spettatore che va oltre i modelli di
coinvolgimento precedentemente proposti da artisti della
neoavanguardia, mentre riconosce i limiti delle aspirazioni
politiche degli spettatori e la portata politica e livello di
aspiranza e autodeterminazione.



ziato approccio alla questione dell'ideologia nei lavori di Clark, il
maggiore storico sociale dell'arte della fine del XX secolo. Nelle
analisi di Clark dell'opera di Daubier e Courbet, per esempio,
ideologia e pittura sono ancora concepite nei rapporti dialettici
che Lukács aveva suggerito nei suoi testi sull'opera letteraria del
XVIII e XIX secolo, cioè come un'espressione delle forze progres-
sive della classe borghese in un processo di maturazione della
propria identità per compiere le promesse della Rivoluzione fran-
cese e della cultura illuminista in generale.

Il successivo lavoro di Clark *La pittura della vita moderna:
Parigi nell'arte di Manet e dei suoi seguaci* (1984), per contrasto,
non discute soltanto l'estrema difficoltà di situare l'opera di
Manet e di Seurat in un simile rapporto chiaro e dinamico con le
forze progressiste di un particolare segmento della società. Clark
invece affronta anche il compito di applicare la ritrovata comples-
sità del rapporto tra ideologia e produzione artistica e di integrarla
con la metodologia della storia sociale dell'arte che aveva svilup-
pato fino a quel punto. Questa crisi teorica risultò indubbiamente
in gran parte dalla scoperta da parte di Clark dell'opera del marxi-
sta lacaniano Louis Althusser (1918-90). La concezione dell'ideo-
logia di Althusser resta ancora la più produttiva, in particolare per
la sua capacità di porre i fenomeni estetici e artistici in una posi-
zione di relativa autonomia rispetto alla totalità dell'ideologia.
Questo non solo perché Althusser teorizza l'ideologia come una
totalità di rappresentazioni linguistiche in cui il soggetto è costi-
tuito, in una versione politicizzata del pensiero lacaniano dell'or-
dine simbolico; forse ancor più importante è la distinzione di
Althusser tra totalità dell'apparato di stato ideologico (e delle sue
sostanze in tutti i campi della rappresentazione) ed esplicita
esistenza delle rappresentazioni artistiche (nonché del pensiero
scientifico) da quella totalità di rappresentazioni ideologiche.

Cultura popolare contro cultura di massa

Uno dei dibattiti più importanti tra gli storici sociali dell'arte
riguarda la questione di come la cosiddetta arte alta o le pratiche



7 - Gerhard Richter e Konrad Lueg/Fischer, *Vivere con Pop - Dimostrazione per un Realismo capitalista*, al Möbelhaus Berges, Düsseldorf, 11 ottobre 1963

Nel 1963 Gerhard Richter e Konrad Lueg (che più tardi, col nome di Konrad Fischer, diventerà uno dei più importanti mercanti d'Europa della generazione minimal e concettuale) realizzarono una performance in un grande magazzino di Düsseldorf. Essa diede inizio a una variante tedesca del riciclaggio internazionale delle avanguardie verso la cultura di massa che – a partire dalla fine degli anni Cinquanta – aveva gradualmente sostituito le forme di astrattismo del dopoguerra in Gran Bretagna, Francia e Stati Uniti. Il neologismo "Realismo capitalista", coniato da Richter in quest'occasione, riverbera l'orrendo "altro" realismo: la variante socialista che aveva costituito il contesto in cui Richter era stato educato fino a 1961 nella Germania comunista. Lo spettacolo di noia e passività sullo sfondo di un sistema totalizzante di oggetti di consumo prese l'opera di Piero Manzoni come uno dei suoi riferimenti, cioè l'idea che la pratica artistica vada situata più che negli spazi interstiziali tra oggetti di consumo, luoghi dello spettacolo o atti ostentati di negazione artistica. Ma la sua voluta passività malinconica fu anche un contributo specificamente tedesco al riconoscimento che le forme avanzate di consumo non solo determinavano il comportamento in un modo che era stato precedentemente determinato dai sistemi di furore religioso o politico, ma che in questo particolare contesto storico della Germania servivano anche come autorizzazione collettiva a reprimere e dimenticare la recente massiccia conversione della popolazione al nazismo.

di storici della cultura come Stuart Hall (nato nel 1932) di sostenere un approccio infinitamente più differenziato nell'analisi dei fenomeni della cultura di massa. Hall sostenne che lo stesso movimento dialettico che gli studiosi di estetica e gli storici dell'arte avevano scoperto nello spostamento graduale dei fenomeni stilistici dal rivoluzionario ed emancipativo al regressivo e politicamente reazionario poteva essere rilevato anche nella produzione della cultura di massa: qui prenderebbe posto una continua oscillazione dall'iniziale contestazione e trasgressione all'eventuale affermazione nel processo di acculturazione industrializzata. Hall rese inoltre plausibile che un primo passo fondamentale per vincere la fissazione eurocentrica sulla cultura egemonica (che sia altoborghese o d'avanguardia) era l'accettazione che diversi pubblici comunicano all'interno di diverse strutture di tradizione, convenzione linguistica e forme comportamentali di interazione. Quindi, secondo il nuovo approccio dei "cultural studies", la specificità di indirizzo ed esperienze del pubblico va posta al di sopra di tutte le pretese – tanto autoritarie quanto numinose – di criteri universalmente validi di giudizio estetico, cioè della gerarchia canonica il cui scopo ultimo e latente resta sempre la conferma della supremazia della cultura bianca, maschile e borghese.

Sublimazione e desublimazione

Il modello degli "studi culturali" che William e Hall elaborarono e che diventò poi famoso come Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies pose le fondamenta della maggior parte del lavoro di oggi. Anche se non sappiamo se si occupò dell'opera dei marxisti inglesi, la reazione di Adorno sarebbe stata senza dubbio quella di accusare il loro progetto di essere una desublimazione posta al centro stesso dell'esperienza estetica, della sua concezione e giudizio critico. La desublimazione per Adorno comporta la distruzione della soggettività; il suo scopo è quello di smantellare i processi di complessa formazione della coscienza, il desiderio di autodeterminazione politica e di resistenza e infine di annullare l'esperienza stessa, perché venga completamente controllata dalle esigenze del tardo capitalismo.

Un altro studioso marxista di estetica piuttosto diverso, Herbert Marcuse (1898-1979), concepì la desublimazione in modo quasi opposto, sostenendo che la struttura dell'esperienza estetica consiste nel desiderio di minare l'apparato di repressione libidinale e di generare un momento anticipatorio di esistenza liberata dai bisogni e dalle necessità strumentalizzanti. L'estetica freudiano-marxista di Marcuse di liberazione libidinale fu situata al polo opposto dell'estetica ascetica di Adorno di dialettica negativa. Adorno non mancò di punire pubblicamente Marcuse per quelli che egli vedeva come gli sconvolgenti effetti dell'edonistica cultura consumista americana sul suo pensiero.

Qualunque siano le ramificazioni della reinterpretazione marcusiana della desublimazione, quest'ultima può essere riscontrata nelle pratiche d'avanguardia sia prima che dopo la Seconda guerra mondiale. Lungo tutta la modernità le strategie artistiche resi-

stono e negano le pretese date per scontate di virtuosismo tecnico, di abilità eccezionali e di conformità ai modelli storici stabiliti. Negano all'estetica qualsiasi statuto privilegiato e la sviscerano attraverso gli strumenti della destrutturazione, del ricorso all'abietto o all'iconografia della cultura bassa, o attraverso l'enfatica messa in primo piano dei procedimenti e dei materiali che reintroducono nello spazio dell'esperienza artistica le dimensioni ripudiate dell'esperienza corporea rimossa.

La neoavanguardia

Uno dei problemi principali dello scrivere di storia sociale dell'arte dopo la Seconda guerra mondiale deriva da una condizione di asincronicità. I critici americani in particolare erano da un lato impazienti di stabilire la loro prima cultura egemonica d'avanguardia del XX secolo; tuttavia nel corso di quel progetto mancarono non solo di riconoscere che la ricostruzione di un modello di cultura d'avanguardia prodotto in quelle circostanze avrebbe intaccato inevitabilmente lo statuto dell'opera, ma anche che avrebbe ancor più profondamente modificato la scrittura critica e storica ad essa associata.

Nella tardo-modernista *Teoria estetica* (1970) di Adorno il concetto di autonomia mantiene un ruolo centrale. Diversamente dalla ripresa del concetto da parte di Clement Greenberg in favore di una versione americana dell'estetica tardo-modernista, l'estetica di Adorno opera secondo un principio di doppia negazione. Da un lato il tardo modernismo di Adorno nega la possibilità di un accesso rinnovato a un'estetica dell'autonomia, una possibilità annichilita dalla distruzione finale del soggetto borghese dopo il nazismo e l'Olocausto. Dall'altro lato, l'estetica di Adorno nega anche la possibilità di una politicizzazione delle pratiche artistiche nella prospettiva rivoluzionaria dell'estetica marxista. Secondo Adorno, l'arte politicizzata servirebbe solo da alibi e impedirebbe un reale cambiamento politico, poiché le circostanze politiche per una politica rivoluzionaria non sono di fatto accessibili nel periodo della ricostruzione della cultura nel dopoguerra.

Per contrasto, il modernismo americano e le pratiche di quella che Peter Bürger ha chiamato la neoavanguardia – più concretamente difese da Greenberg e dal suo discepolo Michael Fried (nato nel 1939) – potevano sostenere le loro pretese solo a prezzo di un sistematico *Geschichtsklitterung*, un tentativo evidente di scrivere la storia dalla prospettiva degli interessi dei vincitori, ripudiando sistematicamente le principali trasformazioni verificatesi nella concezione dell'arte alta e della cultura d'avanguardia discusse sopra (per esempio l'eredità del Dadaismo e delle avanguardie russe e sovietiche). Ma, ancor peggio, questi critici mancarono di vedere che la produzione culturale dopo l'Olocausto non poteva semplicemente tentare di stabilire una continuità della pittura e scultura moderniste. Il modello di Adorno di una dialettica negativa (notoriamente sintetizzata nel suo verdetto sull'impossibilità della poesia lirica dopo Auschwitz) e la sua teoria estetica – in aperta opposizione al neomodernismo di

Greenberg – suggerirono l'ineluttabile necessità di ripensare la stessa condizione precaria della cultura in generale.

Sembra che l'efficacia e i successi della storia sociale dell'arte siano più evidenti in quelle situazioni storiche in cui le mediazioni reali tra classi, interessi politici e forme culturali di rappresentazione sono esplicitamente dichiarate e dunque relativamente verificabili. La loro capacità unica di ricostruire i racconti intorno a queste situazioni rivoluzionarie o fondative della modernità rende i resoconti degli storici sociali dell'arte le interpretazioni più interessanti dei primi cento anni di modernismo, da David nell'opera di Crow agli inizi del Cubismo in quella di Clark.

Tuttavia, quando arriva alle pratiche d'avanguardia come l'astrattismo, il Dadaismo o l'opera di Duchamp, il cui *telos* intrinseco era stato quello di distruggere i rapporti tradizionali soggetto/oggetto e di registrare la distruzione delle forme tradizionali di esperienza, sia a livello di narrazione sia a quello di rappresentazione pittorica, i tentativi della storia sociale dell'arte di mantenere la coerenza del racconto storico spesso si rivelano incongruenti o incompatibili con le strutture e le morfologie a disposizione, quando non falsamente restaurative. Una volta che le forme estreme di particolarizzazione e frammentazione infatti sono diventate l'interesse formale centrale in cui la soggettività postborghese trova i suoi resti correlati di figurazione, il desiderio interpretativo di reimporre visioni totalizzanti sui fenomeni storici appare a volte reazionario e altre volte paranoico nella sua imposizione di strutture di significato e di esperienza. Dopo tutto, la radicalità di queste pratiche artistiche aveva implicato non solo il rifiuto di tener conto di tali visioni, ma anche la formulazione di sintassi e strutture in cui né la narrazione né la figurazione potrebbero ancora sussistere. Perché il loro significato possa ancora sussistere, richiederebbe esiti che vanno inevitabilmente al di là del contesto di causalità deterministica.

ULTERIORI LETTURE

- Frederick Antal, *Classicism and Romanticism*, trad. it. Einaudi, Torino 1975
 Frederick Antal, *Hogarth e l'arte europea*, trad. it. Einaudi, Torino 1990
 T. J. Clark, *Farewell to an Idea*, Yale University Press, New Haven-London 1999
 T. J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the Second French Republic, 1848-1851*, Thames & Hudson, London 1973
 T. J. Clark, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851*, Thames & Hudson, London 1973
 T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Thames & Hudson, London 1984
 Thomas Crow, *Painters and Public Life in 18th-Century Paris*, Yale University Press, New Haven-London 1985
 Thomas Crow, *The Invention of Art*, University of North Carolina Press, Chapel Hill (N.C.) 1999
 Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, University of Chicago Press, Chicago-London 1983
 Nicos Hadjinicolaou, *Art History and Class Struggle*, Pluto Press, London 1978
 Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, trad. it. Einaudi, Torino 1966
 Fredric Jameson (a cura di), *Aesthetics and Politics*, New Left Books, London 1977
 Fredric Jameson, *Modern Art: 19th and 20th Century. Selected Papers*, vol. 2, George Braziller, New York 1978
 Meyer Schapiro, *Romanticism Art, Selected Papers*, vol. 1, George Braziller, New York 1977
 Meyer Schapiro, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society. Selected Papers*, vol. 4, George Braziller, New York 1994

Benjamin H. D. Buchloh

▲ 1968b, 2007b ● 1942a, 1960b ■ 1960a

3 Formalismo e Strutturalismo

Nel 1971-72 il teorico della letteratura Roland Barthes (1915-80) tenne un seminario annuale dedicato alla storia della semiologia, la "scienza generale dei segni" che era stata concepita come estensione della linguistica dallo svizzero Ferdinand de Saussure (1857-1913) nel suo *Corso di linguistica generale* (pubblicato postumo nel 1916) e contemporaneamente, con il nome di semiotica, dal filosofo americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) nei suoi *Scritti* (anch'essi pubblicati postumi dal 1931 al 1958). Barthes era stato una delle voci principali dello Strutturalismo dalla metà degli anni Cinquanta alla fine dei Sessanta, insieme all'antropologo Claude Lévi-Strauss (1908-2009), il filosofo Michel Foucault (1926-84) e lo psicanalista Jacques Lacan, e come tale aveva grandemente contribuito alla risurrezione del progetto semiologico, che aveva chiaramente esposto in *Elementi di semiologia* (1964) e *L'analisi del racconto* (1966), ma aveva anche seriamente minato quello stesso progetto nei suoi libri più recenti, *S/Z, L'impero dei segni* (entrambi del 1970) e *Sade, Loyola, Fourier* (1971).

La curiosità degli uditori di Barthes (io tra loro) era immensa: in quel periodo di tumulto intellettuale segnato da un generale desiderio edipico di liquidare il modello strutturalista, si aspettavano che li aiutasse a comprendere lo spostamento da A, Strutturalismo, a B, Poststrutturalismo (termine che descrive bene il lavoro di Barthes in quel periodo, ma che non fu mai accettato da nessuno dei suoi autori). Pregustavano una ricostruzione cronologica: logicamente, come in un racconto, dopo una presentazione dei concetti di Saussure e Peirce, sarebbe stata discussa l'opera della scuola di critica letteraria dei formalisti russi, attivi dal 1915 circa al blackout stalinista del 1932; poi, dopo che uno dei suoi

- membri, Roman Jakobson, aveva lasciato la Russia, quella del Circolo linguistico di Praga raggruppato intorno a lui; quindi quella dello Strutturalismo francese e infine, come conclusione, si sarebbe occupato del decostruttivismo di Jacques Derrida.

Il pubblico di Barthes ebbe quello che si aspettava, ma non senza una grande sorpresa. Invece di cominciare con Saussure, iniziò la sua ricostruzione con un'analisi della critica ideologica proposta, dagli anni Venti in poi, dal drammaturgo marxista tedesco Bertolt Brecht (1898-1956). Benché Barthes, non meno dei suoi colleghi, avesse ceduto al sogno di oggettività scientifica quando il movimento strutturalista era all'apice, ora implicita-

mente difendeva un approccio soggettivo. Non più interessato a mappare una disciplina, cercò invece di raccontare la storia della propria avventura semiologica, che era cominciata con la scoperta dei testi di Brecht. Venendo da qualcuno il cui attacco al biografismo (l'interpretazione di un'opera letteraria attraverso la vita del suo autore) era sempre stato mordace, il gesto era volutamente provocatorio. (L'enorme polemica generata dall'antibiografismo di *Su Racine* [1963], che aveva chiuso il suo *Critica e verità* [1966], brillante risposta di Barthes ai suoi detrattori, e che aveva radicalmente trasformato più di qualunque altra i tradizionali studi letterari in Francia, era ancora ben presente nelle menti di tutti.) Ma c'era un motivo strategico anche nel suo inizio brechtiano, un motivo che diventa evidente quando si guarda al saggio in cui Barthes aveva discusso Saussure per la prima volta.

Il mito, oggi era un postscritto all'antologia di cammei sociologici che Barthes aveva scritto tra il 1954 e il 1956 e pubblicato con il titolo *Miti d'oggi* (1957). Il corpo principale del libro era stato scritto in modo brechtiano: lo scopo dichiarato era di rivelare, sotto la pretesa "naturalzza" dell'ideologia *petit-bourgeoise* trasmessa dai media, ciò che era determinato storicamente. Ma in *Il mito, oggi* Barthes presentò l'opera di Saussure, appena riscoperta, come portatrice di strumenti nuovi per il tipo di analisi ideologica brechtiana che conduceva da tempo. Quello che forse sorprende di più, retrospettivamente, è che l'esposizione di Barthes della semiologia di Saussure comincia con una difesa del formalismo.

- ▲ Poco dopo aver accennato a Andrej Zdanov e alla sua condanna stalinista del formalismo e del modernismo come decadenza borghese, Barthes scrive: "Meno terrorizzata dallo spettro del 'formalismo', la critica storica sarebbe stata forse meno sterile; avrebbe capito che [...] più un sistema è specificamente definito nelle sue forme, e più si piega alla critica storica. Parodiando una nota espressione, dirò che poco formalismo allontana dalla Storia, ma che molto riporta ad essa". In altre parole, fin dall'inizio Barthes concepì quello che presto sarebbe stato chiamato Strutturalismo come parte di una più ampia corrente formalista del pensiero del XX secolo. Per questo negò i rimproveri degli antiformalisti secondo cui i critici formalisti, aggirando il "contenuto" per analizzare le forme, si ritiravano dal mondo e dalle sue realtà storiche nella torre d'avorio di un "eterno presente" umanista.

▲ Introduzione 4

● 1915

■ Introduzione 4

▲ 1964

“La semiologia è una scienza delle forme, perché studia certe significazioni indipendentemente dal loro contenuto”: questa la definizione che precede immediatamente il passaggio citato sopra. I segni sono dunque organizzati in insiemi di opposizioni che determinano il loro significato, indipendentemente da ciò a cui si riferiscono; ogni attività umana condivide almeno un sistema di segni (generalmente di volta in volta diversi), le cui regole possono essere stabilite; in quanto produttore di segni, l'uomo è per sempre condannato alla significazione, incapace di sfuggire dalla “casa prigione del linguaggio”, per usare la formula di Fredric Jameson. Niente di ciò che l'uomo emette è insignificante: anche dire “niente” comporta un significato (o meglio diversi significati, che cambiano secondo il contesto, che è a sua volta strutturato).

Decidendo nel 1971 di presentare questi assiomi come derivati da Brecht (invece che da Saussure, come aveva fatto nel 1957), Barthes aveva un'intenzione polemica: puntava al legame storico tra modernismo e consapevolezza che il linguaggio è una struttura di segni. Infatti, benché la sua stella fosse un po' sbiadita in quegli anni, Brecht era comunque visto nell'Europa del dopoguerra come uno dei più importanti scrittori modernisti. Nelle sue numerose dichiarazioni aveva sempre attaccato il mito della trasparenza del linguaggio, che dominava la pratica teatrale fin da Aristotele; i dispositivi autoriflessivi e antiillusionisti come il montaggio che interrompevano il flusso dei suoi spettacoli miravano a ostacolare l'identificazione dello spettatore con il personaggio e, come diceva, a produrre un effetto di “distanziamento” e di “straniamento”.

Il primo esempio che Barthes commentò nel suo seminario del 1971-72 fu un testo in cui lo scrittore tedesco analizzava pazientemente i discorsi di Natale del 1934 di due capi nazisti (Hermann Goering e Rudolf Hess). Quello che colpì Barthes fu l'estrema attenzione di Brecht per la forma dei testi nazisti, che aveva seguito parola per parola per elaborare il suo contraddittorio. Brecht definì con precisione l'efficacia di questi discorsi nel flusso senza fratture della loro retorica: la cortina fumogena con cui Goering e Hess mascherarono la loro logica difettosa e il cumulo di bugie era la melliflua continuità del loro linguaggio, che funzionava come un forte ed efficace adesivo.

Brecht insomma fu un formalista, impaziente di dimostrare che il linguaggio non è uno strumento neutrale fatto per veicolare in modo trasparente concetti direttamente da una mente a un'altra, ma che ha una propria materialità e che questa materialità è sempre carica di significati. Ma respinse con forza l'etichetta di formalista quando fu affibbiata alla letteratura moderna nel suo insieme dal filosofo marxista György Lukács, che scriveva in Unione Sovietica in un periodo in cui chiamare qualcuno formalista equivaleva a firmare la sua sentenza di morte. Violento oppositore da allora del modernismo in generale – ma in particolare della tecnica del montaggio che Sergej Ejzenštejn inventò nel cinema e Brecht adattò al teatro, e al monologo interiore che conclude l'*Ulisse* di James Joyce –, Lukács aveva proposto i romanzi realisti del XIX secolo (quelli di Balzac in particolare) come modello da emulare, soprattutto se si deve scrivere dal punto di vista “proletario”. È piut-

tosto Lukács ad essere “formalista”, scrisse Brecht nella sua confutazione. Nel richiamarsi a un romanzo del XIX secolo con un contenuto “rivoluzionario”, ma scritto in una forma di un secolo prima, una forma che appartiene a un'epoca prima dell'autoriflessività e dell'antiillusionismo del modernismo, Lukács aveva di fatto feticizzato la forma.

Così il termine “formalista” diventò un insulto che Lukács e Brecht si lanciarono a vicenda, ma la parola non aveva lo stesso significato per ciascuno di loro. Per Brecht formalista era chi non sapeva vedere che la forma è inseparabile dal contenuto, chi credeva che la forma è un puro supporto; per Lukács lo era chi credeva che la forma agisce sul contenuto. L'imbarazzo di Brecht per il termine tuttavia ci costringe a una pausa, soprattutto perché lo stesso imbarazzo è cresciuto nella storia e critica d'arte a partire dai primi anni Settanta. (È particolarmente degno di nota in questo contesto che anche il critico d'arte al cui nome è più associato il formalismo in America, Clement Greenberg, nutrisse timori simili: “Qualunque siano le sue connotazioni in russo, il termine ne ha acquisito di irriducibilmente volgari in inglese”, ha scritto nel 1967.) Per comprenderne l'ambivalenza, è utile ricordare il detto di Barthes: “poco formalismo allontana dalla Storia, ma molto riporta ad essa”. Ciò che infatti irritò Brecht nel “formalismo” di Lukács fu il suo rifiuto sia della storia sia di ciò che il linguista danese Louis Hjelmslev chiamerebbe la “forma del contenuto”, cioè il fatto che la struttura stessa dei romanzi di Balzac era basata sulla visione del mondo di una particolare classe sociale in una particolare congiuntura della storia dell'Europa occidentale. In breve, Lukács aveva praticato solo un formalismo “ristretto”, la cui analisi rimane al livello superficiale della forma in quanto tale, o morfologia.

L'antiformalismo che fu prevalente nel discorso della critica d'arte negli anni Settanta può così essere spiegato in gran parte da una confusione tra due tipi di formalismo, uno che si occupa essenzialmente di morfologia (che chiamo formalismo “ristretto”) e uno che intende la forma come struttura, cioè il tipo abbracciato da Brecht quando dichiarò la “continuità” dei discorsi di Goering e Hess parte essenziale della loro macchina ideologica. La confusione fu ricomposta dalla parziale svolta di Greenberg. Mentre le sue analisi del ruolo dialettico dei dispositivi trompe-l'oeil nelle nature morte cubiste di Georges Braque [1] o quello dell'allover dei drip-ping di Jackson Pollock vanno messe in conto alla versione strutturale, dalla metà degli anni Cinquanta il suo discorso rimandò più alla modalità morfologica promulgata all'inizio del XX secolo dagli scrittori inglesi Clive Bell e Roger Fry. La distinzione tra questi due formalismi è essenziale a un recupero del formalismo (come Strutturalismo) dal magazzino delle idee dismesse.

Strutturalismo e storia dell'arte

Benché il modello linguistico-semiologico fornito da Saussure diventasse la fonte d'ispirazione del movimento strutturalista negli anni Cinquanta e Sessanta, la storia dell'arte aveva già sviluppato metodi strutturali da quando questo modello era diventato noto

1 • Georges Braque, *Violino e brocca*, 1910

Olio su tela, 117 x 73 cm

Uno dei caratteri del formalismo è l'attenzione ai procedimenti retorici, al significato degli strumenti stessi di significazione. Esaminando questo quadro di Braque, Clement Greenberg notò il dispositivo del chiodo realistico con l'ombra dipinta sopra i volumi slaccettati disposti sulla superficie del quadro. Appiattendolo il resto dell'immagine o al tempo stesso spingendola indietro in profondità, il chiodo in *trompe-l'œil* fu per l'artista uno strumento per insinuare un dubbio sul modo illusionistico tradizionale di rappresentare lo spazio.



negli anni Venti. Così i primi critici letterari che possono essere detti strutturalisti – i formalisti russi – furono particolarmente consapevoli dei loro antecedenti storici (molto più che di Saussure, che scoprirono solo dopo aver scritto molti dei loro lavori apripista).

- Fu il Cubismo ad aiutare per primo i formalisti russi a sviluppare le loro teorie: attaccando deliberatamente l'epistemologia della rappresentazione, il Cubismo (e l'astrattismo sulla sua scia) sottolineò il vuoto che separa la referenza e il significato e chiese una comprensione più sofisticata della natura dei segni.

Il ruolo giocato dalla storia dell'arte e dalla pratica dell'avanguardia nella formazione di un pensiero strutturalista è poco noto oggi, ma è importante per i nostri scopi, soprattutto riguardo alle accuse di astoricismo spesso lanciate allo Strutturalismo. Infatti si può anche dire che la nascita della storia dell'arte come disciplina data dal momento in cui fu in grado di strutturare la grande quantità di materiale che aveva trascurato per ragioni puramente ideologiche ed estetiche. Può sembrare strano oggi che l'arte barocca del XVII secolo, per esempio, sia caduta nell'oblio durante i secoli XVIII e primo XIX, fino a quando Heinrich Wölfflin (1864-1945) la riabilitò nel suo *Rinascimento e Barocco* (1888). Risolutamente opposto all'estetica normativa dominante di Joachim Winckelmann (1717-68), per cui l'arte greca era la pietra di paragone insuperabile per la produzione artistica seguente, Wölfflin cercò di mostrare che l'arte barocca andava giudicata con criteri non solo diversi, ma decisamente opposti a quelli dell'arte classica. Questa idea, che il significato storico di un linguaggio stilistico si manifesta attraverso il suo rifiuto di un altro (in questo caso, del precedente) portò Wölfflin a pensare "una storia dell'arte senza nomi" e a stabilire l'insieme di opposizioni binarie che costituisce il cuore del suo famoso libro *Concetti fondamentali di storia dell'arte*, che apparve nel 1915: lineare/pittorico, superficie/profondità, forma chiusa/forma aperta, molteplicità/unità, chiarezza/non chiarezza.

La tassonomia formalista di Wölfflin tuttavia faceva ancora parte di un discorso teleologico e idealista, modellato sulla visione della storia di Hegel, secondo cui la successione degli eventi è prescritta da un insieme di leggi predeterminate. (All'interno di ogni "epoca artistica" Wölfflin vedeva sempre la stessa evoluzione da lineare a pittorico, da superficie a profondità, ecc., che gli permetteva di spiegare come si passava da un'epoca alla seguente, negando in questo modo come cause i fattori storici non artistici.) Ma se l'idealismo di Wölfflin gli impedì di trasformare il suo formalismo in uno strutturalismo, è ad Alois Riegl (1858-1905) che si deve la prima piena elaborazione di un'analisi meticolosa delle forme come migliore accesso a una storia sociale della produzione, significazione e ricezione artistica.

Come Wölfflin aveva fatto con l'epoca barocca, così Riegl intraprese la riabilitazione delle epoche artistiche che erano state messe da parte come decadenti, soprattutto la produzione della tarda antichità (*Arte tardoromana*, 1901). Ma fece più di Wölfflin per far avanzare la causa di una storia dell'arte anonima, che tracci l'evoluzione di sistemi formali-strutturali più che studiare i prodotti di singoli artisti: se le opere famose di Rembrandt e Frans Hals

▲ 1915

● 1911, 1912

...nerari che possono essere
...sono particolarmente con-
...più che di Saussure, che
...dei loro lavori appripista),
...formalisti russi a sviluppare
...l'epistemologia della
...sulla sua scia) sotto-
...e chiese una
...e il significato.
...della pratica dell'avanguar-
...strutturalista è poco noto oggi,
...soprattutto riguardo alle accuse
...Strutturalismo. Infatti si può
...dell'arte come disciplina dati
...raturare la grande quantità di
...ragioni puramente ideologiche
...gi che l'arte barocca del XVII
...oblio durante i secoli XVIII e
...Wolfflin (1864-1945) la riabi-
...1888). Risolutamente opposto
...achim Winckelmann (1717-
...paragone insuperabile per la
...in cercò di mostrare che l'arte
...non solo diversi, ma decisa-
...a. Questa idea, che il signifi-
...si manifesta attraverso il suo
...precedente) portò Wolfflin a
...mi" e a stabilire l'insieme di
...cuore del suo famoso libro
...rie, che apparve nel 1915:
...forma chiusa/forma aperta,
...rezza.

...in tuttavia faceva ancora
...ista, modellato sulla visione
...cessione degli eventi è pre-
...minate. (All'interno di ogni

figurano nel suo ultimo libro, *Il ritratto di gruppo in Olanda* (1902). Io fanno come prodotti finali di una serie che esse ereditano e trasformano. Il relativismo storico di Riegl fu radicale e ricco di conseguenze, non solo perché gli permise di ignorare la distinzione tra arte alta e bassa, maggiore e minore, pura e applicata, ma perché gli fece intendere ogni *documento* artistico come un *monumento* da analizzare e porre in rapporto con altri appartenenti alla stessa serie. In altre parole, Riegl dimostrò che è solo dopo che l'insieme di codici usati (o modificati) da un oggetto d'arte è stato mappato nei suoi minimi dettagli che si può discutere il significato dell'oggetto e il modo in cui si rapporta alle altre serie (per esempio alla storia delle formazioni sociali, della scienza e così via), un'idea che sarà importante sia per i formalisti russi che per Michel Foucault. E perché Riegl intendeva il significato strutturato da un insieme di opposizioni (e non veicolato in maniera trasparente) che fu in grado di sfidare il ruolo determinante solitamente dato al referente nel discorso sull'arte fin dal Rinascimento.

Una crisi della referenza

Tale crisi della referenza fornì la scintilla iniziale al Formalismo russo intorno al 1915. Il bersaglio polemico dei formalisti russi fu l'idea simbolista che la poesia risieda nelle immagini che suscita, indipendenti dalla sua forma linguistica. Ma fu attraverso il loro confronto con il Cubismo, poi con i primi quadri astratti di Kazimir Malevič e gli esperimenti poetici dei suoi amici Velemir Kleonikov e Aleksel Kručenič - poeti i cui suoni si riferiscono solo alla natura fonetica del linguaggio stesso - che i formalisti russi scoprirono, senza aver mai sentito parlare di Saussure, quello che lo studioso svizzero aveva chiamato la "natura arbitraria del segno". Rimandati al Cubismo abbondano nei testi di Roman Jakobson, in particolare quando cerca di definire il linguaggio poetico come opposto al linguaggio della comunicazione nell'uso quotidiano. In *Che cos'è la poesia?*, una conferenza tenuta nel 1933, scrive:

[La poetical] può essere denudata e resa autonoma, come

fortuita). Secondo Sklovsky la funzione principale dell'arte è di defamiliarizzare la nostra percezione, che si è automatizzata, e - sebbene Jakobson respingerà poi questa prima teoria della defamiliarizzazione, è così che veniva interpretato all'epoca il Cubismo. A ragione, poiché si può dire che la prima fase, cosiddetta "africana", del Cubismo era radicata in una deliberata pratica dello straniamento. Lo testimonia lo stesso Pablo Picasso (1881-1973): "In quel periodo dicevano che facevo i nasi storti, anche in *Les Femmes d'Alger*, ma io dovevo fare i nasi storti, così vedevano che si trattava di nasi. Ero sicuro che poi avrebbero visto che non erano storti".

Per Sklovsky ciò che caratterizza ogni opera d'arte è l'insieme di "procedimenti" attraverso cui ha riorganizzato il "materiale" (il referente), straniandolo. ("Procedimento", mai definito con precisione, era un termine generale con cui indicava qualsiasi soluzione stilistica o costruzione retorica, a tutti i livelli del linguaggio: fonetico, sintattico o semantico.) Più tardi, quando dedicò particolare attenzione a opere come il "romanzo" del XVIII secolo *Tristram Shandy* di Laurence Sterne, in cui lo scrittore si concentra più sulla parodia dei codici del racconto che sulla trama stessa, Sklovsky cominciò a concepire non solo la nostra percezione del mondo ma anche il linguaggio quotidiano della comunicazione come "materiale" che la letteratura risistema, benché l'opera d'arte rimanesse per lui una somma di procedimenti attraverso cui il "materiale" veniva dis-automatizzato. Per Jakobson invece i "procedimenti" erano non semplicemente ammassati in un'opera, ma interdipendenti, collegati in un sistema, e avevano una funzione costitutiva, ognuno contribuendo alla specificità e all'unità dell'opera, come ogni osso ha un ruolo nello scheletro. Ogni nuovo procedimento artistico inoltre, od ogni nuovo sistema di procedimenti, deve essere compreso o come rottura rispetto al precedente che si era svuotato e automatizzato, oppure come suo svelamento (messa a nudo), come se fosse lì da tempo ma non visto: in breve, ogni procedimento artistico (e non il mondo in generale o il linguaggio della comunicazione quotidiana) può diventare il "materiale" straniato dal seguente. Come risultato, ogni procedi-

nudo: li porrebbe come sorta di norma storica con cui tutte le pratiche pittoriche dovrebbero misurarsi (riportandoli, di fatto, a Winckelmann). Vedendo il rischio di essenzializzazione di questo semplice dualismo (norma/eccezione), Jakobson diventò più sospettoso dei postulati normativi su cui era basato il suo primo lavoro (l'opposizione tra linguaggio d'uso comune come norma e quello letterario come eccezione). Ma seppe ancora trarre vantaggio dal modello psicanalitico secondo cui la *disfunzione* ci aiuta a comprendere la *funzione*. Infatti uno dei suoi principali contributi all'ambito della critica letteraria – la dicotomia tra polo metaforico e polo metonimico del linguaggio – fu il risultato diretto della sua analisi dell'afasia, un disturbo del sistema nervoso centrale caratterizzato dalla perdita parziale o totale della capacità di comunicare. Notò che la maggior parte dei disturbi afasici riguardava o "la selezione delle entità linguistiche" (la scelta di *quel* suono invece di *questo*, di *quella* parola invece di *questa*) o "la loro combinazione in unità linguistiche di un grado più alto di complessità". I pazienti che soffrono del primo tipo di afasia (che Jakobson chiamò "disordine della similarità") non riescono a sostituire un'unità linguistica con un'altra e la metafora risulta a loro inaccessibile; i pazienti che soffrono del secondo tipo di afasia ("disordine della contiguità") non riescono a situare un'unità linguistica nel suo contesto e per loro la metonimia (o sineddoche) non ha senso. I poli della similarità e della contiguità erano direttamente presi da Saussure (corrispondono nel suo *Corso* ai termini *paradigma* e *sintagma*), ma Jakobson li legava espressamente ai concetti freudiani di spostamento e condensazione: così come il limite tra queste due attività dell'inconscio per Freud rimaneva poroso, gli estremi polari di Jakobson non precludono l'esistenza di forme ibride o intermedie. Ma ancora una volta è l'opposizione dei due termini a strutturare l'immenso campo della letteratura mondiale. E non solo la letteratura: l'arte surrealista per lui era essenzialmente metaforica e il Cubismo essenzialmente metonimico.

La natura arbitraria del segno

Prima abbiamo esaminato un'opera cubista da un punto di vista strutturale, volgiamoci ora al famoso *Corso* di Saussure e alla sua esposizione inaugurale di quella che chiamò l'arbitrarietà del segno. Saussure andò ben oltre la nozione convenzionale di arbitrarietà come assenza di ogni legame "naturale" tra il segno (la parola "albero") e il suo referente (l'albero reale), anche se egli sarebbe stato l'ultimo a negare questa assenza, attestata fin dalla semplice esistenza di tante lingue. Per Saussure l'arbitrarietà comportava non solo il rapporto tra segno e referente, ma anche quello tra significante (il suono che emettiamo quando pronunciamo la parola "albero" o le lettere che tracciamo quando la scriviamo) e il significato (il concetto di albero). Il suo bersaglio principale era la concezione adamitica del linguaggio (dall'Adamo della *Genesis*: il linguaggio come insieme di nomi di cose), che chiamò "chimerica", perché presuppone l'esistenza di un numero invariabile di significati che ricevono in ogni lingua una veste formale diversa.

Questo punto di vista permise a Saussure di separare il problema della referenzialità da quello della significazione, intesa come l'introduzione nell'espressione (che chiamò *parole*, opposta a *langue*, che indica la lingua in cui il segno è espresso) di un legame arbitrario ma necessario tra un significante e un significato "concettuale". Scriveva nel più famoso passaggio del suo *Corso*:

Tutto ciò che precede si risolve nel dire che nella lingua non vi sono se non differenze. Di più: una differenza suppone in generale dei termini positivi tra i quali essa si stabilisce; ma nella lingua non vi sono che differenze senza termini positivi. [...] ciò che vi è di idea [significato] o di materia fonica [significante] in un segno importa meno di ciò che vi è intorno ad esso negli altri segni.

Questo significa non solo che il segno linguistico non significa da solo, ma che il linguaggio è un sistema in cui tutte le unità sono interdipendenti. "Vedi" e "vide" hanno significati diversi (benché solo due lettere abbiano cambiato di posto), ma il significato del presente in "vedi" può esistere solo se opposto al significato del passato in "vide": semplicemente non si potrà identificare (e dunque comprendere) un segno linguistico se la mente non tiene conto degli opposti all'interno del sistema a cui appartiene, eliminando velocemente i simili mentre valuta il contesto dell'espressione (perché "vedi" è opposto non solo a "vide", ma anche a "guardi", "osservi", o anche – lasciando il campo semantico della visione – a "canti", "cammuni" e così via). In breve, la caratteristica essenziale di qualsiasi segno è quella di essere ciò che altri segni non sono. Ma, aggiunge Saussure,

Dire che tutto è negativo nella lingua, è vero soltanto del significato e del significante presi separatamente: dal momento in cui si considera il segno nella sua totalità, ci si trova in presenza di una cosa positiva nel suo ordine.

In altre parole, il significante acustico e il significato "concettuale" sono differenziali per negazione (si definiscono attraverso ciò che non sono), ma dalla loro combinazione risulta un fatto positivo, "la sola specie di fatti che il linguaggio possiede", cioè il segno. Quest'affermazione può sembrare strana, dato che altrove Saussure ha ovunque insistito sulla natura *oppositiva* del segno: non reintroduce qui improvvisamente una qualità sostantiva, quando tutta la sua linguistica si basa sulla scoperta che "il linguaggio è forma e non sostanza"?

Tutto ruota intorno al concetto di *valore*, uno dei più complessi e controversi in Saussure. Il segno è positivo perché ha un valore determinato da ciò con cui può essere paragonato e scambiato all'interno del proprio sistema. Questo valore è assolutamente differenziale, come il valore di un biglietto da cento euro in rapporto a quello da cinquanta, ma conferisce al segno "qualcosa di positivo". Il valore è un concetto economico per Saussure; permette lo scambio di segni all'interno di un sistema, ma è anche ciò che osta-

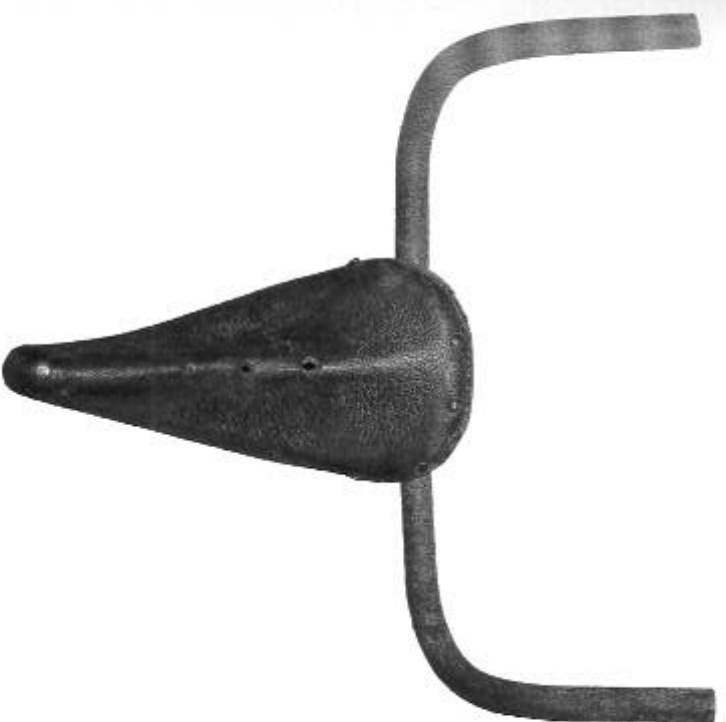
ssure di separare il problema
nificazione, intesa come l'in-
nò parole, opposta a *langue*,
presso) di un legame arbitra-
un significato "concettuale",
no Corsi:

re che nella lingua non vi
na differenza suppone in
nali essa si stabilisce; ma
ze senza termini positivi,
di materia fonica [signi-
di ciò che vi è intorno ad

linguistico non significa da
a in cui tutte le unità sono
o significati diversi (benché
osto), ma il significato del
: opposto al significato del
on si potrà identificare (e
sico se la mente non tiene
ma a cui appartiene, elimi-
luta il contesto dell'espres-
solo a "vide", ma anche a
o il campo semantico della
). In breve, la caratteristica
essere ciò che altri segni non

è vero soltanto del signifi-
ente: dal momento in cui
ci si trova in presenza di

co e il significato "concet-

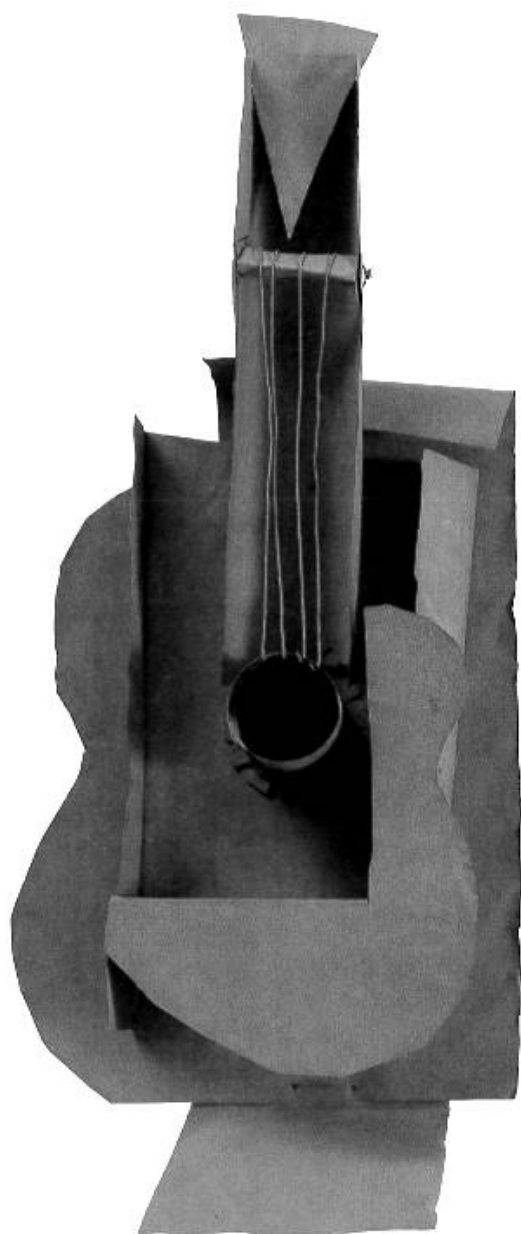


cola il loro scambio con segni appartenenti a un altro sistema.

Per spiegare la sua idea di valore Saussure invocò la metafora degli scacchi. Se, durante una partita, viene perso un pezzo, qualsiasi altro pezzo può sostituirlo provvisoriamente; i giocatori possono arbitrariamente scegliere qualsiasi sostituto, qualsiasi oggetto e perfino, dipende dalla loro capacità di ricordare, l'assenza di un oggetto. Per questo è la funzione del pezzo all'interno di un sistema a conferire il suo valore (così come è la posizione del pezzo in ogni istante della partita a dargli il suo significato di scambio). "Se aumenti il linguaggio con un segno", scrive Saussure, "diminuisce nella stessa proporzione il [valore] degli altri. Reciprocamente, se vengono scelti solo due segni [...] tutti i significati [possibili] dovranno essere divisi tra quei due segni. Uno designerebbe una metà degli oggetti, l'altro l'altra metà". Il valore di ognuno dei due segni sarebbe enorme.

- Leggendo queste righe, non sorprenderà che Jakobson e i formalisti russi siano arrivati a conclusioni simili attraverso l'analisi del Cubismo – quello di Picasso in particolare, che dimostrava quasi maniacalmente l'intercambiabilità dei segni all'interno del sistema pittorico e il cui giocare sul gesto minimo richiesto per trasformare una testa in una chitarra o una bottiglia, in una serie di collage realizzati nel 1913, sembra una diretta illustrazione della
- dichiarazione di Saussure. La trasformazione metaforica indica che, *contra* Jakobson, Picasso non si è limitato al polo metonimico. Sembra invece gradire particolarmente strutture composite, che sono sia metaforiche che metonimiche. Un caso esemplare è la scultura del 1942 *Testa di toro* [2], dove la congiunzione (metonimia) di un manubrio e una sella di bicicletta ha prodotto una metafora (la somma delle due parti di bicicletta sono come una testa di toro), ma tali rapide trasformazioni basate sulle due operazioni strutturaliste della sostituzione e della combinazione sono moltissime nella sua opera. Come dire che il Cubismo di Picasso fu un "attività strutturalista", per usare le parole di Barthes: non solo operò un'analisi strutturale della tradizione figurativa dell'arte occidentale, ma costruì strutturalmente nuovi oggetti.

Un esempio è l'invenzione di Picasso dello spazio come nuovo



3 • Pablo Picasso, Chitarra, 1912

Costruzione con lastre di molalla, corde e filo di ferro, 77,5 x 35 x 10,3 cm

Per lo Strutturalismo i segni sono opposti e non sostanziali, cioè la loro forma e significato sono esclusivamente definiti dalla loro differenza da tutti gli altri segni dello stesso sistema e non significherebbero niente se isolati. Con la pura giustapposizione per contrasto di vuoto e superficie nella sua scultura – che segna la nascita del cosiddetto “Cubismo sintetico”, la cui più importante invenzione formale sarebbe stata il collage – Picasso trasforma un vuoto in un regno della forma di una chitarra e un cilindro sporgente in un segno da “sup. buco”. Così facendo, trasforma una non sostanza – lo spazio – in un materiale della scultura.

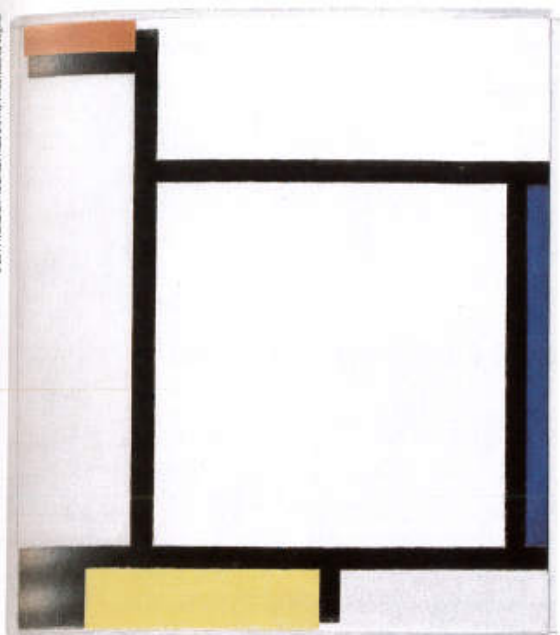
volume virtuale, la cui superficie esterna non vediamo (è immateriale), ma che intuiamo attraverso la posizione di altri piani. Come Saussure aveva scoperto per i segni linguistici, Picasso trovò che i segni scultorei non dovevano essere sostanzializzati. Lo spazio vuoto poteva facilmente essere trasformato in un segno differenziale e così combinato con ogni tipo di altri segni: niente più paura dello spazio, disse Picasso ai suoi colleghi scultori, dategli forma.

Tuttavia, come aveva notato Jakobson, il Cubismo è un “caso speciale” in cui i procedimenti possono venire separati (in un quadro cubista l’ombreggiatura è enfaticamente indipendente dal contorno, per esempio) e pochi artisti in questo secolo sono stati altrettanto buoni strutturalisti quanto Picasso nel suo periodo cubista. Un altro candidato proposto dai critici strutturalisti fu Piet ▲ Mondrian (1872-1944). Infatti, riducendo deliberatamente dal 1920 il suo vocabolario pittorico a pochissimi elementi – linee orizzontali e verticali nere, superfici di colori primari e di “non colori” (bianco, nero o grigio) – e producendo un’opera estremamente varia all’interno di tali parametri limitati [4], Mondrian dimostrò l’infinita combinatoria di qualsiasi sistema. Nella terminologia saussuriana si può dire che, poiché la nuova *langue* pittorica consisteva in una manciata di elementi e regole (“niente simmetria” era una di esse), le possibilità derivanti da tale spartano linguaggio (la sua *parole*) diventavano tanto più evidenti: aveva limitato il corpus dei possibili segni pittorici all’interno del suo sistema, ma questa stessa limitazione accresceva immensamente il loro “valore”.

Nonostante il fatto che Mondrian sembri uno strutturalista *avant la lettre*, non fu il tipo strutturale di analisi formale, ma piuttosto quello morfologico ad essere proposto per primo nello studio della sua arte. Questo formalismo morfologico, principalmente interessato agli schemi compositivi di Mondrian, è rimasto impressionistico in sé, benché ci abbia dato eccellenti descrizioni dell’equilibrio o disequilibrio dei piani nelle sue opere, della vivacità dei colori, dello staccato ritmico. Alla fine questo approccio rimase tautologico, soprattutto nel suo ottuso rifiuto di discutere il “significato”, e non è un caso che fu a lungo preferita un’interpretazione iconografica simbolista, anche se andava contro a ciò che l’artista stesso aveva detto.

Una lettura strutturale dell’opera di Mondrian cominciò a emergere solo negli anni Settanta. Essa esamina la funzione semantica giocata da varie combinazioni di elementi pittorici nell’evoluzione dell’opera dell’artista e cerca di comprendere come un apparentemente rigido sistema formale ha generato significati diversi. Invece che assegnare un significato fisso a questi elementi, come aveva cercato di fare l’interpretazione simbolista, è in grado di mostrare, per esempio, che dai primi anni Trenta il vocabolario pittorico “neoplastico” che aveva coniato nel 1920 e usato da allora si era trasformato in una macchina autodistruttiva destinata ad abolire non solo la figura, come aveva fatto prima, ma i piani di colore, le linee, le superfici e per estensione ogni possibile identità; in altre parole, che l’arte di Mondrian provoca un nichilismo epistemologico di intensità crescente. In breve, se i critici e gli storici dell’arte fossero stati più attenti allo sviluppo formale della sua opera, avrebbero

▲ 1912, 1917a, 1944a



4 - Piet Mondrian, *Composizione con rosso, blu, nero, giallo e grigio*, 1921

Olio su tela, 39,4 x 35 cm

Permutazione e combinazione sono gli strumenti con cui ogni discorso è generale e in quanto tali costituiscono i due aspetti principali di quella che Barthes ha chiamato l'"attività strutturalista". Nelle sue opere Mondrian verifica, come farebbe uno scienziato, se e come la nostra percezione di un quadrato centrale si modifica secondo i cambiamenti di ciò che lo circonda.

potuto cogliere il rapporto, che dal 1930 si sentì propenso a trattare anche nei suoi testi, tra ciò che cercava di realizzare pittoricamente e le sue idee politiche anarchiche. Allo stesso modo avrebbero compreso che, se la sua classica opera neoplasticista era stata guidata da un ethos strutturale, durante l'ultimo decennio della sua vita questo ethos si era diretto verso la decostruzione dell'insieme di opposizioni binarie su cui era basata la sua arte: avrebbero visto che, come Barthes, Mondrian aveva cominciato come praticante dello Strutturalismo per diventare poi uno dei suoi più formidabili critici. Ma avrebbero dovuto essere versati nello Strutturalismo stesso per diagnosticare il suo attacco.

Due aspetti dell'arte di Mondrian dopo il 1920 spiegano perché la sua arte diventò un oggetto ideale per un approccio strutturalista: primo, era un corpus chiuso (non solo piccolo nel suo insieme, ma, come abbiamo già detto, il numero di elementi pittorici usati era molto limitato); secondo, la sua opera era agevolmente distribuita in serie. I primi due passi metodologici di qualsiasi analisi strutturale sono la definizione di un corpus chiuso di oggetti da cui può essere dedotto un insieme di regole ricorrenti e, all'interno di questo corpus, la costituzione tassonomica di serie: infatti è solo dopo l'esame delle varie serie di cui è propriamente costituita l'opera di Mondrian che uno studio più elaborato del significato di queste opere è diventato possibile. Ma ciò che un'analisi strutturale può fare con la produzione di un singolo artista, può farlo anche al microlivello della singola opera, come hanno ampiamente dimostrato i formalisti russi o Barthes, o al macrolivello di un intero ambito, come ha mostrato Claude Lévi-Strauss nei suoi studi su vasti insiemi di miti. Il metodo resta lo stesso, cambia solo la scala dell'oggetto d'inchiesta: in ogni caso, vanno distinte le "unità" discrete in modo che i loro rapporti possano essere compresi ed emergano i loro significati oppositivi.

Il metodo ha però i suoi limiti, perché presuppone la coerenza interna del corpus d'analisi, la sua unità – ragione per cui produce i suoi risultati migliori quando si occupa di un singolo oggetto o di una serie limitata per varietà. Grazie a una forte critica delle nozioni stesse di coerenza interna, corpus chiuso e autorialità, quello che ora viene chiamato "Poststrutturalismo", mano nella mano con le pratiche letterarie e artistiche dette "postmoderniste", ha smussato la preminenza di cui hanno goduto Strutturalismo e formalismo negli anni Sessanta. Ma, come chiariscono diversi capitoli di questo volume, il potere euristico delle analisi strutturali e formaliste, soprattutto dei momenti canonici del modernismo, non va assolutamente scartato.

ULTERIORI LETTURE:

Roland Barthes, *Miti d'oggi* (1957), trad. it. Einaudi, Torino 1964

Roman Jakobson, *Che cos'è la poesia?* (1933), trad. it. in *Poetica o poesia*, Einaudi, Torino 1985, e *Due aspetti del linguaggio e due tipi di disturbi dell'afasia* (1956), trad. it. in *Corso di linguistica generale*, Einaudi, Torino 1987

Fredric Jameson, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton University Press, Princeton 1972

Thomas Levin, *Walter Benjamin and the Theory of Art History*, in *October*, n. 47, inverno 1988

Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale*, trad. it. Laterza, Bari 1967

Yve-Alain Bois

▲ Introduzione 4

● 1977, 1984b