

Nuovi Argomenti, giugno 2004, pp. 248-259.

Arte del Novecento

Domenico Parisi

Istituto di Scienze e Tecnologie della Cognizione
Consiglio Nazionale delle Ricerche

In molta arte del Novecento c'è qualcosa che non va. Che ci sia qualcosa che non va è mostrato dal fatto che non ci sono molte persone disposte a spendere le loro risorse per "esporsi" ai prodotti di questa arte, risorse di tempo, di soldi per comprare biglietti di concerti o mostre o per comprare CD, e così via. Non hanno voglia di ascoltare la maggior parte della musica prodotta nel Novecento e di guardare molti dei quadri prodotti nel Novecento. E, essendo l'arte qualcosa di sociale, in cui ci debbono esserci sia creatori che fruitori, se i prodotti dell'arte non trovano fruitori, in questi prodotti c'è qualcosa che non va. Un po' di fruitori, ma pochi, si trovano per i prodotti artistici man mano che vengono creati, ma questo è dovuto all'impegno degli artisti viventi che ovviamente si danno da fare per promuovere i loro prodotti e all'impegno delle istituzioni che hanno il compito di favorire la produzione artistica. Ma il segno che c'è qualcosa che non va diventa chiaro appena si tratta di opere prodotte già da qualche tempo, e i cui autori magari sono ormai morti. Se un'opera d'arte funziona o no è indicato dal suo riuscire a restare nel tempo, a diventare, per dire così, "classica". Se un'opera d'arte rimane nel tempo, se riesce a farsi ascoltare o guardare anche da persone che vivono in epoche ormai diverse da quella in cui è stata prodotta, allora vuol dire che l'opera funziona, e' riuscita a cogliere e ad esprimere qualcosa di profondo della natura umana. Molta arte del Novecento non riesce a diventare "classica", cioè tende ad essere dimenticata, a non avere più fruitori che hanno voglia di ascoltarla o di guardarla. Quando si parla di fruitori non si parla naturalmente dei professionisti dell'arte, cioè degli stessi artisti, degli imprenditori e organizzatori dell'arte, dei critici d'arte, degli storici dell'arte, tutte persone le quali hanno in vario modo un interesse professionale e anche economico nel fatto stesso della produzione artistica. I fruitori sono il "pubblico". Molta arte del Novecento semplicemente non ha "pubblico". E questo è un problema serio per l'arte.

Quale arte del Novecento non funziona? Il problema si pone un po' per tutta l'arte del Novecento. Ovviamente, ci sono differenze tra gli artisti presi individualmente. In ogni forma e momento dell'arte di sono artisti più bravi e artisti meno bravi. Ma c'è un problema specifico dell'arte del Novecento, e c'è un problema specifico per certe forme dell'arte del Novecento e per certe arti piuttosto che per altre.

Nella musica non funziona la musica dodecafonica dei tre creatori della musica dodecafonica, Schoenberg, Berg e Webern, e non funziona la quasi totalità della musica della seconda metà del Novecento, che rappresenta sviluppi della musica dodecafonica. Non funziona neppure molto la musica che è apparsa più di recente in reazione alla musica dodecafonica e ai suoi sviluppi successivi, una musica che cerca di tornare a forme musicali più tradizionali.

Nelle arti visive, cioè nella pittura e nella scultura, non funziona la maggior parte dell'arte di tipo astratto e non funziona neppure tutta l'arte più recente che si ispira alla tecnologia o che usa la tecnologia. L'architettura si salva perché è un'arte "mista", cioè un'arte che ha scopi espressivi ma anche scopi pratici, e questi ultimi la tengono al riparo dalle tendenze che creano il problema del pubblico per le arti non pratiche della pittura e della scultura. E poi, diversamente dalle altre arti,

l'architettura e' un'arte ai cui prodotti le persone si "espongono" o, meglio, si trovano a essere esposte, senza dover fare investimenti di tempo o di denaro.

Un'altra forma di arte che deve affrontare di meno il problema del pubblico, e' l'arte della scrittura, l'arte che usa il linguaggio, la produzione di poesie e romanzi. Piu' avanti vedremo perche' e' cosi'.

Dato che molta arte del Novecento stenta a trovare fruitori nel tempo, a "restare" nel tempo, c'e' da chiedersi: quali sono le cause di questo fatto?

Le cause sono tre. La prima e' di natura psicologica, e ha a che fare con come e' fatta la mente (e il cervello) degli esseri umani. La seconda e' culturale, e ha a che fare con come funziona la trasmissione culturale e il cambiamento culturale. La terza e' socio-economica, e ha a che fare con l'organizzazione socio-economica delle moderne societa' occidentali e con le conseguenze che questa organizzazione ha per la mente e il comportamento degli individui. Vediamo di che cosa si tratta.

A. I vincoli della mente

La mente o, forse meglio, il cervello, degli esseri umani ha le sue caratteristiche e i suoi vincoli. Ha certamente anche molta flessibilita' e molta capacita' di adattamento e di apprendimento, ma non ha infinita flessibilita' e capacita' di adattamento. Molta arte del Novecento, ma specialmente la musica dodecafonica e post-dodecafonica e le arti visive di tipo astratto, cercano di forzare queste caratteristiche e questi vincoli. L'arte funziona quando suscita determinate reazioni nel cervello (e anche nel resto del corpo) del fruitore, e sono queste reazioni che trasformano i fruitori in pubblico, cioe' in persone motivate a spendere le loro risorse di tempo e di denaro per esporsi, e per continuare a esporsi, a determinati prodotti dell'arte. Violando caratteristiche e vincoli fondamentali del sistema nervoso degli esseri umani, l'arte di cui stiamo parlando offre stimoli sensoriali che non producono nel sistema nervoso del fruitore nessuna reazione di quelle che il fruitore si aspetta dall'arte e che in ogni caso lo spingano ad andare a un concerto, a comprare un CD, a fermarsi davanti a un quadro, e soprattutto a tornare ad ascoltare una musica o a guardare un quadro.

Quali sono questi vincoli? Qui possiamo solo accennarvi. Per quanto riguarda la musica, si tratta di vincoli sulla natura fisica del suono, sulla sua organizzazione interna e sulle relazioni tra i suoni (Frova, 1999), sulla loro organizzazione nel tempo (ritmo), sulla ricordabilita' dei suoni uditi, sulla loro predicibilita'. La musica dodecafonica coscientemente viola questi vincoli. Produce musica in cui le relazioni tra i suoni che il sistema nervoso umano tende a imporre e a cercare nei suoni sono assenti (armonia), in cui gli eventi sonori non si seguono nel tempo secondo un ritmo (tagliando via ogni collegamento, invece essenziale, tra processing dei suoni e movimenti ritmici del corpo), in cui i suoni non formano pattern sonori ricordabili (tagliando via il ruolo fondamentale del ricordare e del ritornare dell'esperienza nella fruizione dell'arte), che l'ascoltatore non riesce a prevedere (eliminando cosi' la sua riconoscibilita').

Come si e' detto, il sistema nervoso umano, in misura molto maggiore di quello degli altri animali, ha capacita' di adattarsi, di apprendere, di modificarsi. Si puo' quindi argomentare che le difficolta' che le persone incontrano ad ascoltare e ad apprezzare (cioe', a continuare ad ascoltare) la musica dodecafonica e post-dodecafonica, sono difficolta' temporanee, dovute ad essere stati esposti per troppo poco tempo ad essa, difficolta' quindi che potranno essere superate con il tempo e continuando a esporsi ad essa. Questo potrebbe essere vero, e solo il tempo dira' se lo e'. Ma ci sono segni, analisi e ragionamenti che fanno seriamente pensare che non sia vero, e che, come dava l'impressione di temere Schoenberg da vecchio, ma come probabilmente temono un po' tutti i musicisti che fanno quel tipo di musica, si tratti di musica che non avra' mai un pubblico.

Nel campo delle arti visive quadri e sculture di tipo astratto tendono anch'esse a violare caratteristiche e vincoli della mente che non possono essere violati se non a costo di suscitare reazioni di ignoramento e di evitamento da parte dei possibili fruitori. La mente evidentemente cerca figure in quello che vede, o pattern visivi che richiamano figure, o espressioni del volto, o movimenti e stati del corpo esterno o del corpo interno. L'arte astratta quasi sempre non riesce a dare queste cose che la mente cerca nei prodotti dell'arte visiva. (Una eccezione che, a ben analizzarla, conferma la regola, sono i quadri astratti di Kandinski.)

Questa analisi spiega perché certa musica e certi quadri e sculture non funzionano e sono o verranno abbandonati dai possibili fruitori e spiega anche perché le arti della scrittura del Novecento tendono ad essere esenti da questo problema. (Ma, insieme con il resto dell'arte del Novecento, possono averne altri. Vedi sotto.) Poesie e romanzi arrivano ai loro fruitori attraverso il linguaggio e il linguaggio ha vincoli nella mente così forti che non possono essere in nessun modo violati, come i poeti e i romanzieri del Novecento hanno capito abbandonando ben presto lo "sperimentalismo". Il linguaggio umano è suoni (o segni visivi) che la mente collega con significati ma è diverso dai sistemi di comunicazione degli altri animali per due motivi: uno è che il collegamento nella mente tra il suono di una parola e il suo significato è arbitrario, l'altro è che il linguaggio funziona combinando suoni (parole) in sequenze di suoni (frasi) in base a certe regole (grammatica). Il fatto che il collegamento tra suoni e significati sia arbitrario implica che nessuno (neppure un poeta) può modificare a piacimento i suoni. I suoni del linguaggio hanno un significato solo in quanto il collegamento tra un suono e il suo significato è stato appreso nel tempo. Ogni modifica estemporanea semplicemente produce mancata comprensione, suoni senza significato. Il fatto che il linguaggio funzioni combinando parole in frasi in base a certe regole, anch'esse apprese, implica che nessuno (neppure un poeta) può violare queste regole o può cercare di cambiarle in modo estemporaneo, a rischio ancora una volta di non essere capito. Queste caratteristiche intrinseche del linguaggio come mezzo di espressione sono state una fortuna per i poeti e i romanzieri del Novecento. I tentativi di violare queste caratteristiche, che pure ci sono stati, sono presto rientrati.

B. I vincoli del cambiamento culturale

L'arte del Novecento è un'arte di innovazione continua, veloce, quasi rabbiosa, e questa tendenza all'innovazione diventa spesso troppo forte e crea un altro problema.

I prodotti dell'arte, i quadri, le musiche, le poesie, i romanzi, sono parte della cultura, cioè sono artefatti prodotti da qualcuno che arrivano a qualcun altro e hanno su lui o lei un'influenza, sono trasmessi tra una generazione alla successiva, creando così comunità culturali, cambiano nel tempo in quanto sono trasmessi selettivamente, cioè alcuni prodotti dell'arte continuano a funzionare e a esistere e altri no, e soprattutto se ne creano di nuovi modificando in qualcosa quelli esistenti o ricombinando in modo nuovo diverse parti di quelli esistenti. La cultura, e quindi anche l'arte, vive sull'equilibrio tra la trasmissione dal passato, e quindi sul mantenimento, e il cambiamento, e quindi sulla creazione del nuovo (come pensava Eliot). Senza creazione del nuovo, c'è stasi culturale o cambiamento molto lento (e ci sono culture che in passato sono cambiate molto lentamente). Senza mantenimento, c'è ripartenza sempre da zero e scomparsa della comunità nel tempo.

Non è solo una questione di maggiore o minore innovatività di una cultura nel suo complesso. Anche qui esiste un limite o un vincolo della mente individuale. La mente di un essere umano si costruisce assorbendo la cultura che gli sta intorno, ma questo assorbimento ha un suo ritmo, suoi tempi. Il cambiamento culturale è diventato molto veloce nel Novecento, e, diversamente dal

passato, oggi un essere umano lo può vedere accadere nel corso della sua vita (Parisi, 2000). Questo mette alla prova la mente. L'arte del Novecento segue in questo il resto della cultura del Novecento. Se c'è una caratteristica indiscussa dell'arte del Novecento è il ritmo molto veloce della sua innovazione. Questo è mettere alla prova la mente del fruitore.

Ma non si tratta soltanto del ritmo dell'innovazione, bensì anche, e forse soprattutto, della sua motivazione. Se si volesse trovare la causa ultima dell'aumento del ritmo del cambiamento culturale nel Novecento, questa causa andrebbe cercata nell'economia del Novecento, cioè nella natura del moderno modo di produrre. Nonostante i tentativi che ci sono stati nel corso del Novecento di opporsi a questa tendenza (comunismo e socialismo), il Novecento ha visto il progressivo espandersi del modo di produrre privato, cioè ad opera di un sistema di imprese private che producono e vendono in un mercato, a scapito del modo di produrre pubblico, cioè ad opera di uno stato che distribuisce le risorse che produce ai cittadini. Le imprese private sono organizzazioni produttive che, diversamente dallo stato, hanno un "proprietario", cioè uno o più individui le cui risorse personali aumentano con l'aumentare delle risorse prodotte (e vendute) dalla loro impresa. Ora il modo più efficace e tendenzialmente illimitato che le imprese private hanno di aumentare il totale delle risorse prodotte è attraverso l'innovazione (Baumol, 2002). Ed è sulla leva dell'innovazione e dell'allargamento del mercato che nel Novecento le imprese private hanno soprattutto agito. In questo modo le società occidentali del Novecento sono diventate società dell'innovazione.

L'arte del Novecento ha voluto seguire la società ed è diventata arte dell'innovazione. L'innovazione economica è fortemente legata all'innovazione scientifica e tecnologica essendo effetto e causa nello stesso tempo dello sviluppo scientifico e tecnologico. L'arte del Novecento ha voluto imitare il titanismo e l'onnipotenza della scienza e della tecnologia moderna e, più in generale, dell'uomo moderno. (Thomas Mann ha colto questo punto cruciale nel suo romanzo *Il Doctor Faustus*, nel quale il nuovo Faust è il creatore della musica dodecafonica. Il reale creatore, Arnold Schoenberg, non amava questo romanzo ma non per il fatto di venir identificato con qualcuno che aveva stretto un patto con il diavolo ma perché Mann non aveva esplicitamente riconosciuto in lui l'inventore della musica dodecafonica, una mancato riconoscimento che doveva bruciare tanto più a Schoenberg in quanto, come abbiamo già ricordato, egli era dispiaciuto del fatto che la sua musica avesse meno ascoltatori di quanto lui desiderasse. Cf. Schoenberg/Mann, 1993.)

Ma l'innovazione nell'arte deve discendere da necessità interne se deve produrre artefatti artistici che funzionano. Invece l'innovazione di origine imitativa dell'arte Novecentesca è stata in buona parte innovazione per sé stessa. L'innovazione economica ha una sua giustificazione, ed è l'accrescimento delle risorse dei proprietari delle imprese private. L'innovazione scientifica e tecnologica ha la giustificazione dell'aumento della conoscenza scientifica del mondo e della creazione di nuovi artefatti utili, oltre ovviamente a quella di fungere da supporto all'innovazione economica. L'innovazione parossistica che caratterizza l'arte del Novecento che giustificazione ha? Il risultato è che l'arte del Novecento ha prodotto molta arte che non funziona, che non ha e, soprattutto, non avrà fruitori.

La tendenza all'innovazione per l'innovazione dell'arte del Novecento non si spiega solo come un'adesione dell'arte ai modi dell'economia e della società, ma si spiega anche perché l'innovazione continua dell'arte può essere un modo di agganciare, almeno per un momento, i fruitori, facendo affidamento sulla loro curiosità per il nuovo e per quello che sbalordisce, sorprende, disorienta. Se l'arte del Novecento, violando i vincoli della mente, come abbiamo visto, e non potendo contare su un comune sentire, come vedremo tra un momento, non riesce ad

agganciare i fruitori, e' comprensibile che cerchi nell'innovazione fine a se' stessa un modo di agganciarli alternativo, anche se effimero.

L'invidia verso la scienza e la tecnologia si manifesta chiaramente in molta arte "scientifica" e "tecnologica" della fine del Novecento (e di oggi), che non ha prodotto finora molti risultati, forse a causa del fatto che l'artista deve possedere bene i suoi strumenti per produrre qualcosa che funzioni e gli artisti oggi ancora non posseggono bene gli strumenti tecnologici della musica elettronica e generata dal computer e delle arti visive che usano la televisione e il computer. Questo potrebbe significare che bastera' aspettare un po' di tempo e poi le cose potrebbero migliorare. Ma forse bisognerebbe prima di tutto chiarire meglio l'importanza del corpo dell'artista nella produzione dell'arte e la tendenziale emarginazione del corpo nell'arte tecnologica. (Anche da questo punto di vista la scrittura si salva, perche' scrivere poesie e romanzi con il computer puo' non essere molto diverso che scriverli con la penna o la macchina da scrivere.)

La furia innovativa dell'arte del Novecento si e' manifestata soprattutto nella musica dodecafonica e post-dodecafonica e nell'arte astratta, in entrambi i casi con risultati deludenti in termini di pubblico. Non c'e' quindi da sorprendersi che negli ultimi decenni del Novecento siano emerse in reazione, nella musica, le musiche neo-tradizionali (soprattutto dai paesi dell'Europa orientale rimasti per ragioni politiche un po' fuori dalla furia innovativa dell'Europa occidentale) e, nelle arti visive, il figurativismo tradizionale. Ma saltare sul vuoto di un intero secolo non e' cosa semplice. Oggi appare con chiarezza come un secolo di innovazione per l'innovazione nell'arte abbia prodotto quello scenario di macerie che e' offerto oggi dall'arte degli artisti piu' giovani: ricombinazione casuale di parti di cose tramandate - peraltro, con la globalizzazione, da quasi ogni tradizione culturale - e raccattamento di cose presenti.

C. I vincoli del sentire comune

La terza causa del cattivo funzionamento di molti prodotti artistici del Novecento va cercata nella sfera dell'economia e delle conseguenze che la particolare organizzazione economica di una societa' ha sul sentire dei membri della societa'. Stiamo parlando di una specifica conseguenza del modo di produrre privato che, sempre piu' evidentemente, caratterizza le societa' occidentali e, con la globalizzazione, progressivamente caratterizzera' tutte le societa' della Terra, a scapito di quello pubblico. Il modo di produrre privato e' diverso da quello pubblico per i riflessi che questi due modi di produrre hanno sul sentire. Il modo di produrre pubblico, cioe' lo stato, si trova a dover risolvere un problema fondamentale, quello di tenere i cittadini coesi intorno a se' in modo che essi siano disposti a cedere allo stato una parte delle loro risorse sotto forma di pagamento delle tasse, di andare a combattere quando c'e' una guerra, di rinunciare alla liberta' di fare quello che ciascun individuo vorrebbe fare in modo che sia mantenuto l'ordine sociale, ecc. Questo comporta che una societa' centrata sul modo pubblico di produrre le risorse, come sono state le societa' fino a recentemente, ha bisogno di creare e di fatto crea un sentire comune attraverso la religione, la sacralita' dei capi, la sacralita' della comunita'.

Il problema non esiste per le societa' centrate sempre di piu' sul modo di produrre privato come sono le societa' moderne. Le organizzazioni private di produzione, cioe' le imprese private, non hanno alcun bisogno che esista un sentire comune, non hanno bisogno di mantenere i cittadini coesi su valori e modi di sentire comuni perche' esse ottengono dai cittadini le loro risorse sotto forma di denaro pagato per comprare le risorse che esse vendono ai cittadini. Anzi le imprese private non hanno a che fare con cittadini ma hanno a che fare solamente con compratori. I compratori debbono essere solo individui che coltivano i loro propri bisogni. Il loro sentire non deve essere comune, coeso, ma deve anzi essere individuale e differenziato perche' la differenziazione e l'individualizzazione dei bisogni e' un potente meccanismo di ampliamento del mercato.

Questa e' allora la terza e ultima causa dei problemi dell'arte del Novecento. L'arte richiede sentire comune, richiede senso della comunita' che si esprime attraverso determinati prodotti dell'arte. La comunita' deve avere continuita' del tempo, e questa e' minacciata dalla innovazione costante, e deve avere continuita' nello spazio, e questa e' minacciata dalla segmentazione e differenziazione richiesta dal mercato. Il sentire comune richiesto dall'arte comincia dalla comunita' minima costituita dalla coppia individuo artista e individuo fruitore di quello che l'artista produce. Il sentire individuale promosso dal mercato nelle societa' moderne rompe ogni comunita', anche questa.

La nozione essenzialmente novecentesca di mercato dell'arte coglie insieme tutto questo. L'arte in passato e' stata prodotta con le risorse economiche delle organizzazioni pubbliche: la chiesa e in genere le organizzazioni che si occupano delle cerimonie e dei riti, i principi, lo stato. Oggi l'arte ha un mercato come ogni altra cosa. Il competere sul mercato delle opere d'arte visiva assoggetta l'arte agli interessi economici del venditore e alle scelte o, anche in questo caso, agli interessi economici, del compratore.

Riferimenti

Baumol, W.J. *The free-market innovation machine: analyzing the growth miracle of capitalism*. Princeton, Princeton University Press, 2002.

Frova, A. *Fisica della musica*. Bologna, Zanichelli, 1999.

Parisi, D. Scuol@it. Milano, Mondadori.

Schoenberg, A., Mann, Th. *A proposito del doctor Faustus. Lettere (1930-1951)*. Palermo, Sellerio, 1993.