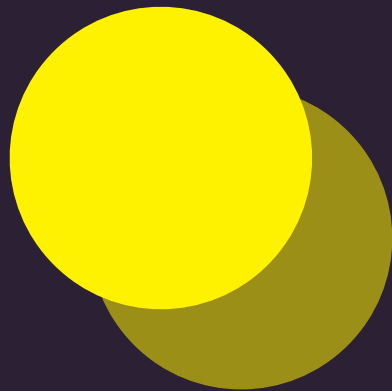
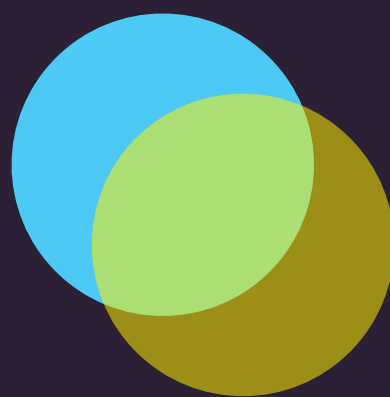


Michele Dantini

Il momento Eureka

Pensiero critico
e creatività



DOPPIOZERO

*che*Fare

Michele Dantini

Il momento

Eureka

**Pensiero critico
e creatività**

DOPPIOZERO

***che*Fare**

Sommario

5	Introduzione
6	i.
8	ii.
12	iii.
13	1. Humanities e innovazione sociale. Individui, istituzioni, comunità
14	“Paradigmi” e mondo della vita
17	Ricerca e Rete
23	2. Critica e diritto. Come interrogare le opere d’arte da punti di vista molteplici
24	L’utile segreto
25	Orfeo tra le ombre
28	Una teoria politica delle emozioni
31	Una parzialità dai vasti orizzonti
33	3. Interpretare la divergenza. Arte, psicologia, neuroscienze
34	Per “logiche interne”. Creatività e innovazione secondo Mihaly Csikszentmihalyi
36	“Anatomia” della creatività. La teoria delle intelligenze multiple
39	L’ipotesi neuroestetica
42	Per finire. Il “genio” bambino

45	4. Intermezzo modernista: Edgar Wind, Duchamp, Picasso
47	Picasso alla guerra
49	5. L'eredità perduta. Università, editoria e sfera pubblica
53	6. La storia dell'arte tra il riccio e la volpe. Mutazioni di una disciplina per l'epoca che viene
58	7. Arte contemporanea, culture wiki e nuove tecnologie. Il museo digitale.
60	Agenzie regionali di sviluppo
62	L'utilità pubblica
64	Note

Introduzione

Tutto l'universo visibile non è che un deposito di immagini e di segni ai quali l'immaginazione deve attribuire un posto e un valore relativo: una sorta di nutrimento che l'immaginazione deve assimilare e trasformare.

Charles Baudelaire, *L'opera e la vita di Eugène Delacroix*, 1863

Questo libro è dedicato all'arte, alla creatività e al rapporto tra individui, comunità e istituzioni. Come possiamo incoraggiare quell'"ardente curiosità" riconosciuta all'origine di ogni impresa scientifica e intellettuale¹? Come riconoscere la validità di un'innovazione culturale, o scegliere al contrario di rifiutarla? Infine: cosa ha a che fare tutto questo con i temi del riconoscimento reciproco e dell'equità?

Le istituzioni culturali – la scuola e l'università, i teatri, i musei, le biblioteche, certo, ma non meno la lingua, l'arte, la letteratura, il patrimonio materiale, il giornalismo e la pubblica discussione – hanno bisogno dell'impegno e della creatività delle persone per rinnovarsi. Al tempo stesso ciascuno di noi, e non solo gli studiosi, gli artisti o i ricercatori innovativi, ha bisogno di istituzioni aperte e efficienti per conseguire i vantaggi di un'autoformazione costante. Nel migliore dei mondi possibili mutazione istituzionale e persistenza non si contrappongono l'una all'altra: si sponano invece generando equilibri progressivi e molteplici.

Non proverò a definire immediatamente l'innovazione culturale. Lo farò in seguito con (sin troppo) ostinata determinazione. Confido che per il momento

sia sufficiente distinguerla tanto dall'innovazione tecnologica, volta al perfezionamento di questo o quel dispositivo e all'invenzione di nuove macchine e materiali, quanto dall'innovazione sociale, interessata alla definizione di modelli imprenditoriali responsabili e al no profit.

Mi preme identificare alcune premesse individuali, istituzionali e sociali dell'innovazione culturale (o cognitiva) e caratterizzarne le relazioni reciproche. Cosa desta la scintilla? Questa è la mia prima domanda, che si accompagna a una riflessione sul ruolo civile delle discipline umanistiche e la loro possibile trasformazione nel contesto di una società della conoscenza.

i.

I capitoli che compongono il libro sono inediti o frutto di una radicale riscrittura di testi editi. Ho scelto di ripartire temi e punti di vista in modo non casuale: i capitoli più teorici, cui affido un compito per così dire fondativo e che il lettore meno motivato potrà saltare, precedono riflessioni specifiche.

Nel primo capitolo pongo le domande più generali: a quali condizioni possiamo parlare di “innovazione” per le Humanities? Qual è il rapporto tra agende di ricerca e contesti storici e sociali? O tra discipline umanistiche, Rete e tecnologia? Ritengo che non sia corretto considerare la “creatività” un dominio separato e avulso, neppure se adottiamo punti di vista imprenditoriali o tecnologici². Eppure è così che non di rado la considera il discorso in auge.

“L'ambito pubblico è costituito dai critici e dagli spettatori, non già dagli attori e dai produttori”. Questa affermazione di Hannah Arendt, tratta dal suo ultimo libro, l'incompiuto *La vita della mente* (1978), è al centro delle riflessioni sviluppate nel secondo capitolo: come riflettere sull'arte da punti di vista pubblici?

Introduco tre modelli eminenti di critica *artiste* di tradizione modernista (Denis Diderot, Charles Baudelaire, Roberto Longhi) e al tempo stesso cerco taluni presupposti fondativi dell'interpretazione nella teoria politica e nella filosofia del diritto contemporanee. Se lo specialismo erudito tradisce le ragioni della ricerca umanistica, l'“empatia” che taluni invocano non costituisce certo il

correttivo esclusivo né più auspicabile. Caratterizzato dall'ingegnosa mobilità interna e nutrito di aderenze e ragionati dissensi, il miglior testo critico ha un'efficacia composita, insieme filologica e civile, che tendiamo a sottovalutare: simile a un dialogo socratico, rinvia a comunità democratiche – la *polis* arendtiana, le “città” di Sennett – governate dal libero discorso dei cittadini.

L'attuale discussione sul “pensiero divergente” costituisce una cornice di indagine particolarmente appropriata per sperimentare prospettive molteplici e inedite collaborazioni tra discipline solitamente separate. Si dice “divergente” la modalità di pensiero che i primi testi psicometrici, orientati alle facoltà logico-deduttive (o “convergenti”), trascuravano del tutto di riconoscere: aiuta a elaborare soluzioni inventive per problemi inattesi, che sfidano conoscenze acquisite. Nel terzo capitolo passo in rassegna i più autorevoli studi psicologici e “neuroestetici” recenti cercando di incrociare le mie conoscenze di storico dell'arte con quelle di ambiti di ricerca oggi in grande auge. Storici della scienza, scienziati sociali e cognitivi prendono parte a un'ambiziosa conversazione sui temi della creatività e dell'innovazione cognitiva.

Tra gli psicologi cognitivi prevale la convinzione che la creatività possa essere ricondotta a una tecnica facilmente trasferibile. Il ruolo delle emozioni è per lo più sottovalutato, anche se oggi l'orientamento accenna a mutare³. Sollevo alcune obiezioni in proposito e discuto taciti presupposti disciplinari. Uno psicologo “umanista” come Howard Gardner, cui dobbiamo la teoria delle “intelligenze multiple”, costituisce in parte eccezione. È vero tuttavia che anche nei suoi studi dedicati a Picasso l'indagine sulla “personalità” dell'artista non incide in modo significativo sulla comprensione delle opere, in larga parte formalistica e convenzionale⁴. C'è dunque la competenza psicologica, che è non di rado estremamente stimolante. Difetta invece almeno in parte la competenza storico-artistica. Mi interrogo sui modi più opportuni attraverso cui possiamo costruire ponti tra le scienze cognitive e i saperi umanistici.

Nell'*Intermezzo* affido a due brevi camei il compito di presentare la tradizione del modernismo europeo da punti di vista meno celebrativi del consueto. Mi propongo di dimostrare che la crisi ottocentesca della pittura di storia e religione è una ferita aperta che artisti come Duchamp e Picasso non ignorano affatto, malgrado l'opinione contraria di autorevoli studiosi. Ad essa si

sforzano invece di corrispondere ognuno in modi e con sensibilità diverse, oscillando inquieti tra la regalità del “grand style” e l’intimità del “genre”.

Nel quinto capitolo esemplifico una possibile impasse del processo di trasmissione dell’eredità culturale con riferimento alla scena italiana attuale. L’eredità culturale non può rigenerarsi se la discussione è inibita e le istituzioni culturali bloccate. In caso di fallimento del processo di trasmissione la “memoria” si separa dall’“invenzione”. La capacità critica dall’“antiquariat” (la citazione è da Marc Fumaroli)⁵.

Nel sesto e settimo capitolo discuto infine le idee espone in precedenza, e in particolare la correlazione tra ricerca e cittadinanza, facendo riferimento a due questioni che mi stanno particolarmente a cuore: i rapporti tra storia dell’arte e antropologia culturale da un lato, il ruolo del museo di arte contemporanea dal punto di vista del professionismo digitale dall’altro. Come contribuire alla manutenzione di un’opinione pubblica riflessiva e indipendente? O accompagnare al raggiungimento di una piena professionalità le culture wiki attive sul territorio? Elenco una serie di istituzioni internazionali che già offrono un ampliamento in senso tecno-creativo del museo tradizionale, tradizionalmente riservato alle “belle arti”; e propongono nuovi modelli di “appartenenza”.

ii.

Esistono circostanze concrete dietro questa mia indagine, e timori per l’eccessivo controllo politico-burocratico o manageriale cui la creatività è oggi sottoposta. “È in corso un cambiamento pervasivo e radicale sotto il profilo delle politiche di finanziamento”, ha affermato John Ziman, fisico e saggista, in *Prometheus Bound: Science in a dynamic steady state*⁶. “Tale cambiamento investe già oggi le istituzioni scientifiche, dal quotidiano del singolo laboratorio all’intero budget nazionale. I ricercatori non possono fingere di ignorare questo cambiamento. L’eccessiva enfasi burocratica sulle responsabilità finanziarie, la valutazione, le priorità può rivelarsi tuttavia incredibilmente sfavorevole a innovazione, conoscenza, critica e creatività. Possiamo immaginare di amministrare in modo nuovo la ricerca senza distruggerne la produttività?”

Vorrei contribuire a introdurre un ragionato punto di vista libertario. Le politiche di valutazione universitaria in vigore in tutto l'Occidente impongono restrizioni crescenti alla ricerca di base (o "curiosity-driven") e trasformano l'indagine scientifica in un'attività meno esplorativa di quanto si è ritenuto sino a un recente passato dovesse essere⁷. Ritengo che l'attuale insistenza su forme di misurazione quantitativa sia sbagliata, oltreché portatrice di gravi distorsioni nel comportamento dei ricercatori. Dopo avere escogitato procedure quanto più possibile impersonali atte alla manutenzione di un pallido fuoco abbiamo forse bisogno di ricordare cos'è che istiga la fiamma e le dà modo di divampare.

Anche le produzioni artistiche conoscono costi crescenti e spingono alla ricerca di finanziamenti pubblici e privati: una borsa di studio, il sostegno economico alla produzione o la partecipazione a una manifestazione prestigiosa sono talvolta condizionati dalla prevedibilità commerciale della proposta e dalla sua conformità alle aspettative dell'amministratore (così come, in ambito letterario, di editor scarsamente disposti a sfidare le prevedibili aspettative dell'ufficio marketing⁸). "È evidente", ammettono i curatori dell'edizione 2014 della Biennale di San Paolo, "che la dipendenza da finanziamenti [esterni], non importa se statali, privati o aziendali, riduce la presunta 'indipendenza' della narrazione artistica o curatoriale in modi sempre più marcati".

La definizione di un rapporto produttivo tra "creatività" e istituzioni è da tempo al centro della riflessione di autori contemporanei per me importanti come Richard Sennett, Martha Nussbaum o Boris Groys. Sarà inoltre inevitabile fare riferimento alla riflessione di storici come Jean Starobinsky o Edgar Wind, che più di altri hanno saputo congiungere, nella propria attività, vastità di erudizione e sollecitudine civile. C'è un modo per riavvicinare immaginazione e sfera pubblica? "Qualcosa come una *res publica*", chiarisce Sennett, "esiste tra persone unite da vincoli di appartenenza e responsabilità reciproca, non tra persone tenute assieme da relazioni di parentela o di affetto"⁹. Sono convinto che le istituzioni culturali svolgano un ruolo insostituibile per la costruzione di una sfera pubblica partecipata e coesa: per questo l'affermazione di burocrazie autoreferenziali e spesso dispotiche costituisce un'insidia formidabile non solo nel ristretto ambito delle cerchie artistiche o accademiche¹⁰.

Nel corso delle mie ricerche ho avuto presenti soprattutto gli studi di Douglass C. North, Daron Acemoglu e James A. Robinson: il gioco tra individui, movimenti e istituzioni, la nozione di “congiuntura critica” o il complesso negoziato tra norme disciplinari e modelli di cittadinanza non sono casualmente al centro del mio interesse per la discontinuità¹¹. Più in generale: è la letteratura sul “capitale umano”, dalle cui assunzioni generali in merito a razionalità e scelta morale in linea di principio dissento, a fare da sfondo ai saggi raccolti in questo volume, nella convinzione che solo istituzioni educative autorevoli, indipendenti e inclusive possano assicurare alla collettività prosperità di lungo periodo; e che la questione della “creatività” debba essere affrontata prioritariamente nei termini di una teoria della “buona vita”¹².

In un recente intervento sul New York Times, Nicholas Kristof, editorialista politico del quotidiano, invita a non sottostimare l'importanza delle discipline umanistiche. Cita i tre autori che a suo avviso hanno avuto più ampia influenza sul suo modo di considerare la politica o la giustizia, Isaiah Berlin, John Rawls e Peter Singer, e osserva: “viviamo in un mondo più prospero quando programatori e uomini del marketing ci assediano con smartphones e tablets. Presi per se stessi, tuttavia, gli uni e gli altri sono nient'altro che tavolette. Sono la musica, i saggi, i giochi cui danno accesso che conferiscono loro valore, e tutto ciò è reso possibile da un'intelligenza di tipo umanistico”.

È significativo che un vivace sostegno alle Humanities venga da un acuto osservatore dell'attualità internazionale, da un intellettuale “generalista”; e si accompagni al riconoscimento dell'importanza delle “nuove idee”. La posizione di Kristof è condivisibile, purché aggiungiamo che proprio il più ottuso specialismo disciplinare impedisce non di rado alle competenze umanistiche di inserirsi nella discussione generale e provare la propria utilità da punti di vista pubblici.

In *Vita activa*, libro dedicato alle virtù antiche del coraggio e della sagacia, Arendt riflette sulle specificità della cultura umanistica. Questa, a suo avviso, mantiene il proprio senso solo in quanto si prende cura della sfera pubblica: cioè di volta in volta di fatto la instaura nei modi che le sono propri. La difesa di punti di vista specialistici ha scarso interesse agli occhi di Arendt. Saremmo inoltre delusi se ci attendessimo concessioni alla tenerezza antiquaria. La “libertà” che il testo evoca, e che distingue aspramente e a più riprese dalla

nozione utilitaristica di libertà, si manifesta in epoca antica nell'epica e nella tragedia, nell'indagine sul cosmo, nell'eloquenza politica – nel contesto di pratiche discorsive sovrane e al tempo stesso situate, segnate da eccezionalità¹³. Non si tratta di contrapporre “azione” a “contemplazione” ma di smentire una rivalità millenaria rivendicando uguale dignità alla tradizione pratica. La parola diviene “azione”, per Arendt, se evoca “mondi” condivisi: procura cioè dizionari, predispone un'agenda di temi e problemi, rinvia a necessità comuni. Arendt non si interessa ad essa da punti di vista intimi o “privati”, al contrario, ma in senso evenemenziale, intrinsecamente storico e politico.

Potremmo ritenere, con Habermas, che la riproposizione arendtiana della *polis* greca come modello di libertà sia intransigente e imponga un esercizio strenuo o eccessivamente volontaristico della cittadinanza. È chiaro tuttavia che *Vita activa*, introdotto non a caso da allarmate riflessioni sulla “morte” del linguaggio, invita a riconsiderare in modo potente l'importanza della parola come disvelamento e reminiscenza, o, se si preferisce, come progetto di un esistere comune.

Le discipline umanistiche hanno tanta più necessità quanto più riescono a radicarsi pragmaticamente nell'esistenza di ciascuno e a ridefinire la nozione stessa di libertà: questa la tesi. Esse possono educarci a valutare riflessivamente le nostre emozioni e a esigere solidità dai nostri argomenti. Chiamo questo radicamento “competenza autobiografica”, facendo mia una locuzione resa illustre da William Bowlby e diventata d'uso corrente nella psicologia dell'attaccamento: tutte le teorie del “Sé come narrazione”, inclusa la teoria dell'“intelligenza personale”, vi fanno intimo riferimento¹⁴. La “competenza autobiografica” è a mio avviso l'esito più alto dell'educazione liberale: coincide in larga parte con l'antica massima socratica del “conosci te stesso” e costituisce un requisito prioritario di cittadinanza. Propongo peraltro di estendere il perimetro di tale competenza all'insieme dei processi storici, sociali etc. entro cui veniamo a collocarci al momento della nascita, cui partecipiamo già sempre *de facto* e che siamo chiamati a illuminare.

iii.

Le estese ricerche che hanno preceduto la stesura di questo libro non sarebbero state possibili senza i semestri sabbatici concessi dall'università del Piemonte orientale, cui va il mio sentito ringraziamento. La direzione del Master in pedagogia dell'arte contemporanea al Castello di Rivoli Museo di arte contemporanea ha inoltre accresciuto nel tempo le mie opportunità di confronto con psicologi e neurologi sui temi dell'arte e dell'esperienza estetica.

Le sollecitazioni giunte dall'Editore *doppiozero|CheFare* mi sono state preziose non solo all'inizio, per persuadermi a mettere mano a una ricerca avvincente e complessa, ma in corso d'opera. Un ringraziamento particolare agli esploratori di territori interdisciplinari che condividono con me l'incauta attrazione per l'accademicamente ignoto, e che sono stati di volta in volta istigatori, simpatizzanti o amichevoli obiettori: Manuel Anselmi, Marco Belpoliti, Christian Caliandro, Amy Ione, Marco Liberatore, Gian Marco Manfreda, Anna Mattiolo, Tomaso Montanari, Bertram Niessen, Emanuele Pellegrini, Salvatore Settis.

Un ringraziamento collettivo alla redazione di *ROARS*, fonte per me di apprendimento molteplice e costante – a quando la fondazione di una Libera Università *ROARS?* – alle riviste *il Mulino*, *Il giornale dell'arte*, *Scenari*, *Artribune*, *minimatemoralia* che hanno ospitato e ospitano i miei interventi.

A Livia, come lei sa bene, devo infinitamente di più del primo e più oneroso editing del libro, peraltro prezioso. Dedico il libro a lei e a mia figlia Pandora.

1. Humanities e innovazione sociale. Individui, istituzioni, comunità

L'azione più politica, in quanto rimane estranea alla sfera della violenza, si realizza nel discorso.

Hannah Arendt, *Vita activa*, 1958

Non ho detto nulla, fatta eccezione per brevi accenni casuali, sul ruolo delle condizioni esterne economiche, sociali e intellettuali per lo sviluppo delle scienze.

Thomas Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, 1962

“Innovazione sociale” in che senso? Possiamo parlare di “innovazione sociale” con riferimento all’attività delle imprese: l’“innovazione” è in tale senso un “prodotto” o meglio un “servizio” che aiuta a costruire comunità e assicura una migliore organizzazione infrastrutturale al territorio. Possiamo parlare di “innovazione sociale” in rapporto a processi o tecnologie *open source* o ancora a piattaforme socializzanti¹⁵. Non è questo il mio punto di vista. Personalmente cercherò di muovermi sul piano degli studi sulla “creatività” e di indagare la connessione tra innovazione culturale e *agency*; interrogando il modo in cui nuove istanze individuali o collettive possono interagire con la ricerca accademica e spingere a significative mutazioni nelle prospettive di ricerca o nella gerarchia dei saperi, oltreché a una più avveduta (e ricettiva) configurazione delle istituzioni educative, università, scuole, biblioteche, musei¹⁶.

Per Edward Said, saggista e scrittore palestinese naturalizzato americano, esiste una stretta connessione tra l’abitudine all’interrogazione del testo e l’esercizio della cittadinanza; tra filologia e democrazia¹⁷. Per Martha Nussbaum, autrice del fortunato *Non per profitto* (2011), il “pensiero socratico” ci tutela dalla mancanza di empatia o dalla deriva autoritaria di società

tecnocratiche¹⁸. La prospettiva “capacitante” che Nussbaum ha sviluppato con Amartya Sen sollecita le istituzioni economiche ad adottare un diverso indice di misurazione della prosperità delle nazioni, diverso dal PIL e meno legato agli aspetti immediatamente produttivi¹⁹. Tale prospettiva inizia a essere largamente recepita in ambito internazionale. Gli argomenti di *Non per profitto* sono in buona parte condivisibili. L'appassionata difesa delle Humanities, radicata nella tradizione pedagogica del pragmatismo americano, si inserisce tuttavia nel dibattito politico-giuridico sull’“idea di giustizia” per restituirne una versione eccessivamente patriottica e a tratti settoriale²⁰.

Malgrado recenti studi di storia industriale si propongano di dimostrare quanto possano essere feconde le collaborazioni istituzionali tra ingegni diversi (e di diversa competenza), il rapporto tra cultura umanistica e crescita economica non è accertato²¹. Un economista e premio Nobel come Edmund Phelps si è molto speso per dimostrare che l’umanesimo quattrocentesco è alle origini del “vitalismo” paleocapitalistico o del “dinamismo” Whig²². Ma non è chiaro il modo in cui il “capitale umano” (anziché una severa organizzazione aziendale, poniamo) possa contribuire allo “sviluppo” economico di un paese²³. Meglio dunque sgombrare il campo da mere congetture o argomenti tortuosamente apologetici. Stabiliamo pure che non esiste connessione indiscutibile tra cultura umanistica e PIL²⁴.

L’importanza della cultura umanistica dev’essere cercata su piani civili e epistemologici autonomi. A mio avviso tale cultura sospinge alla partecipazione sul presupposto di un’inquieta interrogazione attorno a ciò che può essere considerato compiutamente umano. Educa alla messa a punto di strumenti di volta in volta contestuali e specifici, sul modello della prima e più illustre *Encyclopédie*. Dispensa infine una competenza di tipo particolare. A differenza dei politici che lo condannano, protesi all’autoriproduzione, nessuno meglio di Socrate conosce la manchevolezza di ogni progetto ideologico o punto di vista rigidamente monodisciplinare²⁵.

“Paradigmi” e mondo della vita

Nell’avviare un nuovo progetto di studi dovremmo interrogarci sul perché della scelta. L’esistenza o meno di una necessità preterintenzionale appare un buon criterio di valutazione. Il coinvolgimento pressoché ossessivo con

l'“oggetto” potrà esserci di sprone: di più, una sorta di garanzia epistemica in assenza di protocolli “oggettivi”. Ciò che ci appare importante conoscere per la nostra stessa esistenza, ma che rimane ancora in buona parte oscuro, potrà avere senso e rilievo anche per i nostri contemporanei. Per Stefan Collini, anglista dell'università di Cambridge, è appunto il radicamento della ricerca nell'individualità del ricercatore a distinguere la specificità delle Humanities nel contesto delle discipline accademiche²⁶. L'individualità dell'approccio avviene almeno a tre livelli, e cospira in misura decisiva all'affermazione della “tesi”: scelta delle premesse, stili di scrittura saggistica, procedimenti argomentativi.

È evidente che la misura dell'“oggettività” stabilita dalle scienze dure non può essere applicata all'ambito umanistico: la “soggettività” delle posizioni è connaturata ad esso e ineliminabile, è anzi del tutto fuorviante supporre che debba essere eliminata. Si tratta tuttavia di una “soggettività” negoziata con i protocolli della ricerca, che partecipa a comunità di dialogo ed è intimamente modellata da istanze di argomentazione razionale. “L'azione e il discorso”, scrive Arendt, “mantengono la capacità di rivelare l'agente anche se il loro contenuto è esclusivamente ‘oggettivo’”²⁷.

Allievo di Arendt, Richard Sennett trasferisce sul piano sociologico l'idea di “sfera pubblica” intesa come Mondo. Il modello di ricerca attuato da Sennett non è semplicemente positivo, ma intreccia ecletticamente “lavoro sul campo” e autobiografia, introspezione e statistica, saggio accademico e romanzo. Sennett suggerisce di definire l'innovazione nel quadro di una teoria interpretativa generale retta dalle figure del “distacco” e del “riconoscimento”.

Come sciogliere una dipendenza sociale o culturale senza cedere al rancore né cadere nei trabocchetti della recriminazione? Questa è una domanda utile da porsi. Innovare, dal punto di vista di Sennett, equivale a ricomporre le genealogie che affrancano dalla sottomissione. Per farlo occorre mobilitare tutte le risorse interpretative del Sé (non della mera “soggettività”); e insieme accogliere i principi dell'“espressione” pubblica. “Contestare questa o quella autorità senza prima essersene sganciati”, afferma Sennett, “e senza avere analizzato se stessi significa verosimilmente non poter pensare niente di particolarmente nuovo. Continua a non udire le voci interne, attraverso le quali parlano le ferite e i bisogni personali, chi non presta loro ascolto”²⁸. Occorre dunque procurare lessici o dizionari alle “ferite e bisogni

personali”, educarsi a discuterli e se necessario a confutarli, predisporre a mobilitarli strategicamente (e a ragion veduta) nel contesto di discussioni accessibili a chiunque.

La posizione di Sennett ha il merito di tenere assieme gli aspetti biografici e quelli istituzionali. Gli strumenti dell’indagine scientifica cooperano con la memoria individuale nel raggiungere nuovi (e più impersonali) livelli di senso e conferire rilievo generale a esperienze concrete. Avvicinata dalla prospettiva di una teoria politica delle emozioni, la distinzione tra “innovazione culturale” e “sociale” perde gran parte della sua necessità.

In ambito umanistico, questa la mia tesi, i processi di scoperta rimandano a trasformazioni pre-culturali in atto e si incaricano di “tradurre” sul piano scientifico un intero repertorio di infrazioni politiche, sociali etc. Per “traduzione” non intendo alcunché di ovvio né di predeterminato²⁹. Penso invece a un complesso negoziato tra istanze diverse (il Sé, l’argomentazione razionale e i principi dell’indagine documentaria) condotto con circospezione tecnica da un ricercatore appartenente nello stesso tempo a due o più comunità rivali, interne e esterne alla disciplina; e capace di trarre insegnamenti specifici dal disaccordo tra “paradigmi” e autobiografie; convenzioni disciplinari e “mondo della vita”³⁰.

Nella ricerca psicologica più recente si tende a porre una giusta enfasi sull’importanza della “partecipazione” e il ruolo che progetti interdisciplinari hanno nell’accrescere le opportunità di scoperta casuale o “serendipitica”. Per partecipazione si intende però esclusivamente il coinvolgimento tecnico-disciplinare: un’accezione a mio avviso riduttiva, che esclude forme di partecipazione a comunità di ricerca non accademiche. In base alle mie conoscenze “storionometriche”, acquisite dalle biografie di artisti e scienziati prominenti, sono tuttavia indotto a affermare che proprio l’appartenenza simultanea a comunità di ricerca istituzionali e non istituzionali accresce di molto la possibilità di reclutare schemi cognitivi inediti e attitudini di ricerca vantaggiose, “indisciplinate” o esotiche³¹.

Non dobbiamo attenderci che i punti di vista emergenti siano “validi” in senso universale, anche se possono essere agevolmente adottati e modificati.

Si consolidano tuttavia in piccole comunità di ricerca determinate a ottenere maggiore riconoscimento politico e istituzionale; e in luoghi di volta in volta specifici. Risultano inestricabilmente connessi al piano individuale dell'esistenza e possono non rendere conto a (o trarre ingenti finanziamenti da) estese burocrazie³². “Cosa distingue l'innovatore dal semplice esperto?”, si chiede Howard Gardner, passando a considerare il “temperamento” o “carattere”. “La differenza non è da cercare su piani logico-cognitivi. A una verifica delle competenze specifiche sembrerebbe che entrambi dovessero rispondere con prestazioni analoghe. [Se non lo fanno, è perché solo il primo] sceglie di avventurarsi su sentieri inesplorati in seguito a un drastico mutamento di obiettivi, orientamento e motivazioni”³³.

Preistorie protestatarie spingono a abbandonare le “vie maestre” della disciplina e alimentano la caparbia del ricercatore innovativo, quell'inesplicabile capacità di intuizione che il filosofo Charles Sanders Peirce chiamava “abduzione”³⁴. Nuove esplorazioni ricreano inoltre l'“oggetto” disciplinare descrivendo in modo inatteso il mondo da cui esso trae la propria giustificazione. Che tutto ciò avvenga non è però pacifico. Una determinata congiuntura è davvero favorevole all'innovazione solo quando le procedure di arbitrato siano corrette e l'accesso a posizioni di prestigio aperto e *de facto* contendibile³⁵.

Ricerca e Rete

La tecnologia ha spesso giocato un ruolo importante nella nascita di una nuova scienza o nella morte di un'altra: l'improvvisa disponibilità di nuove tecniche di indagine e di raccolta stimola prevedibilmente la costruzione di differenti modelli interpretativi. In effetti oggi è l'intero ambito delle Humanities a essere posto in questione, sollecitato e rimodellato dalle tecnologie digitali. Lo spostamento dal supporto cartaceo al digitale ha conseguenze decisive sul modo in cui leggiamo, annotiamo, memorizziamo un testo, e influisce in modo ancora scarsamente indagato sulle nostre modalità di attenzione³⁶.

Interessato all'esplorazione delle potenzialità della realtà virtuale, musicista e programmatore, Jaron Lanier si occupa da tempo di diritti d'autore e economia della Rete. In *La dignità ai tempi di internet* riflette sulla

deriva ultraconcentrazionaria della Rete e le sue conseguenze sulla “classe media”³⁷. Sviluppata come luminosa utopia, la gratuità dei contenuti online si è risolta in una devastante distruzione di ricchezza per i produttori – i “creativi” – a tutto vantaggio degli operatori *over-the-top*. Lanier non si limita a deplorare, ma propone un correttivo, che chiama di “informazione umanistica”: i produttori dovrebbero percepire royalties per i contenuti caricati e diffusi in Rete.

Non c'è dubbio che una migliore distribuzione dei diritti commerciali gioverebbe alle sorti della “classe media”, dunque dell'intera democrazia occidentale, attualmente incapace di porre rimedio a una crescita smisurata delle disuguaglianze³⁸. È tuttavia possibile che le impellenze in agenda siano almeno due. Se da un lato si tratta di immaginare nuovi modelli economici, dall'altro occorre equipaggiare la Rete di contenuti di qualità, o per meglio dire portare in Rete la ricerca a costi contenuti. È il punto dell'Open Access, su cui insistono, oltre a numerose comunità di ricercatori in tutto il mondo, teorici critici della Rete come Geert Lovink³⁹. Non intendo qui proporre una rassegna delle diverse posizioni né discutere in dettaglio le prospettive. Vorrei invece fare un passo indietro rispetto al discorso tecnoumanistico per concentrarmi su alcuni aspetti retorici. Come modellare il nostro uso della lingua scritta in rapporto alla sua possibile circolazione on line? Vale la pena interrogarsi sul modo in cui gli studiosi di discipline umanistiche possono immaginare di rivolgersi a un pubblico più esteso, non specialistico, abituato in misura crescente a cercare informazione e conoscenze sul Web⁴⁰.

Nel considerare con qualche scetticismo l'enfasi civilistica di Nussbaum, John Armstrong, filosofo inglese in carica all'università di Melbourne, invita a “individuare e salvaguardare tutto ciò che possiede un alto valore intrinseco e [a] promuovere nel pubblico la massima adesione a quel valore”. Armstrong insiste sulle politiche di scrittura. Semplicità e chiarezza giovano alla trasmissione della conoscenza e obbligano gli specialisti a interrogarsi con più severità sui presupposti non tecnici delle proprie ricerche, cioè su istanze inclusive di interesse generale⁴¹.

La posizione di Armstrong non è isolata né particolarmente innovativa. Isaiah Berlin, filosofo liberale, ha descritto con acutezza e vigore il “pluralismo

dei valori” caratterizzante le società contemporanee, e avvertito che nessun principio morale può pretendere di imporsi su tutti gli altri. Al tempo stesso ha ammonito dal precipitare nella mera indifferenza relativistica: ciascuno può (e forse deve) prepararsi a sostenere con efficacia il proprio punto di vista sul presupposto dell’intima convinzione e del rispetto delle buone pratiche argomentative. “Inseguire valori che abbiano una validità immutabile e indiscussa in qualche paradiso oggettivo non è altro che nostalgia per l’infanzia”, apostrofa Berlin⁴². “I principi non sono meno sacri se la loro durevolezza può essere incerta”.

Assumere come spunto di partenza credenze comuni o episodi di cronaca è l’accorgimento cui ricorre Michael J. Sandel, docente di filosofia pratica a Harvard, comunitarista e autore di studi ben noti anche in Italia. Possiamo considerare Sandel tra i riferimenti elettivi di Armstrong: la preoccupazione di rendere comprensibili a un pubblico inesperto complessi dilemmi morali trova ampia risonanza nel mondo anglosassone. Il dibattito sulla trasmissione della conoscenza inizia tuttavia a diffondersi anche in altre aree culturali: come comunicare in modo più ampio? Può non essere facile o immediato.

“L’atto classico della lettura”, scrive George Steiner in *I libri hanno bisogno di noi*, “richiede silenzio, intimità, cultura letteraria (*literacy*) e concentrazione. In mancanza di tali elementi una lettura seria, una risposta ai libri che sia anche responsabilità non è concepibile”⁴³. La nozione steineriana di “literacy” mi interessa adesso in modo particolare: in essa si addensa la sacralità del colloquio con i “classici” dell’umanista di tradizione continentale. L’intera cultura universale partecipa all’atto di lettura evocato da Steiner: ne costituisce premessa e alimento. I tragici e i comici, gli scettici ironici o pensosi, i mistici e i romantici, gli scoliasti, gli aedi, i profeti: tutti presenziano come interlocutori elettivi al rito. La lettura è una conversazione a più voci e risuona di eco che provengono dagli angoli più disparati della vasta biblioteca. Una fantastica *mise en scène* delle autorità culturali si dispiega nella mente panstorica del lettore di professione, dotto e bibliofilo – a suo modo un sacerdote.

Un’analoga *mise en scène* presiede non di rado alla scrittura. Nella tradizione umanistica occidentale chi scrive lo fa spesso per destinatari elettivi, destinatari che possono non esistere qui e ora, in carne e ossa. Intrattiene una

corrispondenza il cui senso, che rimarrà per lo più nascosto al lettore comune, è affidato alle pieghe del testo. Una selettiva oscurità è talvolta preferita alla chiarezza.

Alfonso Berardinelli ricostruisce in modo efficace, in un ritratto di Fortini, il complesso gioco di autoinibizione e disvelamento che lo scrittore e critico mette in atto a partire da un suo costante dialogo con formidabili alter- o super ego culturali⁴⁴. Non esistono un semplice merito della cosa o una trattazione piana e esplicita. Tutto si tiene sul piano dell'allusione. "Proprio Fortini, che è uno degli scrittori più ansiosi circa l'orizzonte dei propri destinatari, ha lavorato a rendere più ipotetici che reali i suoi lettori". Frasi e periodi, osserva Belardinelli, appaiono irretiti da "lividi fantasmi che incorniciano come sentinelle storiche tutto ciò che uno scrittore consapevole può scrivere [o meno] in un'epoca di rivoluzioni"⁴⁵. Accade come se Hegel e Marx, Lenin e Trockij, Gramsci e Mao, Lukacs e Sartre o Adorno convenissero quotidianamente attorno alla scrivania dello scrittore per concertare con lui se, cosa e come scrivere. Il destinatario effettivo o la collettività concretamente esistente al di fuori dello studio hanno importanza residua, così come l'esplicitazione della cosa stessa. La scrittura ha senso tattico: risponde a esigenze di autoposizionamento ontologico.

La predilezione per una lingua venerabile e arcana risale alle origini quattrocentesche dell'umanesimo, quando il filosofo assume l'atteggiamento di ierofante o profeta. Riflette la conoscenza, in Ficino come in Pico o in Agrippa di Nettesheim, degli autori neoplatonici e dei primi padri della Chiesa. Nei *Misteri pagani del Rinascimento*, ricerca che stupisce per vastità di erudizione, Wind indaga le convinzioni politiche, sociali e pedagogiche che si celavano dietro l'uso dei "mystères littéraires". "Nessuno può negare che scopriamo con piacere molto maggiore le cose che abbiamo cercato con difficoltà", aveva affermato Agostino, richiamando l'attenzione dei neoplatonici rinascimentali sulla necessità di adottare allegorie e ritrose metafore per trattare di temi mistici⁴⁶.

Il riferimento ai *Misteri pagani del Rinascimento* giunge opportuno su piani di metodo. Celebrato per la sottigliezza dell'indagine, il libro eccede i confini dell'antiquaria e costituisce come l'allegoria di un difficile compito transculturale. Provo a spiegare.

Berlinese di nascita e allievo di Panofsky a Amburgo, Wind è dapprima chiamato a insegnare negli Stati Uniti – tra 1925 e 1927 è all’università del North Carolina – poi, dopo un fugace ritorno a Amburgo, si trasferisce in Inghilterra a seguito dell’avvento del nazismo e dello spostamento del Warburg Institute a Londra. Ancora negli Stati Uniti tra 1940 e 1954, è il primo storico dell’arte a vedersi assegnata una cattedra universitaria britannica, a Oxford nel 1955. L’esperienza dell’emigrazione ha profonde implicazioni sul piano espositivo e più in generale sul modo in cui concepire la ricerca scientifica: ne scaturisce ciò che Kuhn descriverebbe come “un riorientamento gestaltico”⁴⁷. Nello scrivere in inglese, Wind si confronta con un pubblico non specialistico ed è costretto a rifiutare, come già anche Panofsky, il linguaggio “iniziatico” degli storici dell’arte di lingua tedesca di fine Ottocento, su cui pure si era formato. La fine di un’illustre tradizione di studiosi costituisce, per l’autore di *Misteri pagani*, il presupposto indiretto della meticolosa opera di ricostruzione del pensiero classico-rinascimentale⁴⁸.

Nel districare le più impervie dottrine mistico-esoteriche dell’Eros celeste o nell’indagare i rapporti tra arte, scienza e magia, Wind persegue un obiettivo paradossale. L’oscurità dei mistagoghi fiorentini della cerchia di Lorenzo il Magnifico non lo interessa affatto per sé stessa, ma solo in quanto possa risolversi in sacrilega “chiarezza... Arrendersi ai misteri equivale a ignorarne l’esistenza: non riusciremo comunque a comprenderli”⁴⁹. Il partito preso di semplificazione, motivato da decisive circostanze storico-biografiche e accompagnato dal vivo desiderio di tradurre per preservare, anticipa mutamenti di costume argomentativo (o di retoriche pubbliche) che sembrano oggi impegnare noi tutti.

L’involutezza di Fortini, erede in questo degli umanisti rinascimentali, ci è più distante della trasparenza invocata da Wind. Al momento di scrivere dobbiamo imparare a rivolgerci al destinatario vivente, disfarci di ogni timorata soggezione e cercare il “tono della conversazione”. Non si tratta di ridurre la complessità dell’argomento, che occorre anzi preservare, ma la stordente eco di ingiunzioni patriarcali.

“Il momento storico che noi viviamo”, scriveva Goffredo Parise nel 1974 sul *Corriere della Sera*, “il trapasso cioè da un’Italia sottoposta a un potere

oligarchico a un'Italia democratica ha bisogno non di uomini (e di lettori) 'politici', furbi, snob, ma di persone semplici che scrivono semplicemente stabilendo così con molta semplicità un piccolo esercizio di democrazia"⁵⁰.

Trovo calzanti le parole di Parise: si adattano alla nostra attuale esperienza. Viviamo, certo non solo in Italia, un momento di crescente inquietudine. Un'epoca sembra essersi conclusa e le sue dogmatiche parole d'ordine hanno perduto di autorità. Tuttavia non discerniamo ancora chiaramente quale potranno essere gli assetti sociali e istituzionali futuri. Le classi medie sono ovunque in difficoltà in Occidente, e le fondamenta sociali dello stato di diritto si vanno erodendo sotto la pressione di formidabili disparità⁵¹. Questa transizione si concluderà con il rafforzamento della democrazia? Oppure con il dominio di isolate oligarchie politico-economico-finanziarie? Non ne ho la minima idea.

So però bene a cosa un'istruzione prevalentemente (o esclusivamente) tecnica non predispone. Qual è il rapporto tra cultura e giustizia? O tra competenze e "capacità"? Queste le prime domande cui chi fa ricerca parrebbe pur sempre chiamato a rispondere.

2. Critica e diritto. Come interrogare le opere d'arte da punti di vista molteplici

Intravedere l'internazionalismo liberale tra le lenzuola un po' sporche di Molly Bloom può apparire assurdo. Ma non più assurdo, forse, della lotta di reali e imperfette persone per la giustizia e l'amore.

Martha Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, 2001

Quali sono le relazioni tra critica d'arte e sfera pubblica? Desidero considerare il problema da punti di vista disparati. Per "critica" intendo un'attività vivida, fiorente e socialmente dispiegata: non l'arida routine della letteratura accademica o del "discorso secondario", piuttosto un modo del pensiero in generale, un'attitudine interrogante ampia, ispirata e problematica che si manifesta in ricognizioni singolari.

Per lo più parliamo di critica d'arte in senso molteplice: consideriamo "critica" l'analisi stilistica, la ricostruzione iconografica, l'analisi sociologica o istituzionale. Sarà inevitabile riferirsi a tutti i diversi tipi di critica. Premetto però che il saggio nasce come tentativo di risposta a una domanda specifica. Come stabilire virtuose collaborazioni tra critica stilistica e critica "militante" – o come preferisco dire mobilitazione civile? Cerco taluni riferimenti fondativi nella tradizione illuministica e nella filosofia pratica più recente.

L'utile segreto

È possibile coniugare *connoisseurship* e critica sociale, filologia e politica? Sono persuaso che la critica che chiamiamo “militante” presupponga tutti gli altri tipi di critica: sia cioè chiamata non a sostituire ma a integrare in modo eclettico e responsabile, di volta in volta conforme al compito specifico.

Il modo in cui corrisponiamo a un'opera d'arte figurativa, a un testo o a una melodia – come pure a un paio di sneakers o a uno smalto per unghie – non è il frutto di preferenze arbitrarie e “sogettive” né un atto di consumo irriflessivo. Coinvolge invece in profondità le nostre emozioni, dunque la nostra storia personale; e reagisce a sottili forme di discriminazione insite in ogni creazione estetica. Al contrario di quanto ritengono gli economisti di orientamento neo-liberale, il “gusto” è intrinsecamente politico: non c'è ragione a mio avviso per non interrogarlo o discuterlo dal punto di vista dei modelli di cittadinanza.

Per la sua stessa storia e vocazione istituzionale, l'arte contemporanea è destinata a suscitare emozioni contrastanti: comunità minoritarie possono rivendicare in tale ambito (o hanno sino ad oggi rivendicato) una sorta di diritto di tribuna. È qui, dove rapidamente si creano nuove e remunerative reputazioni, che le opposte correnti dell'irritazione, dello sdegno e dell'entusiastica ammirazione si fronteggiano in onde tumultuose, sconosciute ai placidi mari dell'arte antica. Ed è qui che la tradizione delle “belle arti” incontra più da vicino le officine delle nuove egemonie, tanto da risultare da esse indistinguibile.

“Invitiamo gli artigiani a valersi del consiglio dei dotti, e a far sì che le loro scoperte non scompaiano con loro”, esorta Diderot nel 1751, predisponendo la voce “Arte” dell'*Encyclopédie* da lui stesso curata⁵². “Sappiano che non rivelando un utile segreto si rendono colpevoli di furto verso la società; e che anteporre l'interesse privato a quello generale non è meno vile in questo caso che in cento altri casi, nei quali essi stessi non esiterebbero a pronunciarsi in tal senso”.

Indirizzate agli “artigiani”, le parole di Diderot non sono meno pertinenti se riferite al dominio delle arti liberali: stabiliscono il carattere terzo (o “pubblico”) di stili argomentativi che possano dirsi “razionali”. Per sua stessa

ammissione, nei *Salons* il filosofo descrive gli exploit di pittura e scultura interrogandosi a più riprese sul processo attraverso cui l'alta società parigina dispensa fama e carriere⁵³. Se gli aristocratici si interessano solo ai ritratti familiari e gli uomini di finanza avvicinano pitture e sculture come beni di lusso, Diderot si interroga sul destinatario della critica. A chi ci rivolgiamo quando proviamo a descrivere la nostra esperienza estetica? Per l'editore dell'*Encyclopédie* questi è il lettore colto ma non specialistico, il "pubblico" inteso come idea regolativa: la comunità dei cittadini che si riconoscono nelle leggi e hanno a cuore l'"interesse generale"⁵⁴.

Avvicinare le opere d'arte da punti di vista "pubblici" significa predisporre a considerare con particolare attenzione aspetti programmatici a tutta prima non evidenti. Un'opera d'arte può ad esempio designare il proprio spettatore elettivo: quale? E attraverso quali allusioni, sprezzature o espliciti corteggiamenti? L'attività artistica ci interessa sì per gli aspetti estetici immediati, non di rado connessi a territori intimi e "privati". È tuttavia un'attività pubblica per definizione, che si dispiega attraverso premi o esposizioni e che si prefigge un'acclamazione di tipo selettivo⁵⁵.

Orfeo tra le ombre

Preoccupiamoci in primo luogo di stabilire una cautela. Come ci assicuriamo un saldo riferimento all'"oggetto" specifico? Sprovvista dell'elementare requisito di aderenza, la critica "militante" (che chiamerò da qui in avanti critica *tout court*, critica e basta) decade a pedante accumulazione di luoghi comuni manualistici e banali semplificazioni teoriche, sociologiche o altro⁵⁶. In assenza del momento polemico, d'altra parte, neppure la più fine critica stilistica riesce a oltrepassare l'ambito estetico o a interrogarne i presupposti storico-ideologici. Se condotta in modo adeguato, invece, la discussione si confronta con l'intero mondo-attorno-a-cui-verte-l'opera e riconduce legittimamente quest'ultima, oltreché alla "forma", alle opzioni concrete implicate dal processo di realizzazione: giochi linguistici e rituali di riconoscimento⁵⁷.

"Sono il primo e il migliore critico delle mie immagini. Conosco e comprendo ogni cosa a loro riguardo, dall'inizio alla fine [...]. Il valore della scrittura

oltrepassa la semplice circostanza di un giudizio positivo o negativo sull'opera. Un testo critico esiste e ha importanza nella scrittura, e attraverso di essa [...]. Ma l'interpretazione più chiaroveggente di un dipinto è senz'altro un altro dipinto"⁵⁸. In un'intervista pubblicata nel 1964, il pittore Jasper Johns chiarisce le sue convinzioni sull'importanza e il ruolo della critica in un modo che a me pare conservi validità a distanza di decenni. È raro che un artista stabilisca paragoni tra arte e critica con tanta competente schiettezza.

La critica ha una natura duplice, afferma il pittore. È arte e al tempo stesso conoscenza. Agli occhi di Johns essa ha senso solo sul piano di processi immaginativi capaci di ricostruire l'opera d'arte in modi al tempo stesso controllati e rapsodici: e di restituirla così alla sua genealogia elettiva, spesso recondita.

In un fortunato pamphlet teorico-critico apparso alcuni anni fa, *Eutanasia della critica*, Mario Lavagetto commentava l'attuale "crisi" della critica e stabiliva precise contrapposizioni⁵⁹. Da un lato, affermava, stanno le burocrazie cognitive: gli scoliasti, i *routiniers* accademici, i devoti della parafrasi, i fan – e tra questi non di rado i curatori. Dall'altro i critici, coloro che riescono a illuminare testi o immagini come rigenerandoli attraverso processi esplorativi e di scoperta profondamente personali.

In *Eutanasia* la critica ci appare come la risorsa differenziale di una "filologia" *sui generis*, inappagata dalle pratiche positive della ricerca documentaria; e tale da radicare in modo potente l'immaginazione dell'interprete in contesti discorsivi disciplinati da protocolli pubblici di ricerca. Un interprete perspicace, per Lavagetto, è provvisto di una duplice abilità, tecnica e immaginativa al tempo stesso. La critica non è scienza, anche se si avvale del metodo induttivo e dell'argomentazione razionale. È piuttosto un'arte esatta o applicata – un'attività che, come afferma Baudelaire, tiene assieme i contrari della "passione" e del "raziocinio"⁶⁰. A compimento del processo interpretativo interviene una "memoria involontaria": questa sola reperisce l'"idea", la scaturigine, il "progetto" iniziale dell'autore e ci consente di restaurarlo nella sua pienezza.

Nelle *Proposte per una critica d'arte*, apparse su *Paragone* nel 1950, Roberto Longhi aveva espresso un punto di vista simile a quello di Lavagetto⁶¹. Spesso avviciniamo Longhi da punti di vista esclusivamente attribuzionistici: è

un errore. Le *Proposte* sono un eminente testo teorico. La critica è inchiesta genealogica e ricostruzione di “rapporti”: questa la tesi. Longhi riconosce all’esperienza estetica individuale un’importanza decisiva. L’emozione esperta – l’emozione del critico e *connoisseur*, in altre parole – dev’essere considerata prerequisito “documentale” dell’interpretazione al pari delle tradizionali fonti archivistiche – atti notarili, inventari di collezione, trattati d’epoca, epistolari. Questa stessa esperienza coopera riflessivamente con gli strumenti dell’indagine documentaria: l’una corregge o istruisce l’altra e viceversa, secondo modalità circolari⁶². Longhi definisce “terebrante” la filologia *par excellence*: essa eccede il piano positivo ed è capace di addentrarsi nei territori dell’Oscurità o della Perdita per riportare in vita ciò che, smarritosi nel corso del tempo, si manifesta e aleggia in forma di Spettro.

Il senso delle opere d’arte, per l’autore delle *Proposte*, è inscritto in profondità nelle peculiarità tecnico-stilistiche. A tutta prima non è mai evidente: sotto questo profilo quadri e sculture differiscono radicalmente dall’illustrazione di una poetica. “In una storia della critica d’arte scritta recentemente da un italiano”, ironizza Longhi nel commentare *La storia della critica d’arte* di Lionello Venturi, suo rivale, “si è pensato di far consistere il compito principale nella dichiarazione e, talvolta, ammetto, nella confutazione di quella parte delle dottrine filosofiche che, d’epoca in epoca, avrebbe, per dir così, autorizzato il relativo giudizio critico sull’opera d’arte. C’è però da domandarsi se, per questa strada, la migliore critica abbia ad incontrarsi spesso. Le dottrine procedono in assenza delle opere, o tutt’al più sbirciandole di lontano. La critica soltanto in presenza”⁶³. Agli occhi di Longhi un destino come di deiezione segna la storia dell’arte. Il più intimo significato delle immagini va smarrito nella sequenza di omaggi, plagi e reinterpretazioni che ne accompagna la fama postuma. Il punto di vista è singolarmente rovesciato rispetto a Venturi. La storia della critica decade a mera eziologia: si rivela nient’altro che una storia dell’errore⁶⁴.

Quello che per Longhi è il primo requisito della critica d’arte appare fissato: una *connoisseurship* capace di rispettare le specificità storiche e formali dell’opera d’arte. Il secondo requisito, apprendiamo ancora dal nostro testo-guida, le *Proposte*, è linguistico (o retorico-linguistico) e perfeziona ulteriormente l’aderenza: occorre disporsi a produrre “equivalenze” verbali dell’opera d’arte e (cosa assai più difficile) dei processi creativi da cui essa ha tratto origine. Il

tradizionale compito dell'ecfrasi o della "descrizione" è chiamato in Longhi a confrontarsi con l'immateriale⁶⁵. Il terzo requisito chiama infine in causa noi stessi e la totalità della nostra esperienza storica. Opinioni, credenze e "valori" modellano in profondità il modo in cui valutiamo le opere d'arte e ne facciamo esperienza concreta: abbiamo già accennato alla circostanza. Il nostro assenso (o al contrario il nostro dissenso) impegna piani di giudizio mai del tutto separabili, e di fatto correlati: etico-politici, ideologico-religiosi, etnici, sessuali, etc. Si tratta allora di mantenere questa correlazione e insieme di espungere tutto quanto di irriflessivo, violento e arbitrario può essere in una nostra prima valutazione. Vogliamo negare l'artificiosa separatezza dell'ambito estetico? Abbiamo bisogno di chiederci a quali condizioni le nostre emozioni posseggano rilievo pubblico o *tout court* politico.

Una teoria politica delle emozioni

In anni recenti il discorso umanistico angloamericano è riuscito a situarsi abilmente, in gran parte per merito di Martha Nussbaum, nel contesto della riflessione filosofico-giuridica sulla giustizia; e a trarre forza dagli argomenti che questa veniva sviluppando a partire dalle posizioni di John Rawls. Con molte ragioni, l'educazione liberale ci è stata presentata come sostegno irrinunciabile alla democrazia. Adesso vorrei considerare questo stesso discorso dal punto di vista di una teoria della critica; e provare a discuterne alcune implicazioni maggiori.

Sin dal ponderoso *L'intelligenza delle emozioni* Nussbaum ha proposto di correggere in senso emozionale la teoria rawlsiana della giustizia. Ha cioè suggerito di considerare le condizioni concrete, storiche e sociali, attraverso cui sviluppiamo o non sviluppiamo la capacità di essere "ragionevoli". L'"intesa tra pari", afferma Nussbaum, matura solo se esistono valide opportunità educative, famiglie salde e istituzioni lungimiranti o "compassionevoli". In caso contrario le persone continuano a subire l'urto incoerente delle emozioni e non riescono a stabilire relazioni sociali e di lavoro durevoli.

All'origine dell'interesse di Nussbaum per l'educazione liberale troviamo dunque una teoria dell'argomentazione razionale e più generali preoccupazioni

redistributive. L'arte si rivela centrale per un progetto che è insieme pedagogico e politico. La tragedia antica, sostiene Nussbaum, i romanzi di Dickens o la musica di Mahler possono essere più utili alle nostre democrazie di espedienti teorici o astratte finzioni come il "velo d'ignoranza" rawlsiano: le Grandi Opere aiutano le persone a conoscere meglio le proprie emozioni e a trasformarle in modo responsabile⁶⁶.

L'esperienza storica da cui muove la riflessione di Nussbaum è facilmente circoscrivibile, e rimanda ai pericoli dell'"individualismo democratico" evocato con tanta efficacia da Alexis de Tocqueville nella sua opera più celebre, *La democrazia in America*. Indifferenza reciproca, isolamento e spietatezza caratterizzano assai precocemente il rapporto tra cittadini in una società modellata dalla competizione come quella americana. Si tratta dunque, per Nussbaum, di porre argini pedagogici alla disgregazione sociale. Che accade però, questa la mia domanda, se il requisito dell'"empatia" diviene il solo attraverso cui guardare alle arti visive, alla musica o alla letteratura?

Malgrado rassicurazioni in senso contrario, Nussbaum impone all'arte un compito edificante. È come se una pedagogista normativa, sospettosa di tutto ciò che attenta alla coesione sociale, confliggesse con la cultrice di Humanities. Da Platone in poi i filosofi non sono certo nuovi a muovere obiezioni agli artisti e a proporsi di espellerli dalla città. Nussbaum intende sfidare questa tradizionale diffidenza: la sua teoria della cittadinanza democratica attribuisce all'educazione estetica un ruolo decisivo. Ha però difficoltà a confrontarsi con la tradizione "irrazionalista" o decadente e rimuove del tutto lo sperimentalismo di cui è intessuto l'intero Novecento. Le sue preferenze appaiono dettate da considerazioni in non piccola parte estrinseche, per lo più pedagogico-patriottiche⁶⁷. Siamo certi che non esistano distanze invalicabili tra Joyce e Whitman, o tra Proust e i Padri Fondatori?

Se il nostro primo obiettivo è quello di insegnare a esporre in modo razionale, le attitudini critico-scientifiche dovrebbero essere coltivate con la più grande attenzione. Una brillante educazione logico-retorica eccede oggi i limiti della tradizionale educazione umanistica: prevede la capacità di stabilire connessioni che travalichino ambiti disciplinari consolidati e un'estesa familiarità con le scienze sociali e naturali, se non con la tecnologia. L'insistenza di Nussbaum

su tragedie, sinfonie e romanzi appare restaurativa. È senz'altro importante incoraggiare i più giovani al rito della lettura o a una qualsiasi altra forma di "godimento" privato. Tuttavia è la nostra capacità adulta di esprimere assenso o dissenso in modi plausibili a procurarci intese significative con i nostri simili, e non esperienze (di libri, quadri, sculture etc.) che possono sembrare astoriche e desocializzate⁶⁸. Proprio la grande narrativa otto-novecentesca ci ha abituato alle dislocazioni più temerarie: a cercare la poesia nella saggistica, o la filosofia nel diario di viaggio⁶⁹.

Chiediamoci se la critica più penetrante non assolva nelle nostre società al ruolo che era del coro nella tragedia antica. Chi altro può rivolgersi all'attore in scena, sospendere l'azione per rammentarne i presupposti o divinarne gli sviluppi? E ancora: interrogare in nome della collettività? Propendo tuttavia per una diversa analogia.

Il dialogo socratico consiste storicamente in una serrata successione di domande che pongono a dura prova i presupposti iniziali; portano a stazioni argomentative successive, sempre provvisorie; spronano a considerare l'argomento da punti di vista diversi e a sviluppare quelle connessioni mancanti, talvolta inattese, che sono tuttavia le più utili per maturare un giudizio ponderato. I sottotemi, le competenze, gli interlocutori possono essere i più disparati. Non così l'oggetto primario della ricerca né il metodo di indagine. Considerato sotto profili teatrali, è evidente che questo tipo di dialogo conserva il tratto agonale che caratterizza i rapporti tra attori e coro nella tragedia attica⁷⁰. Socrate è l'attore principale, e sta a lui condurre il dialogo e insistere nell'obiezione. L'autodisvelamento della "verità", o quantomeno il crollo della fallacia, è la specifica catarsi del dramma filosofico⁷¹.

Che dire dell'esperienza di lettura di un testo narrativo? A mio avviso è difficile che questa possa dissolvere da sola i presupposti narcisistici del processo di autoformazione. Non si vede chi, nella teoria di personaggi finzionali che si dispiegano nella mente del lettore, possa infliggere l'umiliazione maieutica. Eppure è proprio così che si instaura l'autorità del ragionamento. Dove sta Socrate? Oppure, se vogliamo usare una metafora clinica: chi ci opporrà un controtransfert? Obiezioni analoghe possono formularsi anche per la contemplazione "ingenua" delle opere d'arte o per l'ascolto di una sinfonia.

“La realtà del mondo”, conclude Arendt, “diviene certa solo qualora punti di vista molteplici e discordi possano considerare la cosa stessa senza che questa smarrisca la propria identità”⁷². Appare futile opporre un genere artistico all’altro – il romanzo alla tragedia, la poesia alla critica o alla saggistica – se ci prefiggiamo di prendere parte al mondo condiviso. Battersi contro la seduzione è tanto importante, all’occorrenza, quanto capire che viene il momento di capitolare ad essa.

Una parzialità dai vasti orizzonti

Il sottogenere letterario che chiamiamo “critica” corrisponde, nei suoi apici potenziali, all’esercizio di una piena cittadinanza: la congiunzione tra *vita activa* e *vita contemplativa* si manifesta in esso con immediata efficacia⁷³. Ma come innalzare l’inevitabile presupposto polemico a piani sinceramente “maieutici”? Arendt e Nussbaum si interrogano a fondo sui modi attraverso cui la singola voce individuale giunge a possedere legittimità storica. È importante distinguere la pungente acutezza dalla sterile recriminazione⁷⁴.

“La critica deve essere parziale”, assicura Baudelaire, “appassionata e politica, vale a dire condotta da prospettive esclusive, capaci però di aprire il più vasto orizzonte”⁷⁵. Provo a tradurre le parole del poeta. La critica è filosofia pratica esercitata *sub specie* estetica. E cioè: interroga l’opera in relazione al mondo che essa stessa istiga e porta in scena⁷⁶. Per l’autore dei *Fiori del male* “arte” non è che un modo diverso per dire “libertà”. Niente potrebbe essere più estraneo a Baudelaire di una critica dogmatica che si misuri con le opere da punti di vista stabiliti *ex cathedra*, ideologico-morali, filosofico-storici o altro. Si tratta invece di ritrovare la comune radice storica che congiunge la sfera estetica e la sfera pratica⁷⁷. Nel regredire dalle “forme” alla scaturigine (e nel contendere all’opera l’emozione che essa stessa suscita) la critica rinvia, al di là del molteplice, alla totalità intatta del mondo della vita. Per questo è anche “politica”: perché estende l’ambito dell’inchiesta alla pienezza del processo immaginativo e dischiude così, in modo reminiscente, gli “orizzonti più vasti”.

Saggi critici, recensioni, omaggi o fugaci segnalazioni assolvono nell’autore dei *Fiori del male* a compiti per così dire araldici: dare voce a ciò che è più

degno. È scorretto affermare che la “parzialità” baudelairiana sia capriccio o arbitrio: non lo è neppure nel sarcasmo o nell’opposizione più aspra⁷⁸. La responsabilità del filosofo-esteta incontra in essa lo scrupolo linguistico del critico-scrittore: l’una e l’altro cercano “il Grande, l’Immenso, l’Universale” o si fanno beffe del prevedibile e del manierato⁷⁹.

L’ambito della produzione culturale è oggi modellato in profondità da obiettivi di marketing politico e commerciale: la circostanza comporta gravi limitazioni per la libertà di artisti, scrittori, ricercatori. Come affrancare l’*expertise* critico-curatoriale dagli obblighi di “complicità” (con galleristi, amministratori, artisti etc.) cui l’attuale involuzione delle pratiche “militanti” sembra predestinarla⁸⁰? Storia dell’arte, patrimonio o arte contemporanea non sono in sé il “bene comune” che conferisce rilievo alla nostra attività: vale la pena ricordarlo. Lo è invece l’immaginazione: una risorsa vulnerabile che chiede di essere coltivata nelle sue relazioni pragmatiche con la giustizia e la felicità.

3. Interpretare la divergenza. Arte, psicologia, neuroscienze

Ciò che appartiene a un gioco linguistico è un'intera cultura.

Ludwig Wittgenstein, *Lezioni di estetica*, 1938

È opinione comune che la “creatività” configuri vantaggi adattivi, richieda cura, corrisponda in modi mai ovvi ai cambiamenti storici e sociali⁸¹. Malgrado il tema sia in grande auge, la domanda sulle origini della creatività è stata gradualmente abbandonata da chi si occupa di arte per essere invece ripresa da psicologi cognitivi e neuroscienziati, da scienziati sociali interessati a cogliere il segreto della prosperità o declino delle nazioni e da teorici dei modelli di management⁸².

Qual è il rapporto tra creatività e “metodo”, immaginazione e disciplina? È una domanda che mi sta particolarmente a cuore in un momento cui l'utilità sociale degli studi umanistici (o degli studi “teorici” *tout court*) appare duramente contestata in nome della tecnologia, della matematica e delle scienze applicate, discipline raccolte nel fortunato acronimo “STEM”.

Poiché ritengo che la tesi delle “due culture” sia largamente superata, non farò grande attenzione alle barriere disciplinari⁸³. A mio avviso un identico sforzo di elaborazione è all'origine dell'innovazione culturale e scientifica. In entrambi i casi cerchiamo di elaborare un'intuizione potente sul piano dei processi argomentativi autorizzati e condivisi. È diverso il modo dell'impersonalità

che riusciremo (e persino che ci auguriamo) di raggiungere nelle Humanities o nelle “scienze dure”: l’argomentazione plausibile non ha la certezza della dimostrazione matematica. Tuttavia il processo psicologico che ci porta a fare nostra l’esigenza di mediazione e a riconoscere l’autorità del ragionamento è pressoché identico. Mi soffermo altrove, in questo stesso libro, sulle posizioni pro e contro le Humanities⁸⁴. Proprio l’asprezza dell’attuale dibattito mi spinge tuttavia a interrogarmi sulla natura del processo innovativo e a incrociare le mie competenze di storico dell’arte con le ricerche scientifiche in corso.

Per “logiche interne”. Creatività e innovazione secondo Mihaly Csikszentmihalyi

In origine è stata una semplice osservazione da filologo a destare la mia curiosità. Malgrado l’obiettivo di ogni ricerca scientifica sia quello di produrre risultati che non siano storicamente condizionati, la maggior parte degli studi psico-cognitivi o neurologici sull’arte di mia conoscenza invocano autorità storico-artistiche inattendibili o antiquate e sembrano dipendere proprio da queste nell’elaborare punti di vista che si propongono di essere “universali”⁸⁵. Come valutare la circostanza? Non sembra essere un semplice dettaglio.

Scienze dell’apprendimento e psicologia cognitiva hanno compiuto progressi formidabili negli ultimi tre decenni, giungendo a riconoscere l’importanza di relazioni disciplinari e contesti specifici per tutto ciò che definiamo creatività. Questa non è appannaggio di individui avulsi o cerchie relitte. È tuttavia possibile osservare una tendenza generale. I modelli esplicativi correnti tendono a descrivere il processo innovativo in termini endogeni e a indagare la creatività da punti di vista extrastorici semplificati, meccanici o altro⁸⁶.

Riferiamoci per iniziare al modello più perspicace e articolato di innovazione, messo a punto dallo psicologo americano Mihaly Csikszentmihalyi a seguito di decenni di studio e indagine. Si articola attorno a tre elementi indipendenti l’uno dall’altro e ugualmente cruciali:

1. L’individuo che ha piena padronanza di una disciplina o di una tecnica e presenta regolarmente contributi innovativi.
2. L’ambito di ricerca entro cui l’individuo opera.

3. La comunità disciplinare di riferimento, detta anche la comunità dei “guardiani” [*gatekeepers*]: coloro cui spetta il compito di incoraggiare la vivacità dell’ambito di ricerca, selezionare le novità e creare la buona o cattiva reputazione dei giovani ricercatori⁸⁷.

Costruito in modo accurato e definito in dettaglio, il modello di Csikszentmihalyi ha molti meriti: tra questi, e non tra i minori, annovererei volentieri il riconoscimento dell’importanza del pensiero “convergente”, logico-analitico, nella sua interazione con il suo deuteragonista cognitivo, il pensiero “divergente”: l’innovazione è frutto di una positiva cooperazione tra i modi cognitivi a nostra disposizione, e non discende mai dall’attività separata dell’uno o dell’altro. Questo stesso modello presenta tuttavia un limite preciso: tralascia di considerare la preistoria motivazionale del ricercatore innovativo (salvo indagarla fuggevolmente da punti di vista “privati”) e omette di includere le “contese per il riconoscimento” tra i nutrimenti primari⁸⁸.

“Sia nelle arti che nelle scienze l’ispirazione per una soluzione creativa viene da un conflitto prodotto dallo ‘stato dell’arte’”, leggiamo in *Creativity*. “Ogni ambito di ricerca ha una sua logica interna, una sua predisposizione evolutiva, e coloro che vi si dedicano devono rispondere a questa logica”⁸⁹. L’affermazione privilegia un modello incrementale di innovazione vincolato da presupposti specifici – le “logiche interne” cui Csikszentmihalyi appunto accenna. Ma questo modello è davvero il più attendibile? Molte testimonianze riportate dallo stesso psicologo mostrano che “probità intellettuale” o impegno civile sono istanze ben più potenti, nell’orientare carriere di artisti e scienziati inventivi, del desiderio di perfezionare teorie preesistenti⁹⁰. Qual è il rapporto tra “creatività” e sfera pubblica, particolarmente in ambiti modellati da memorie, passioni, “valori” e emozioni, dunque da istanze predisciplinari? L’incidenza di sollecitazioni contestuali, provenienti dalla storia, dalla società o dall’esperienza individuale immediata, è molto maggiore nell’arte o nella cultura che non nella tecnologia. Il modello di innovazione delineato da Csikszentmihalyi, retto da “logiche interne”, sembra tuttavia adattarsi meglio a quest’ambito che a tutti gli altri. Affermare che “un giovane pittore negli anni Sessanta aveva due scelte: dipingere alla maniera degli espressionisti astratti al tempo in auge oppure inventare un modo praticabile per ribellarsi ad essa” sembra un’affermazione pateticamente generica. Non ci aiuta

a comprendere perché si poteva desiderare di “ribellarsi” all’espressionismo astratto né in quali modi specifici, ma non in altri, si è scelto di farlo – ad esempio maturando un’attrazione compulsiva per scarpe, zuppe di pomodoro o fumetti. Siamo poi certi che la contesa tra astratto-espressionisti, New Dada e Pop sia stata retta da “logiche interne”? E inoltre: la storia dell’arte è piena di posizioni terze, e gli artisti davvero innovativi sembrano trarre un particolare piacere dal negare la validità di opposizioni schematiche. Che dire ad esempio di Robert Rauschenberg, capace di muoversi liberamente tra tendenze pittorico-gestuali e tecnica del ready-made, vanificando i rigidi confini tra “scuole” e cerchie professionali? A mio avviso *Creativity* ruota attorno a una domanda che non riesce del tutto a riconoscere né a formulare.

Sappiamo che presupposti aspecifici, etico-politici ad esempio, sono spesso potentemente generativi di nuove idee: la storia dell’arte o la storia della scienza sono prodighe di esempi in tal senso⁹¹. Non dovremmo allora ignorare sino a qual punto questi stessi presupposti possano divenire epistemicamente dirimenti se trasformati in modo appropriato. Migrazioni geografiche, linguistiche e culturali o esperienze di mobilitazione contribuiscono in misura decisiva alla diffusione di attitudini innovative. Non intendo qui celebrare la “classe creativa” al modo neoarcadico di Richard Florida, al contrario. Intendo richiamare l’attenzione sugli elementi non lineari di complessità. Proprio l’appartenza simultanea a comunità rivali, interne e esterne all’ambito di ricerca, concede l’attitudine al punto di vista molteplice: tale attitudine può essere impiegata come risorsa specifica e impiegata per trasformare in profondità un’ortodossia disciplinare⁹².

“Anatomia” della creatività. La teoria delle intelligenze multiple

“Le visite al laboratorio dello scienziato del cervello e al ‘campo’ degli studiosi di culture esotiche dovrebbero divenire parte integrante della formazione di individui interessati alla cognizione e allo sviluppo”⁹³. Nell’affermazione di Howard Gardner, brillante autore di *Formae mentis*, troviamo il limite implicito di ogni teoria psicobiologica: l’interesse prevalente per genetica, fisiologia e antropologia culturale riduce la curiosità per le concrete circostanze storiche del dispiegamento della creatività. La ricerca si rivolge alla preistoria ereditaria del talento, eventualmente alla relazione pedagogica e a comparazioni di

tipo etnografico, nel modo in cui può farlo una storia naturale. Il segmento emerso dell'ontogenesi, invece – segmento che Gardner stesso descrive come lo “stato finale” dell'apprendimento, autodeterminato, professionale e caratterizzato dall'uso spigliato di “sistemi simbolici” altamente differenziati – cade ai margini dell'indagine scientifica. Che ne è dello studio del talento adulto; e della “divergenza” autocosciente, capace di produrre essa stessa, attraverso le opere, la propria testimonianza pubblica⁹⁴?

La fama di spocchiosa categoricità associata alla venerabile figura del *connoisseur* contribuisce non poco all'attuale emarginazione della storia dell'arte dalle scienze della cognizione, e le assegna ruoli poco più che voluttuari⁹⁵. Tuttavia dovremmo chiederci, confortati dalla pluralità di orientamenti che emergono dal cuore stesso della disciplina: è lecito separare la “biologia” del talento dalle “politiche” che esso stesso attua, cioè dalla congerie di scelte che artisti, scienziati e ricercatori innovativi sono chiamati a compiere su piani disciplinari per portare a compimento quanto progettato? Certo no, salvo postulare un'artificiosa distanza delle attività estetiche dalla sfera pratica. “Per avere idee chiare sull'[esperienza] estetica”, osserva Wittgenstein nelle *Lezioni di estetica* tenute a Cambridge nel 1938, “bisogna descrivere modi di vita”⁹⁶. La conoscenza della storia dell'arte aiuta a descrivere la creatività in termini meno pacificati e “naturalisti”. Concede il privilegio di osservarla nel vivo di performance esperte e contribuisce a gettare luce sui misteri dell'individuazione⁹⁷.

È una convenzione ricorrente nella storia dell'arte che l'evoluzione dello “stile” segua leggi simili a quelle che caratterizzano un qualsiasi organismo vivente: dunque nascita, crescita, decadenza e morte. Riconducibile a Winckelmann e Goethe se non addirittura a Vasari, tale stilizzazione organicistica delle epoche ricorre nelle grandi narrazioni storico-artistiche ottocentesche. Assai di rado tuttavia il luogo comune si dimostra attendibile⁹⁸. Il modo in cui un determinato linguaggio figurativo evolve – il pointillismo o il cubismo, poniamo – non ha niente a che fare con il modo lineare attraverso cui un embrione sviluppa potenzialità preformate. Presuppone invece casualità di ogni tipo, esacerbate rivalità o distaccata denigrazione, parodia e saccheggio, tesori di astuzia, abilità o determinazione, concessioni alla moda e al mercato, impasse repentine, cadute, apici, diversioni. Si tratta pur sempre, per gli artisti implicati, di scegliere tra opzioni concorrenti, di volta in volta ugualmente contingenti e reversibili.

Il punto di vista “psicobiologico” di Gardner riconosce grande importanza all’elemento individuale, e la descrizione del “carattere” innovativo contenuta in *Cinque chiavi per il futuro* è memorabile⁹⁹. Anche nel caso di Gardner tuttavia l’innovazione culturale (o più precisamente stilistica) è descritta in termini endogeni, tacitamente estetizzanti. Gardner fa assiduo riferimento alla storia dell’arte, che considera da punti di vista formalistici. Questa sua opzione non è però scontata né neutra. Rimanda invece a modelli interpretativi da lungo tempo invalsi nella storia dell’arte americana di tradizione modernista; e perpetua la convinzione che l’arte sia pura autoevoluzione, avulsa dal mondo circostante, immune alla catastrofe e alla trivialità¹⁰⁰. Ma non è questo il caso.

Nel dialogo satirico *Il nipote di Rameau*, scritto tra 1762 e 1773 anche se pubblicato postumo, Diderot, filosofo, critico d’arte e scrittore di teatro co-editore dell’*Encyclopédie*, riflette sui rapporti tra arte e filosofia. L’artista-istrione, suggerisce, è abitato da molteplici personaggi e oscilla incessantemente tra sciami discordi di desiderio. In breve: delira. Sempre in cerca di cibo, adulazione e denaro, indigente ma dal gusto ricercato, non esita a farsi servo egli stesso pur di appagare la propria brama. Instabile, è l’incarnazione sciagurata della “creatività” disgiunta da un principio direttivo, mimetica e autoreferenziale. Il suo caso rattrista: un prodigioso talento va sprecato nella mendicizia e nell’abiezione. Il filosofo ubbidisce invece a una legge interiore: è capace di rinuncia e dispone di un Sé coerente.

Non ho dubbi sul fatto che Diderot abbia per l’arte un interesse stoicamente moralizzato. Il suo artista preferito è Jean-Baptiste Greuze, che a noi sembra sin troppo edificante. Tuttavia il rifiuto dell’istrione è un tema ricorrente nella cultura europea otto-novecentesca. Innesca la veemente opposizione goethiana alla “patologia” romantica (Goethe è un assiduo lettore di Diderot), sorregge la polemica antidecadente di Nietzsche – il suo attacco a Wagner sarebbe incomprensibile senza avere presente *Il nipote di Rameau* – e ritorna nei primi decenni del Novecento, quando, particolarmente nel periodo *entre-deux-guerres*, si congiunge a propositi redivivi di “stile severo”. Il libro *Arte e anarchia* di Wind è un autorevole frutto tardo – non necessariamente tardivo – di questa cultura, caratterizzante in profondità già Aby Warburg¹⁰¹.

“La sfida che si pone all’educatore”, scrive Gardner, “è quella di tenere vive l’intelligenza e la sensibilità del bambino”¹⁰². Non c’è dubbio. Ma agli occhi di Diderot la sfida più grande attende il legislatore: è suo il compito di creare società in cui l’“istrione” e il “filosofo”, l’esteta e l’interprete dell’interesse generale, si congiungano in un’unica persona e coabitino per lungo tempo assieme. Sotto questo profilo la mera “creatività” può non essere l’istanza suprema.

L’ipotesi neuroestetica

Le riflessioni che il neurobiologo londinese Samir Zeki dedica all’opera d’arte sono sorprendentemente radicali: né psicologi come Csikszentmihalyi o Gardner né i “neurologi del significato” di più giovane generazione, attenti a preservare la complessità dell’esperienza estetica, possono essere considerati suoi compagni di strada nel rude genere esplicativo che egli stesso ha inaugurato. La “neuroestetica” è oggi coronata da ampio successo di pubblico e lusinghieri riconoscimenti accademici¹⁰³.

La visione dall’interno, il saggio di argomento artistico più popolare di Zeki, nasce con un ambizioso obiettivo di riduzione: decifrare le ragioni del nostro apprezzamento di determinate opere d’arte cercando queste stesse ragioni sul piano neurologico¹⁰⁴. Le immagini più famose, in base all’ipotesi dell’autore, sarebbero immediatamente e universalmente attraenti – a qualsiasi osservatore, dunque, in qualsiasi momento, entro qualsiasi cultura – perché tali da corrispondere a una qualche attività, funzione o configurazione del “cervello”. Ne deriviamo che nelle questioni di “gusto”, agli occhi di Zeki, non sono in gioco “condizionamenti” o convenzioni storiche e sociali.

Il criterio “neurologico” per riconoscere la “grande arte”, afferma Zeki, è l’“ambiguità” narrativa. Esemplichiamo attraverso un esempio da lui stesso proposto. L’osservatore può elaborare differenti interpretazioni della *Donna alla spinetta con gentiluomo* di Vermeer, conservata a Londra, a Buckingham Palace, e trovare appagamento estetico nella molteplicità di svolgimenti potenziali suggeriti dall’immagine, destinata a non esaurirsi in un’interpretazione definitiva.

Non è chiaro se Zeki intenda affermare che la “grande arte” è tutta e solo quella caratterizzata da “ambiguità” narrativa o semplicemente annoverare tale “ambiguità” tra i caratteri possibili di quadri e sculture. Certo le conseguenze variano di molto. Nel primo caso avremmo stabilito una corrispondenza biunivoca: sarebbero dunque innalzati al rango della “grande arte” tutti i rompicapi visuali ben noti alla psicologia della percezione, perché ambigui. Non sarebbero invece “grande arte” l’*Hermes* di Prassitele, la *Cacciata di Adamo ed Eva* di Masaccio o la *Conversione di San Paolo* di Caravaggio. Nel secondo caso l’imbarazzante sequenza di esclusioni verrebbe meno, ma a costo di rendere del tutto inefficace il criterio proposto¹⁰⁵.

“A cosa sta pensando la *Donna che tiene una bilancia?*”, si chiede ancora Zeki, riferendosi adesso a un secondo quadro di Vermeer. “A qualcosa di banale o di inquietante? Resta un mistero... Uno storico dell’arte, dopo un approfondito studio, riconoscerà forse nell’opera una lezione morale, poiché alle spalle della donna compare un *Giudizio universale*. Ma questo è un dettaglio per l’esperto, non per l’uomo comune che vede il quadro per la prima volta”¹⁰⁶. L’argomento è antistorico e dovrebbe spingere a dubitare dell’efficacia dell’approccio neuroestetico: la distinzione tra “storico dell’arte” e “uomo comune” è del tutto ingannevole se riferita al tempo in cui il quadro è stato eseguito. Nel dipingere, Vermeer sapeva di rivolgersi a osservatori cui le allusioni del dipinto risultavano familiari.

Nelle pagine dedicate a Picasso e Braque l’incongruità della riduzione non è meno sconcertante. “In un’ottica neurobiologica”, stabilisce Zeki, “il tentativo compiuto dal cubismo di imitare ciò che fa il cervello è stato un fallimento – forse un fallimento eroico, ma pur sempre un fallimento”. È irrispettoso osservare che non è esistito alcun “tentativo ‘cubista’ di imitare ciò che fa il cervello”? E che Picasso o Braque non si sono mai proposti di repertoriare le “invarianti della percezione”? Zeki ignora deliberatamente l’*intentio* degli artisti, ma punti di vista tanto inappropriati e dogmatici potrebbero finire per intralciare la nostra capacità di comprendere le immagini, attribuendo importanza prioritaria a fenomeni derivati. Il fallimento, in tal caso, sarebbe interamente nostro¹⁰⁷.

Il contributo di Vilayanur Ramachandran, neurologo indiano oggi docente all’università della California, echeggia in buona parte le tesi di Zeki ma ne

attenua la sommarietà. Etologia e paleoantropologia sono chiamate in soccorso dell'ipotesi neuroestetica. L'arguzia riduzionistica dell'autore è accattivante, ma principi teorici e semplici scelte di "gusto" non sono sufficientemente distinti neppure nel suo caso. Cos'è ad esempio che giustifica l'esuberante sensualismo di Ramachandran, per cui "l'arte visiva si può considerare il preliminare visivo dell'orgasmo"¹⁰⁸? Messa così, la questione sembra assai cruda. Che dire infatti dei misteriosi graffiti non figurativi delle grotte paleolitiche, dell'arte altomedievale o della tradizione concettuale novecentesca? Esistono momenti ricorrenti nella storia dell'arte, solo impropriamente definibili in termini di "iconoclastia", in cui gli artisti non si rivolgono prioritariamente all'"occhio" né si propongono di procurare "sensazioni piacevoli". Scegliamo di ignorarli? Possiamo farlo, ma andiamo incontro a una duplice aporia. Formatesi sulla pittura modernista e le gioie del *plein air* – è Ramachandran stesso a tessere l'elogio dei paesaggi di Monet – le nostre preferenze appariranno dettare dispotiche esclusioni all'indagine scientifica, che non sarà per niente neutrale. Centrata sul "piacevole", dunque sulla riconoscibilità "universale" di forme elementari, la neuroestetica rischia di rivelarsi restaurativamente normativa, indistinguibile sotto profili logici da una qualsiasi estetica premoderna (o prekantiana).

Ramachandran ha buon gioco a dimostrare che l'arte astratta del ventesimo secolo si avvale spesso di una sorta di ideografia, cioè riconduce le forme del mondo a un alfabeto di segni, un codice tanto inventivo quanto economico. È tuttavia probabile che l'enfasi posta sulle "grammatiche percettive" sia in parte fuorviante, e distolga dal considerare in modo adeguato l'importanza della "sintassi". Tutti in definitiva abbiamo fatto esperienza di una semplice circostanza: per quanto dispieghi contorni semplificati di brocche, mandolini e calici, una composizione cubista di Picasso ci coinvolge in modo esteticamente assai più intenso delle istruzioni pittografiche che troviamo a bordo dell'aereo o in metropolitana. La direzione di ricerca su "iperboli" visive e "superstimoli" è affascinante. Tuttavia i risultati che oggi ne ricaviamo, se comparati al miglior testo di critica o storia dell'arte o a un'accurata descrizione psicologica, possono sembrare incerti o prematuri, se non deludenti.

Infine, per rovesciare il punto di vista. La polemica di Ramachandran contro l'estetismo vittoriano, esilarante e acuminata, sembra spiegare l'ostilità dello

scienziato alla storia dell'arte, accusata di futilità o peggio¹⁰⁹. Nella letteratura postcoloniale in lingua inglese, ad esempio nel poema epico *Omeros* di Derek Walcott (1990), l'arte e la storia dell'arte occidentali sono spesso rifiutate come sottodiscorsi imperialisti. Nell'insistenza del neuroesteta sugli "universali" dobbiamo dunque riconoscere un'opzione ideologica tanto legittima quanto contingente¹¹⁰?

Il saggio sulla *Biologia della creatività* di Eric Kandel, psichiatra e neurobiologo di origini viennesi, docente di biochimica e biofisica alla Columbia University di New York, ha meriti indiscutibili di cognizione specifica e tatto interpretativo¹¹¹. Presenta inoltre un'affascinante teoria unificante del processo creativo. Innalza tuttavia episodi circoscritti della storia dell'arte occidentale a un prestigio unilaterale, per più versi teleologico: in Klimt, Kokoshka o Schiele l'"inconscio cognitivo" collegato alla visione si sarebbe manifestato con trasparenza inedita, tanto da offrire un varco storico-artistico all'indagine neurobiologica – una sorta di *neuroimaging* "naturale". Ma è lecito considerare la tradizione modernista viennese al di fuori della storia dell'arte europea del secondo Ottocento e delle convenzioni che si sviluppano entro determinate tradizioni figurative a seguito di mode o ideologie? O supporre che attraverso i tre artisti citati si sveli qualcosa come un linguaggio artistico universale? L'eroica pretesa di "immediatezza" avanzata dalla generazione *fin de siècle* o dalla generazione successiva è essa stessa una finzione modernista: pare avventato accoglierla in modo acritico. Questo ovviamente non toglie che lo studio di secessionisti e espressionisti danubiani si riveli utile, al pari di ogni altro momento della storia dell'arte, alla comprensione di particolari processi neurali implicati nell'elaborazione dello stimolo visivo.

Per finire. Il "genio" bambino

Il processo di apprendimento di individui particolarmente innovativi è solitamente descritto come un passaggio attraverso tre fasi: all'innamoramento infantile per un ambito di attività (il violino, l'astrofisica, i tuffi dal trampolino) seguono un periodo di intenso apprendistato e quindi la fioritura di un'abilità altamente personale, accompagnata dalla scelta di dedicarsi in pieno alla disciplina cui si è stati avviati¹¹². A ogni fase corrisponde una diversa

distribuzione di incoraggiamento e ricompensa o sacrificio: un bambino non ha bisogno di mentori insigni, ma di maestri affabili. Autodisciplina e capacità di autonomia (“forza dell’io” o “volontà di sfidare la tradizione”¹¹³) acquistano invece maggiore importanza nelle fasi successive, che coincidono per lo più con l’adolescenza e la prima maturità.

Alle origini del “talento” troviamo dunque una spiccata (se non brutale) capacità di apprendimento accompagnata dalla difficoltà nel contenere insoddisfazione per i modelli disciplinari ricorrenti e scarsa o nessuna inclinazione a gregarietà e ripetizione¹¹⁴. Che cosa manca a questa narrazione psicopedagogica? Possiamo comprenderlo meglio attraverso una breve digressione.

Tra le righe della toccante commemorazione di Delacroix composta in occasione della morte di quest’ultimo, nel 1863, Baudelaire riflette sulle circostanze affettive che rendono possibile la trasmissione di un carisma culturale. Si accinge a indagare un “segreto”. Nel rievocare la piccola comunità di amici raccolti in vita attorno al pittore, Baudelaire riconosce l’ingente debito di gratitudine e la particolare asimmetria della relazione. Quando aveva incontrato per la prima volta il Maestro era ben più giovane e oscuro di lui. “Il rispetto da parte mia e l’indulgenza da parte sua”, scrive Baudelaire, “avevano [tuttavia] nutrito la confidenza e la familiarità reciproche”. È la capacità di provare “sincera ammirazione” a unire uomini diversi per appartenenze, temperamento o età: questa l’esoterica moralità del racconto. Un’identica “umiltà” accomuna il pittore e il poeta, e li connette a ritroso a tutti coloro che nei secoli hanno sacrificato all’Arte e alla Bellezza. Nel ricordare Delacroix, Baudelaire allude a più riprese alla misteriosa molteplicità di cui è composto il talento. L’“insolenza” e “una particolare bontà, una temperata tenerezza” ne definiscono la duplicità originaria.

Una disposizione ostinatamente competitiva avvia altrettanto bene (se non addirittura meglio) al fallimento che alla fioritura, e l’eccesso di indocilità ha conseguenze distruttive: può portare a un’ambizione rissosa e velleitaria. Solo la capacità di concedere una fiducia motivata e selettiva accresce le possibilità di incontrare buoni mentori, stabilire con loro relazioni vantaggiose e sostenere l’onere di confronti a tutta prima impari.

Condotto al suo termine fausto, il processo (auto)educativo dischiude il “talento” al rispetto e alla cooperazione: questo è quanto possiamo affermare nei limiti delle attuali conoscenze. Comunità familiari e amicali, istituzioni educative e culturali, appartenenze linguistiche, congiunture economiche e politiche: innumerevoli contingenze contribuiscono all’esito finale, quale esso sia. Artisti e scienziati inventivi non sono *idiots savants*: proprio questo li rende vulnerabili. A differenza del fallimento, tuttavia, la fioritura dispiega attitudini formidabilmente diverse dall’esigente narcisismo infantile da cui tutto potrebbe avere preso le mosse.

4. Intermezzo modernista: Edgar Wind, Duchamp, Picasso

Per uno storico dell'arte colto e perspicace come Wind, ancorché scarsamente sensibile al fascino della riduzione ironica, Marcel Duchamp è un *cul-de-sac* della storia dell'arte. "L'idea di una visione artistica senza strumento è un equivoco fantasma: un 'Raffaello senza mani' non esiste", sbotta lo studioso in *Arte e anarchia*¹¹⁵. Si riferisce indirettamente all'artista francese, che peraltro non nomina, e la circostanza è per più versi paradossale. Nessuno più di Duchamp, infatti, ha coltivato nel Novecento l'arte del "parlare per enigmi" o corteggiato "la deliberata ambiguità della metafora": attitudini cui proprio l'autore di *Misteri pagani nel Rinascimento* dedica pagine tortuose quanto memorabili¹¹⁶.

Nell'imputare a Duchamp le origini dell'"anarchia" artistica tardo-modernista Wind centra solo in parte il bersaglio. Rimane prigioniero della leggenda costruitasi attorno al "personaggio"-Duchamp e contesta all'artista quello che l'artista stesso ha voluto far credere di sé. L'indolenza, il tedio, il sarcasmo deteriore. Ma tutto ciò è davvero risolutivo?

Il problema di Wind non è ovviamente l'anarchia in senso stretto, cioè un'ideologia laicista e libertaria che insegna a rifiutare Stato e Religione

in tutte le loro moderne declinazioni; ma un’“anarchia” *sui generis*, meglio comprensibile come l’irresponsabilità dell’immaginazione artistica lasciata al proprio arbitrio, irrelata alla sfera pubblica. Agli occhi dello storico Duchamp ha una grande colpa: la sua dissacrante dislocazione dell’attività estetica ha autorizzato diletterantismo, cinismo, ubiquità. Vorrei insinuare ragionevoli dubbi.

Nel ricostruire l’attività di Duchamp ci si imbatte nel rifiuto della routine artistica, nel problema del “mestiere” e della sua apparente scomparsa¹¹⁷. Per “mestiere” intendo l’intero assortimento di tecniche, tradizioni e rituali mirati a assicurare una comprensibile trasformazione dell’“idea” in “figura” e a collocare in un determinato contesto economico e sociale l’attività dell’artista. La domanda è: corrisponde a verità che il “mestiere” venga meno con la pratica del ready-made? O piuttosto si trasforma in profondità, al pari di specifiche responsabilità professionali, rigenerandosi a tal punto da risultare irriconoscibile?

Prestiamo attenzione a una semplice circostanza. A più riprese, in brevi testi o nel corso di interviste, Duchamp lamenta la decadenza dell’arte. Ai suoi occhi è evidente che l’immagine modernista non riesce a farsi carico delle più rilevanti questioni simboliche, che pure sarebbero prioritarie. Nel distaccarsi da Storia e Religione, quadri e sculture diventano bagatelle senza importanza. Non c’è ragione per credere che questa sia per lui una convinzione dell’ultimo periodo. Al contrario: matura precocemente, al più tardi al termine dell’apprendistato “cubista” del pittore, che si conclude nel 1912. Il suo atteggiamento in relazione alla pittura (alla “mano” invocata da Wind) diviene in seguito sempre più corrosivo e ambivalente, segnato da una certezza di epigonalità che rimprovera a artisti meno dilemmatici di lui, Picasso ad esempio, di voler negare¹¹⁸. C’è qualcosa come un umorismo colmo di disappunto alle origini del ready-made, una sprezzatura che rivela per contrasto un profondo rispetto delle ragioni ultime dell’arte.

La serie di dipinti e disegni che Duchamp esegue tra 1911 e 1913, inclusi i primi studi preparatori per il *Grande vetro*, smentisce la fama di artista sterile e riduttivo. Ne emergono un dialogo ironico e pressoché ininterrotto con la tradizione simbolista francese e l’impareggiabile capacità di partecipare con “emblemi”, “allegorie” e caricature al discorso contemporaneo sull’arte

– attitudine che dissolve le demarcazioni tra arte e critica (il punto è per me rilevante) e rinvia a una pratica assidua e altamente professionale di commento figurato.

Eccettuato il primo periodo newyorkese, iniziato nel 1915, Duchamp coltiva l'arte dell'isolamento per tutta la vita: non ci sono dubbi sul tratto riservato del suo carattere come pure sul distacco con cui l'artista, che amministra con amabile fermezza il proprio limite di ingaggio emotivo, guarda alle questioni politiche e sociali o a forme di impegno collettivo. Un ritmo binario cadenzato dai momenti di raccoglimento sorregge la sua quotidianità e la pone al riparo dall'eventualità della dispersione. Sbaglieremmo tuttavia a descrivere Duchamp come un moderno eremita. Sin dalla prima giovinezza l'artista si muove all'interno di una ristretta società di artisti, poeti, letterati costituita in primo luogo dai fratelli e dai loro amici. In seguito pone grande cura nel coltivare relazioni durevoli con artisti, critici, collezionisti a lui congeniali. Proprio l'intimità con cerchie professionali lo aiuta a schivare il rischio di solipsismo (o di "celibato")¹¹⁹; e a mirare in senso specifico le sue provocazioni.

Picasso alla guerra

Gli studiosi del cubismo discutono da tempo sul senso da attribuire ai ritagli di giornale che Picasso introduce nei suoi *papiers collés* degli anni 1912-1914. Semplici elementi ornamentali? Ingegnose sostituzioni della figura? Oppure intermezzi con funzioni di commento? Di recente si è cercato di inventariare con cura i differenti tipi di impiego delle carte da parati, mostrando le ludiche relazioni che queste intrattengono con i ritagli a stampa¹²⁰. La questione è destinata a rimanere aperta: Picasso stesso ha stabilito che così dovesse rimanere. Certo i frammenti di giornale partecipano alla composizione svolgendo un arguto ruolo promozionale. Nel richiamare l'atto della lettura, invitano a ispezionare l'immagine con l'attenzione che normalmente dedichiamo a un testo e a cercarvi "notizia" delle cose raffigurate. Il loro ruolo non è quello di meri complementi illustrativi. Annunciano, sollecitano e talvolta perfino divulgano l'innovazione "cubista" offrendo al pubblico chiavi (più o meno appropriate) di interpretazione.

Chitarra, spartito e bicchiere (1912), oggi conservato al McNay Art Museum di San Antonio, esemplifica bene l'ambivalenza di Picasso in tema di pubblicità. Sorprendentemente diversa da una natura morta tradizionale, forse da intendere come un'ironica conversazione amorosa, l'immagine appare predestinata a un apprezzamento assai circoscritto: le sua vocazione è ermetica. Tuttavia non rinuncia a avvalersi di un correttivo "popolare".

Stampato a lettere cubitali, il titolo di giornale trasforma il *papier collé* in un'edicola. L'attualità svetta e induce il passante a sostare. "La bataille s'est engagée": la notizia si riferisce alla guerra turco-balcanica dell'autunno 1912, combattuta da Bulgaria, Serbia, Grecia e Montenegro contro l'impero ottomano. Picasso si appropria tuttavia della più concitata attualità internazionale al fine di rendere meglio comprensibile la singolarità dei suoi procedimenti. Non esiste alcuna necessità *ex ante* che questo debba avvenire. L'artista conferisce *ex post*, con mossa astuta e imprevedibile, ampio rilievo pubblico all'impresa "cubista" e alla sua personale rivalità con Braque e Matisse.

5. L'eredità perduta. Università, editoria e sfera pubblica

Il rischio è che si apra un solco sempre più ampio e profondo fra i luoghi della formazione, che spesso i giovani continuano a frequentare svogliatamente ma senza riconoscere ad essi più alcuna funzione, e un 'curriculum implicito', basato sull'ideologia dell'autoformazione in rete.

Giovanni Solimine, *Senza sapere*, 2014

Dal punto di vista di una fiorente società della conoscenza i rapporti tra ricerca, "creatività" e consumo dovrebbero essere fluidi e reciproci. Ma così non è: in Italia esiste anzi un crescente scollamento tra istruzione formale da un lato e opinione pubblica dall'altro; o tra università, editoria e informazione. A mio parere tale scollamento è dannoso nei due sensi. Provo a spiegare perché.

Per mia collocazione professionale frequento scrittori, artisti, musicisti, designer, curatori della mia generazione, o più giovani. Mi colpisce l'atteggiamento che potrei definire scismatico. All'interno di comunità convenzionalmente descritte come "intellettuali" o "cognitive" (benché non accademiche) l'università gode di ben scarso credito. Meglio: ha smesso di interessare. La si frequenta distrattamente senza immaginarla come propria possibile destinazione professionale¹²¹. È raro che, entro le stesse comunità, ricerche provenienti dal mondo universitario, per quanto originali e di largo respiro, siano segnalate per tempo o riconosciute importanti quanto un romanzo, un'opera d'arte o un film. Perché? Possiamo valutare la circostanza come meglio riteniamo, dolercene (come ritengo sia giusto fare), insorgere o ignorare. È tuttavia indubitabile che sporadicità e disfunzionalità dei processi di reclutamento accademico abbiano

creato nel tempo intralci formidabili alla libera circolazione del sapere¹²².

Se le istituzioni educative superiori espellono le giovani generazioni, queste infliggeranno una sorta di sanzione preventiva a tutto ciò che proviene da quelle stesse istituzioni. È inevitabile. La graduale fortificazione di *enclosures* diffidenti e esclusive, artificiosamente selezionate su base anagrafica in università, nell'editoria, nel web o nei media, ha trasformato l'ordinaria competizione tra generazioni in una contesa egemonica innaturalmente aspra¹²³. Come sopravvive o si rigenera in tali condizioni l'eredità culturale?

La migliore cultura accademica scompare gradualmente dall'informazione, dall'arte o dalla letteratura e dal dibattito politico. Il danno è reciproco. La circolazione di competenze esperte tonifica una società democratica, e gli strumenti dell'indagine filologica si applicano anche all'inchiesta o al reportage. Abbiamo bisogno, come cittadini, di punti di vista indipendenti. Una buona formazione aiuta a rifiutare luogo comune e pregiudizio, e sostiene nel tempo l'attività creativa. Al tempo stesso la discussione pubblica combatte i gerghi specialistici e pretende Concretezza e Vivacità¹²⁴. La chiusura in se stessa non giova neppure all'università.

Allarmato dalla crescente distanza tra istruzione formale e opinione pubblica sono spinto a interrogarmi sulle difficoltà di comunicazione tra mondi divenuti innaturalmente antitetici. E trovo che un secondo problema, in aggiunta alla crisi del reclutamento universitario, sia la deriva commerciale dell'editoria "culturale". Esempifico con riferimento a situazioni-tipo che mi sono familiari.

In una sera di sabato di questo maggio ho visitato il grande punto RED appena inaugurato a Firenze. Sezione "arte": sugli scaffali Flavio Caroli, Renato Barilli, Gillo Dorfles, Rudolph Arnheim. Chi non abbia conoscenze storico-artistiche di prima mano penserà che questi siano gli autori più innovativi. Non immaginerà che i loro libri, ripubblicati postumi nel caso di Arnheim, comunque appartenenti a tutt'altra temperie culturale o al più classificabili sotto la categoria "varia", datano decenni e dispiegano competenze opinabili o largamente deteriorate. È questo che intendiamo come ricerca, e che desideriamo proporre alle nuove generazioni? Trovo improvvisamente calzante l'acronimo digestivo. RED¹²⁵.

Manuali, instant, bestseller. Fatte le debite eccezioni questo sembra interessare oggi all'editoria: il breve termine. Non è paradossale? "Per restare a galla nell'immediato [si è scelto] un rimedio peggiore del male", commenta Martina Testa, editor e traduttrice. "Non ci sono le condizioni per costruire

nuove autorevolezze”, mi ha confidato un editor tra i più qualificati. Il senso dell’affermazione è chiaro, per quanto spiacevole. Non pubblicheremo più saggistica di ricerca: chi ha dato ha dato, chi ha avuto ha avuto. Sorprende che tale risolutezza economico-commerciale promani dagli austeri uffici di una casa editrice “culturale” di longeva reputazione. La stessa che pubblica autori legittimamente preoccupati del peso crescente delle “oligarchie”. Si percepisce la molteplice circolarità del punto di vista? “Dovremmo fare politiche di scouting per scoprire e promuovere giovani studiosi”, ammette Walter Barberis, storico e editor, presidente della casa editrice Einaudi. “Invece confidiamo nei prodotti internazionali, che troviamo alle grandi fiere del libro. La passività è una tendenza consolidata”¹²⁶. Le strade di editoria e ricerca si vanno facendo distanti come mai in passato. L’abitudine all’import può distruggere le scintille locali e nazionali di buona ricerca? “Pubblichiamo solo pamphlet di attualità o blockbuster”, conferma un editore attivo da lungo tempo nella pubblicazione di cataloghi e libri d’arte finanziati da banche e fondazioni. Monumentali volumi monografici a cura di questa o quella vecchia gloria fanno bella mostra alle sue spalle assieme a qualche retrivo libello antimodernista. Decisamente: la sfida editoriale è altrove¹²⁷.

Esistono ricerche specialistiche recenti che, sia pure maturate in ambiti accademici, incontrano un apprezzabile successo editoriale? Due “storie di successo” rinviano alle scienze umane e sociali: esse rivelano che sì, la riluttanza del grande pubblico può essere sconfitta, ma a condizioni spesso improprie, tali da piegare l’indagine scientifica alle ragioni del mito.

Primo esempio. L’attuale popolarità del discorso storico-artistico è a mio avviso connessa a un’istanza di semplificazione portata a buon termine. Da più di un decennio l’offensiva liberista contro le professioni della tutela spinge gli storici dell’arte a interrogarsi in modo semplice e diretto sull’utilità pubblica del proprio ruolo. Il processo di semplificazione nasconde però un’insidia: possiamo scegliere di sacrificare il pensiero critico al consenso di platee nostalgiche. Richiami larici e appelli alla “comunità” sostituiscono allora il riferimento alla sfera pubblica, e lo fanno in modi corporativi e demagogici. Che c’entrano gli “avi”, “i padri costituenti”, le “pietre” con il dibattito scientifico, che non conosce autorità precostituite? La discussione sulle politiche di tutela diviene occasione di adesioni (o rifiuti) a tratti plebiscitari¹²⁸.

Secondo esempio. Nella discussione su “capitalismo” e “digitale” il punto di vista sociologico tende per lo più a trascurare l’importanza dei contesti

istituzionali di innovazione sociale, quali appunto le università, per privilegiare comunità o imprese. La scelta è rivelativa: l'università non è percepita come "innovativa" né in senso giuridico (prefigurazione di nuovi diritti) né in senso sociale (elaborazione di nuove solidarietà). Ma davvero crediamo di poterne fare a meno? Il progetto di "libere università" formulato (tra gli altri) da Sergio Bologna corrisponde a una diffusa indignazione per lo *statu quo* accademico. Manca però di indagare le concrete condizioni di sostenibilità economica, radicamento sociale e territoriale e longevità istituzionale cui sono vincolati i processi di trasmissione del sapere¹²⁹. Connessioni diramate e costanti tra ricerca e attivismo sono a mio parere benefiche tanto per l'una quanto per l'altro¹³¹.

Forse è vero che l'interesse di classe non è onnipotente. Per combattere esclusione e pregiudizio è tuttavia indispensabile un'infrastruttura culturale progressista, tale da includere università, enti di ricerca, testate giornalistiche e case editrici indipendenti, musei, fondazioni pubbliche e private, biblioteche¹³¹.

A mio avviso forme di immaturità argomentativa sono diffuse nel discorso culturale, nel giornalismo, ovviamente nel dibattito politico. Questa crisi è registrata in tutto l'Occidente: in Italia il problema è tuttavia più grave per la scarsità dei ricercatori sul totale della popolazione e un disinvestimento senza pari nelle istituzioni educative¹³². Appelli all'"emozione" prevalgono sulla discussione razionale anche nel contesto di argomentazioni che si pretendono scientifiche. Che accade se un paese rinuncia alla cultura dell'evidenza? E dove, se non in università, possiamo maturare un'ostinata attitudine alla concatenazione e alla verifica¹³³?

Dissuase dall'impegnarsi in durevoli progetti di ricerca, intere generazioni disertano o progettano di disertare l'università il più rapidamente possibile. È inevitabile che le angustie di una formazione mutila e breve si riflettano poi nella sterile rissosità della discussione pubblica. Ridotte opportunità di studio dequalificano la classe dirigente di un paese e impongono costi sociali elevati. Basterà, per pagarli, levare convenzionali compianti sulle "generazioni perdute"?

6. La storia dell'arte tra il riccio e la volpe. Mutazioni di una disciplina per l'epoca che viene

Chi si occupa di storia dell'arte in Italia è colpito dalla separatezza degli studi antiquari. Questi sembrano non avere, quantomeno agli occhi di molti studiosi, implicazioni epistemologiche di ampia portata o responsabilità civili specifiche. Si assume che didattica e conservazione del bene materiale esauriscano l'intero ambito di attività. Ma è così che la storia dell'arte smette di essere una disciplina umanistica, interessata alla ricostruzione di ampie vicende storiche e alla trasmissione del pensiero critico, per divenire una sorta di apprendistato: un'educazione tecnica riservata a pochi¹³⁴.

Vorrei considerare il tema dei rapporti tra ricerca e giornalismo culturale considerandolo dalla prospettiva di un particolare settore di studi, il mio. Chi è il destinatario della storia dell'arte? Come avvicinare un pubblico più ampio della ristretta cerchia di specialisti, collezionisti e devoti? O emancipare lo studio del passato dalle lamentazioni della nostalgia? Queste alcune domande possibili¹³⁵.

Spesso distinguiamo le due attività – “ricerca” e “giornalismo culturale” – in maniera precipitosa e sommaria, senza riguardo per le sfumature. Facciamo riferimento al tipo di pubblicazione che accoglie questo o quel contributo e impieghiamo grande zelo nel distinguere tra riviste scientifiche, riviste

divulgative, giornali, blog etc. Tutto questo sembra penosamente estrinseco. Simili distinzioni hanno davvero a che fare con l'intima necessità e coerenza di un percorso di ricerca innovativo, che cerca di trovare e coltivare il suo pubblico a più livelli e in modo molteplice?

Alla cultura umanistica spettano importanti responsabilità. Il definanziamento dell'istruzione pubblica, comune a tutto l'Occidente ma più grave in Italia, riduce le opportunità di formazione e lavoro qualificato. Possiamo davvero mantenerci neutrali? Occorre garantire non solo la conservazione di un'eredità culturale ma tout court delle abilità interpretative, della scrittura e del ragionamento¹³⁶. La tradizionale distinzione accademica tra le diverse "missioni" della ricerca, che distingue in modo rigidamente gerarchico tra "scienza" e "divulgazione", appare fuorviante.

L'efficacia educativa di un blog qualificato non può essere sottovalutata (e non dovrebbe esserlo, neppure dai "valutatori"!);. Giorno dopo giorno i suoi amministratori si rivolgono a migliaia di non specialisti e ne accrescono le competenze storico-artistiche. La manutenzione di un pubblico curioso e informato gioverà in ogni caso alla ricerca. Persino l'attività di un buon *social media editor*, purché indipendente, ha un'utilità che non è solo pubblica ma scientifica. È così che le più giovani generazioni fanno storia dell'arte: creano agenzie formative *online* e erodono giorno dopo giorno la pomposa contrapposizione tra "università" e "mondo là fuori".

"Gli universitari dispongono di molti strumenti per comunicare al grande pubblico", scrive Nicholas Christof sul New York Times. "Ci sono i corsi online, i blog e i social media. Sembrano tuttavia riluttanti a approfondire le perle della loro scienza su Facebook o Twitter. Ma io dico: professori, non chiudetevi nei chiostrini come monaci medievali. Abbiamo bisogno di voi!"

Una più viva amicizia tra filologia e (contro-)informazione dischiude opportunità che le discipline umanistiche dovrebbero affrettarsi a cogliere. All'indagine specialistica confinata in un remoto passato possiamo affiancare il saggio-inchiesta su temi di attualità, tuttora sprovvisti di bibliografia; o l'invenzione di nuovi "oggetti" disciplinari posti all'intersezione di differenti ambiti di ricerca. Intesa (anche) come conversazione di interesse pubblico, la storia dell'arte non ha necessità di cercare rifugio esclusivo tra le pagine della rivista specialistica. Dialoga invece con antropologia culturale e critica sociale e si muove sul piano intrinsecamente molteplice dell'"osservazione partecipante".

Nel discutere *Non per profitto* di Martha Nussbaum, libro dedicato alla difesa del ruolo civile delle Humanities, il filosofo inglese John Armstrong ha recentemente invitato gli studiosi a “salvaguardare tutto ciò che possiede un alto valore intrinseco e [a] promuovere nel pubblico la massima adesione a quel valore”. Non so bene cosa corrisponda al “valore intrinseco” di Armstrong. È chiaro però che la capacità di spiegare (e spiegarsi) in modo efficace acquista urgenza in un frangente di grande difficoltà per gli studi umanistici.

“I media digitali”, ha osservato Jürgen Habermas, “sono la terza grande innovazione dopo l’invenzione della scrittura e della stampa. Ma da soli non creano progresso. Nel corso dell’Ottocento, con l’aiuto di libri e giornali a larga tiratura, sono sorte sfere pubbliche nazionali. Al loro interno l’attenzione di un numero indefinito di persone poteva applicarsi simultaneamente agli stessi problemi. Questo è ciò che la Rete non sa produrre: distrae e disperde. Alle comunità online manca il collante inclusivo, la forza di una sfera pubblica che evidenzia quali cose sono importanti e quali meno. Non dovrebbero andare perse le competenze del buon vecchio giornalismo: sono indispensabili oggi non meno di ieri”.

Se è vero che il giornalismo italiano si rivolge per lo più ai politici, cui indirizza critiche pungenti o suggerimenti tanto altezzosi quanto inascoltati, faremo bene a imparare a rivolgerci a un pubblico che chiede in primo luogo di essere documentato¹³⁷. Immagino ricercatori universitari che conoscano le tecniche del giornalismo investigativo o del reportage – la ricognizione “sul campo”, l’acquisizione di conoscenze di prima mano, il consolidamento di una rete di informatori – e ne facciano ampio uso. Simili ricercatori disporrebbero però di un’autonomia più ampia di quella concessa agli inviati professionali e non sarebbero obbligati a inseguire in tutta fretta tracce conclamate.

Non siamo pronti a valutare l’interesse che taluni fondi sovrani mostrano per il “patrimonio” e l’eredità culturale italiani né a prevedere le conseguenze che questo potrà avere sulle politiche ambientali, della tutela o del turismo. Allo stesso modo manchiamo di rappresentazioni penetranti del mecenatismo contemporaneo, dei rapporti tra politiche culturali e marketing o dell’uso sociale della “creatività”: rappresentazioni che sappiano collocare l’“oggetto” disciplinare nel punto di intersezione tra storia dell’arte e scienze sociali. Se saremo in grado di produrle avremo sperimentato un corroborante ampliamento dei confini disciplinari e forgiato nuovi strumenti. L’utilità pubblica di ricerche

esperte condotte su temi di interesse generale appare indiscutibile, e il confronto con l'attualità sprona i ricercatori a un costante processo di autoformazione.

Nel ricostruire la biografia intellettuale di Warburg in un volume a tratti incredibilmente farraginoso, Ernst Gombrich suggerisce a più riprese che l'adozione di un punto di vista storico-stilistico (anziché "iconologico") avrebbe risparmiato all'autore della *Rinascita del paganesimo antico* irrisolvibili grattacapi storici e teorici¹³⁸. L'affermazione colpisce per quella certa aria di sospetto o di condiscendenza con cui lo storico dell'arte viennese considera il suo predecessore. Conduce tuttavia al riconoscimento dell'originalità di Warburg e del suo maggiore bersaglio polemico: la storia dell'arte estetizzante, portatrice dell'angustia che affligge i meri specialisti. "[Warburg] non considerò mai gli obiettivi accademici qualcosa di separato dalla vita", afferma Gombrich. "In ogni suo saggio era contenuto un messaggio implicito, indirizzato alla sua epoca e scaturito da un profondo coinvolgimento personale". Nel fondatore dell'Istituto che ancora oggi porta il suo nome l'indagine storico-critica sul "gusto" di un'epoca non è disgiunta da una più ampia riflessione morale né dall'incalzante curiosità per le origini del processo creativo, maturata a contatto con l'arte e la società contemporanee.

La proposta di correlare la storia dell'arte all'antropologia culturale, avanzata da autorevoli interpreti dell'eredità warburghiana, come Baxandall, Haskell, Settis o Ginzburg, risponde alle mutate condizioni del mondo in cui viviamo¹³⁹. Una seconda "mutazione" è tuttavia necessaria per assicurare alla disciplina un'utilità che non sia solo residua. Occorre cioè rigettare la "svalutazione del presente" storicamente connessa alla tradizione antiquaria e praticare la filologia nel vivo di processi culturali, economici e sociali attuali. "Nessuna nostalgia per quella vecchia bolla che dava solo l'illusione di una sfera autonoma della cultura, separata dal più vasto contesto della vita e dalle forze che vi si scontrano", sostiene Carla Benedetti. "Perché ormai i veri termini del conflitto che si sta svolgendo anche in questo campo sono venuti allo scoperto. Ed è anche chiaro che non sono più in gioco solo schermaglie estetico-letterarie, ma cose di vitale importanza, che agiscono sulle strutture antropologiche degli individui, decisive per l'intera umanità"¹⁴⁰.

Di questo si tratta, per quanto possibile: affiancare (surrogare) i media *corporate* nella produzione di informazione qualificata e indipendente. Per ragioni

di costi e partnership economico-finanziarie il network globale va ritraendosi dalle costose pratiche dell'indagine sul campo. Perché esitare a prendere parte al negoziato su *breaking news* e palinsesti? Anche questo è un compito istituzionale: cogliere nell'attimo presente la manifestazione iniziale di vasti processi futuri: ne saranno investite istruzione, memoria, sfera pubblica, ambiente e conoscenza¹⁴¹.

Cosa considereremo "attualità", e perché mai? A chi apparterrà l'"immateriale" nel nostro prossimo futuro, ai grandi oligopoli o alle comunità dei cittadini? "Gli antropologi culturali", scrive Clifford Geertz in *Life Among the Anthros and Other Essays*, "si apprestano oggi a lavorare in una situazione mondiale disordinata, informe e imprevedibile,... [ir]riducibile a categorizzazioni ideologiche e morali e sommari giudizi politici. Una volpe nata: questo mi sembra dover essere il loro *habitus* naturale. Per esserlo servono genio, irrequietezza, evanescenza e un'appassionata antipatia per i ricci. Tempi interessanti, una professione mutevole: invidio coloro che erediteranno tutto questo"¹⁴².

La riflessione di Geertz è condivisibile anche per ambiti disciplinari diversi. Esistono rilevanti convergenze evolutive tra storia dell'arte e antropologia interpretativa.

Se il potere politico e tecnico-economico sceglie di autorappresentarsi in termini di "creatività", questa diviene oggi la "figura" tipica dell'ideologia¹⁴³. Il richiamo alla "creatività" modella l'intero orizzonte storico-sociale delle aspettative e distoglie dal considerare l'insieme dei rapporti sociali in termini (poniamo) di equità o dominio. Non è chiaro come possano nascere o consolidarsi nuovi ambiti pubblici di discussione e controllo. La ricerca istituzionale può tuttavia redistribuire opportunità di scelta e formazione. A mio parere è doveroso che lo faccia.

7. Arte contemporanea, culture wiki e nuove tecnologie. Il museo digitale.

In un mondo di incertezze nessuno conosce la risposta giusta ai problemi che si affrontano... La società che potrà risolvere più facilmente le difficoltà sarà tuttavia quella che consente di ricorrere al maggior numero di esperienze istituzionali.

Douglas C. North, *Istituzioni, cambiamento istituzionale, evoluzione dell'economia*, 1990

David Hockney e Damien Hirst hanno appena chiesto più teatri. Ma su quali basi possiamo pretendere che sia prioritario realizzare più musei invece che luoghi dedicati a altre intrattenimenti pubblici? Specie da quando Bilbao e gli edifici di Liebeskind dimostrano che il richiamo dei nuovi musei è nell'edificio stesso piuttosto che nella collezione?

Eric Hobsbawm, *Politica e cultura nel nuovo secolo*, 2002

Annus horribilis. Il 2012 è stato un anno infausto per la gran parte dei musei di arte contemporanea italiani, e il 2013, con le polemiche destatesi attorno al Maxxi e al Castello di Rivoli o le difficoltà del MACRO, è corso via tra mille accidenti. La "crisi", perpetuatasi nel 2014, non è solo locale: rimanda a una flessione globale di autorevolezza e prestigio del contemporaneo. Evitiamo dunque lagnanze corporative. Proviamo invece a proporre una riflessione e a suggerire spunti di riforma. Quali politiche culturali, e se, per i musei pubblici di arte contemporanea?

Le politiche di austerità incidono. Il modello Krens-Guggenheim di museo *corporate* è fallito assieme alle entusiastiche narrazioni neoliberiste sulla globalizzazione¹⁴⁴. Esiste un crescente dibattito internazionale sulla ragionevolezza degli investimenti: può sembrare discutibile destinare ingenti somme di denaro pubblico a musei che hanno smarrito un ruolo civile per diventare concessionarie di gallerie e architetture da noleggio. Sembra inoltre opportuno che la riflessione critico-istituzionale sul contemporaneo recuperi corroboranti relazioni con le scienze sociali e le più immaginative politiche del lavoro.

Un'analisi comparata tra estetiche del lusso e populismo di destra in paesi ex-emergenti come Russia, India, Corea del nord, Indonesia, Brasile,

Emirati Arabi Uniti (potremmo facilmente aggiungere Cina) finirebbe oggi per documentare gli stretti legami tra mecenatismo privato e ideologia ultraliberista corretta in senso paternalistico. Negli anni Novanta del Novecento l'arte contemporanea è divenuta, a opera di politici come Tony Blair, lo smagliante sostegno pubblicitario di sistemi economici nazionali da promuovere e affermare. Nel decennio successivo, con mirabile plasticità, è sopravvissuta alla transizione tra neoliberalismo riformista e consumismo autoritario e ha finito per imporsi a livello globale malgrado (o proprio attraverso) il crollo delle socialdemocrazie occidentali. L'enfasi sui caratteri partecipativi dei progetti ha caratterizzato il discorso critico a partire dagli anni Novanta. Dopo circa due decenni di pratiche "relazionali" occorre tuttavia riconoscere che le retoriche della partecipazione, quando non accompagnate da un'adeguata riflessione su politiche autoriali e processi, si sono spesso risolte in moleste strategie pubblicitarie.

Concordo con Boris Groys sulla necessità di trasformare il museo di arte contemporanea, ma non credo che l'obiettivo di tale trasformazione debba essere un cangiante "Gesamtkunstwerk"¹⁴⁵. A mio parere non c'è alcun bisogno di propagare la cultura dell'illusione – pressoché l'intero sistema dei media congiura oggi a questo fine – ma di procurare saldi riferimenti critici a un'opinione pubblica qualificata e indipendente. Il modello offerto oggi da un'istituzione tra le più prestigiose dedicate ai nuovi media o alle "arti interattive", lo Zentrum für Kunst und Medientechnologie di Karlsruhe, potrebbe rivelarsi fuorviante. È però vero che Rete e digitale modificano il ruolo o la vocazione dei musei: nell'offrire immagini gratuite ad alta definizione e percorsi virtuali, propongono modalità alternative di "incontro con l'opera" (o di esperienza estetica *tout court*).

Vorrei provare a definire in modo nuovo ciò che conosciamo come "arte contemporanea". Mi riferirò a esperienze in corso a livello internazionale e cercherò di situarmi nel punto di intersezione tra pratiche estetiche e politiche della cittadinanza, sul piano delle iniziative per la legalità, il lavoro qualificato, la difesa dell'ambiente, l'impresa sociale, la trasmissione dei saperi. La produzione di oggetti voluminosi, luccicanti e dispendiosi non è criterio esclusivo o vincolante. Né debbono esserlo i megabudget.

Agenzie regionali di sviluppo

La diffusione delle culture digitali e la domanda di occupazione qualificata da parte delle aziende tecnologiche suggerisce alle amministrazioni più avvedute di investire in laboratori di tecnologia creativa: qui le competenze artistiche (o più in generale umanistiche) si aggregano a quelle scientifiche o tecnologiche per progetti innovativi di potenziale utilità sociale. Nella storia dei rapporti tra Humanities e digitale siamo giunti oggi a una fase evolutiva diversa e più ampia da quella caratterizzata dall'interesse per le Digital Humanities, cioè da algoritmi di repertoriatura e ricerca lessicografica¹⁴⁶. Alla Foundation for Art and Creative Technology di Liverpool si elaborano soluzioni che migliorino la qualità del tempo che trascorriamo negli uffici o nei luoghi di lavoro, rendano più attraente il trasporto pubblico e privato o più confacente il design degli apparecchi per la diagnostica medica. L'agenzia per la ricerca e lo sviluppo creata dal Museum of Modern Art di New York nel 2012 o l'incubatore per l'arte, la tecnologia e il design da poco istituito all'interno del New Museum della stessa città rispondono a finalità analoghe¹⁴⁷. Al MIT uno specifico dipartimento universitario, The Program in Art, Culture and Technology, forma artisti abili nell'uso delle tecnologie e designer o architetti con background scientifico. Appare chiaro che la complessa trama delle interazioni "mente|macchina" è cosa troppo seria per essere lasciata interamente nelle mani di programmatori e ingegneri elettronici *corporate*; e che l'officina creativa può e deve collocarsi nel cuore stesso del contesto produttivo urbano¹⁴⁸.

Le retoriche tecnolibertarie in auge negli anni '90 hanno profondamente modellato la nostra percezione di che cosa siano Rete e Digitale. Esistono tuttavia valide ragioni per dubitare della loro attuale veridicità: la sfera virtuale è stata gradualmente occupata (o "colonizzata", come scrive Robert W. Chesney¹⁴⁹) da multinazionali interessate a accrescere il proprio profitto e convertire in sonanti dividendi le quote dell'Utopia. Sopravvivono iniziative artistiche che premono per il riconoscimento della Rete come enclave franca, extraterritoriale: costituiscono tuttavia poco più che isolati gesti "dada 2.0" in un contesto aggressivamente commerciale¹⁵⁰. L'ambito sempre più esteso delle tecnologie digitali dischiude illimitate prospettive di intervento per artisti che sappiamo sviluppare competenze duplici, non rifiutino a priori il rapporto con l'industria e siano (modernisticamente) interessati a progetti di utilità o interesse pubblico.

Qual è, quale deve essere il punto di vista dell'amministratore pubblico in relazione a quella particolare agenzia formativa che è il museo di arte contemporanea? A quali condizioni il museo risponde all'interesse generale? È evidente che il modello partenariale di museo-fondazione che si viene affermando oggi a livello globale non corrisponde a punti di vista pubblici. Il museo abdica in tal caso alla propria diversità istituzionale muovendosi nei territori della costruzione del consenso o limitandosi a riprodurre scelte che sono *tout court* già quelle del mercato.

L'investimento privato in arte contemporanea ha le sue ragioni specifiche. Può proporsi di magnificare accortezza, generosità e lungimiranza delle classi dirigenti (sul modello dei Trustees americani). Oppure attrarre aziende che, sul piano del marketing, intendono giocare la carta dell'"innovazione". La domanda è: esistono dimensioni redistributive o sfere di diritto che il modello paternalistico-*corporate* di "filantropia culturale" non copre, e che è invece interesse pubblico assicurare? La risposta è affermativa: immaginiamo ad esempio un'agenda politico-culturale mirata a produrre pensiero critico, inclusione e opportunità di impiego a elevata specializzazione.

Rimuoviamo un luogo comune. Si danno ampi margini di spesa per un "decisore" che intenda ridiscutere il bilancio dello Stato a favore degli investimenti in cultura. Il welfare italiano è incospicuo e deprime le politiche di sviluppo, che includono le politiche culturali. L'impegno pubblico *pro capite* è sensibilmente inferiore alla media delle maggiori nazioni europee, Francia e Germania in testa. La gran parte della spesa pubblica italiana va in previdenza (risultano premiate le mega-pensioni) e l'Italia è il paese europeo dove il welfare contribuisce meno alla redistribuzione intergenerazionale delle risorse. Simili dati ci dicono qualcosa in tema di politica culturale? A mio parere sì. Parliamo molto di investimenti in "capitale umano" e al tempo stesso di tagli alla spesa sociale: non consideriamo che l'una cosa è incompatibile con l'altra. Dovremmo aumentare la spesa pubblica, non diminuirla; o quantomeno allocare le risorse in modo equo, così da sostenere welfare di lungo termine. Sbagliano gli economisti pro-austerità quando negano che la spesa pubblica non possa e non debba produrre innovazione: un impegno strategico per la cultura darebbe prova del loro errore e contribuirebbe a porre in modo nuovo il tema dell'educazione artistica¹⁵¹. Intrecciare competenze umanistiche e competenze scientifico-tecnologiche è una priorità non solo

nazionale. È opportuno che l'interesse istituzionale per l'arte contemporanea giunga a includere ambiti contigui, più partecipabili e suscettibili di applicazione industriale o alla sfera dei servizi.

L'utilità pubblica

Ampliamo il punto di vista. Lawrence Summers, già segretario di Stato americano per l'economia, teme che l'Occidente vada incontro a una “stagnazione secolare”. Esiste ovviamente un ampio dibattito sulle cause dell'attuale impasse dei paesi di più antica industrializzazione. Occorre tuttavia prestare attenzione a quanti sostengono che alle origini della crisi economica sono le scelte recenti del capitale finanziario¹⁵².

“Non c'è niente di fatale in una crescita bassa o nulla, al contrario”, scrive Mariana Mazzucato¹⁵³. “Il problema reale non è la mancanza di capitale né di credito, ma la deviazione delle istituzioni finanziarie dai compiti specifici. Il capitale non ha sostenuto investimenti produttivi ma è finito nei caveau delle banche. Perfino il venture capital, concepito in teoria per sostenere investimenti a rischio di compagnie innovative cui le banche non prestano denaro, oggi diffida del rischio e rifiuta di finanziare progetti a lungo termine. Ci si orienta a uscite rapide, non oltre i tre anni. Ma l'innovazione richiede 15 o 20 anni”.

La parola chiave è “lungo termine”. Nei paesi occidentali mancano investimenti a lungo termine e sfide imprenditoriali rese possibili da capitali privati. È del tutto illusorio incoraggiare, come si incoraggia in Italia, la prospettiva di un'economia terziaria specializzata nel turismo e costellata di piccole e piccolissime imprese. Come più volte osservato, si tratta di una prospettiva commerciale più che industriale, da cui non discenderà alcuna “crescita” stabile e duratura¹⁵⁴. Le piccole imprese “restano a lungo di tipo tradizionale e sono assai poco dinamiche”¹⁵⁵. In altre parole: non producono occupazione¹⁵⁶.

Il ruolo pubblico del museo di arte contemporanea può rilanciarsi a partire da dipartimenti educativi e di ricerca a elevata specializzazione che occorre costituire *ex novo*, orientati tanto agli ambiti artistici specifici (“Fine Arts”) quanto, secondo modelli politecnici socialmente orientati, alle culture digitali

avanzate, al design e alla programmazione, agli studi strategici, all'economia di impresa, alle più innovative e lungimiranti politiche del welfare, della città, del patrimonio¹⁵⁷. Perché ciò sia possibile occorre che i musei pubblici (pochi, ben finanziati e selettivi) spostino risorse da singole iniziative commerciali ("grandi mostre", eventi *blockbuster*) a processi formativi di medio e lungo termine e prevedano, in aggiunta alle collezioni permanenti, alla didattica e alle mostre di ricerca, ambiti istituzionali di coworking e produzione distribuita capaci di attrarre, connettere e orientare in modo professionale creatività artistica e culture wiki. Un primo obiettivo strategico: promuovere progetti individuali o collettivi attraverso microfinanziamenti selettivi e offerta di residenze. Un secondo: accompagnare l'emersione di imprese tecnologiche e del terzo settore per inserirle in progetti-pilota di amministrazioni pubbliche locali, così da specificare in senso concretamente storico e sociale le retoriche spesso vuote della "smart city"¹⁵⁸.

Nel contesto della discussione sulle cause del "grande declino" del mondo occidentale Edmund Phelps, economista e premio Nobel, invita a riconsiderare le origini della modernità e a recuperare la capacità "eroiche" di "sogno" e "desiderio" che hanno a suo avviso caratterizzato le prime generazioni di inventori, imprenditori, uomini d'affari. Non importa adesso considerare quanto fugacemente siano trattati da Phelps i costi sociali della formidabile accumulazione di ricchezza o le correlazioni tra accumulazione e schiavismo, che pure gettano ombre significative sull'"audacia", il "coraggio" o l'euforia paleocapitalista. Mi preme invece soffermarmi sulla distinzione tra "capitalismo mercantile" e "capitalismo industriale"¹⁵⁹. Il primo impiega un numero relativamente ridotto di lavoratori e non distribuisce ricchezza se non a pochissimi. Il secondo presuppone sfida e innovazione. Può accompagnarsi a ingenti processi di trasferimento di ricchezza e promuovere un'ampia mobilità sociale se sorretto da regole certe contro oligopoli o monopoli¹⁶⁰.

Un'istituzione culturale dedicata al contemporaneo giustifica i costi sostenuti dalla collettività se colma lacune didattiche delle istituzioni di alta formazione, università e accademie; e redistribuisce opportunità. Il punto ha formidabile rilievo in prospettiva nazionale. Occorre introdurre maggiore concorrenza in un'economia (quella italiana) che va sì terzianizzandosi ma in senso regressivo: crea cioè nicchie protette, rendite di posizione e oligopoli locali proprio nel settore (tanto decantato ma sprovvisto di un qualsiasi progetto istituzionale) dell'"industria creativa".

Note

1. Mihaly Csikszentmihalyi, *Creativity*, Harper, New York 1996, p. 86.
2. Il tentativo di delineare un modello di “innovazione” valido per le discipline umanistiche si muove singolarmente controcorrente. “La vita culturale degli ultimi decenni”, osserva Carla Benedetti, “è stata dominata da descrizioni epocali ‘postmoderne’ che hanno dato tutto per liquidato, e che oggi non appaiono più sostenibili” (*Il tradimento dei critici*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 9).
È probabile che l’uso sconsiderato del termine “innovazione” nel discorso pubblico, specie economico e tecno-impresoriale, abbia distolto in anni recenti gli umanisti dal considerare le origini nella tradizione neoplatonica del *furor* e dal rivendicare per esso una genealogia nativa, classico-rinascimentale. Considerato nelle sue complessità e nelle ambivalenze specifiche, il processo dell’innovazione culturale non è per niente lineare e risulta inassimilabile alla categoria di “progresso”, al punto che talvolta confligge con essa.
Portato in auge da un fortunato libro di Clayton Christensen, *The Innovator’s Dilemma* (1997), e imposto all’attenzione di pubblico e media, il gergo dell’“innovazione dirompente” si è affermato nelle teorie di conduzione aziendale così come nell’amministrazione pubblica. Oggi modella il discorso giornalistico, politico e aziendale con un pathos messianico che in altri tempi si riservava all’arte, alla religione o all’ideologia. Per una critica recente di talune fallacie storiografiche di Christensen cfr. Jill Lepore, *The Disruptive Machine*, in: *The New Yorker*, 16.6.2014, [qui](#). Clayton Christiansen replica a Lepore [qui](#). Cfr. anche, sul punto, Tim Berners-Lee, *Disruption is a dumb buzzword. It’s also an important concept*, in: *Vox*, 17.6.2014, [qui](#); Clarke Gilbert, *What Jill Lepore Gets Wrong About Clayton Christensen and Disruptive Innovation*, in: *Forbes*, 30.6.2014, [qui](#) (cfr. anche Clayton Christensen, *The innovator’s solution*, Harvard Business Review, 2003 (con Mi-

chael E. Raynor); trad. it., *Il dilemma dell'innovatore: la soluzione*, ETAS, Milano 2004). Sul rapporto tra controculture e tecnologia cfr. John Markoff, *What The Dormouse Said*, Penguin, London 2005; Fred Turner, *From Counterculture to Cyberculture*, University of Chicago Press, Chicago 2006, p. 46 e ss. Sul caso Apple cfr. Michele Dantini, *Apple cosmica*, Doppiozero, Milano 2012, [qui](#).

3. Cfr. Marina Drus, Aaron Kozbelt, Robert R. Hughes, *Creativity, psychopathology, and emotion processing: a liberal response bias for remembering negative information is associated with higher creativity*, in: *Creativity Research Journal*, xxvi, 3, luglio|settembre 2014, pp. 251-262.
4. Howard Gardner, *Creating minds: an anatomy of creativity seen through the lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham and Gandhi*, Basic Books, New York 2011 (1993).
5. Marc Fumaroli, *Le api e i ragni*, Adelphi, Milano 2005 (2001), in part. p. 256 e ss.
6. John Ziman, *Prometheus Bound: Science in a dynamic steady state*, Cambridge University Press, Cambridge Ma. 1994, p. 37.
7. Cfr. [qui](#) e anche [qui](#).
8. Cfr. André Schiffrin, *Editoria senza editori*, Bollati Boringhieri, Torino 2000 (1999).
9. Richard Sennett, *The fall of public man*, Norton, New York 1992 (1974), p. 3.
10. Cfr. Benjamin Ginsberg, *The Fall of the Faculty*, Oxford University Press, Oxford|New York 2011. Sull'opposizione tra "argomentazione razionale pubblica" (o "potere discorsivo") e "potere amministrativo" cfr. Jürgen Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Roma|Bari 2011 (1962), p. 271; id., *L'inclusione dell'altro*, Feltrinelli, Milano 1998 (1996), p. 240 e ss.; e Terry Eagleton, *The death of the universities*, in: *The Guardian*, 17.10.2010, [qui](#).
11. Douglass C. North, *Istituzioni, cambiamento istituzionale, evoluzione dell'economia*, Il Mulino, Bologna 1994 (1990); Daron Acemoglu e James A. Robinson, *Perché le nazioni falliscono*, il Saggiatore, Milano 2013 (2012). Gli storici dell'arte hanno spesso indagato il modo in cui la buona o la cattiva sorte modellano il processo creativo e "sciagure collettive indeboliscono o talvolta distruggono l'attitudine all'innovazione": cfr. ad esempio Millard Meiss, *Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera*, Einaudi, Torino 1982 (1951); André Chastel, *Il sacco di Roma, 1527*, Einaudi, Torino 1983 (1983), p. xxiii.
12. Cfr. Gary S. Becker, *Il capitale umano*, Laterza, Roma|Bari 2008 (1964), per un'introduzione al tema.
13. Hanna Arendt, *Vita activa*, op. cit., pp. 31, 136, 141-2, 151: "l'azione può essere giudicata solo mediante il criterio della grandezza, perché è sua natura interrompere ciò che è comunemente accettato e irrompere nello straordinario".
14. Per un'introduzione al tema cfr. William Bowlby, *Attaccamento e perdita*, 2 voll., Bollati Boringhieri, Torino 1995 (1969); Jeremy Holmes, *La teoria dell'attaccamento*, Cortina, Mila-

- no 1994 (1993); Peter Fonagy e Mary Target, *Attaccamento e funzione riflessiva*, Cortina, Milano 2001 (raccolta di scritti variamente datati agli anni Novanta); Felicity de Zulueta, *Dal dolore alla violenza*, Cortina, Milano 1999 (1993).
15. Jürgen Howaldt|Michael Schwarz, *Social Innovation: Concepts, Research Fields and International Trends*, IMO 2010, online @ http://www.internationalmonitoring.com/fileadmin/Downloads/Trendstudien/IMO%20Trendstudie_Howaldt_englisch_Final%20ods.pdf).
 16. Modelli di evoluzione istituzionale in contesti di crisi in Giovanni Capocchia e R. Daniel Kelemen, *The Study of Critical Junctures: Theory, Narrative and Counterfactuals in Historical Institutionalism*, in: *Worlds Politics*, 59, aprile 2007, p. 368 e ss.; Daron Acemoglu, James A. Robinson, *Perché le nazioni falliscono*, Il Saggiatore, Milano 2013 (2012), pp. 123 e ss., 437 e ss. Sul tema dell'“innovazione sociale” cfr. anche Maurizio Busacca, *Oltre la retorica della Social Innovation*, in: *Impresa sociale*, 2, 2013, online @ <http://www.rivistaimpresasociale.it/rivista/item/56-oltre-la-retorica-della-social-innovation/56-oltre-la-retorica-della-social-innovation.html?limitstart=0> (in versione ridotta in: *Doppiozero*, 6.12.2013, online @ <http://doppiozero.com/materiali/chefare/oltre-la-retorica-della-social-innovation>).
 17. Edward W. Said, *Umanesimo e critica democratica*, Il Saggiatore, Milano 2007 (2004).
 18. Martha Nussbaum, *Non per profitto*, Il Mulino, Bologna 2011 (2011). Vd. anche [qui](#). L'argomento è ripreso da Howard Gardner, *Cinque chiavi per il futuro*, Feltrinelli, Milano 2007 (2006), p. 23 e ss.: la difesa della cultura umanistica contribuisce a riorientare in senso “politico” la ricerca psicobiologica (l'ammissione è dello stesso Gardner, p. 14).
 19. Martha Nussbaum, *Creare capacità*, Il Mulino, Bologna 2012 (2011). Per un elenco delle “capacità” cfr. pp. 38-39. Per un'estesa trattazione del “metodo” socratico cfr. id., *Coltivare l'umanità. I classici, il multiculturalismo, l'educazione contemporanea*, Carocci, Roma 1999 (1997, in particolare pp. 31-64). Sul rapporto tra Nussbaum e Bloom cfr. [ibid.](#), pp. 11-12; e soprattutto la recensione di Nussbaum a *The Closing of the American Mind (La chiusura della mente americana*, Lindau, Torino 2009, 1987. L'uso del testo italiano deve essere accompagnato dalle cautele imposte da una cattiva traduzione), *Undemocratic Vistas*, in: *The New York Review of Books*, 5.11.1987, online [qui](#). Tre grandi temi sorreggono l'esposizione di Bloom prefigurando la cornice teorica di successive riflessioni sul ruolo delle Humanities. Il decadimento dell'argomentazione razionale è il primo. La distruttività del radicalismo politico-ideologico degli anni Sessanta e Settanta è il secondo. La missione nazionale il terzo. È nelle università americane, questa la tesi di Bloom, che tale destino può compiersi oppure fallire. Le sorti globali della democrazia e del progetto illuministico dello stato di diritto sono intimamente legate alla restaurazione dei principi dell'educazione liberale.
 20. Cfr. quanto afferma John M. Coetzee, *Universities head for extinction*, in: *Mail & Guardian*, 1.11.2013, [qui](#): “se ammettiamo che la competenza critica [*critical literacy*] è importante, gli studenti hanno davvero necessità di conoscere Esiodo e Petrarca, Francis Bacon e Jean-Paul Sartre, la rivoluzione dei Boxer e la guerra dei Trent'anni, per acquisire tale competenza? Se stabiliamo che la competenza critica risiede in un'abilità o un gruppo di abilità, perché non insegnare direttamente queste abilità? Sarebbe più semplice e economico”.

21. Sui Bell Labs di AT&T cfr. Jon Gertner, *The Idea Factory. Bell Labs and the Great Age of American Innovation*, The Penguin Press, New York 2012. Sulle controculture tecnolibertarie degli anni Sessanta e Settanta cfr. John Markoff, *What The Dormouse Said*, Penguin, London 2005; Fred Turner, *From Counterculture to Cyberculture*, University of Chicago Press, Chicago 2006. Sul design Apple e i suoi rapporti con l'industria culturale cfr. Michele Dantini, *Apple cosmica. Come le narrazioni fantascientifiche modellano il design e il marketing della Mela*, Doppiozero, Milano 2012 ([qui](#); anche [qui](#)).
22. Edmund Phelps, *Mass Flourishing. How Grassroots Innovation Created Jobs, Challenge, and Change*, Princeton University Press, Princeton|Oxford 2013, p. 98 e ss. Una breve sintesi delle tesi contenute nel libro [qui](#) e in: *Sole 24Ore*, 7.9.2014, p. 22.
23. Ha-Joon Chang, *23 cose che non ti hanno mai detto sul capitalismo*, Il Saggiatore, Milano 2012 (2012), p. 173 e ss. Sul tema cfr. Douglass C. North, *Istituzioni, cambiamento istituzionale, evoluzione dell'economia*, Il Mulino, Bologna 1994 (1990), p. 46: "l'efficienza non ha necessariamente le piacevoli proprietà che gli economisti le attribuiscono: spesso è associata al dominio di un gruppo su un altro".
24. *Ibid.*, p. 117: "gli investimenti in capitale umano e capitale fisico tendono a essere complementari. Date le imperfezioni sul mercato del capitale umano, non esistono garanzie che i due tassi di crescita procedano di pari passo".
25. "Ceterorum hominum charitas": questo per Petrarca era il fine degli *studia humanitatis*, che aveva senso coltivare, oltreché per l'utilità pubblica, anche per la disciplina lessicale e argomentativa (cfr. Eugenio Garin, *L'umanesimo italiano*, Laterza, Roma|Bari 1993 (1952), pp. 26-27). Sul carattere critico-saggistico (e non neutro-compendiario) dell'"enciclopedismo" di Diderot e D'Alembert cfr. Robert Darnton, *Il grande affare dei Lumi*, Adelphi, Milano 2012 (1979), pp. 471-2, 543; ma già Jürgen Habermas si sofferma sulla "grande impresa pubblicistica [dell'*Encyclopédie*]" in *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Roma|Bari 2011 (1962), pp. 79-80. Sul tema diderotiano della "doppia dottrina" cfr. Tzvetan Todorov, *Lo spirito dell'illuminismo*, Garzanti, Milano 2007 (2006), p. 70 e ss
26. Stefan Collini, *What are Universities for?* Penguin, London 2012.
27. Hannah Arendt, *Vita activa*, op. cit., p. 133. Cfr. però Erwin Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, op. cit., p. 305: "anche quando ha a che fare con il passato remoto lo storico non può essere del tutto obiettivo... L'elemento soggettivo assume [talvolta] tanta importanza che ci deve essere da parte del lettore un deliberato proposito di eliminarlo". L'affermazione di Panofsky è corretta. Credo però che il tono apologetico sia cerimoniale e in buona parte pleonastico. Ha più senso proporsi di mobilitare tutte le risorse interpretative del Sé (non la mera "soggettività") e accordarle ai metodi pubblici di ricerca.
28. Richard Sennett, *Autorità*, Bruno Mondadori, Milano 2006 (1980), p. 120.
29. Cfr. Jürgen Habermas, *Teoria dell'agire comunicativo*, Il Mulino, Bologna 1997 (1981), 2 voll. i, p. 385 e ss.; id., *Etica del discorso*, Laterza, Bari|Roma 1983 (2009), p. 144: "si può intendere l'agire comunicativo come un processo circolare nel quale l'attore è al contempo due cose: è l'iniziatore che padroneggia situazioni attraverso azioni responsabili; ma al tempo

stesso è anche il prodotto di tradizioni in cui si trova, di gruppi solidaristici ai quali appartiene e di processi di socializzazione nei quali cresce”.

30. Può forse stupire che questa opera di “traduzione” destinata a maturare su piani istituzionali si riveli analoga a esperienze del tutto ordinarie, come la reminiscenza o il “sogno a occhi aperti”. In effetti sembra essere proprio così. Un severo addestramento professionale acquisisce ai domini dell’indagine specialistica i processi dell’intuizione o della “sintesi”, in larga parte pre-consci (cfr. Patrick Cavanagh, *Attention Routines and the architecture of selection*, in Michael I. Posner (a cura di), *Cognitive Neuroscience of Attention*, The Guilford, New York|Londra 2004, pp. 13-28). Non è in potere del ricercatore avviare il processo, ma subentra in lui progressivamente la capacità di richiamare, orientare e prevedere. Migliora dunque, con la specializzazione, il contributo dell’intenzionalità. Ho posto sinora come tratto caratterizzante del ricercatore innovativo la simultanea appartenenza a più ambiti sociali e disciplinari. Adesso vorrei aggiungere che proprio l’appartenenza ibrida e molteplice – un tratto che potremmo definire outside-ristico – contribuisce a gettare luce, se non sull’origine, certo su sollecitazioni primarie della capacità metaforica, considerata misteriosa dalle scienze cognitive (Howard Gardner, *Formae Mentis*, Feltrinelli, Milano 2010 (1983), 1985, p. 413 e ss.; Vilayanur Ramachandran, *Che cosa sappiamo della mente*, Mondadori, Milano 2004 (2003), pp. 58-61).

Considerato dal punto di vista dello sviluppo simbolico, il processo innovativo ha tratti adattivi e disadattivi insieme: costituisce un’infrazione della norma comportamentale e al tempo stesso corregge rigidità evolutive. Attorno ai 5-7 anni, all’inizio della seconda infanzia, il bambino apprende l’uso di sistemi simbolici particolarmente mediati e complessi: i sistemi notazionali (alfabetici, musicali, aritmetici, coreutici etc.). Nel passaggio tra la prima e la seconda infanzia l’efflorescente immaginazione del periodo che va dai tre ai cinque anni va spesso perduta, come pure la capacità di tracciare analogie sorprendenti e avventurose metafore. Sembra che, per ragioni forse interne al processo di sviluppo, l’abilità a comunicare in modo adulto tenda a essere pagata con la perdita di fantastiche incongruenze. Possiamo considerare la creatività adulta come una seconda infanzia: mutamenti di prospettiva, analogie e metafore stavolta sono tuttavia deliberati, ancorché sporadici. È verosimile che chi appartiene simultaneamente a ambiti sociali e culturali segnati da discontinuità profonde possa essere indotto a trasferire schemi cognitivi e “figure” da un ambito all’altro o a sviluppare analogie inosservate.

31. Cfr. John B. Robinson, *Being undisciplined: transgressions and intersections in academia and beyond*, in: *Futures*, xl, 2008, pp. 70-86. Sui vantaggi dell’interdisciplinarietà cfr. Frédéric Darbellay, Zoe Moody, Ayuko Sedooka e Gabriela Steffen, *Interdisciplinary research boosted by serendipity*, in: *Creativity Research Journal*, xxvi, 1, gennaio|marzo 2014, pp. 1-10. Gli autori tecnicizzano la nozione di transdisciplinarietà in un senso tangente il punto di vista della mia ricerca, distinguendola dalla semplice interdisciplinarietà: “la transdisciplinarietà è un modo di concepire la ricerca in termini più pragmatici, partecipativi e applicati. Possono collaborare a una ricerca transdisciplinare amministratori e politici, imprenditori, attivisti impegnati nell’ambito sociale e semplici cittadini investiti dalla comune esigenza di risolvere un problema” (p. 3; cfr. inoltre Frédéric Darbellay, Moira Cockell, Jerome Billotte, Francis Waldvogel, a cura di, *A Vision of Transdisciplinarity: Laying Foundations for a World Knowledge Dialogue*, EPFL, Losanna 2008). Sul tema della “partecipazione” cfr. Jamie D. Barrett, William B. Vessey, Jennifer A. Griffith, Dereck Mracek, Michael D. Mumford, *Predicting scientific creativity: the role of adversity, collaborations and work strategies*, in: *Creativity Research Journal*, xxvi, 1, gennaio|marzo 2014, pp. 39-52. Gli autori riconoscono che

l'“ampiezza di coinvolgimento in attività collaborative specifiche” è un indicatore estremamente attendibile della produttività e creatività dello scienziato stesso; e aggiungono che “non è sufficiente essere attivi esclusivamente all'interno della propria carriera. Si richiedono invece coinvolgimenti molteplici”. Sfortunatamente l'accenno sfuma via sibillino.

32. Cfr. Robert Eisenberger|Linda Shanock, *Rewards, Intrinsic Motivation, and Creativity: A Case Study of Conceptual and Methodological Isolation*, in: *Creativity Research Journal*, 15, 2|3, pp. 121-130.
33. Howard Gardner, *Cinque chiavi per il futuro*, op. cit., p. 92. Sul punto cfr. anche Colin Martindale, *Innovation, illegitimacy, and individualism*, in: *Creativity Research Journal*, in: 3, 2, 1990, pp. 118-124.
34. Cfr. K. T. Fann, *Pierce's theory of abduction*, Nijhoff, L'Aja 1970, p. 35 e ss. Potremmo equiparare l'abduzione, per i suoi caratteri congetturali, a una sorta di “istinto divinatorio” o veggenza.
35. Nel momento stesso in cui un punto di vista emergente irrompe sulla scena disciplinare si pone il problema dell'arbitrato: chi decide della validità o meno del nuovo punto di vista, chi valuta in modo riconosciuto esperto? Sono in gioco delicate dimensioni di “correttezza” e “dignità” insieme: la contesa scientifica può intrecciarsi nel modo più sottile alla competizione sociale. A chi spetta l'atto di riconoscimento, etico e epistemologico insieme?
Nella ricerca ormai classica sulla *Struttura delle rivoluzioni scientifiche* Thomas Kuhn indaga la questione dal punto di vista delle “scienze dure”. Anche nella fisica, nella biologia o nella chimica, sostiene Kuhn, la competizione tra paradigmi (o modelli teorici fondamentali) è in ultima analisi di tipo retorico. Non esistono criteri ultimi “oggettivi” per valutare la novità. La comunità scientifica è costretta a fare appello all'opinione proba e informata degli esperti, che peraltro può non essere immune da preferenze aspecifiche (“estetiche” o altro). Agli occhi di Kuhn sussistono inquietanti analogie tra rivoluzioni politiche e rivoluzioni scientifiche: accade che persino il mondo della scienza sia di tanto in tanto attraversato da bande rivali. Proprio l'irriducibile residuo mitico del discorso scientifico rende la teoria dell'innovazione di Kuhn rilevante anche da punti di vista umanistici (*La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino 2009 (1962, 1970), pp. 9, 105, 121, 208). “La scelta tra paradigmi contrastanti”, leggiamo, “dimostra di essere una scelta tra forme incompatibili di vita sociale: non è né può essere determinata esclusivamente dai procedimenti di valutazione propri dell'attività scientifica ordinaria perché questi dipendono da un particolare paradigma e questo stesso paradigma è appunto ciò che viene posto in discussione” (ibid., p. 202).
Raramente avviciniamo Kuhn dal punto di vista di una teoria normativa della valutazione, eppure trarremmo da lui insegnamenti preziosi anche sotto questo profilo. A qualsiasi livello, artistico, umanistico o scientifico, la ricerca fiorisce solo nel contesto di istituzioni ben funzionanti e comunità protette dall'intrigo: questa la più significativa implicazione politico-istituzionale della *Struttura delle rivoluzioni scientifiche*. La valutazione collegiale dev'essere posta al riparo della prevaricazione. Per Kuhn è cruciale che l'autonomia della “comunità specifica” sia garantita contro l'ingerenza di poteri extraspecifici, siano essi sociali o politici, economici o religiosi: se così non fosse la “forza”, non l'intima persuasione, diverrebbe il criterio della “verità”. Sul tema della valutazione e delle rigidità (o conformismi) disciplinari ad esso spesso associate cfr. anche Robert J. Sternberg e T. I. Lubart, *Defying the crowd*, Free Press, New York 1993.

36. Stanislas Dehaene, *I neuroni della lettura*, Cortina, Milano 2009 (2007); Nicholas Carr, *Internet ci rende stupidi?*, Cortina, Milano 2011 (2010); Gino Roncaglia, *La quarta rivoluzione*, Laterza, Bari|Roma 2010; Roberto Casati, *Contro il colonialismo digitale*, Laterza, Roma|Bari 2013.
37. Jaron Lanier, *La dignità ai tempi di Internet*, Il Saggiatore, Milano 2014 (2013).
38. Cfr. Erik Brynjolfsson e Andrew McAfee, *Race Against the Machine*, Digital Frontier Press, 2012; Tyler Cowen, *Average is Over*, Dutton, New York 2013.
39. Geert Lowink, *Zero Comments*, Bruno Mondadori, Milano 2008 (2007), p. 37 e ss.; id., *Ossessioni collettive*, EGEA, Milano 2012 (2011), in part. pp. 104-105, 112-114.
40. Cfr. Jürgen Habermas, *Im Sog der Gedanken*, in: *Frankfurter Rundschau, Feuilleton*, 14|15.6.2014, online [qui](#) ; trad. it., *Quello che la Rete non sa fare*, in: *Reset*, 22.7.2014, [qui](#).
41. Sul tema cfr. Amartya Sen, *L'idea di giustizia*, Mondadori, Milano 2010 (2009), p. 121: “il compito di imbrigliare in termini assiomatici rigorosi i valori umani e la riflessione sociale risulta, data la loro natura complessa, tutt’altro che facile; nondimeno l’esigenza di chiarezza, nella misura in cui è possibile soddisfarla, va considerata un valido contributo al dialogo”. E ancora: “l’ammissibilità dell’incompletezza nella forma esplorativa e in quella assertiva fa parte delle componenti metodologiche di un procedimento che consente e facilita il ricorso alle opinioni di spettatori imparziali, vicini e lontani” (p. 141).
42. Isaiah Berlin, *Libertà*, Feltrinelli, Milano 2005 (la data di pubblicazione del saggio citato, *Due concetti di libertà*, è del 1958), p. 222; cfr. anche id., *Il legno storto dell’umanità*, Adelphi, Milano 2008 (1959), pp. 111-137.
43. George Steiner, *I libri hanno bisogno di noi*, Garzanti, Milano 2013 (2003), p. 19.
44. Alfonso Berardinelli, *Stili dell’estremismo*, Editori Riuniti, Roma 2001, pp. 15-46.
45. Ibid., pp. 40-41.
46. Edgar Wind, *I misteri pagani del Rinascimento*, op. cit., pp. 9, 12, 20, 233. La citazione di Agostino è a p. 251.
47. Thomas Kuhn, *Dogma contro critica*, Cortina, Milano 2000 (1984), p. 84.
48. Cfr. Erwin Panofsky, *Tre decenni di storia dell’arte negli Stati Uniti*, adesso in *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1962 (1955), p. 314: “Quando parla o scrive in inglese”, osserva umoristicamente Panofsky, “anche uno storico dell’arte deve più o meno sapere cosa vuol dire e deve voler dire quello che dice: una costrizione, questa, incredibilmente salutare... Infatti proprio questa costrizione, aggiunta al fatto che il docente americano, molto più spesso del collega europeo, è chiamato ad affrontare un pubblico non professionale e a lui non familiare, finì a lungo andare per sciogliere le nostre lingue, se così si può dire. Fummo costretti a esprimerci in modo comprensibile e nello stesso tempo preciso, scoprendo, non senza sorpresa, che questo era possibile”.
Al pari di Wind, anche Panofsky rievoca l’ambiente universitario tedesco di fine Ottocen-

to, lo stesso in cui lui stesso si era formato. Testi e conversazioni degli storici dell'arte suoi maestri erano disseminati di dotte e sottilissime oscurità comprensibili solo a pochi discepoli eletti. Una comunità culturale selezionata e ristretta incoraggiava al tempo l'uso di dotte oscurità: esisteva un accordo ovvio e tacito sui presupposti della ricerca. Così non è invece in America, dove il pubblico è "non professionale" e non condivide origini etniche, credenze religiose o orientamenti ideologico-culturali. Sul punto cfr. anche Fritz Saxl, *Le ragioni della storia dell'arte*, in *Le immagini dell'arte*, Laterza, Bari 1965 (1957), p. 165; e ibid., Gertrud Bing, *Ricordo di Fritz Saxl (1890-1948)*, p. 196 e ss., per una vivida rievocazione delle difficoltà di inserimento nel contesto anglosassone in seguito al forzato trasferimento dell'Istituto Warburg.

49. Edgar Wind, *I misteri pagani del Rinascimento*, op. cit., p. 20.
50. Goffredo Parise, *Vivere la vita dell'Italia dei più*, in: *Corriere della Sera*, 6.10.1974, adesso in *Dobbiamo disobbedire*, Adelphi, Milano 2013, p. 52. Lo stile argomentativo che più si adatta alla Repubblica delle Lettere, sostiene peraltro Marc Fumaroli, non è l'arido trattato specialistico ma "un giornalismo di specie superiore", immune da pedanteria e recriminazione retrograda, caratterizzato invece dalla "composizione molto libera del testo" e generato da un'"estetica della discordanza e del capriccio". Solo un'attitudine congenere, conclude l'autore di *Le api e i ragni*, sulle tracce di Arnaldo Momigliano e Leo Strauss, rende adeguata testimonianza dell'Antico: questo ci appassiona tuttora non perché nutriamo sciocche nostalgie ma "per gli spiriti forti e liberi che furono superiori alla propria epoca, e che a tutte le generazioni successive possono insegnare come passare attraverso un'età del ferro dignitosamente e con occhi aperti" (*Le api e i ragni*, Adelphi, Milano 2005 (2001), pp. 46-53). Qui, negli scritti degli storici e dei filosofi, "il rigore morale di un'aristocrazia di gentiluomini delle lettere si accompagna all'analisi politica sempre vigile e a un attacco profondo alla *libertas philosophandi*, la libertà di pensiero". Privare il lettore comune della loro voce significa porne a repentaglio le capacità di "resistenza".
51. Cfr. Joseph E. Stiglitz, *Il prezzo della disuguaglianza*, Einaudi, Torino 2013 (2012), p. 15.
52. Denis Diderot, *Arte*, in: *Encyclopédie*, op. cit., p. 111. Sul carattere critico-saggistico (e non compendiarico) dell'"enciclopedismo" di Diderot e D'Alembert cfr. Robert Darnton, *Il grande affare dei Lumi*, Adelphi, Milano 2012 (1979), pp. 471-2, 543; ma già Jürgen Habermas si sofferma sulla "grande impresa pubblicistica [dell'*Encyclopédie*]" in *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Roma|Bari 2011 (1962), pp. 79-80. Sul tema diderotiano della "doppia dottrina" cfr. Tzvetan Todorov, *Lo spirito dell'illuminismo*, Garzanti, Milano 2007 (2006), p. 70 e ss. Sul tema dei rapporti tra estetica e politica nella critica d'arte settecentesca (in particolare in Diderot) cfr. Jacques Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, Albin Michel, Paris 1995 (1962), pp. 220-232; Jean Starobinsky, *Diderot e la pittura*, TEA, Milano 1995 (1988), p. 34 e ss.; Salvatore Settis, *Il futuro del "classico"*, op. cit., p. 50.
53. Cfr., con i *Salons* del 1765 e 1767, più espliciti in tal senso, la *Satire contre le luxe*, oggi in: Michel Delon (a cura di), *Diderot. Salons*, Gallimard, Parigi 2008, pp. 377-383; Jacques Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, Albin Michel, Parigi 1995 (1962), pp. 220-231.
54. Cfr. Jacques Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, op. cit., p. 203. Sul tema della classe media come "classe generale" cfr. Martha Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, Il Mulino, Bolo-

gna 2004 (2001), pp. 380-381. Sul tema del “sensus communis” dischiuso dal giudizio di gusto cfr. Hanna Arendt, *La vita della mente*, Il Mulino, Bologna 1987 (1978), 557 e ss.

55. Il punto è stato sollevato da Boris Groys, e merita attenzione (*Art Power*, Postmedia, Milano 2012 (2008); *Going Public*, Postmedia, Milano 2013 (2010)). Groys si muove tuttavia unilateralmente da sociologo della comunicazione. Confida nella veridicità delle “poetiche” e fa esclusivo affidamento su propositi espliciti e dichiarazioni testuali: ne segue *de facto* un’indesiderabile normalizzazione dell’ambito estetico (o artistico-iconografico), che decade a mera illustrazione. Critici-scrittori come John Berger e (soprattutto) Robert Hughes, a me più congeniali, incontrano invece la critica sociale (e la storia della cultura) cercando l’ibrido tra saggio antropologico e romanzo: la restituzione di contese, riti e comportamenti matura per vie più interne all’analisi delle “forme”. Per un punto di vista recente cfr. Camille Paglia, *Seducanti immagini*, Il Mulino, Bologna 2012 (2013); e mio commento [qui](#). Gli “aspetti programmatici” di un’opera o di una serie di opere non sono per niente ovvi o scontati, risultano anzi inestricabili dal modo in cui questa stessa opera (o serie di opere) si offre all’esperienza estetica. L’esperienza estetica stessa, dunque, se ricostruita in modo soddisfacente attraverso interpretazioni iconologiche e “equivalenze” verbali, diviene un prioritario elemento “documentale”. Sul punto delle “equivalenze” cfr. Roberto Longhi, *Proposte per una critica d’arte*, in: *Paragone*, I, i, 1950, pp. 5-7, 15-18, oggi in: Paola Barocchi (a cura di), *Storia moderna dell’arte in Italia*, Einaudi, Torino 1992, p. 93; e Cesare Garboli, *Scritti servili*, op. cit., pp. vii-x.
56. Cfr. Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 175-190.
57. Ludwig Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni*, Adelphi, Milano 2005 (1965), p. 67. Aggiunge: “ciò che appartiene a un gioco linguistico è un’intera cultura” (ibid., p. 63).
58. L’intervista da cui è tratta la citazione da Johns è in Kirk Varnedoe, a cura di, *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, The Museum of Modern Art, New York 1996, p. 99. Sul punto cfr. più estesamente Michele Dantini, *Macchina e stella. Tre studi su arte, storia dell’arte e clandestinità: Duchamp, Johns, Boetti, Johan & Levi*, Milano 2014, pp. 42-63.
59. Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005.
60. Cesare Garboli, *Scritti servili*, Einaudi, Torino 1989.
61. Roberto Longhi, *Proposte per una critica d’arte*, in: *Paragone*, I, i, 1950, pp. 5-7, 15-18, oggi in: Paola Barocchi (a cura di), *Storia moderna dell’arte in Italia*, Einaudi, Torino 1992, pp. 93-99 (le citazioni in nota delle *Proposte* longhiane rimandano ai numeri di pagina dell’antologia curata da Barocchi). Sul punto cfr. anche Cesare Garboli, *Scritti servili*, op. cit., pp. vii-x.
62. Nell’ampia letteratura su Longhi seleziono alcune riflessioni che insistono sulla vocazione storico-scientifica della scrittura longhiana, inassimilabile a pratiche letteristiche: Pier Vincenzo Mengaldo, *Note sul linguaggio critico di Longhi* (1970), in *Tradizione del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1996 (1975), pp. 276, 307; id., *Tra due linguaggi*, Bollati Boringhieri, Torino 2005, p. 97; Giovanni Romano, *Storie dell’arte*, Donzelli, Roma 1998, p. 25; Giovanni Previtali, *Recensioni, interventi e questioni di metodo*, Paparo, Napoli 1999, pp. 103-114 (con “qualche indicazione di metodo generale... ad onta del puntiglioso rifiuto

- dell'autore a ogni facile teorizzazione”); Ezio Raimondi, *Ombre e figure*, Il Mulino, Bologna 2010, p. 14.
63. Roberto Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, cit., p. 93. Pubblicata dapprima in inglese nel 1936 e in francese nel 1938, la *Storia della critica d'arte* di Lionello Venturi esce in edizione italiana nel 1945.
64. Giovanni Previtali, *Recensioni, interventi e questioni di metodo*, op. cit., p. 105.
65. Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Note sul linguaggio critico di Longhi*, op. cit., p. 281.
66. John Rawls, *Una teoria della giustizia*, op. cit., pp. 142-146.
67. Martha Nussbaum, *Political Emotions*, op. cit., pp. 204-256.
68. Cfr. Jean Starobinsky, *Sur le gestes fondamentaux de la critique* (1972), oggi in *Les approches du sens*, op. cit., p. 125: “il nostro attaccamento ai ‘capolavori’ o la nozione stessa di ‘capo-lavoro’ sono le conseguenze dirette o indirette di un certo tipo di attività critica, come pure la nostra pretesa di riprodurre in noi l’esperienza dell’artista. Senza critica, senza i suoi suggerimenti e i suoi consigli, non avremmo avuto i ‘capolavori’ così a portata di mano, né saremmo mai stati in grado di ricorrere all’opera né di preferirla a glosse e commentari... Non esistono testi né opere se non in quanto, davanti o attorno a loro, si costituisce un discorso di natura diversa”.
- L’attuale fortuna della narrativa contende a generi letterari meno commerciali, ad esempio il saggio, il diritto alla propria diversità: è un ulteriore elemento da cui considerare la posizione di Nussbaum su romanzo e democrazia. A mero titolo esemplificativo cfr. Franco Marcoaldi, *La storia vale solo se sfugge dalle mani*, intervista a Gianni Celati in: *la Repubblica*, 13.8.2014, p. 33.
69. Cfr. Patrick Wilcken, *Il poeta nel laboratorio, Vita di Claude Lévi-Strauss*, il Saggiatore, Milano 2013 (2010), pp. 19, 104.
70. Cfr. Leo Strauss, *Sulla tirannide*, Adelphi, Milano 2010 (1948), pp. 60, 71, 124.
71. Nella teoria discorsiva di Habermas, che per più versi riformula in chiave pluralistica le premesse del dialogo socratico, la norma stabilita dai partecipanti alla discussione non esclude il conflitto, ma solo “disuguaglianza e repressione”. Differenze di genere, etnia, censo o status sociale non devono intralciare l’andamento della discussione, e l’argomento di ciascuno deve potersi imporre in virtù della sola coerenza interna del ragionamento. È lecito dissentire duramente, ma non sottrarsi all’obbligo di mutuo riconoscimento.
- Se condotto in modo scrupoloso, il processo di interpretazione dell’opera d’arte è a mio avviso una valida esemplificazione del “dialogo tra pari” previsto da Habermas: cadenzato da ripetuti passaggi per “tentativo-ed-errore”, riconosce all’opera la possibilità di smentire, resistere e sottrarsi. Le analogie sono tanto più convincenti se consideriamo le correzioni di prospettiva introdotte, nell’ambito della teoria discorsiva, da alcuni suoi interpreti recenti, ad esempio Axel Honneth (*Riconoscimento e conflitto di classe*, Mimesis, Milano|Udine 2011 (1986), pp. 130-131).
72. Hannah Arendt, *Vita activa*, op. cit., p. 42.

73. Michael Sandel, *Giustizia*, Feltrinelli, Milano 2010 (2009), pp. 272, 279, 294-295.
74. Id., *Quello che i soldi non possono comprare*, Feltrinelli, Milano 1013 (2012), p. 19. Per la distinzione tra *excandescencia* e *rancor* cfr. Edgar Wind, *Misteri pagani del Rinascimento*, op. cit., p. 86, nota 57.
75. Charles Baudelaire, *Salon del 1846*, in *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 1981, p. 57.
76. Cfr. Tzvetan Todorov, *Critica della critica*, Einaudi, Torino 1986 (1984), p. 187: “ritrovo ancora l'affinità tra letteratura e critica. A volte si dice: la prima parla del mondo, la seconda dei libri. Non è vero... La critica non deve né può limitarsi a parlare dei libri: anch'essa si pronuncia sempre sulla vita”.
77. Charles Baudelaire, *Salon del 1859*, in *Scritti sull'arte*, op. cit., p. 226.
78. Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio*, op. cit., p. 185. A mio avviso Berardinelli si lascia sviare dall'ingannevole soggettivismo della nozione baudelairiana di “idiosincrasia”.
79. Charles Baudelaire, *L'opera e la vita di Eugène Delacroix* (1863), in *Scritti sull'arte*, op. cit., p. 331.
80. Michele Dantini, *Geopolitiche dell'arte*, Christian Marinotti, Milano 2012, pp. 143-166.
81. Anjan Chatterjee, *The aesthetic brain*, Oxford University Press, Oxford|New York 2014, p. 123 e ss.
82. Carlo Ginzburg, *Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in *Miti, emblemi, spie*, Einaudi, Torino 2000 (1986), pp. 64-65, 72-73; Salvatore Settis, introduzione a Fritz Saxl, *La fede negli astri*, Bollati Boringhieri 2007 (1985), pp. 7-40: l'interrogazione cade anche in questo caso, come già in Ginzburg, sulle origini molteplici dell'innovazione stilistica e l'elusivo rapporto tra “stile” e epoca, “forma” e storia (Settis cita Ginzburg a p. 35).
83. “Uno dei miei colleghi”, avverte Thomas Kuhn nella prefazione di *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, “mi ha fatto leggere articoli sulla psicologia della percezione, in particolare degli psicologi della Gestalt; un altro mi ha introdotto alle speculazioni di Whorf sull'effetto che il linguaggio ha sulle visioni del mondo; Quine mi ha infine aperto gli occhi sui trabocchetti filosofici della distinzione tra ‘analitico’ e ‘sintetico’” (*La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, op. cit., p. 9).
Al tempo della pubblicazione di *La struttura delle rivoluzioni scientifiche* l'interferenza di istanze di “gusto” nell'indagine scientifica era già stata riconosciuta da cfr. Erwin Panofsky nel saggio su *Galileo as a Critic of the Arts: Aesthetic Attitude and Scientific Thought*, *Isis*, xlvii, 1956, pp. 3-15 (*Galileo critico delle arti*, Abscondita, Milano 2008 (1956)). La tesi di Panofsky su Galileo – le preferenze estetiche di tipo classicistico ne avrebbero determinato le opzioni scientifiche – è oggi confermata da John L. Heilbron, *Galileo scienziato e umanista*, Einaudi, Torino 2013 (2010), pp. xii-xiii, 27, 153, 259.
84. Cfr. il cap. 1 di questo libro.

85. Esemplichiamo. Howard Gardner si appoggia a Alfred H. Barr jr. e ne riproduce lo schema lineare-evolutivo di storia dell'arte modernista; Csikszentmihalyi chiama un determinista sociologico come Arnold Hauser in soccorso della sua teoria dell'innovazione; Ramachandran adotta le tesi magico-evoluzionistiche dell'abate Breuil, primo studioso di arte paleolitica, per cui le immagini rupestri anticipavano la caccia dell'indomani; Samir Zeki fraternizza infine con una congerie disparata di fonti per lo più filosofiche o letterarie – da Platone a Hegel, da Schopenhauer a Jacques Rivière – adottate in modo eclettico e sorprendentemente acritico. L'effetto vintage è sorprendente. Dobbiamo tuttavia chiederci: sino a qual punto le nuove teorie sono indipendenti da premesse storiografiche rigettate dalla comunità degli esperti?
86. Sulla predilezione per modelli esplicativi “meccanici” cfr. Howard Gardner, *Formae Mentis*, op. cit., p. 52; e John D. Patton, *The Role of Problem Pioneers in Creative Innovation*, in: *Creativity Research Journal*, xiv, 1, 2002, pp. 11-126. Patton contesta che la meccanica disciplinare (le “logiche interne” di Csikszentmihalyi) possano spiegare da sole l'innovazione. A suo avviso è importante che esistano ricercatori precocemente in contatto con “determinati segmenti sociali [che] sperimentano il mutamento prima degli altri”. Lascia tuttavia perplessi che questi stessi “segmenti” siano poi descritti in termini *tout court* di consumo. L'assunzione implicita dello psicologo è che le scelte di consumo esauriscano l'intero ambito della cittadinanza.
87. Mihaly Csikszentmihalyi, *Creativity*, Harper Collins, New York 1996.
88. Axel Honneth, *La lotta per il riconoscimento*, Il Saggiatore, Milano 2002 (1992); Jürgen Habermas e Charles Taylor, *Multiculturalismo*, Feltrinelli, Milano 1998 (il contributo di Habermas è del 1996, quello di Taylor del 1992).
89. Mihaly Csikszentmihalyi, *Creativity*, op. cit., p. 87.
90. Ibid., pp. 87-91.
91. Cfr. il cap. 1 di questo libro e note 33-35. Per Hans Belting la “mobilità sociale” contribuisce in misura decisiva alla particolare fioritura artistica cui si assiste a Firenze tra Quattro e Cinquecento assieme alla prosperità economica e alla stabilità politica (*La fine dell'arte o la libertà dell'arte*, Einaudi, Torino 1990 (1983), pp. 80-81).
92. Non sono convinto che le analogie stabilite da Csikszentmihalyi tra evoluzione biologica e innovazione culturale siano salde. Trascurano a mio avviso gli elementi di contingenza. “La creatività”, leggiamo in *Creativity*, “è l'equivalente culturale del processo di variazione genetica nell'evoluzione biologica... Se una variazione risulta vantaggiosa, avrà grandi probabilità di essere trasmessa alle generazioni successive”. L'analogia regge solo se l'autorità chiamata a giudicare la “variazione” risponde a requisiti di competenza e probità. Ma la storia umana registra una molteplicità inquietante di “innovazione culturali” disadattive, imposte con la forza e tali da comportare sofferenze indicibili per milioni di persone: Csikszentmihalyi riconosce la circostanza senza approfondirne le implicazioni per la sua teoria. Esistono modi perversi per costruire il consenso, o obbligare a esso intere popolazioni: la semplice capacità di propagazione di una teoria non è indicazione della sua validità intrinseca – neppure all'interno del recinto protetto dell'accademia (Thomas Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, op. cit., p. 202 e ss.).

L'intervista può non essere lo strumento di lavoro più appropriato per un'inchiesta sulla creatività professionale. Con apprezzabile prudenza, Csikszentmihalyi riconosce le insidie del procedimento adottato. Finzioni mitografiche, studiate oscurità, riserbo e gelosia professionali congiurano non di rado contro la trasparenza delle affermazioni rilasciate: gli storici invitano a diffidare dell'attendibilità dell'"egodocumento". Se consideriamo inoltre l'elenco di scrittori, architetti e artisti intervistati, siamo costretti a lamentarne la frammentaria casualità. Come ritenere che il campione proposto possa essere rappresentativo (*Creativity*, op. cit., pp. 390-391; una parziale *excusatio* metodologica a p. 15)?

Le informazioni più preziose in merito all'oggetto dell'indagine, quantomeno da parte umanistica, sembrano essere procurate non da chi ha concesso la propria collaborazione ma da chi l'ha maliziosamente rifiutata. "Mr Bellow mi chiarisce che è rimasto creativo nella seconda parte della sua vita proprio perché non ha mai accettato di divenire 'oggetto' degli studi di nessuno": questa la sconcertante replica della segretaria dello scrittore alla richiesta di intervista inviata da Csikszentmihalyi. "Preferisco non rilasciare interviste sull'argomento", cassa invece Czeslaw Milosz. "Sospetto esistano elementari errori metodologici alla base di tutte le discussioni sulla 'creatività'". Norman Mailer declina infine in modo sibillino: "Mi spiace ma non ho mai acconsentito a essere intervistato sul modo in cui lavoro. Vale il principio di indeterminazione di Heisenberg" (pp. 12-13).

93. Howard Gardner, *Formae mentis*, op. cit., p. 36.

94. Ibid., pp. 360-395. Il problema dell'accesso cosciente all'"inconscio cognitivo" è posto da Paul Rozin, *The evolution of intelligence and access to the cognitive unconscious*, in: *Progress in Psychobiology*, 6, 1976, pp. 245-280; Ann Brown, *Learning and development: the problems of compatibility, access and induction*, in: *Human Development*, 25, 2, 1982, pp. 89-115.

Per un'introduzione al dibattito su arte e neuroscienze cfr. Paolo Legrenzi, *Creatività e innovazione*, Il Mulino, Bologna 2005, in part. pp. 15-19 e P112-116 (con il rimando al modello di processo creativo elaborato da Philip Johnson-Laird); Paolo Legrenzi e Carlo Umiltà, *Neuro-mania*, Il Mulino, Bologna 2009 (un breve commento su Zeki alle pp. 92-95); Noah Hutton, *The Cold Humanists*, in: *The Beautiful Brain*, 18.1.2013, [qui](#); id., Noah Hutton e Leah Kelly, *Where Lines Are Drawn*, in: *Science*, 24.1.2014, [qui](#). Cfr. anche, per punti di vista decisamente critici sulla prospettiva "neuroestetica", Alva Noë, *Art and the limits of Neuroscience*, in: *New York Times*, 4.12.2011, [qui](#); e Alexander Provan, *A note on 'Common Minds'*, in: *Triple Canopy*, 26.12.2012, [qui](#).

Gardner ammette il deficit epistemologico in *Cinque chiavi per il futuro* (Feltrinelli, Milano 2007 (2006), p. 65), testo in cui la difesa della tradizione umanistica assume maggiore urgenza: "la psicologia evolutiva è estremamente illuminante quando cerca di spiegare i diversi modelli di comportamento messi in atto dal maschio e dalla femmina nel corteggiamento o nell'incontro sessuale, ma smarrisce la strada quando cerca di spiegare le tendenze storiche o l'evoluzione del gusto in campo artistico". Proprio la teoria delle intelligenze multiple sembra un eccellente *case study* per negare validità, sul piano della creatività esperita, a prospettive implicitamente teleologiche o deterministiche o a modelli evolutivi neopiagetiani implicanti "stadi [biologici] di sviluppo". Da affermazioni esplicite contenute in *Formae Mentis* risulta chiaro che la contestazione del primato occidentale dell'intelligenza logico-matematica è alle origini del progetto di ricerca. L'"innovazione" nasce in questo caso non da un generico *Zeitgeist*, categoria metafisica che Gardner reintroduce sbrigativamente, ma dall'adesione ai principi democratici di una società multiculturale. Quella di

Formae Mentis è a suo modo una teoria postcoloniale: il modello di organizzazione cognitiva che ne discende mette a frutto sul piano specifico (psicobiologico) potenziali analogie con l'opzione politico-ideologica di riferimento.

Svetlana Alpers e Michael Baxandall provano a corrispondere inventivamente al modello delle "intelligenze multiple" proposto da Gardner in *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, Einaudi 1995 (1994), esplorazione in chiave di scienza cognitiva (e di logica visuale) delle retoriche del pittore veneziano. Possiamo considerare da prospettive simili, avverse a quella che per Warburg era la "storia dell'arte estetizzante", Michael Baxandall, *Forme dell'intenzione*, Einaudi, Torino 2000 (1987); e id., *Ombre e lumi*, Einaudi 2003 (1997).

95. Howard Gardner, *Formae Mentis*, op. cit., p. 50; Samir Zeki, *La visione dall'interno*, Bollati Boringhieri, 2007 (1999), p. 245; Mihaly Csikszentmihalyi, *Creativity*, op. cit., p. 36; Vilayanur Ramachandran, *Che cosa sappiamo della mente*, op. cit., p. 53.
96. Ludwig Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni*, Adelphi, Milano 2005 (1965), p. 67. Aggiunge, in polemica con la psicologia sperimentale del tempo: "ciò che appartiene a un gioco linguistico è un'intera cultura" (ibid., p. 63). Sul tema della "decisione" cfr. Robert J. Sternberg, *The nature of creativity*, cit., p. 89 e ss. L'argomento di Sternberg è a tratti astrattamente volontaristico: "in base alla teoria dell'investimento, la creatività è in larga parte una decisione".
97. Howard Gardner, *Formae Mentis*, op. cit., 413: "per quali ragioni [solo] una piccola minoranza di individui possa conservare – o recuperare – la flessibilità della prima infanzia", questa l'elusiva conclusione di Gardner, "rimane uno tra i rompicapi più enigmatici in campo biologico". Nel volgerci allo studio della creatività dovremmo diffidare di assunzioni che sembrano presupporre lo *statu quo*. "Nella maggior parte della popolazione", osserva Gardner, "c'è poco interesse all'uso innovativo dei sistemi simbolici, alla deviazione dalla norma. È dato solo a pochi individui nella maggior parte delle culture di raggiungere l'apogeo della competenza simbolica e procedere poi in direzioni imprevedute, sperimentando con sistemi di simboli, creando prodotti simbolici insoliti e innovativi; e forse addirittura tentando di escogitare nuovi sistemi di simboli" (ibid., p. 442). Il passaggio è cruciale, e ha importanti implicazioni ideologiche su cui Gardner sorvola. La scarsa propensione all'innovazione è una circostanza contingente oppure immodificabile? Sta a noi stabilirlo. La tradizione modernista occidentale è attraversata dal rifiuto dell'esclusione e dal proposito, forse prometeico, di sollecitare la creatività di ciascuno. Non sfugge che potenti obiezioni si levano oggi contro un'ambizione che pare smisurata (cfr. Dieter Haselbach, Armin Klein, Pius Knüsel, Stephan Opitz, *Kulturinfarkt*, Marsilio, Venezia 2012 (2012)). La prospettiva pedagogica può tuttavia trarre vantaggio dal rapporto con prospettive più ampie e generali (cfr. nota 47).
98. La ricostruzione dell'attività di Picasso contenuta in *Creating minds* riflette le insidie del genere "anatomico" già nella proposta di un canone (presuntivamente) universale. Esemplifichiamo con riferimento a Picasso. Gardner interpreta il quadro *La vita* (1903), tra i più celebri del periodo blu, come un'angosciosa riflessione sulla povertà, la sterilità artistica e il rapporto conflittuale tra i due sessi accompagnato dal ricordo dell'amico Carlos Casagemas, suicidatosi nel 1901. La domanda è: l'interpretazione "anatomica" della creatività è inevitabilmente associata alla chiave diaristico-confessionale? È lecito avvicinare tutte le immagini come trasparenti espressione del Sé o documenti *tout court* psicologici, al modo di un quadro espressionistico-astratto? Gardner crede di sì, forte di un'ammis-

sione (invero elusiva) dello stesso Picasso. Potremmo tuttavia intendere l'immagine altrettanto bene come allegoria, richiamarne la prossimità alla tradizione *misérabiliste* tardo-ottocentesca o insistere infine sulle particolarità tecniche del disegno picassiano di figura, che sembra rinviare, nell'opposizione tra contorni fortemente incisi e un modellato interno altrettanto vigoroso quantomeno nei panneggi, a modi michelangioteschi in auge nella scultura francese di fine Ottocento e primo Novecento. La scelta di ricorrere a esperienze e fisiognomie familiari si aggiunge all'intenzione stilistica senza minimamente determinarla. Picasso può bene aver scelto di ricorrere alla fisiognomia di Casagemas non solo perché l'amico sia divenuto per lui l'ossessivo revenant che desidera farci credere, ma perché (in modo più sottilmente egotistico) il suicidio concorre alla leggenda e l'esecuzione di un volto familiare promette di riuscire più congeniale.

Nell'interpretare le *Demoiselles d'Avignon* Gardner sfortunatamente non appare meno scolastico. Dedica scarsa o nessuna considerazione al proposito grottesco della composizione, ricorre alla dubbia categoria del "capolavoro" (ma siamo certi che Picasso guardasse così al suo teatrino infero?) e insiste (formalisticamente) sull'innovazione stilistica, quasi l'immagine, nutrita in profondità da pose sulfuree e istrionici veleni decadenti, scaturisse per vie interne dal semplice "superamento" di Cézanne. "Il messaggio estetico è chiaro", afferma Gardner. "Picasso ribadisce il primato della dimensione formali, già asserito da Cézanne. Ma mentre i temi di Cézanne sono neutri (nature morte) o idilliaci (bagnanti, giocatori di carte), i motivi picassiani sono corrosivi". Da circa tre decenni l'immagine di Cézanne si è molto modificata sotto ai nostri occhi. Abbiamo imparato a riconoscerne le attitudini elusive, la profonda cultura letteraria, la prossimità ai movimenti autonomistico-culturali provenzali, la spinosa religiosità degli ultimi decenni, infine la sconcertante novità di tecniche, modi, repertori. Lungi dall'apparirci un impressionista eterodosso, Cézanne si è rivelato all'origine del ritorno al museo e alla pittura di composizione caratterizzante in vari modi la *fin de siècle*. È davvero difficile riconoscere il pittore di idilli descritto da Gardner nell'autore delle tarde *Bagnanti*, un artista che, ricordiamolo, fuggì da Parigi per dissimulare sotto scene lustrali il proprio desiderio di redenzione, sceglie santi emaciati come propri alter ego e non smette di portare in scena aspre contese d'amore (cfr. Mary Louise Krumrine, *Cézanne's Bathers: Form and Content*, in: *Arts Magazine*, liv, 1980, pp. 115-123; Richard Shiff, *Cézanne and the end of Impressionism*, University of Chicago Press, Chicago|Londra 1984; Michele Dantini, *Attorno a alcuni nudi di Paul Cézanne*, in Gloria Fossi (a cura di), *Il nudo*, Giunti, Firenze, 1999, pp. 201-27).

Certo Picasso non ha mai guardato a Cézanne come Gardner ce lo rappresenta, cioè come a un "pacato" pleinairista. Al cospetto di conoscenze storico-artistiche tanto incerte e sommarie si è indotti a temere che l'interpretazione "psicobiologica", pur così promettente in linea di principio, si limiti a restituire mere proiezioni di teorie sviluppate in precedenza senza alcuna connessione effettiva ai documenti figurativi richiamati. Gli orizzonti della ricerca potranno risultare tanto più persuasivi quanto più l'innovazione stilistica sarà indagata da punti di vista storici e culturali adeguati, e non nei termini che chiamo "embriologici".

Il racconto di Gardner diviene decisamente più penetrante quando passa a trattare elementi psicobiografici, ad esempio l'"egotismo" di Picasso o il suo modo a tratti dispotico di disporre di persone a lui legate. La riflessione sul rapporto con Braque, unico per intensità e durata nella vita dell'autore delle *Demoiselles*, rimanda all'importanza di attitudini collaborative e alla necessità che, in vista di un pieno dispiegamento del processo cognitivo, il mondo chiuso dell'ego sia infine trasceso.

99. Howard Gardner, *Cinque chiavi per il futuro*, op. cit., pp. 92-94.
100. Id., *Creating minds: an anatomy of creativity seen through the lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham and Gandhi*, op. cit., pp. 162, 166: come già accennato in apertura di capitolo, Gardner dipende dal modello lineare-evolutivo della narrazione modernista di Alfred H. Barr jr., citato ripetutamente.
101. Edgar Wind, *Arte e anarchia*, Adelphi, Milano 1968 (1963); per Warburg in chiave antidecadente cfr. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg*, Feltrinelli, Milano 1983 (1970), p. 88. In *Arte e anarchia* Wind fa propria la nozione di *Kunstwollen* o “volere artistico” introdotta dallo storico dell’arte viennese Alois Riegl nel suo studio sull’“industria artistica tardo-romana” (1901), ma la riconduce prudentemente al piano individuale. Adottata da Panofsky, questa stessa nozione era divenuta pretesto di giustificazioni mistico-totalitarie all’epoca del Terzo Reich.
102. Howard Gardner, *Cinque chiavi per il futuro*, op. cit., p. 94.
103. Per una storia (assai inclusiva) del “genere” creato da Zeki cfr. John Onians, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, Yale University Press, 2008.
La “neurologia del significato” indaga i correlati neurali del nostro apprezzamento delle opere d’arte e riconosce il carattere individuale dell’esperienza estetica. Aree cerebrali solitamente inattive in presenza di stimoli esterni e deputate all’elaborazione del senso del Sé si attivano invece al cospetto di opere d’arte considerate piacevoli o interessanti. Cfr. Edward A. Vessel, G. Gabrielle Starr and Nava Rubin, *Art reaches within: aesthetic experience, the self and the default mode network*, in: *Frontiers of Neuroscience*, 30.12.2013, [qui](#). Per un approccio simile cfr. Valentina Cuccio, Marianna Ambrosecchia, Francesca Ferri, Marco Carapezza, Franco Lo Piparo, Leonardo Fogassi, Vittorio Gallese, *How the context matters. Literal and figurative meaning in the embodied language paradigm*, in: *PLOS|ONE*, 9, 12, december 2014, [qui](#).
104. Samir Zeki, *La visione dall’interno*, op. cit.
105. Le cose non vanno meglio quando Zeki si appoggia all’autorità di *Du “Cubisme”* di Gleizes e Metzinger per invocare analogie “profonde” tra Vermeer e il cubismo “tardo”. Si potrebbe obiettare che alla data del 1912, quando il libro è pubblicato, il cubismo è tutt’altro che “tardo”, o che le affermazioni verbali dei pittori devono essere sempre considerate con cautela e che soprattutto la posizione dei due pittori e teorici non è per niente pacifica: Picasso e Braque rifiutano di riconoscersi nelle tesi di *Du “Cubisme”* e lo stesso vale per Duchamp – opposizioni non da poco. Questi sono tuttavia dettagli. L’analogia stabilita da Zeki non è convincente né sul piano storico né su quello tecnico-stilistico. L’“ambiguità” che Gleizes e Metzinger rivendicano è infatti di tipo morfologico, rimanda cioè alla raffigurazione di semplici indizi, frammenti o parti dell’intero anziché dell’intero stesso – vediamo cioè le froge del cavallo o la collana di perle dell’amazzone ma né il corpo dell’animale né il volto della cavallerizza (è il caso di *Ragazza con cavallo* di Metzinger, quadro datato 1911-1912). Una simile ambiguità, conforme a procedimenti che si propongono di celebrare la magia del processo sollecitando l’osservatore all’integrazione, è molto diversa da quella che possiamo attribuire a Vermeer, e che inerisce invece alla vocazione allegorica delle sue immagini.

106. Samir Zeki, *La visione dall'interno*, op. cit., p. 46.
107. Cfr. Amy Ione, *Innovation in art and science. Reply to Semir Zeki*, in: *Trends in Cognitive Science*, 5, 4, aprile 2001, p. 140.
108. Vilayanur Ramachandran, *Che cosa sappiamo della mente*, op. cit., p. 53.
109. Ibid., p. 44.
110. Ibid., pp. 44, 50 sul tema degli "universali". Per una ragionata contestazione postcoloniale (e postetnografica) della figura del *connoisseur* cfr. Sally Price, *I primitivi traditi*, Einaudi, Torino 1992 (1989). In precedenza Edgar Wind, *Arte e anarchia*, op. cit., pp. 41, 53 e ss. (da punti di vista warburghiani e panofskyani).
111. Eric Kandel, *La biologia della creatività*, Raffaello Cortina, Milano 2012 (2012); e mio commento [qui](#).
112. Benjamin Bloom, *Developing talent in young people*, Ballantine, New York 1985.
113. Howard Gardner, *Formae Mentis*, op. cit., 413.
114. Howard Gardner e Constance Wolf, *The fruits of asynchrony: a psychological examination of creativity*, in: *Child Adolescent Psychiatry*, 15, 1988, pp. 106-123; adesso in Mihaly Csikszentmihalyi, David H. Feldman, Howard Gardner (a cura di), *Changing the World: A Framework for the Study of Creativity*, Praeger, Westport 1994, pp. 47-68.
115. Edgar Wind, *Arte e anarchia*, op. cit., 110.
116. Id., *Misteri pagani del Rinascimento*, Adelphi, Milano 2012 (1958), pp. 16, 19. Nell'attaccare Duchamp Wind coglie un problema cruciale: il rapporto tra arte e sfera pubblica viene meno in epoca modernista. Al tempo stesso cade vittima di un equivoco condiviso: ai suoi occhi l'inventore del ready made si sarebbe deliberatamente disinteressato del rapporto tra immaginazione e sfera pubblica. È vero il contrario. Duchamp più di Picasso deplora che l'arte contemporanea non sia più in grado di dare forma al mito, cioè a istanze e "valori" collettivi. A differenza dell'artista spagnolo, tuttavia, dubita che il solo talento individuale, per quanto grande, possa riparare al problema.
117. Michele Dantini, *Macchina e stella*, Johan & Levi, Milano 2014, pp. 9-41.
118. Ibid., pp. 33-36.
119. Ibid., p. 26 e ss. Duchamp beneficia della precoce (ancorché controversa) attenzione di pittori più affermati come Braque, Gleizes e Metzinger. Apollinaire gli dedica un acuto e prestigioso cameo nei *Peintres cubistes* (1913).
120. Elizabeth Cowling, *What the wallpapers say: Picasso papiers collés of 1912-1914*, in: *The Burlington Magazine*, clv, 1326, settembre 2013, pp. 28-35.
121. Per dirla con Sennett: l'università è considerata un luogo dove c'è "carestia di riconoscimento" (*Rispetto*, il Mulino, Bologna 2004 (2003), p. 21).

122. Stefano Paleari, presidente della CRUI, la Conferenza dei Rettori delle università italiane, ha scritto recentemente una lettera ai rettori per invitarli a scoraggiare localismo e nepotismo. Con quale efficacia non saprei. Per la lettera, sul cui merito non si può che essere d'accordo, vd. [qui](#).
123. Gustavo Zagrebelsky, *Chi ha tradito l'antico patto tra padri e figli*, in: *la Repubblica*, 24.5.2014, p. 44. Concordo con la tesi generale dell'articolo – il requisito generazionale è vuoto. Difficile però seguire Zagrebelsky sul sentiero dell'egotismo e dell'autocommiserazione. “Oggi le idee retrocedono e avanza la generazione. Chi viene dal passato s'adequi o almeno taccia! Se non lo si mangia o lo si cosparge di miele per darlo in pasto alle termiti, come in certe tribù delle civiltà precolombiane, lo si mummifica in qualche accademia”. L'affermazione tradisce l'incapacità di considerare lo sconforto della mummia dal punto di vista del ricercatore a tempo determinato o del giornalista a contratto. Una beffarda arroganza seniorile, non saprei dire se preterintenzionale, sembra costituire la regola più che l'eccezione. In un'intervista apparsa di recente sul *Corriere della Sera* Romano Luperini tratteggia la figura del critico e scrittore trenta-quarantenne in termini schiettamente (e sorprendentemente) etnografici. “I nuovi lavoratori della conoscenza”, afferma, “sono degli outsider, dei dilettanti sprovvisti di autorità, che hanno reazioni istintive rispetto alla realtà” (Paolo Di Stefano, *Addio postmoderno, la narrativa è realista*, 20.8.2014, p. 30). Cfr. anche [qui](#) e [qui](#).
124. Ne hanno discusso recentemente Giulio Ferroni e Michele Mari su *La Lettura*, supplemento domenicale del *Corriere della sera*, 16.2.2014, p. 5. In precedenza era apparso un acuto intervento di Valerio Magrelli, *La solitudine del lettore*, in: *la Repubblica*, 12.1.2014, pp. 50-51. Cfr. anche Paolo Di Stefano, *Le classifiche dei libri discriminano la qualità*, in: *Corriere della sera*, 13.5.2014, p. 37; Franco Cordelli, *La palude degli scrittori*, in: *La Lettura*, 25.5.2014, p. 10; Emanuele Trevi, *Il nuotatore di Kafka non sapeva nuotare*, *ibid.*, 1.6.2014, p. 12: “a dispetto dell'apparente varietà di trame e personaggi è innegabile la sensazione che tutti i libri di successo si assomiglino profondamente. Considerato come artigiano del plot, il tipo oggi dominante di scrittore deve procedere ricorrendo sempre più all'elemento ‘impersonale’... [rintracciabile] negli stolidi precetti che si impartiscono nelle cosiddette scuole di scrittura”. La progressiva scomparsa del saggio critico è insieme premessa e conseguenza della normalizzazione editoriale cui accenna Trevi. Sul punto cfr. Stefano Bartezzaghi, *La fabbrica dei guru*, in: *la Repubblica*, 25.5.2014, pp. 48-49: “la doppia platea dei *maîtres à penser* era costituita dal cerchio stretto degli studenti e da quello più ampio della parte colta della società: lettori di riviste culturali, frequentatori di librerie e biblioteche. Questo secondo cerchio risulta oggi schiacciato da quello, esterno e immenso, della cultura di massa, che applica codici di ricezione completamente diversi e privilegia l'intrattenimento sulla profondità, lo *storytelling* sull'originalità, l'emozione sull'analisi”.
125. RED sta per “Read, Eat and Dream” (*leggi, mangia e sogna*).
126. Walter Barberis in Simonetta Fiori, *J'accuse degli storici*. “Gli editori pensano soltanto al mercato”, in: *la Repubblica*, 16.12.2014, p. 51.
127. Cfr. Carla Benedetti, *Disumane lettere*, Laterza, Roma|Bari 2011, p. 189: “così, per uno strano paradosso, quella cosa che chiamiamo ‘cultura’ rischia oggi di diventare, nei suoi circuiti di maggiore visibilità e diffusione, il luogo in cui si compie una ‘strage delle illusioni’ ancor più radicale di quella descritta da Leopardi”.

128. I richiami alla “comunità” e all’“appartenenza” segnano, per Sennett, il fallimento dell’ideologia radicale (*The fall of public man*, Norton, New York|London 1992 (1974), pp. 252-255). “L’arte diventerà un vero patrimonio nazionale”, prevede Mariana Mazzucato, economista, autrice del fortunato *The entrepreneurial State* (2013, *Lo stato innovatore*), “solo quando sarà posta al centro di una strategia di crescita che utilizza i poteri della rivoluzione informatica per diffonderla e divulgarla a livello internazionale” (*Caro premier, ecco cosa può fare lo stato*, in: *la Repubblica*, 9.8.2014, pp. 1, 27). Lo stato italiano potrebbe ben assumere il ruolo di “risk taker” invocato da Mazzucato, e procurare “capitale paziente” a chi scelga di investire. Ma assai raramente è spinto a farlo. Coloro che con più slancio si mobilitano per la conservazione dispiegano competenze prevalentemente antiquarie e storico-giuridiche. Una minore attenzione è invece rivolta alle politiche sociali e del lavoro. Perché?

Nel ricostruire con ammirevole ampiezza documentaria e abilità narrativa il sacco di Roma del 1527, André Chastel ha avuto il merito di richiamare l’attenzione sui tratti storici e stilistici di una scena artistica in formazione e di mostrarne l’irreparabile dispersione (*Il sacco di Roma*, Torino, Einaudi 1983 (1983), p. 221 e ss.). Ma la lettura del *Sacco*, testo di storia politica e sociale, di antropologia culturale e teoria dell’arte non meno che di “storia dell’arte”, induce a riflettere su taluni limiti o ambivalenze della cultura italiana della conservazione. Provvedimenti importanti a tutela dell’ingente patrimonio archeologico della città di Roma furono presi dal successore di Clemente VII, Pio III, già nell’autunno del 1534, a distanza di pochi anni dal sacco. Si trattava certo di provvedimenti necessari, singolarmente smentiti, tuttavia, dalle estese demolizioni (anche di chiese) concepite in previsione della trionfale visita di Carlo V, nell’aprile del 1536. Più in generale, osserva Chastel, che rievoca anche i primi propositi di storia dell’arte italiana ad opera dell’umanista Paolo Giovio, l’enfasi storico-artistica si accompagnò al tempo all’esperienza dell’asservimento e al senso di un’intollerabile “vergogna” e disonore.

Venuti meno, con la catastrofe politico-militare che conduce all’occupazione della “città eterna” da parte di mercenari luterani e soldataglie italiane e spagnole lasciate senza capi, gli ambiziosi progetti politici coltivati da umanisti come Machiavelli o Guicciardini, i primi atti di tutela coincidono cronologicamente con la “fine della libertà italiana” e traggono dalle circostanze un’amareggiata nostalgia. Si cerca nel “patrimonio” un’improbabile compensazione al “senso di abbandono”. Assistiamo a una “precoce celebrazione delle glorie locali”, conclude lo storico, “e l’esigenza di risarcimento attraverso l’arte si rivela incontenibile. Il generale ottimismo del Rinascimento è cosa del passato. Con il fallimento di un’egemonia ‘italiana’ si creano le condizioni più favorevoli perché la penisola rimanga ostaggio di celebrazioni immaginarie e vuote parate”.

129. Sergio Bologna, *I volontari della conoscenza*, in: *Il Manifesto*, 10.3.2012, p. 10; Michele Dantini, *Patriarchi e vati*, in *Humanities e innovazione*, Doppiozero, Milano 2012, pp. 2-3, 30-32, qui.

130. Cfr. Axel Honneth, *Etica del discorso e concetto implicito di giustizia* (1986), in *Riconoscimento e conflitto di classe*, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 129-138.

131. Cfr. Paul Krugman, *Le oligarchie e il denaro*, in: *il Mulino*, 14.4.2014, qui.

132. Troppe università, troppi laureati? Nel 2004 l’Italia occupava la quart’ultima posizione in Europa per percentuale di giovani laureati (25-34 anni) sul totale della popolazione: il 14% circa. Nel 2013 detiene saldamente l’ultima posizione. Anche così si distruggono opinione

- pubblica indipendente, platee di lettori colti e “mercati”. Sul tema cfr. Michele Dantini, *Teaching- vs. research-universities*, in: *ROARS*, 15.6.2014, [qui](#).
133. “In nessun paese al mondo”, ha osservato Umberto Eco in occasione del discorso inaugurale alle matricole tenuto all’università di Bologna nel 2009, “uno studente che ha fatto tre anni di università viene chiamato dottore. [Dobbiamo] imparare a cancellare dalla memoria ciò che non serve... Come costruirsi questa arte della discriminazione?”. Sul punto dell’opportunità di costruire un “antidoto alla cultura di Google” cfr. anche [qui](#) e soprattutto [qui](#).
134. Sul tema della “separatezza” e ripetitività metodologica degli studi antiquari in Italia cfr. Francis Haskell, *Arte e linguaggio della politica*, SPES, Firenze 1978, p. vi; e Federico Zeri, prefazione a Sally Price, *I primitivi traditi*, Einaudi, Torino 1992 (1989), pp. ix-xii. A favore di una maggiore connessione tra studi eruditi e “vita civile” si pronuncia più volte Eugenio Garin in *L’umanesimo italiano*, op. cit., pp. xiv-xv, 22, 27.
135. Cfr. Hans Belting, *La fine della storia dell’arte o la libertà dell’arte*, Einaudi, Torino 1990 (1983). Nel formulare proposte educative e politico-culturali non dovremmo dimenticare, come storici dell’arte, il carattere finzionale, pedagogico delle Grandi Narrazioni, tra cui la storia dell’arte nel suo paradigma classico-idealistico, lineare e evolutivo. Consideriamo il caso italiano. Riconotta a unità e dispiegata nei termini giuridico-amministrativi del “patrimonio”, la storia dell’arte, al pari della storia letteraria, costituisce incitamento per i patrioti preunitari e mito retrospettivo per gli italiani dei decenni successivi all’unificazione. La familiarità con i “padri”, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, diviene “un rituale di riconoscimento, di ammissione e al tempo stesso di rifiuto” per le classi dirigenti nazionali (cfr. Homi Bhabha, a cura di, introduzione a *Nation and Narration*, Routledge, London 1990, p. 5).
136. Per una proposta di ampliamento della nozione di “eredità culturale” cfr. Marilena Vecco, *A definition of “cultural heritage”: from the tangible to the intangible*, in: *Journal of Cultural Heritage*, xi, 3, luglio|settembre 2010, pp. 321-324.
137. Cfr. Alfonso Berardinelli, “*La Repubblica*”: un club esclusivo, ma di massa, in: *Diario*, i, 2, dicembre 1985, p. 9, adesso in: *Diario 1985-1993* (con Piergiorgio Bellocchio), Quodlibet, Macerata 2010, p. 103 e ss.
138. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 1983 (1970), pp. 266-270.
139. Carlo Ginzburg, *Da Warburg a Gombrich* (1966), op. cit., in part. pp. 75-79; Salvatore Settis, *Futuro del “classico”*, Einaudi, Torino 2005, p. 93 e ss. Cfr. anche Federico Zeri, prefazione a Sally Price, *I primitivi traditi*, op. cit., pp. ix-xii. Per l’antropologia come “critica culturale” cfr. invece George E. Marcus and Michael M. J. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique*, The University of Chicago Press, Chicago|London 1999 (1986); Michael Walzer, *L’intellettuale militante*, op. cit., p. 115 (con riferimento a Antonio Gramsci).
140. Carla Benedetti, *Disumane lettere*, Laterza, Roma|Bari 2011, p. 180.
141. Cfr. Edward Said, *Pubblico, confronto, membri e comunità*, in: Hal Foster (a cura di), *L’antiestetica*, Postmedia, Milano 2014 (1983), pp. 157-185 (il saggio di Said è pubblicato una prima

volta con il titolo *Opponents, Audiences, Constituencies, and Community* in: *Critical Enquiry*, 9, i, 9.1982). Sul tema cfr. anche Umberto Eco, *C'è un'informazione oggettiva?* (1978), adesso in *Sette anni di desiderio*, Bompiani 1983, p. 142: “parlare di riformulazione dell’ideologia della notizia significa parlare di un nuovo giornalismo, specie per la stampa, che deve diventare sempre più storiografia dell’istante”. A distanza di oltre tre decenni dall’affermazione di Eco è difficile pensare che la “riformulazione dell’ideologia della notizia” possa giungere dal cuore stesso dell’informazione professionale.

142. Cfr. Clifford Geertz, *An Inconstant Profession*, in: *Life Among the Anthros and Other Essays*, Princeton University Press, 2011, p. 211. Per le metafore del riccio e della volpe cfr. Isaiah Berlin, *Il riccio e la volpe*, Adelphi, Milano 1986 (1978).
143. Cfr. Isaiah Berlin, *Il legno storto dell’umanità*, op. cit., p. 272.
144. Paul Werner, *Museo S.p.A.*, Johan & Levi, Milano 2009 (2006).
145. Boris Groys, *Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk*, in: *e-flux journal*, 8.11.2013, online @ <http://www.e-flux.com/journal/entering-the-flow-museum-between-archive-and-gesamtkunstwerk/>.
146. Per un’introduzione al tema cfr. Matthew K. Gold (a cura di), *Debates in the Digital Humanities*, University of Minnesota Press, Minneapolis|London 2012 (in particolare il saggio di Dave Parry, *The Digital Humanities or a Digital Humanism*, pp. 429-437); Anne Burdick, Johanna Drucker, Peter Lunenfeld, Todd Presner, Jeffrey Schnapp (a cura di), *Digital Humanities*, The Mit Press, Cambridge|London 2012.
147. <http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052702303936904579180150121601282>;
<http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052702303670804579236523526323820>
148. Michele Dantini, *Rete, apprendimento e pensiero “lineare”*, in: *Doppiozero*, 22.11.2012, online @ <http://doppiozero.com/rubriche/82/201211/rete-apprendimento-e-“pensiero-lineare”>. Alcuni *case studies* tratti dalla storia dell’industria sono particolare interesse per una teoria della “duplice competenza” techno-umanistica. Sui Bell Labs di AT&T cfr. Jon Gertner, *The Idea Factory. Bell Labs and the Great Age of American Innovation*, The Penguin Press, New York 2012. Sulle controculture tecnolibertarie degli anni Sessanta e Settanta cfr. John Markoff, *What The Dormouse Said*, Penguin, London 2005; Fred Turner, *From Counterculture to Cyberculture*, University of Chicago Press, Chicago 2006. Sul design Apple e i suoi rapporti con l’industria culturale cfr. Michele Dantini, *Apple cosmica. Come le narrazioni fantascientifiche modellano il design e il marketing della Mela*, Doppiozero, Milano 2012 ([qui](#); anche [qui](#)).
149. Robert W. Chesney, *Digital Disconnect. How Capitalism is Turning Internet against Democracy*, New York|London 2013, p. 96 e ss. Sul tema cfr. anche Geert Lowink, *Zero Comments*, Bruno Mondadori, Milano 2008.
150. [NSKSTATE.COM](http://www.nskstate.com/) è un’iniziativa creata nel 2001 attorno allo Stato utopico di NSK e alle sue istituzioni. Il sito documenta l’attività del governo di NSK e i progetti di artisti e cittadini associati nella libera enclave. Lo Stato di NSK emette passaporti @ <http://www.nskstate.com/>.

151. Sul tema cfr. Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle, *Editoriale*, in: *e-flux journal*, <http://www.e-flux.com/journal/editorial-37/>
152. Christopher Newfield, *Unmaking the Public University. The Forty-Year Assault on the Middle Class*, Harvard University Press, Cambridge|London 2008.
153. Mariana Mazzucato, *Serious Innovation Requires Serious State Support*, in: *Financial Times*, 4.12.2013, online @ <http://www.ft.com/intl/cms/s/0/fo17a3c4-4e1b-11e3-8fa5->. Sul ruolo pubblico nelle politiche di innovazione cfr., di Mazzucato, *The Entrepreneurial State*, Anthem, London 2013.
154. Michele Dantini, *In che senso diciamo "patrimonio"? Tutela, ricerca, innovazione*, in: *L'Huffington*, 6.5.2013, online @ http://www.huffingtonpost.it/michele-dantini/in-che-senso-diciamo-patrimonio-tutela-ricerca-innovazione_b_3206791.html.
155. Paolo Sylos Labini, *La crisi italiana*, Laterza, Roma|Bari 1995, p. 9. Nel tornare sulla questione delle piccole imprese a distanza di alcuni anni, tuttavia, Sylos Labini introduce una considerazione che risulta utile proprio dal punto di vista della produzione distribuita. "Caratteristica principale della [rivoluzione elettronica]", scrive in *Un paese a civiltà limitata*, Laterza, Bari|Roma 2001, pp. 79-80, "è l'essere entrata anche nelle aziende di piccole dimensioni: le piccole imprese infatti prima non avevano risorse sufficienti per disporre di un laboratorio e le loro innovazioni erano solo di adattamento; oggi invece, con la Rete, possono avere parecchi vantaggi simili a quelli che hanno le grandi. Hanno trovato un surrogato alle economie di scala".
156. Proviamo a trasferire le riflessioni di Mazzucato al contesto italiano, segnato da una specifica offensiva contro le istituzioni educative e una progressiva riduzione delle opportunità per le classi medie. È azzardato immaginare che partnership pubblico-private possano procurare il credito paziente, a lungo termine, che può permettere a piccole compagnie innovative di affermarsi e prosperare? O che l'istituzione creditizia più cospicua oggi nelle disponibilità dello Stato, la Cassa Depositi e Prestiti, possa contribuire con il suo prestigio a attrarre privati e creare un fondo mirato a finanziare progetti innovativi negli ambiti della conservazione, della divulgazione, della produzione culturale? Nel novembre 2012 il Fondo Strategico Italiano Spa, di proprietà della CDP, e la Qatar Holdings hanno firmato un accordo per il cofinanziamento di progetti industriali nell'ambito del "made in Italy". "The joint venture will invest in Italian companies operating in some of the sectors of so-called 'Made in Italy'", leggiamo nel comunicato stampa rilasciato nell'occasione (@ <http://www.fondostrategico.it/en/news/fsi-and-qatar-holding-sign-jv-to-invest-up-to-2-billion-in-made-in-italy.html>). "Food & food distribution; fashion & luxury; furniture & design; tourism; lifestyle and leisure". Una domanda: cosa ha impedito ai responsabili italiani di CDP di riconoscere l'importanza strategica di un settore rilevante per le politiche della creatività (ancorché non industriale) come quello dell'arte contemporanea? Questa disattenzione certo non caratterizza la famiglia reale del Qatar (cui si riconduce la Qatar Holdings), che investe notoriamente in arte contemporanea e (quel che più interessa dal nostro attuale punto di vista) in iniziative educative a lungo termine di sostegno alla creatività regionale e macroregionale (vd. qui e qui); né aziende del "made in Italy" come Prada, pronta a cooperare con Qatar Museums Authority a iniziative filantropico-culturali. L'esclusione delle "fine arts" dall'ambito del Made

in Italy è responsabilità diretta di CDP e riflette impreparazione o pregiudizio in un management di nomina tremontiana: la circostanza non sorprende. Sulla trasformazione di CDP in “colosso pubblico che investe nell’economia privata” (e in particolare nel settore della moda) cfr. anche Massimo Giannini, *Il Fondo strategico e la moda di Stato*, in: *La Repubblica|Affari&Finanza*, 9.12.2013, 28, 41, p. 1.

157. Sulla robotica culturale cfr. Hooman Samani, Elham Saadatian, Natalie Pang, Doros Polydorou, Owen Noel, Newton Fernando, Ryohei Nakatsu e Jeffrey Tzu Kwan Valino Koh, *Cultural Robotics: The Culture of Robotics and Robotics in Culture*, in: *International Journal of Advanced Robotic Systems*, 10, 2013, free download @ <http://www.intechopen.com/download/get/type/pdfs/id/45923>
158. Aldo Bonomi, *Il capitalismo in-finito*, Einaudi, Torino 2013, p. 6. Sul tema cfr. recentemente Michele Vianello, *Smart Cities*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2013.
159. Edmund Phelps, *Mass Flourishing*, op. cit., pp. 2-3.
160. L’attuale deficit di produttività caratterizzante in negativo l’economia italiana discende dall’eccesso di “capitalismo mercantile”, per dirla con Phelps: orientamento a produzioni a basso valore aggiunto, iteratività di prodotto, riluttanza al rischio. “È noto che l’Italia invest[e] poco in capitale immateriale centrato sulla conoscenza”, scrive Alberto Quadrio Curzio. “Sulla necessità di potenziare questi fattori ci sono migliaia di dati che provano un nostro posizionamento al di sotto delle medie europee”. L’economista e editorialista senior del *Sole 24Ore* coglie tuttavia il punto dell’insufficiente qualificazione del ceto imprenditoriale italiano. “Quello dell’istruzione, in Italia, è un insuccesso che si riflette sulla capacità degli imprenditori di concettualizzare le proprie intuizioni produttive”, afferma Fabrizio Barca, già economista Ocse e ministro “tecnico” per la coesione territoriale (in *Italia frenata*, Donzelli, Roma 2006, pp. 38-39). Non è isolato: economisti autorevoli come Ignazio Visco, attuale governatore della Banca d’Italia, o Pierluigi Ciocca, già vicedirettore della Banca d’Italia, insistono da tempo sull’importanza delle “variabili metaeconomiche” nel contesto di una vivace economia di mercato. La stessa Confindustria oggi, se mai in passato, non ha molto di eroico, malgrado la tenace opera di autodifesa corporativa posta in atto dal presidente Giorgio Squinzi e dalle sue narrazioni su chi “resiste, lotta e difende con i denti quanto tiene ancora in piedi il Paese”. La principale associazione del settore industriale assomiglia a un sindacato di piccole e medie imprese attive in ambito terziario e protese all’inserimento in contesti protetti (quali ad esempio le “valorizzazioni” commercialmente più sbrigative del patrimonio).

Michele Dantini insegna storia dell'arte contemporanea all'università del Piemonte orientale, collabora con i maggiori musei italiani di arte contemporanea ed è visiting professor presso università o centri di ricerca nazionali e internazionali. Laureatosi in storia della filosofia e perfezionatosi (Ph.D.) in storia dell'arte contemporanea presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, The Courtauld Institute (Londra) e Eberhard Karls Universität (Tubinga), tra il 2011 e il 2013 ha diretto il Master in Educational Management al Castello di Rivoli Museo di arte contemporanea. Tra le sue pubblicazioni recenti *Macchina e stella. Tre studi su arte, storia dell'arte e "clandestinità": Duchamp, Johns, Boetti* (Milano 2014); *Geopolitiche dell'arte italiana. Arte e critica d'arte nel contesto internazionale* (Milano 2012); *Arte contemporanea, ecologia e sfera pubblica* (Roma 2012). I suoi libri sono tradotti negli Stati Uniti, in Francia, Spagna, Polonia e altri paesi. È nella redazione di *ROARS. Return on Academic Research* e nel comitato editoriale di *Doppiozero*. Ha una rubrica su *Artribune*, collabora al *Mulino*, *minimaetmoralia*, *Scenari*, *Alfabetaz* e *Left*.



La libreria di *doppiozero* è un nuovo modo per trovare in rete libri di qualità, scoprire nuovi autori, rileggere testi dimenticati. *doppiozero* è un'associazione non-profit impegnata in iniziative culturali innovative. È una rivista che legge criticamente l'attualità, una comunità di autori e lettori e ora una casa editrice che offre la possibilità di acquistare libri elettronici in formato aperto, senza criptazioni proprietarie, cioè liberi di essere usati, oggi e domani. Insieme a tutte le altre nostre iniziative, la libreria è per *doppiozero* un'occasione di condivisione e di crescita comune, un impegno con i lettori, un'anticipazione di futuro per la cultura. Contribuite con noi a renderlo possibile.

Collana cheFare, studi e saggi di innovazione culturale / Il momento Eureka. Pensiero critico e creatività © Michele Dantini / a cura di cheFare, Marco Liberatore / pubblicato a marzo 2015 / isbn 9788897685456 / redazione: Luigi Grazioli / progetto grafico: Paola Lenarduzzi, studiopaola / impaginazione: Alice Baraldi / creazione e-pub: Paolo Vigorito /

associazione culturale *doppiozero* / via a. fioravanti 3 / 20154 milano / www.doppiozero.com / [twitter](https://twitter.com/doppiozero) / [facebook](https://facebook.com/doppiozero) /
cheFare associazione culturale / www.che-fare.com / [twitter](https://twitter.com/che-fare) / [facebook](https://facebook.com/che-fare) /

Il presente file può essere usato esclusivamente per finalità di carattere personale. Tutti i contenuti sono protetti dalla Legge sul diritto d'autore. *doppiozero* declina ogni responsabilità per ogni utilizzo del file non previsto dalla legge.
