DOI 10.13128/cambio-18789

Norbert Elias

[Fasi dell'arte africana, sociali e visuali]

(*traduzione di Angela Perulli)*

Lo sviluppo dell'arte africana negli ultimi 50 anni o giù di li ha almeno due aspetti in comune con quello avvenuto nell'arte europea a partire dal tardo medioevo. In entrambi i casi le società, e dunque le arti, sono state interessate da cambiamenti verso una crescente secolarizzazione; in entrambi i casi l'arte comunitaria di artigiani è mutata in direzione di una arte ad opera di artisti più individualizzati[1]. Tali trasformazioni hanno avuto in Africa una portata diversa rispetto a quelle avvenute in Europa. Perciò, occupandosi dei problemi sociali e visuali dell'arte africana è possibile non solo ampliare la comprensione di questo specifico tipo di arte, ma anche farsi qualche idea su quei cambiamenti nell'arte che avvengono in generale nelle società emerse dai primi stadi dell'industrializzazione e della formazione dello stato nazione. Diventa dunque possibile osservare, come se fossero *in vivo*, i problemi umani e le relative risposte a uno stadio di sviluppo delle società che il continuo processo demolitivo della "storia" ha reso in gran parte non osservabile nelle società più sviluppate.

La secolarizzazione investe sia il soggetto che l'aspetto visivo dell'arte, o nei termini delle nostre semplicistiche dicotomie, il contenuto e la forma. Nelle società più antiche, dove la maggioranza delle persone viveva in piccole comunità quali quelle di contadini, pastori o pescatori, il livello di insicurezza, se comparato con quello delle comunità più complesse e differenziate, era molto elevato. La disponibilità di cibo era soggetta a variazioni che sfuggivano a qualunque controllo; le malattie colpivano inaspettatamente e inspiegabilmente; le passioni si scatenavano con facilità; i conflitti tra gruppi e all'interno dei gruppi erano frequenti così come le minacce fisiche alla sopravvivenza e alla incolumità. L'emergere e lo sviluppo delle società statali, più differenziate in termini di occupazioni e più pacificate al loro interno, contribuì alla diminuzione del livello di insicurezza e di paura, e alla richiesta di un maggiore autocontrollo individuale rivolta ai propri membri. Allo stesso tempo, esse hanno teso a innalzare il livello di ansia. Vi è stato uno spostamento nel terreno di scontro: a conti fatti, tensioni e conflitti tra i bisogni e i desideri collettivi o personali della gente e le forze o gli esseri sovraumani immaginati come esistenti al di fuori di loro si sono indeboliti; mentre sono aumentati e si sono rafforzate le tensioni e i conflitti tra i bisogni e i desideri personali e le agenzie integrate di autocontrollo, quali la ragione, la coscienza o gli ideali.

Anche da questi brevi cenni, è possibile vedere come nelle trasformazioni sociali o in quelle della personalità secolarizzazione e individualizzazione procedano di pari passo. Entrambi questi processi si riflettono nell'arte di queste società, caratterizzate da un grado maggiore di differenziazione e di pacificazione interna.

Nelle società più antiche, caratterizzate da livelli di insicurezza più elevati e composte da persone assai più esposte ai capricci di forze ritenute fortemente imprevedibili e inimmaginabili, culti e rituali, magia e miti offrono un immaginario rifugio dall'impatto che avrebbe sulle persone la consapevolezza della propria impotenza. Senza una tale difesa, l'apatia e la disperazione avrebbero la meglio, e le persone potrebbero non sopravvivere all'essere

---

Questo saggio non è mai stato pubblicato mentre l'autore era in vita. Nel 2002 la *Norbert Elias Stitching* ne ha autorizzato la pubblicazione in francese curata da Jean-Bernard Ouédraogo, sociologo del Burkina Faso. La traduzione che qui presentiamo si basa sul testo edito nel volume curato da R. Kilminster e S. Mennell, *The Collected Works, vol 16, Dubin: Dublin University Press. © 2009 Norbert Elias Foundation, Amsterdam*. Il volume include un'appendice con alcune note integrative provenienti da versioni diverse del saggio rintracciate presso il DLA di Marbach che si è scelto di non tradurre per non appensantire la lettura. Sono state però lasciate le note dei curatori in modo che il lettore possa facilmente identificare i passaggi interessati e consultare l'appendice del volume originario. Desideriamo ringraziare i membri del *Norbert Elias Stitching* per il permesso di tradurre e pubblicare questo scritto [ndt].

1 Vedi Elias 2009, Appendix III, Nota A, pp. 282-4.

CAMBIO, ISSN 2239-1118, n. 11, pp. 139-156, 2016 DOI: 10.13128/cambio-18789

© 2016 Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

DOI 10.13128/cambio-18789

costantemente esposte a forze fuori dal loro controllo.

A quello stadio, il bisogno di esseri frutto dell'immaginario collettivo si presenta in due modi: come strumento capace di frenare le passioni umane che, in assenza di paura nei confronti di dei, potrebbero sfuggire al proprio controllo al pari di altre forze della natura; e come strumento di orientamento e ancoraggio nella estrema insicurezza della propria vita. Le pratiche magiche danno alle persone la sensazione di poter influenzare positivamente l'impatto che sulle loro vite hanno forze nei confronti delle quali non hanno alcun potere. L'arte riflette queste loro condizioni di vita. Il carattere dell'arte africana tradizionale è fortemente determinato dal fatto che coloro che la producono e per i quali viene prodotta vivono in un mondo popolato non solo da esseri umani, animali e piante, ma anche da esseri sovraumani e forze di vario tipo. La maggior parte di ciò che viene classificato come oggetto possiede funzioni rituali, viene associato a pratiche di culto o allude, in un modo o in un altro, alla vasta tradizione del mondo spirituale. Molti di questi oggetti rappresentano dei, spiriti e antenati e, attraverso specifici rituali, sono esperiti come se fossero essi stessi dei, spiriti e antenati. La loro forma visuale riflette questo tipo di esperienza ed è dotata di una immediatezza e forza tale da rendere evidente il sentimento associato alle funzioni di culto. Non sorprende che tale forma muti in modo peculiare al mutare delle relative funzioni sociali, quando l'arte africana si fa più secolarizzata e individualizzata.

In linea generale, si possono individuare quattro tappe:

1.L'arte tradizionale degli artigiani, dal carattere non secolare e prodotta per un uso interno della della comunità di appartenenza dei loro creatori - vale a dire per uno scopo determinato e per clienti conosciuti appartenenti a quella comunità. Tutti gli oggetti d'arte sono creati secondo comuni associazioni di credenze, tramandate di mano in mano, di generazione in generazione. Il margine di cambiamento e innovazione per il singolo artigiano, sebbene non del tutto assente, è dunque fortemente limitato dalla tradizione comunitaria. Allo stesso tempo, le fattezze tradizionali di un manufatto possono mutare involontariamente nel corso delle generazioni, come conseguenza di trasformazioni nelle condizioni esterne e interne della comunità in cui l'oggetto viene prodotto o usato. Dunque, a seconda dei casi, un pezzo di arte tradizionale africana prodotto da un artigiano contemporaneo può differire molto poco nel suo aspetto visuale o essere profondamente diverso rispetto a un pezzo prodotto secoli fa [2].

2.L'arte artigianale commerciale, che imita l'arte tradizionale e che, dunque, aderisce ancora al modello tradizionale, sebbene modificato in seguito alle variazioni della sua funzione - vale a dire con l'emergere nel commercio di richieste provenienti da oltre i confini della comunità di appartenenza dell'artigiano. Questa arte viene prodotta, in primo luogo, per i commercianti e gli intermediari e secondariamente per un vasto mercato di turisti prevalentemente non africani, che acquistano i lavori artigianali come curiosità o souvenir, andando così ad alimentare il mercato estero delle rarità.

3.L'arte artigianale commerciale emancipatasi dai modelli tradizionali e dunque più aperta all'innovazione individuale. Gli artefici sono solitamente ancora impregnati dallo spirito delle tradizioni dei loro antenati, ma la forza delle loro credenze si è indebolita, sebbene non sia del tutto scomparsa. Gli artigiani in questo stadio, senza perdere completamente la soggezione associata all'aspetto visivo degli oggetti rappresentanti divinità o spiriti, possono giocare con loro più liberamente, secondo la propria immaginazione; possono seguire in misura maggiore i propri sentimenti nel determinare le forme che emergono dalle proprie mani. In alcuni casi (per esempio nell'arte dei Makonde) essi dispongono, per così dire, del meglio dei due mondi. Essi sono, allo stesso tempo, artigiani all'interno di una tradizione e innovatori individuali. Sebbene le condizioni di mercato siano più o meno le stesse della fase due, i prezzi tendono ad essere più alti e i compratori più selettivi.

4.L'arte degli artisti, più pienamente individualizzata e secolarizzata. I giovani non vengono formati, come nelle fasi precedenti, da parenti e maestri attraverso un lungo apprendistato tramite il quale, con la pratica diretta e seguendo l'esempio dei più anziani, si impossessano delle tecniche. La loro formazione avviene sia nelle scuole d'arte europee sia nelle sempre più numerose scuole d'arte dell'Africa nera finanziate dallo Stato o da altre autorità pubbliche e il cui personale è formato da docenti che, sebbene possano essere essi stessi artisti attivi, si sono anche specializzati come docenti d'arte. L'insegnamento impartito da questi docenti, rispetto a quello

2 L'interrogativo: "Quanto è antico?" se applicato a un'opera d'arte africana non ha perciò lo stesso significato di quando lo si usi per un'opera europea.

dei maestri artigiani, è maggiormente separato dalla loro attività artistica. Esso si svolge in corsi specialistici che comprendono di solito anche principi generali e teorie, da apprendere sia attraverso libri che tramite una serie di lezioni pratiche; attraverso l'insegnamento della storia dell'arte, il mostrare le riproduzioni di capolavori dei maestri dell'arte contemporanea mondiale, offrendo dunque un ampliamento della visione artistica che va oltre i confini della tradizione locale, proseguendo al tempo stesso la modernizzazione dell'arte indigena tradizionale ma incoraggiando molto di più la sperimentazione e l'innovazione personale da parte degli allievi di quanto non facesse il tipo di apprendistato proprio della fase dell'arte artigiana. I lavori compiuti nella fase dell'arte africana degli artisti sono rivolti, parallelamente a quelli europei, al mercato dei musei e dei collezionisti privati, la maggior parte dei quali (dati i tempi) non-africani, con l'ausilio o meno di commercianti d'arte come intermediari. I prezzi sono in genere più elevati rispetto alla fase tre, sebbene vi sia una certa sovrapposizione con la sua parte finale. In altri termini, il terreno è pronto per lo sviluppo di una branca africana dell'arte contemporanea mondiale pienamente individualizzata e secolarizzata. I confini tra questi stadi sono fluidi e le forme di transizione sono molteplici.

La brevità di queste descrizioni sommarie tende a non evidenziare il fatto che ogni stadio, e in particolare il primo, ha uno sviluppo suo proprio. Questo breve elenco di stadi serve semplicemente come quadro di riferimento. Esso mostra la principale direzione dei mutamenti nell'assetto sociale della produzione artistica africana e può dunque essere messo in relazione ai mutamenti nei modelli visuali dell'arte prodotta.

Può essere utile aggiungere che tracciare gli stadi e la direzione di un tale sviluppo non implica alcuna implicita valutazione del tipo associato al concetto di sviluppo dominante nelle idee dei secoli precedenti. Riconoscere che l'arte ha uno sviluppo, che la struttura sociale della produzione artistica e il modello visuale dell'arte prodotta cambino congiuntamente verso una specifica direzione, non si lega a un implicito assunto che tale sviluppo significhi "progresso" - ad esempio, che l'arte prodotta da artisti individualizzati e secolarizzati sia "migliore" di quella degli artigiani tradizionali. Il problema è specificatamente come sia possibile che l'arte degli artigiani, prodotta in un assetto sociale tipico di uno stadio precedente dello sviluppo delle società, possa trovare una forte risonanza in un assetto sociale caratteristico di uno stadio successivo e possa essere lì recepito come arte in senso pienamente secolarizzato, al pari dell'arte individualizzata, nonostante fosse, nel suo assetto originale, associato a tradizioni comunitarie specifiche e lontane dalla secolarizzazione.

Come si può vedere, qui si tocca il problema della comunicazione tra esseri umani, veicolata dallo schema visivo dei lavori artistici. Esso è determinato socialmente; porta il segno di un particolare stadio dello sviluppo delle società e di un distinto gruppo sociale, una "cultura" all'interno di ogni fase. Inoltre, in certe condizioni (da chiarire) il messaggio racchiuso in un'opera d'arte - o almeno alcuni suoi aspetti - può essere recepito da persone che vivono in società molto diverse rispetto a quelle dei mittenti, dalle persone che lo hanno prodotto e da coloro per le quali è stato prodotto.

Come è possibile - questo è il problema - che le forme visive, le figure e le maschere prodotte dagli artigiani africani in un contesto sociale assai diverso da quello altamente urbanizzato degli stati-nazione industriali possa, ciò nonostante, provocare una risposta emozionale in alcuni membri del successivo tipo (urbano-industriale) di società? Modellato socialmente come è, il messaggio inviato dagli artigiani africani attraverso le opere d'arte da loro create fa appello a quegli strati della personalità propri delle persone appartenenti alle successive società (urbano-industriali) che essi condividono, in quanto umani, con qualunque altro essere umano, sebbene siano anch'essi socialmente modellati, e perciò modellati in modo diverso?

La distinzione sociologica tra tipi di produzione artistica e mercati d'arte socialmente differenti apre la via, da un lato, a una migliore comprensione dei modi in cui differenti stadi dello sviluppo sociale dell'arte sono connessi a differenze nei suoi modelli visuali e, dall'altro, a una migliore comprensione della autonomia relativa dell'arte rispetto al suo contesto sociale - l'autonomia che rende possibile agli essere umani il reagire emozionalmente a prodotti artistici creati in condizioni sociali diverse dalla propria. Si potrebbe forse assumere che un approccio sociologico all'arte implichi il ridurlo a una "sfera" altra, estranea o aliena. Come si può vedere, non è necessariamente così. Infatti, la prospettiva sociologica è in grado di arricchire la percezione e il godimento di un'opera d'arte mostrandone sia le connessioni che la relativa autonomia rispetto alla società in cui, e per la quale, è stata prodotta. Nei commenti sugli stadi che ho avanzato precedentemente mi sono limitato, per

DOI 10.13128/cambio-18789

motivi di spazio, ai primi tre. Tuttavia, è necessario qualche chiarimento sulle caratteristiche del quarto, quello dell'emergente arte africana ad opera di artisti; in particolare, in merito alle caratteristiche che contraddistinguono l'arte contemporanea di ogni luogo.

L'Africa nera è una delle poche regioni sulla terra dove sia ancora possibile vedere un tipo di produzione artistica, e dunque di arte nel suo scenario originale, ormai scomparsa nelle società più industrialmente sviluppate. La maggior parte di questi lavori sono fatti in legno e in altri materiali deperibili. E sono prodotti in gran parte per l'uso in rituali e cerimonie nell'ambito di comunità relativamente piccole di contadini, cacciatori o pescatori con, al massimo, una forma minima di commercio e di scambi di mercato su lunghe distanze. In questo contesto sociale, le persone delle aree di tradizionale produzione artistica dell'Africa nera hanno sviluppato una varietà straordinaria di sculture e altre opere d'arte il cui significato rituale e cerimoniale immediato e, corrispondentemente, il cui modello visuale o, per così dire, lo "stile" sono circoscritti a una particolare comunità limitata o a un gruppo di tale comunità - a particolari persone o "tribù". Un popolo relativamente piccolo come i Dogon, vissuto - probabilmente per secoli - in una scarpata-fortezza vicino al fiume Niger in Mali (secondo l'odierna denominazione) sviluppò un proprio stile scultoreo così diverso e distinto da qualunque altro da rendere le sue origini Dogon maggiormente riconoscibili rispetto, diciamo, alle origini francesi o italiane di una scultura barocca. Lo stesso può essere detto dell'arte degli Yoruba, dei Baulé e di molti altri piccoli (dal punto di vista numerico) popoli africani. Tuttavia, sebbene lo "stile" comunitario di questi prodotti artistici sia distinto quanto lo è lo "stile" individuale dei grandi maestri della tradizione europea, il loro significato artistico va oltre queste comunità chiuse (sebbene i loro membri possano difficilmente esserne consapevoli). Nel complesso, la produzione artistica estremamente variegata della moltitudine dei popoli tradizionali dell'Africa può essere vista come una delle grandi fasi dello sviluppo della produzione artistica umana e le sue opere come una parte significativa dell'eredità artistica dell'umanità. Solo una percentuale molto piccola di tutti questi lavori che sono stati, e che in misura sempre minore ancora sono, prodotti nell'Africa sub-sahariana hanno la possibilità di essere preservati.

Grazie a sistematiche campagne di ricerca, è ancora possibile trovare, in notevoli quantità, pezzi di metallo e di terracotta. Questi giacciono sepolti nelle abitazioni dei capi e, ancor più, nelle tombe. Ma per quanto riguarda gli oggetti in legno e in altri materiali simili, resteranno solo quelli che sono stati già raccolti e portati in posti sicuri dove possono essere preservati. Nel corso delle prossime due o tre generazioni, questo tipo di produzione artistica nelle società africane probabilmente scomparirà. Si trovano spesso narrazioni romantiche della ragione per cui l'arte africana sia in declino. Ma nei fatti essa è piuttosto ovvia.

Quando muta e scompare l'ordine sociale nel quale gli artigiani e l'arte tradizionali hanno la propria funzione e il proprio posto, anche questo tipo di abilità lavorativa e di arte è destinata a mutare e scomparire.

Il definitivo declino e la conseguente scomparsa dell'arte sacra tradizionale è semplicemente un prezzo che si deve pagare per la crescente modernizzazione delle società africane. Tuttavia, la graduale scomparsa dell'arte artigianale nelle società africane non è un problema che riguarda solo queste stesse società. Il nostro può essere l'ultimo periodo nello sviluppo dell'umanità nel quale questo tipo di arte, l'arte tradizionale artigiana, viene prodotta in qualche luogo della terra. Fintanto che essa sopravvive, possono essere ampliate le conoscenze su ciò che non è ancora noto o si è male interpretato. L'analogo periodo dell'arte europea ha lasciato dietro di sé alcuni muti capolavori; molte opere di questo periodo, probabilmente la maggior parte, sono scomparse. Giustamente, ci si preoccupa della possibile scomparsa di specie animali in Africa, come altrove. I problemi di una forma d'arte prossima alla scomparsa sono diversi. Non è possibile assicurarne la sopravvivenza se le società in cui essa è fiorita si trasformano. Ma si può cercare di preservarne il più possibile e di comprendere molto più pienamente le persone che la producono e per le quali è prodotta. Senza comprendere loro e la loro arte, si può difficilmente sperare di comprendere noi stessi e la nostra arte. Che cosa, ad esempio, distingue l'arte africana prodotta dagli artigiani tradizionali da quella prodotta dagli artisti, che in Europa prese le mosse dall'arte degli artigiani europei nel corso del XV e XVI secolo? Quali le differenze tra i due tipi di arte? Cosa spiega le similitudini che fanno sì che entrambe siano esperite come forma d'arte - il fatto che le maschere e le figure dell'Africa nera, prodotte da anonimi artigiani, con esperienze e modi di vita per molti versi diversi dai nostri, siano in grado di comunicare energicamente con noi, come fanno le opere artistiche prodotte in un assetto sociale più vicino al nostro?

Il problema è complicato dal fatto che, tutto considerato, l'arte tradizionale africana non evocava nessuna

risonanza estetica di sorta nei membri di società più sviluppate in Europa, America e nei paesi bianchi del Commonwealth, lasciando da parte il Giappone, fino più o meno alla fine del XIX secolo. È difficile immaginare i salotti vittoriani adornati con pezzi di arte africana. Nei paesi europei un certo numero di queste opere erano raccolte in collezioni nei secoli precedenti, ma erano - con pochissime eccezioni - visti semplicemente come curiosità etnografiche. Così come la sensibilità estetica degli europei nei confronti dell'arte prodotta dagli artigiani del Medioevo rimase per un certo tempo inibita , e "gotico" come termine generico che si riferiva alla sua ultima fase era un utilizzato per indicare obbrobrio, così - fino a poco tempo fa - [la loro sensibilità estetica] era inibita nei confronti dell'arte degli artigiani africani.

Prendiamo il passo seguente tratto da un saggio di Bernard Berenson[3]:

> Poco avanti la Prima guerra mondiale giunse a Parigi un genio della propaganda commerciale, e si installò al pianterreno di un palazzo attiguo al Palais Bourbon. Là esibì come oggetti preziosi gli intagli in legno a forma umana dei negri, e intorno a essi si affollarono ventriloqui con frasi che furono subito raccolte dai più autorevoli critici d'arte di Parigi, di Londra e di New York [….]
> Qualsiasi abuso della figura umana è stato predicato, [ritratto, apprezzato. Niente era temuto quanto l'essere accademico,] ossia d'avere un'idea acquisita, una convenzione, riguardo al nudo. Il più dotato disegnatore oggi vivente ha fatto appello a tutta la sua maestria per mascherare il suo reale talento. Forse, segretamente, egli disegna alla maniera ortodossa, ciò che stravolge e indiavola poi quado dipinge; come Joyce, il quale, a quanto mi hanno assicurato, scriveva in correttissimo inglese ciò che poi spezzettava in fricassea per darlo alle stampe. Così il solo pittore della Mitteleuropa che oggi compone e dipinge e illustra in modo da sopravvivere alle frenesie e alle nausee delle mode stagionali, anch'egli si sente obbligato ad offuscare i propri intenti con malefatte puerili. Qualsiasi cosa è lecita, pur di evadere dalla rocca di ragione che per millenni l'arte ha cercato di erigere in mezzo al folle oceano del caos. (Berenson 2012, p. 28 e p. 30)

In questo caso, è stata bloccata la comunicazione di cui l'arte tradizionale africana è un veicolo. È altamente significativo che il rifiuto di questo tipo di arte si sia accompagnato a un rifiuto analogo verso l'opera di un esponente di spicco dell'arte contemporanea europea. Le reazioni negative nei confronti di entrambe, da parte di un uomo la cui sensibilità estetica era modellata dalla tradizione classica dell'arte europea, evidenzia una delle ragioni principali della considerazione ricevuta dall'arte africana nella società europea durante il XX secolo, quando molti dei suoi stessi artisti ruppero con la tradizione classica.

L'arte visiva è un tipo particolare di comunicazione umana. Attraverso essa, i produttori comunicano con i fruitori di arte senza parole, tramite i soli simboli emozionali di una forma visiva. Ma la risonanza, la capacità di ricevere il messaggio, in questo come in altri tipi di comunicazione, può essere inibita. Le parole del passo appena citato ne sono un esempio. Il messaggio inviato dall'arte tradizionale africana e in parte dall'arte di Picasso non è stato recepito dall'autore di queste righe; e non si tratta di un impedimento personale di un singolo individuo. È una difficoltà che riguarda ampi gruppi di persone il cui gusto e la cui sensibilità sono stati modellati dalla tradizione classico-romantica dell'arte europea.

Coloro che sono cresciuti in quella tradizione hanno spesso grandi difficoltà a reagire a tipi di arte che differiscono dai suoi canoni. La loro reazione negativa può dunque essere d'aiuto nel comprendere la differenza tra le esperienze e le comunicazioni emozionali incorporate nell'opera di quella tradizione artistica europea e quelle incorporate, da un lato, nell'arte tradizionale africana e, dall'altro, nell'arte europea del XX secolo, come una parte del lavoro di Picasso.

La precedente tradizione dell'arte europea viene spesso descritta come "rappresentativa". Tuttavia, se ci si vuole concentrare sulle sue caratteristiche distintive rispetto ai movimenti artistici di fine del XIX secolo, e del XX secolo, che cercavano di rompere con la tradizione, tale descrizione appare incompleta. Le scuole dominanti della tradizione classico-romantica europea non rappresentavano i loro soggetti semplicemente "come sono". Essi li presentano selettivamente secondo specifici *ideali*. Uno dei principali esempi di questi ideali era il concetto di bellezza. Berenson, nel passo citato precedentemente, quando parla dell'arte come rifugio salubre nel caotico manicomio del nostro mondo, allude al carattere idealizzante della tradizione artistica con la quale la sua sensibilità

3 Bernard Berenson, storico dell'arte americano specialista della pittura rinascimentale - ndc.

DOI 10.13128/cambio-18789

estetica era armonizzata. Lo stato selvaggio delle passioni umane, l'amarezza della condizione umana, la terribile agonia delle lotte tra gli uomini, così come la serenità conquistata quando le tempeste vengono dominate non sono del tutto assenti nella tradizione idealizzante dell'arte europea. C'è Goya a mostrare, chiaramente e senza edulcorazioni, la crudeltà di guerre e oppressione; c'è Rembrandt, che presenta tranquillamente il suo volto di anziano, senza abbellirne i tratti e senza sentimentalismi, fiducioso che, brutto o bello che sia, l'esperienza visiva del suo volto illuminato, dalle sopracciglia leggermente inarcate, che si stacca da uno sfondo più scuro, parli da sola. Tuttavia, l'Amsterdam di Rembrandt era ancora un borgo prevalentemente autonomo, con grandi differenze in termini di ricchezza, ma privo di un principe assoluto o di una reggente aristocrazia militare. Lì, le opere di un uomo che andava dritto per la sua strada, che divenne con gli anni sempre più quello che era sempre stato - un grande outsider-, potevano essere tollerate, se ne poteva essere perfino orgogliosi. Difficile invece che ciò potesse avvenire nelle altre società europee, nella quali un monarca assoluto, una corte, una aristocrazia o una ristretta buona società di un qualche tipo imponeva agli artisti i propri canoni e i propri gusti. Esse richiedevano e apprezzavano nei lavori artistici una idealizzazione e una stilizzazione di persone e della natura fortemente selettiva. La bruttezza era bandita in quanto ritenuta volgare, considerata una proprietà tipica delle classi inferiori, di coloro che non facevano parte del mondo dei belli. Apprezzavano che le figure umane e la natura, nei dipinti così come nelle sculture, venissero rappresentate secondo gli ideali di armonia, eleganza e civiltà. Dal XVI secolo fino agli inizi del XX, e in Russia fino ad oggi[4], le scuole d'arte più apprezzate rappresentavano gruppi di persone, e la natura sotto forma di paesaggi, come se fossero parte di una scena teatrale rappresentata su un palcoscenico. Le pose venivano scelte in modo da conformarsi ai canoni di un pubblico acquirente che si aspettava armonia e bellezza, legge e ordine, che i conflitti tra gli uomini e i tormenti fossero prevenuti anche nelle rappresentazioni, e che tollerava il nudo solo in veste di artificio biblico o classico. Durante tutto questo periodo, i sentimenti ai quali gli artisti facevano appello e il cui risveglio veniva gradito dal pubblico venivano filtrati attraverso corazze sempre più ampie costituite da agenzie di autocontrollo, quali la ragione e la coscienza.

A partire dalla fine del XIX secolo presero campo alcune scuole artistiche in rottura con questa tradizione. Il loro emergere fu indicativo dello sviluppo in queste stesse società di un emergente interesse per l'arte tradizionale africana. Tali nuovi movimenti artistici sono stati spesso descritti come reazione al carattere rappresentativo della precedente tradizione artistica; e spiegati talvolta con la perdita di funzione dei dipinti "rappresentativi" dovuta all'emergere dell'arte fotografica, maggiormente capace di rappresentare uomini e natura "come realmente sono". Ma questa è, al massimo, solo una parte della spiegazione del cambiamento. Esso può essere più probabilmente spiegato con il fatto che molti movimenti artistici del XX secolo, primo fra tutti Picasso con il suo spirito ribelle, presero le distanze dagli ideali che caratterizzavano la tradizione artistica precedente. La loro visione non si è più limitata al *tromp l'oeil* di una scena tri-dimensionale dove esseri umani o animali, edifici, alberi e montagne, si presentavano come una bella visione supportata da un titolo che spiegava esattamente quale scena stessero recitando o chi fossero o quale località. Il pendolo dell'interesse degli artisti si è spostato da queste tendenze oggettivanti verso la direzione opposta: l'interesse è virato verso la coerenza del modello visuale come veicolo attraverso il quale rappresentare le emozioni, le visioni e le fantasie proprie dell'artista. È virato, per dirla con i termini del linguaggio odierno, verso una maggiore soggettività individuale. La rottura innovativa, dunque, non interrompe la continuità della generale direzione di sviluppo. L'oscillazione del pendolo ha semplicemente accentuato ulteriormente l'individualizzazione del lavoro degli artisti.

La direzione del cambiamento nel lavoro artistico ha corrisposto a quello nello sviluppo del mercato d'arte che, dalla produzione rivolta a persone conosciute, nell'ambito di piccole comunità, si è trasformato nella produzione di oggetti artistici per un mercato in continua espansione, fino ad assumere i tratti del mercato globale. L'equilibrio di potere, dunque, tra artisti affermati e acquirenti di oggetti d'arte era a favore dei primi come non mai. Pittori e scultori divennero sempre meno dominati e controllati dai potenziali acquirenti. E finché gli acquirenti appartennero a una ristretta cerchia sociale di élite essi erano in grado, sebbene tra loro in competizione, di imporre agli artisti le loro convenzioni, i loro gusti e i loro tabù morali, in virtù della loro superiorità sociale, del loro potere politico ed economico e della loro coesione in quanto gruppo. Oggi (generalmente parlando, dal periodo dell'Impressionismo in poi) gli artisti sono stati capaci di emanciparsi e di emancipare il proprio lavoro

4 Vedi Elias 2009, Appendix III, Nota B, pp. 284

dalla sudditanza agli ideali e ai gusti delle *élites* dominanti. Gli artisti stessi sono divenuti progressivamente gli arbitri del gusto nelle arti visive, gli specialisti pionieri del suo sviluppo nelle società formati in gran parte da persone specializzate in altri campi. In breve, l'equilibrio di potere tra artisti affermati e acquirenti delle loro opere è cambiato in favore dei primi.

Confrontiamo la situazione sociale di Michelangiolo nei confronti dei suoi acquirenti rispetto a quella di Picasso verso i suoi. Michelangiolo, per quanto grande fosse il suo prestigio - e perciò il suo potenziale di potere e libertà rispetto ai suoi mecenati - era in una posizione inequivocabilmente subordinata e inferiore. All'interno del margine lasciato dalle leggi statali e dalla sua coscienza, Picasso non era subalterno a nessuno. Poteva pitturare e disegnare e scolpire ciò che gli piaceva e come gli piaceva. Le società da cui proveniva il suo pubblico di potenziali acquirenti era economicamente più produttivo e, dunque, più ricco che in qualunque società precedente. Il grado di libertà individuale che di cui egli, come gli artisti che hanno successivamente battuto la propria strada all'apice della propria carriera, ha goduto in quel tipo di società, si esprimeva essa stessa nel suo lavoro: egli era in una posizione che gli permetteva di seguire nel suo lavoro i suoi propri umori, sentimenti e fantasie, disciplinato solo dai dettami del modello visuale per come si dispiegava nelle sue mani.

Questa, infatti, è la chiave principale per comprendere la svolta della pittura e delle altre arti visive durane il XX secolo. L'interesse per la struttura immanente del modello visuale stesso come messaggero degli affetti e delle fantasie si è gradualmente accentuato. Essa ha sempre giocato un ruolo nell'arte visiva, ma in quella classica e romantica l'attenzione veniva condivisa con elementi quali la scena, la posa, la persona o gli eventi rappresentati - con ciò che in modo fuorviante viene definito "contenuto" e che veniva solitamente ritenuto di maggiore importanza. Ora l'equilibrio di interesse si muove chiaramente in favore del modello visivo in sé. Il fine dell'arte visuale e il focus di attenzione degli artisti si è spostato verso la idoneità di forma e colore, linea e struttura, luce e ombra, da un lato, tra loro e, dall'altro, verso i sentimenti e le visioni degli artisti stessi e dunque del loro pubblico potenziale.

Infatti, anche se la posizione degli artisti rispetto al pubblico è cambiata a loro favore così da renderli come non mai arbitri della forma (in questi due sensi) delle opere d'arte visuale, essi sono allo stesso tempo anche esponenti delle esperienze comuni delle loro società condivise con il proprio potenziale pubblico. Il pubblico tende a restare indietro nello sviluppo del proprio gusto quando gli artisti diventano innovatori e specialisti sperimentatori del gusto artistico. Ne sono una testimonianza i frequenti scontri tra le avanguardie artistiche e i guardiani del gusto radicato nella società in generale, divenuti una caratteristica costante nelle società europee dalla secessione degli impressionisti in avanti. Inoltre, senza un eventuale eco nel pubblico in generale, senza il loro sostegno e, perciò, senza un mercato, l'arte sperimentale del XX secolo sarebbe sfiorita. Contrariamente alla visione diffusa, la produzione di arte non è un monologo, ma parte di un dialogo. Se i sentimenti e le fantasie private di un artista non inducono la produzione di un modello visuale (o sonoro o verbale) che, attraverso la sua struttura immanente o "giustezza", possa a sua volta indurre altre risonanze umane di questi sentimenti e fantasie - rendendole perciò comunicabili - l'artista ha fallito. Non può raggiungere quel relativo distacco e autonomia del suo lavoro rispetto ai suoi sentimenti e visioni privati che costituisce la condizione necessaria per trovare il suo eco negli altri, perché la qualità del suo lavoro possa essere considerato arte. Le fantasie e i sentimenti privati di un artista in quanto tali solitamente interessano poco agli altri; l'"arte" di schizofrenici che non sono in grado di "oggettivare" la loro visione - che non sono in grado di distaccarsi sufficientemente dai propri problemi personali e, perciò, sono incapaci di raggiungere quella coerenza del modello visuale che assicuri una relativa autonomia rispetto a loro stessi - lo mostra piuttosto chiaramente.

Il mutamento nelle arti visuali del corso del XX secolo, la rivoluzione degli specialisti contro la tutela dello stato e della "buona società", ha trovato espressione in numerosi movimenti di arte sperimentale, quali l'Impressionismo, l'Espressionismo, il Fauvismo, il Surrealismo, il Cubismo o ciò che erroneamente viene definito "arte astratta". Essi erano indicativi di specifici mutamenti strutturali nella società nel suo complesso. L'erosione delle vecchie strutture di autorità e delle corrispondenti strutture della coscienza e delle idee, rappresentate dalla tradizionale trinità di razionalità, moralità e bellezza e paradigmaticamente esemplificate dalle tre "critiche" di Kant, resero la società nel suo complesso pronta per la produzione (e la ricezione) di modelli visuali più emozionali e talvolta più passionali e libidinosi che, un secolo prima, avrebbero trovato al massimo un limitatissimo riscontro. Avrebbero

DOI 10.13128/cambio-18789

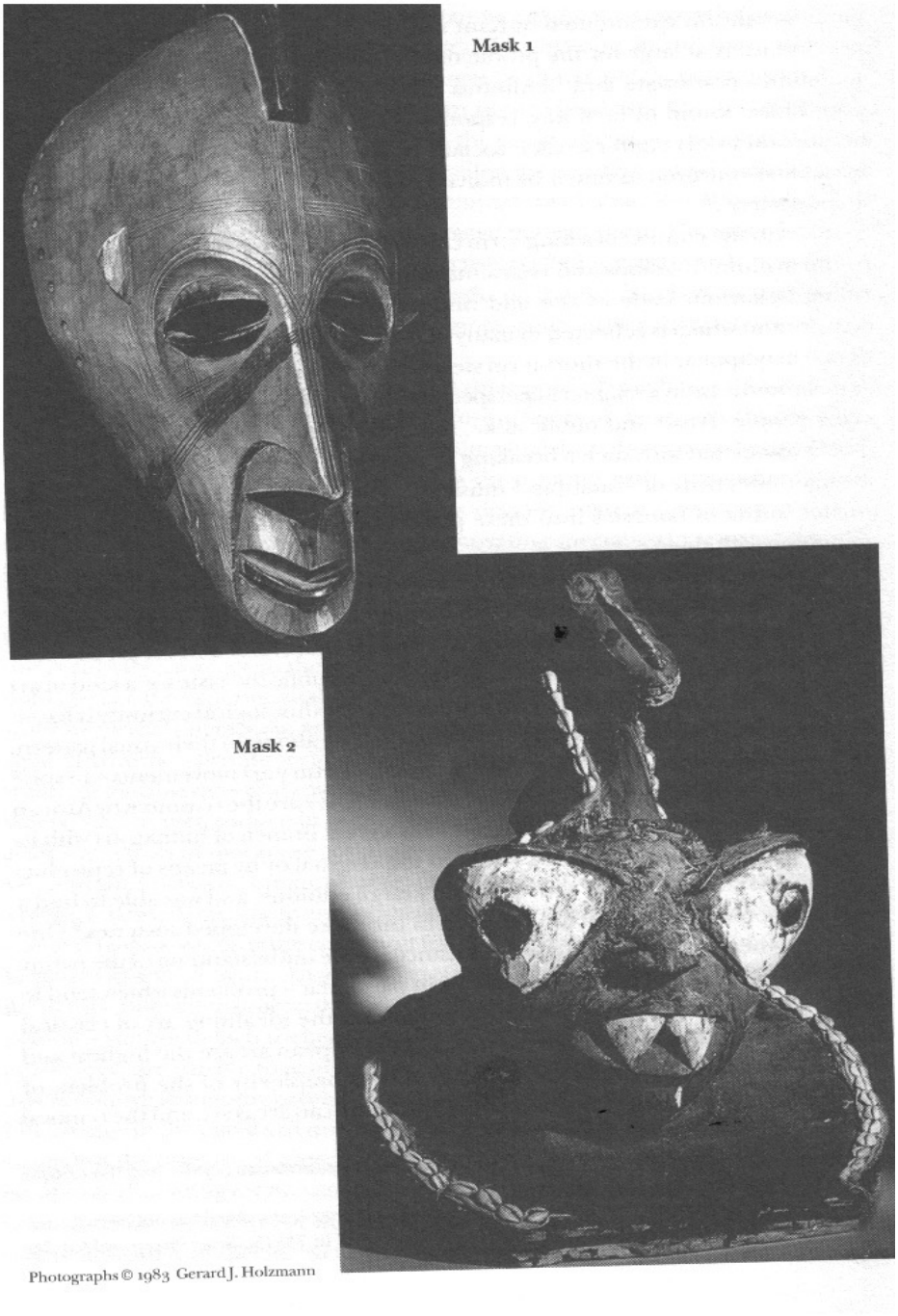
scioccato l'osservatore poiché andavano contro i tabù e le costrizioni sociali e sarebbero stati censurati tanto dalla coscienza individuale quanto dall'autorità statale e dalla "buona società".

Considerato nell'ottica di un processo di civilizzazione di lungo termine, la crepa nell'avvolgente corazza di tabù e costrizioni che si può notare confrontando il codice di condotta dominante della metà del XIX secolo con quello della metà del XX e che si riflette in molti di questi movimenti artistici, appare meno profonda di quanto potesse apparire nell'ottica di breve periodo dei protagonisti. Ma qualunque fosse la sua grandezza, da una prospettiva di lungo termine, la frattura era sufficientemente ampia da far sì che molte persone, fossero artisti o parte del pubblico, gradissero l'eccitamento derivante da shock emozionali associati all'infrangere tabù e costrizioni tradizionali, dall'affettività più forte dei modelli visuali (e musicali) nel proprio ambiente, dal maggior influsso di fantasie in questi modelli e dal maggior spazio disponibile per la loro sperimentazione.

La risvegliata ricettività nei confronti dell'arte tradizionale africana nelle società europee deve essere vista in questo più ampio contesto: è strettamente connessa a questi mutamenti in Europa nell'arte e nella società stessa. L'idea che un astuto commerciante d'arte, o un ristretto circolo di artisti, possa aver rifilato a un vasto pubblico il gusto per un tipo di arte a cui i loro padri avrebbero guardato al massimo come a una curiosità etnologica è basata su un fraintendimento sul modo con cui avvengono i mutamenti. Nei loro modelli visuali, l'arte tradizionale africana e alcuni movimenti artistici europei del xx secolo - a dispetto di tutte le differenze - mostrano certamente affinità marcate. Queste sono le ragioni per cui l'arte africana si trova ora ad essere capace di attrarre un ampio riconoscimento come grande branca dell'arte umana con i suoi capolavori rappresentativi, sia come originali che attraverso mezzi di riproduzione nei libri d'arte illustrati spesso in grandi edizioni, ed è in grado di trovare un pubblico reattivo e un mercato in espansione nelle società più sviluppate. Ci si imbatte qui in problemi di un qualche significato per la comprensione della natura dell'arte in generale e della ricezione dell'arte in particolare - problemi che tendono a restare in ombra fin tanto che si da per scontato che l'arte idealizzante dell'antichità classica e quella europea del periodo classico-romantico siano le sole vere e più elevate forme di arte. Si può vedere in un solo momento la complessità del problema della ricezione se si considera che il riconoscimento dell'arte africana come arte, e la rimozione delle ostruzioni che hanno impedito che fosse percepita come tale nelle società europee, fosse in quelle società connessa all'infrangere le precedenti costrizioni e tabù, mentre gli artigiani africani stessi producevano tali opere in pieno accordo con i codici di condotta delle proprie società; non avevano bisogno di fare lo sforzo di infrangere i precedenti tabù e costrizioni per ottenere ciò che gli europei potevano ottenere solo con un tale sforzo. Il corpo umano nudo, inclusi i seni e i genitali, era mostrato in un caso come un dato di fatto mentre, nell'altro, una tradizione di lunga durata richiedeva che fosse coperto nelle opere d'arte o, al massimo, fosse mostrato con la finzione che la scena o la figura avesse un carattere biblico o storico. La questione è: come è possibile considerare una affinità tra tipi di arte prodotti in stati nazione industriali altamente differenziati e altri prodotti in piccole comunità più semplici, a predominanza agricola? Più in generale, quali conclusioni si possono trarre sulla natura dell'arte dalla crescente ricezione nelle società europee delle opere d'arte dell'Africa nera e una grande varietà di altre società passate e presenti, comunque differenti nella loro struttura?

Per rispondere a tali questioni, può essere utile considerare le due opere di arte africana mostrate nelle foto 1 e 2. Entrambe mostrano maschere. Una, la numero 2, appare a un primo sguardo inquietante, mentre l'altra sembra calma e serena.

La maschera 1 viene dal Mali, probabilmente dalla regione di Bamako. Questa maschera è uno dei migliori esempi dell'abilità con cui gli artigiani africani sono capaci di fondere fattezze umane e fantasiose fattezze animali. Suggerisce l'aspetto di uno spirito. In questo caso, il risultato della fusione non è impressionante per la sua forza e per il suo potere, ma per essere risultato in un disegno altamente sofisticato: un essere saggio e altamente intelligente ti sta guardando, piuttosto capricciosamente, non senza autorità, ma senza essere minimamente impressionante. L'architettura del volto è tutto fuorché semplice. Il naso fine, quasi dritto, viene giù, anche se non proprio direttamente, dalla fronte, portando lo sguardo alla bocca, il cui labbro inferiore è curvo e quello superiore leggermente angolato, dando l'impressione che ci sia molto di nascosto dietro questo volto.



Il sentimento è sottolineato dalle linee che conducono dall'angolo della bocca su fino al naso, dal colore rossastro completato dalle tracce di blu scuro intorno agli occhi e un disegno a strisce che attraversa la faccia. E', a suo modo, un capolavoro africano[5].

La seconda illustrazione mostra una maschera del popolo nigeriano Yoruba. Nel volto predominano luminosi occhi ingigantiti che ti guardano, due incisivi pronunciati e il piccolo naso, somigliante a un becco. La fronte è del tutto scomparsa, sostituita da un lungo collo di coccodrillo rosso adornato da una collana marrone. Sul retro presenta una piccola campana, che suona quando la maschera urta contro la testa dell'uccellino. La natura sacra della maschera viene sottolineata dalla catena di conchiglie. Si possono ancora vedere tracce di piume e di sangue

5 Questo paragrafo è tratto dal catalogo della mostra tenuta a Leicester nel 1970 - ndc

DOI 10.13128/cambio-18789

dovute ai sacrifici offerti alla maschera[6].

Questa maschera aveva un ruolo centrale nei rituali di una delle cosiddette società segrete nella città nigeriana di Abeokuta. I particolari della sua funzione sociale non sono per noi interessanti, sebbene sia utile ricordare che avesse una tale funzione. Nelle sue proprie fattezze, l'aspetto di questa maschera, indossata da un uomo il cui volto e corpo venivano cancellati e che si muoveva in cerchio in modo tale che i cambiamenti di luci e ombre animassero il volto qui presentato, veniva esperita come se fosse l'aspetto di uno spirito e guardata con una certa soggezione. Quando la si osserva si può ancora avvertire una tale sensazione. Il modello visuale porta il suo proprio messaggio all'osservatore in modo abbastanza vivido, sebbene questi non condivida e non conosca il credo religioso ad esso associato all'interno della comunità originaria. Esso suscita un'eco a livello di fantasie che possiamo preferire non conoscere; si può preferire distogliere lo sguardo volgendosi verso le confortanti vedute dell'arte idealizzante che maschera questo livello della realtà emozionale degli esseri umani. È proprio questo il punto: la gente delle società più sviluppate era capace di percepire e apprezzare l'arte tradizionale africana in quanto tale solo se, anche nella loro stessa produzione artistica, erano capaci, come lo erano, di sollevare dai loro stessi volti maschere che sono diventate tutte troppo oppressive, e di tollerare un lato più emozionalmente realistico di sé stessi e del proprio mondo.

In questa maschera africana, così come in numerose sculture e dipinti europei contemporanei, elementi riconoscibili delle fattezze umane vengono ri-modellati e assemblati in un modo che non ha corrispondenti nel mondo comunemente osservabile. Alcuni tratti del volto umano vengono magnificati o distorti, altri vengono ridimensionati o soppressi. Abbiamo gli occhi ingigantiti, i due grandi denti frontali e il piccolo naso che ricorda un becco. La fronte è del tutto scomparsa, sostituita da una testa di coccodrillo rossa posta su un collo assai lungo. Le diverse forme sono fuse in una nuova foggia che è semplice, diretta e potente. Il suo aspetto non ci racconta una storia su qualcosa: non rappresenta nient'altro - una persona in posa, una scena di uno stadio immaginario che sia. E neppure, come si sarebbe inclini a credere, rappresenta un dio o uno spirito - essa è lo spirito stesso. Si tratta, anche qui, di un elemento che l'arte tradizionale africana ha in comune con molti lavori dell'arte contemporanea europea: la funzione dell'aspetto visivo non è quella di fornire l'illusione di un mondo reale idealizzato - l'aspetto visivo non è rappresentativo di qualcosa, ma è esso stesso a suscitare la reazione. Può provocare negli altri una emozione senza mediazione di una spiegazione consapevole e razionale, senza un titolo che indirizzi l'attenzione e la risposta emozionale su un soggetto rappresentato, e perciò esperito come differente, dall'aspetto visuale stesso. Con riferimento a lavori artistici di questo tipo, dunque, domande quali "cosa rappresenta? Cosa significa?" sono prive di senso. Se la vista e l'aspetto visuale insieme non provocano una reazione emotiva nell'osservatore - se la sua musica non viene percepita - una scultura o un dipinto di questo tipo non avrà per lui alcun senso. Può non piacere una foggia e una visione particolare, come quella della maschera 2 mostrata nell'illustrazione, ma è difficile rimanere indifferenti; è arduo non reagire in alcun modo. Essa porta il suo messaggio a quel livello di fantasie elementari in cui tutte le persone sono tra loro più simili - al quel livello denominato Freud "inconscio". In un certo senso, la maschera - con quegli occhi e quei denti che vi guardano - ricorda la descrizione che fece Freud dei primi e perciò (nelle società europee contemporanee) più profondi strati della coscienza che guardano e mordono - *Gewissenbisse*, la coscienza che rode - e la testa di coccodrillo sottolinea tale associazione. Se qualcuno ha bisogno di un titolo, esso potrebbe essere "IMMAGINE DEL SUPEREGO".

Dicendo ciò, le similitudini e le differenze tra i due tipi di arte si fanno più chiare, così come i due diversi tipi di strutture della personalità che vi si rispecchiano: in un caso, le maschere sono comuni e, in tal senso, estranee a ciascun membro della società considerato singolarmente; ciascuno di loro necessita, per potersi controllare, di un forte rafforzamento della propria coscienza da parte dei poteri comunitari, umani ed extra-umani, di cui le maschere rappresentano un esempio. Nell'altro caso, quello delle società europee, le maschere come oggetti religiosi collettivi non esistono più. Esse si sono, come mai prima, individualizzate come parte permanente della struttura della personalità che regola gli impulsi animaleschi di una persona in tutte le situazioni, includendo spesso quelle intime della vita coniugale. Sono cresciute fino ad essere, inevitabilmente, incorporate nella carne e nei volti della gente. Che le si chiami ragione o coscienza, ego o superego, negli adulti esse sono normalmente strutture relativamente stabili e autonome che tengono a bada le impetuose passioni della libido. Questo non

6 Questo paragrafo è tratto dal catalogo della mostra tenuta a Leicester nel 1970 - ndc

vuol dire che gli europei non abbiamo bisogno di strutture di potere comuni che rinforzino il loro autocontrollo; significa soltanto che l'autocontrollo è più forte e più stabile di quanto non fosse negli stadi precedenti dello sviluppo delle società, tanto da relegare i guardiani esterni - come i sacerdoti e i poliziotti - a specialisti di sfere specializzate in cui essi normalmente guardano alle trasgressioni, per così dire, da dietro le quinte.

Nella reazione all'arte tradizionale africana da parte delle società europee c'è dunque una certa dose di nostalgia. E' la reazione di gente che, nella propria arte come nelle proprie vite, è al confronto molto autocontrollata e consapevole e la cui spontaneità emozionale è perciò limitata rispetto a quella di persone che, nella propria arte e nelle proprie vite, sono emozionalmente più spontanee e meno coscienti e perciò anche meno tormentati dalla maggiore intensità di conflitti e tensioni, dalla costante esposizione a forze incontrollabili dentro e fuori le loro società, strutturalmente inseparabili dalla vita sociale ad un livello maggiore di passione e a un livello minore di autocontrollo. Deve perciò essere fatto un bilancio tra la nostalgia per ciò che è andato perduto e la consapevolezza di ciò che si è guadagnato.

Nel corso del ventesimo secolo, molti esponenti dei movimenti artistici europei hanno tentato di recuperare un po' della spontaneità emozionale e dell'incoscienza da loro esperite probabilmente come carenti. A questo riguardo gli artisti rappresentavano i pionieri e gli esponenti di un movimento più vasto. Grazie al grado di relativa indipendenza della loro posizione e alle non trascurabili *chances* di potere degli artisti di successo , essi hanno potuto assumere un ruolo guida nell'indebolire alcune precedenti costrizioni. Dal Rinascimento in poi, le forme di arte visuale dominanti nelle società europee, a parte gli schizzi e i disegni fatti per caso, erano segnate da un alto livello di coscienza di sé. Ne è sintomatico il concetto di pittura come rappresentazione di una scena tridimensionale, in cui le persone e gli altri oggetti venivano congelati in pose teatrali più o meno gradevoli.

Perché potessero affermarsi, dunque, nel reagire a questo tipo di arte consapevole di sé, gli artisti del ventesimo secolo hanno dovuto forzare la propria coscienza; hanno dovuto, in senso metaforico, allentare la presa delle loro maschere interiorizzate, hanno dovuto lottare contro le proprie corazze affinché i propri sentimenti spontanei e la propria immaginazione potessero più direttamente sfociare nelle fogge visuali che prendevano forma sotto le proprie mani, e perciò rendessero visibile la loro *(cioè dei sentimenti e della immaginazione)* coerenza immanente, compresa [la coerenza] dei contrasti, delle tensioni e delle discordanze. La loro, in altre parole, era un'arte di spontaneità consapevole; e ha segnato l'ascesa di un nuovo livello di auto-coscienza. Gli artisti hanno deliberatamente pianificato di affrancare la propria immaginazione da quelle costrizioni che le erano state imposte precedentemente. Tra queste vi era quella imposta dal bisogno di presentare i propri oggetti in modo, al tempo stesso, verosimile e idealizzato. Nei secoli precedenti, questo modo di presentare gli oggetti era arrivato a essere generalmente considerato come lo scopo principale degli artisti e la principale funzione dell'arte. Nel ventesimo secolo, entrambi subirono un considerevole cambio di direzione: sia nello scopo che nella funzione delle arti visive, la creazione di composizioni visuali immaginarie subirono una forte ascesa.

Inoltre, mentre gli artisti nella loro pratica esploravano con grande ingenuità e inventiva il vasto spazio disponibile all'innovazione visuale aperto di fronte a loro da tali cambiamenti di scopi, e il pubblico - spesso un po' disorientato - si confrontava con una esplosione quasi unica di esperimenti visuali, la concettualizzazione del cambiamento di direzione segnava il passo. Le etichette che i principali gruppi di artisti si sono attribuiti - etichette quali "fauves", "dadaisti", "cubisti" - erano per lo più fuori fuoco. Come per il cambiamento di direzione complessivo e gli obiettivi comuni che tutti questi gruppi - sebbene tra loro diversi - condividevano tra loro, i generici concetti impiegati in merito alle caratteristiche distintive dell'arte del ventesimo secolo rispetto a quelle dei secoli precedenti avevano solitamente e, a dire il vero ancora hanno, una forma puramente negativa. Si riferiscono a ciò che questa arte non è - e non a ciò che è e intende essere. Espressioni come arte "non rappresentativa", arte "non figurativa", arte "non naturalistica" sono tipiche di questa concettualizzazione al negativo; come lo è il termine "arte astratta" che indica solamente che i dipinti e le sculture di questo tipo si "astraggono" dalla forma "realmente osservabile" e "verosimile" delle cose; non si riferisce ai nuovi obiettivi che gli artisti intendono perseguire non rappresentando forme "verosimili". Termini classificatori di questo tipo sono sintomatici di una ideologia artistica secondo la quale l'arte rappresentativa, centrata sugli oggetti e "verosimile" è la normale arte di tutte le epoche o, in alternativa, la più elevata conquista nello sviluppo dell'arte. Si tratta, come si può vedere, di una ingenua ideologia auto-centrata. Un tipo di arte che, che per tre o quattro secoli, ha dominato la produzione artistica della propria società viene

DOI 10.13128/cambio-18789

utilizzata come riferimento. Rispetto ad essa, altri tipi di arte appaiono semplicemente come inferiori o come devianti dalla norma. Questo approccio non solo impedisce la comprensione degli sviluppi "devianti" nella società ma anche quella della natura e della funzione dell'arte in sé. Inibisce, ad esempio, la percezione del problema di come mai l'obiettivo della "verosimiglianza" - di creare l'illusione di una realtà idealizzata - sia predominante nelle arti visive in certi periodi e non in altri dello sviluppo dell'umanità. Offusca il bisogno di comprendere quali altri obiettivi gli artisti possano perseguire nelle loro opere.

Le teorie dell'arte che implicitamente considerino la "verosimiglianza" della Grecia classica e di Roma e, di nuovo, dell'arte europea dal Rinascimento in poi, come la forma di arte normale e più elevata, esprime un tacito convincimento ideologico: esse sono il residuo del credo nell'automaticità del progresso. Sembra non ci sia alcun bisogno di indagare come sia avvenuto il passaggio nelle rappresentazioni di dei e uomini nell'antica Grecia al mutare del gusto comune dominante dal primo tipo rituale, detto "arcaico", a quello successivo classico "vero" o, ancora, come mai il tipo più ritualistico e meno realistico di scultura e pittura medievali si sia trasformato, a partire circa dal quindicesimo secolo, nel tipo più secolarmente "rappresentativo" del periodo noto come "Rinascimento". Viene semplicemente dato per scontato che la direzione dell'"evoluzione" dell'arte - questo "progresso" verso una restituzione plausibile di effetti visivi che creano una illusione di "vero" (Gombrich 1962: 246)[7] - sia, nelle arti, il naturale destino dell'umanità. Sembra ovvio che lo sforzo artistico degli uomini debba svilupparsi in quella direzione. Da qui deriva che si consideri «come problema centrale della storia dell'arte … il perché l'umanità abbia impiegato così tanto tempo per giungere a una restituzione plausibile … dell'illusione del vero» (Gombrich 1962: 246).

L'attaccamento all'idea che, avanzando verso l'"Illusione del vero" (cioè, verso gli ideali del periodo classico-romantico), le arti visive avessero raggiunto lo stadio più elevato e definitivo del proprio sviluppo, si è tradotta in una fastidiosa discrepanza tra le storie dell'arte, scritte secondo questa impostazione, e l'arte contemporanea stessa. Non può essere una scusa dire che la storia dell'arte come disciplina accademica si occupa soltanto dell'arte dei tempi passati e non delle opere degli artisti viventi. Si tratta di una distinzione artificiale. Molti importanti storici dell'arte pronunciano giudizi sull'arte del loro tempo. La rivoluzione del ventesimo secolo nelle arti figurative, iniziata all'inizio del secolo, è adesso parte della "storia". Le storie così come le teorie dell'arte guidate esclusivamente da ideali artistici e incentrate sui secoli precedenti sono disorientanti e fuorvianti. Sono, in una certa misura, responsabili del fatto che il peso e il significato della rivoluzione del ventesimo secolo nelle arti (per usare un'espressione del ventesimo secolo) sia stata a tutt'oggi difficilmente tematizzata o spiegata. Il nuovo approccio ha guadagnato rilevanza nella pratica e ha incontrato un certo riscontro in gruppi limitati. Il suo significato come sviluppo nelle arti, la sua connessione con i mutamenti nelle esperienze della gente nella società in generale, la sua *ratio* sociologica, devono ancora essere esplorate. Per il pubblico in generale, l'accesso all'arte contemporanea continua ad essere difficile, se non del tutto impedito. Esso solitamente non riesce a capire come mai molti artisti si siano rivoltati contro la rappresentazione idealizzata dei modelli veristi come scopo principale delle arti figurative, e in che modo questa rivoluzione nelle arti sia legata con la rivolta contro certe costrizioni emozionali nella società in generale.

Qui dobbiamo dire che gli artisti hanno reagito contro la costrizione di un realismo che idealizzava il passato non tanto perché trovassero seccanti tutte queste costrizioni - se così fosse stato non sarebbero stati più capaci di produrre opere d'arte - quanto perché erano approdati a perseguire uno scopo differente, che liberava la loro immaginazione dalle limitazioni imposte dallo scopo secondario e comparativamente marginale di creare una illusione idealizzata del "vero". Con la rivoluzione del ventesimo secolo, venne in primo piano, nella sua forma più pura, lo scopo primario dell'arte figurativa di tutte le epoche, incluso il periodo in cui la "verosimiglianza" sembrava prevalere su tutto. Si trattava dell'obiettivo di creare immaginari modelli visuali coerenti che, come quelli uditivi della musica, rappresentassero i sentimenti e le fantasie degli artisti; che al pari di quelli musicali potessero far fluire l'intera gamma delle emozioni umane, dalla pacata serenità, buona allegria e piacevole eccitazione all'odio, rabbia e paura. Un obiettivo che fosse capace di toccare un tasto nell'osservatore – per provocarne una reazione. Allontanando l'illusione di una realtà idealizzata e beatificata come principale scopo dell'arte, gli artisti della fine del diciannovesimo e del ventesimo secolo furono maggiormente in grado, rispetto al passato, di esplorare

7 Vedi Elias 2009, Appendix III, Nota C, pp. 284-5.

il linguaggio della forma visuale e del relativo significato emozionale. Disciplina e costrizione, pertanto, erano loro imposte solamente dalla ricerca della "correttezza" interna della composizione, dalla coerenza immanente della forma visiva stessa, stridente e discordante o calma e armoniosa che sia, e dal suo appeal sull'immaginazione dell'operatore e dell'osservatore.

Reagendo all'illusionismo idealizzante del periodo precedente, dunque, i leader della rivoluzione nell'arte figurativa del ventesimo secolo furono capaci di seguire molto più direttamente, e spesso anche più appassionatamente, i suggerimenti dei propri sentimenti e della propria immaginazione e di fare appello più direttamente [ai sentimenti e all'immaginazione] degli osservatori delle proprie opere. Ciò rappresentava, dunque, il comune denominatore delle varietà d'arte del ventesimo secolo. Se si vogliono sostituire le molte etichette che indicano ciò che l'*arte non è* con un termine che indichi le sue caratteristiche positive, si potrebbe parlare di un' "arte di pura immaginazione", un'arte il cui soggetto sia puramente immaginario e che, in tal senso, possa essere denominata "arte immaginaria" in opposizione a "arte realistica".

Ancora una volta ci troviamo di fronte a aspetti di affinità strutturale tra l'arte contemporanea europea e quella tradizionale africana. Anche quest'ultima è un'arte di pura immaginazione, un'arte immaginaria in quanto distinta da quella realistica. Si può, metaforicamente, rappresentare il nesso di sviluppo qui riscontrato visualizzandolo come una scala a spirale che le persone salgono e in cui, salendo, possono ancora una volta cogliere, a un nuovo livello e con una più ampia prospettiva, i problemi che le persone hanno cercato di affrontare in precedenza su scala più limitata. Una maschera quale quella descritta in precedenza - L'IMMAGINE DEL SUPEREGO - costituisce un'opera di pura "arte immaginaria". Che piaccia o meno, la sua foggia visiva smuove qualcosa. Non è rivolta a dare l'illusione di una "realtà oggettiva". Anche nel caso dell'arte tradizionale africana, la questione decisiva è quanto l'opera dell'artigiano raggiunga - al di là di tutte le tensioni e i contrasti - la coesione immanente del modello visuale, l'idoneità dei suoi vari elementi in relazione tra loro e con le emozioni e immaginazioni incluse dall'artefice nell'aspetto fisico della sua opera che permettono, e forse perfino obbligano, coloro che la guardano a reagire, a loro volta, con proprie emozioni e immagini. Queste possono includere vera paura e soggezione, come può ben accadere nel contesto religioso originario, o paura catartica condita con un po' di piacevole eccitazione, come avviene in un ambito più secolarizzato se viene esperita puramente come opere d'arte.

La differenza è che, nel caso dell'arte tradizionale africana, la produzione di queste opere incorpora l'immaginazione collettiva di un intero gruppo nel tempo, mentre le opere dell'arte contemporanea europea incorporano in misura maggiore la peculiare immaginazione di artisti fortemente individualizzati. Nel caso dell'arte tradizionale africana, le opere di pura immaginazione evolvono in modo relativamente inconsapevole come parte di una comune tradizione religiosa; nel caso europeo più consapevolmente come rappresentazioni della personale e, nella maggior parte dei casi, del tutto secolarizzata immaginazione degli artisti la cui spontaneità, per poter fluire liberamente, richiede molto spesso uno sforzo intenzionale.

Ancora una volta si può vedere, da una diversa angolazione, perché per una migliore comprensione delle caratteristiche dell'arte tradizionale africana sia necessario considerare la rivoluzione dell'arte europea del ventesimo secolo. La risonanza di entrambe può essere debole fin tanto che sia legata a un concetto di sviluppo dell'arte umana che eleva il realismo idealizzante dell'arte greca e romana da un lato, e di quella europea tra il quindicesimo e diciannovesimo secolo dall'altra, al livello superiore nello sviluppo dell'arte visuale in generale. Questo concetto di sviluppo è, come ho indicato precedentemente, una variante del vecchio familiare concetto di "progresso". In base ad esso, gli aspetti della propria società, come la razionalità, la fisica newtoniana o l'arte classica e i suoi derivati, appaiono come il punto finale e più elevato dello sviluppo dell'umanità. Il quadro dell'ordine e della direzione dei mutamenti evolutivi intrapresi dalle società umane e dalle sue varie manifestazioni è, in tal caso, dominato dalla nozione che la propria condizione, o la condizione che sarà raggiunta dalla propria società nel prossimo futuro, sia sempre stata e ancora sia l'obiettivo centrale e il punto terminale dello sviluppo dell'umanità; tutto ciò che è successo prima appare come una serie di passi verso il predestinato obiettivo finale. Sul concetto di sviluppo sociale hanno gravato per secoli associazioni teologiche di questo tipo. Esse hanno fino ad oggi distorto e offuscato il problema dell'ordine sequenziale e della direzione dei cambiamenti nella struttura della società, e

DOI 10.13128/cambio-18789

perciò anche il problema, dall'ambito più limitato e fortemente meno complesso, della successione degli stadi nello sviluppo delle arti visuali.

Nel dibattito sullo sviluppo delle arti visive, spesso non si distingue tra due aspetti diversi: da un lato, la sua interdipendenza funzionale con lo sviluppo delle società in cui l'arte viene prodotta; e, dall'altro, il valore artistico dell'arte prodotta a diversi stadi dello sviluppo sociale. Il primo, sebbene non abbia un obiettivo finale, comporta cambiamenti di lungo periodo in specifiche direzioni; il secondo non ha un carattere direzionale di questo tipo. La struttura dell'arte evolve, il valore dell'arte no - vale a dire, i prodotti umani di qualità e valore artistico possono essere, e infatti sono stati, prodotti in tutti gli stadi dello sviluppo delle società umane e del corrispondente sviluppo nella struttura dell'arte. Il modo odierno di concettualizzare la differenza tra il carattere evolutivo dei cambiamenti nella struttura e il carattere non evolutivo di quelli nel valore dell'arte tende a confondere il punto. Le persone reificano gli aspetti valoriali dell'arte, insieme a quelli di altri relativi prodotti umani, rendendo evidente che essi formano aspetti diversi di una speciale "sfera" della società chiamata "cultura". Si è dunque detto che questa sfera non evolve, in contrasto alle società umane stesse i cui cambiamenti di lungo termine hanno il carattere dello sviluppo[8].

La confusione è aggravata dal fatto che, in molti casi, la transizione verso tipi di arte che danno l'illusione del "vero" non viene rappresentata solo da uno sviluppo inteso come sequenza fattuale di cambiamenti in una specifica direzione, ma anche come sviluppo in senso migliorativo, come "progresso". Di conseguenza, le discussioni sui cambiamenti nei canoni artistici si svolgono intorno a due alternative estreme. La prima è la convinzione che le arti visuali "arrivano in certa una epoca", quando le persone sono state capaci di produrre verosimiglianze realistiche dei loro soggetti. Questa dottrina implica, come si può vedere, che l'accurata "verosimiglianza" sia il criterio decisivo per il valore attribuibile all'arte e che, perciò, i passati mutamenti verso una maggiore "verosimiglianza" delle arti figurative fossero avanzamenti da tipi di arte di minor valore artistico verso altri di maggiore valore. L'abbandono dell'ideale del "vero" dunque da parte degli artisti contemporanei appare ai seguaci di questa dottrina come un abbassamento di livello, una temporanea regressione dell'arte. È facile vedere che nascosta in questa dottrina non vi è solo la vecchia familiare tesi teologica del progresso dell'umanità verso uno stadio finale rappresentato dal proprio ideale, ma anche uno specifico tipo di assolutismo valoriale: l'ideale dominante della tradizione artistica della propria società appare come il maggiore e più elevato obiettivo raggiungibile dall'umanità. L'alternativa opposta a questo assolutismo valoriale evolutivo è il relativismo valoriale storico o culturale[9]. In questa visione, l'arte e la cultura in generale hanno una storia ma non una evoluzione. I diversi stili artistici, canoni e linguaggi vanno e vengono irresponsabilmente; sembrano cambiare non nella forma di uno sviluppo (cioè, come fasi in un ordine sequenziale strutturato verso una direzione di lungo periodo), ma in una maniera storica (cioè, a caso, senza struttura e direzione, forse come risultato dell'apparizione fortuita di "grandi uomini"). L'approccio relativistico ai mutamenti nei canoni delle arti porta dunque alla nozione di una netta divisione tra due cose: da un lato, le "società" formate da esseri umani e "sfere" della società, come la conoscenza e la tecnologia, i cui tipi precedenti o successivi sono in qualche modo connessi gli uni agli altri in un modo strutturato, vale a dire come stadi di uno sviluppo; dall'altro lato, "culture", incluse "sfere" nelle quali i cambiamenti appaiono come accidentali, privi di struttura o, in breve, "storici". Secondo questa dottrina, perciò, ogni tentativo di riferire i cambiamenti nella produzione artistica delle persone allo sviluppo delle società devono essere considerati vani.

Per quanto breve, una esposizione di una sequenza evolutiva come quella data in precedenza degli stadi nella produzione artistica africana può aiutare a mostrare quanto l'attrezzatura concettuale che costringe il pensiero entro la camicia di forza o di queste due alternative estreme sia inadeguata al suo scopo. Usata come modello in scala minore, quella sequenza di stadi mostra molto chiaramente come il modo in cui vengono prodotte le opere d'arte, la struttura del mercato artistico, la funzione e la posizione dei produttori di arte e l'equilibrio di potere tra loro e i loro clienti mutano secondo i mutamenti della struttura della loro società. La loro direzione

8 Questo è un riferimento implicito all'opera di A. Weber (1868-1958), con il quale Elias è stato in contatto come candidato all'*Habilitation* a Heidelberg. Weber distingueva tra sviluppo sociale e tecnologico da un lato, e "movimenti culturali", dall'altro. Solo nel primo sarebbe possibile identificare la direzione dei cambiamenti. Si veda Weber (1998). Ndc.

9 Nei suoi scritti di sociologia della conoscenza e di sociologia della scienza, Elias tenta anche di "condurre la barca tra la Scilla del relativismo sociologico e il Cariddi dell'assolutismo filosofico". Si veda in particolare Elias (2009). Ndc.

di fondo (che, al pari di quella degli altri sviluppi sociali, è reversibile) è stata indicata attraverso il riferimento a cambiamenti quali il passaggio dall'arte degli artigiani a quella degli artisti, dalla produzione artistica rivolta a piccole comunità a quella per il mercato globale, e attraverso il significato di concetti quali "individualizzazione", "secolarizzazione" e "commercializzazione" che si riferiscono allo stesso tempo alla direzione dei cambiamenti nella produzione dell'arte e nella società in generale. Riferirsi ad essi aiuta a chiarire l'ordine del cambiamento nella produzione e funzione delle arti figurative; chiariscono le modalità, come vedremo, per una migliore comprensione della direzione dei cambiamenti nel loro linguaggio comune - nella loro struttura - ma lasciano completamente aperto il problema dei cambiamenti nel valore dell'arte prodotta a questi diversi stadi. Perciò, la conoscenza delle mutevoli relazioni tra artefici e acquirenti delle opere d'arte nel caso, diciamo, di artigiani di piccoli villaggi africani, artigiani urbani medievali, artisti-artigiani rinascimentali e artisti del ventesimo secolo migliora, e di fatto è indispensabile per, la comprensione dei mutamenti negli scopi e canoni comuni riguardo al modello figurativo dell'arte prodotta a questi diversi stadi dello sviluppo della società. I cambiamenti direzionali di questo tipo possono essere accertati con un alto grado di precisione e certezza in modo puramente fattuale. Ci si può riferire a loro senza alla fine implicare che tipi di arte con caratteristiche strutturali di uno stadio successivo in una sequenza evolutiva siano di valore superiore a quelle con caratteristiche di uno stadio precedente.

Questo è il punto cruciale. Indica come, e perché, l'asse principale della controversia in questo campo - la polarità concettuale tra assolutismo valoriale della dottrina del progresso nelle arti figurative e relativismo culturale che nega ogni sviluppo nella loro produzione e struttura - sia fuorviante, e [perché] la discussione secondo queste linee sia sterile e inconcludente. Entrambi i lati - ciascuno a proprio modo - confondono affermazioni sulla struttura e affermazioni sui valori.

Allo stesso tempo, la valutazione di queste due dottrine aiuta a chiarire la questione. Richiama l'attenzione alle caratteristiche distintive del concetto di sviluppo per come è stato usato qui. Il concetto del passato, che implica progresso verso un obiettivo finale che rappresenta l'ideale proprio dell'interlocutore, è stato sostituito da un concetto di sviluppo aperto. Rimuove l'inganno di uno stadio finale ideale - quello più elevato e migliore che possa essere raggiunto dagli esseri umani - al di là del quale non si deve pensare. Focalizza invece l'attenzione sul problema delle direzioni reversibili degli sviluppi sociali di lungo termine senza una fine prevedibile. Nel breve periodo, si possono osservare tendenze e contro-tendenze. Nel lungo periodo, si sceglierà, tra fluttuazioni e incidenti della storia nel corso di centinaia o migliaia di anni, un fascio di cambiamenti che vanno nella stessa direzione. Devono essere esplorati cambiamenti sociali di lungo periodo - ad esempio nella direzione di una crescente specializzazione o verso una maggiore e più ampia integrazione.

Inoltre, il riconoscimento che il relativismo culturale è basato sulla confusione tra il valore duraturo che gli artefatti umani possono avere per le persone in quanto opere d'arte qualunque sia stato lo stadio nello sviluppo dell'umanità nel quale sono state prodotte e il linguaggio - il canone e la struttura delle opere d'arte che cambiano nello stesso ordine e nella stessa direzione di altri cambiamenti nello sviluppo dell'umanità - rende possibile far emergere uno dei problemi fondamentali delle arti visive offuscato da questa confusione. Si tratta del problema della natura del potenziale umano che permette alle persone in tutti gli stadi dello sviluppo dell'umanità di produrre artefatti dal carattere di opere d'arte. Per intraprendere l'esame della sequenza evolutiva dei cambiamenti nelle arti figurative senza fare riferimento, neppure brevemente, alla (complementare) idea di una capacità universale di fare opere d'arte e di reagire ad esse avrebbe permesso di ragionarne astrattamente.

Le discussioni sull'universalità di questa capacità umana, in accordo al linguaggio del pensiero prevalente, sono adatte a essere ricondotte a una delle controversie prevalenti nella nostra epoca. Si può ritenere che questa capacità sia universale in quanto innata - rappresentativa di una struttura biologica comune degli esseri umani. Si può dire che sia acquisita in relazione a esperienze umane comuni che ricorrono nelle società di tutti i tipi. Perciò elevando il problema dell'universalità del potenziale degli esseri umani nel fare, e reagire, ai prodotti con caratteristiche di arte, si può ben innalzare l'aspettativa che la soluzione sarà in ultima analisi trovata nei termini di una o l'altra delle due opzioni. Questa aspettativa è destinata ad essere delusa. Il problema concepito in termini di questo o quel modello non è corretto. Affrontare quali siano le ragioni per cui è errato ci porterebbe troppo lontano. Semplicemente possiamo sostenere che può essere d'aiuto affermare che si può affrontare con una mente

DOI 10.13128/cambio-18789

aperta il problema del potenziale umano di produrre opere dal carattere artistico (qualunque esso possa essere), e piuttosto spesso opere d'arte di alto merito, in società a diversi livelli di sviluppo. È uno dei problemi più intriganti delle arti figurative e merita qualche commento[10].

Il problema dell'universalità di questo potenziale ha guadagnato una rilevanza particolare nella nostra epoca a causa dell'incremento (mai così elevato prima d'ora) della varietà di società alle quali hanno accesso gli artisti delle società contemporanee, alle quali possono reagire e possono piacere. Ci si trova dunque di fronte alla domanda di specifiche proprietà di oggetti visuali che suscitano in coloro che li vedono ciò che si può chiamare "reazione all'arte", e [le proprietà del] la reazione stessa. Quali sono le caratteristiche strutturali distintive delle forme visive che identificano questi oggetti come opere d'arte? Qual è la specifica natura del tipo di comunicazione che gli umani possono stabilire tra loro tramite queste forme? Si tratta ovviamente di un tipo di comunicazione non verbale. Le opere d'arte possono provocare una reazione emozionale negli esseri umani [che sono] totalmente incapaci di comunicare attraverso la parola verbale con gli artefici di queste opere.

Le persone sono oggi in una posizione in cui possono vedere, e reagire anche con gradimento e eccitazione, opere di anonimi artigiani prodotte migliaia di anni fa nell'antico Egitto, di artigiani Dogon e Yoruba altrettanto anonimi dell'Africa occidentale, o di artisti cinesi e giapponesi del diciottesimo e diciannovesimo secolo, di una lunga linea di artisti vissuti in differenti stadi dello sviluppo delle società europee e non. Essi possono penetrare le barriere di diversi linguaggi artistici e stili senza essere in grado di superare le corrispondenti barriere linguistiche. Possono anche essere in grado di riconoscere, in tutti questi casi, le proprietà distintive della forma visiva che assegna a un'opera d'arte il carattere di capolavoro e che identifica un'altra come mediocre; e, perciò, nel nostro tempo anche questo problema presenta una nuova urgenza: "Cosa consente alle persone di distinguere tra un capolavoro e un pezzo kitsch?" (vedi Elias 2006).

Molti dei problemi qui incontrati sono ancora presenti sotto il tradizionale linguaggio dell'estetica, con le sue tendenze verso un tipo peculiare di astrazione deumanizzante. Tale astrazione sembra includere un approccio alle opere d'arte che imita l'approccio agli oggetti della natura, non considerando il fatto che i primi sono simboli di relazioni umane: senza reazione umana le opere d'arte sono semplicemente detriti di un universo privo di senso. È in questo contesto che la questione del diverso valore delle opere d'arte acquista significato. Si può essere in grado di riconoscere la possibilità di classificare le opere d'arte secondo una scala che va dalle opere di grande arte a opere di cattivo gusto. Ciò che resta aperto è il problema del criterio attraverso il quale avviene tale classificazione.

È forse necessario dire che, nel nostro tempo, dalla produzione artistica altamente individualizzata, è molto probabile che la consapevolezza di tutti questi problemi dipenda in una qualche misura dalla esperienza personale di ciascuno. Non si avvertirà la necessità di affrontare problemi di questo tipo se non ci si è confrontati con le opere tradizionali di artigiani africani o di artisti di Asia, Europa o America del lontano passato e [se non ci si è] chiesti: come è possibile che mi colpiscano così tanto? [Come è possibile] che possano comunicarmi qualcosa di ciò che i loro artefici hanno provato e esperito?

Ma forse [il lettore] può essere tollerante con me, con questa esperienza in mente, se introduco il problema che sottostà a questo esperienza quel tanto che basta affinché altri possano eventualmente svilupparlo ulteriormente: prenderò spunto da uno scrittore contemporaneo che ha un approccio sociologico al problema dell'arte. Egli prese le mosse dall'indagare «le funzioni della pittura, della scultura, dei romanzi e delle commedie … per le persone che le guardano, ascoltano, acquistano, usano e godono», e afferma che «L'idea di un'"opera d'arte" è un'astrazione moderna, ma grazie alla esistenza di gallerie d'arte e musei siamo spinti a proiettare tale idea nel passato» (Burke, 1974, p.140). È utile ricordare il fatto che gli artefatti umani di differenti società oggi esperiti come opere d'arte, non lo erano al tempo in cui sono stati prodotti. In corrispondenza alla vasta espansione e diversità di prodotti visuali umani accessibili a noi, la classificazione di molti di loro come "arte" costituisce davvero un livello più elevato di generalità e astrazione rispetto a quanto fossero i concetti classificatori formati nelle società la cui esperienza e il cui interesse erano in gran parte limitati ai propri prodotti visuali. Una più piena comprensione dei prodotti di altre società esperiti oggi come "arte" richiede dunque una consapevolezza sia delle differenze che delle relazioni tra questi e la nostra esperienza di questi prodotti e, conseguentemente, tra questi e i nostri concetti classificatori che comunicano queste esperienze. Ho già fatto riferimento al fatto

10 Vedi Elias 2009, Appendix III, Nota D, pp. 285-6.

che le figure e le maschere tradizionali africane, esperite e concepite oggi come opere d'arte, erano vissute nel loro ambiente originale come oggetti religiosi nel senso più ampio del termine. Eppure, sebbene l›esperienza e la concettualizzazione fossero in quel caso differenti dalle nostre, non possiamo affatto dire che fossero del tutto irrelate *rispetto ad esse*. Che essi esperissero come oggetti dotati di poteri magici ciò che noi esperiamo in un mondo puramente secolare come opere d'arte non implica che non via sia alcuna comunicazione. Sotto tutte le differenze delle esperienze incorporate nelle forme visuali giace un livello comune di esperienza. Senza di esso non si potrebbe reagire emozionalmente ad esso; non si potrebbe essere da esso scossi - terrorizzati o piacevolmente eccitati, che sia; non si potrebbe viverle come "arte".

Riferimenti bibliografici

Berenson B. (2012), *Vedere e sapere*, Milano: Abscondita, ed or: 1953.

Burke P. (1974), *Tradition and Innovation in Reinassance Italy*, London: Fontana.

Elias N. (2002), Écrit sur l'art africain, traduzione di J.B. Ouédraogo e F. Armengaud, Paris: Kimé.

Elias N. (2006), *The Kitsch Style and the Age of Kitsch*, in *Early Writings*, Dublin: UCD Press *[Collected Works, vol 1]*, ed. or.: 1935.

Elias N. (2009), *Appendix III. Extended notes to "Stage of African art, social and visual",* in Essay III. On Sociology and the Humanities, dublin: UCD Press *[Collected Works, vol 16]*

Elias N. (2009), *Essays I: On the Sociology of Knowledge and the Sciences*, Dublin: UCD Press [*Collected Works, vol 14*].

Gombrich E. H. (1962), *Art and illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London: Phaidon.

Weber A. (1998), *Fundamentals of Culture-Sociology: Social Process, Civilization Process, Culture-movement*, in J. Rundell, S. Mennell (*eds*), *Classical Readings in Culture and Civilization*, London: Routledge, ed. or.: 1921.