



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

Fine dell'arte

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

Stefano Marino (2022). Fine dell'arte. NUOVA INFORMAZIONE BIBLIOGRAFICA, 19(4), 603-626 [10.1448/106232].

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/912275> since: 2023-01-20

Published:

DOI: <http://doi.org/10.1448/106232>

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

Stefano Marino

Fine dell'arte¹

1.

A partire all'incirca dalla metà dell'Ottocento la questione della cosiddetta "fine dell'arte" (o, come si dice talvolta, "morte dell'arte") ha rappresentato una delle questioni centrali nel campo dell'estetica e della filosofia dell'arte, non di rado con significative implicazioni e diramazioni in altri campi non distanti, come la storia dell'arte contemporanea, la critica d'arte, la sociologia dell'arte, la semiotica dell'arte, ecc. Normalmente, nell'utilizzare queste espressioni in un contesto estetico-filosofico, si fa riferimento a (o, quanto meno, si prendono le mosse da) una celebre formulazione di Georg W.F. Hegel, risalente alle sue lezioni di estetica presso l'Università di Berlino nei primi decenni dell'Ottocento. Nella formulazione di Hegel, però, non si parla precisamente di fine o morte dell'arte, bensì, in maniera più sottile, più sfumata e più coerente con le coordinate del suo sistema filosofico, di "carattere di passato dell'arte".

Dall'inizio del Novecento, poi, con l'avvento delle avanguardie artistiche – con le loro poetiche ben riassunte a livello teorico dalle formule di Adorno e Marcuse, secondo cui "il compito attuale dell'arte è di introdurre il caos nell'ordine" (Adorno 1994, §143, p. 270) e "la via dell'arte [è la] sovversione estetica permanente" (Marcuse 2002, p. 247) – la tematica della fine o morte dell'arte si è arricchita naturalmente di ulteriori componenti e sfumature. Da quel momento in poi, infatti, l'impatto rivoluzionario e dirompente degli artisti e delle artiste d'avanguardia nei diversi campi della creatività ha messo spesso in discussione norme, paradigmi e modelli del fare artistico che si erano stabiliti e consolidati ormai da numerosi secoli e che, agli occhi di artisti, committenti e fruitori, avevano quasi acquisito un'apparenza di supposta eternità. Una supposta eternità che, però, le avanguardie pittoriche, poetiche, letterarie e musicali misero radicalmente in discussione, suscitando spesso, per l'appunto, la sensazione che fosse ormai sopraggiunta qualcosa come la fine dell'arte (o, perlomeno, dell'arte com'era stata sempre intesa). Su un piano di informazione bibliografica – che, per via della natura del presente contributo e della stessa sede editoriale in cui appare, è un piano ovviamente molto importante – possiamo notare come due libri usciti pressoché in contemporanea e intitolati anche in maniera molto simile (*Dopo la morte dell'arte* di Federico Vercellone e *L'età della morte dell'arte* di Francesco Valagussa, entrambi del 2013) prendano le mosse dalla formulazione hegeliana della questione e si confrontino poi in modo accorto e approfondito con le risonanze novecentesche del

¹Nel presente contributo è stato adottato il criterio di citazione "autore-data", fornendo i riferimenti essenziali direttamente nel testo e riservando invece alla Bibliografia finale le informazioni complete sugli articoli e i libri citati nel testo.

problema della fine o morte dell'arte, non esitando a toccare aspetti quali la condizione dell'opera d'arte in un "secolo lacerato" come il Novecento (e anche "oltre il Novecento") o lo statuto dell'istituzione del museo in un'epoca in cui, citando una formula efficace, l'arte ormai "si fa con tutto" (Vettese 2010).

Ritornando dunque a Hegel, bisogna dire che, con la succitata nozione di "carattere di passato dell'arte", il filosofo di Stoccarda intendeva affermare che "lo spirito del nostro mondo odierno [...] appare come al di sopra della fase in cui l'arte costituisce il modo supremo di esser coscienti dell'assoluto". Secondo Hegel, "[i]l genere peculiare della produzione artistica e delle sue opere non soddisfa più il nostro bisogno più alto", poiché a suo giudizio "il pensiero e la riflessione hanno sopravanzato la bella arte", la quale "non arreca più quel soddisfacimento dei bisogni spirituali, che in essa hanno cercato e solo in essa trovato epoche e popoli precedenti. [...] Essa", conclude Hegel, "ha perduto pure per noi ogni genuina verità e vitalità" (Hegel 1997, pp. 14-16). Più avanti, sempre nell'*Estetica* (la grande opera scaturita dalle trascrizioni delle sue lezioni berlinesi e dagli appunti dei suoi allievi), Hegel prosegue affermando che "l'arte non vale più per noi come il modo più alto in cui la verità si dà esistenza", poiché "giunge in generale l'epoca in cui l'arte rimanda oltre se stessa. [...] Si può, sì, sperare che l'arte s'innalzi e si perfezioni sempre di più, ma la sua forma ha cessato di essere il bisogno supremo dello spirito" (ivi, p. 120).

Fra coloro che si sono richiamati esplicitamente alla tesi di Hegel, ad esempio, è opportuno menzionare Martin Heidegger. Nel suo saggio fondamentale *L'origine dell'opera d'arte*, risalente alla metà degli anni Trenta, Heidegger afferma infatti di volersi ricollegare a quella che egli chiama enfaticamente "la meditazione più vasta – perché pensata in base alla metafisica – che l'Occidente possiede intorno all'essenza dell'arte, [...] le *Lezioni di estetica* di Hegel", e si domanda appunto se l'arte "[sia] ancora oggi una maniera essenziale e necessaria in cui si storicizza la verità" oppure non lo sia più, concludendo che "l'ultima parola intorno a questa affermazione di Hegel [*scil.* quella del "carattere di passato dell'arte"] non è ancora stata detta" (Heidegger 1997, p. 63). Molti anni dopo, in una lettera a Rudolf Krämer-Badoni del 25 aprile 1960 (pubblicata in italiano come Appendice alla raccolta *Oltre l'estetica. Scritti sull'arte*), Heidegger specificherà ulteriormente:

nella postfazione al mio saggio [*scil.* *L'origine dell'opera d'arte*] cito Hegel, concordando con la tesi secondo cui "quanto alla sua suprema destinazione, l'arte è per noi qualcosa che appartiene al passato", [ma] ciò non vuol dire né aderire alla concezione hegeliana dell'arte né affermare che l'arte sia alla fine. Desidero piuttosto dire che l'essenza dell'arte è per noi degna di essere interrogata. Io non "posso fermarmi a Hegel" perché non sono mai stato con lui, lo impedisce l'abissale differenza nella determinazione dell'essenza della "verità" (Heidegger 2010, pp. 89-91).

L'esempio di Heidegger è solo uno (sebbene, ovviamente, uno dei più enfatici e rappresentativi, anche solo per la statura filosofica dell'autore di *Essere e*

tempo) fra i diversi esempi che è possibile citare nell'estetica del Novecento a proposito della suggestione esercitata dalla tesi hegeliana del "carattere di passato dell'arte". Una tesi che, come si diceva, è stata spesso sintetizzata con l'espressione più semplice, più sintetica e per certi versi più drammatica della fine o morte dell'arte. Uno tra i più importanti e più originali allievi di Heidegger, il pensatore ermeneutico Hans-Georg Gadamer, si è confrontato esplicitamente con la tesi di Hegel, per esempio nei suoi importanti saggi *L'attualità del bello. Arte come gioco, simbolo e festa* (1974) e, soprattutto, *Fine dell'arte? Dalla tesi di Hegel sul carattere di passato dell'arte all'anti-arte di oggi* (1985) Qui, infatti, Gadamer afferma che, quando parliamo di fine dell'arte, parliamo oggi "di una frattura e di un'irruzione più profonde" rispetto al passato, "di una problematicità e di una messa in questione più radicali, che richiedono a noi tutti di fare fronte alla situazione ragionando. [...] Se ci domandiamo dove trovare pensieri che ci possano aiutare a venire a capo di questo compito", aggiunge Gadamer, "è in particolare Hegel a farci incontro" (Gadamer 2022, p. 43). La tesi di Hegel, secondo Gadamer, "coglie qualcosa d'essenziale e forse ci apparirà ancor più essenziale quando l'avremo considerata più a lungo, riconoscendovi la nostra domanda d'oggi" – nonostante si debba anche notare come paradossalmente "proprio nell'epoca alla quale Hegel appartiene [...] sia stato accordato all'interesse per l'arte un posto privilegiato nell'economia generale della ricerca umana della verità" (ivi, pp. 44-45). Per Gadamer – come interprete, secondo una chiave di lettura ermeneutico-filosofica, della tesi hegeliana sul "carattere di passato" dell'arte – "[c]iò che emerge allora, nel diciannovesimo secolo, e che determinò i successivi sviluppi dell'arte", fu soprattutto "la fine della grande autoevidenza della tradizione cristiano-umanistica. Quel che andò perduto con ciò fu il mito capace di accomunare tutti. [...] Mito", spiega Gadamer, "deve significare qui [...] la verità che lega tutti e nella quale tutti si comprendono" (ivi, p. 46). Nonostante tutto ciò, però, l'approccio tendenzialmente continuista (anziché discontinuista) che contraddistingue in generale il pensiero di Gadamer, spinge comunque il filosofo tedesco a rifiutare in ultima istanza l'idea che qualcosa come una definitiva fine o morte dell'arte possa mai verificarsi. L'arte, infatti, secondo Gadamer dà espressione in maniera significativa a dimensioni e istanze profonde dell'esperienza umana che, in quanto tali, sono certamente passibili di innumerevoli trasformazioni (anche dirompenti e radicali, in molti casi) nel corso dei secoli, ma che nessuna trasformazione o rivoluzione potrà mai cancellare o alienare del tutto. Così, la conclusione del saggio gadameriano *Fine dell'arte?* offre la seguente riflessione su questa tematica post-hegeliana:

In tempi nei quali le tecniche di informazione e riproduzione riversano sugli uomini un continuo flusso di stimoli, [la] realizzazione dell'opera d'arte diventa un compito difficile. Oggi un artista, qualunque sia l'arte alla quale si dedica, deve combattere contro questo flusso che ottunde ogni ricettività. Proprio per questo egli deve fare ricorso a strategie di straniamento, affinché la forza di persuasione della sua creazione possa irradiarsi e possa ricostituire una nuova familiarità a partire dallo straniamento. Nella nostra epoca il pluralismo della sperimentazione è divenuto dunque inevitabile. Lo straniamento fino al limite

dell'incomprensibilità è la legge sotto la quale la capacità formatrice dell'arte ha maggiore probabilità di compiersi in un tempo come il nostro. L'unità di coincidenza ideale tra i contenuti familiari dell'arte figurativa o poetica e la loro articolazione formale, come accadeva in tempi più strettamente legati alle tradizioni, è qualcosa che non ci si può più aspettare nella nostra epoca. Ora si tratta di immaginare l'arte nel mezzo dell'esistenza terribilmente frammentata in cui si muove stabilmente il mondo odierno. Quando le forme della vita si modificano con un ritmo quale è quello del nostro presente, anche le risposte artistiche devono imporsi tramite una forza particolarmente straniante. Forse, però, la differenza tra l'arte di oggi e quella precedente non è così grande come appare quando un presente riflette su se stesso o sul proprio passato recente. Una fine dell'arte, una fine dell'incessante volontà di dare forma ai sogni e ai desideri umani non ci sarà finché gli uomini daranno forma alla propria vita. Ogni presunta fine dell'arte sarà l'inizio di un'arte nuova (ivi, p. 58).

2.

Al di là di Heidegger e Gadamer, citati nel paragrafo precedente, il pensatore del Novecento al quale viene probabilmente associata in modo più stabile e abituale l'espressione "fine dell'arte" è il filosofo statunitense Arthur C. Danto. Di formazione analitica, autore di opere importanti sulla storia, sulla conoscenza e sul pensiero di altri filosofi, ma principalmente noto per i suoi lavori di filosofia dell'arte, Danto collega in un modo filologicamente discutibile ma teoreticamente molto originale la tematica hegeliana del "carattere di passato dell'arte" (da lui chiamata sempre con la formula più rapida "fine dell'arte") alla rottura operata dai *ready made* di Marcel Duchamp e, soprattutto, dalla produzione di opere d'arte seriali nel contesto della pop art di Andy Warhol. Infatti, come spiega Danto nel saggio *Fine dell'arte* all'interno della raccolta *La destituzione filosofica dell'arte* (Danto 2008a) e poi nel libro *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia* (Danto 2008b), con Warhol – e, in particolare, con la sua opera *Brillo Box* del 1964 – si sarebbe definitivamente conclusa la storia plurisecolare dell'arte intesa come attività volta alla riproduzione mimeticamente adeguata e precisa del reale, e si sarebbe entrati in un'epoca in cui non deve necessariamente vigere una differenza percepibile (e, dunque, "estetica") fra un oggetto comune e un'opera d'arte. Ciò, per Danto, è ben esemplificato nella storia dell'arte contemporanea proprio dai *ready made* duchampiani o dalle riproduzioni wahroliane delle scatole di detersivo Brillo. Queste ultime, infatti, pur essendo percettivamente indiscernibili dalle merci acquistabili sugli scaffali di un supermercato, cionondimeno, in quanto opere d'arte, risultano evidentemente dotate di uno statuto ontologico differente: il che, secondo Danto, spinge inevitabilmente, a un livello filosofico, verso l'elaborazione di una concezione teorica dell'arte che sia in grado di rendere conto in maniera adeguata della peculiare "trasfigurazione del banale" (Danto 2008c) operata dagli artisti e dalle artiste nell'attuale fase "post-storica": cioè, nella fase successiva alla fine della storia dell'arte canonicamente intesa in cui, a suo giudizio, ci troveremmo oggi.

Com'è stato notato, la vicenda relativa alla filosofia dell'arte di Danto – definito

anche “filosofo pop” (Andina 2010), per via della straordinaria rilevanza da lui conferita alla pop art di Warhol a un livello sia storico-artistico, sia propriamente teoretico-concettuale – “è la storia di un colpo di fulmine, di un amore a prima vista, mai più dimenticato. Un’ossessione coltivata per decenni” (Mecacci 2011, p. 48). Con ciò, si fa riferimento per l’appunto al fatto che nell’aprile del 1964 Danto visitò la mostra di Warhol alla Stable Gallery di New York in cui viene esposta l’opera *Brillo Box* (composta, come si diceva, da riproduzioni pressoché identiche delle scatole di detersivo Brillo) e scorga in quegli “artefatti che riproducono più o meno fedelmente quelli che sono venduti in ogni supermercato degli Stati Uniti” nientemeno che “un problema filosofico e, nella sua ottica, il problema filosofico” (ibid.). *Brillo Box*, infatti, accende in Danto un interrogativo che, nel corso dei decenni, egli “riformulerà in continuazione: che cosa distingue due oggetti percettivamente identici che appartengono a classi di oggetti ontologicamente differenti, l’oggetto comune e l’opera d’arte?” (ibid.). Già nel 1964, all’indomani della sua visita alla mostra di Warhol, Danto scriverà un articolo pionieristico e seminale sull’argomento, intitolato *The Artworld*, e non cesserà mai di interrogarsi sulla questione sollevata in modo radicale da *Brillo Box*. Una questione che, per l’appunto, nella filosofia dell’arte di Danto si va a intrecciare in un modo molto particolare, molto discutibile a livello filologico ma anche molto proficuo a livello teorico con la questione post-hegeliana della fine dell’arte. Quella che sviluppa Danto, unendo per certi versi Hegel e Warhol, è quindi

una filosofia dell’arte a partire dalla Pop Art, ossia una filosofia che trova il suo campo di verifica in quegli oggetti specifici che sono le opere d’arte del movimento della Pop Art. [...] Le scatole Brillo di Warhol sono l’esibizione di una tensione culturale al suo culmine, di un’interrogazione interna a quella narrazione, forse terminata, che è la storia dell’arte. L’operazione di Danto è quella di immettere la Pop Art nella storia dell’arte attribuendole [...] un inedito ruolo speculativo, una veste filosofica [...]. Ciò che alla fine fa la differenza tra una scatola Brillo e un’opera d’arte che consiste in una scatola Brillo è una certa teoria dell’arte. È la teoria che la introduce nel mondo dell’arte e le impedisce di ridursi all’oggetto reale che è (in un senso di “è” diverso da quello dell’identificazione artistica). [...] L’interpretazione di Danto della Pop Art rientra in una ricostruzione più ampia della storia dell’arte che sfocia nel problema hegeliano della fine di una narrazione progressiva di questa stessa storia. [...] In quest’ottica l’arte nella sua dinamica storica ha mostrato il tentativo di comporre un’equivalenza tra esperienza percettiva e oggetto reale, e la storia dell’arte si rivela come il progresso della rappresentazione che ha un duplice epilogo, dettato da una parte dall’entrata in scena delle arti tecnologiche e, dall’altra, dalle vicende delle avanguardie fino al movimento pop degli anni sessanta. [...] [P]reme sottolineare il ruolo decisivo che è attribuito alla Pop Art, soglia estrema di questa narrazione progressiva e finestra su quella che Danto definirà la fase post-storica dell’arte, l’oceano informe e atomizzato dell’arte contemporanea. La Pop Art, nella paradigmatica vicenda della Brillo Box warholiana e in quell’anticipazione radicale che fu Duchamp, è il luogo storico dove la filosofia scopre la sua vera identità: è la “destituzione filosofica dell’arte”. [...] Warhol rappresenta il momento in cui l’arte si muta

in filosofia e, conseguentemente, in cui giunge alla sua fine. Con Brillo Box assistiamo, come sostiene Danto, alla trasformazione di mezzi in significati, di oggetti in opere. È l'eredità della filosofia della storia di Hegel che si riversa sull'estetico [...]. L'opera di Warhol non è altro che quella domanda tangibile nella quale l'arte svela che nessun criterio visivo può servire alla definizione di sé e nel fare questo apre la realtà storica (e artistica) a una nuova fase, si accede a quella che Danto ha definito "l'Era di Warhol" [...]. L'arte di Warhol, nella lettura di Danto, è stata la capacità di far piombare la filosofia nel cuore dell'ordinarietà più trita, e in questo Warhol [*scil.* secondo Danto] ha definito un'epoca (ivi, pp. 48-51).

Sebbene, come dicevamo poc'anzi, Danto sia probabilmente il filosofo contemporaneo che ha sviluppato con maggiore ampiezza e coerenza il tema della fine dell'arte all'interno di una condizione generale definita in termini di "post-storia", bisogna anche dire che egli non è stato l'unico pensatore novecentesco ad avere elaborato una riflessione estetico-filosofica di grande rilievo attraverso queste stesse categorie. A tal proposito, ad esempio, può essere significativo citare l'esempio del filosofo tedesco Arnold Gehlen – uno dei padri della tradizione dell'antropologia filosofica contemporanea, insieme a Max Scheler e Helmuth Plessner –, il quale ha parimenti sviluppato un'importante meditazione sul tema della supposta entrata dell'umanità nell'epoca della *post-histoire* e ha collegato tale meditazione, fra le altre cose, a una riflessione filosofica di prim'ordine sull'arte moderna, nel suo capolavoro del 1960 *Zeit-Bilder*, tradotto in italiano con il titolo *Sociologia ed estetica della pittura moderna* (Gehlen 2011).

Ad ogni modo, mantenendo il focus dell'attenzione sulla riflessione estetico-filosofica di Danto, in una chiave di informazione bibliografica può essere utile e stimolante, a questo punto, segnalare un testo recente su questo argomento: *Arte e poststoria. Conversazioni sulla fine dell'estetica e altro*, di Demetrio Paparoni e Arthur C. Danto, edito nel 2020 da Neri Pozza. *Arte e poststoria* comprende quattro conversazioni con Danto da parte di Paparoni (critico d'arte, saggista e curatore), le quali costituiscono dunque i quattro capitoli del libro: tali capitoli sono rispettivamente intitolati *Storia e poststoria*, *Stile, narrazione e poststoria*, *L'angelico contro il mostruoso* e *Critica d'arte come filosofia analitica*, e sono preceduti da un lungo e ricco saggio introduttivo di Paparoni, intitolato *Nella stanza di Judy*. I quattro dialoghi di Danto con Paparoni risalgono, nell'ordine, a febbraio 1995, febbraio-marzo 1998, settembre 1998 e marzo-aprile 2012, e coinvolgono anche l'artista Mimmo Paladino e il filosofo Mario Perniola (rispettivamente, nel primo e nel secondo dei quattro dialoghi). Nel complesso, dunque, questi dialoghi tra Danto e Paparoni appartengono tutti alla fase più matura della riflessione del filosofo statunitense, cioè a una fase nella quale erano già state esposte e ampiamente discusse le sue idee più importanti e più celebri sulle opere d'arte e il ruolo dell'interpretazione nel determinarne lo statuto ontologico, sul ritorno e finanche l'"abuso" della bellezza nella scena artistica contemporanea – dopo la messa al bando della bellezza medesima, per vari decenni, da parte delle cosiddette "avanguardie intrattabili" (Danto 2008d) –, sul significato e il valore dell'arte in un'epoca post-duchampiana e post-warholiana,

e infine sulla succitata idea di un'ormai sopraggiunta fine dell'arte.

Tutti questi temi, insieme a molti altri, vengono ripresi e approfonditi in un modo stimolante e, inoltre, molto chiaro (per via della forma dialogica del testo) in *Arte e poststoria*, i cui quattro capitoli – costituiti, come già detto, da altrettanti dialoghi fra Danto e Paparoni – offrono quindi un affresco ampio, articolato e ben rappresentativo della filosofia dell'arte dantiana. Così, nel corso delle loro lunghe conversazioni, Danto e Paparoni (in due casi, come si diceva, coadiuvati anche da Paladino e Perniola) si trovano a toccare questioni e tematiche quali il rapporto tra Duchamp e Warhol, il posto e il ruolo della bellezza nell'età “post-storica” della storia dell'arte, i rapporti di continuità ma anche di discontinuità vigenti tra dadaismo, pop art, arte concettuale e postmodernismo², il significato della nozione di stile tra particolarità e generalità (o, se si vuole, tra individualità e collettività), le relazioni tra arte americana e arte cinese nello scenario strettamente contemporaneo, e molto altro ancora. Limitandoci, per esigenze di sintesi e brevità, a estrapolare alcuni passaggi dalle ricche riflessioni offerte da Danto in questi dialoghi compresi tra il 1995 e il 2012 (e senza volere in alcun modo, tramite questo focus sul solo Danto, sminuire il rilievo delle riflessioni offerte anche da Paparoni, Paladino e Perniola nel medesimo contesto), possiamo allora notare come Danto, in *Arte e poststoria*, offra le seguenti riflessioni e delucidazioni a proposito delle proprie idee:

[Parlo] di percorsi narrativi che si svolgono attraverso le azioni degli esseri umani e, in questo caso particolare, attraverso le azioni degli artisti. Le cose sono in una certa sequenza che, a posteriori, appare inevitabile. C'è una Storia che si svolge e parte della Storia è anche giungere alla fine. È in qualche modo necessario che vi sia una conclusione. Che cosa succederà poi all'arte, non lo so. [...] Da tempo viviamo in un mondo strutturato dalla Storia. Adesso stiamo andando verso quella che io chiamo “poststoria”. Non abbiamo più storie. [...] Penso alle grandi narrazioni: quella di Vasari, che parte dal 1440 e permane fino al 1880, e quella di Greenberg, che va dal 1880 al 1960: si passa da una pittura come rappresentazione a una pittura come oggetto. Questo è il modernismo: la pittura che diventa oggetto. E all'interno di questo processo ci sono piccole storie da raccontare. [...] Non penso che dopo questa narrazione ne esista un'altra: c'è un punto in cui la narrazione finisce. Quando si raggiunge quel momento filosofico, comincia a esser chiaro che cosa è accaduto e, a quel punto, l'arte può andare in qualsiasi direzione. [...] [A] un dato momento, l'arte, in quanto sforzo collettivo, attraverso il suo sviluppo interno, portò a coscienza la propria questione filosofica. La risposta [*scil.* alla domanda “perché un oggetto è un'opera d'arte?”] poteva venire soltanto dalla filosofia, ma, essendo la domanda diventata cosciente, c'era spazio perché anche gli artisti cercassero di rispondere e

²Nel suo libro esplicitamente dedicato alla questione della morte dell'arte, Federico Vercellone (2013, pp. 66, 88, 97) stabilisce ad esempio “una sorta di ideale continuità che conduce da dada sino a *new dada* [e] alla *pop art*”, ma specifica al contempo che il dadaismo rappresenta anche “il vero e proprio antecedente dell'arte concettuale [...]. Il *ready-made* costituisce infatti il momento della catastrofe nel quale la confusione tra apparenza, arte e realtà tematicamente si propone”, per poi venire portato alle estreme conseguenze da artisti come Kosuth e Warhol.

di conseguenza si comportavano come filosofi. Una volta terminata la narrazione, non esiste più una direzione storica privilegiata. Ciò corrisponde all'estremo pluralismo tipico della fase poststorica dell'arte (Paparoni e Danto 2020, pp. 53-54, 62)

3.

I pensatori che sono stati presi in considerazione nei primi due paragrafi – ovvero Hegel, in primo luogo, per la definizione del tema stesso della fine dell'arte in base al suo “carattere di passato”, e poi Heidegger, Gadamer, Gehlen e soprattutto Danto, per alcuni sviluppi novecenteschi di questo tema – non sono certamente gli unici che sia possibile citare ai fini di una ricognizione sul tema della fine dell'arte nel pensiero contemporaneo. Infatti, a tal riguardo, è possibile e opportuno ricordare, ad esempio, il modo in cui questo tema è stato preso in considerazione anche da alcuni autori appartenenti a un'altra grande tradizione di pensiero del nostro tempo: la teoria critica della società della cosiddetta Scuola di Francoforte. Nel caso dei teorici critici della società, la riflessione sulla fine o morte dell'arte si trova sempre associata a una riflessione più generale sul rapporto tra arte e società, essendo sempre l'arte, per i pensatori francofortesi, un “fatto sociale” e al contempo un “fatto autonomo” – perlomeno nel caso di quelle opere d'arte in grado di non lasciarsi condizionare in tutto e per tutto dal loro radicamento in una determinata società e, dunque, in grado di conseguire un'autonomia di valore, significato e verità. Ciò, come vedremo, spinge gli intellettuali legati all'Istituto per la Ricerca Sociale di Francoforte ad articolare una serie di riflessioni sull'arte estremamente stimolanti, penetranti e ancora oggi attuali: riflessioni che, fra gli altri, chiamano in causa i concetti di aura, shock, magia, illuminismo, ragione, dimensione estetica e potenziale politico, nonché i rapporti tra arte autonoma e industria culturale (Horkheimer e Adorno 1997) e, nel caso specifico della musica, tra “musica seria” e “musica leggera” o *popular music* (Adorno 2004).

La serietà del confronto dei pensatori francofortesi con la questione relativa alla fine o morte dell'arte è testimoniata nel modo forse più chiaro, semplice e insieme emblematico dai primissimi paragrafi di *Teoria estetica*, il capolavoro postumo e incompiuto di Theodor W. Adorno. *Teoria estetica*, infatti, prende le mosse da una discussione sulla “perduta ovvietà dell'arte” e, di qui, sulla veridicità o meno della previsione hegeliana riguardo al tendere dell'arte a divenire qualcosa di passato. Così, riflettendo sulla possibilità o viceversa impossibilità dell'arte in un'epoca e in una società, come quella contemporanea, che a suo giudizio tende sempre più a soffocare l'anelito all'autonomia che per l'arte è intrinseco e assolutamente vitale, Adorno scrive:

È diventato un'ovvietà il fatto che non sia più ovvio nulla di quello che concerne l'arte, né in essa né nel suo rapporto con l'intero, e addirittura il suo diritto ad esistere. La perdita di cose da fare senza riflettere, o in modo non problematico, non è compensata da quell'infinità sconfinata di ciò che è diventato possibile di fronte alla quale si vede posta la riflessione. L'ampliamento si dimostra in molte dimensioni una contrazione. [...] [L]a libertà assoluta dell'arte, ossia pur sempre di un particolare, finisce in contraddizione con il perenne stato di illibertà vigente

nell'intero. In questo il posto dell'arte è diventato incerto. L'autonomia che essa ha raggiunto dopo essersi sbarazzata della sua funzione culturale e delle relative imitazioni si nutre dell'ideale di umanità. Essa è stata tanto più sconvolta quanto meno umana è diventata la società. [...] La previsione di Hegel di un possibile perire dell'arte è conforme all'essere-divenuta di questa. Che egli la pensasse come transitoria e nondimeno l'assegnasse allo spirito assoluto, è in armonia con il carattere ancipite del suo sistema, ma induce a una conseguenza che egli non avrebbe mai tratto: il contenuto dell'arte, il suo assoluto secondo la concezione hegeliana, non è assorbito nella dimensione del suo vivere e morire. Essa potrebbe avere il proprio contenuto nella sua propria transitorietà. [...] La rivolta dell'arte contro il mondo storico, teleologicamente implicata dalla sua "posizione nei confronti dell'obiettività", è diventata la sua rivolta contro l'arte; ozioso profetizzare se essa sopravviverà. Ciò riguarda a cui una volta il pessimismo culturale reazionario strepitava, la critica della cultura non deve reprimere: ossia che, come pensava Hegel centocinquanta anni fa, l'arte potrebbe essere entrata nell'epoca del proprio tramonto (Adorno 2009, pp. ???)

Un riferimento privilegiato e, per certi versi, obbligato per avviare una discussione su questi temi nella cornice della teoria critica francofortese è rappresentato dal celebre saggio di Walter Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (1935-36)*. Un saggio che, com'è noto, ebbe una stesura lunga e travagliata – di cui oggi siamo ancor più consapevoli, grazie alle diverse versioni del saggio che sono entrate progressivamente a nostra disposizione (cfr. Benjamin 2022) – e che pone al centro della sua riflessione la nozione affascinante e complessa di "aura". Nel saggio di Benjamin la questione dell'aura viene notoriamente inquadrata in relazione ai temi dell' "*hic et nunc* dell'opera d'arte", della sua "esistenza irripetibile" che ne costituisce "l'autenticità" e le conferisce "l'autorità", e che però, secondo il filosofo tedesco, vacillerebbe nell'epoca della riproducibilità tecnica: per Benjamin, infatti, "ciò che viene meno" con l'avvento di quest'ultima "può essere riassunto nel concetto di aura" indicante "l'unicità dell'opera d'arte" (Benjamin 2011, pp. 6, 8, 11). A tal proposito, Benjamin usa espressioni molto forti e ormai celebri come "decadenza dell'aura", "distruzione dell'aura" o "spietato annientamento dell'aura", traendone anche alcune conclusioni piuttosto drastiche sul fatto che l'arte sarebbe ormai definitivamente "sfuggita al regno della *bella apparenza*, a quel regno che per tanto tempo [era] stato considerato l'unico in cui essa potesse fiorire" (ivi, pp. 10-11, 21, 32). Alla definizione dell'aura come "apparizion[e] unic[a] di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina" (ivi, p. 10), fornita da Benjamin in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, è importante accostare anche ciò che Benjamin scrive in un altro saggio, *Su alcuni motivi in Baudelaire* (1939), dove si legge, in relazione alla bellezza, che "nella riproduzione tecnica [...] il bello non ha alcun posto (Benjamin 2012, p. 196) e dove si legge poi, in relazione all'aura, che quest'ultima dipende in maniera essenziale da una specifica esperienza di corrispondenza di sguardi. Scrive infatti Benjamin:

nello sguardo è implicita l'attesa di essere ricambiato da ciò a cui si offre. Se questa attesa [...] viene soddisfatta, lo sguardo ottiene, nella sua pienezza,

l'esperienza dell'aura. [...] L'esperienza dell'aura riposa quindi sul trasferimento di una forma di reazione normale nella società umana al rapporto dell'inanimato o della natura con l'uomo. [...] Avvertire l'aura di un fenomeno significa dotarlo della capacità di guardare. [...] [Si] intende, con essa, l' "apparizione irripetibile di una lontananza" (ivi, p. 197).

Adorno, in qualità di collega e caro amico di Benjamin, ebbe modo di leggere e discutere criticamente *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* con il suo autore nel corso della sua stesura, in particolare in una famosa lettera a Benjamin del 18 marzo 1936 (su ciò, cfr. Chitussi 2010, pp. 51-82). A questo proposito, va notato come Adorno non mancò mai di lamentare quella che gli sembrava una carenza o un'interruzione della dialettica nella concezione benjaminiana (sotto forma di insufficiente rilievo conferito alla nozione di "mediazione", intesa da Adorno come vero e proprio cuore del pensiero dialettico), soprattutto in relazione alla dicotomia tra "valore culturale" e "valore espositivo" dell'arte, nel caso specifico del tema dell'aura (Benjamin 2011, p. 13). Particolarmente rilevanti, in tal senso, appaiono sia alcune lettere di Adorno a Benjamin degli anni Trenta, nelle quali viene posta l'obiezione di "perdita di coerenza dialettica" (Benjamin 1978, pp. 295-297, 304, 363-365), sia diversi passaggi di *Teoria estetica*, la grande opera incompiuta alla cui stesura Adorno lavorò fino alle ultime settimane della sua vita.

A *Teoria estetica* Adorno intendeva affidare la propria riflessione più matura e completa sui fenomeni artistici (inclusa la questione che qui ci interessa, ovvero quella relativa alla possibile sopravvivenza dell'arte nel mondo odierno o, viceversa, alla sua fine) e, più in generale, sull'intero campo della dimensione estetica in senso ampio, cioè in riferimento alle dinamiche dell'*aisthesis* come ambito precipuo del non-concettuale (cfr. Matteucci 2012, pp. 97-172). Sebbene la questione dell'aura – e, in collegamento a essa, la questione delle trasformazioni profonde dell'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, per citare ancora Benjamin – non sia il tema portante di *Teoria estetica*, ciò non toglie che tale questione, a trent'anni di distanza dal succitato *Briefwechsel* con Benjamin, sia comunque presente nel testo di Adorno. Dal punto di vista di Adorno, le opere d'arte autentiche "parlano anche quando rifiutano l'apparenza, dall'illusione fantasmagorica all'ultimo soffio auratico", e ogni "rapporto autentico con un'opera d'arte" esige *ancora oggi* (vale a dire, nell'epoca dell'ormai completa riproducibilità tecnica) un "entrare nella cosa oggettiva, [un] 'respirare l'aura'" (Adorno 2009, pp. 141, 371). Così, per Benjamin l'avvento della riproducibilità tecnica costituiva il presupposto potenziale per un'auspicata "critica rivoluzionaria della nozione tradizionale di arte" (Benjamin 2011, p. 22) e, in collegamento a ciò, il segno dell'avvento di una sorta di fine dell'arte – o, perlomeno, non di una fine dell'arte *tout court*, ma di una fine dell'arte auratica, legata allo statuto della bella apparenza. Per Adorno, invece, anche in un'epoca come la nostra, in cui "non c'è più bellezza e conforto se non nello sguardo che fissa l'orrore [e] gli tiene testa" (Adorno 1994, §5, p. 16), è comunque innegabile la presenza di qualcosa come "un alito, un'aura delle creazioni" – sebbene Adorno metta anche in guardia dal rischio di confondere il "momento auratico" autentico con

quella che, ai suoi occhi, era invece la pseudo-aura dell' "arte di intrattenimento" e dell'industria culturale, la quale spalma una tale pseudo-aura su tutti i suoi prodotti "come se fosse [una] salsa unitaria" (Adorno 2009, pp. 287, 423).

4.

Le coordinate fondamentali del discorso di Benjamin e Adorno sul destino dell'arte nella contemporaneità sono state fissate, come abbiamo visto, negli anni Trenta – con una drastica interruzione del discorso alla fine di quel decennio nel caso di Benjamin, per via della sua morte prematura e quanto mai drammatica nel 1940, e invece con una prosecuzione e un ulteriore sviluppo teorico fino alla fine degli anni Sessanta nel caso di Adorno. Ciò non toglie, però, che molte delle loro analisi si siano rivelate straordinariamente penetranti, influenti e, per così dire, premonitrici, ovvero capaci di individuare alla loro origine e ai primi segnali del loro manifestarsi una serie di fenomeni che si sarebbero compiutamente dispiegati nei decenni successivi del Novecento, giungendo fino a oggi. Non sono pochi, infatti, gli studiosi contemporanei che hanno notato come possa essere molto interessante mettere in relazione le coordinate teoriche originariamente delineate da pensatori come Benjamin e Adorno parecchi decenni fa a proposito del rapporto tra arte, aura, merce e massa con alcuni aspetti e alcune dimensioni del panorama artistico odierno. Un panorama artistico, quest'ultimo, a proposito del quale è stato affermato – in una chiave interpretativa incentrata proprio sulla nozione di morte dell'arte e in relazione al rapporto specifico fra arte ed estetica filosofica – che in esso verrebbe meno "la filosofia dell'arte che ha fatto storicamente da *pendant*, dal romanticismo tedesco ai nostri giorni, al continente dell'arte autonoma", nel senso che oggi "la filosofia dell'arte che [...] aveva celebrato nel Novecento i suoi ultimi fasti" avrebbe perduto "il suo ruolo di guida pretesa o reale delle pratiche artistiche": secondo questa lettura, infatti, essendo ormai "definitivamente decadute [...] le poetiche normative", anche la teoria filosofica dell'arte cesserebbe di "costituire un punto di riferimento nel mondo quanto mai variegato e plurale delle pratiche artistiche" (Vercellone 2013, p. 108).

Alla luce della chiave di lettura incentrata sul rapporto tra arte, aura, merce e massa – che è emersa nel paragrafo precedente, in relazione ad alcune modalità di riflessione sul tema della fine dell'arte all'interno della tradizione della teoria critica – risulta senz'altro significativo il fatto che, a proposito del panorama artistico contemporaneo, siano state talvolta coniate espressioni forti, incisive e a tratti caustiche, quali "mercanteggio d'aura" (Dal Lago e Giordano 2006) o "supermarket dell'aura" (Evola 2013). Espressioni, queste ultime, sicuramente tendenti a indicare, fra le altre cose, il fatto che il mondo dell'arte attuale, in alcune delle sue manifestazioni più note, influenti e "trendy", si sia spinto molto in là nell'accettazione della mercificazione e commercializzazione, nonché nella pratica di ciò che un altro teorico critico della società, cioè Herbert Marcuse (2002, p. 254), aveva già definito come un "gioco di linguaggio innocuo e senza impegno", come uno "shock che non sciocca più e quindi soccombe". Sotto questo punto di vista, secondo alcuni interpreti l'arte della nostra epoca è un'arte

che indubbiamente “spesso sconcerta il pubblico”, ma che raramente sembra sapere (o volere) tradurre questo shock e questo sconcerto nell’assunzione di un autentico atteggiamento critico-riflessivo nei confronti della società, andando a sfociare semmai in dimostrazioni gratuite di “impossibilità di trascendenza nell’arte e di trasgressione nella società”, con un “netto sgretolamento” di quella “dimensione politica, ideologica e anticulturale dell’arte” (Di Giacomo 2015, pp. 22, 24-25) che aveva contraddistinto invece le idee e le produzioni delle avanguardie novecentesche. A tal proposito, è stato affermato allora che, “rispetto al Novecento”, oggi “molto è cambiato” e l’arte ha progressivamente “abdicato alla sua funzione critica, divenendo passivamente lo specchio della società”, rinunciando “definitivamente alla [sua] tensione etica” e continuando a definirsi arte d’avanguardia pur non essendo più tale: secondo questa lettura, l’arte

persevera nell’utilizzare i linguaggi inventati dalle avanguardie storiche, da cui si è sganciata non sul piano formale e linguistico, ma su quello ideologico. Questo significa che l’artista contemporaneo non riesce a proporre un sistema linguistico che abbia l’ambizione di cambiare la società, preferendo concentrarsi su come far proprie le strategie di consenso e le logiche del profitto che costituiscono l’ossatura di quello stesso sistema borghese cui le avanguardie storiche erano ostili (Paparoni 2014, pp. 12-13).

In base alle suggestive chiavi di lettura che sono state offerte da alcuni interpreti attenti del nostro tempo, si può parlare oggi di un’ “era trans-estetica” del “capitalismo artistico” in cui ogni arte viene per così dire risucchiata nel vortice di un’estetizzazione inarrestabile e illimitata (Lipovetsky e Serroy 2017, pp. 19-114, 323-351), oppure di un’ “arte allo stato gassoso” adeguata all’attuale epoca del “post-post” (Michaud 2019, pp. 85-149). Come si era già accennato brevemente nel secondo paragrafo (a proposito della lettura dantiana dell’opera di Warhol e dei suoi effetti in termini di “destituzione filosofica dell’arte”), la situazione che sembra essersi sviluppata negli ultimi decenni è una situazione in cui “la trama delle relazioni, del resto sempre mobile, di arte-critica-storia dell’arte [...] si sfalda e quasi si decompone”; in una situazione di questo tipo, l’arte, se non giunge propriamente alla sua fine – ovvero, “se non sparisce, insieme al mondo derealizzato” –, comunque si trasforma in qualcosa che, in maniera per certi versi ambigua, è al contempo “arte e pensiero dell’arte” (Trimarco 2004, p. 7).

Gli storici, i critici, i filosofi e gli intellettuali che hanno manifestato la loro perplessità o, in altri casi, la loro contrarietà e finanche il loro rifiuto nei confronti di certe logiche e certi meccanismi dell’arte attuale sono numerosi – accanto, naturalmente, a un numero parimenti numeroso di estimatori ed entusiasti consumatori. A proposito di tali critiche, mi limiterò a citare rapidamente, in quanto indubbiamente autorevoli e rilevanti, le opinioni espresse da Yves Michaud e Jean Baudrillard. Secondo il primo, le vicende dell’arte del XX e XXI secolo possono essere scandite secondo le fasi del modernismo, del postmodernismo e dell’attuale e indefinito “post-post” – “una sorta di post-postmodernismo, che a dire il vero, non è più ‘dopo’ nulla” (Michaud 2019, pp. 104-105). Queste

fasi di evoluzione/involuzione, secondo Michaud, sono rivelative del fatto che viviamo oggi nell'epoca di un paradosso. Per Michaud, infatti, "ormai gli occhiali dell'estetica sono ben piantati sul nostro naso e le idee della bellezza ben impresse nelle nostre teste", e quindi noi, "uomini civilizzati del XXI secolo, viviamo il tempo del trionfo dell'estetica, dell'adorazione della bellezza – il tempo della sua idolatria" (ivi, p. 50). Paradossalmente, però, secondo il teorico francese,

così tanta bellezza e, con essa, un tale trionfo dell'estetica prosperano, si diffondono, si consumano e si celebrano in un mondo sprovvisto di opere d'arte, se con queste ultime si intendono quegli oggetti preziosi e rari che fino a poco tempo fa erano investiti di un'*aura*, di un'aureola, della qualità magica d'essere fonti di produzione di esperienze estetiche uniche, elevate e raffinate. Sembra quasi che più c'è bellezza meno ci siano opere d'arte, o ancora che meno c'è arte più l'artistico si diffonda e colori tutto, passando per così dire allo stato di gas o di vapore e ricoprendo tutte le cose come di una nebbia. L'arte si è volatilizzata in un *etere estetico*, ricordando che l'etere è stato concepito dai fisici e dai filosofi dopo Newton come il mezzo sottile che permea tutti i corpi. Tale scomparsa delle opere che lascia spazio a un mondo dalla bellezza diffusa e profusa, in quanto gassosa, deriva o è derivata da vari processi. Da un lato, è progressivamente giunto a compimento un movimento che ha portato alla scomparsa dell'opera come oggetto e perno dell'esperienza estetica. Dove c'erano opere non sussistono più che esperienze. Nella produzione artistica le opere sono state rimpiazzate da dispositivi e procedure che funzionano come opere e producono la pura esperienza dell'arte, la purezza dell'effetto estetico quasi senza sostegni né supporto, se non forse una configurazione, un dispositivo di mezzi tecnici che generano questi effetti. Un'installazione video come quelle che si trovano ormai nella più piccola galleria o nelle boutique di *prêt-à-porter* di lusso è il paradigma di questo tipo di dispositivo che genera effetti estetici. [...] [L]e opere scompaiono non per vaporizzazione e volatilizzazione, ma al contrario per eccesso o addirittura ipertrofia, per sovrapproduzione: moltiplicandosi, standardizzandosi, diventando accessibili al consumo in forme appena differenti nei molteplici santuari dell'arte diventati essi stessi mezzi di comunicazione di massa (i musei sono *mass media*). C'è una tale profusione e una tale abbondanza di opere, una tale congerie di beni, che le opere non hanno più nulla della loro intensità: la rarità si offre a palate e il feticcio si moltiplica sui ripiani del supermercato culturale (ivi, pp. 50-52).

Quanto a Baudrillard, in questo contesto diventa probabilmente possibile scorgere anche in lui una sorta di teorico della fine dell'arte, nel suo caso sotto forma di "sparizione dell'arte" (Baudrillard 2012, pp. 11-58) e "complotto dell'arte". A proposito dei rapporti fra arte, aura, merce e feticismo nella contemporaneità, Baudrillard sostiene infatti la tesi secondo cui

l'astrazione è diventata la grande avventura dell'arte moderna. [...] Ma le molteplici forme dell'astrazione contemporanea (e questo vale anche per la Nuova Figurazione) si collocano al di là di [ogni] avventura rivoluzionaria [...] – non recano più traccia che del campo indifferenziato, banalizzato, disintensificato,

della nostra vita quotidiana, della banalità delle immagini che è entrata nei costumi. [...] L'arte nel suo insieme non è più che il metalinguaggio della banalità. [...] Insomma, c'è, per riprendere l'espressione di Benjamin, un'aura del simulacro, esattamente come c'era per lui un'aura dell'originale: c'è una simulazione autentica e una simulazione inautentica. Può sembrare paradossale, ma è così: vi è una simulazione "vera" e una simulazione "falsa". [...] Tutta l'arte moderna è astratta nel senso che è attraversata dall'idea molto più che dall'immaginazione delle forme e delle sostanze. Tutta l'arte moderna è concettuale nel senso che, nell'opera, feticizza il concetto, lo stereotipo di un modello cerebrale dell'arte – esattamente come ciò che viene feticizzato nella merce non è il valore reale, ma lo stereotipo astratto di quel valore. Votata a questa ideologia feticistica e decorativa, l'arte non ha più un'esistenza propria. [...] Nelle innumerevoli installazioni e performance che ci vengono proposte è tutto un gioco di compromesso con lo stato delle cose e contemporaneamente con tutte le forme passate della storia dell'arte. Una affermazione di originalità, di banalità e di nullità eretta a valore e addirittura a godimento estetico perverso. Certo, tutta questa mediocrità sostiene di sublimarsi passando al livello superiore e ironico dell'arte. Ma è nulla e insignificante sia al primo che al secondo livello. Il passaggio al livello estetico non salva alcunché, al contrario: è una mediocrità al quadrato. [...] Tutta la duplicità dell'arte contemporanea sta proprio in questo: rivendicare la propria nullità, l'insignificanza, il nonsenso, mirare alla nullità essendo già nulla. Mirare al nonsenso essendo già insignificante. Aspirare alla superficialità in termini superficiali (Baudrillard 2013, pp. 18-19, 31, 40).

5.

Chiaramente, esula dagli scopi di questo contributo (nonché dalle conoscenze e competenze specifiche del suo autore, come studioso di filosofia anziché storico o teorico dell'arte) il compito di offrire ai lettori e alle lettrici una sorta di ricognizione completa sul panorama estetico e artistico della contemporaneità. Tuttavia, essendo emerse nei paragrafi precedenti, a partire dalle riflessioni di alcuni pensatori eminenti del XX-XXI secolo, diverse considerazioni riguardanti la condizione dell'arte nella contemporaneità (intesa da alcuni di questi pensatori come l'epoca della fine dell'arte, come abbiamo visto), comunque può essere utile fornire qui in modo sintetico qualche cenno ad alcuni elementi e momenti caratteristici della nostra epoca. Un'epoca che, fin dalla metà del Novecento, si è contraddistinta per l'estrema "rapidità [delle] trasformazioni stilistiche e tecniche", per il "ritmo così accelerato" assunto da queste ultime da far sì che, in un certo senso, "si possa [...] studiarne soltanto il divenire, ossia il continuo processo metamorfotico" (Dorfles 1996, p. 13).

Limitandoci per brevità e semplicità alla situazione nelle arti visive, si può dire che, se l'universo artistico primo-novecentesco, notoriamente complesso e frastagliato, si era articolato in numerose e differenti correnti avanguardiste riconducibili ai vari "-ismi" (Adorno 2009, pp. 35-37), il panorama dal secondo Novecento a oggi, per parte sua, non è stato certamente da meno quanto a differenziazione e varietà. Esso ha conosciuto infatti, fra le sue principali

espressioni artistiche, tendenze come l'informale, la pittura materica, l'*action painting*, lo spazialismo, il neoconcretismo e l'arte cinetica, la *op art* e la *pop art*, il minimalismo e il concettualismo, l'arte ecologica (*land art* ed *earth art*) e la *body art*, forme di nuova figurazione come la transavanguardia e il neoespressionismo, e poi il graffitismo, la *video art*, le installazioni e ancora altre correnti e sottocorrenti, altri generi e sottogeneri (su ciò, seguo Dorfles 2004, pp. 9-188). Mentre, per quanto riguarda la scena strettamente contemporanea, si possono ancora aggiungere, rispetto ai filoni artistici già citati, quelli dei nuovi futuristi e dei medialisti, degli iperrealisti e dei neo-oggettualisti, dei post-concettualisti e post-umanisti (su ciò, seguo Barilli 2014, pp. 17-221). Una premessa fondamentale a tutto ciò, naturalmente, è rappresentata dal fatto che,

se una profonda cesura – rispetto all'arte imperante ancora alla fine del XIX secolo – si ebbe con l'avvento dell'astrattismo e degli altri movimenti dell'avanguardia storica, una cesura ben maggiore si è avuta attorno agli anni Sessanta, quando nuove forme espressive, basate soprattutto su elementi concettuali, teoretici, noetici, hanno preso il posto di quelle ancora basate sull'uso di mezzi espressivi pittorici e plastici. [...] Fino agli anni immediatamente precedenti la seconda guerra mondiale pittura e scultura erano ancora legate – sia pure attraverso un tenue cordone ombelicale – con la “grande arte” che dal Rinascimento giungeva, ininterrotta, sino ai primi decenni del nostro secolo. Cubismo, futurismo, pittura metafisica, avevano significato una resa più o meno modificata della realtà del mondo esterno, e un progressivo abbandono di canoni naturalistici, ma alla base dell'opera d'arte c'era pur sempre la presenza o la suggestione d'un'immagine, d'un nucleo immaginifico sia esplicito che implicito, e a questo nucleo rimaneva ancorata la composizione stessa (Dorfles 2004, pp. 15, 20-21).

Un ruolo determinante, in queste vicende intricate e di difficile interpretazione, è stato svolto soprattutto dall'avvento della possibilità stessa di un'arte concettuale, enfaticamente definita da alcuni come l'“episodio storico-artistico che maggiormente assevera la ‘fine dell'arte’ pronosticata da Hegel”, nella misura in cui l'opera “non è più presente nella sua concretezza morfologica, ma è spinta a prendere forma nei *media* nei quali si incarna e che la conservano, comunicano e tramandano”, assumendo “in questo cammino un carattere di indefinitezza sempre maggiore” e di vera e propria “smaterializzazione” (Vercellone 2013, pp. 87-88). D'altra parte, un ruolo non meno determinante all'interno di tale panorama è stato svolto dalla *pop art*, a proposito della cui peculiare “sensibilità estetica” sono stati opportunamente ricordati la “pervasività [del] folklore mass mediatizzato” e la peculiare “cultura visuale” del “mondo mass mediatizzato” veicolata dall'arte *pop*, o ancora la capacità del *pop* di giocare con il “legame arte-mercato [ed] estetica-consumo”, la sua “assenza di *pathos*”, la sua esibizione di un'americanizzazione culturale diffusa e la sua “estetica [della] *imageability* e *expendability*”, della superficie e dell'apparenza fine a se stessa – essendo infatti il *pop* intrinsecamente caratterizzato da “un consumo estetico già codificato nell'oggetto [che] risiede nella sua immediata forza di *appeal*, sottolineata attraverso una strategica miscela di materiali, colori e forme, una fruizione che rientra pienamente nel sistema mercato” (Mecacci 2011, pp. 38, 40, 52, 72, 82,

106). L'influenza di tutto ciò sul panorama estetico-artistico contemporaneo – che, sul piano dei processi di progressiva estetizzazione, dopo la stagione del *pop* in senso stretto ha conosciuto le tappe del postmodernismo e, infine, dell'esteticità diffusa (cfr. Mecacci 2017) – è difficilmente sottovalutabile; ciò fa sì che, a tal riguardo, si possa legittimamente parlare del presente in cui dimoriamo come di un'epoca post-warholiana. Penetranti e calzanti, a tal proposito, appaiono le osservazioni di Baudrillard, il quale scrive:

Andy Warhol [è] stato l'unico artista, in un momento in cui l'arte si è trovata coinvolta in un movimento di transizione molto importante, ad aver saputo anticipare i mutamenti. [...] Andy Warhol è stato un grande momento del XX secolo [...]. Warhol ha rappresentato il mondo affermandolo nella sua evidenza totale, le star, il mondo postfigurativo (lui non è né figurativo, né non figurativo: è mitico). [...] Warhol è qualcuno che, con cinismo e agnosticismo totale, ha operato una manipolazione, una trasfusione dell'immagine nel reale, della perdita di referente nella stratificazione del banale. Warhol resta per me un fondatore della modernità, il che è piuttosto paradossale dal momento che si considera la sua opera piuttosto come una distruzione [...]. Lui spinge l'estetica all'estremo, là dove essa non ha più una qualità estetica e si rovescia in senso contrario. [...] Lui prende il mondo così com'è, quello delle star, della violenza, quel mondo sul quale i media fanno una chiacchiera immonda ed è questo che ci uccide! Warhol, invece, quel mondo lo svuota completamente. Lo raffredda, diciamo, ma ne fa anche un enigma. [...] Se faccio di Warhol un punto di riferimento è perché lui sconfinava dai limiti dell'arte. Lo considero e lo valorizzo da un punto di vista quasi antropologico dell'immagine (Baudrillard 2013, pp. 45-46, 48-49, 56).

La *pop art* – “manifestazione di una cultura specifica che elabora costantemente se stessa”; espressione della *popular culture* in cui quest'ultima prende coscienza di sé, “cessa di essere cultura in senso lato e diventa arte”; “linguaggio [che è] allo stesso tempo metalinguaggio” (Mecacci 2011, pp. 37, 47) – si è basata, fra le altre cose, sull'adozione di un atteggiamento non conflittuale, bensì ricettivo, verso oggetti, simboli, icone, scenari e miti della cultura di massa e della civiltà dei consumi. Secondo l'autorevole testimonianza di Danto, “all'avanguardia degli anni Sessanta interessava superare il divario tra vita ed arte, cancellare la distinzione tra belle arti e arte popolare”, e così, già alla fine di quel decennio, “era rimasto davvero poco di ciò che prima avremmo definito come parte della sfera dell'arte” (Danto 2008d, p. 20)³. Estremamente pregnanti, riguardo al desiderio programmatico della *pop art* di “ricongiungere [...] l'arte alla vita” e “approssimarsi alla realtà” – fino all'assunzione di “un atteggiamento [...] *friendly* nei confronti del mondo così com'è” (Vercellone 2013, pp. 66-67) –, sono

³Alcuni esempi interessanti che possono essere utilmente citati qui sono, in generale, tutti i casi relativi all'immissione massiccia di forme e contenuti propri della *popular culture* nel regno dell'arte esposta in musei e gallerie d'arte; oppure, in maniera più particolare, i casi delle famose (e molto discusse) mostre del 1990-1991 *Art et Publicité* al Musée National d'Art Moderne di Parigi e *High & Low. Modern Art and Popular Culture* al MoMa di New York. Su questi ultimi due esempi si è soffermato con attenzione proprio Danto nel capitolo *Arte alta, arte bassa e lo spirito della storia* del suo libro *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia* (Danto 2010, pp. 157-171).

alcune osservazioni dello stesso Warhol a proposito del rapporto tra arte, aura e *business* in un'atmosfera da fine dell'arte in senso canonico e tradizionale. Scrive infatti Warhol:

Alcune aziende erano recentemente interessate all'acquisto della mia "aura". Non volevano i miei prodotti. Continuavano a dirmi: "Vogliamo la tua 'aura'". Non sono mai riuscito a capire che volessero. Ma sarebbero stati disposti a pagare un mucchio di soldi per averla. Ho pensato allora che se qualcuno era disposto a pagarla tanto, avrei dovuto provare ad immaginarmi che cosa fosse. Penso che l'"aura" sia qualcosa che solo gli altri possono vedere, e ne vedono solo quel tanto che vogliono vedere. [...] La Business Art è il gradino subito dopo l'arte. Io ho cominciato come artista commerciale e voglio finire come artista del business. Dopo aver fatto la cosa chiamata "arte", o comunque la si voglia chiamare, mi sono dedicato alla Business Art. Voglio essere un Business-Man dell'Arte o un Artista del Business. Essere bravi negli affari è la forma d'arte più affascinante. [...] Spazio sprecato è qualsiasi spazio in cui ci sia dell'arte. Un artista è uno che produce cose di cui la gente non ha alcun bisogno ma che lui – per qualche ragione – pensa sia una buona idea dargli. È molto meglio fare della Business Art che della Art Art, perché la Art Art non riesce a reggere lo spazio che si prende come la Business Art (Se la Business Art non regge il suo spazio esce dal mercato). Così da una parte credo negli spazi vuoti, ma dall'altra, dal momento che faccio ancora un po' d'arte, produco ancora rifiuti che la gente mette negli spazi che, secondo me, dovrebbero restare vuoti: cioè, aiuto la gente a sprecare i suoi spazi quando vorrei aiutarli a vuotarli (Warhol 2008, pp. 63, 74, 110).

A partire dal "nucleo essenziale del pensiero" di Warhol – individuato da alcuni studiosi nell'accento posto da Warhol "sull'uniforme e il sempreuguale, sull'anonimato e il banale" (Trimarco 2004, p. 49), nonché nella celebrazione dell'americanizzazione del mondo e nel consolidamento dei legami fra arte e *business* – e, soprattutto, a partire dall'impatto e dall'influenza della sua opera sulla cultura degli ultimi sessant'anni, si è arrivati a coniare talvolta espressioni quanto mai chiare ed esplicite quali "Warhol Economy". Un'espressione, quest'ultima, sicuramente efficace anche per sottolineare le "nuove alleanze" che, nel panorama estetico post-warholiano degli ultimi decenni, si sono progressivamente stabilite e consolidate fra artisti, fashion designer, divi del cinema, popstar, top model, influencer e celebrity di ogni tipo (cfr. Church Gibson 2012, pp. 210-217; Mazzucotelli Salice 2012, pp. 155-165).

Come si diceva, però, non tutti – sia nel panorama teorico dell'estetica filosofica, sia nello stesso panorama artistico contemporaneo – si sono riconosciuti nelle tendenze che abbiamo sinteticamente esaminato fin qui. Tendenze che, come si è visto, hanno spesso indotto a parlare di una vera e propria fine dell'arte o, perlomeno, di una fine dell'arte per com'essa è stata e per come noi l'abbiamo conosciuta per parecchi secoli ("It's the end of the world as we know it", citando un famoso ritornello dei R.E.M. e applicandolo in modo libero al nostro argomento di discussione). Fra i nomi di coloro che, meditando sulle avventure e disavventure dell'arte contemporanea e sui segnali di una sua possibile fine o morte, hanno

assunto una posizione nettamente critica verso determinati scenari artistici post-warholiani, spicca probabilmente il nome di Anselm Kiefer, protagonista eminente della pittura e scultura contemporanee. Nel suo libro intitolato *L'arte sopravvivrà alle sue rovine*, frutto di un ciclo di lezioni svolte presso il Collège de France di Parigi tra l'inverno del 2010 e la primavera del 2011, Kiefer scrive infatti:

So distinguere un'opera d'arte da un oggetto di artigianato o da un oggetto di design in maniera apodittica. *Ex cathedra*. Ma posso spiegarlo o insegnarlo ad altri? No, perché ci sarà sempre qualcuno che riterrà che alcune cose sono arte mentre altre non lo sono. Per molti, la moda rientra nell'ambito dell'arte, allo stesso titolo di un quadro, una performance o un'installazione, e lo affermano in maniera perentoria. Perché nella nostra società solo l'affermazione ha valore di autorità. [...] Non è un caso se tra i collezionisti si trovano spesso dei broker, degli speculatori che scommettono a livello mondiale sul futuro. Lo speculatore lavora con il capitale come fosse una materia liquida che acquisisce una dimensione spirituale. Gli oggetti che possiedono un valore d'uso, una funzione materiale utile, ai suoi occhi sono del tutto privi di spiritualità. Egli ne prende coscienza in maniera perversa con l'arte, perché l'arte trascende gli oggetti proprio come il capitale aspira a una transustanziazione. [...] Gli speculatori scommettono sul futuro. Scommettono sul fallimento dell'Irlanda o della Grecia, abolendo il presente e il futuro. Di recente un artista ha usato lo stesso principio e l'ha fatto diventare il motore centrale della sua arte. Il giorno prima del crac, nel settembre 2009, ha messo in vendita da Sotheby's un consistente numero di opere. Essendo soltanto delle ciniche repliche, sono la dimostrazione che per questo artista la strategia commerciale conta più dell'opera in sé. [...] Il problema sta nel fatto che un artista usi un campo del tutto estraneo all'arte – quello della speculazione – e si avventuri in contrade in cui l'unica posta in gioco è l'onnipotenza del mercato, il puro consumo. Sono campi in cui manca ogni riflessione, emozione, impressione o shock visivo, empatia o antipatia – manca, insomma, tutto ciò che riguarda la comprensione intrinseca dell'opera d'arte. [...] Il gesto dell'artista a cui mi riferisco rappresenta ai miei occhi l'esempio più estremo di distruzione dell'arte. Attraverso questo sistema elevato ad arte, il giovane kamikaze supera in cinismo – ma mezzo secolo dopo, e in un contesto ben diverso – Andy Warhol, quando stampava banconote con i dollari o fabbricava quadri deliberatamente brutti. Di fatto, questo artista è geniale, e il suo percorso raggiunge il culmine dell'anti-arte (Kiefer 2018, pp. 35, 180-181).

Viviamo oggi in un mondo altamente estetizzato, in quella che è stata definita la “società dell'*Erlebnis*, finalizzata alla creazione di ‘scenari’ potenzialmente fidelizzanti” e fondata sul connubio di “*design e marketing*” (Griffero 2010, pp. 6, 85). In un mondo di questo tipo diventa essenziale individuare perlomeno alcuni elementi fondamentali per orientarsi in un'estetica del contemporaneo (Matteucci 2018) che si sia emancipata dal cosiddetto paradigma arte-centrico degli ultimi secoli e che, dunque, si mostri consapevole e adeguata anche rispetto all'opzione teorica della fine dell'arte (nel senso di Danto, ma non solo). In un mondo di questo tipo risulta parimenti importante notare come la cosiddetta “estetività

diffusa” (a prescindere dalla prospettiva positiva ed entusiastica o, viceversa, critica e scettica nei suoi confronti) abbia comunque il merito di richiamare l’attenzione sul fatto che “le forme primarie della nostra esistenza collettiva – il gusto, la sensibilità estetica, lo stile” – non siano più “plasmate soltanto da un’arte che al suo apice tendeva a imporsi come ‘bella’”, ma vengano “in gran parte forgiate nel corso di un’esperienza quotidiana” in cui giocano un ruolo sempre più importante le “varie arti industriali”, con le “esigenze antropologiche, sociali, culturali vere e profonde” che esse “soddisfano concretamente, ciascuna secondo il proprio ruolo e le proprie modalità funzionali” (Vitta 2012, pp. 156, 158).

In ogni caso, se l’odierna realtà altamente estetizzata – scaturita anche (sebbene non solo) dagli sviluppi e finanche dalle radicalizzazioni delle prospettive post-duchampiane e post-warholiane su cui ci siamo soffermati in precedenza – ha prodotto, fra le altre cose, un notevole smussamento delle barriere di separazione fra l’arte d’avanguardia e la produzione di massa, e un intreccio senza precedenti fra arte, moda, serialità e consumo, ciò non toglie che vi siano state e vi siano ancora delle voci contrarie a tali sviluppi. Voci che, come nel caso quanto mai autorevole del summenzionato Anselm Kiefer, non paiono affatto avere abbracciato con serenità gli scenari di fine o morte dell’arte che sembrano dischiudersi con l’avvento di determinate tendenze estetiche e artistiche, e che viceversa hanno rivendicato con forza l’idea che l’arte (nell’accezione più enfatica e finanche eroica di questo concetto) possa e debba “sopravvivere” alle proprie “rovine”. Scrive infatti Kiefer, in modo quanto mai penetrante e ambizioso, a proposito delle relazioni problematiche tra arte, aura, merce, massa e business, nonché a proposito della necessità che l’arte non “finisca”, cioè che l’arte superi la condizione stagnante in cui sembra essere sfociata oggi:

non esiste una definizione di arte. Ogni tentativo di definizione si sgretola non appena viene a contatto con il suo enunciato, proprio come accade per l’arte, che non smette mai di oscillare tra perdita e riconoscimento. [...] [L]’arte deve essere sovversiva. L’arte deve essere nociva. [...] Da un lato, l’arte deve essere separata dalla “vita”, da tutto ciò che non è Arte, e dall’altro deve poter continuamente trascendere i suoi stessi limiti, per ottenere prede migliori nelle battute di caccia in contrade straniere – che siano esse il kitsch, l’arte popolare o l’artigianato artistico. Se ne ritornerà sempre trasformata e gravata da un fardello informe, molto spesso orribile, che però le permetterà di rinnovarsi, di fluidificarsi per mezzo di procedimenti che le appartengono, come se l’arte fosse in possesso del solvente universale, dell’alkaest caro agli alchimisti che l’hanno ricercato invano. Oggi però abbiamo l’impressione che, dopo aver effettuato questa razzia, l’arte non riesca più a trasformare il suo bottino, rischiando di diventare la sua stessa preda. [...] È legittimo chiedersi se l’arte esista ancora. Fino a quando continueremo a porci queste domande, certamente sì. E anche fino a quando non ci faremo ingannare da falsi profeti a corto di idee. In effetti, bisogna constatare che, nell’epoca della riproducibilità, l’opera d’arte è diventata il prodotto di marca perfetto, e il suo prezzo, superiore a quello di altre “merci”, è il risultato dell’interazione di diversi fattori. Da un lato, l’arte continua a

emanare un'aura particolare, che richiama i tempi antichi in cui l'arte sembrava essere il punto finale del compimento. Ma oggi è entrato in gioco il fattore speculativo, finanziario, come per altri prodotti destinati agli strati sociali agiati, e così si truoca il gioco (Kiefer 2018, pp. 19, 23, 182-183).

Bibliografia

Adorno, Th. W.

1994. *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino.

2004. *Sulla popular music*, Armando, Roma 2004.

2009. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009.

Andina, T.

2010. *Arthur Danto: un filosofo pop*, Carocci, Roma.

Barilli, R.

2014. *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano.

Baudrillard J.

2012. *La sparizione dell'arte*, Abscondita, Milano.

2013. *Il complotto dell'arte*, SE, Milano

Benjamin, W.

1978. *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino.

2011. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.

2012. *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino.

2022. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Edizione integrale comprensiva delle cinque stesure*, Feltrinelli, Milano.

Chitussi, B.

2010. *Immagine e mito. Un carteggio tra Benjamin e Adorno*, Mimesis, Milano-Udine.

Church Gibson, P.

2012. *Nuove alleanze: mondo dell'arte, case di moda e celebrità*, in M. Pedroni e P. Volonté (a cura di), *Moda e arte*, Franco Angeli, Milano, pp. 203-217.

Dal Lago, A. e Giordano, S.

2006. *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, il Mulino, Bologna.

Danto, A.C.

2008a. *La destituzione filosofica dell'arte*, Aesthetica, Palermo.

- 2008b. *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Bruno Mondadori, Milano.
- 2008c. *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari.
- 2008d. *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, Postmedia Books, Milano.
2010. *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, Marinotti, Milano.
- Di Giacomo, G.
2015. *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari.
- Dorfles, G.
1996. *Il divenire delle arti. Ricognizione nei linguaggi artistici*, Bompiani, Milano.
2004. *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neo-oggettuale*, Feltrinelli, Milano.
- Evola, D.
2013. *L'esperienza estetica al supermarket dell'aura*, in "Rivista di estetica", 52, pp. 81-96.
- Gadamer, H.-G.
1986. *L'attualità del bello. Studi di estetica ermeneutica*, Marietti, Genova.
2022. *Scritti di estetica*, Aesthetica, Palermo.
- Gehlen, A.
2011. *Sociologia ed estetica della pittura moderna*, Guida, Napoli.
- Griffero, T.
2010. *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari.
- Hegel, G.W.F.
1997. *Estetica*, 2 voll., Einaudi, Torino.
- Heidegger, M.
1997. *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze.
2010. *Oltre l'estetica. Scritti sull'arte*, Sicania University Press, Messina.
- Horkheimer, M. e Adorno, Th. W.
1997. *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino.
- Kiefer, A.

2018. *L'arte sopravvivrà alle sue rovine*, Feltrinelli, Milano.
- Lipovetsky, G. e Serroy, M.
2017. *L'estetizzazione del mondo. Vivere nell'epoca del capitalismo artistico*, Sellerio, Palermo.
- Marcuse, H.
2002. *La dimensione estetica. Un'educazione politica tra rivolta e trascendenza*, Guerini e Associati, Milano.
- Matteucci, G.
2012. *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Mimesis, Milano-Udine.
2018. *Elementi per un'estetica del contemporaneo*, Bononia University Press, Bologna.
- Mazzucotelli Salice, S.
2012. *Simbiosi. Pratiche di collaborazione nella cultura urbana*, in M. Pedroni e P. Volonté (a cura di), *Moda e arte, Franco Angeli, Milano*, pp. 155-170.
- Mecacci, A.
2011. *L'estetica del pop*, Donzelli, Roma.
2017. *Dopo Warhol: il pop, il postmoderno, l'estetica diffusa*, Donzelli, Roma.
- Michaud, Y.
2019. *L'arte allo stato gassoso. Saggio sul trionfo dell'estetica*, Mimesis, Milano-Udine.
- Paparoni, D.
2014. *Il bello, il buono e il cattivo. Come la politica ha condizionato l'arte negli ultimi cento anni*, Ponte alle Grazie, Milano.
- Paparoni, D. e Danto, A.C.
2020. *Arte e poststoria. Conversazioni sulla fine dell'estetica e altro*, Neri Pozza, Vicenza.
- Trimarco, A.
2004. *Post-storia. Il sistema dell'arte*, Editori Riuniti, Roma.
- Valagussa, F.
2013. *L'età della morte dell'arte*, il Mulino, Bologna.
- Vercellone F.
2013. *Dopo la morte dell'arte*, il Mulino, Bologna.

Vettese, A.

2010. *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari.

Warhol, A.

2008. *La filosofia di Andy Warhol*, Costa & Nolan, Genova.