

GIULIO CARLO ARGAN

IL MUSEO D'ARTE MODERNA

Il problema del museo non è soltanto analogo a quello della scuola, è lo stesso. La crisi di un sistema di potere comporta quella delle sue strutture culturali ed il museo, come la scuola, è un elemento della struttura culturale del potere borghese. Lo è specialmente il museo d'arte moderna in quanto opera e propone una scelta di valori attuali che condiziona l'atteggiamento ed il comportamento della società nei confronti della produzione artistica. Poiché questa è un settore particolarmente indicativo, ricco com'è di motivi critici e di proposte innovatrici, della produzione globale della società, il museo d'arte moderna, con le sue scelte, suggerisce necessariamente un atteggiamento critico della società verso se stessa: può accreditare gli impulsi di rinnovamento o, quando la scelta fosse dettata da uno spirito di conservazione, gli atti di conformismo. Non ha senso chiedersi quali diverse scelte saranno proposte dal museo nella condizione di cultura che succederà alla presente: oggi il museo è uno strumento della cultura borghese non già perché compia e proponga certe scelte invece di altre, ma semplicemente perché opera scelte e le opera seguendo un criterio di giudizio che dipende direttamente dalla concezione borghese dell'arte e della sua funzione culturale. Ma sarebbe da dissennati o da analfabeti supporre o augurarsi che la società di domani non avrà musei, perché ogni successiva cultura è la trasformazione e il superamento, non la distruzione della precedente.

Tra il museo d'arte antica ed il museo d'arte moderna esiste oggi una diversità di contenuti più che di struttura. L'identità viene sostenuta sul piano teorico col principio idealistico dell'identica, sopra-storica artisticità dell'arte, antica o moderna che sia. Il museo è il luogo dove l'opera viene privata d'ogni eventuale residuo della sua esistenza storica e presentata nella sua pura, permanente, assoluta artisticità. L'ingresso nel museo sancisce la fine di tutte le funzioni sociali a cui era stata all'origine destinata ed a cui nel corso del tempo ha adempiuto l'opera d'arte: entrando nel museo acquista una specie di immunità storica, deve valere come puro fatto artistico, comunicare soltanto il proprio valore d'arte.

Applicando la terminologia del Benjamin si può dire che nel museo l'opera perde tutta la sua 'aura' e raggiunge, in compenso, il massimo grado di 'esponibilità': infatti viene semplicemente esposta ed il miglior modo di esporla è notoriamente quello che mette in evidenza tutti e soli i suoi valori formali. È una destinazione ultima e senza ritorno, ma non una consacrazione alla gloria eterna: quello che si esibisce come valore assoluto e immutabile è in realtà soltanto il valore che l'opera ha nel presente e cioè non nel suo, ma nel nostro contesto culturale. Perciò l'architettura del museo è, deve essere architettura.

Se il valore di esponibilità o di arte pura risultasse dallo scadere delle condizioni in cui all'origine l'opera era attuale, comunicante e funzionale, dovremmo concludere che un museo dell'arte moderna è teoricamente impossibile, a meno di non ammettere che l'arte moderna abbia, nel suo contesto culturale, un'attività così labile da esaurirsi nel giro di pochi anni o mesi. Rimane tuttavia l'ipotesi, assai attendibile, che il museo stesso costituisca il contesto ambientale in cui spontaneamente si inserisce ed in cui trova le condizioni ideali all'adempimento della sua funzione sociale, si da doversi considerare come la sua destinazione ideale, qual'era per le opere antiche il monumento, la chiesa, il palazzo. In questo caso però il museo d'arte moderna non potrebbe più essere un'estensione cronologica od una coniugazione al tempo presente del museo d'arte antica, ma dovrebbe distinguersene per una diversa struttura ed una più diretta funzionalità.

Ritornando per un momento all'antico, è chiaro che il valore artistico per cui collochiamo nel museo una Madonna di Giotto non comincia ad esistere quando finisce il suo valore come oggetto di culto. Esisteva anche prima e lo sapevano benissimo i contemporanei che andavano in chiesa a pregare davanti a quell'immagine: perché per fruire del quadro come oggetto di culto non lo ignoravano come oggetto d'arte, mentre noi, per fruirne come oggetto d'arte, dobbiamo ignorarlo come oggetto di culto? L'ethos religioso di Giotto ci è noto e sappiamo che non può essere disgiunto dalle forme artistiche che lo comunicano; a rigore, nulla autorizza a pensare che il quadro di Giotto non possa più funzionare come oggetto di culto. Tuttavia, collocandolo nel museo, lo annulliamo come oggetto di

6 culto e lo presentiamo come puro oggetto d'arte: evidentemente, in rapporto ai nostri interessi culturali, il suo funzionamento come oggetto d'arte è più importante che il suo funzionamento come oggetto di culto. Poiché l'arte è il modo con cui Giotto ha comunicato il suo pensiero religioso, diremo che il modo della comunicazione ci interessa più del suo contenuto. Può essere un limite, ma il fatto è che il problema della comunicazione, delle sue strutture, dei suoi diversi piani, dei suoi procedimenti, è il problema centrale di tutta la cultura moderna. Collocando la Madonna di Giotto nel museo, cioè in un apparato che rende attiva e funzionale la comunicazione a livello estetico, mettiamo tra parentesi il significato che il quadro aveva nella cultura del suo tempo ed in evidenza il significato che ha nella cultura del nostro. Lo diamo, in altri termini, come moderno. Ma allora il modello ideale del museo (ed il museo reale non è che una copia mutila ed imprecisa, per forza di cose, di quel museo ideale che è la storia dell'arte) non è il museo d'arte antica, bensì il museo d'arte moderna. È questo che dobbiamo studiare per renderci conto della condizione del museo, come istituto culturale, nel quadro della civiltà presente e della sua crisi ormai avanzata e irreversibile.

Il problema della comunicazione, essendo il problema di fondo della cultura moderna, è anche il problema di fondo dell'arte contemporanea: quella che il Benjamin chiama la teologia negativa dell'arte per l'arte, o dell'arte come pura 'esponibilità', è di fatto la concezione dell'arte come ricerca sistematica sui processi della comunicazione o della comunicabilità ai massimi livelli. Proprio perché questo è il contenuto ideologico dell'arte contemporanea consideriamo improprio e negativo l'intervento di altri contenuti ideologici, inevitabilmente estranei e posticci: in altri termini, esigiamo che l'artista compia, nel proprio lavoro, la medesima operazione che compie lo storico dell'arte allorché colloca un'opera antica nel museo che dirige o nel proprio museo immaginario. Poiché il museo reale è l'apparato strumentale che rende operante la comunicazione ponendo l'oggetto artistico in rapporto potenziale con tutta la società, non v'è proprio nulla di strano o di scandaloso nel fatto che l'artista veda nel museo l'esito logico e necessario della propria opera, così come lo studioso vede nella scuola l'esito logico e necessario della propria ricerca scientifica.

La ragione per cui, nella maggior parte dei casi, il museo d'arte moderna non è che l'estensione cronologica e l'aggiornamento del museo d'arte antica va cercata nel carattere strumentale che gli ha impresso il sistema culturale del capitalismo, a cui è collegato rigidamente (come negli Stati Uniti) o indirettamente, mediante lo Stato ed i Municipi (come in Europa e specialmente in Italia). Benché l'artista lavori per la società e quindi, consapevolmente o non, per il contesto che la società ha preparato per ricevere la sua opera, il museo, nella realtà il rapporto non è diretto. Allo stesso modo che il quadro di Giotto entra nel museo quando è o si dà per esaurita la sua funzione sociale come oggetto di culto, il quadro moderno entra nel museo quando è o si dà per esaurita la sua funzione come oggetto di mercato, merce; e questa funzione si compie ed esaurisce, per lo più, nell'ambito del collezionismo privato.

Il committente dell'opera d'arte oggi (o, quanto meno, fino ad oggi) è il capitalista in qualità di amatore o collezionista; e l'apparato di cui si serve per collegarsi agli artisti è il mercato. Il museo è obbligato a muoversi in questa cornice: anche quando può attingere direttamente al mercato (ma di rado, e quasi sempre in condizioni di inferiorità) attinge ad una fonte che il collezionismo ha aperto ed alimenta per la propria utilità e garanzia; e vi attinge servendosi di mezzi finanziari che sono direttamente o indirettamente largiti, dosati, controllati dal sistema capitalistico (o dagli enti pubblici che lo rappresentano). L'ipotesi di un direttore di museo che ordini agli artisti le opere che ritiene necessarie ai fini del disegno storico che vuol dare alle raccolte è oggi più che utopistica, assurda.

Lo stesso criterio scientifico con cui viene organizzato, diretto, sviluppato il museo, cioè la critica come giudizio di valore o accertamento di autenticità, è in sostanza il medesimo con cui il mercato determina e garantisce, nell'interesse della clientela, le proprie scelte. Nè potrebbe essere diversamente perché la critica non può riconoscere altro che il valore dell'opera oggi, nella presente condizione della società, ed il museo non può che realizzare, in rapporto alla società intera, la socialità dell'opera d'arte, anche se questa si determina, all'origine, nell'ambito di una classe o di un ceto. Si capisce così perché i musei d'arte moderna, quando pure non siano collezioni

private diventate pubbliche, ne ripetano generalmente il modello: ciò che indubbiamente rappresenta un gran passo in avanti rispetto al vecchio tipo (che, da noi, taluni vorrebbero vedere ripristinato) della galleria-famedio destinata alla rassegna di dubbie glorie nazionali, provinciali o municipali, ma è tuttavia un limite rispetto a quella che dovrebbe essere la funzione scientifica ed educativa, autonoma e incondizionata, del museo d'arte moderna.

Tutti sanno quanto debbano i musei alla munificenza dei grandi capitalisti (parlo degli americani, naturalmente); ma si tratta davvero di pura generosità, di una rinuncia a favore della comunità, o ancora di avvedute operazioni che rientrano nel meccanismo del potere? Il collezionista è un capitalista che ha deciso di investire in opere d'arte una parte dei profitti della propria azienda. È normale che, da uomo d'affari, non concepisca il godimento di un bene culturale senza l'atto economico dell'acquisto e del possesso materiale; ma, data la frequenza del fenomeno, dobbiamo supporre che alla vocazione degli affari si accompagni sempre, per una sorta di affinità elettiva, l'amore appassionato dell'arte? La verità è che la collezione d'arte rientra nel giro degli affari, è un fattore nel processo di accrescimento del capitale o in quell'accumulo di ricchezza che si traduce inevitabilmente in titolo di potere. È noto che in una raccolta accortamente composta i singoli pezzi finiscono per acquistare, in termini di prezzo, un valore più alto di quello che avrebbero isolatamente, e che non di rado il collezionista si specializza, monopolizza le opere di un determinato artista o di una determinata corrente e le rimette poi in circolazione, provocando rarefazioni o inflazioni sul mercato, e vantaggiose oscillazioni dei prezzi.

Come la collezione d'arte non è affatto un passatempo intellettuale, così non è soltanto un capitolo 'a latere' nel complesso degli affari. È uno strumento del potere capitalistico. Il collezionista sa benissimo che l'opera di cui viene in possesso non gli era specificamente destinata: deliberatamente rinuncia ad essere un mecenate, delega al suo mercante di fiducia la delicata funzione del committente. In realtà non vuole l'opera 'ad personam', non lo interessa; vuole l'opera che l'artista ha idealmente destinato alla comunità, al museo. La sua grande ambizione è di acquistare il « pezzo da museo », cioè di possedere, ed amministrare cose d'interesse pubblico. È il comportamento abituale del potere capitalistico, ma senza il minimo intento di prevaricazione; salvo casi di esosità ottusa (meno rari da noi che in America) il collezionista riconosce che l'opera intenzionalmente destinata alla comunità deve andare alla comunità: qualche volta l'acquista proprio per donarla o lasciarla al museo. Si pone insomma come benevolo mediatore dell'utilità pubblica dell'opera d'arte: sicuro di avere una responsabilità ed una funzione di guida non soltanto rispetto ai dipendenti della propria azienda ma in un più vasto ambito culturale e politico, ritiene di potere e dovere orientare con le proprie scelte (per altro tecnicamente garantite dalla critica e dal mercato) quelle del pubblico. È, nella storia del capitalismo, la fase paternalistica.

Non si può negare che, così facendo, adempia ad un compito educativo. Anche questo, naturalmente, ha il suo tornaconto; ma si sa che in regime capitalistico anche la cultura è un fatto economico. V'è forse un residuo di rimorso, di cattiva coscienza: l'industriale è (o era) consapevole del lato prosastico del proprio mestiere, del pericolo che le tecniche ripetitive e l'organizzazione del lavoro dell'officina, il consumo stesso dei beni prodotti in serie finiscano per soffocare il senso dei valori, deprimere le facoltà inventive, avvilire il gusto, diminuire il livello culturale della gente; quasi a titolo di compenso, incoraggia nell'arte un'attività inventiva irriducibile al meccanicismo industriale, protegge una riserva naturale di valori genuini. Al di là di questo probabile interesse umanitario, ormai fuori moda, v'è il fatto che in regime di libera concorrenza il produttore serio, interessato a conquistare la clientela con l'ineccepibile qualità dei propri prodotti, ha tutto l'interesse a fare in modo che i consumatori siano in grado di giudicare e scegliere secondo giusti criteri di valore. La collezione d'arte non è soltanto la prova dei suoi interessi culturali, ma del suo lucido, moderno criterio nella scelta dei valori, quasi una garanzia indiretta della qualità dei prodotti della sua fabbrica; diventata che sia di dominio pubblico, dimostra quanto il donatore sia sollecito del bene della comunità e come la sua produzione non abbia nulla da temere e tutto da guadagnare da un maggior livello di cultura e di gusto, da una più attrezzata capacità di critica da parte dei consumatori. Nel passato l'opera d'arte era il mo-

8 dello ideale dell'operazione tecnica, nel nostro secolo è un modello di merce ben scelta: di qui, appunto, la grande importanza che le è stata assegnata in un sistema in cui il potere, qualificandosi anzitutto come potere economico, si esplica attraverso il dominio e il controllo dei mercati internazionali.

Non v'è dubbio che il tramite del collezionismo, come tipico aspetto culturale del capitalismo, tra la destinazione privata e la destinazione pubblica dell'opera d'arte abbia influito sulla produzione artistica degli ultimi cento anni: l'analisi storica può accertare, ed in pratica ha già accertato, quando e come gli artisti si siano sottomessi o si siano sottratti al condizionamento del mercato e del collezionismo. La storia dell'arte moderna, come la storia politico-sociale a cui è connessa, non può prescindere dai movimenti di critica e di contestazione che si sono determinati all'interno e talvolta perfino con il consenso del sistema di potere. È oggettivamente segno di liberalismo illuminato il fatto che i grandi collezionisti americani della fine del secolo scorso e del principio del nostro abbiano dato ascolto agli studiosi che riconoscevano negli artisti più fermamente impegnati nella critica e nella lotta al sistema gli artisti più validi del loro tempo. Nessuno può contestare che la fortuna del museo « patrimoniale », di tipo schiettamente capitalistico, con il suo sviluppo configurato come oculato accrescimento di ricchezza (parlo sempre dei musei americani, i nostri non hanno conosciuto una sorte tanto benigna) sia una delle cause maggiori della fioritura di una cultura artistica, a livello scientifico e di larga divulgazione. La ragione della crisi e della inevitabile trasformazione del museo è dovuta al fatto che la fase progressiva del capitalismo, a cui è legato il successo del museo « patrimoniale », è definitivamente chiusa: il collezionismo e, per conseguenza, il museo non hanno più alcuna ragione di esistere come strutture culturali del sistema, e l'educazione estetica non può più essere considerata come incentiva o coadiuvante nel rapporto, ormai radicalmente mutato, tra produzione e consumo.

In regime neo-capitalistico o in quella che si chiama la società dei consumi l'arte è messa fuori gioco: le sue tecniche inventive non possono essere date come modelli di comportamento tecnologico, nè i loro prodotti come modelli di merce, nè i musei come modelli di scelta di valori. Al contrario, si esige che il consumo avvenga indipendentemente da atti di giudizio e di scelta, che l'automazione escluda ogni possibilità di decisione da parte dell'operatore, che il prodotto non si dia come valore o bene culturale: sotto tutti i punti di vista l'arte è un modello negativo, di ciò che non si deve fare. Il neo-capitalista non vede più nella collezione d'arte un investimento vantaggioso: non mirando più a governare la società ma a manipolare la massa, preferisce interessarsi alla squadra di calcio o alla produzione di un film di successo. Sa che il consumo di massa, il più redditizio, non dipende da scelte razionali ma da impulsi irrazionali, e questi cerca di provocare e sollecitare agendo non più sulla coscienza ma sull'inconscio, non più sull'individuo ma sulla massa, anzi adoperandosi ad affrettare il processo di assimilazione dell'individuo alla massa. La crisi che travaglia il mercato artistico mondiale non è il riflesso momentaneo della depressione seguita al 'boom' del dopoguerra; è la conseguenza dell'abbandono, da parte dei capitalisti, di un tipo d'investimento che sarebbe ormai in contraddizione con la loro linea politica.

Anche gli artisti, non vedendo più nella collezione la destinazione prossima nè nel mercato il canale di sbocco del loro lavoro, hanno recuperato la loro libertà e si sono messi a produrre opere decisamente incommerciabili, non suscettibili di valutazione in termini di prezzo: rinunciando a fare quadri e sculture hanno di fatto rinunciato a produrre oggetti-merce nei « tagli » aventi un corso legale. Il loro scopo insomma (e lo dimostra perfino l'apparato clamorosamente pubblicitario con cui spesso richiamano l'attenzione della gente sulle loro cose invendibili) è di stabilire un rapporto immediato, addirittura traumatico, con la totalità del pubblico. Evidentemente si propongono di formare una cultura di massa che non sia più la divulgazione dall'alto di una cultura di classe: intuiscono che oggi il compito della cultura non è più di preservare l'individuo dall'assimilazione alla massa, ma di impedire alla massa di diventare una massa di manovra dei gruppi di potere, possibilmente di spingerla a diventare una massa di rivolta. Lo stesso museo d'arte moderna ha una sola alternativa: diventare un museo d'arte antica, vale a dire l'accurata raccolta delle spente testimonianze di una civiltà in cui

c'era l'arte, o diventare lo strumento di una cultura di massa.

È giusto che gli artisti chiedano al museo di funzionare come apparato di collegamento dinamico tra il loro lavoro e la massa a cui, proponendo un modo di consumo a livello estetico, implicitamente propongono un modo di consumo diverso, e palesemente contestativo, rispetto a quello imposto dal sistema.

Della cultura che succederà all'attuale sappiamo soltanto che sarà, non potrà non essere una cultura di massa. Il museo d'arte moderna potrà sclerotizzarsi (come infatti è accaduto nell'Unione Sovietica, dove perfino le opere delle avanguardie storiche e rivoluzionarie vengono conservate ma non esposte) o dovrà ricevere, anche come istituto, una struttura completamente nuova. Il museo « patrimoniale » non potrà più sussistere: la massa, non avendo personalità, non può possedere nulla, neppure sotto l'aspetto di proprietà collettiva. Proprio perciò gli artisti seriamente impegnati in quella che si chiama « la contestazione del sistema capitalistico », cioè d'un sistema fondato sull'appropriazione, sviluppano oggi un'attività che non sbocca nella produzione dell'opera, ogni opera essendo pur sempre suscettibile di essere assunta come merce ed oggetto di proprietà. Con la scomparsa dell'oggetto d'arte vengono automaticamente a cadere tutti gli atti che mediavano il rapporto tra l'arte e la società: il giudizio di valore artistico e la conseguente valutazione in termini di prezzo, l'acquisto, il possesso, la capitalizzazione dell'opera, il suo passaggio dalla proprietà privata alla pubblica. Sono atti che implicano una distinzione che l'artista non può più accettare: il suo porsi 'davanti' al mondo, osservarlo e farsi osservare. Non c'è più una società composta di individui ed in cui ciascuno può sempre porre se stesso rispetto agli altri. La comunicazione di massa è un movimento all'interno della massa, e così deve essere se non si vuole ch'essa venga manovrata o manipolata dall'alto (come oggi accade), cioè da chi detiene ed esercita un potere che non può più neppure chiamarsi capitalistico ma imperialistico.

La comunicazione all'interno della massa non sarà più uno scambio di beni, ma un alacre funzionamento di strutture, un congegnato dinamismo d'impulsi e reazioni. Che questo dinamismo non avvenga spontaneamente o biologicamente, ma attraverso un complicato insieme di apparati scientifici e tecnologici già si nota in tutti i campi dell'attività umana, nè si vede perché dovrebbe farsi eccezione per la comunicazione artistica, che è la comunicazione per antonomasia, la comunicazione della comunicazione: non è forse chiaramente risultato, da esperienze positive e negative, che la ricerca scientifica non può essere organizzata se non organizzando o riorganizzando l'apparato didattico? Come non può esservi ricerca scientifica senza l'università, così non può esservi ricerca estetica senza il museo. Dunque il museo dev'essere rigorosamente concepito, progettato, diretto non più come patrimonio sociale, ma come attrezzatura scientifica specializzata per la ricerca sulla comunicazione a livello estetico.

La comunicazione non deve essere virtuale e facoltativa, ma reale e necessaria. Il museo non deve essere un 'self-service', ma il luogo dove positivamente si attua il rapporto tra l'artista che opera e la massa che consuma e che, a rigore, non consuma il prodotto della operazione artistica, l'opera d'arte, ma l'operazione stessa. Nei musei in cui direttori intelligenti hanno già iniziato il processo di trasformazione della struttura patrimoniale in struttura funzionale esistono già reparti dedicati alle ricerche visuali e cinetiche ed ai saggi di 'environnement', in cui il visitatore non è più invitato a prendere visione di beni che, essendo di tutti, sono anche un po' suoi, ma è costretto a sperimentare, a compiere atti percettivi predisposti e controllati da quel tecnico della percezione che è, oggi, l'artista. Come nel teatro e nel cinematografo, così nel museo il visitatore deve concretamente vivere, in determinate condizioni, un certo tempo della propria esistenza. Deve compiere un atto o una serie di atti che, null'altro essendo che il « consumo » dell'esperienza estetica, sono propriamente atti estetici, essendo ovvio che la produzione ed il consumo dell'esperienza estetica sono ugualmente « atto estetico » così come il vendere ed il comperare sono ugualmente « atto economico ». Sarebbe anzi desiderabile che il comportamento dei consumatori potesse essere scientificamente controllato al fine di migliorare la funzionalità del museo come apparato sperimentale di ricerca scientifica sulla comunicazione estetica.

10 Il saggio delle « expansions » di César ch'è stato fatto recentemente nella Galleria Nazionale a Roma (nonché a Londra nella Tate Gallery ed a Saint-Paul de Vence nella Fondazione Maeght) può essere discusso dal punto di vista del tipo della sperimentazione estetica, ma ha il senso di una fondamentale innovazione museologica: per la prima volta un museo d'arte moderna ha funzionato come attrezzatura di comunicazione diretta, in atto, tra operazione-produzione e operazione-consumo. C'è stata la presentazione di un fenomeno tecnologico deviato a un fine di consumo diverso dal previsto; la consumazione immediata e materiale del fenomeno; la demistificazione simultanea, nell'atto stesso del consumo, del fenomeno tecnologico, dell'arte, del museo stesso. Gli astanti sono entrati nella reazione a catena: da spettatori che erano o credevano di essere sono diventati gli agenti diretti dell'esperienza.

Il museo di domani, il museo di massa, non sarà più una mostra permanente di oggetti riscattati dal piano della merce a quello del modello di valore, dalla proprietà del privato a quella della comunità; e proposti ad un'ammirazione che, in ultima analisi, sarà soltanto la sublimazione del compiacimento della comproprietà. Sarà un luogo attrezzato per la sperimentazione ad alto livello sui processi della comunicazione: dotato di apparecchiature scientifiche moderne, di una estrema adattabilità, di una grande disponibilità di spazio e di mezzi. Sarà manovrato da una numerosa 'équipe' di specialisti e di ricercatori. Sarà in rapporto con tutti i rami della ricerca scientifica e tecnologica. Sarà, infine, un centro di ricerca al cui funzionamento (e non gestione, come vorrebbero alcuni artisti-ragionieri) dovranno partecipare, come nella scuola, tutte le « componenti »: artisti, critici, tecnici, consumatori. Sarà dunque una struttura capace di rinnovarsi continuamente, col proprio movimento stesso. Ma non sarà, non dovrà essere (come si vorrebbe da opposti estremisti) una piattaforma scenica per ogni sorta di 'happening', anche se, come ha dimostrato Calvesi, lo 'happening' è una configurazione pienamente legittima e straordinariamente attuale dell'attività artistica (il complemento, forse, o l'alternativa dialettica del più rigoroso 'design', così come la 'pop' è stata il complemento e l'alternativa dialettica delle ricerche visuali e cinetiche). La situazione culturale odierna è estremamente delicata, soltanto un esile diaframma separa l'estremo rigore dall'estremo arbitrio: non è esclusa nemmeno la possibilità (Marcuse insegna) che l'estremo rigore si identifichi con l'estremo arbitrio. Il dilemma, anche per il museo, è ancora il dilemma di storia e non-storia: non già di autorità e non-autorità (questione ormai risolta) ma di funzionalità e non-funzionalità della storia. Il frangente è grave, il nemico non è alle porte, le ha già varcate: non ci si accontenta di contrapporre la vivacissima cultura scientifico-tecnologica alla languente cultura umanistica, si manipolano materiali storici (la filosofia, la politica, l'arte stessa: vedi Foucault) secondo procedure o metodologie nettamente extrastoriche.

Tracciando l'ipotetico abbozzo d'un museo-attrezzatura o d'un museo d'azione, sperimentale più che patrimoniale, non intendo certo proporre un museo astorico o antistorico, ma un museo in cui il primo piano della prospettiva storica sia un piano su cui si dà l'esperienza artistica in atto e su cui la critica immedesima il proprio processo fruitivo col processo operativo dell'arte.

La sola possibilità che rimane all'arte di non essere assorbita e atomizzata dall'apparato tecnologico è di non perdere, di conservare attraverso il museo il contatto con la propria storia: proprio perché sia più chiara e portante la sua azione politica (nel senso di Baudelaire) nel presente. L'arte non deve porsi (e penso ancora a Marcuse) come recupero della perduta libertà degli istinti, ma come aspro processo di liberazione, che ha i suoi precedenti storici ed è ancora molto lontano dal suo compimento. Non vogliamo la libertà dalla civiltà-repressione, ma la liberazione della civiltà dalla repressione tecnocratica. Non vogliamo fermare il progresso, vogliamo che il suo ritmo batta con il ritmo storico della civiltà.

Il museo deve elaborare la metodologia, mettere a punto l'attrezzatura della sperimentazione estetica, ma deve anche fissare i precedenti storici della ricerca: dimostrare che non da oggi gli artisti contestano il sistema, anzi hanno sviluppato entro il sistema (prima che fosse il sistema a metterli fuori) una critica del sistema. Dal Seicento almeno, da Caravaggio e da Borromini, i grandi artisti sono quelli che procedono contro la corrente della cultura ufficiale, istituzionalizzata: cercando Dio fuori della Chiesa, la Società fuori dello Stato,

la Cultura fuori delle Accademie. Questa ricerca della cultura autentica contro la cultura ufficiale si fa più tesa nel secolo scorso, quando si inasprisce il conflitto tra il potere dell'industria e l'autorità della cultura: dimenticare la lotta culturale di Cézanne, di Van Gogh, degli Espressionisti, di Picasso sarebbe come dimenticare il secolo e più di lotte operaie che hanno preceduto e preparato l'odierno impulso di rivolta (che è storico, e come) contro l'imperialismo neocapitalistico.

Ecco perché il museo-attrezzature non esclude nè distrugge lo strato precedente del museo-patrimonio, ma esige una severa revisione critica della prospettiva storica affinché in essa trovino il giusto posto tutti i fatti che servono a documentare l'insofferenza, il sospetto, l'avversione degli artisti migliori contro il sistema che si andava costituendo e organizzando. Com'è stato fatto, nella misura consentita dagli antichi errori e dalle incolmabili lacune, nella ricostruzione storica che precede la parte sperimentale nella ricomposta Galleria Nazionale: ricostruzione che, attraverso la scelta qualitativa, documenta nell'arte italiana cinquant'anni di non-conformismo e di sia pure malcerta e malaccorta contestazione nei confronti del sistema capitalistico prima, durante e dopo il fascismo.

Riproduzione riservata (R)

Giulio Carlo Argan

