ResearchGate

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: https://www.researchgate.net/publication/287996802

Michele Dantini and Debora Spini (curated by), Words, Practices, Citizenship, Critical Grounds, 2015

Book · December 2015

CITATIONS
0

READS
32

2 authors:

Michele Dantini
Università per Stranieri di Perugia
215 PUBLICATIONS **0** CITATIONS

SEE PROFILE

Debora Spini
Syracuse University
8 PUBLICATIONS **36** CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:

Project Politiche della ricerca e del patrimonio View project

Project Postwar Italian Art|Arte italiana postbellica View project

All content following this page was uploaded by Michele Dantini on 24 December 2015.

The user has requested enhancement of the downloaded file.

La parola, le pratiche, la cittadinanza

a cura di Michele Dantini e Debora Spini

CRITICAL GROUNDS #05

Arshake
REINVENTING TECHNOLOGY

Rome, Italy – www.arshake.com
contacts info@arshake.com
ISSN - 2283-3676

EDITORIAL DIRECTOR
Elena Giulia Rossi

CRITICAL GROUNDS
Editorial Project Directed by Christian Caliandro e Antonello Tolve

E-BOOK/DESIGN
Cristian Rizzuti

TRADUZIONE ITALIANO/INGLESE
Luciana Cortellino

Copyright © per i testi, gli aventi diritto.
Copyright © for text, copyright holders.

ISBN - 9-788898-709038

Le pubblicazioni edite da Arshake sono sottoposte al preliminare vaglio scientifico di un comitato di referee anonimi e si avvale quindi della procedura peer review. / Arshake pubblications are submitted for peer-review to a scientific committee of undisclosed members.

CRITICAL GROUNDS #05

La parola, le pratiche, la cittadinanza

a cura di Michele Dantini e Debora Spini

Atti del convegno
Georgetown University
Villa Le Balze
Fiesole, Firenze
24 Ottobre 2014

Indice

Introduzione 11

I. Teoria politica e critica culturale

La ricognizione necessaria: critica sociale, innovazione culturale e neopopulismo nel contesto italiano
Manuel Anselmi 16

Tra critica della cultura e critica sociale
Rino Genovese 24

Sulle forme della critica immanente
Marco Solinas 30

Riannodare le fila
Debora Spini 40

II. Storia dell'arte e sfera pubblica

La storia dell'arte tra il riccio e la volpe
Michele Dantini 50

Cultura vs. dissociazione italiana
Christian Caliandro 56

La massa, il pubblico, gli storici dell'arte
Emanuele Pellegrini 62

Biografia degli autori / Biography of the authors 143

Introduzione

di Michele Dantini e Debora Spini

La giornata di studi di cui in questo volume raccogliamo gli *Atti* è stata dedicata a una riflessione sui rapporti tra *Humanities* e sfera pubblica.
In che modo (e se) la critica artistica o letteraria può incrociare le forme della critica sociale? Quali sono i rapporti tra ricerca accademica e *città terrena*; tra filologia e (*lato sensu*) politica? Infine: come possiamo far sì l'indagine specialistica si riveli un modo specifico della cittadinanza?
Abbiamo scelto di porre al centro della discussione i rapporti tra dibattito critico artistico-letterario e sfera pubblica perché siamo convinti che i due mondi siano oggi separati da una distanza crescente, in Italia e non solo. E che tale distanza non giovi né all'uno né all'altra – ovvero alle sorti della nostra democrazia. Abbiamo inoltre indagato la frattura che si è venuta a creare tra istruzione formale e opinione culturale; e tra teoria culturale e pratiche artistiche. Nel riflettere sull'attuale perdita di autorevolezza dell'arte contemporanea, abbiamo incoraggiato i relatori a tenere un punto di vista equidistante da stridule contestazioni e inutili corporativismi. «Il rischio», ha osservato correttamente Giovanni Solimine in *Senza sapere* (2014), «è che si apra un solco sempre più ampio e profondo fra i luoghi della formazione, che spesso i giovani continuano a frequentare svogliatamente ma senza riconoscere ad essi più alcuna funzione, e un «curriculum» implicito», basato sull'ideologia dell'autoformazione in rete».
Poco resta, nell'attuale ordinamento accademico e nella pratica quotidiana di chi fa ricerca, della «ceterorum hominum charitas» che per Petrarca e i primi umanisti conferiva vigore e necessità agli *studia humanitatis*. Tuttavia non sembra possibile – né auspicabile – eradicare la ricerca umanistica dalla dimensione civile e pragmatica delle origini. All'incontro sono perciò stati invitati studiosi attivi nella *terza missione* della ricerca: studiosi che fossero anche editorialisti o magari curatori, avessero responsabili di riviste culturali o blog collettivi o risultassero impegnati in ambiti sociali.
Se appare importante proporsi di ridurre la distanza tra istituzioni scientifiche e mondo *là fuori*, occorre tuttavia proporsi di farlo in modi equilibrati e specifici. E dunque: come cooperano, qualora lo facciano, la cassetta degli

attrezzi filologici e la teoria critica? Quanto possiamo considerare importanti, nelle società attuali, l'osservanza di buone pratiche argomentative, l'educazione a un uso pubblico delle emozioni e una costante, appropriata sollecitazione della lingua scritta?

È stato chiesto ai relatori di trasformare la loro stessa esperienza in oggetto teorico. La loro riflessione si è sedimentata nei testi che seguono. Tuttavia, a rendere più ricco e vivace il nostro dibattito hanno contribuito anche gli interventi di Stefano Chiodi, di Daniele Spini di Massimiliano Rossi (che ringraziamo per aver accettato di presiedere la sessione della mattina). Importante è stata anche la partecipazione di Laura Lombardi, Carlo Falciani, Francesco Falciani. Anche se non ha lasciato – per questa volta – una traccia scritta la loro presenza è stata fondamentale.

Desideriamo inoltre ringraziare l'Università del Piemonte orientale Amedeo Avogadro per aver reso possibile questo seminario concedendo il patrocinio e un contributo, e Georgetown University - Villa Le Balze per l'indimenticabile ospitalità.

I. Teoria politica e critica culturale

La ricognizione necessaria

critica sociale, innovazione culturale e neopopulismo nel contesto italiano

di Manuel Anselmi

Non ci può essere innovazione culturale se non c'è critica sociale. E questo non solo per la ovvia logica della *pars destruens* che deve preparare il terreno alla *pars costruens*, ma perché puntando la propria attenzione sulle condizioni di possibilità di un discorso culturale la critica sociale individua il limite oltre il quale è pensabile e realizzabile una dimensione nuova, ancora inesplorata. La critica sociale infatti nella sua ricognizione dei fondamenti di un fenomeno intravede le prospettive di azione e di sviluppo ulteriori.

Troppo spesso si ignora il profondo legame che esiste tra critica sociale e innovazione culturale. L'innovazione, che sia sociale o culturale, deve arrivare dopo un percorso di decostruzione di un orizzonte di significati storicamente e socialmente determinato. Un'azione innovativa culturale efficace deve comprendere e prevedere la critica sociale come momento di valutazione dei limiti della realtà data. In questo senso la critica sociale ha anche un valore contestualizzante, perché aggancia l'innovazione culturale alle circostanze, la situa, e permette la messa a fuoco degli elementi di contrasto, dei fattori oppositivi. Concepire l'innovazione culturale avulsa e isolata, vuol dire relegarla a simulacro intellettualistico inutile e autoriferito. La critica sociale deve essere volta ad aggredire questi fattori ostativi, che possono essere di differente natura: fenomeni di lunga durata, paradigmi epistemologici diffusi, tendenze culturali, ideologie, rappresentazioni sociali, comportamenti collettivi, categorie socio-culturali. Se si usasse il linguaggio di Pareto, questi fattori ostativi rientrerebbero per buona parte nell'ambito delle derivazioni, vale a dire le giustificazioni a posteriori che le persone danno a se stesse per legittimare in modo pseudorazionale azioni che sono mosse più dalle emozioni che dalla ragione. Solo che, in più, i fattori ostativi sono funzionali a precise strategie di consenso.

Venendo alla situazione italiana odierna, una azione critica non può prescindere dalla considerazione e dall'analisi di una dimensione politica e culturale che sta diventando sempre più determinante nella nostra società per quanto non riscontri ancora la dovuta attenzione: il neopopulismo. Il neopopulismo è uno dei principali fattori ostativi ad una efficace critica sociale nel contesto italiano. In questo testo cercherò di spiegarne le ragioni, cercando di spiegare la necessità una ricognizione di tipo analitico critica del

contesto italiano per l'avvio di processi di innovazione culturale.

Intorno alla parola populismo c'è un gran parlare e anche una grande confusione, tanto a livello di senso comune che di dibattito scientifico, come scrivono Mény e Surel, *si tratta di un termine che si caratterizza per un'elevata indeterminatezza e che si presta ad ambiguità*[1]. Ne è una dimostrazione il fiorire delle etichette con questo suffisso: *neopopulism*, *tecnopopulism*, *penal populism*. Per come viene usato dai media è niente di più che un sinonimo di demagogia ed ha una sostanzialmente accezione negativa. Anche in ambito politologico e sociologico la discussione è tutt'altro pacificata. Non è questa la sede per presentare le differenti posizioni del dibattito in corso, ci limitiamo a dire che esistono tre differenti approcci: chi lo considera una strategia, chi una ideologia, chi uno stile politico[2]. Questi approcci indicano degli aspetti funzionali di differenti tipi di populismo, hanno però il limite di arrivare a una teoria generale monodimensionale e di voler ridurre la complessità del fenomeno populista ad una singola categoria astratta. A mio avviso, sarebbe più fruttuoso invece iniziare a considerare i fenomeni populisti nella loro complessità e specificità e avviare una riflessione che tenda ad una comprensione di tipologico e comparativo.

Tornando al nostro discorso, è interessante piuttosto notare che molte di queste teorizzazioni prendono come caso di riferimento la politica italiana degli ultimi trenta anni, che alcuni, a partire da Marc Lazar, hanno definita l'anomalia italiana[3]. Il nostro paese è infatti il terreno di studio di politologi e sociologi per l'analisi di nuove forme di consenso sociale e politico che poi sono state riprese e seguite in altri contesti mondiali. Da anni l'Italia è considerata come il laboratorio politico dove si sperimentano nuove modalità politiche e dove le grammatiche del consenso stanno assumendo delle forme ibride, in cui vizi antichi come paternalismo, clientelismo, familismo amorale, si fondono con elementi del tutto nuovi quali il marketing elettorale, la videocrazia, la spettacolarizzazione e la trasformazione pop della dimensione politica.

Le vicende politiche italiane recenti dimostrano che le nuove forme di populismo meritano prima di tutto, sul piano della valutazione analitica, una considerazione di tipo sociologico, partendo infatti dalle strutture socio-culturali è possibile comprendere appieno gli esiti prettamente politici. Prima che una categoria politologica il populismo è una dimensione sociale.

1 Y. Mény, Yves Surel, *Populismo e democrazia*, Il Mulino, Bologna 2004.

2 N. Gidron and Bart Bonikowski, *Varieties of Populism: Literature Review and Research Agenda*, Working Paper Series, n. 13-0004.

3 M. Lazar, *L'Italia sul filo del rasoio. La democrazia nel paese di Berlusconi*, Rizzoli, Milano 2009.

Ciò è particolarmente valido se si tiene presente il caso italiano.
L'avvento del berlusconismo in Italia ha rappresentato una fattore di rottura, un cambio del sistema sociopolitico. All'immediato crollo del sistema politico della cosiddetta Prima Repubblica, il berlusconismo ha imposto un paradigma politico nuovo, basato sull'autonomia politica della società civile e il suo predominio sulla politica *tout court*. La comparsa di Berlusconi nella storia democratica italiana è la comparsa di una soggettività politica insolita: la società civile come attore attivo e autonomo sulla scena politica. Non che non esistesse la società civile prima di Berlusconi, ma con lui la società civile ha trovato una modalità di azione politica antipartitica e anti-politica, in quanto attore autonomo senza intermediazione o supporti politici. Quanto meno sul piano della logica simbolica con cui si presenta all'opinione pubblica.
L'imprenditore è una metonimia della società civile, e quindi dei cittadini, che si fa avanti assumendosi la responsabilità collettiva per intervenire laddove la politica di professione ha fallito. Il celebre discorso di Berlusconi della discesa in campo fatto tramite un video preregistrato e trasmesso dai principali canali televisivi, è un esordio che anticipa e sintetizza molti aspetti populistici di base della nuova politica italiana della cosiddetta Seconda Repubblica. La presentazione di se stesso come soggetto protagonista senza alcuna connotazione politica, come individuo responsabile che fa un discorso basato sul discredito e la sfiducia della vecchia politica partitocratica, sul sentimento anticomunista, sull'impegno paternalistico in prima persona, sull'esaltazione del pragmatismo contro l'ideologismo, su una retorica del buon padre di che vuole gestire bene l'Italia come la propria famiglia, sull'apologia del fare e il discredito della fumosa politica delle parole, sono tutti ingredienti della nuova immagine del politico neopopulista. Un discorso teso alla presentazione di sé come cittadino italiano di successo ormai stanco delle logiche politiche, invitando lo spettatore a una identificazione e a una alleanza tra gente al di fuori della politica ma subalterna e vessata della politica.
Quel discorso patinato e retorico è paradigmatico di tutta la comunicazione politica neopopulista successiva: Berlusconi si presenta come uomo di successo e quindi con tutte le carte in regola per essere il leader di una nuova alleanza sociale e politica contro l'*establishment* politico. Si tratta di una alleanza per il consenso tipicamente populista: *io uno di voi (popolo) con voi (popolo), contro di loro(èlite), al di là delle differenze sociali e ideologiche*. La mitologia del leader cittadino-imprenditore di successo verrà alimentata tramite il sistema dei media del gruppo Mediaset e specifiche azioni di marketing fatte di interviste, approfondimenti e libri sulla sua biografia.

L'avanzamento politico della società civile come ambito autonomo dalla politica non più subalterno alla politica è un passaggio paradigmatico della svolta populista nella storia democratica italiana. L'orizzonte di consenso aperto dal berlusconismo in parte cristallizza il discredito antipolitico del periodo di Tangentopoli e della fine della prima Repubblica e in parte apre la strada alla possibilità di nuove soggettività politiche sganciate dalle vecchie logiche dei partiti. Questo sarà particolarmente determinante negli anni del consolidamento del potere berlusconiano, quando l'azione di governo indurrà la parte più critica dell'opinione pubblica a riconoscere l'ambiguità populista dello stile berlusconiano. Molte dei vecchi vizi della vecchia politica, molti degli stessi personaggi dell'establishment vengono assimilati nell'alveo berlusconiano, A ciò si aggiungono le polemiche sul tema del conflitto di interessi, sull'orientamento sempre più personalistico e sulla sfacciata difesa degli interessi privati del personaggio Berlusconi.
Occorre notare che durante gli anni di affermazione del berlusconismo, in linea con le dinamiche di trasformazione della società civile europea, si avrà per giunta anche una profonda trasformazione della società civile italiana. Un diffuso sentimento antieuropeista, un dilagare di fenomeni populisti anche in altri paesi, le prime forme di malcontento con l'insorgere della crisi economica, getteranno le basi di quel fenomeno che Ruzza ha chiamato come la 'uncivil society", vale a dire «*that expressions of uncivil society include manifest hostility towards liberal democracy and some of its practices, and expressions of a principled rejection of it*»[4]. Si tratta di una condizione diffusa nelle opinioni pubbliche europee tese a una svalutazione, spesso radicale, della dimensione della politica istituzionale da parte di forme di attivismo proveniente dalla società civile. Se in molti paesi europei la «*uncivil society*» assumerà delle connotazioni nazionalistiche e razzistiche, per molti aspetti già note in Italia si avranno delle varianti molto originali. Infatti, proprio nell'ambito della società civile, nasceranno altre forme di soggettività politiche antipolitiche e antistituzionali fortemente caratterizzate in chiave populista: il Movimento 5 Stelle di Grillo e il movimento di rinnovamento del centro sinistra rappresentato dal leader Matteo Renzi. Queste ultime, due figure politiche anomale rispetto all'*establishment* politico, dalle accese posizioni anti-berlusconiane, nascono però come varianti nello stesso paradigma.
Come ha dimostrato Caliandro[5] la svolta neopopulista italiana, coincidente

4 C. Ruzza, *Identifying uncivil society in Europe*, in U. Liebert, H.-J. Tren, *The New Politics of European Civil Society*, Routledge, New York 2011.

5 C. Caliandro, *Italian revolution. Rinascere con la cultura*, Bompiani, Milano 2013.

con l'arrivo della cosiddetta Seconda Repubblica, è il risultato di un processo culturale di lunga durata iniziato addirittura alla fine degli anni Settanta e esploso negli anni Ottanta con la cosiddetta cultura del reflusso e la diffusione della televisione commerciale. La spettacolarizzazione della vita quotidiana con l'esaltazione parossistica della cronaca; la trasformazione dei dibattiti pubblici a fiction *ad hoc* finalizzate all'effetto di senso emozionale più che alla comprensione dei problemi, come nei talk show; la prevalenza di una mentalità da spettatore televisivo in ambiti extratelevisivi e civili; la disattivazione dell'effetto sociale dello scandalo, in quanto fattore di cambiamento morale, ad opera di una sua ritualizzazione consumistica, sono solo alcune delle categorie sociali che hanno preparato il terreno a una dimensione politica di tipo neopopulista.
Soprattutto il tema del nuovismo merita una considerazione particolare. Infatti, tanto il berlusconismo, quanto il grillismo e il renzismo, trovano nel nuovismo una delle argomentazioni ricorrenti della loro impostazione discorsiva e retorica. Tutto ciò che è nuovo è positivo e quindi afferente alle loro proposte politiche, una esaltazione della novità in quanto tale, tesa a svalutare ogni forma di politica che non è dominio della società civile. Una ovvia conseguenza di questo impianto argomentativo che è uno dei principali problemi per l'innovazione sociale e culturale è distinguere ciò che è nuovo perché effettivamente innovativo da ciò che viene considerato innovativo solo perché viene riconosciuto come nuovo. Ovviamente il vecchio comprende tutto ciò che riguarda la dimensione politica precedente e gli avversari in genere.
Il *macroframe* manicheo del neopopulismo italiano si caratterizza per un'ulteriore forma di svalutazione della politica intesa in senso classico. Lo schema manicheo, a dire il vero, è tipico di ogni populismo, poiché ogni leadership populista si impone interpretando una voice sociale che promuove un discorso di difesa del popolo dominato contro una élite dominante. La peculiarità dei neopopulismi italiani contemporanei è però che l'élite consiste in una nozione astratta di privilegiati, a volte chiamati 'casta' a volte identificati semplicemente come 'i politici', che si contrappongono a un popolo-comunità che più che coincidere con una porzione di popolazione nazionale reale, appartiene a una dimensione mediatica, dove si gioca buona parte della logica di consenso. Che siano gli spettatori-elettori della videocrazia di Berlusconi o gli attivisti delle *communities* dei social del Movimento a Cinque Stelle, oppure i sostenitori del nuovo di Renzi, la voice si consolida principalmente sul piano mediatico, e quindi decontestualizzate rispetto al territorio reale, e non tra classi sociali ben precise, bensì tra due polarità sociali opposte solo rispetto alla dimensione del potere.

Questa contrapposizione Noi-popolo contro Loro-élite, più che distribuirsi idealmente in una classica orientazione dal basso verso l'alto, è molto più orizzontale. L'élite consiste nei responsabili dell'intera dimensione istituzionale vigente e il popolo- spettatore-comunità-mediatica è l'escluso dalla stessa dimensione istituzionale.
Come ha fatto notare Aldo Bonomi[6], occorre mettere in relazione le modalità di adesione populista del cittadino italiano alla comunità-popolo populista con il processo di scomparsa del ceto medio che caratterizza la società italiana contemporanea. Dopo il processo di cetomedizzazione che ha caratterizzato tutta la seconda metà del Novecento in Italia stiamo assistendo, per molteplici fattori primi tra tutti i processi di globalizzazione e la crisi finanziaria, al dissolvimento sia della classe media sia di tutti i livelli istituzionali intermedi, con una riconfigurazione profonda dei meccanismi di rappresentanza. Dagli anni novanta in poi, si è assistita a una costante crescita di richieste di maggiore rappresentanza da parte della società civile, in varie forme come la partecipazione dal basso, il movimentismo e l'attivismo locale, hanno prodotto un paradosso che secondo Bonomi è alla base dello sviluppo del neopopulismo contemporaneo: «si fa tanta rappresentanza, si fa poca rappresentanza»[7]. Venendo meno, perché in buona parte delegittimati, i riferimenti istituzionali intermedi si stabilisce un canale privilegiato tra società civile e vertici del potere, secondo cui la cittadinanza deve poter vagliare e condividere tutte le scelte con la sfera apicale. Questa verticalizzazione acuta è un tratto tipico della dimensione neopopulista che esautora ogni forma di *governance* strutturata, plasmando la richiesta di un rapporto diretto tra vertice del potere e popolo che possa sempre e continuamente soddisfare i bisogni dei cittadini e dare loro un controllo. Su questa illusoria convinzione si fonda la voice neopopulista.
È opportuno aggiungere a questo proposito che i neopopulismi italiani si caratterizzano per una forte connotazione antisistema, dal momento che non mirano solamente alla cacciata della élite dalle posizioni di comando del sistema istituzionale in favore di un comando del popolo, ma vogliono una eliminazione del sistema istituzionale stesso.
Secondo Mario Perniola[8] questo aspetto di delegittimazione radicale di tutte le forme istituzionali è riconducibile ad una vera e propria mentalità che si è imposta con la diffusione della televisione commerciale, ma che

6 A. Bonomi, Giuseppe de Rita, *Dialogo sull'Italia. L'eclissi della società di mezzo*, Apogeo, Milano 2013.

7 *Ibidem*, p. 67.

8 M. Perniola, *Berlusconi o il '68 realizzato*, Mimesis Milano 2011.

affonda in una visione anarchico eversiva di disconoscimento di qualsiasi funzione dello stato in materia culturale ed educativa molto diffusa nel sessantotto italiano. L'intuizione di Perniola potrebbe sembrare addirittura stravagante, tuttavia ha un suo fondo di verità. Innanzitutto perché, con il berlusconismo soprattutto, molti dei protagonisti della svolta berlusconiana sono ex sessantottini, ma soprattutto perché i registri comunicativi dei neopopulismi sono sempre caratterizzati da una sistematica svalutazione irrisione e delegittimazione di tutto ciò che abbia a che fare con la dimensione istituzionale. Il neopopulismo italiano si avvale di uno stile comunicativo altamente antiautoritario e molto spesso dissacrante dei registri istituzionali. Se Renzi si distingue per essere educatamente screditante, poiché liquida gli avversari come vecchi e obsoleti, Berlusconi e Grillo usano chiaramente i toni forti, ricorrendo non poche volte alla cacofemia, modalità stilistica basata sull'ingiuria contro gli avversari, e che trova nel leader etnopopulista della Lega Nord un vero e proprio caposcuola, come ha dimostrato Lynda Dematteo[9]. Un altro aspetto generale della svolta neopopulista italiana è il diffuso atteggiamento antiintellettualistico che ha portato spesso a campagne di discredito contro il mondo della cultura da parte dei movimenti neopopulisti. Basti ricordare le famose battute sulla cultura che non dà pane del ministro berlusconiano Tremonti, oppure gli insulti di Grillo contro famosi intellettuali o giornalisti italiani che si schieravano contro il proprio movimento, oppure l'atteggiamento denigratorio di Renzi nei confronti degli intellettuali critici nei confronti delle sue riforme.

L'ordine simbolico populista è delegittimante di tutte quelle *auctoritas* costituite e soprattutto che hanno un collegamento con l'establishment. Non è certo questa la sede per analizzare nei dettagli il complesso ruolo svolto dai media, soprattutto televisivi, nel sistema di potere berlusconiano, al punto che è stato definito una «videocracy». Mi limito a notare che dall'avvento di Berlusconi ogni intervento di un leader politico italiano è ormai calibrato sull'audience televisiva o comunque mediatica. Anche quando un leader interviene alla fine di un dibattito oppure in parlamento, la struttura del discorso non è retoricamente impostata per rivolgersi agli astanti ma per indirizzarsi verso il pubblico dei media *mainstream*, oppure per essere ripreso dai social network come Tweeter.

Per concludere, questi che abbiamo presentato sono solo alcuni degli elementi che compongo un quadro generale della dimensione pubblica del nostro paese ampiamente distorto dal fenomeno populista. Il nostro scopo era quello di evidenziare le condizione di possibilità sociali del populismo

9 L. Dematteo, *L'idiota in politica*, Feltrinelli, Milano 2011.

politico, vale a dire quei fattori che nella quotidianità lo alimentano e per mezzo dei quali si realizza come fenomeno collettivo. Metterli a fuoco, arginarli, stigmatizzarli e decostruirli è l'obiettivo di una azione critica che voglia essere efficace e solidamente agganciata alla realtà.

Tra critica della cultura e critica sociale
di Rino Genovese

Il novantanove per cento di quello che facciamo, o tentiamo di fare, è critica della cultura; l'uno per cento tutt'al più, se ci riusciamo, è critica sociale. Un'affermazione così netta richiede un certo numero di chiarimenti e di definizioni: che cos'è la critica della cultura? che cos'è la critica sociale? in che rapporto stanno tra loro? in che senso si può dire che quando si profila l'una non ci sia più l'altra? e così via…
Inizio allora con un breve elenco degli usi possibili del termine «cultura» come compare nell'espressione «critica della cultura». Dentro di essa ricadono:

a) la cosiddetta alta cultura associata alla nozione di umanesimo (cioè più spesso umanistica che tecnico-scientifica, secondo la vecchia e sommaria distinzione tra le *due culture*), la quale fino a un certo punto nel Novecento è stata fatta coincidere con la civiltà in generale, ma che in realtà, all'interno della modernità artistica e letteraria con le sue varie sperimentazioni, aveva già conosciuto la tendenza a una perdita di confini nei confronti della cultura di derivazione popolare o proveniente dalla produzione in serie (la cultura cosiddetta bassa);

b) i prodotti culturali correnti, che possono essere opere vere e proprie o elementi immessi nel mercato con un effetto d'intrattenimento, al fine di ottenerne un utile economico, da parte delle *agenzie dell'estetizzazione diffusa* (televisioni, case cinematografiche, case di moda, gallerie d'arte, musei, etc.): nei confronti sia delle prime sia dei secondi si esercita un'analisi critica intesa come controllo riflessivo sul *mi piace / non mi piace*, schema binario tipico della comunicazione intorno ai giudizi di gusto elementari;

c) le culture al plurale, in un senso antropologico, nella loro varietà e diversità: facendone la critica, quando è il caso, si è sempre alle prese con il pericolo di una sorta di imperialismo culturale involontario se non si tiene sotto controllo autocritico la tradizione culturale a partire dalla quale si interviene, per noi quella occidentale moderna.

Ora, tutto ciò che ha a che fare con la critica della cultura avviene nel campo della *disputa*. Con questo termine bisogna intendere un'incessante comunicazione sociale, tenuta perennemente accesa dai mass media, oggi anche mediante la rete, che avrebbe le sue sedi tradizionalmente deputate nelle *istituzioni di disputa* – come la critica letteraria o la critica d'arte –, ma che di continuo ne deborda pulsando quasi come la vita stessa. Non c'è nulla che possa veramente contenere la disputa, che tuttavia, nella sua anarchia fondamentale, ha i propri vincoli (non regole ma vincoli) raffigurabili come schemi binari. Uno l'ho già evocato sopra: è il *mi piace / non mi piace*, ineliminabile da qualsiasi comunicazione in quanto esprime la forma più semplice del giudizio di gusto. All'uscita da un teatro o da un cinema è il primo aspetto intorno a cui ci si interroga o si è interrogati: ti è piaciuto o non ti è piaciuto? Soltanto a un grado maggiore di generalizzazione riflessiva, in collegamento con la tradizione delle arti (anche soltanto per escludere che il filmetto mal confezionato possa farne parte), si mobilita la coppia *bello/brutto*, di cui quella *mi piace / non mi piace* appare una misera riduzione. Ciò che le agenzie dell'estetizzazione suggeriscono, per non dire impongono, è sostanzialmente di attenersi nella ricezione a un momento del tutto immediato, espresso dalla coppia *mi piace / non mi piace*, evitando di passare a un giudizio di gusto relativamente più mediato come *bello/brutto*.

Da notare qui la differenza rispetto al classico concetto di industria culturale (meglio, di industria della cultura): in gioco non è tanto il momento della produzione quanto quello della fruizione. In altre parole, è secondario che una determinata opera sia qualcosa di fabbricato per il mercato culturale da un'organizzazione qualsiasi: decisivo diventa il fatto che, grazie alla non innocente pervasività della coppia *mi piace / non mi piace*, quasi nessuno riesca più a raccapezzarsi nella ricezione, l'opera di qualità diventando essa stessa un *indiscernibile estetico*, qualcosa che si perde nella nebbia. Se la teoria dell'industria della cultura poneva l'accento sulla forma merce assunta dall'opera letteraria o artistica, lo spostamento qui proposto verte sul processo comunicativo entro cui l'opera si colloca, con lo sguardo mirato sul ricevente diventato semplice fruitore. Per la critica della cultura è un mutamento di paradigma teorico.

Un'altra coppia fondamentale è data dall'alternativa *vecchio/nuovo*: si tratta in gran parte di una riduzione di ciò che, più appropriatamente, si esprimerebbe nei termini di *pensato/impensato*. Ciò che secondo un'esigenza indotta di mutevolezza meccanica e ripetitiva appare vecchio, può in effetti essere originale e impensato; viceversa, il nuovo può consistere in una rifrittura piuttosto stantia del passato. Sotto le strategie di riduzione e irreggimentazione dello schema binario più sdrucciolevole e problematico che

ci sia – appunto *pensato/impensato* – si cela un'operazione sottile compiuta dalle agenzie dell'estetizzazione, che consiste nel cambiare di segno alla esperienza della moda teorizzata a suo tempo in maniera dialettica da Walter Benjamin. Una vera e propria operazione di potere – un potere acefalo in un'accezione foucaultiana – che attraverso l' «obsolescenza programmata» tende non soltanto a costituire delle incessanti *novità* in senso merceologico, ma a evitare l'uso politico di quella riattivazione del passato in cui, almeno in una certa misura, consiste il moderno. Si potrebbe addirittura sostenere che la moda oggi, nel suo significato radicale, sia riuscita a evitare di farsi strappare il pungiglione soltanto nell'islamismo – e però impastandosi con la religione e con l'orgoglio di una forte ripresa dell'identità culturale per sopravvivere.

In una prospettiva evidentemente diversa, all'interno di quello che chiamo un illuminismo autocritico, la formula da opporre per una critica della cultura a trecentossessanta gradi (cioè sia nei confronti della propria, sia eventualmente, con la cautela sopra menzionata, nei confronti di ogni cultura che voglia imporsi come totalizzante) è la seguente: *disputa aperta e consapevole in un'ibridazione dei codici comunicativi grazie all'intreccio costante degli schemi binari*. Che cosa significa? In che modo la critica della cultura può giovarsi di una comunicazione ibridata?

Un piccolo passo indietro può servire a chiarire la cosa. Nel *Trattato dei vincoli*[10] ho cercato di distinguere così le principali aree disciplinari della cultura occidentale moderna:

arte: bello/brutto-pensato/impensato-vero/falso;
scienza: vero/falso-pensato/impensato-bello/brutto;
filosofia: pensato/impensato-vero/falso-bello/brutto.

Solo utilizzando insieme, nei differenti ordini di priorità, gli schemi della comunicazione è possibile far funzionare la comunicazione sociale di volta in volta come comunicazione artistica, scientifica o filosofica. Però una codificazione del genere è quella prevalente (non esclusiva) nella cultura occidentale moderna. Un intreccio che releghi all'ultimo posto, poniamo, la coppia vero/falso, in una sequenza pensato/impensato-bello/brutto-vero/falso, sarebbe quella della *religione* che, nell'autorappresentazione iperilluministica moderna (si pensi al discorso di Max Weber sulla secolarizzazione e il disincantamento del mondo), avrebbe dovuto pressoché

10 R. Genovese, *Trattato dei Vicoli, Conoscenza, Comunicazione, Potere*, Cronopio, Napoli 2009 p. 244

sparire nel corso del ventesimo secolo. Ci ritroviamo, al contrario, nel ventunesimo con la ripresa delle religioni a livello planetario.

Ecco allora i due significati dell'ibridazione degli schemi binari. Il primo consiste nel mostrare come siano labili i confini e come, pur ponendosi in se stesse come vincoli (nel senso che non se ne può prescindere), le forme della comunicazione sociale siano sfuggenti, facce differenti ma interscambiabili (una comunicazione scientifica può facilmente scivolare in una filosofica, e questa in una di tipo artistico). Il secondo significato attiene più strettamente, invece, alla questione dell'ibridazione culturale: si poteva ritenere che le religioni avessero sempre meno voce in capitolo a causa di una razionalizzazione della vita sociale dispiegata in tutti i suoi aspetti, ma ciò non è avvenuto e, conseguentemente, nel mondo che sarebbe dovuto essere illuminato ci sono vasti ambiti di comunicazione sociale entro cui del vero (o rispettivamente del falso) non ne è più niente, mentre l'impensato viene pericolosamente mescolato con il bello in un'ibridazione estetica extrartistica. I fanatismi odierni cancellano tendenzialmente la coppia vero/falso in tutte le sue forme, riproponendo una de-differenziazione delle sfere sociali sotto il segno della religione. Le ricadute non sono prive di conseguenze all'interno della stessa cultura occidentale moderna, che si trova sospinta – dalla inevitabile ibridazione con ciò che per lei sarebbe soltanto un passato remoto che non passa – a prendere atto della propria condizione di cultura particolare tra altre.

Nella visione che propongo l'ibridazione è al tempo stesso un destino in cui s'incappa e una chance da cogliere per la critica della cultura (e delle culture). È questa la dimensione che, come dicevo all'inizio, definisce la nostra attività al novantanove per cento. Siamo critici della cultura se stiamo dentro questa ibridazione cercando in un certo senso di approfondirla mediante un rimescolamento dei codici e il ricorso a un intreccio di schemi comunicativi, che consentano di porre in discussione le riduzioni e le chiusure della comunicazione da qualsiasi parte provengano – sia dall'antilluminismo oggettivo (come lo avrebbe chiamato Adorno) promosso dalle agenzie dell'estetizzazione diffusa, sia da quei neotradizionalismi arcaicizzanti che, in falsa opposizione a quelle, pretendono di regolare autoritariamente la vita degli esseri umani.

Di tanto in tanto, tuttavia, si apre la possibilità di qualcosa di diverso: si entra in quell'uno per cento in cui si profila una critica sociale vera e propria. Mi riferisco ai numerosi, sebbene disparati, movimenti di protesta contro l'esistente che possono nascere, e in effetti sono nati negli ultimi anni, a Occidente come a Oriente. Per un critico, il referente all'interno di un conflitto sociale può essere anche soltanto ipotetico (lo è stato, per esempio,

nel caso dell'impetuoso movimento egiziano del 2011, sfociato nella successiva restaurazione di un regime militare quasi come male minore). Oppure – per accennare a qualcosa in scala minore ma più vicino a noi – la contestazione di un uso privatistico dei cosiddetti beni culturali e ambientali, ridefiniti come «beni comuni», è un esempio di cosa possa significare il passaggio, con un punto di riferimento concreto, dalla critica della cultura a una critica sociale. Il che può esprimersi anche in un'analisi dei limiti in cui una determinata prospettiva di conflitto sociale eventualmente s'imbatte, o nella sottolineatura di come ciascuna lotta abbia da tenere presente il momento del consenso intorno a essa, di come siano indispensabili procedure democratiche nella costruzione di tale consenso, e così via. Tutto ciò ha come referente ultimo – o *focus imaginarius* – una linea di fuga utopica, che non intende, e neppure ovviamente potrebbe, mettere un cappello su ciò che avverrà in futuro, ma che vorrebbe indicare oggi come potrebbero andare le cose se un conflitto sociale, nella sua autonomia, intraprendesse una strada anziché un'altra. Sono i momenti magici della critica della cultura quelli in cui si stabilisce un'interazione tra il discorso critico e un movimento sociale: ciò che toccò in sorte a Marcuse nel Sessantotto. È però vero che a quel tempo erano presenti dei presupposti ideologici di massa – il marxismo, nelle sue varie versioni – che in larga parte del mondo riuscivano a tenere insieme movimenti tra loro eterogenei. Questa benedizione – lo dico con ironia – non esiste più. Ma ciò significa soltanto che è diventato molto più difficile il passaggio da una critica della cultura alla critica sociale, non che la sua possibilità sia del tutto scomparsa dall'orizzonte.

Sulle forme della critica immanente
di Marco Solinas

1) Elementi spaziali e metodologici

Il critico sociale non prende semplicemente posizione: che ne sia più o meno consapevole, la dinamica del suo posizionamento avviene sempre entro il quadro delle reciproche interrelazioni tra i molteplici soggetti, oggetti ed istanze, confliggenti e non, che occupano l'ampio scacchiere teoretico sul quale possiamo rappresentare il processo di formazione e sviluppo dell'attività della critica sociale.
Si tratta di un posizionamento dinamico co-determinato dalla convergenza di una serie di fattori non facilmente dominabili: dal peculiare modello di critica adottato alle specifiche posizioni difese e attaccate, dalle relazioni di alleanza e di contrapposizione deliberatamente intessute a quelle involontariamente generate dall'attività critica su forze attive, passive e perlopiù apparentemente neutrali; per richiamare soltanto alcuni degli elementi forse più evidenti in gioco.
Anche nel caso delle forme della cosiddetta 'critica immanente', spettro sul quale vorrei soffermarmi, vedremo che il ventaglio delle principali possibilità di posizionamento del critico sono più variegate e differenziate di quanto non si sia soliti ritenere, sì che lo scacchiere presenta anche in questo caso un grado di complessità relativamente elevato. Riuscire a far chiarezza su tali dinamiche resta una priorità dell'attuale critica sociale: ne va della capacità del critico di ricucire strappi passati con ampie fasce e determinati gruppi sociali senza però, nel contempo, azzerare gli obiettivi emancipatori della sua opera. Avvicinarlo, dunque, a particolari attori sociali tenendo conto del quadro complessivo dei conflitti e delle alleanze trasversali, evitando nel contempo di schiacciarlo su quella che può rivelarsi come una più o meno acuta registrazione dell'esistente spesso foriera di esiti tanto paradossali quanto quelli generati da un disperato e accecante distacco.
Del resto, la questione del posizionamento del critico sociale in relazione ai poli della critica interna od esterna, e più in generale della sua distanza e vicinanza ai diversi componenti del corpo sociale, rappresenta uno degli elementi più significativi del serrato dibattito che continua a animare l'attuale riflessione sulle forme della critica. Discussione rilanciata con la massima decisione da Michael Walzer verso la fine degli anni ottanta, e prontamente accolta e poi ininterrottamente discussa fino ad ora; si pensi ad esempio agli

ultimi lavori di sociologia della critica di Luc Boltanski, oppure al modello della critica ricostruttiva adottato da Axel Honneth[11].
In tutti questi casi viene sviluppata una problematizzazione radicale di quelle impostazioni tradizionali – sia di *destra* sia, soprattutto, di *sinistra* – che talvolta finivano collocando il critico a una più o meno radicale e paradossale distanza da particolari attori sociali. E così, se tradizionalmente si riteneva talvolta legittima una tale presa di distanza, ritenendola ad esempio necessaria al fine di smascherare quella cosiddetta *falsa coscienza* generata da particolari meccanismi ideologici, la prospettiva è stata ormai per certi versi rovesciata: se è ancora lecito discutere di una qualche forma di *falsa coscienza*, è anzitutto al critico sociale, e non alle masse, che ci si deve riferire.
Le pagine che seguono sono dedicate ad una breve analisi di talune premesse e di alcune conseguenze di questo processo di rovesciamento prospettico. Procederò offrendo una sinteticissima carrellata di alcune delle principali forme e funzioni della critica immanente, dalla sua nascita dall'alveo hegeliano all'attuale discussione filosofico-sociale. Cercherò nel contempo di imprimere a tale processo ricostruttivo un taglio di carattere spaziale. Così facendo, spero di poter fornire gli elementi primari necessari per procedere ad una differenziazione di alcune fondamentali forme della critica immanente.
Penso soprattutto alla differenziazione tra *il metodo* proprio della critica immanente e *le posizioni* che può assumere un critico che adotti il metodo immanente, o nelle quali si può venire a trovare nel quadro complessivo. Si tratta di due questioni, metodo e posizioni, che seppur correlate concernono due aspetti differenti inerenti alla critica immanente, sebbene nell'attuale dibattito tale distinzione venga molto spesso disattesa: i due piani tendono a slittare, sovrapponendosi l'uno all'altro. Deficit di chiarezza che viene a inibire la possibilità di elaborare i lineamenti del metodo che un critico dovrebbe intraprendere per evitare di incorrere nelle secche del distacco, o persino dell'apparente contrapposizione rispetto a quei gruppi sociali di cui vorrebbe interpretare riflessivamente, ed eventualmente rilanciare normativamente i potenziali emancipatori.

11 Di M. Walzer si vedano *Interpretation and social criticism*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1987 (trad. it. *Interpretazione e critica sociale*, Roma, Lavoro 1990); e *The Company of Critics*, Basic Books, New York 1988 (trad. it. *L'intellettuale militante*, il Mulino, Bologna 1991, 2° ed. 2004). Di Luc Boltanski si vedano *De la justification* (con Laurent Thevenot), Gallimard, Paris 1991; e *De la critique*, Gallimard, Paris 2009 (trad. it. *Della critica*, Rosenberg & Sellier, Torino 2014). Di Axel Honneth si vedano *Rekonstruktive Gesellschaftskritik unter genealogischen Vorbehalt*, in: Deutsche *Zeitschrift für Philosophie*, 48, 5 (2000), pp. 729-737 (trad. it. *La riserva genealogica di una critica sociale ricostruttiva*, in *Patologie della ragione*, Pensa Multimedia, Lecce 2011; e *Das Recht der Freiheit*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 2011).

2) Critica immanente: l'aderenza teorica e la scomparsa del critico

Nella sua accezione tradizionale, di schietta matrice hegeliana, la critica immanente denota una particolare forma della critica caratterizzata essenzialmente dal fatto che procede aderendo perfettamente all'oggetto, o meglio alla teoria criticata: è ad essa letteralmente immanente. In altri termini, la critica utilizza esclusivamente quegli elementi che la stessa teoria presa in oggetto offre, al fine di mostrare come questi medesimi elementi generino in verità delle incoerenze, delle dissonanze, delle contraddizioni, tali appunto da richiedere il superamento della teoria in gioco.
È questo il cuore pulsante del procedimento varato da Hegel: far implodere la teoria criticata dall'interno, rivolgendole *contro* quelle armi di cui essa stessa dispone. È precisamente in questa accezione strettamente hegeliana che la critica immanente è stata ripresa, rilanciata e rimodulata infinite volte nel corso del tempo, andando ben al di là dell'uso peculiare della «negazione determinata» adottato nella *Fenomenologia dello spirito*.
Emblematica la sua serrata difesa approntata da un autore quanto mai lontano da Hegel qual è Karl Popper. Nel *Poscritto alla Logica della scoperta scientifica* (1956)[12] Popper insiste con decisione sull'importanza di un approccio critico in grado di mettere in discussione una data teoria procedendo esclusivamente dal suo interno.
Popper sottolinea qui come l'elemento peculiare della critica immanente consista nell'adottare ed utilizzare tutte le assunzioni o le presupposizioni della teoria criticata senza far mai ricorso a presupposizioni ad essa esterne. Ne consegue l'apprezzamento per un prezioso strumento metodologico grazie al quale diviene possibile mostrare l'incoerenza e l'inconsistenza o meno di una data teoria.
Se risulta relativamente semplice, intuitivo e persino univoco interpretare in termini spaziali il procedimento della critica immanente nella sua accezione tradizionale hegeliana, la questione del posizionamento di un critico sociale che adotti una tale metodologia resta invece aperta. Resta tale perché, in primo luogo, l'accezione tradizionale non si presenta certo come una specifica variante della critica sociale, ma piuttosto come una metodologia che può avere per oggetto qualsivoglia complesso teorico, e che nella fattispecie viene rivolta contro teorie piuttosto lontane dalla sfera sociale e politica.
Si potrebbe anzi dire che nella tematizzazione canonica di tale approccio la

12 K. Popper, *Poscritto alla logica della scoperta scientifica. Il realismo e lo scopo della scienza*, Il Saggiatore, Milano 2009.

figura del critico quasi scompaia dalla scena: una sorta di fantasma di cui si percepisce soltanto il prodotto della sua attività spirituale: quella particolare forma di critica detta immanente che diviene la vera ed unica protagonista di una rappresentazione di cui si stenta a riconoscere il regista.
Ma anche allorché si voglia (legittimamente) traslare tale metodologia nel quadro peculiare della critica sociale, la questione del posizionamento del critico non viene determinata direttamente e unilateralmente dal metodo adottato: dipende anche e sempre dalla specificità dei contenuti delle teorie di volta in volta criticate. Siamo qui rimandati alle alleanze e ai conflitti che tali contenuti vengono a determinare nel quadro complessivo delle relazioni di potere tra i soggetti e gli oggetti coinvolti. Con ciò però siamo già transitati alla questione della differenziazione tra il metodo immanente e il posizionamento del critico sociale.

3) Critica dell'ideologia: metodo immanente

La critica immanente ha giocato un ruolo da protagonista nell'ambito della critica sociale perlomeno ad iniziare dalla reinterpretazione del metodo hegeliano operata da Marx in chiave di critica dell'ideologia. Tradizione che, approdata al novecento, ha conferito per lungo tempo alla critica dell'ideologia un ruolo tale da aver determinato il destino di una parte assai consistente della critica sociale di «sinistra».
Per avere subito un'idea del peculiare e fondamentale ruolo giocato dal metodo della critica immanente nella critica dell'ideologia tradizionale, basti considerare il modello paradigmatico per cui quest'ultima mira a smascherare l'ideologia in quanto strumento di legittimazione e giustificazione dello sfruttamento del lavoro salariato[13].
Il modello è piuttosto semplice: la critica deve smascherare il fatto che l'eguaglianza e la libertà presupposte sul piano del diritto nelle due parti contraenti la stipula di un contratto di lavoro salariato sono meramente formali: tale presupposizione maschera una condizione sociale di radicale disparità nella quale il lavoratore è di fatto costretto, pena la morte per fame o la dura indigenza, ad accettare le condizioni di lavoro che gli vengono proposte, o meglio imposte, e venir così assoggettato ad un brutale sfruttamento. Un modello che in questa versione *hard* non rappresenta peraltro soltanto il prototipo della critica dell'ideologia ottocentesca: negli ultimi decenni

13 Sull'intera questione vedi R. Jaeggi, Per una critica dell'ideologia, in Iride, XXI, 55 (2008), pp. 595-616.

l'accelerazione e radicalizzazione delle dinamiche del neoliberismo lo ha rilanciato, e per certi versi persino esasperato (ad esempio insistendo su elementi quali la responsabilizzazione individuale e la flessibilità).
Ad ogni modo, quanto alla modalità della critica, si tratta con tutta evidenza di un approccio immanente: la critica mostra come gli stessi presupposti, ovvero i principi normativi sui quali si basa l'ideologia in oggetto, siano in verità inconsistenti e contraddittori rispetto alla realtà che essi mirano a giustificare. Anche in questo caso la critica immanente rivela pertanto l'intima contraddittorietà, le tensioni, i paradossi che attanagliano *dall'interno* l'ideologia in oggetto: i principi di giustizia chiamati in causa sono volti a giustificare quelle particolari condizioni sociali e economiche che di fatto negano questi stessi principi.
Rispetto all'accezione originaria hegeliana, la critica immanente dell'ideologia presenta pertanto il medesimo metodo. In questo caso essa ha però una inequivocabile valenza sociale: è applicata a degli «oggetti teorici», le ideologie, che hanno una connotazione intrinsecamente socio-culturale. Inoltre, e soprattutto, tale forma della critica è caratterizzata dal fatto che nel momento in cui la adotta, il critico non può non prendere dichiaratamente una data posizione nel quadro delle relazioni e dei rapporti di potere sociali e politici, perlomeno in termini minimali. Allorché procede nella critica dell'ideologia, egli viene infatti immediatamente a schierarsi *contro* i fautori e difensori di tale ideologia, e sincronicamente *a favore* di coloro che vengono assoggettati ai meccanismi dell'ideologia. Nel caso contrario, si rovesciano quindi le alleanze. E tuttavia, c'è un problema ulteriore.

4) Critica dell'ideologia: distanza e scollamento del critico

Non appena consideriamo il critico dell'ideologia dal punto di vista del posizionamento che assume rispetto agli effetti che l'ideologia sembra essere in grado di produrre sul corpo sociale, può determinarsi un cortocircuito. Il critico, infatti, si trova ora nella posizione di criticare non soltanto i fautori dell'ideologia, ma anche coloro che ne sono preda. Si pensi ai casi emblematici di intellettuali del calibro di Adorno o di Marcuse, alla loro feroce critica dei meccanismi ideologici del tardo capitalismo. Meccanismi tali da contemplare l'attacco a tutta una variegata e poliforme serie di elementi culturali popolari interpretati unilateralmente quali mortiferi prodotti della «industria culturale». O ancora all'innalzamento del tenore di vita riletto altrettanto unilateralmente quale forma di ottundimento frutto di una deliberata «tolleranza repressiva». Approccio che - coniugato a una ben

determinata filosofia della storia - li ha così condotti a prendere posizione contro quello stesso proletariato da cui si sentirono come «traditi», e di cui nel contempo continuarono in una certa forma a ritenersi gli unici, ancorché disperati depositari dei «veri» interessi emancipatori.
Un paradossale capovolgimento dei ruoli e delle posizioni: quasi come se questi critici sociali fossero stati accecati dallo strapotere da loro stessi conferito ai meccanismi ideologici del tardo capitalismo, e in tal modo avessero perduto anche la capacità di vedere quelle fratture, quelle crepe, quei conflitti, e soprattutto quella sofferenza che continuava (e continua) a impregnare le società occidentali più sviluppate.
Il destino beffardo in cui sono incorsi molti critici novecenteschi dello strapotere dell'ideologia è stato così ripetutamente interpretato, perlomeno da Michael Walzer in poi, dalla prospettiva della eccessiva distanza tra il critico e il corpo sociale: della sua posizione di sostanziale distacco ed estraneità. Ed effettivamente questa peculiare tipologia di critico risulta per molti aspetti radicalmente separata, pericolosamente scollata, ed invero persino paradossalmente contrapposta non solo al corpo sociale nel suo insieme, ma nella fattispecie a quella classe o fascia sociale di cui avrebbe voluto difendere gli interessi emancipatori. E tuttavia, se questa raffigurazione di quella che possiamo considerare come una perniciosa deriva di tale forma della critica sociale è a mio avviso legittima, e anzi rappresenta una pista fondamentale della riflessione contemporanea su tali questioni, non ci si può limitare semplicisticamente a condannare tali critici di mancanza di empatia o di snobismo o di un qualche scarso senso di appartenenza a un qualcosa che abbia un sapore comunitarista. Né si può ridurre la questione a una forma di manicheismo tanto facile quanto fuorviante.
Di contro, è necessario sviluppare una analisi che sia perlomeno in grado non soltanto di ridefinire accuratamente le reciproche differenziazioni tra metodo immanente e processo di posizionamento, ma che procedendo in tale direzione sappia contemplare i principali piani prospettici degli attori in gioco. Dalla prospettiva del critico, tanto per fare alcuni semplicissimi esempi, non v'è infatti dubbio alcuno che egli abbia continuato a ritenere di difendere i «veri» interessi degli oppressi, affinando nel contempo le armi dell'analisi nella lotta contro i dominatori.
Ma anche quando si consideri più da vicino la prospettiva delle masse fruitrici di quei beni considerati dai critici quali prodotti perversi e mortiferi, il loro posizionamento non risulta esclusivamente qualcosa di inequivocabilmente ed unilateralmente lontano, se non semplicemente ostile. Di fianco a tale scollamento, che c'era, il medesimo critico continuava infatti nel contempo a essere percepito come una figura che si contrapponeva ostinatamente ai

potenti e ai dominatori. Da qui l'effetto doppiamente paradossale generato dal prototipo novecentesco del critico della strapotere dell'ideologia.
Del resto, tali effetti non rappresentano che una delle tante dissonanze generate dalla eterogeneità dei soggetti coinvolti nel processo complessivo dell'attività della critica sociale. Eterogeneità delle prospettive, difformità delle interpretazioni, molteplicità dei piani, asimmetrie dei reciproci posizionamenti, correlazioni temporali cangianti e trasversali: non soltanto rispetto ai due macrolivelli del metodo e del processo di posizionamento, ma anche e soprattutto rispetto alle relazioni di alleanza e di lotta tra i diversi soggetti ed oggetti in gioco. Riemerge così la necessità di disporre di uno scacchiere teoretico sufficientemente articolato.

5) Critica Derive interniste e spazializzazione del posizionamento

Uno scacchiere adeguato permetterebbe in primo luogo di evitare la deriva speculare a quella in cui incorre il critico dello strapotere dell'ideologia: intendo la deriva internista in cui è incappato ad esempio Walzer nella sua fervida difesa della cosiddetta *critica interna* di cui dovrebbe essere autore il *critico connesso*.
Forte di aver mostrato talune derive riconducibili all'eccessivo distanziamento del critico tradizionale, Walzer è stato come sospinto a far propria una posizione diametralmente contrapposta a quella tradizionale che però, a mio avviso, incorre in un'analoga unilateralità, seppur di segno opposto. Anziché distanziarsi, leggiamo infatti che il critico deve schierarsi con il fronte della morale comune della vita quotidiana, facendo così propri principi e norme sempre «interne» a un non ben definito corpo sociale, a un altrettanto generico «noi» (di matrice comunitarista).
Poiché però il «noi» del corpo sociale, come del resto Walzer sa bene, non è affatto riducibile ad una sorta di massa compatta e amorfa da tagliare con un'accetta concettuale in una sorta di «noi» maggioritario (nel caso migliore coincidente con gli oppressi) contrapposto a un «loro» minoritario (i dominatori), anche in questo caso il critico finisce a mio avviso con l'incorrere in un destino beffardo: dotato della sola bussola internista, sembra infine esser costretto, sul piano del metodo, a difendere pressoché qualsivoglia elemento che emerga dalla cultura popolare, ritrovandosi appiattito su posizioni che possono condurlo a contrapposizioni e atteggiamenti altrettanto paradossali del critico dello strapotere dell'ideologia. Anziché partire dal basso, sembra piuttosto dirigersi verso il basso, rischiando così il rischio di sprofondare nel gorgo di posizioni reazionarie e dinamiche regressive.

Per correggere tale deriva internista è in primo luogo necessario stabilire preliminarmente una più netta differenziazione tra il metodo proprio della critica immanente e il processo inerente al posizionamento del critico nel quadro complessivo dello scacchiere della critica sociale. Nonostante sviluppi una variegata serie di differenziazioni di piani, Walzer infatti finisce con il far collassare il piano del metodo immanente su quello del posizionamento; lo si evince piuttosto chiaramente dal fatto, tra gli altri, che egli considera come coincidenti la sua «critica interna» e la tradizionale «critica immanente»[14].
Al contrario, l'adozione del *metodo* proprio della critica immanente non comporta affatto la necessità che il critico adotti una *posizione* interna nel senso della ripresa, difesa e rilancio dei principi e delle convinzioni della morale comune quotidiana. E a mostrarlo è, per assurdo, precisamente il caso del critico dello strapotere dell'ideologia: egli non procede «inventando» o «scoprendo» nuovi criteri e principi morali ma, al contrario, sviluppando una critica immanente dell'ideologia, coniugata però appunto ad un posizionamento interpretabile come esterno e persino contrapposto rispetto alla fascia sociale ritenuta preda dei suoi effetti[15].
Più in generale, al fine di differenziare sistematicamente tra metodo e posizionamento, nonché di articolare rigorosamente i pericoli indotti sia da un eccessivo distanziamento, sia da uno speculare schiacciamento, credo che una via promettente sia quella della spazializzazione teoretica delle forme della critica immanente. Oltre alle forme spaziali elementari fin qui tracciate, si tratta di traslare nel nostro scacchiere teoretico la messa in forma, l'articolazione e la reciproca disposizione, organizzazione, differenziazione ed eventuale opposizione perlomeno dei principali oggetti correlati all'attività critica. Elementi tra i quali possono venire a comparire una serie di figure i cui ruoli e funzioni possono a loro volta rappresentare, incarnare ed avanzare ulteriori istanze critiche, talvolta opposte.
Deve essere altresì contemplato il fattore dinamico e temporale inerente al posizionamento del critico: dal luogo da cui muove la sua attività, ai traguardi perseguiti, alle correlazioni che tali traiettorie vengono via via a stabilire con gli elementi della realtà sociale in oggetto. Dinamica che rimanda nel contempo a una molteplicità di effetti ricorsivi generati, deliberatamente e non, dai percorsi intrapresi.

14 Cfr. M. Walzer, *Interpretazione e critica sociale*, cit., p. 77: «è per questa ragione che ho cercato di distinguere la sua impresa [del critico che opera dall'esterno] dalla riflessione collettiva, dalla critica dall'interno o, come a volte viene chiamata, dalla 'critica immanente'».

15 Ibidem, p. 52.

In breve, lo scacchiere deve contemplare non soltanto le diverse istanze, i differenti agenti e i fasci di tensioni potenziali o reali rispetto ai quali si posiziona volontariamente o involontariamente il critico sociale. Oltre a questo, deve tener conto delle dinamiche che la sua stessa presa di posizione contribuisce in qualche misura a articolare, esasperare, stemperare o acquietare. Se si riesce a elaborare un tale scacchiere, credo che anche le questioni del distanziamento e dello scollamento, come dello schiacciamento e depotenziamento legate alle differenti forme della critica immanente, e invero non solo a queste, possano acquistare ulteriormente in intelligibilità, fornendoci una mappa per poter prendere forse più consapevolmente posizione.

Riannodare le fila: per un dialogo fra pratiche riflessive
di Debora Spini

I saggi qui raccolti sono autenticamente un *work in progress*, in quanto tutti originati da un interesse condiviso a tentare la scommessa di riaprire un canale, se non interrotto quanto meno ostruito, fra critica sociale e critica artistica, e dal desiderio di identificare terreni, paradigmi e strumenti comuni. A motivare questo esperimento è la necessità di interrogarsi se la pratica riflessiva della «cultura» (intesa soprattutto come *humanities*) possa essere palestra di cittadinanza attiva, e sotto quali condizioni. La frase "pratica riflessiva della cultura" ha forse bisogno di qualche spiegazione. Nel nostro lavoro comune abbiamo usato con un certo grado di elasticità una serie di espressioni che vanno da «critica culturale» a «critica d'arte», elasticità che testimonia anche della ricchezza e della diversità dei punti di vista. La critica d'arte in quanto tale ha avuto un ruolo importante ma non di protagonista esclusiva del nostro dibattito, che si è piuttosto aggirato in un campo identificabile da una definizione abbastanza ampia, da essere quasi coincidente con il campo della critica della cultura, così come la articola Genovese nel suo contributo, e specialmente nelle prime due accezioni. Credo inoltre che sia importante ricordare come dal punto di vista della filosofia politica la critica d'arte e la critica culturale possano e debbano andare oltre l'esercizio del giudizio estetico per diventare un terreno dove si esercita la capacità riflessiva, autocosciente, di rendere conto dell'uso di una serie di linguaggi e di strumenti. Ugualmente flessibile è stato l'uso che nei nostri lavori abbiamo fatto del termine «critica», intesa soprattutto come critica sociale. Anche in questo caso penso che si possa concordare con una definizione, molto operativa e poco esaustiva, che intende la critica sociale come un approccio filosofico che procede per così dal basso in alto, nella convinzione che il primo compito della critica sia di confrontarsi con la fenomenologia e morfologia della società e della politica, cioè con quanto effettivamente «accade». Uno sguardo filosofico che vuole volgersi per prima cosa alle zone d'ombra, alle patologie, alle contraddizioni, a partire da una prospettiva immanente, come messo in luce dal contributo di Marco Solinas[16]. Adottare un approccio critico che parta dall'analisi fenomenologica non significa però abdicazione totale al compito della normatività, ma semplicemente la scelta di un metodo di riflessione filosofica, e l'opzione

16 Si apre qui il tema della legittimità della filosofia sociale in quanto disciplina autonoma, che non può essere qui dibattuto come meriterebbe. V. almeno M. Calloni, A. Ferrara, S. Petrucciani, *Pensare la società, L'idea di una filosofia sociale*, Carocci, Milano 2001.

per quanto si può definire «normativismo debole»[17]. In questa prospettiva, oggetto della critica sociale non è solo la politica intesa nel suo carattere potestativo-istituzionale, oppure la società intesa come «regno dei bisogni», ma tutto quel complesso reticolo di interazioni sociali nelle quali gli individui danno forma alla propria identità e acquistano consapevolezza di sé. A partire da questa definizione le ragioni di convergenza fra critica sociale e la critica (e la prassi) artistica e culturale sono evidenti, e hanno a che fare proprio con la natura di linguaggio sociale dell'arte e delle forme culturali in genere. In quanto linguaggio sociale, dalla pratica artistica e culturale non solo si può, ma si deve, aspettarsi anche una operazione riflessiva, che sia al tempo stesso autocritica ma non autoreferenziale.

Del resto, estetica e politica sono unite anche storicamente da un legame molto stretto, che passa inevitabilmente anche per la teoria critica della società in quanto scuola filosofica. Proprio alle origini della teoria critica c'è un interesse fortissimo per l'estetica e per l'arte, considerate con uno strumentario concettuale che va ben al di là di quello marxiano. E in effetti in questo *work in progress* ci è stato necessario fare i conti con una eredità preziosa ma ingombrante, ricca di luci e di ombre quale il vocabolario della teoria critica francofortese. Da un lato non si può non riconoscere di avere nei suoi confronti un debito enorme; d'altro canto, l'eredità francofortese non è certo monolitica. Anche se non è questa l'occasione per ricostruire tutto l'intreccio degli sviluppi della scuola di Francoforte lungo tutta la sua storia non si può non ricordare almeno come il maggiore rappresentante della generazione francofortese del dopoguerra, Habermas, abbia paradigmaticamente messo in luce il legame storicamente concreto fra pratica riflessiva dell'arte e critica sociale. I primi capitoli di *Strukturwandel* [18] mostrano come alle origini della *Öffentlichkeit*, quello spazio aperto che abbiamo imparato a chiamare sfera pubblica, ci fosse proprio il pubblico di fruitori della produzione culturale. Il pubblico che va a teatro, che legge romanzi, che visita i primi musei e le gallerie che popola tutti quei luoghi che rendono pubblico il godimento dell'arte prima riserva esclusiva delle corti, è l'antesignano di quella opinione pubblica che nel corso delle grandi rivoluzioni borghesi si dimostrerà capace di ergersi a tribunale di legittimità politica. Nella ricostruzione habermasiana, la sfera pubblica artistica o, in senso ancora più ampio, la sfera pubblica culturale prepara il terreno per la nascita della società civile, cioè quel pubblico di privati che si interessa a

17 Devo questa espressione al lavoro di Elena Pulcini, v. ad es. E. Pulcini, *La cura del Mondo, Paura e responsabilità nell'età globale*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

18 J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Roma 2006.

temi di interesse generale e che si autocomprenderà poi come fonte della legittimità dello Stato di Diritto. Nella società civile, i privati cittadini si allenano all'esercizio della ragione pubblica in quello stesso clima di «disputa» a cui si riferisce l'intervento di Rino Genovese: la disputa di idee, appassionata ma non violenta, e fanno dell'argomentare comprensibile un'abitudine, un costume: acquisiscono così quelle capacità tanto necessarie all'esercizio concreto dei diritti di cittadinanza su cui riflette il contributo di Michele Dantini.

Questo legame fra teoria critica e critica estetica sembra se non interrotto quanto meno indebolito; per rivitalizzarlo è necessario però un lavoro di riconcettualizzazione e di rinnovamento della categorie, a partire dalla ricomprensione dell'arte come forma di linguaggio sociale, da cui consegue che le pratiche dell'arte (la sua produzione, la sua fruizione) possano legittimamente comprendersi come «pratiche di cittadinanza». Questo compito di riconcettualizzazione è tutt'altro che immediato. Habermas, e tutta la tradizione della critica francofortese prima di lui, indicava i pericoli e le possibili derive della sfera pubblica: si trattava di una sfera pubblica borghese, per la quale la sfida principale derivava dai processi di industrializzazione e dall'irruzione delle masse dei lavoratori nel quadro dello stato di diritto borghese, con tutto il ben noto corteggio di temi qual, per non fare che due esempi, il destino dell'arte all'epoca della sua riproducibilità e la colonizzazione della sfera pubblica da parte dell'industria culturale con il conseguente declino dell'arte a prodotto di consumo.

Il contesto è profondamente mutato rispetto a quello che faceva da sfondo alla critica francofortese, non solo dai tempi di Adorno ma anche da quelli di Habermas - l'architettura economica che mette in forma oggi la società non è quella degli anni Trenta e nemmeno degli anni Settanta. Le categorie francofortesi non sono applicabili all'infinito, specialmente perché nella sua versione più muscolosamente adorniana questa eredità teorica si è rivelata non poco ingombrante. La mia tesi è che il legame fra fruizione/produzione (*pratica*) riflessiva dell'arte e critica sociale non solo continui ad esistere, ma diventi ancora più rilevante in questo particolare contesto di tramonto della modernità; ritengo cioè che la lettura della fenomenologia del tempo presente ci siano elementi più che sufficienti a corroborare la validità dell'esperimento tentato insieme e testimoniato in questa raccolta di saggi.

Il tempo presente ci mette di fronte a una fenomenologia opaca, lattiginosa, la cui lettura ci ricorda una navigazione nella nebbia, in cui non si vedono veramente le coste e gli scogli. Inutile ricordare quanto il contesto economico, sociale e politico sia diverso. Viviamo un mondo globalizzato da un capitalismo che nella sua autonarrazione si vuole post industriale,

immateriale, nutrito di innovazione, di creatività e di democratizzazione della comunicazione; il capitalismo dai colori allegri di google rivendica la sua propria capacità redistributiva e di azione in un mondo senza classi, forse anche senza lavoro ma ben fornito di stampanti 3D[19].Questo modello di capitalismo, per il suo essere fondato più sul consumo che sulla produzione, tende necessariamente a una continua ri-creazione e trasformazione non solo dei bisogni, ma soprattutto di desideri, che si affacciano su un mercato in cui si vendono non solo "cose" ma anche e soprattutto sogni e segni, immagini e anche valori. Il rapporto fra valore di scambio e "valore d'uso" di quanto si può ancora definire «merce» è in fluttuazione libera e continua, in quanto fortemente influenzato da fattori culturali, immaginari, simbolici: una situazione questa nelle quali le tradizionali armi critiche (a partire da quella di «ideologia») spesso si dimostrano non abbastanza affilate.

In contesto di questo tipo è particolarmente difficile tenere dritta la barra della critica - e non solo perché come ci ricorda Genovese fare critica sociale ci riesce meno spesso di quanto non ci riesca fare critica culturale - ma proprio per quel processo di crescente compenetrazione di struttura e narrazione sopra evocato. Il sovvertimento dell'ordine lessicale fra centro e periferia per mettere a fuoco la geografia delle disuguaglianze a livello globale[20] è un primo, banale, ma anche insostituibile passo per capire dove siano le linee di confine fra alienazione, sfruttamento, possibilità emancipative, e non solo su scala globale ma anche e soprattutto per quanto riguarda il contesto specifico delle nostre democrazie avanzate. Per continuare la similitudine della navigazione nella nebbia, questo spostamento del punto di osservazione ha lo stesso ruolo dello strumentario di bordo, che rivela il profilo della costa anche là dove l'occhio non può coglierlo. Un capitalismo che è quanto di meno immateriale si possa immaginare, ma che al contrario impone a livello globale una divisione del lavoro ferrea, in forza della quale milioni di persone si ritrovano nella condizione della forza lavoro proprio di quel *labour* arendtianamente sordo, cieco e muto, che trasforma esseri umani in macchine per sudare. Questo doveroso allargamento dell'angolo di osservazione tuttavia non elide la necessità di tener conto dell'autonarrazione, che arriva così al rango di oggetto di critica e non solo perché ideologia ma perché in un certo senso strutturalmente connessa alla natura del capitalismo *soi-disant* post industriale. Proprio perché il capitalismo contemporaneo si nutre tanto di immaginario - questa certo è una necessità di critica immanente

19 J. Rifkin, *La terza rivoluzione industriale. Come il «potere laterale» sta trasformando l'energia, l'economia e il mondo*, Mondadori, Milano 2011.

20 Th. Piketty, *Il capitale nel XXI secolo*, Bompiani, Milano 2014.

- l'analisi e la riflessione critica sui processi estetizzazione diffusa e delle agenzie che se ne fanno carico menzionate da Genovese nel suo intervento è fondamentale per tentare, nella misura del possibile, di sventare il pericolo di un altro e ben più pericoloso delitto perfetto. Questo lavoro analitico e critico consente di mettere a fuoco, nel solco di quanto indicato da Boltanski, il nuovo spirito del capitalismo, anche senza dimenticare che che l'autonarrazione del capitalismo è una realtà, ma non tutta la realtà. Anche questo compito critico ha la sua costellazione di possibili inganni, data la notevole capacità metabolica tipica del *nouvel esprit du capitalisme*[21]. Ma con il dovuto apparato autoriflessivo, critica culturale e la critica artistica non solo aiutano a rispondere alla domanda posta da Dantini - a chi apparterrà l'immateriale del futuro - ma illuminano anche la ricerca sulla materialità della condizione tardo moderna, opaca e latitante ma non per questo meno plumbea.

Per riannodare dunque il dialogo fra pratica riflessiva della cultura - le *humanities* appunto - e spazio pubblico è necessaria una cassetta degli strumenti rinnovata, che vada al di là della grande eredità sia francofortese che benjaminiana, e anche di altri fra i paradigmi disponibili - penso ad esempio a quello della società dello spettacolo - che non sembrano capaci di render conto dei molti cambiamenti. La diagnosi delle patologie dello spazio pubblico deve guardare in altre direzioni. La grande intuizione della colonizzazione della sfera pubblica da parte dei poteri industriali, modellata com'era su una struttura fordista dell'economia, non calza più una realtà molto dissimile. La nozione di spazio pubblico di Habermas, e in generale del liberalismo più accorto, si reggeva su una sostanziale divisione di compiti fra pubblico e privato, ulteriormente scandita dalla rifrazione in tre grandi ambiti, politico, economico e sociale. Lo spazio pubblico della seconda modernità è caratterizzato da una progressiva perdita di confini e di parola di quanto eravamo abituati a considerare «politico» a favore di una estensione quasi infinita di un «sociale» amorfo, sotto molti aspetti quasi coincidente con la sfera dell'economia. Per tutte queste ragioni, per quanto scheletrica e forzatamente superficiale sia stata la loro descrizione, una spiegazione in termini di pura esternalità - l'invasione della sfera pubblica da parte dei poteri dell'economia - non rende giustizia della complessità di una situazione che va al di là del fenomeno del «consumo culturale», cioè dell'omologazione dei prodotti culturali a qualsiasi altro «prodotto» consumabile.

21 L. Boltanski, Ève Chiapello, *Il nuovo spirito del capitalismo*, Mimesis, Milano 2014, Luc Boltanski, *Della Critica. Compendio di sociologia dell'emancipazione,* Rosenberg & Sellier, Torino 2014.

La condizione presente ricca di luci e di ombre - da un lato, lo spazio pubblico tardo moderno ha un ventaglio di *chances* prima poco conosciute, e non mi riferisco solo all'apertura dei nuovi spazi di comunicazione virtuale pure tanto importanti, quanto piuttosto all'apertura della dimensione trans e post nazionale capace di disegnare nuove geografie al di là delle barriere degli Stati nazione, e all'emergere di nuovi temi e di nuove soggettività, spesso fluide, flessibili, ibride ma non per questo meno significative. La trasformazione della politica non necessariamente deve significare la morte di tutte le forme di cittadinanza attiva; trasformazione può voler dire anche rinascita e rinnovamento. Ugualmente, non tutte le trasformazioni della pratica artistica e culturale necessariamente significano il trionfo della spettacolarità come la intendeva Debord, e non a caso Groys discute le ricadute della nuova possibilità dell'autoproduzione dell'arte come chance di democratizzazione[22]. Ma proprio per quella speciale capacità metabolica che è carattere tanto centrale allo spirito del nuovo capitalismo è necessaria non tanto un arte *engagé* quanto la pratica culturale delle *humanities* in uno spirito - questo sì - di responsabilità civile. L'arte, ma in generale tutta la cultura sia «alta» che «popolare» è un linguaggio sociale, e come tale passibile di esser chiamato a render conto di sé; responsabilità infatti non coincide con l'autopunizione tipica delle forme più zuccherose di *politically correct*, ma con la disponibilità e capacità di render conto a un altro dialogante. In uno spazio pubblico vivo e vegeto le identità diverse non si limitano alla reciproca contemplazione; non sarebbe questo il significato genuino del richiamo al paradigma del riconoscimento, appunto per sua natura sempre dialettico. Per nutrire le nostre democrazie fragili serve uno spazio pubblico abbastanza forte da sostenere dialoghi nei quali le identità diverse si prendano sul serio, anche mettendo in atto una reciproca critica delle forme di vita e conseguentemente anche dei linguaggi sociali che le rappresentano, le esprimono o forse persino che le generano. La critica pertanto interpella la pratica artistica e la pratica culturale: di questo è un ottimo esempio la domanda rivolta da Caliandro alla cultura del postmodernismo italiano.

La cultura, la critica la critica culturale possono intervenire nel tessuto della realtà? Sì, nella misura in cui si mostrano capaci di emanciparsi dagli schemi di riferimento accertati e consolidati. In questo senso dunque la pratica culturale diventa un *gymnasion* di cittadinanza, a partire proprio da quella educazione alla complessità che ricordava sempre Dantini. Una funzione questa tanto più importante in un contesto come quello italiano che, come mostrano i contributi di Caliandro e di Pellegrini, si mostra segnato da ritardi

22 B. Groys, *Art Power*, Postmedia, Milano 2012.

ancestrali e da operazioni cosmetiche del nuovismo populista di cui parla Anselmi.
Proprio Manuel Anselmi apre il suo contributo con una affermazione importante: non c'è innovazione culturale senza critica sociale. In conclusione, direi che si possa affermare che la nostra condizione attuale rende molto vera anche l'affermazione speculare, cioè che non ci possa essere critica sociale senza innovazione culturale, intesa non come esaltazione del nuovismo (contro la quale lo stesso Anselmi mette in guardia) ma come pratica riflessiva e autocritica. Dunque si può concludere affermando che se certo non saranno l'arte o la «cultura» a cambiare tutto il mondo, tuttavia la loro pratica, autocritica e riflessiva, è oggi più che mai uno strumento prezioso per riportare alla luce e restituire al discorso pubblico tutto un sommerso di processi politici, sociali e anche strutturali che rimarrebbe altrimenti nell'ombra lattiginosa della condizione tardo moderna. «La critica è sempre e comunque volta a riconnettere ricongiungere ricucire cultura e tessuto della realtà» ricorda Caliandro: da parte nostra, se certo non possiamo vantarci di aver ricucito ogni strappo, abbiamo almeno messo mano ad ago e filo.

II. Storia dell'arte e sfera pubblica

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

di Michele Dantini

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

Vorrei considerare il tema dei rapporti tra ricerca e giornalismo culturale considerandolo dalla prospettiva di un particolare settore di studi, il mio. Chi è il destinatario della storia dell'arte? Come avvicinare un pubblico più ampio della ristretta cerchia di specialisti, collezionisti e devoti? O emancipare lo studio del passato dalle lamentazioni della nostalgia? Queste alcune domande possibili[23]. Spesso distinguiamo le due attività - «ricerca» e «giornalismo culturale» - in maniera precipitosa e sommaria, senza riguardo per le ambiguità o le sfumature. Facciamo riferimento al tipo di pubblicazione che accoglie questo o quel contributo e impieghiamo grande zelo nel distinguere tra riviste scientifiche, riviste divulgative, giornali, blog etc. Tutto questo sembra penosamente estrinseco. Simili distinzioni hanno davvero a che fare con l'intima necessità e coerenza di un percorso di ricerca innovativo, che cerca di trovare e coltivare il suo pubblico a più livelli e in modo molteplice?

Alla cultura umanistica spettano importanti responsabilità. Il definanziamento dell'istruzione pubblica, comune a tutto l'Occidente ma più grave in Italia, riduce le opportunità di formazione e lavoro qualificato. Possiamo davvero

23 Cfr. H. Belting, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Einaudi, Torino 1990 (1983). Nel formulare proposte educative e politico-culturali non dovremmo dimenticare, come storici dell'arte, il carattere finzionale, pedagogico delle Grandi Narrazioni, tra cui la storia dell'arte nel suo paradigma classico-idealistico, lineare e evolutivo. Consideriamo il caso italiano. Ricondotta a unità e dispiegata nei termini giuridico-amministrativi del «patrimonio», la storia dell'arte, al pari della storia letteraria, costituisce incitamento per i patrioti preunitari e mito retrospettivo per gli italiani dei decenni successivi all'unificazione. La familiarità con i «padri», Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, diviene «un rituale di riconoscimento, di ammissione e al tempo stesso di rifiuto» per le classi dirigenti nazionali (cfr. Homi Bhabha, a cura di, introduzione a *Nation and Narration*, Routledge, London 1990, p. 5).

mantenerci neutrali? Occorre garantire non solo la conservazione di un'eredità culturale ma *tout court* delle abilità interpretative, della scrittura e del ragionamento[24]. La tradizionale distinzione accademica tra le diverse «missioni» della ricerca, che distingue in modo rigidamente gerarchico tra «scienza» e «divulgazione», appare fuorviante.

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

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

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

Nel discutere *Non per profitto* di Martha Nussbaum[25], libro dedicato alla difesa del ruolo civile delle *Humanities*, il filosofo inglese John Armstrong ha recentemente invitato gli studiosi a «salvaguardare tutto ciò che possiede un alto valore intrinseco e [a] promuovere nel pubblico la massima adesione a quel valore»[26]. Non so bene cosa corrisponda al «valore intrinseco» di

24 Per un sollecitante ampliamento della nozione di «eredità culturale» cfr. Marilena Vecco, *A definition of «cultural heritage»: from the tangible to the intangible*, in: *Journal of Cultural Heritage*, xi, 3, luglio|settembre 2010, pp. 321-324.

25 M. Nussbaum, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura* umanistica, Il Mulino, Bologna 2013.

26 J. Armstrong, *Il valore intrinseco della cultura*, «Il Sole 24 ore» 3 Febbraio 2013

Armstrong. È chiaro però che la capacità di spiegare (e spiegarsi) in modo efficace acquista urgenza in un frangente di grande difficoltà per gli studi umanistici.
«I media digitali», ha osservato Jürgen Habermas, «sono la terza grande innovazione dopo l'invenzione della scrittura e della stampa. Ma da soli non creano progresso. Nel corso dell'Ottocento, con l'aiuto di libri e giornali a larga tiratura, sono sorte sfere pubbliche nazionali. Al loro interno l'attenzione di un numero indefinito di persone poteva applicarsi simultaneamente agli stessi problemi. Questo è ciò che la Rete non sa produrre: distrae e disperde. Alle comunità online manca il collante inclusivo, la forza di una sfera pubblica che evidenzi quali cose sono importanti e quali meno. Non dovrebbero andare perse le competenze del buon vecchio giornalismo: sono indispensabili oggi non meno di ieri»[27].
Se è vero che il giornalismo italiano si rivolge per lo più ai politici, cui indirizza critiche pungenti o suggerimenti tanto altezzosi quanto inascoltati, faremo bene a imparare a rivolgerci a un pubblico che chiede in primo luogo di essere documentato[28]. Immagino ricercatori universitari che conoscano le tecniche del giornalismo investigativo o del reportage - la ricognizione «sul campo», l'acquisizione di conoscenze di prima mano, il consolidamento di un rete di informatori - e ne facciano ampio uso. Simili ricercatori disporrebbero però di un'autonomia più ampia di quella concessa agli inviati professionali e non sarebbero obbligati a inseguire in tutta fretta tracce conclamate.
Non siamo pronti a valutare l'interesse che taluni fondi sovrani mostrano per il «patrimonio» e l'eredità culturale italiani né a prevedere le conseguenze che questo potrà avere sulle politiche ambientali, della tutela o del turismo. Allo stesso modo manchiamo di rappresentazioni penetranti del mecenatismo contemporaneo, dei rapporti tra politiche culturali e marketing o dell'uso sociale della «creatività»: rappresentazioni che sappiano collocare l'«oggetto» disciplinare nel punto di intersezione tra storia dell'arte e scienze sociali. Se saremo in grado di produrle avremo sperimentato un corroborante ampliamento dei confini disciplinari e forgiato nuovi strumenti. L'utilità pubblica di ricerche esperte condotte su temi di interesse generale appare indiscutibile, e il confronto con l'attualità sprona i ricercatori a un costante processo di autoformazione.

27 Intervista a Habermas di Markus Schwering, «La Repubblica», 30 Luglio 2014

28 Cfr. Alfonso Berardinelli, «La Repubblica»: un club esclusivo, ma di massa, in: Diario, i, 2, dicembre 1985, p. 9, adesso in: Diario 1985-1993 (con Piergirgio Bellocchio), Quodlibet, Macerata 2010, p. 103 e ss.

Nel ricostruire la biografia intellettuale di Warburg in un volume a tratti incresciosamente farraginoso, Ernst Gombrich suggerisce a più riprese che l'adozione di un punto di vista storico-stilistico (anziché «iconologico») avrebbe risparmiato all'autore della *Rinascita del paganesimo antico* irrisolvibili grattacapi storici e teorici[29]. L'affermazione colpisce per quella certa aria di sospetto o di condiscendenza con cui lo storico dell'arte viennese considera il suo predecessore. Conduce tuttavia al riconoscimento dell'originalità di Warburg e del suo maggiore bersaglio polemico: la storia dell'arte estetizzante, portatrice dell'angustia che affligge i meri specialisti. «[Warburg] non considerò mai gli obiettivi accademici qualcosa di separato dalla vita», afferma Gombrich. «In ogni suo saggio era contenuto un messaggio implicito, indirizzato alla sua epoca e scaturito da un profondo coinvolgimento personale». Nel fondatore dell'Istituto che ancora oggi porta il suo nome l'indagine storico-critica sul «gusto» di un'epoca non è disgiunta da una più ampia riflessione morale né dall'incalzante curiosità per le origini del processo creativo, maturata a contatto con l'arte e la società contemporanee.
La proposta di correlare la storia dell'arte all'antropologia culturale, avanzata da autorevoli interpreti dell'eredità warburghiana, come Baxandall, Haskell, Settis o Ginzburg, risponde alle mutate condizioni del mondo in cui viviamo[30]. Una seconda «mutazione» è tuttavia necessaria per assicurare alla disciplina un'utilità che non sia solo residua. Occorre cioè rigettare la «svalutazione del presente» storicamente connessa alla tradizione antiquaria e praticare la filologia nel vivo di processi culturali, economici e sociali attuali.
Di questo si tratta, per quanto possibile: affiancare (surrogare) i media *corporate* nella produzione di informazione qualificata e indipendente. Per ragioni di costi e partnership economico-finanziarie il network globale va ritraendosi dalle costose pratiche dell'indagine sul campo. Perché non annoverare l'inchiesta a ampio raggio o il corsivo brillante tra i compiti istituzionali del ricercatore; o esitare a prendere parte al negoziato su *breaking news* e palinsesti? Questo è il nostro compito: cogliere nell'attimo presente la manifestazione iniziale di vasti processi futuri: ne saranno

29 Ernst H. Gombrich, Aby Warburg. Una biografia intellettuale, Feltrinelli, Milano 1983 (1970), pp. 266-270.

30 Carlo Ginzburg, *Da Warburg a Gombrich* (1966), op. cit., in part. pp. 75-79; Salvatore Settis, *Futuro del «classico»*, Einaudi, Torino 2005, p. 93 e ss.; sul tema cfr. anche Federico Zeri, prefazione a Sally Price, *I primitivi traditi*, op. cit., pp. ix-xii. Ignorato, il testo di Zeri sembra essere passato sotto la soglia dei radar della comunità storico-artistica italiana, ritualmente dedita all'esercizio dell'attribuzione (cfr. anche, sul tema, Francis Haskell, *Arte e linguaggio della politica*, SPES, Firenze, 1978, p. vi). Per l'antropologia come «critica culturale» cfr. invece George E. Marcus and Michael M. J. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique*, The University of Chicago Press, Chicago|London 1999 (1986).

investite istruzione, memoria, sfera pubblica, ambiente e conoscenza[31].
Cosa considereremo «attualità», e perché mai? A chi apparterrà l'«immateriale» nel nostro prossimo futuro, ai grandi oligopoli o alle comunità dei cittadini? «Gli antropologi culturali», scrive Clifford Geertz in *Life Among the Anthros and Other Essays*, «si apprestano oggi a lavorare in una situazione mondiale disordinata, informe e imprevedibile,… [ir]riducibile a categorizzazione ideologiche e morali e sommari giudizi politici. Una volpe nata: questo mi sembra dover essere il loro *habitus* naturale. Per esserlo servono genio, irrequietezza, evanescenza e un'appassionata antipatia per i ricci. Tempi interessanti, una professione mutevole: invidio coloro che erediteranno tutto questo»[32].
La riflessione di Geertz è condivisibile anche per ambiti disciplinari diversi. Esistono rilevanti convergenze evolutive tra storia dell'arte e antropologia interpretativa.
Se il potere politico e tecnico-economico sceglie di autorappresentarsi in termini di «creatività», questa diviene oggi la «figura» tipica dell'ideologia. Il richiamo alla «creatività» modella l'intero orizzonte storico-sociale delle aspettative e distoglie dal considerare l'insieme dei rapporti sociali in termini (poniamo) di equità o dominio. Non è chiaro come possano nascere o consolidarsi nuovi ambiti pubblici di discussione e controllo. La ricerca istituzionale può tuttavia redistribuire opportunità di scelta e formazione. E a mio parere è doveroso che lo faccia.

31 Cfr. Umberto Eco, *C'è un'informazione oggettiva?* (1978), adesso in *Sette anni di desiderio*, Bompiani 1983, p. 142: «parlare di riformulazione dell'ideologia della notizia significa parlare di un nuovo giornalismo, specie per la stampa, che deve diventare sempre più storiografia dell'istante». A distanza di oltre tre decenni dall'affermazione di Eco è difficile pensare che la «riformulazione dell'ideologia della notizia» possa giungere dal cuore stesso dell'informazione professionale. Se è vero poi che «pochi come l'autore del *Nome della rosa* hanno saputo tener desto nel passaggio tra anni Settanta e Ottanta un costume erudito che risale agli albori dell'umanesimo storico», è altresì vero che il rapporto tra «parola persuasiva» e «azione», invocato in precedenza, risulta negato, nel tardo Eco, dal dispiegamento di una stordente erudizione.

32 Cfr. Clifford Geertz, *An Inconstant Profession*, in: *Life Among the Anthros and Other Essays*, Princeton University Press, 2011, p. 211. Per le metafore del riccio e della volpe cfr. Isaiah Berlin, *Il riccio e la volpe*, Adelphi, Milano 1986 (1978).

Cultura vs. dissociazione italiana
di Christian Caliandro

The future is already here -
it's just not very evenly distributed.
William Gibson

I. Fuori

Il tentativo è ancora e sempre quello di costruire il 'fuori' rispetto a questo 'dentro' così asfissiante e noioso che è il sistema italiano dell'arte e – in generale – della cultura contemporanea.
Le sedi storiche, tradizionali del dibattito e del discorso pubblico sono compromesse, erose: i quotidiani non sono più da tempo il luogo in cui emergono idee nuove, conflittuali, critiche. Confrontarsi con le piattaforme digitali, neanche più tanto nuove, è l'unico modo sensato intanto per intercettare e stimolare un pubblico vasto, che avverte le nostre stesse esigenze ed esprime oscuramente le nostre medesime istanze.
Ancora e sempre, il compito è chiarire e non confondere – attraverso la critica culturale, l'analisi e l'indagine delle trasformazioni che riguardano la realtà sociale nel suo complesso (e quindi anche i suoi 'riflessi' culturali).
Di fronte, ci troviamo due ordini principali di problemi (l'uno conseguenza diretta dell'altro):

1. l'*autoreferenzialità* – intesa come distacco schizofrenico dell'arte e della cultura dalla realtà (è a questo, in definitiva, che rimanda l'espressione *sistema*);
2. l'*imbarbarimento culturale*: l'incapacità mentale, sempre più diffusa, a concentrarsi su un problema, su un fenomeno, a confrontare i diversi punti di vista su di esso – ad ammettere intanto che esistano diversi punti di vista, che essi possano esistere – e a discuterli a partire da una propria, formata, motivata, elaborata posizione.

La disabitudine profonda, e superficiale, alla complessità.
L'ostilità feroce alla possibilità di lasciarsi trasformare dagli oggetti culturali e ancor più dalle idee – che cosa di maggiormente ineffabile, inafferrabile eppure potente? -, di lasciarsi cambiare internamente; alla possibilità che la

nostra identità personale, e persino quella collettiva, non siano monolitiche, date una volta per tutte e immobili, ma soggette a continua mutazione.
Che anzi l'identità sia questa mutazione. Questo movimento.
Un'idea percepita assurdamente come terrificante a livello diffuso. L'Italia è questo, *ma non è questo*.
(A seconda, ancora una volta, della prospettiva che si adotta).

***

Come possono, davvero, la cultura, la critica, la critica culturale intervenire nel tessuto della realtà?
Possono, davvero, la cultura, la critica, la critica culturale intervenire nel tessuto della realtà?
La risposta è sì – e non si basa solo e soltanto su un atto di fede. Possono nella misura in cui abiurano a loro volta allo schema di riferimento imposto e accettato nel corso dell'ultimo trentennio. Il *framework* concettuale e ideologico che ha orientato scelte, paradigmi culturali, comportamenti, intere architetture intellettuali: lo schema in base al quale, cioè, la cultura postmoderna realizzava di non potere in nessun modo modificare il mondo, in nessuna parte, ma accettava gioiosamente di rimanere confinata nel suo lussuoso recinto, e assumeva (autoconvincendosi di questo) che il recinto fosse lì da sempre.
Che fosse molto sofisticato averlo riconosciuto, e ancora più sofisticato, e meritevole di premi, fare di questo riconoscimento il proprio tema.
Ecco, ora ci troviamo, se vogliamo, nella situazione diametralmente opposto: fare del *disconoscimento* il nostro tema culturale centrale. Operare una sorta di addestramento negativo collettivo, orientato a disimparare questo codice e questi dogmi.
La critica è sempre e comunque volta a riconnettere, ricongiungere, ricucire cultura e tessuto della realtà.

II. Framework

Quando diciamo che l'immaginazione del futuro e del nuovo risulta da tempo in Italia compromessa, stiamo in realtà riflettendo anche sulla sua immagine.
Il fatto che nuovo e innovazione, nel nostro Paese, vengano di fatto da qualche tempo costantemente agganciati nel discorso pubblico a oggetti industriali come l'iPhone non getta certo una luce particolarmente positiva sulla nostra predisposizione all'inatteso, all'inaspettato, all'imprevisto.

È un problema analogo a quello delle *start-up* (e della retorica ad esse collegata) che vengono *solo da noi* concepite soprattutto - in sede di politiche di sostegno economico e industriale – solo e unicamente in quanto imprese tecnologiche; l'impresa culturale non è annoverata minimamente tra gli agenti di innovazione, e di trasformazione della vita comune. L'innovazione è oggi, per definizione, tecnico-scientifica e mai umanistica. Quali sono le radici di un tale disprezzo e sottovalutazione delle possibilità che la cultura ha di costruire sguardi nuovi sulla realtà?
Esistono almeno due ordini di problemi, in questo senso. Il primo ha a che fare con la nostra incapacità, divenuta ormai paurosamente strutturale, di uscire dagli schemi narrativi e interpretativi dati per raccontare la realtà in mutamento che abbiamo di fronte. La griglia è sempre la stessa: essa viene sottoposta al massimo occasionalmente a modifiche accessorie, ad abbellimenti e migliorìe superficiali. Nulla intacca il racconto del mondo e della società così come esso è stato eretto nell'ultimo trentennio. Questa narrazione funziona esattamente allo stesso modo di uno qualunque dei nostri quotidiani (con pochissime eccezioni): prevedibile dalla prima all'ultima pagina, prevedibile nel tono, nei contenuti e nel linguaggio. La complessità è eliminata e soffocata dallo spettacolo. Gli elementi più disturbanti, più estranei e dunque più interessanti ricadono costantemente fuori dal quadro di riferimento: e quando sono inseriti al suo interno, vengono sistematicamente sterilizzati, resi impotenti.
Questo problema, che sembrerebbe a tutta prima confinato al territorio della comunicazione mediatica, ha avuto e continua ad avere conseguenze disastrose sulla percezione diffusa della realtà, del tempo, della storia, della cronaca. Una specie di nostalgia malsana e diffusa per ciò che ci ha condannati: un voler tornare indietro, o meglio, un non voler andare avanti a vedere quello che ci aspetta oltre il crinale. Per l'ignavia di sempre, mista alla paralisi e all'immobilismo che negli ultimi venti anni si sono aggravati. Cronicizzati.
Così, anche le analisi e le interpretazioni si aggirano spuntate nel paesaggio di spettri che è diventata l'Italia contemporanea.
La realtà è lontana, viaggia distante, e non sembriamo in grado di afferrarla nemmeno per rigirarcela fra le mani. Figuriamoci per capirla. C'è una barriera, uno schermo – ancora, sempre – tra ciò che stiamo vivendo e ciò che ci raccontiamo. Tra ciò che siamo e ciò che vorremmo essere. Ricadiamo continuamente nel dominio, e nell'equivoco, della rappresentazione. La nostra antica passione per la «dissimulazione» – la distanza precisa e incolmabile tra ciò che affermiamo e ciò che facciamo, tra le nostre dichiarazioni e le nostre azioni, tra i nostri obiettivi presunti e i nostri comportamenti – ci ha

portato fin qui.

***

Tra la retorica e l'antiretorica culturale, l'Italia sceglie sempre e comunque la prima – in una delle sue varie forme e declinazioni, adatte al tempo che corre. Questo perché amiamo moltissimo agitare e brandire i problemi in forma astratta, declamatoria; mai calarli nel concreto di casi specifici e, magari, molto vicini alla nostra esperienza quotidiana di vita. *Framework* linguistici e concettuali molto rigidi e resistenti escludono costantemente dallo sguardo e dai codici interpretativi i fenomeni interessanti, quelli che caratterizzano e sostanziano il presente. Ciò che ricade fuori dal *framework*, ma agita la realtà e si agita in essa.
Il *framework* concettuale, ideologico, mediatico e politico è al centro di tutto. Esso è la griglia di riferimento che articola i pensieri e le azioni; la struttura in base alla quale vengono scelti gli elementi che verranno discussi e quelli che verranno accantonati e rimossi; e in base alla quale, soprattutto, si determinano le opzioni che *possono* essere considerate. Anche quelle artistiche, e creative.
Il *framework* è il sistema dei valori di riferimento. Il sistema di valori educa e costruisce i comportamenti e i modelli. Su di sé. La maggior parte dei nostri problemi come società e come nazione è legata alla volontà di mantenere il vecchio *framework* per considerare il nuovo scenario. I vecchi schemi e paradigmi. Pretendere di agire il cambiamento all'interno di un *framework* del passato, obsoleto, è un'illusione puerile. Pretendere di far emergere una situazione nuova mantenendo le condizioni precedenti (chiaramente insostenibili) è una superficialità imperdonabile.
E invece, per costruire immaginario nuovo, tempo nuovo e vita nuova nelle sue condizioni e nella sua conduzione occorre mutare radicalmente: valori di riferimento; comportamenti (pubblici e privati); morale; esistenza quotidiana; mentalità; professionalità; metodo.
E orientarsi decisamente verso: povertà; dignità; umiltà; integrità; concretezza. Condivisione. Partecipazione. Collaborazione.
Bisogna inoltre tenere sempre presente che il Potere ha una capacità di ricezione superficiale molto elevata e sofisticata: è in grado di usare e brandire questi concetti come agenti retorici – *e lo fa.*

III. Futures *& futuro*

«What's the problem with focusing on the long run? Part of the answer

— although arguably the least important part — is that the distant future is highly uncertain (surprise!) and that long-run fiscal projections should be seen mainly as an especially boring genre of science fiction. (…) … influential people need to stop using the future as an excuse for inaction. The clear and present danger is mass unemployment, and we should deal with it, now»[33]

Il sistema-mondo dell'arte contemporanea (e, più in generale, il sistema-mondo della cultura contemporanea) appare dunque sempre più strutturato secondo lo schema concettuale – e ideologico – dei *futures*. Alla previsione del futuro, infatti, subentra la «predeterminazione» di un futuro programmato sulla base delle caratteristiche, dei valori, delle esigenze presenti. Futuro come programma, e non come progetto. La sostanziale «disumanità» di una scelta di questo tipo è qualcosa che naturalmente sopravanza il territorio della speculazione finanziaria (tanto più, quello del mercato artistico). Che esonda, che esorbita – forse anche al di là delle intenzioni iniziali dei programmatori e dei controllori. È chiaro che questa mentalità ha infettato la capacità stessa di immaginare, articolare e dunque di costruire il futuro. Persino, a livello sia politico che letterario, di raccontarlo.

Ora, esiste una contraddizione enorme e insormontabile tra l'arte come produzione culturale, creativa e immaginativa contemporanea (come produzione «vivente») e un tipo di programmazione che richiede come sua precondizione lo «stare mortale» di cose, opere, individui, idee. Il futuro non è più qualcosa che per definizione non-esiste (*highly uncertain*), ma è qualcosa di predefinito. Il futuro è diventato così un presente, identico a quello attuale nelle sue condizioni di base e nei suoi presupposti, che di volta in volta si incarna, si invera nel presente: un presente che «sta» in un'altra zona temporale, e che burocraticamente accade. Un futuro come tempo che si fonda sul medesimo sistema di valori e di convenzioni che regola il presente, e che non se ne discosta invece radicalmente. La differenza rimane una differenza, per così dire, «geografica»: una distanza tra qui e lì, che si accorcia sempre più fino ad annullarsi e a svanire, più che una differenza irriducibile, inconciliabile e incommensurabile di identità e di modelli. Il futuro non è un tempo ulteriore ma semplicemente un tempo «che-sta-dopo», che si situa dopo (e questo dopo si avvicina sempre più a noi per mostrarci il suo volto grigio e smorto…).

I controllori sono in questo modo chiamati a convalidare la correttezza dell'intero processo: il futuro è divenuto *una procedura*. Si tratta di mera amministrazione del presente, e di un'estensione di questa amministrazione

33 P. Krugman, *Fight the Future*, «New York Times», 17 giugno 2013.

nel futuro. È chiaro dunque che all'interno di questa procedura, arte intelligenza cultura immaginazione critica non sono che ostacoli, intralci, orpelli inservibili. Ciò che però è dichiarato inservibile (cioè: che, letteralmente, «non serve» a espletare la pratica, a oliare il meccanismo, a far andare la macchina *per il verso giusto*) potrebbe rivelarsi a sua volta – e non sarebbe affatto una novità – dannoso per il processo stesso. È il motivo per cui le operazioni artistiche e culturali sono state ridotte in larghissima parte a decorazioni, tinte qui e lì di esotismo e di elementi identitari e di rivendicazioni nostalgiche: perché ciò che si vuole è annullare, ridicolizzare, esorcizzare il potenziale trasformativo degli oggetti culturali. La loro capacità latente di intervenire nel tessuto della realtà e delle relazioni umane, per illuminarli e modificarli.

L'immaginario non discende dalle condizioni pratiche che caratterizzano la nostra esistenza quotidiana: è piuttosto vero il contrario. Il controllo sociale, il *gatekeeping*, la conservazione dei rapporti di forza e delle strutture di potere si reggono innanzitutto, e principalmente, sulle idee che agiscono i cervelli delle persone. Sulla qualità, sulla temperatura di queste idee – che modellano i comportamenti, e preesistono ad essi. L'arte ha scelto da qualche tempo – diciamo da un trentennio circa – di fornire giustificazioni (di ordine estetico?) all'ideologia che innerva l'Occidente; di convalidare e supportare questa ideologia che è un sistema prima di tutto *morale*. Questa arte verrà ricordata, con le dovute eccezioni, per questo: per l'accettazione incondizionata.

La massa, il pubblico, gli storici dell'arte
di Emanuele Pellegrini

Da Milano il 6 settembre 1978, Indro Montanelli scriveva a Carlo Ludovico Ragghianti:

> Caro Ragghianti, rientrando dalle ferie trovo la tua lettera e il dattiloscritto. Lo sto leggendo. Ma tu mi chiedi di giudicare un Ragghianti. E con che titolo potrei farlo? Un Ragghianti è un Ragghianti, e questo mi sembra particolarmente buono, anche se denuncia il tuo vecchio vizio che è quello di presumere troppo dai lettori (questo te lo dico da vecchio praticone di giornalismo)[34]

Il dattiloscritto a cui Indro Montanelli fa riferimento è il post scriptum di uno libri meno noti (si potrebbe dire addirittura ignoto) non solo dell'intera opera ragghiantiana, ma forse anche della produzione storiografica italiana degli anni Settanta: la *Traversata di un trentennio. Testimonianza di un innocente*, pubblicato nel 1978 per i tipi di Editoriale Nuova di Milano[35]. Titolo quant'altri mai eloquente, la *Traversata* è una delle più lucide e amare riflessioni di un protagonista della Resistenza che scrive negli anni di piombo e fa i conti con quanto rimane degli ideali che avevano mosso la lotta di Liberazione Nazionale, quindi con la ricostruzione e infine col più recente, e per certi versi non meno doloroso, Sessantotto. Ma soprattutto fa i conti con il ruolo dell'intellettuale, alla luce non di un trentennio, bensì di un cinquantennio di attività e impegno. Un bilancio, come è facile immaginare, largamente fallimentare, in cui la parola «inattuazione», specie se riferita al dettato costituzionale e all'auspicata trasformazione dell'Italia uscita dalla

34 Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Fondo Manoscritti, Università di Pavia, *sub voce*. L'invio di Ragghianti si data dal 28 agosto 1978. Cfr. in particolare S. Gerbi, R. Liucci, *Lo stregone. La prima vita di Indro Montanelli*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 194-195.

35 C. L. Ragghianti, *Traversata di un trentennio. Testimonianza di un innocente*, Milano, Editoriale Nuova, 1978, pp. 177-216 per il *Post scriptum 1978* (il libro è datato ottobre-novembre 1977). Questo saggio ha avuto una scarsissima diffusione e resta di fatto per lo più sconosciuto, benché esso rappresenti una delle analisi più lucide dello sviluppo della società italiana dal dopoguerra alla fine degli anni Settanta. Nonostante ciò ha conosciuto una recente ristampa che ha significato un maldestro tentativo di annettere Ragghianti a Forza Italia, quasi fosse, questa sua *Traversata*, una specie di premonizione della nascita di quel partito: è stato infatti ripubblicato nel 2002 (Liberal Libri, Firenze) con una prefazione di Sandro Bondi (pp. VII-XXVII) il cui fine è appunto quello di dimostrare - attraverso un ardito collage di frasi della *Traversata* e una lettura distorta, decontestualizzata e strumentale dei passi sul comunismo presenti in questo libro - come le parole di Ragghianti richiamino la nascita del partito berlusconiano (si veda in particolare pp. XXVI-XXVII).

dittatura, finisce per diventare un *mot clé* di un'intera epopea biografica e culturale[36].
Il libro, e le intime ragioni che ne motivano la scrittura, meriterebbe riflessioni ampie e meditate, anche perché non ancora valutato in tutta la sua portata, di testimonianza diretta *in primis*, ma anche di disincantata analisi sociale e politica; tuttavia qui vorrò concentrarmi nello specifico sul rapporto tra ciò che qualifico come «intellettuale», in questo caso uno storico dell'arte, e ciò che invece indico come «massa», altro rispetto all'intellettuale, l'insieme dai contorni più o meno definiti del «pubblico», con tutte le sue sfaccettature.
Le parole di Montanelli, che rientrano nel notevole scambio di lettere con Ragghianti - collaboratore della prima ora de *Il Giornale*[37] -, introducono il tema del giornalismo culturale nonché quello della divulgazione del sapere, ossia, in senso lato, il complesso tema della cultura di massa. Sono una testimonianza diretta in grado di sottolineare il problema del rapporto coi lettori e, per conseguenza, la definizione di un livello di scrittura che apre o chiude l'accesso a certe sfere di competenza.
Sebbene il quadro di riferimento sia mutato, la posizione della massa di fronte alla cultura resta uno dei temi di più intriganti per misurare il ruolo dell'intellettuale, specie - e ci tornerò alla fine di questo intervento - dopo la crescita e lo sviluppo delle nuove tecnologie e il costante processo di ibridazione che la storia dell'arte ha conosciuto negli ultimi decenni. Perché, in effetti, determinate dinamiche attive nei rapporti tra produzione e diffusione del sapere, maturate all'indomani dei movimenti sessantottini, con evidenti strascichi degli anni Settanta, hanno radici nella massa dei regimi antidemocratici e precise riverberazioni nei procedimenti di massificazione della cultura odierna e nelle conseguenti risposte che gli intellettuali danno all'esigenza e al dovere di produzione di cultura, in termini di ricerca scientifica e innovazione, e al contempo di diffusione della cultura[38]. Non per niente Bauman, nel descrivere la parabola dell'intellettuale da legislatore a interprete dedica ampio spazio proprio al rapporto degli intellettuali con le arti figurative, i cui radicali mutamenti nel corso del Novecento hanno

36 Rimando ai due più recenti studi complessivi sulla figura di Ragghianti, da cui è possibile derivare la bibliografia relativa: *Carlo Ludovico Ragghianti. Pensiero e azione*, atti del convegno, Lucca e Pisa 2010, a cura di vari autori, Lucca, Fondazione Ragghianti, 2010 (edito, insieme ad altri studi non presentati durante il convegno, sulla rivista «Luk», 16, 2010) e *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, a cura di E. Pellegrini (edito come monografie di «Predella», 2, 2010), Ghezzano (Pi), Felici Editore, 2010.

37 Si veda il ricordo di Ragghianti a firma di Montanelli in *Il Giornale*, 4.8.1987 (citato in C. L. Ragghianti, *Il valore del patrimonio culturale. Scritti dal 1935 al 1987*, a cura di M. Naldi e E. Pellegrini, Ghezzano, Felici Editore, 2010, p. 293).

38 M. Dantini, *Humanities e innovazione sociale*, Doppiozero 2012.

inciso sulla mutazione della figura dell'intellettuale stesso; allo stesso tempo questo autore sottolinea con forza il problema strettamente connesso della massa e della cultura di massa[39].
La storia dell'arte riveste un ruolo particolare all'interno dell'orizzonte del sapere umanistico non tanto perché il suo inserimento nel novero delle *Humanities* è stato faticoso, avendo conosciuto e conoscendo pure continue e spesso invalidanti contaminazioni[40], ma anche perché, lo si è visto negli ultimi decenni, l'aver per centro l'immagine ha significato una nuova stagione di studi attorno al tema della produzione figurativa seriale e/o di massa. Il concetto stesso di riproducibilità, il tema della fruizione-reazione all'originale e alla copia hanno significato un'estensione massiccia dei confini dello studio delle arti figurative, a partire da quella che è stata definita la *svolta iconica*[41].

Nel profilarsi del confronto sempre più serrato tra la fruizione massiva da un lato, anche *via* immagine, e le continue scosse alla fruizione dell'opera d'arte che vengono dalla linea del contemporaneo, il passaggio sessantottino è determinante, e acquista una dimensione molto particolare qualora si verifichino proprio le reazioni a questa stagione degli storici dell'arte che avevano vissuto e agito nella guerra di liberazione nazionale. Resterò qui al caso Ragghianti, che userò a titolo esemplificativo, anche per la quantità del materiale archivistico - lettere, appunti, articoli, discussioni - che è possibile agglutinare attorno al tema dell'intellettuale e della massa, ordinato per il significativo lasso di tempo di cinque decenni, dagli anni Trenta agli anni Ottanta del Novecento. Materiale che può essere valutato anche come eredità che gli «storici dell'arte 2.0» si trovano ora a dover gestire, configurandosi di fatto due grandi rimossi nella storia dell'intellettuale del

39 Z. Bauman, *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, in part. pp. 148-170, 180-186.

40 Il saggio di riferimento è quello di E. Panofsky, *La storia dell'arte come disciplina umanistica*, in Idem, *Il significato nelle arti visive*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 5-28. Si è richiamato a questo e ha proposto nuove considerazioni, specie per il caso italiano, Tomaso Montanari, *A cosa serve Michelangelo?*, Torino, Einaudi, 2011, in part. pp. VII-IX; Idem, *Istruzioni per l'uso del futuro. Il patrimonio culturale e la democrazia che verrà*, Roma, Minimum Fax, 2014, pp. 49-53, 85-89. Cfr. anche M. Dantini, *Humanities e innovazione sociale*, cit.

41 Utile, per un quadro complessivo e per una panoramica su una bibliografia in continua espansione, l'antologia *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Milano, Raffaello Cortina, 2009.

Novecento, il Fascismo e il Sessantotto[42]. L'esperienza di Ragghianti appare significativa anche perché tutta la sua opera conosce una costante tensione alla divulgazione del sapere e al contempo fa dell'azione, del dovere civile dell'intellettuale, uno dei capisaldi della sua attività.

Le modalità d'accesso alla cultura da parte di un pubblico ampio, non specialista, prende le mosse da un significativo ribaltamento, perché l'intellettuale perde del tutto la sua funzione di elemento di congiunzione, o se si vuole mediazione, tra i vari settori del sapere e il pubblico per la diffusione di questo stesso sapere. Non è difficile registrare gli espliciti tentativi da parte di Ragghianti di arginare il processo di massificazione della cultura, soprattutto facendo leva su una concezione di divulgazione che andava nella direzione opposta a quella di massa. Sin dagli inizi della sua attività, alla metà degli anni Trenta, la sua è sempre stata una lotta senza quartiere alla massa, una massa che nel suo percorso biografico prima è l'insieme dei cittadini irreggimentati, omologati dalla dittatura fascista, combattuta negli anni Trenta e Quaranta, poi diventa il «popolo» dei regimi comunisti e quindi la massa della «cultura di massa» dalla fine degli anni Sessanta. Singolare coincidenza che vede uniformità di comportamento nell'analogo lavoro di distinzione tra cultura e massa lungo tutto questo percorso. Da questa continua riflessione sulla pratica e l'etica del lavoro intellettuale prende le mosse il costante lavoro di scrittura giornalistica, di preparazione di esposizioni, di partecipazione a programmi radiofonici e televisivi, insomma di tutto ciò che significa diffusione della cultura, in particolare figurativa[43]. Il rapporto rispetto alla massa, nonostante questo radicale cambiamento politico resta sostanzialmente il medesimo: lotta alla massa e alla massificazione, rivendicazione del ruolo precipuo e per certi versi esclusivo dell'intellettuale. Il Sessantotto avrebbe finito per essere il diluvio capace di segnare la fine di un'azione intellettuale comunque intransigente che rimane di fatto elitaria.

Sin dagli esordi della sua carriera, Ragghianti non si muove nel chiuso

42 Rimando qui all'unico studio sistematico sulla figura dell'intellettuale del Novecento: F. Attal, *Histoire des intellectuels italiens au XXe siècle. Prophète, philosophes et experts*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

43 Tommaso Casini, *Intellettuali e televisione: Ragghianti, Argan, Zeri*, in *Argan et Chastel. L'historien de l'art, savant et politique*, atti del convegno, Roma 2012, a cura di Cluadio Gamba, Annick Lemoine, Jean-Miguel Pire, s.l., Éditions Mare & Martin, 2014, pp. 185-198. Cfr. anche Valentina La Salvia, *L'esercizio della cultura come responsabilità sociale: Ragghianti e lo strumento televisivo*, in *Studi si Carlo Ludovico Ragghianti*, cit., pp. 245-260.

recinto dello specialismo, ma dichiaratamente nella e verso la società, con azione teorica e pratica, un'azione che diventa, sul finire del secondo conflitto mondiale anche combattimento vero e proprio. Ci sono più episodi, negli anni del regime fascista, che documentano come Ragghianti avesse maturato la coscienza dell'impossibilità della divulgazione. Il 20 aprile del 1933 si offriva a Croce quale recensore di un libro scritto e pensato per essere divulgato presso un pubblico largo, il *Saper vedere* di Matteo Marangoni, che di Ragghianti era stato maestro all'Università di Pisa, un libro che a giudizio dell'allievo era molto importante, ma presentava «difetti derivanti dall'essere indirizzato alle masse (mentre è impossibile volgarizzare certi problemi)»[44].
Impossibilità di divulgazione: esiste un limite preciso alla divulgazione di certi concetti. Questo limite, che è considerato oggettivo, diviene esplicito quando Ragghianti - che pure dirigeva una rivista scientifica, *La Critica d'Arte* - si impegna a subentrare nella direzione di un periodico che invece era nato con finalità di larga divulgazione, *Emporium*. Siamo tra la fine del 1941 e il 1942, e Ragghianti avrebbe chiamato a raccolta attorno a sé una serie di intellettuali rigorosamente selezionati. Ad Eugenio Garin, scriveva da Modena, il 31 gennaio 1942 che la rivista si prefiggeva:

> di far partecipare il massimo di pubblico colto ai problemi, ai valori e agli orientamenti della nostra cultura, influenzandolo in vario modo. Vogliamo tenerci lontani da ogni specialismo come da ogni divulgazione, preferendo affidarci alla scelta dei collaboratori e degli argomenti per ottenere il nostro scopo, che è di associare molta gente che pensa alle nostre esigenze e al nostro atteggiamento[45].

Specialismo e divulgazione: sono questi i due estremi entro cui si muove un tentativo di diffusione del sapere per il pubblico colto, non genericamente per il pubblico, che mira a indirizzarlo senza far proseliti laddove certi problemi di cultura non possono essere volgarizzati. È un indirizzo operativo che si muove anche in contrasto diretto alle maggiori firme che in quegli anni trattavano di arti figurative sui principali quotidiani nazionali, su tutti Ugo Ojetti dalle colonne *Corriere della Sera*, il quale incarnava quella divulgazione che arrecava danno e non beneficio alla cultura artistica italiana.

44 Archivio Fondazione Benedetto Croce, Napoli, Carteggio, *sub voce*.

45 Archivio della Scuola Normale Superiore di Pisa, Fondo Garin, Carteggio, *sub voce*. E ancora a Croce il 3 gennaio 1942: Archivio Fondazione Benedetto Croce, Napoli, Carteggio, *sub voce*. Per altro materiale in merito rimando a *Emporium. Parole e figure tra 1895 e 1964*, atti del convegno, Pisa, 30-31.5.2007, a cura di Giorgio Bacci, Massimo Ferretti, Miriam Fileti Mazza, Pisa, Edzioni della Scuola Normale, 2009.

Non si spiega altrimenti il secco rimprovero mosso da Ragghianti proprio a Marangoni perché faceva polemica con Ojetti, il che è come «raddrizzar le gambe ai cani»[46].
Al contrario di quanto potrebbe apparire, esiste una continuità e non una rottura in questo atteggiamento che di fatto è esclusivo e non inclusivo (o comunque fortemente selettivo) prima e dopo la Seconda Guerra Mondiale. Gli sforzi di creazione di strumenti deputati a forme di alta divulgazione rimangono i medesimi e medesimi gli obiettivi: non una volgarizzazione della cultura, non un tentativo di spiegare ciò che non può essere spiegato a un pubblico ampio, ma il chiaro intento di educare un pubblico già di per sé ricettivo, culturalmente affinato, capace di comprendere quei soli problemi che potevano essere volgarizzati. Qui opera più il tentativo di assestare la storia dell'arte nel novero delle discipline che compongono la sfera della ricerca scientifica *tout court*, anziché quello di divulgare il sapere artistico presso un numero sempre più consistente di persone. Non è l'aumento degli utenti l'obiettivo primario di questa ricerca bensì il guadagno della consapevolezza esclusivamente di coloro che possono essere portati alla comprensione di determinati concetti.
Prosegue l'incessante lavoro divulgativo col continuo segnare il confine di battuta tra specialismo e divulgazione stessa. Non solo quindi una rivista scientifica, cioè la *Critica d'Arte* nella nuova serie, che sarebbe stato poi lo strumento tipico di tutte le maggiori scuole di storici dell'arte italiani del dopoguerra (*Paragone*-Longhi, *Storia dell'Arte*-Argan, *Critica d'Arte*-Ragghianti) nonché luogo di incubazione protetta di allievi e metodologie di lavoro, del tutto incomunicanti tra loro; ma anche una rivista di ampia, amplissima divulgazione.
Al 1952 si data infatti la nascita di *seleArte*, la prima rivista di storia dell'arte che, pubblicata sino al 1966, ebbe realmente ampia diffusione (una media di 50.000 copie a metà del suo percorso), capace di incarnare questo modello di «trasferimento» selettivo del sapere storico-artistico[47]. In una lettera rivolta al giornalista Silvio Branzi, datata 12 agosto 1952, Ragghianti presentava la

46 Luca Barreca, *Matteo Marangoni: carteggi (1909-1958)*, Palermo, Editrice Mediterranea, 2006, p. 31.

47 Silvia Bottinelli, seleArte *(1952-1966) una finestra sul mondo. Ragghianti, Olivetti e la divulgazione dell'arte internazionale all'indomani del Fascismo*, Lucca, Fondazione Ragghianti, 2010 e Marianna Negrini, *Percorsi della conoscenza artistica: «selearte» di Carlo Ludovico Ragghianti (1952-1966)*, Treviso, Canova, 2011.

nuova rivista: «questa iniziativa è rivolta al pubblico. Non alla 'massa'»[48].
Esistono peraltro molte testimonianze ulteriori di questo rovello critico attorno al problema della massa, quando questa non sarebbe stata più, ovviamente, quella del regime fascista, bensì quella dei regimi comunisti[49].
Il tema è importante e richiederebbe maggiore approfondimento. Basti qui richiamare quella centralità del «conoscere», che proprio in quegli anni Luigi Einaudi prova a teorizzare con forza dalle pagine di un libro dal titolo altrettanto eloquente, *Prediche inutili*, tutto teso a richiamare il dovere degli intellettuali - nel suo caso una definizione pressoché coincidente col blocco dei docenti universitari -, che è quello della «perenne, continua, non mai chiusa ricerca della verità in se stessa considerata senza riguardo alle sue eventuali conseguenze»[50]. Questo atteggiamento appare tanto più interessante proprio se verificato durante la seconda metà degli anni Cinquanta e quindi durante i Sessanta, quando specialmente i partiti di sinistra misuravano il ruolo della cultura rispetto alla massa, mentre emergeva chiaramente la posizione della Resistenza come momento centrale della storia nazionale dopo il Risorgimento[51].
È questo l'ultimo momento di dialogo, dialogo vero tra gli intellettuali e il pubblico. Si dispiega poi l'agitato orizzonte del Sessantotto, l'onda che travolse in pieno la comunicazione tra gli esperti e una massa che diventava un pubblico sempre più ampio e sempre più indipendente, autonomo e distante dagli esperti stessi, spesso in aperta opposizione a loro, proprio perché tali. Gli intellettuali furono messi di fronte non alla cultura e alla massa, ma alla cultura di massa, una rivoluzione copernicana capace di inficiare, dalle basi,

48 Archivio Vieusseux, Firenze, Carte di Silvio Branzi, *sub data*. Degna di nota, in questo senso, anche la lettera a Gaetano Pieraccini del 18 dicembre 1960, contenente varie indicazioni su come, a suo giudizio, sarebbe stato possibile costruire il giornale «l'Avanti!» di cui lo stesso Pieraccini era direttore: Firenze, Fondazione Filippo Turati, Fondo Pieraccini, Serie 2, filza 18, busta 2.

49 Mi limito qui a richiamare una lettera di Ragghianti a Ignazio Silone del 1951, sulla associazione per la Libertà della Cultura (Firenze, Fondazione Filippo Turati, Fondo Silone, Serie 13, Associazione Italiana per la Libertà della Cultura, fascicolo 1, busta 32, Firenze, 16 settembre 1951) e una del 30 agosto del 1953 a Bauer «sulle università e la cultura popolare» (Archivio della Società Umanitaria, Milano, *Archivio Bauer*). Cfr. anche la successiva del 4 settembre 1953. Cfr. anche ASUM, *AB*, velina di Bauer del 1 settembre 1953. Anche la lettera a Luisa La Malfa e Italo C. Angle del 15 maggio 1979 in: *seleArte*, 21, 1995, pp. 34-38. Si veda poi i suoi interventi sull'Università in particolare Carlo Ludovico Ragghianti, *Università in prima linea*, Firenze, Vallecchi, 1968, e anche *Dall'università alla scuola*, a cura di Giuliana Nannicini Canale e Carlo Ludovico Ragghianti, Milano, Edizioni di Comunità, 1961.

50 Luigi Einaudi, *Prediche inutili*, Torino, Einaudi, 1974 (la prima edizione è del 1959), pp. 3-11, 196-202, in part. p. 200.

51 David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 236-241. Molto efficace la ricostruzione di Gilda Zazzara, *La storia a sinistra. Ricerca e impegno politico dopo il fascismo*, Bari, Laterza, 2012, in part. pp. 130-179.

un lavoro di vent'anni e più. In ben altra direzione andavano le ricerche di quegli intellettuali che cominciavano a studiare la produzione «non alta», come il fumetto o il romanzo rosa. Siamo in anni importanti per una comprensione della massa come nuovo interlocutore degli aspetti culturali in quanto produttore di un certo tipo di cultura: mi limito a citare i saggi di Umberto Eco e Marshall Mac Luhan, entrambi pubblicati nel 1964, ma il discorso meriterebbe senz'altro di essere ampliato proprio con estensione verso il problema della pop art e della sua comprensione[52].
È questa la cornice che permette di spiegare il rigetto che caratterizzò molti di coloro che avevano fatto la Resistenza e che non avevano mai abbandonato l'idea di una classe di merito non negoziabile, che aveva posto sempre e comunque distinguo precisi tra cultura e massa, e che al contempo affidava un ruolo chiave e non subordinato all'intellettuale in quanto esperto. Questo, sì, chiamato dalla propria coscienza civile a intervenire verso la massa, ma da una posizione che direi intermedia, qualificata, che solo lui in prima persona era in grado di tenere e conservare. In questo modo la reazione alla massa fascista e comunista, alla massa della dittatura che è limitazione della libertà dell'individuo, entra in cortocircuto con una espansione della libertà in cui si avverte il problema della minaccia alle competenze. Questo atteggiamento tocca in misura minore quegli intellettuali, storici dell'arte in particolare, che erano riusciti a passare «indenni» attraverso il fascismo, redenti o spettatori che fossero, i quali avevano quindi maturato una capacità di convivenza specifica col *milieu* politico, e che spesso avevano abbracciato ideologie diametralmente opposte[53]. Riaffiora, insomma, e scuote con forza la vita intellettuale italiana, il tema delle adesioni al regime fascista, adesioni magari non *in pectore* ma secondo quella variegata casistica per cui sono stati coniati i due aggettivi molto eloquenti di «redenti» e «spettatori»[54].

52 Marshall. Mac Luhan, *Understanding media. The extensions of Man*, 1964 (trad. it. *Capire I media. Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967); Umberto Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano 1964.

53 Un'analisi in parallelo credo fornirebbe dati qualitativi molto interessanti: si può intanto verificare la biografia di Argan, su cui in particolare Michele Dantini, *Arte, ricerca e sfera pubblica*, Milano 2015 (in corso di pubblicazione); id., *Geopolitiche dell'arte Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neo avanguardie ad oggi*, Milano, Christian Marinotti, 2012; per una documentata prospettiva generale si veda, in ultimo, *Giulio Carlo Argan: intellettuale e storico dell'arte*, a cura di Claudio Gamba, Milano, Electa, 2012.

54 Mirella Serri, *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte. 1938-1948*, Milano, Corbaccio, 2005 e Raffaele. Liucci, *Spettatori di un naufragio. Gli intellettuali italiani nella seconda guerra mondiale*, Torino, Einaudi, 2011. La lettura del carteggio di Bianchi Bandinelli col senatore Giovanni Gentile risulta davvero impressionante se considerato con la lente degli eventi: Università la Sapienza, Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia, Fondazione Giovanni Gentile, *sub voce.*.

Proprio a partire dalla fine degli anni Sessanta e con gli anni Settanta, emergono con forza quelle vene contrastive che erano passate sottotraccia, oppure volutamente messe in disparte nel nome della concordia nazionale, alla fine della guerra: è del 1966 la lettera di Ragghianti a Enzo Carli in cui si faceva menzione del tour italiano di Mussolini e Hitler con Bianchi Bandinelli come guida; e, nel 1978, anno della pubblicazione della *Traversata*, col consueto artiglio verbale, Ragghianti avrebbe definito Argan «camerata podestà di Roma», spolverando, in una nuova fase culturale, mai sopiti rancori[55]. Il tema intreccia quello, forse più scottante, del rapporto tra politica e cultura, nel cui merito qui non entriamo, ma è del tutto evidente che una politicizzazione della cultura, e degli intellettuali, costituisce l'altro versante del problema. Era stato proprio Ragghianti a scrivere che cultura e politica presentavano una «relazione necessaria, senza la quale la cultura da vita morale scade a strumento e la politica diventa pura forza»: il fatto nuovo, il «grande fatto nuovo» della vita intellettuale italiana tra le due guerre consisteva a suo giudizio proprio in questo, ossia nell' «impegno della cultura, della vita morale come coscienza civile e politica, come esercizio del dovere e del diritto politico e civile, nella consapevolezza che la storia umana non ha significato e non ha valore se non è processo di libertà liberatrice»[56].
Solo qualche anno dopo, siamo al 1985, in un'intervista rilasciata a Gian Vittorio Dillon pubblicata sul *Giornale dell'Arte*, Ragghianti si esprimeva in maniera perentoria sul rapporto tra politica e cultura - centrale nel suo pensiero e nella sua azione - con un corollario preciso sul concetto di massa: «le comunicazioni di massa hanno imposto per decenni la cultura più

55 Fondazione Spadolini, Nuova Antologia, Firenze, lettera di Ragghianti a Spadolini del 27 settembre 1978. Si tratta di una durissima presa di posizione contro Argan e i suoi accordi coll'allora sindaco di Firenze per l'acquisto di palazzo Serristori e altre iniziative culturali, che travalica i rancori di vecchia data tra i due storici dell'arte, e mette a nudo questa rinnovata recrudescenza antifascista: «abbiamo dato prova della più generosa tolleranza, ma non si può usare e abusare della nostra pazienza mettendoci tra i piedi esponenti e profittatori del fascismo, d'altra parte di una clamorosa inconcludenza intellettuale, e certamente impegnati a vincolare faziosamente la cultura usando delle pubbliche risorse» (cfr. *ivi*). Per la lettera a Carli, del 1968, si veda *La fine della prima serie de* La Critica d'Arte*: Bianchi Bandinelli, Longhi, Ragghianti*, in: *Annali di Critica d'Arte*, 6, 2010, pp. 372-414, in part. pp. 412-414.

56 Ragghianti, *Fascismo e cultura*, cit., p. 35.

arretrata, fino a farla credere unica ai più giovani!»[57]
Era questo tipo di opinione che lo aveva fatto passare dalla parte dei conservatori, e come tale trattato nelle polemiche inerenti la riforma universitaria proprio del 1968 che avevano finito per allontanarlo dalle istituzioni pubbliche[58].
Tuttavia, se consideriamo il procedere delle argomentazioni ragghiantiane, ci accorgiamo che il passaggio concettuale che non viene mai esplicitato, forse solo adombrato ma da cui non vengono mai tratte in maniera circostanziata le debite conseguenze, inerisce le responsabilità degli intellettuali - come lui - verso questa presunta ignoranza figlia del Sessantotto. Viene da chiedersi, infatti, e contestualmente viene da misurare anche l'attualità di questa questione, se il farsi pontieri verso un pubblico che non è la massa, un pubblico già edotto, solo da orientare, in cui inoculare un sapere specifico che in questo caso è quello storico-artistico, non abbia finito per costituire un vero e proprio passo falso di cui avvertiamo ancora gli effetti di scollatura tra sapere umanistico, sapere storico-artistico e pubblico, ora che nelle fessure di questo rapporto si inserisce con maggiore forza la spinta propulsiva dell'industria della cultura. Appare quindi oltremodo evidente anche la distinzione tra l'intellettuale alla Pasolini, con quel suo «Io so» usato come corpo contundente rivolto sia verso il sistema che verso l'opinione pubblica, da sensibilizzare e sollecitare, e l'intellettuale-esperto che ha nelle sue corde proprio la divulgazione e quindi la necessità di un pubblico da educare: un rapporto, insomma, non paritetico, bensì assolutamente *bottom down*.

Questa reazione al Sessantotto, che qui abbiamo descritto coi limiti ma anche coi vantaggi che possono derivare dal seguire un percorso biografico del tutto eterodosso, esteso per tutto il secolo precedente come quello di Ragghianti, presenta più che un invito al confronto con la situazione contemporanea. Per

57 Il ritaglio di questa intervista (apparsa in: *Il Giornale dell'Arte*, n. 28, novembre 1985) con relativo commento e telegramma di ringraziamento di Spadolini si trova in Fondazione Giovanni Spadolini - Nuova Antologia, ritaglio senza data (ma verosimilmente novembre 1985). Sono questi gli anni in cui vede la luce un altro libro importante, e altrettanto poco conosciuto, *Marxismo perplesso. Arte, cultura, società, politica*, Milano, Editoriale Nuova, 1980, una raccolta di scritti datati anche agli anni Cinquanta e Sessanta, che interviene direttamente anche sul tema della cultura di massa, in particolare rispetto ai regimi comunisti di URSS e Cina (ad esempio, pp. 213-215).

58 *Ragghianti e l'autoritarismo*, in: *L'Unità*, 18.9.1968. La lettera di Ragghianti, a cui fa riferimento questo articolo, è nella rubrica *Lettere al Direttore*, col titolo *La riforma universitaria* (La Stampa, 17.9.1968): Ragghianti parlava infatti di questo disegno di legge come «un ritorno convinto e fermo alla Costituzione, eliminando molti residui del regime autoritario non solo, ma anche troncando il 'regime misto' che si era venuto a verificare dopo il 1945». Cfr. anche un precedente articolo di Ragghianti, *Maggior autonomia alle facoltà per sperimentare metodi nuovi*, in: *La Stampa*, 22.8.1968.

concludere mi chiedo dunque, date queste premesse, cosa resti del dovere civile dell'intellettuale e come questo invece cambi rispetto a ciò che ha trasformato la massa e la cultura e cioè la cultura digitale. La storia dell'arte in particolare ha vissuto un processo di contaminazione, di ibridazione, che ha avuto come radice il radicale stravolgimento del ruolo dell'immagine, da oggetto-cosa a molteplicità, grazie alla sua moltiplicazione incontrollata, alle nuove possibilità di manipolazione e duplicazione che hanno toccato il problema stesso dell'autenticità, dell'originalità e quindi della produzione del giudizio e del concetto stesso di memoria.
Non soltanto la rete presenta pluralità di fonti e accesso immediato ai contenuti: essa rappresenta anche un sistema di archiviazione e reperimento di dati che pone gli intellettuali di fronte a nuove responsabilità, in sostanza legate al processo di *updating* costante della realtà virtuale, specialmente nella costruzione di archivi, in cui la collazione delle fonti diviene un momento fondamentale perché agito direttamente e non solo fruito. La strumentazione tecnologica, e la lettura della storia dell'arte anche attraverso l'universo *Digital*, può diventare utile per rimettere su binari di lavoro il rapporto dell'intellettuale con una massa che, oramai, viaggia su schermo. Schermo come nuova piattaforma di incontro e di dialogo che offre una perimetrazione del tutto nuova per i concetti di massa, divulgazione, generi, scrittura e quindi del mestiere stesso dell'intellettuale. Suonano in testa, martellanti, le parole, sempre valide, di Marc Bloch, ora più che mai che è crollata e sta crollando anche una profilatura partitica:

> Adepti delle scienze umane o scienziati di laboratorio, forse fummo stornati dall'azione individuale da una sorta di fatalismo inerente alla pratica delle nostre discipline. Queste ci hanno abituato a considerare, in tutte le cose, nella società come nella natura, il gioco delle forze massive. Di fronte a queste ondate di fondo, di una irresistibilità quasi cosmica, che cosa potevano i poveri gesti di un naufrago? Male era interpretare la storia. […] Ma noi eravamo presi anzitutto, ancora una volta, dal lavoro quotidiano. Non resta alla maggior parte di noi, che il diritto di dire che fummo dei buoni operai. Ma siamo sempre stati dei buoni cittadini?[59]

Non vorrei però che la situazione si sia rovesciata: per essere buoni cittadini sarà opportuno tornare a essere buoni operai.

59 M. Bloch, *Esame di coscienza*, cit., pp. 40-41. E concludeva: «perché non c'è salvezza senza una parte di sacrificio, non c'è libertà nazionale che possa essere piena, se ognuno non ha lavorato per conquistarla» (*ivi*, p. 42).

The word, the practices, the citizenship

Proceedings of the conference edited by
Michele Dantini and Debora Spini

Georgetown University
Villa Le Balze
Fiesole, Florence
24th October 2014

Index

Introduction 79

I. POLITICAL THEORY AND CULTURAL CRITICISM

A NECESSARY SURVEY: SOCIAL CRITICISM, CULTURAL INNOVATION AND NEO-POP ULISM IN THE ITALIAN CONTEXT
Manuel Anselmi 84

BETWEEN CULTURAL CRITICISM AND SOCIAL CRITICISM
Rino Genovese 92

ON THE FORMS OF IMMANENT CRITIQUE. SPATIAL AND METHODOLOGICAL ELEMENTS
Marco Solinas 98

RECONNECTING THE THREADS: FOR A DIALOGUE AMONG REFLECTIVE PRACTICES
Debora Spini 108

II. ART CRITICISM AND PUBLIC SPHERE

ART HISTORY BETWEEN THE HEDGEHOG AND THE FOX. MUTATIONS OF A DISCIPLINE FOR THE TIMES TO COME
Michele Dantini 118

CULTURE VS. ITALIAN DISSOCIATION
Christian Caliandro 124

THE MASS, THE AUDIENCE, ART HISTORIANS
Emanuele Pellegrini 130

Biography of the authors / Biografia degli autori 143

Introduction

by Michele Dantini and Debora Spini

The study day, whose *Proceedings* are collected in this volume, was dedicated to a reflection on the relationship between the Humanities and the public sphere.

How can (or simply can) the artistic or literary criticism compare with the forms of social criticism? What is the relationship between academic research and "earthly city"; between philology and politics (in the broad sense)? Finally, how can we ensure that specialist research proves to be a specific mode of citizenship?

We chose to focus on the relationship between art history and criticism and the public sphere, since we are convinced that the two worlds are now separated by a growing distance both in Italy and abroad. And that this distance does not benefit the one or the other - i.e. the fate of our democracy. We also investigated the gap that has arisen between formal and cultural opinion; between cultural theory and artistic practices. In reflecting on the current loss of authority of "contemporary art", we encouraged the speakers to keep an equidistant perspective from shrill complaints and unnecessary corporatism. "The risk", as properly pointed out by Giovanni Solimine in *Senza Sapere* (2014), "is that an increasingly wide and deep gap may arise between education places, which often young people continue to attend reluctantly and without attributing them any function, and an 'implicit curriculum', based on the ideology of a self-education via the web".

Little is left, in the current academic system and in the daily practice of those dealing with research, of that "ceterorum hominum caritas", which, according to Petrarch and early humanists, strengthened and made the *studia humanitatis* necessary. However, it does not seem possible - or desirable - to eradicate humanities research from the civil and pragmatic dimension of the origins. Therefore, the conference also involved scholars active in the "third mission" of the research: scholars who also were columnists or maybe curators, directors of cultural magazines or collective blogs, or engaged in social.

If it seems important to try to reduce the distance between scientific institutions and the world “out there”, it is however necessary to do so in specific and well-balanced ways. And so, how do the philological toolbox and the critical theory cooperate, if they do? How important can we consider, in modern society, the observance of good argumentative practices, the education to a public use of emotions, and a constant, appropriate stimulation of written language?

The speakers were asked to turn their own experience into a theoretical “object”. Their reflection has settled in the texts that follow. However, our debate was enriched and made more vibrant also thanks to contributions by Stefano Chiodi, Daniele Spini and Massimiliano Rossi (whom we thank for agreeing to chair the morning session). Also important was the participation of Laura Lombardi, Carlo Falciani, Francesco Falciani. Although their presence did not leave - this time - a written record, it was essential. We also wish to thank the University of Piemonte Orientale “Amedeo Avogadro” for making this seminar possible by granting patronage and financial support, and the Georgetown University - Villa Le Balze for the unforgettable hospitality.

I. Political theory and cultural criticism

A necessary survey:
social criticism, cultural innovation and neo-populism in the Italian contex

by Manuel Anselmi

No cultural innovation is possible without social criticism. And this not only for the obvious logic of the *pars destruens* that should pave the way to the *pars costruens*, but also because, by focusing the attention on the conditions of possibility of a cultural discourse, social criticism identifies the limit beyond which a new dimension, still unexplored, is conceivable and achievable. Indeed, through its own survey on the foundations of a phenomenon, social criticism sees further prospects of action and development.

Too often we ignore the strict connection existing between social criticism and cultural innovation. Innovation, whether social or cultural, must come after a process of deconstruction of a historically and socially determined horizon of meanings. An effective and innovative cultural action must include and consider social criticism as a way to analyze the limits of reality. In this sense, social criticism also has a contextualizing value, since it connects cultural innovation with circumstances, contextualizing it and helping to identify elements of contrast, oppositional factors. Conceiving cultural innovation as detached and isolated means to turn it into a useless and self-referential intellectualistic simulacrum.

Social criticism must be aimed at rejecting those oppositional factors, which may be of different nature: long-term phenomena, widespread epistemological paradigms, cultural trends, ideologies, social representations, collective behaviors, socio-cultural categories. According to Pareto's words, most of these oppositional factors might be included in the ambit of derivations, i.e. those *a posteriori* justifications people give themselves to legitimize, in a pseudo-rational way, actions driven more by emotion than by reason. However, often oppositional factors are functional to specific consent strategies.

As for the current situation in Italy, a critical action cannot be separated from the consideration and analysis of a political and cultural dimension that is becoming increasingly important in our society, though it is not considered with the due attention: neo-populism. Neo-populism is one of the

main oppositional factors against an effective social criticism in the Italian context. In this text, I will try to explain the reasons of that by emphasizing the need for an analytical and critical study of the Italian context, aimed at triggering processes of cultural innovation.

Much has been said about populism, often generating confusion both in common opinion and in the scientific debate, as Mény and Surel write, "*it is a term characterized by high uncertainty, which lends itself to ambiguity*"[1], as is testified by the flourishing of expressions with this suffix: *neo-populism, techno-populism, penal populism*. According to how it is used in the media, it is nothing more than a synonym for demagogy and basically has a negative meaning. Even in the politological and sociological ambit, there is a quite heated debate. This is not the place to illustrate the different positions of the current debate, let's just say that there are three different approaches: some people consider it as a strategy, others as an ideology, others as a political style[2]. These approaches highlight the functional aspects of different types of populism, but they all share the limit to come to a general one-dimensional theory and to reduce the complexity of the populist phenomenon to a single abstract category. In my opinion, it would be more fruitful, on the contrary, to consider populist phenomena in their complexity and specificity, thus starting a reflection aimed at a logical and comparative understanding.

Resuming our discussion, it is rather interesting to note that many of these theories take the Italian politics of the last thirty years as a reference case, which some scholars, starting from Marc Lazar, have defined as the Italian anomaly[3]. Indeed, our country is studied by political scientists and sociologists, who analyzed new forms of social and political consensus, which then spread and were followed in other contexts worldwide. For years, Italy has been regarded as a political laboratory, where new political forms are tested and where the grammars of consent are taking on hybrid forms, in which such ancient vices as paternalism, clientelism, amoral familism, blend with brand-new elements such as electoral marketing, videocracy, the spectacularization and the pop transformation of political dimension.

1 Yves Mény, Yves Surel, *Democracies and The Populist Challenge*, Palgrave Macmillan, 2001.

2 Noam Gidron and Bart Bonikowski, *Varieties of Populism: Literature Review and Research Agenda*, Working Paper Series, No. 13-0004.

3 Marc Lazar, *L'Italie à la dérive. Le moment Berlusconi*, Perrin, 2006.

Recent Italian political affairs show that new forms of populism deserve, first of all, a sociological consideration, in terms of analytical evaluation. Indeed, by starting from socio-cultural structures, you can fully understand the purely political results. More than a category in political science, populism is a social dimension. This is particularly true, if one takes into account the Italian case.

The advent of 'Berlusconism' in Italy has been a breaking factor, a change in the socio-political system. Soon after the immediate collapse of the political system of the so-called First Republic, Berlusconism imposed a new political paradigm, based on the political autonomy of civil society and its dominance on politics *tout court*. Berlusconi's appearance in the Italian democratic history is the appearance of an unusual political subject: civil society as an active and independent actor on the political scene. Not that there was no civil society before Berlusconi, but, with him, civil society has carried out a kind of anti-political and anti-party political action, as an autonomous actor that rejects any mediation or political support. At least in terms of the symbolic logic, with which it presents itself to the public.

The businessman is a metonymy of civil society and, therefore, of citizens, who takes personal responsibility to act where political professionals had failed. Berlusconi's famous speech about his taking the field, through a prerecorded video broadcasted by major television channels, is a debut that anticipates and summarizes many populist aspects underlying the new Italian politics of the so-called Second Republic. Presenting himself as a protagonist without any political connotation, as a responsible individual, who makes a speech based on the discredit and mistrust of the old party-dominated politics, on the anti-Communist sentiment, on the paternalistic personal commitment, on the exaltation of pragmatism against ideology, on the rhetoric of the good father, who wants to manage Italy as well as he manages his family, on the apologia of doing and the discrediting of the smoky politics of words, are all ingredients of the new image of the neo-populist politician. A speech aimed at presenting himself as a successful Italian citizen, tired of political logic, which invited the viewer to identify with him and become part of an alliance among people far from politics, but subordinate and oppressed by politics.

That glossy and rhetorical speech is paradigmatic of the following neo-populist political communication: Berlusconi comes as a successful man and, then, with all the credentials to be the leader of a new social and

political alliance against the political establishment. It is a typically populist alliance for consent: *I, one of you (people) with you (people) against them (elite), beyond social and ideological differences*. The mythology of the leader-citizen-successful businessman will be nourished through the media of the Mediaset group and through specific marketing actions, consisting of interviews, discussions and books on his biography.

The political progress of civil society as an autonomous sphere of politics, no longer subordinate to politics, is a paradigmatic moment of the populist turn in the Italian democratic history. The horizon of consent, opened by Berlusconism, partly crystallizes the anti-political discredit of the period of Tangentopoli and of the end of the First Republic, and partly opens up to new political subjects far from the old logics of parties. This will be particularly crucial in the years of the consolidation of Berlusconi's power, when the government action will lead the most critical part of the public opinion to recognize the populist ambiguity of Berlusconi's style. Many of the old vices of old politics, many of the same figures of the establishment are included in Berlusconi's world. Add to this the controversies on the conflict of interest, on the increasingly personalistic orientation and on the shameless defense of the private interests of the character Berlusconi.

It should be noted that, during the years of Berlusconi's success, there was a profound transformation of Italian civil society, in line with the transformation of European civil society. A widespread anti-European sentiment, a spread of populist phenomena even in other countries, the first forms of discontent with the onset of the economic crisis, paved the way to that phenomenon that Ruzza defined as the 'uncivil society', namely "*those expressions of uncivil society include manifest hostility towards liberal democracy and some of its practices, and expressions of a principled rejection of it*"[4]. It is a condition shared by many European public opinions, aimed at a often radical devaluation of institutional politics by forms of activism coming from civil society. Though in many European countries the "uncivil society" took on nationalistic and racist connotations, already known in many ways, in Italy there were very original variations. In fact, just in the context of civil society, other anti-political and anti-institutional political subjects were born, strongly characterized by populism: Grillo's Five Star Movement and a movement for the center-left renewal, represented by the leader Matteo

4 Carlo Ruzza, *Identifying uncivil society in Europe*, in Ulrike Liebert,Hans-Jörg Tren, *The New Politics of European Civil Society*, Routledge, New York 2011.

Renzi. These two political figures, anomalous if compared to the political establishment and characterized by strong anti-Berlusconi positions, were yet born as variations of the same paradigm.

As shown by Caliandro[5], the Italian neo-populist turn, coinciding with the birth of the so-called Second Republic, is the result of a long-lasting cultural process, started in the late Seventies and exploded in the Eighties with the so-called culture of reflux and the spread of commercial television. The spectacularization of daily life through the paroxysmal exaltation of daily news; the transformation of public debates into fiction, as in talk shows, specifically aimed at arousing emotions rather than at helping to understand problems; the prevalence of a television viewer's mentality in extra-television and civil spheres; the cancellation of the social effect of scandal, as a factor of moral change, due to a consumerist ritualization of it, are just some of the social categories that paved the way to a neo-populist politics.

Especially the theme of 'newism' deserves a special consideration. Indeed, Berlusconism, as well as 'Grillism' and 'Renzism', found in newism one of the recurrent themes of their speeches and rhetoric. Whatever is new is positive and, therefore, afferent to their political proposals, an exaltation of novelty as such, aimed at devaluing any form of politics that does not belong to civil society. An obvious consequence of this argumentative system, which is one of the main problems for social and cultural innovation, is to distinguish what is new because really innovative from what is considered as innovative only because it is recognized as new. Of course, the old includes everything concerning pre-existing politics and the opponents in general.

The Manichean *macroframe* of Italian neo-populism is characterized by an additional form of devaluation of traditional politics. The Manichean scheme, to be honest, is typical of every populism, since every populist leadership imposes itself by interpreting a social voice that promotes a defense of the oppressed people against a ruling elite. The peculiarity of contemporary Italian neo-populisms, however, is that the elite consists of an abstract notion of privileged people, sometimes called 'caste', sometimes simply called 'politicians', who are opposed to a people-community that, more than belonging to the real national population, rather belongs to a media dimension, where a good part of the logic of consensus is created. Whether they are the viewers-voters of Berlusconi's videocracy or the

5 Christian Caliandro, *Italian revolution. Rinascere con la cultura*, Bompiani, Milano 2013.

activists from social network communities of the Five Star Movement, or the supporters of Renzi's new, the voice is mainly consolidated through the media, and so decontextualized with respect to the real territory, and not among specific social classes, but between two social poles, opposite only if compared to the power dimension. This contrast We-the people against They-the elite, rather than following a classical bottom-up orientation, is much more horizontal. The elite is made up of the representatives of the existing institutional dimension and the people-viewer-media community represents the excluded from that institutional dimension.

As noted by Aldo Bonomi[6], it is necessary to connect the ways Italian citizens joined the populist community-people with the process of disappearance of the middle class characterizing Italian contemporary society. After the process of 'middleclassization' that has characterized the entire second half of the twentieth century, in Italy we are witnessing - for multiple factors, first of all globalization processes and the financial crisis - the dissolution of the middle class and all intermediate institutional levels, with a deep reconfiguration of representation mechanisms. From the Nineties onwards, the demand for greater representation by civil society has increasingly grown in various forms, such as participation from below, movementism and local activism, which have produced a paradox that, according to Bonomi, underlies the development of contemporary neo-populism: "there is much representation, there is little representation"[7]. Since intermediate institutional references are disappearing, because largely delegitimized, a privileged channel between civil society and the heights of power is created, according to which citizens must be able to analyze and share every choice with the apical sphere. This strong verticalization is a typical neo-populist feature that deprives every form of structured governance of authority, shaping the demand for a direct relationship between the heights of power and the people, that may always and continuously meet the needs of citizens and give them control. On such an illusory belief is based the neo-populist voice.
It should be added here that Italian neo-populisms are characterized by a strong anti-system nature, since they aim not only at sending away the elite from the leadership positions of the institutional system in favor of the people's rule, but also at destroying the institutional system itself.

6 Aldo Bonomi, Giuseppe de Rita, *Dialogo sull'Italia. L'eclissi della società di mezzo*, Apogeo, Milano 2013.

7 *Ibid.*, p. 67.

According to Mario Perniola[8], this aspect of radical delegitimization of all institutional forms is due to a real mentality that has emerged with the spread of commercial television, but derives from a subversive and anarchist vision based on the disavowal of any function of the state in cultural and educational matters, highly widespread in Italy in 1968. Perniola's intuition might even seem extravagant, yet it has a basis of truth. Firstly because many of the protagonists of Berlusconism are former sixty-eighters, but mostly because the communication style of neo-populisms is always characterized by a systematic devaluation, ridicule and delegitimization of whatever has to do with institutions. Italian neo-populism is characterized by a highly anti-authoritarian communicative style, which often desecrates institutional communication.

If Renzi stands out to be politely discrediting, since he defines his opponents as old and obsolete, Berlusconi and Grillo openly use strong tones and, in particular, dysphemism, a stylistic mode based on insults against opponents, whose real founder is the ethno-populist leader of the Northern League, as demonstrated by Lynda Dematteo[9]. Another general aspect of the Italian neo-populist turn is the prevalent anti-intellectualistic attitude that has often led neo-populist movements to carry out denigrating campaigns against culture world. Suffice it to recall the Berlusconian Minister Tremonti's famous words "you don't eat with culture", or Grillo's insults against famous Italian intellectuals or journalists, who had lined up against his own movement, or Renzi's disparaging attitude towards the intellectuals who criticized his reforms.

The populist symbolic order delegitimizes all pre-existing *auctoritas* and especially those linked to the establishment. This is certainly not the place to analyze in detail the complex role played by the media, especially television, in Berlusconi's power system, even called a "videocracy". I will just note that, since the advent of Berlusconi, every speech by Italian political leaders has been calibrated on TV or media audience. Even when a leader speaks at the end of a debate or in parliament, the structure of the speech is rhetorically set to address not bystanders, but the audience of mainstream media, or to be reported by social networks like Twitter.

8 Mario Perniola, *Berlusconi o il '68 realizzato*, Mimesis Milano 2011.

9 Lynda Dematteo, *L'idiotie en politique. Subversion et néo-populisme en Italie*, CNRS Editions - Editions de la MSH, Paris, 2007

Finally, the abovementioned elements are just some of those making up a general view of the public dimension of our country, largely distorted by the populist phenomenon. Our aim was to highlight the conditions of the social possibilities of political populism, namely those factors that nourish it in everyday life and by means of which it becomes a collective phenomenon. To focus, contain, stigmatize and deconstruct those factors is the goal of a critical action that aims to be effective and firmly rooted in reality.

Between cultural criticism and social criticism
by Rino Genovese

Ninety-nine percent of what we do, or try to do, is cultural criticism; one percent at most, if we succeed, is social criticism. Such a clear statement requires a number of explanations and definitions: what is cultural criticism? what is social criticism? what is the relationship between them? in what sense can we say that when the first is present, the second disappears? and so on…

Let me start, then, with a short list of the possible uses of the term "cultural" as it appears in the expression "cultural criticism". It includes:

a) the so-called high culture associated with the notion of humanism (i.e. often a more humanistic than a technical-scientific culture, according to the old and hasty distinction between the "two cultures"), which, at a certain point in the twentieth century, came to coincide with the civilization in general, but which, actually, had already experienced a tendency to merge with popular culture or with culture derived from mass production (the so-called low culture), within the artistic and literary modernity and its various experiments;

b) current cultural products, which can be real artworks or items placed on the market with an entertainment purpose, so that *the agencies of diffuse aesthetization* (televisions, movie studios, fashion houses, art galleries, museums, etc.) can get an economic benefit from them: both artworks and items are subject to a critical analysis intended as a reflective control on *I like/I do not like*, a binary pattern typical of communication related to basic judgments of taste;

c) cultures in the plural, in an anthropological sense, in their variety and diversity: when dealing with cultural criticism, you are always faced with the danger of an involuntary cultural imperialism, if you don't keep the cultural tradition from which your criticism starts - for us, the modern Western cultural tradition - under a self-critical control.

Now, all that has to do with cultural criticism falls within the ambit of *dispute*. This term must be intended as an incessant social communication, perpetually fueled by the media, today also via the web, which should be practiced within the traditional *institutions of dispute* - such as literary criticism or art criticism - but which continually overflows, throbbing almost like life itself. Nothing can really contain the dispute, which, however, in its essential anarchy, has its own constraints (not rules, but constraints), which can be represented as binary patterns. One I have already mentioned above: it's the *I like/I do not like* pattern, ineliminable from any communication as it expresses the simplest form of a judgment of taste. Leaving a theater or a cinema, it is the first question you ask yourself or are asked: did you like it or not? Only at a higher degree of reflective generalization, in connection with the tradition of the arts (if only to rule out that the badly made movie can be part of them), the couple *beautiful/ugly* is used, of which the one *I like/I do not like* seems like a miserable reduction. What the agencies of aesthetization suggest, if not require, is basically to limit yourself, in the reception, to an immediate judgement, expressed by the couple *I like/I do not like*, and avoid to express a relatively mediated judgement of taste like *beautiful/ugly*. Note here the difference from the classic concept of cultural industry (better, of industry of culture): at stake, here, it is not so much the moment of production, but that of use. In other words, it is not important that a given work has been made for the cultural market by any organization: it becomes decisive the fact that, thanks to the not innocent pervasiveness of the couple *I like/I do not like*, almost no one is any longer able to find their way in the reception, since a good quality work becomes itself an *indiscernible aesthetic*, something that is lost in the fog. If the theory of the industry of culture highlighted the fact that literary or artistic works have almost become commodities, the change here proposed focuses on the communication process within which the work is placed, with the attention focused on the receiver, now become a mere user. For cultural criticism, this represents the change of a theoretical paradigm.

Another important couple is the alternative *old/new*: it is largely a reduction of what, more appropriately, could be expressed in terms of *thought/unthought*. What seems old, according to an induced need of mechanical and repetitive mutability, may actually be original and unexpected; on the contrary, the new can consist of a rather stale rehashing of the past. Under the strategies of reduction and regimentation of one of the most slippery and problematic binary patterns - precisely the *thought/unthought* - a subtle operation is concealed, carried out by the agencies of aesthetization,

which is to change the sign of the fashion experience, as once dialectically theorized by Walter Benjamin. A real act of power - an acephalous power, according to Foucault - that, through a "planned obsolescence", tends not only to constantly creating *novelties,* intended as latest products, but also to avoid the political use of that reactivation of the past, which, at least to some extent, the modern consists of. One could even argue that, today, fashion, in its radical meaning, has managed to avoid getting its stinger torn off only in Islam - while however blending with religion and with the pride of a strong recovery of cultural identity to survive.

In an obviously different perspective, within what I call a self-critical enlightenment, the formula to be opposed for a 360-degree cultural criticism (i.e., both with respect to your own, and eventually, with the caution mentioned above, with respect to each culture that wants to impose itself as totalizing) is the following: *an open and conscious dispute within a hybridization of communication codes through a constant interweaving of binary patterns*. What does it mean? How can cultural criticism benefit from a hybridized communication?
A small step back can be useful to clarify the matter. In my work *Trattato dei vincoli*[10], I tried to distinguish the main disciplines of modern Western culture as follows:

art: beautiful/ugly-thought/unthought-true/false;
science: true/false-thought/unthought-beautiful/ugly;
philosophy: thought/unthought-true/false-beautiful/ugly.

Only by using the communication patterns all together, in different orders of priority, it is possible to make social communication work, from time to time, as artistic, scientific or philosophical communication. However, this kind of codification is prevailing (not exclusive) in modern Western culture. For example, a sequence that relegates the true/false couple to the bottom position, in a sequence thought unthought-beautiful/ugly-true/false, would be that of *religion,* which, in the modern hyper-illuminist self-representation (think of the speech by Max Weber on the secularization and disenchantment of the world), should have virtually disappeared during the twentieth century. On the contrary, in the twenty-first century we are witnessing the revival of religions on a global level.

10 Rino Genovese, *Trattato dei Vicoli, Conoscenza, Comunicazione, Potere*, Cronopio, Napoli 2009 p. 244

Here are, then, the two meanings of the hybridization of binary patterns. The first is to show how thin boundaries are and how ambiguous - though being constraints in themselves (in the sense that you cannot ignore them) - the forms of social communication are, like different but interchangeable faces (scientific communication can easily turn into philosophical communication, and the latter into art communication). On the contrary, the second meaning relates more closely to the issues of cultural hybridization: it could be argued that religions had less and less say in the matter because of a rationalization in all aspects of social life, but this has not happened and, consequently, in the world that should have been enlightened, there are large areas of social communication, within which nothing is left of the true (or the false, respectively), while the unthought is dangerously mixed with the beautiful in an extra-artistic aesthetic hybridization. Modern fanaticisms tend to erase the true/false couple in all its forms, thus proposing a dedifferentiation of social spheres under the sign of religion. Relapses are not without consequences within the modern Western culture, which is forced - by the inevitable hybridization with what would be, for it, only a distant past that does not pass - to acknowledge its condition of particular culture among others.

In the vision I propose, hybridization is both a destiny one runs into and a chance that criticism of culture (and of cultures) should seize. This is the dimension that, as I said at the beginning, defines our activity at ninety-nine percent. We are cultural critics if we stay into this hybridization, trying to deepen it through a reshuffling of codes and the use of a network of communication patterns that make it possible to put into question the reductions and closures of communication, whatever their origins - the objective anti-enlightenment (as Adorno would have called it), promoted by the agencies of diffuse aesthetization, as well as those archaizing neo-traditionalisms that, in false opposition to those agencies, claim to regulate the lives of human beings in an authoritarian way.

Occasionally, however, there is the possibility of something different: you get into that one percent, in which a real social criticism is possible. I am talking about the many, although disparate, protest movements against the existing that may arise - and in fact have arisen in recent years - in the West as well as in the East. For a critic, the referent within a social conflict can also be only hypothetical (it was so, for example, in the case of the violent Egyptian movement in 2011, which led to the following restoration of a military rule almost as a lesser evil). Or - to hint at something on a smaller

scale, but much closer to us - the protest against a private use of the so-called cultural and environmental heritage, redefined as “common heritage”, is an example of what it means to pass, with a concrete reference point, from cultural criticism to social criticism. Which can also be expressed through an analysis of the limits that a particular perspective of social conflict may meet, or by emphasizing the fact that each struggle has to take into account the consensus around it, and how essential are democratic procedures in the construction of such a consensus, and so on. This has as ultimate reference - or *focus imaginarius* - a utopian line of flight, which does not intend - nor, of course, it could - predict the future, but aims to indicate, today, how things could go, if a social conflict, in its autonomy, took a road instead of another. The magical moments of cultural criticism are those when an interaction between critical discourse and a social movement is established: what happened to Marcuse in 1968. It is true that, at that time, there were mass ideological assumptions - Marxism, in its various versions - that, in many different countries around the world, could hold together very diverse movements. This blessing - I say this ironically - no longer exists. But this only means that the transition from cultural criticism to social criticism has become much more difficult, not that this possibility has entirely disappeared from the horizon.

On the forms of immanent critique.
by Marco Solinas

1) Spatial and methodological elements

The social critic does not simply take a stand: whether he is more or less conscious of it, the dynamics of his positioning is always developed within the framework of mutual interrelationships among the multiple subjects, objects and instances, conflicting or not, that occupy the wide theoretical chessboard, on which the process of formation and development of social criticism can be represented.

It is a dynamic positioning, co-determined by the convergence of a number of factors, not easy to control: from the peculiar model of criticism adopted to the specific positions defended and attacked, from the relations of alliance and opposition deliberately established to those involuntarily generated by criticism on active, passive and mostly seemingly neutral forces; to recall just some of the perhaps most evident elements at stake.

Even in the case of the forms of the so-called 'immanent critique' - the spectrum I'd like to focus on - we will see that the range of the main possible positions of a critic are more varied and diverse than is usually believed, given that, even in this case, the chessboard presents a relatively high degree of complexity. Managing to shed light on these dynamics remains a priority of current social criticism: what is at stake is the critic's ability to heal past rifts with large and peculiar social groups, without yet resetting the emancipatory goals of his work. Therefore, he needs to approach particular social actors, taking into account the overall framework of conflicts and cross alliances, while avoiding to be relegated to what may prove to be a more or less acute recording of the existing, often a harbinger of as much paradoxical outcomes as those generated by a desperate and blinding detachment.

Moreover, the issue of the positioning of the social critic in relation to the poles of internal or external criticism, and more generally the issue of his distance and proximity to the various components of society, is one of the most significant elements of the heated debate that continues to animate the current reflection on the forms of criticism. A discussion reintroduced with great decision by Michael Walzer in the late Eighties, and readily accepted

and then continuously discussed so far; let's consider, for example, the last works about sociology of criticism by Luc Boltanski, or the model of reconstructive criticism adopted by Axel Honneth[11].

In all those cases, a radical problematization of those traditional approaches - both "right" and, especially, "left" - was developed, which sometimes led to place the critic in a more or less radical and paradoxical distance from particular social actors. Therefore, though traditionally such distancing was sometimes believed legitimate and necessary, for example, to unmask the so-called 'false consciousness' generated by particular ideological mechanisms, the prospect has now been somewhat reversed: if it is still permissible to discuss about any form of 'false consciousness', it is the social critic, and not the masses, that must be referred to.

The following pages are devoted to a brief analysis of certain premises and certain consequences of this process of reversal of perspective. I'll proceed from a very short rundown of some of the main forms and functions of immanent critique, from its Hegelian origin to the current philosophical and social discussion. I'll try, at the same time, to give this reconstructive process a spatial slant. In doing so, I hope to provide the primary elements necessary to produce a differentiation of some basic forms of immanent critique.

I'm especially thinking of the differentiation between the proper *method* of immanent critique and the *positions* a critic who adopts the immanent method may take or may happen to take in the overall framework. Though correlated, these two issues - method and positions - concern two different aspects of immanent critique, although that distinction is very often disregarded in the current debate: the two planes tend to slide and to overlap. A lack of clarity that inhibits the possibility to outline the method a critic should adopt to avoid running in the shallows of detachment, or even of the apparent opposition against those social groups, of which he would like to reflectively interpret, and possibly normatively revitalize, the emancipatory potential.

11 By Michael Walzer cf. *Interpretation and social criticism*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1987; *The Company of Critics*, Basic Books, New York 1988. By Luc Boltanski cf. *De la justification* (with Laurent Thevenot), Gallimard, Paris 1991; *De la critique*, Gallimard, Paris 2009. By Axel Honneth cf. *Rekonstruktive Gesellschaftskritik unter genealogischen Vorbehalt*, in: Deutsche *Zeitschrift für Philosophie*, 48, 5 (2000), pp. 729-737; *Das Recht der Freiheit*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 2011.

2) Immanent critique: the theoretical adherence and the disappearance of the critic

In its traditional sense, of genuine Hegelian origin, immanent critique is a particular form of criticism essentially characterized by the fact that it proceeds by perfectly adhering to the object, or rather to the criticized theory: it is literally immanent to it. In other words, the criticism uses only those elements provided by the theory in question, in order to show how those same elements actually generate inconsistencies, dissonances, contradictions, such as to require the overcoming of the theory taken into account.

This is the very heart of the method introduced by Hegel: to make the criticized theory implode from within, by making it turn its own weapons on itself. It is precisely in this strictly Hegelian sense that immanent critique has been resumed, revived and reworked many times over time, going well beyond the peculiar use of the "determinate negation" adopted in the *Phenomenology of Spirit*.

Emblematic is the tight defense of it, prepared by an author so distant from Hegel as Karl Popper. In the *Postscript to the Logic of Scientific Discovery* (1956)[12], Popper firmly insists on the importance of a critical approach able to question a given theory by exclusively proceeding from within it.

Here, Popper points out that the peculiar element of immanent critique is to adopt and use all the assumptions or presuppositions of the criticized theory, without ever resorting to assumptions external to it. Hence, the appreciation for a precious methodological instrument that makes it possible to show the incoherence and inconsistency of a given theory, or its opposite.

If it is relatively simple, intuitive and even unambiguous to interpret the process of immanent critique in its traditional Hegelian sense, in spatial terms, the issue of the positioning of a social critic, who adopts such a method, is rather open. It is so because, first of all, the traditional sense is not a specific variation of social criticism, but rather a methodology that can focus on any theory and that, in this particular case, is directed against theories quite far from the social and political dimension.

12 Karl Popper, *Postscript to the Logic of Scientific Discovery. Realism and the Aim of Science,* London, Hutchinson & Co., 1982

It might even be said that, in the canonical theming of this approach, the figure of the critic almost disappears from the scene: a kind of ghost, of whom you perceive only the product of his spiritual activity: that particular form of criticism called immanent, which becomes the true and only protagonist of a representation, whose director is hard to recognize.

But also when you (legitimately) try to bring this methodology in the peculiar context of the social criticism, the issue of the critic's positioning is not directly and unilaterally determined by the adopted method; it also and always depends on the specificity of the contents of the theories criticized from time to time. And, then, we should here recall the alliances and conflicts that such contents generate in the overall context of power relations among the subjects and objects involved. With this, however, we already passed to the issue of the differentiation between the immanent method and the positioning of the social critic.

3) Criticism of ideology: immanent method

Immanent critique has played a leading role in the field of social criticism, at least starting from Marx's reinterpretation of the Hegelian method in terms of criticism of ideology. A tradition that, from the twentieth century on, gave a role to the criticism of ideology which determined the fate of a very substantial part of the "leftist" social criticism.

To have an immediate idea of the unique and important role played by the method of immanent critique in the criticism of traditional ideology, enough consider the paradigmatic model by which the latter tries to unmask the ideology as an instrument to legitimate and justify the exploitation of wage labor[13].

The model is quite simple: criticism must unmask the fact that equality and freedom, presupposed by the law in two contracting parties entering into a contract of wage labor, are purely formal: this assumption masks a social condition of radical disparity, in which the worker is really forced, on pain of death by starvation or harsh poverty, to accept working conditions that are proposed, or rather imposed to him, thus experiencing a brutal

13 On the topic cf. Rahel Jaeggi, *Rethinking ideology* in *New Waves in Political Philosophy*, London, Palgrave Macmillan, 2009

exploitation. A model that, in this *hard* version, does not represent, however, only the prototype of the criticism of the nineteenth century ideology: in recent decades, the acceleration and radicalization of the dynamics of neo-liberalism has revived and, in some ways, even exasperated it (by insisting, for example, on such elements as individual empowerment and flexibility).

However, as for the method of criticism, it is quite clearly an immanent approach: the criticism shows how the same assumptions, i.e. the normative principles underlying the ideology in question, are indeed inconsistent and contradictory, if compared with the reality they aim to justify. Again, therefore, immanent critique reveals the inner contradictions, tensions, paradoxes that afflict the ideology in question *from within*: the principles of justice called into question are aimed at justifying those particular social and economic conditions that actually reject those same principles.

If compared with the original Hegelian definition, the immanent critique of ideology, therefore, exploits the same method. In this case, however, it has a clear social value: it is applied to "theoretical objects", ideologies, which have an inherent social and cultural connotation. Moreover, and above all, this form of criticism is characterized in that the critic who adopts it is forced to take a specific position in the context of the relations of social and political power, at least in minimal terms. A soon as he practices the criticism of ideology, he immediately lines up *against* the advocates and defenders of this ideology, and, at the same time, in favor of those who are subject to the mechanisms of ideology. In the opposite case, alliances are overturned. And yet, there is a further problem.

4) Criticism of ideology: distance and detachment of the critic

As soon as we consider the critic of ideology from the point of view of the stand he takes compared to the effects that ideology seems to be able to produce on society, a short circuit can be generated. The critic, indeed, is now led to criticize not only the supporters of ideology, but also those who are subject to it. Think of the symbolic cases of such intellectuals as Adorno or Marcuse, of their fierce criticism of the ideological mechanisms of late capitalism. Mechanisms that included an attack against a whole series of varied and multifaceted popular cultural elements, unilaterally interpreted as pernicious products of "cultural industry". Or think of the raising of the standard of living, unilaterally reinterpreted as a form of dulling derived

from a deliberate "repressive tolerance". An approach that - combined with a well-defined philosophy of history - thus led them to take a stand against that same proletariat, by whom they felt as "betrayed", and of whose "real" emancipatory interests, meanwhile, they someway continued to consider themselves as the only, albeit desperate, custodians.

A paradoxical reversal of roles and positions: almost as if those social critics had been blinded by the overwhelming power they themselves had given to the ideological mechanisms of late capitalism and, thus, as if they had also lost the ability to see those cracks, conflicts, and especially that suffering that continued (and continues) to pervade the most developed Western societies.

The ironic fate shared by many twentieth-century critics of the excessive power of ideology has been, then, repeatedly interpreted, at least from Michael Walzer on, from the perspective of the excessive distance between the critic and society, of the critic's substantial detachment and alienation. And, indeed, this peculiar kind of critic is in many respects radically separate, dangerously detached, and even paradoxically opposed not only to the social body as a whole, but, in this case, to that class or social group, whose emancipatory interests he aimed to defend. And yet, if this representation of what we can consider as the pernicious result of this form of social criticism is, in my opinion, legitimate, and indeed represents an essential path of contemporary reflection on these issues, you cannot simplistically confine yourself to condemn such critics for a lack of empathy or for snobbery or for a low sense of belonging to something communitarian. Nor you can reduce the question to a form of Manichaeism as easy as misleading.

Conversely, it is necessary to develop an analysis that is at least able not only to thoroughly redefine the mutual differences between immanent method and positioning process, but, by following this direction, also to take into account the main points of view of the actors involved. From the critic's perspective, to cite a few simple examples, there is in fact no doubt that he continued to believe he was defending the "real" interests of the oppressed, while sharpening the weapons of analysis in the fight against the oppressors.

But even when you more closely consider the perspective of the users of those goods, regarded by critics as perverse and pernicious products, their positions are not unilaterally and unequivocally distant, if not simply hostile. Besides this detachment, that existed, the critic himself continued to be also perceived as a figure who stubbornly fought against the powerful and the

rulers. Hence, the doubly paradoxical effect generated by the prototype of the twentieth-century critic of the excessive power of ideology.

After all, these effects represent only one of the many dissonances generated by the heterogeneity of those involved in the overall process of social criticism. Heterogeneity of perspectives, different interpretations, multiple plans, asymmetries of mutual positions, changing and transversal temporal correlations: not only with respect to the two macro levels of method and positioning process, but also with respect to the relations of alliance and struggle among the different subjects and objects involved. the need to dispose of a sufficiently articulated theoretical chessboard resurfaces.

5) Internal drifts and the spatialization of positioning

A proper chessboard would first help to avoid the drift experienced by the critic of the excessive power of ideology: I mean the internal drift experienced, for example, by Walzer in his fervent defense of the so-called "internal criticism", whose author should be the "connected critic".

Encouraged by the fact of having shown certain drifts due to the excessive detachment of the traditional critic, Walzer was led to take up a position diametrically opposed to the traditional one, which yet, in my opinion, leads to a similar one-sidedness, though of opposite sign. Instead of distancing himself, we read that the critic must side with the supporters of the common morality of everyday life, thus sharing principles and standards "internal" to an undefined social body, to an equally generic "we" (of a communitarianist matrix) .

However, since the "we" of the social body, as Walzer well knows, is not reducible to a sort of compact and amorphous mass to be cut with a conceptual hatchet into a sort of majority "we" (in the best case coinciding with the oppressed) as opposed to a minority "they" (the rulers), even in this case the critic, in my opinion, experiences an ironic fate: equipped with an internal compass only, he finally seems to be forced, in terms of method, to defend almost any element coming from popular culture, thus being forced to take stands that can lead him to the same paradoxical conflicts and attitudes of the critic of the excessive power of ideology. Instead of starting from the bottom, he rather seems to go downwards, thus risking to sink into the whirlpool of reactionary positions and regressive dynamics.

To correct this internal drift is at first necessary to establish a clearer differentiation between the proper method of immanent critique and the process of the critic's positioning in the overall framework of the chessboard of social criticism. Despite Walzer develops a varied series of differentiations, he, in fact, causes the level of immanent approach to collapse on that of positioning; this is evident from the fact, among others, that he regards his "internal criticism" as coinciding with the traditional "immanent critique"[14].

On the contrary, the adoption of the *method* of immanent critique in no way implies the need for the critic to adopt an internal *position* in the sense of recovering, defending and reviving the principles and beliefs of everyday morality. And this is ironically proven by the case of the critic of the excessive power of ideology: he does not proceed by "inventing" or "discovering" new moral standards and principles, but, on the contrary, by developing an immanent critique of ideology, yet combined with a positioning interpreted as external and even opposed to the social class considered as a prey of its effects[15].

More generally, in order to systematically differentiate method and positioning, as well as to strictly articulate the dangers caused by both an excessive detachment and a specular flattening, I think a good solution is that of a theoretical spatialization of the forms of immanent critique. In addition to the elementary spatial forms hitherto outlined, we have to transfer the shaping, articulation and mutual arrangement, organization, differentiation and possible opposition at least of the main objects related to critical activity to our theoretical chessboard. Elements among which a series of figures might appear, whose roles and functions can themselves represent, embody and submit further critical instances, sometimes opposite.

It must also be included the dynamic and time factor inherent to the critic's positioning: from the place where his activity starts to the targets pursued and the relations that those trajectories gradually establish with the elements of the social reality in question. A dynamic that, at the same time, refers to the multiple recursive effects generated, deliberately or not, by the paths embarked on.

14 Cf. M. Walzer, *Interpretation and Social Criticism*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1987, p.64: "it is for this reason that I have tried to distinguish his [of the critic] enterprise from collective reflection, criticism from within, or as it is sometimes called, 'immanent critique'."

15 Ibid. p.52

In short, the chessboard must include not only the different instances, agents and the real or potential tensions against which the social critic voluntarily or involuntarily takes a specific stand. In addition to this, the critic must take into account the dynamics that his own stance, to some extent, contributes to articulate, exasperate, dilute or quell. If you can create such a chessboard, I think that even the issues of distance and detachment, as well as those of flattening and weakening, linked to the different forms of immanent critique - and not only to these actually - can become increasingly intelligible, providing us with a map that enables us to take a perhaps more conscious stand.

Reconnecting the threads: for a dialogue among reflective practices

by Debora Spini

The essays here collected really are a work in progress, since all of them originate from a shared interest in trying to re-establish a dialogue - if not interrupted, at least hindered - between social criticism and art criticism, and from a desire to identify common grounds, paradigms and instruments. This experiment is inspired by the need to wonder about whether the reflective practice of "culture" (meant, above all, as *humanities*) can be a training for active citizenship, and under what conditions. The expression "culture of reflective practice" maybe needs to be explained. In our joint work, we used a series of expressions with a certain degree of elasticity, from "cultural criticism" to "art criticism", an elasticity which also testifies to the richness and diversity of the points of view.

Art criticism as such has played an important role, but it was not the exclusive protagonist of our debate, which has rather developed in a field identified by a quite broad definition, so to almost coincide with the field of cultural criticism, as it is defined by Genovese in his essay, especially in the first two meanings. I also believe it is important to remember that, from the point of view of political philosophy, art criticism and cultural criticism can and must go beyond the exercise of aesthetic judgment, in order to become a ground, where the self-conscious, reflective ability to explain the use of a number of languages and instruments is practiced. Equally flexible was the use we made of the term "criticism" in our works, mainly intended as social criticism. Even in this case, I think we can agree on a very functional and not complete definition, according to which social criticism is meant as a philosophical approach from the bottom up, in the belief that the first task of criticism is to compare with the phenomenology and morphology of society and politics, i.e. with what actually "happens". A philosophical vision aimed at dealing, first of all, with shadow areas, pathologies, contradictions, starting from an immanent perspective, as highlighted by Marco Solinas' essay[16].
To adopt a critical approach that starts from a phenomenological analysis does not mean to completely abdicate the task of normativity, but to simply

16 Here, the theme of the legitimacy of social philosophy as an independent discipline should be introduced, but it could not be dealt with as it would deserve. Cf. Marina Calloni, Alessandro Ferrara, Stefano Petrucciani, *Pensare la società, L'idea di una filosofia sociale*, Carocci, Milano 2001.

choose a method of philosophical reflection and opt for what can be defined as "weak normativism"[17]. In this perspective, the subject of social criticism is not just potestative-institutional politics or society meant as "the realm of needs," but all that complex network of social interactions, through which individuals shape their own identity and gain self-awareness. Starting from this definition, the reasons of convergence between social criticism and cultural and art criticism (and practice) are clear, and have to do with the nature of art and of cultural forms in general as social language. As a social language, you not only can, but also must expect a reflective action from the cultural and artistic practice, which needs to be self-critical, but not self-referential.

After all, aesthetics and politics are strictly connected, also historically, a bond that inevitably involves the critical theory of society as a philosophical school. Indeed, critical theory is based on a very strong interest in aesthetics and art, interpreted through conceptual instruments that go far beyond the Marxian ones. Indeed, in this work in progress, we had to come to terms with a precious but cumbersome legacy, full of lights and shadows as is the vocabulary of the Frankfurt critical theory. On the one hand, you cannot deny to be largely in debt with it; on the other hand, the Frankfurt legacy is not monolithic. Although this is not the occasion to retrace the developments of the Frankfurt school throughout its history, we must at least remember that the greatest representative of the Frankfurt postwar generation, Habermas, has paradigmatically highlighted the historically concrete link between the reflective practice of art and social criticism. The first chapters of *Strukturwandel*[18] show how at the origins of the *Öffentlichkeit*, that open space we have learned to call the public sphere, there was just the public of those who enjoyed cultural production. The public who goes to the theater, reads novels, visits the first museums and galleries, attends all the places where the enjoyment of art, once an exclusive prerogative of nobles, is public, is the forerunner of that public opinion which, during great bourgeois revolutions, acted as a court of political legitimacy. In Habermas' reconstruction, the public sphere of art, or, in an even broader sense, the public sphere of culture paves the way to the birth of civil society, namely that public of individuals, who are interested in issues of public interest and

17 I borrowed this expression from the work by Elena Pulcini, cf. Elena Pulcini, *La cura del Mondo, Paura e responsabilità nell'età globale*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

18 Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry Into a Category of Bourgeois Society*, Mit Press, 1991

who consider themselves as the source of the legitimacy of the State of Law. In civil society, private individuals are training in the exercise of public reason in that same atmosphere of "dispute", which is dealt with by Rino Genovese in his essay: the passionate but not violent dispute of ideas, that turns understandable argumentation into a habit: this way, they get the skills necessary to practice those citizenship rights, on which Michele Dantini's essay focuses.

This bond between critical theory and aesthetic criticism seems, if not stopped, at least weakened; in order to revitalize it, it is necessary, however, a work of reconceptualisation and renewal of categories, starting from a renewed understanding of art as a form of social language, from which it follows that the practices of art (its production, its use) can legitimately be understood as "practices of citizenship". This task of reconceptualization is far from immediate. Habermas, and the whole tradition of the Frankfurt criticism before him, highlighted the dangers and possible misuses of the public sphere: it was a bourgeois public sphere, for which the main challenge derived from industrialization processes and from the eruption of masses of workers in the framework of the bourgeois state of law, with all the well-known train of issues such as, to make just two examples, the destiny of art in the age of its reproducibility and the colonization of the public sphere by culture industry, which leads to the consequent decline of art into a consumer product.

The context has profoundly changed compared to what was the background of the Frankfurt criticism, not only since Adorno's time, but also since Habermas' - the economic architecture that shapes today's society is neither that of the Thirties nor that of the Seventies. Frankfurt categories cannot be always used, especially because, in its strongest Adornian version, this theoretical legacy has proved very cumbersome. My thesis is that the link between the reflective use/production ("practice") of art and social criticism not only continues to exist, but becomes even more relevant in this particular context of the decline of modernity. I think that the interpretation of the phenomenology of our time is full of elements that confirm the validity of the experiment carried out together and testified in this collection of essays. Our time leads us to face an opaque, milky phenomenology, whose interpretation is like a sailing in the fog, when coasts and reefs are not clearly visible. Needless to say how different the economic, social and political context is. We are living in a world globalized by a capitalism that, in its self-narration, is defined as post-industrial, intangible, nourished by

innovation, creativity and democratization of communication. Google's brightly colored capitalism claims its own ability to redistribute and act in a world with no classes, perhaps even with no work, but full of 3D printers[19]. For its being based more on consumption than on production, this model of capitalism necessarily tends to a constant recreation and transformation not only of needs, but mostly of desires, which face a market where not only "things", but also dreams and signs, images and even values are sold. The relationship between exchange value and "use value" of what we can still define as "goods" is freely and endlessly floating, as it is strongly influenced by cultural, imaginary, symbolic factors: a situation, in which traditional critical weapons (starting from "ideology") often prove to be not sharp enough.

In such a context, it is particularly hard to keep the bar of criticism straight - and not just because, as Genovese reminds us, we succeed less in making social criticism than in making cultural criticism - but because of the abovementioned process of growing interpenetration of structure and narration. The subversion of the lexical order between the center and the periphery, aimed at focusing on the geography of disparities at global level[20], is a first, banal, but also essential step to understand where the boundaries among alienation, exploitation, emancipatory possibilities are, and not only on a global scale, but also and above all in the specific context of our advanced democracies. Recovering the simile of sailing in the fog, this change of the observation point has the same function as that of board instruments, which show the outline of the coast even when the eye cannot see it. A capitalism that is far from being intangible, but that, on the contrary, requires a strict division of labor at global level, because of which millions of people are turned into that labor force defined by Arendt as a deaf, blind and mute labor that turns human beings into machines to sweat.

This necessary broadening of the point of view, however, does not eliminate the need to take self-narration into account, which is, then, turned into an object of criticism, and not just as ideology, but as structurally connected to the nature of the so-called post industrial capitalism. Precisely because contemporary capitalism is largely nourished by imagination - this is certainly a need of immanent critique - the analysis and critical reflection

19 Jeremy Rifkin, *The Third Industrial Revolution: How Lateral Power Is Transforming Energy, the Economy, and the World,* Palgrave Macmillan, 2011

20 Thomas Piketty, *Capital in the Twenty-First Century*, Harvard University Press, 2014

on the processes of widespread aesthetization and of the agencies that deal with it, mentioned by Genovese in his essay, is essential to avert, as far as possible, the danger of another and much more dangerous perfect murder. This critical and analytical work helps to focus on the new spirit of capitalism, as indicated by Boltanski, without forgetting that the self-narration of capitalism is a reality, but not all reality. Even this critical task has its own constellation of possible deceptions, given the high metabolic capacity typical of the *new spirit of capitalism*[21]. However, through a proper self-reflective system, cultural criticism and art criticism not only help to answer the question asked by Dantini - to whom will the immaterial of the future belong? - but they also shed light on the research on the materiality of late modern condition, which is opaque and ambiguous, but not less gloomy.

Therefore, in order to resume the dialogue between the reflective practice of culture - the *humanities* precisely - and public space, a renewed toolbox is needed, which goes beyond the great Frankfurt and Benjamin's legacy, and also beyond other available paradigms - I am thinking of the paradigm of the society of the spectacle, for example - which do not seem able to catch the many changes. The diagnosis of the diseases of public space has to look in different directions. The great insight of the colonization of the public sphere by industrial powers, based as it was on a Fordist structure of economy, can no longer suit a very different reality. The notion of public space introduced by Habermas, and in general by the wisest liberalism, was based on a substantial division of labor between the public and the private, further punctuated by a subdivision into three main areas: politics, economy and society. The public space of the second modernity is characterized by the fact that what we used to consider as "political" has undergone a progressive loss of boundaries and word, in favor of an almost infinite extension of an amorphous "social", almost coinciding, in many respects, with the sphere of economy. For all these reasons, although their description has been skeletal and forcibly superficial, an explanation in terms of pure externality - the invasion of the public sphere by the powers of economy - does not do justice to the complexity of a situation that goes beyond the phenomenon of "cultural consumption", i.e. the transformation of cultural products into consumable "products".

The present condition is full of lights and shadows - on the one hand,

21 Luc Boltanski and Ève Chiapello, *The New Spirit of Capitalism,* Verso, London, 2005; Luc Boltanski, On Critique: A Sociology of Emancipation (translated by Gregory Elliot), Polity Press, Cambridge, 2011

the late modern public space has a range of chances little known before, and I am talking not only about the opening of new spaces of virtual communication, although very important, but rather about the opening of a trans- and post-national dimension, capable of outlining new geographies beyond the boundaries of nation states, and about the emergence of new themes and subjects, often fluid, flexible, hybrid, but no less significant. The transformation of politics must not necessarily mean the death of all forms of active citizenship; transformation can also mean rebirth and renewal. Likewise, not all the transformations of artistic and cultural practice necessarily mean the triumph of the spectacle, as Debord intended it, and not surprisingly Groys discusses the implications of the new possibilities of the self-production of art as a chance of democratization[22]. But precisely for that special metabolic capacity, which is so typical of the spirit of new capitalism, not so much an engaged art is needed as the cultural practice of *humanities* in a spirit of civil responsibility. Both "high" and "popular" art, but actually culture in general, is a social language and as such liable to be called to account for itself; responsibility, indeed, is not the same as the self-punishment typical of the most sugary forms of political correctness, but corresponds to the willingness and ability to compare with another interlocutor. In a living public space, different identities do not confine themselves to mutual contemplation; this would not be the genuine meaning of the reference to the paradigm of recognition, which is always dialectical in itself. To nourish our fragile democracies, a public space is needed, strong enough to support dialogues, in which different identities are taken seriously, even if they express a mutual criticism of the forms of life and, consequently, also of the social languages that represent, express or perhaps even generate them. Criticism, therefore, challenges art and cultural practice: a great example of this is the question asked by Caliandro to the culture of Italian postmodernism.

Can culture, criticism, cultural criticism influence reality? Yes, they can, if they are able to free themselves from established and consolidated patterns. In this sense, then, the cultural practice becomes a *gymnasion* of citizenship, starting from that education to complexity mentioned by Dantini. A function all the more important in such a context as the Italian, which, as shown by Caliandro and Pellegrini in their essays, is marked by ancestral delays and by the superficial changes brought about by the populist newism mentioned by Anselmi.

22 Boris Groys, *Art Power*, Mit Press, Cambridge (Mass.) 2008

Manuel Anselmi himself opens his essay with an important statement: there is no cultural innovation without social criticism. In conclusion, I think it is safe to say that our current condition makes it very true even the opposite statement, i.e. there cannot be social criticism without cultural innovation, meant not as a praise of newism (against which Anselmi himself warns), but as a reflective and self-critical practice. Therefore, I can conclude by saying that if art or "culture" will not change the world for sure, however, the self-critical and reflective practice of them is now, more than ever, a precious instrument to recover and return a series of political, social and structural processes to public discourse, which, otherwise, would remain in the milky shadow of late modern condition. "Criticism is always aimed at reconnecting, rejoining, sewing up culture and the fabric of reality", Caliandro states: on our side, though we certainly cannot boast of sewing up every tear, at least we started taking needle and thread.

II. Art criticism and public sphere

Art history between the hedgehog and the fox. Mutations of a discipline for the times to come

by Michele Dantini

Who deals with art history in Italy is struck by the separation of antiquarian studies. At least according to many scholars, the latter don't seem to have specific historical implications or civil responsibilities. It is thought that teaching and preserving cultural heritage complete the entire scope of activities. But that's how art history stops being a humanistic discipline concerning the reconstruction of historical events and the transmission of critical thinking, so to become a sort of apprenticeship: a technical training for the few.

I would like to focus on the issue of the relationships between research and cultural journalism, considering it from the perspective of a particular field of study, mine. Who is the recipient of art history? How to approach an audience wider than the narrow circle of specialists, collectors and devotees? Or to emancipate the study of the past from the lamentations of nostalgia? Here are some possible questions[23]. We often distinguish the two activities - "research" and "cultural journalism" - in a hasty way, disregarding ambiguities or undertones. We mention the type of publication that includes this or that contribution and we are very zealous in distinguishing among scientific journals, popular magazines, newspapers, blogs, etc. All this seems painfully extrinsic. Do such distinctions have really to do with the intimate necessity and consistency of a path of innovative research that tries to find and nurture its audience in a varied way and at different levels?
Humanities have important responsibilities. The funding cuts in public education, common to Western countries, but more severe in Italy, reduce the opportunities for training and for skilled labor. Can we really stay neutral? We must ensure not only the preservation of cultural heritage,

23 Hans Belting, *The end of the History of Art?,* University of Chicago Press, 1987. In conceiving educational and political-cultural proposals, we should not forget, as art historians, the fictional, pedagogical character of Great Narratives, including the history of art in its classical-idealistic, linear and evolutionary paradigm. Let's consider the Italian case. Led back to unity and rearranged under the legal-administrative terms of "heritage", art history, like literary history, represents a stimulus for pre-unification patriots and a retrospective myth for Italians in the decades after unification. Knowing the "fathers", Leonardo, Michelangelo, Raphael, Titian, becomes "a ritual of recognition, and, at the same time, of rejection" for the national leadership (cf. Homi Bhabha, edited by, introduction to *Nation and Narration*, Routledge, London 1990, p.5).

but also of interpretive skills in general, of writing and reasoning[24]. The traditional academic distinction among the different "missions" of research, which distinguishes between "science" and "dissemination" in a rigidly hierarchical way, seems misleading.

The educational effectiveness of a qualified blog cannot be underestimated (and should not, not even by "examiners"!). Day by day, its administrators address thousands of non-specialists, whose knowledge of art history they improve. The maintenance of a curious and informed audience will however benefit the research. Even the activity of a good social media editor, provided he is independent, has a utility that is not only public, but also scientific. This is how younger generations learn art history: they create *online* educational agencies and, day by day, erode the pompous opposition between "university" and "the world out there".

"Academics have got many instruments to communicate with the general public", Nicholas Christof writes in The New York Times. "There are online courses, blogs and social media. However, they seem reluctant to lavish the pearls of their science via Facebook and Twitter. But I say: Professors, do not lock yourself in cloisters like medieval monks. We need you!"

A deeper friendship between philology and (counter) information opens up opportunities that the humanities should hasten to seize. A specialist research confined to a distant past can be combined with an essay-survey on current topics, still devoid of bibliography, or with the invention of new disciplinary "objects" involving different fields of research. When meant as a conversation in public, art history has no need to seek shelter exclusively in the printed pages of journals. On the contrary, it dialogues with social criticism and with cultural anthropology in terms of "participating observation".

In discussing *Not For Profit* by Martha Nussbaum[25], a book about the defense of the civil role of the Humanities, the English philosopher John Armstrong recently invited scholars to "preserve everything that has a high intrinsic

24 For an in-depth notion of "cultural heritage", cf. Marilena Vecco, *A definition of "cultural heritage": from the tangible to the intangible*, in: *Journal of Cultural Heritage*, xi, 3, July|September 2010, pp. 321-324.

25 Martha Nussbaum, *Not for Profit*: *Why Democracy Needs the Humanities*, Princeton University Press, 2010

value and [to] publicly promote the total adhesion to that value"[26]. I do not know well what Armstrong's "intrinsic value" refers to. However, it is clear that the ability to explain (and explain yourself) in an effective way becomes urgent in a moment of great difficulty for the Humanities.

"Digital media," noted Jürgen Habermas, "are the third major innovation since the invention of writing and printing. But they alone do not create progress. During the nineteenth century, books and newspapers in general circulation have fostered the birth of national public spheres. Within them, the attention of a large number of people could simultaneously focus on the same problems. This is what the web cannot produce: it distracts and disperses. Online communities lack an inclusive glue, the strength of a public sphere capable of showing what things are important and what are not. The skills of good old journalism should not be lost: they are indispensable today no less than yesterday"[27].

If it is true that Italian journalism mostly addresses politicians with stinging criticism or with suggestions so haughty as unheeded, we should instead learn to reach out to an audience that first asks to be informed[28]. I'm thinking of university researchers, who might learn the techniques of investigative journalism or of reportage - a survey "on the field", the acquisition of first hand news, the consolidation of a network of informers - and make an extensive use of them. However, such researchers would benefit of an autonomy broader than that granted to professional reporters and would not be forced to hastily chase overt traces.
We are not ready to evaluate the interest that some sovereign funds show in the Italian cultural "heritage" or to predict the consequences that this will have on environmental protection and tourism policies. Similarly, we lack effective representations of contemporary patronage, of the relations between cultural policies and marketing, or of the social use of "creativity": representations that may be able to place the disciplinary ''object" at the

26 John Armstrong, *Lost Art of Speaking to a Mass Audience*, in: *The Australian*, 11 June 2011 @ *http://www.theaustralian.com.au/higher-education/lost-art-of-speaking-to-a-mass-audience/story-e6frgcjx-1226073245960*

27 Jürgen Habermas, *What the Web can't do*, an interview by Markus Schwering, in *Reset*, 24 July 2014

28 cf. Alfonso Berardinelli, *"La Repubblica": un club esclusivo, ma di massa*, in: *Diario*, i, 2 December 1985, p. 9, now in: *Diario 1985-1993* (with Piergiorgio Bellocchio), Quodlibet, Macerata 2010, p. 103 et seq.

intersection between art history and social sciences. If we will be able to produce them, we will experience a strong expansion of disciplinary boundaries and will forge new instruments. The public benefit of specific researches carried out on issues of general interest is unquestionable, and the comparison with real life urges researchers to undergo a constant process of self-training.

In reconstructing Warburg's intellectual biography, in a volume at times woefully intricate, Ernst Gombrich suggests, on several occasions, that the adoption of a historical-stylistic point of view (instead of an "iconologic" one) would have spared the author of *The Renewal of Pagan Antiquity* unsolvable historical and theoretical dilemmas[29]. The statement surprises for that certain air of suspicion or condescension with which the Viennese art historian considers his predecessor. However, it leads to acknowledge the originality of Warburg and of his main polemical target: the aestheticizing history of art, which causes the distress that afflicts mere specialists. "[Warburg] never regarded academic goals as detached from life", Gombrich says. "Each of his essays contained an implicit message, addressed to his age and resulting from a deep personal involvement". According to the founder of the Institute that still bears his name, the historical-critical investigation on the "taste" of an era is not separate from a broader moral reflection or from a pressing curiosity about the origins of the creative process, derived from the contact with art and contemporary societies.

The proposal to link art history to cultural anthropology, made by authoritative interpreters of Warburg's legacy, such as Baxandall, Haskell, Settis or Ginzburg, responds to the different conditions of the modern world[30].
A second "mutation" is however necessary to give the discipline a utility that is not just residual. This means that we need to reject the "devaluation of our time", historically connected to the antiquarian tradition, and to practice philology within current cultural, economic and social processes.

29 Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual biography*, The Warburg Institute, 1970.

30 Carlo Ginzburg, *Da Warburg a Gombrich* (1966), op. cit., in part. pp. 75-79; Salvatore Settis, *Futuro del "classico"*, Einaudi, Torino 2005, p. 93 et seq.; about the topic, cf. also Federico Zeri, preface to Sally Price, *I primitivi traditi*, op. cit., pp. ix-xii. At first ignored, Zeri's text has been later analyzed by the Italian historical-artistic community, ritually devoted to the exercise of attribution (cf. also, on the topic, Francis Haskell *Art and the Language of Politics*, Journal of European Studies September 1974). About anthropology as "cultural critique", cf. George E. Marcus and Michael M. J. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique*, The University of Chicago Press, Chicago|London 1999 (1986).

It comes to this, as far as possible: to complement (substitute) corporate media in the production of qualified and independent information. For reasons of costs and economic and financial partnership, the global network is rejecting the costly practices of surveys on the field. Why not include the broad-range investigation or the brilliant commentary among a researcher's institutional tasks?; or why hesitate to take part in the negotiations on breaking news and schedules? This is our task: to catch the initial appearance of great future processes in the present moment: they will affect education, memory, public sphere, environment and knowledge[31].

What will we consider as "current affairs", and why? To whom will the "immaterial" belong in our next future, to great oligopolies or to communities of citizens? "Cultural anthropologists", Clifford Geertz writes in *Life Among the Anthros and Other Essays*, "are today working in a disordered, shapeless and unpredictable world situation, ... [ir]reducible to any ideological and moral categorization and to hasty political judgments. A true fox: this, I think, their natural habit should be. To be it, they need genius, restlessness, elusiveness and a passionate dislike for hedgehogs. Interesting times, a changing profession: I envy those who will inherit all this"[32].

Geertz's reflection is acceptable even for different disciplines. There are significant evolutionary convergences between art history and interpretative anthropology.

If the political and technical-economic power chooses to represent itself in terms of "creativity", the latter now becomes the typical "figure" of ideology. The reference to "creativity" shapes the entire historical and social horizon of expectations and distracts from considering social relationships in terms

31 cf. Umberto Eco, *C'è un'informazione oggettiva?* (1978), now in *Sette anni di desiderio*, Bompiani 1983, p. 142: "to talk about the reformulation of the ideology of news means to talk about a new journalism, especially for the press, which has to become more and more a historiography of the moment". After more than three decades from Eco's statement, it is difficult to think that the "reformulation of the ideology of news" may come from the very heart of professional information. If it is true, then, that "very few like the author of *The name of the Rose* have been able to keep alive a learned habit, dating back to the dawn of historical humanism, in the transition between the Seventies and the Eighties", it is also true that the relationship between "persuasive word" and "action", mentioned before, is denied, in late Eco, by the showing off of a stunning erudition.

32 Cf. Clifford Geertz, *An Inconstant Profession*, in: *Life Among the Anthros and Other Essays*, Princeton University Press, 2011, p. 211. For the metaphors of the hedgehog and the fox, cf. Isaiah Berlin, *The hedgehog and the fox*, Weidenfeld & Nicolson, 1953.

(say) of equity or domain. It is not clear how new areas of public discussion and control may be generated or consolidated. Institutional research can however redistribute opportunities of choice and education. And, in my opinion, it must do it.

Culture vs. Italian dissociation
by Christian Caliandro

The future is already here -
it's just not very evenly distributed.
WILLIAM GIBSON

I. "Outside".

The attempt is still and always to create an "outside" as opposed to such a stifling and boring "inside" as is the Italian system of art and - in general - of contemporary culture.
The historical, traditional places of public debate and discourse are compromised, eroded: long since, newspapers are no longer the places where new, conflicting, critical ideas emerge. Comparing with digital platforms, no longer so new, is the only sensed way to meet and stimulate a large audience that shares our own needs and vaguely expresses our own issues. Still and always, the task is to clarify, and not confuse - through cultural criticism, through the analysis and investigation of the transformations affecting society as a whole (and, then, also its cultural "effects").
We are facing two different set of problems (the one as a direct consequence of the other):

1. *self-referentiality* - meant as the schizophrenic detachment of art and culture from reality (to this, indeed, the term "system" refers);
2. *cultural barbarization*: the increasingly spreading mental inability to focus on a problem, on a phenomenon, to compare the different views of it - and even to realize that different views may exist - and to discuss them, starting from your own definite, reasoned, articulate position.

The deep and superficial unwillingness to deal with complexity.
The fierce hostility against the possibility to be transformed by cultural objects and, even more, by ideas - what is more ineffable, uncatchable and yet more powerful? - to be changed inside ourselves; against the possibility that our personal identity, and even the collective one, is not monolithic, closed in itself and unchanged, but subject to constant mutation.
That identity is, indeed, such a mutation. Such a movement. An idea absurdly perceived as terrifying. This is Italy, *but it is not.*
(According to the perspective adopted, once again).

***

How can culture, criticism, cultural criticism really influence reality? Can culture, criticism, cultural criticism really influence reality?
The answer is yes, they can - and it is not just based on an act of faith. They can, if they reject, in their turn, the reference pattern imposed and accepted during the last thirty years. The conceptual and ideological framework that has guided choices, cultural paradigms, behaviors, entire intellectual structures: the framework according to which post-modern culture realized it could not change the world in any way, anywhere, but joyfully accepted to be confined in its luxurious enclosure, and believed (convincing itself of this) that the enclosure had been there since always.
That it was very sophisticated to have acknowledged it, and even more sophisticated, and worthy of awards, to make of this acknowledgment its own theme.
Well, now we find ourselves in the diametrically opposite situation: to make of *disavowal* our main cultural theme. To carry out a kind of collective negative training, aimed at unlearning this code and these dogmas.
However, criticism is always aimed at reconnecting, reuniting, sewing up culture and reality.

II. Framework

When we say that imaging the future and the new is long since compromised in Italy, we are actually reflecting also on its image. The fact that the new and innovation, in our Country, are actually constantly connected, in public discourse, with such industrial items as the iPhone does not throw a particularly positive light on our predisposition to the unexpected.
It is the same problem as that of start-ups (and of the rhetoric related to them) that *only in Italy* are especially conceived - by the policies of economic and industrial support - only and solely as technology companies; cultural industry is not at all included among the agents of innovation and transformation of common life. Innovation is today, by definition, technical-scientific and never humanistic. What are the roots of such a contempt and underestimation of the possibilities that culture has to create new visions of reality?
There are at least two problems in this sense. The first has to do with our failure, that has become frighteningly structural, to break the narrative and interpretative patterns used to tell the changing reality we are facing. The pattern is always the same: it is only occasionally subject to incidental changes and superficial improvements and embellishments. Nothing affects

the narration of the world and of society as it was structured in the last thirty years. This narration exactly works like any of our newspapers (with very few exceptions): predictable from cover to cover, predictable in tone, content and language. Complexity is eliminated and suppressed by the spectacle. The most disturbing, most extraneous and, therefore, most interesting elements constantly fall out of the framework: and when included in it, they are systematically sterilized, made powerless.
This problem, which seemed at first confined to the field of media communication, had and continues to have disastrous consequences on the widespread perception of reality, time, history, news. A kind of unhealthy and widespread nostalgia for what condemned us: a desire to go back, or rather, a reluctance to go forward and see what lies ahead beyond the ridge. Because of an ancestral apathy, combined with a paralysis and with an opposition to progress that have worsened in the last twenty years, thus becoming chronic. Therefore, also analyses and interpretations are wandering powerless in that landscape of ghosts that is contemporary Italy.
Reality is far away, traveling far, and we do not seem able to grasp it, not even for just contemplating it. Let alone for understanding it. There is a barrier, a screen - again, always - between what we are experiencing and what we tell ourselves. Between what we are and what we would like to be. We are continuously falling into the dominion, and into the ambiguity, of representation. Our ancestral passion for "concealment" - the precise and unbridgeable gap between what we say and what we do, between our statements and our actions, between our supposed goals and our behavior - has brought us here.

***

Between cultural rhetoric and anti-rhetoric, Italy always chooses the first - in one of its many forms and versions, suitable to the time that flies. This because we like very much to raise and brandish problems in abstract, declamatory forms, never linking them to concrete and specific cases, maybe very close to our daily experience of life. Very strict and resistant linguistic and conceptual frameworks constantly leave interesting phenomena, which characterize and substantiate our time, out of our view and codes of interpretation. What falls outside the framework, but actually shakes reality and is stirring in it.
The conceptual, ideological, political and media framework is at the center of everything. It is the reference pattern that shapes thoughts and actions; the structure according to which the elements to be discussed and those to be set aside and removed are chosen; and according to which, above all, the options that *can* be taken into account are determined. Even the artistic and creative.

The framework is the reference system of values. The value system educates and creates behaviors and patterns. On itself. Most of our problems as a society and as a nation derives from the will to use the old framework to interpret the new scenario. Old patterns and paradigms. Claiming to carry out a change within an obsolete framework of the past is a childish illusion. Claiming to bring out a new situation while keeping old conditions (clearly unsustainable) is an unforgivable superficiality. On the contrary, to create new imagination, new time and a life new in its conditions and conduct, a radical change is necessary: a change of reference values, behaviors (public and private), ethics, daily life, mentality, professionalism, method.
And be definitely oriented towards: poverty, dignity, humility, integrity, concreteness. Sharing. Participation. Collaboration.
We should also keep in mind that Power has a high and refined ability of superficial reception: it is able to use and brandish those concepts as rhetorical agents - *and it does so*.

III. Futures & future.

"What's the problem with focusing on the long run? Part of the answer — although arguably the least important part — is that the distant future is highly uncertain (surprise!) and that long-run fiscal projections should be seen mainly as an especially boring genre of science fiction. (…) … influential people need to stop using the future as an excuse for inaction. The clear and present danger is mass unemployment, and we should deal with it, now"[33]
The system-world of contemporary art (and, more generally, the system-world of contemporary culture) thus appears increasingly structured according to the conceptual - and ideological - framework of *futures*. Predicting the future, indeed, is replaced by the "predetermination" of a future planned on the basis of current characteristics, values, needs. The future as a program, and not as a project. The substantial "inhumanity" of a choice of this kind is something that, of course, goes beyond the area of financial speculation (especially, that of the art market). Something that overflows, that goes beyond - perhaps even beyond the original intentions of planners and controllers. It is evident that this mentality has infected the very ability to imagine, articulate and then build the future. Even the ability to tell it, at a political and literary level.

33 Paul Krugman, Fight the Future, "New York Times", 17 June 2013: http://www.nytimes.com/2013/06/17/opinion/krugman-fight-the-future.html?_r=0

Now, there is a huge and insurmountable contradiction between art as cultural, contemporary, creative and imaginative production (as "living" production) and a kind of planning that requires the "being mortal" of things, works, people, ideas as its precondition. The future is no longer something that does not exist by definition ("*highly uncertain*"), but is something predetermined. Thus, the future has become the present, identical to the current one in its basic conditions and assumptions, which, from time to time, is embodied in the present: a present that "stays" in a different time zone, and that bureaucratically happens. A future based on the same system of values and conventions as that governing the present, and from which it is not radically detached. The difference is, so to speak, a "geographic" difference: a distance between here and there, which is increasingly shortened until it reaches zero and vanishes, more than a irreducible, irreconcilable and incommensurable difference of identities and models. The future is not a further time, but simply a time "that-comes-after", which is placed after (and this after is getting closer to us, in order to show us its gray and pale face ...).
Controllers are thus called to validate the correctness of the whole process: the future has become a *procedure*. It is a mere administration of the present, and an extension of this administration in the future. Clearly, then, within this process, art, intelligence, culture, critical imagination are obstacles, useless frills. But what is declared useless (i.e.: that, literally, "is not useful" to carry out the practice, to oil the mechanism, to make the car go *in the right direction*) could prove in its turn - and it would not be anything new - harmful for the process itself. That's why artistic and cultural activities have been largely reduced to decorations, stained here and there with exoticism, identity elements and nostalgic claims: because the intention is to cancel, ridicule, exorcise the transformative potential of cultural objects. Their latent capacity to influence reality and human relations, in order to enlighten and change them.
Imagination does not derive from the practical conditions that characterize our daily existence: it is quite the opposite. Social control, *gatekeeping*, the preservation of power relationships and of power structures are primarily, and mainly, based on the ideas that influence people's minds. On the quality, on the temperature of these ideas - that shape behaviors and are pre-existing with respect to them. For some time - from about thirty years - art has chosen to provide justifications (of aesthetic kind?) to the ideology that innervates the West, to corroborate and support this ideology, which is, first of all, a *moral* system. This art will be remembered, with some exceptions, for this: for unconditional acceptance.

The mass, the audience, art historians
by Emanuele Pellegrini

From Milan, on 6th September 1978, Indro Montanelli wrote to Carlo Ludovico Ragghianti:

> "Dear Ragghianti, back from vacation I find your letter and manuscript. I'm reading it. But you ask me to judge a Ragghianti. And on what basis could I do it? Ragghianti is Ragghianti, and this seems particularly good to me, even if it reveals your old vice to expect too much from readers (I'm telling this as an old hand of journalism)"[34].

The typescript Indro Montanelli refers to is the postscript of one of the lesser-known books (one might even say unknown) not only in the whole work by Ragghianti, but maybe also in the Italian historiographical production of the Seventies: *Traversata di un trentennio. Testimonianza di un innocente*, published in 1978 by Editoriale Nuova, Milan[35]. A very eloquent title, the *Traversata* is one of the most lucid and bitter reflections of a hero of the Resistance, who writes in the years of terrorism and comes to terms with what is left of the ideals that had inspired the National Liberation struggle, as well as with the reconstruction and, finally, with the latest, and in some ways no less painful, 1968. But, above all, he focuses on the role of the intellectual, not over thirty years, but over a half-century of activity and commitment. A very disastrous balance, as you can imagine, in which the word "unfulfillment", especially if referred to the Constitution and to the hoped for transformation of Italy, once out of the dictatorship, becomes the

34 Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Fondo Manoscritti, Università di Pavia, *sub voce*. Ragghianti's sending dates back to 28th August 1978. Cf. in particular Sandro Gerbi, Raffale Liucci, *Lo stregone. La prima vita di Indro Montanelli*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 194-195.

35 Carlo Ludovico Ragghianti, *Traversata di un trentennio. Testimonianza di un innocente*, Milano, Editoriale Nuova, 1978, pp. 177-216 for the *Post scriptum 1978* (the book dates back to October-November 1977). This essay was not very spread and is, in fact, rather unknown, although it represents one of the most lucid analysis of the development of Italian society from the postwar to the end of the Seventies. Despite this, it was recently reprinted in an awkward attempt to link Ragghianti to Forza Italia, as if his *Traversata* was a kind of premonition of the birth of this party: indeed, it was republished in 2002 (Liberal Libri, Florence) with a preface by Sandro Bondi (pp. VII-XXVII), whose purpose was precisely to show - through a bold collage of sentences from the *Traversata* and a decontextualized and instrumental misinterpretation of some passages about Communism, contained in this book - how Ragghianti's words evoke the birth of Berlusconi's party (see especially pp. XXVI-XXVII).

key word of an entire biographical and cultural epic[36].
The book, and the intimate reasons that inspire it, would deserve broad and thoughtful reflections, also because not yet considered in all its aspects, both as a direct testimony, in the first place, and as a disillusioned social and political analysis. However, here I want to focus on the relationship between what I call an "intellectual", an art historian in this case, and what, instead, I indicate as "the mass", other than the intellectual, the more or less defined "public" with all its facets. In the significant exchange of letters with Ragghianti - one of the first collaborators of *Il Giornale*[37] - Montanelli's words introduce the topic of cultural journalism as well as that of the dissemination of knowledge, i.e., in a broad sense, the complex issue of mass culture. They testify of the problem of the relationship with readers and, consequently, of the definition of a level of writing that allows or not the access to certain spheres of competence.
Although the framework has changed, the attitude of the mass towards culture is still one of the most intriguing topics to weigh the role of the intellectual - and I am going to deal again with this at the end of this essay - mainly after the development of new technologies and the constant process of hybridization undergone by art history in recent decades. Indeed, certain dynamics active in the relations between the production and the dissemination of knowledge, born in the aftermath of 1968 movements, with obvious influences from the Seventies, are rooted in undemocratic regimes and have precise reverberations on the standardization processes of today's culture and on the consequent responses given by intellectuals to the need and duty of producing culture, in terms of scientific research and innovation and, at the same time, of culture dissemination[38]. That's why, in describing the parabola of the intellectual from a legislator to an interpreter, Bauman mainly focuses on the relationship between intellectuals and visual arts, whose radical changes during the twentieth century affected the change of the figure of the intellectual itself; at the same time, this author strongly

36 I refer to the two most recent studies on the figure of Ragghianti, from which the related bibliography can be derived: *Carlo Ludovico Ragghianti. Pensiero e azione*, atti del convegno, Lucca e Pisa 2010, a cura di vari autori, Lucca, Fondazione Ragghianti, 2010 (published on the journal «Luk», 16, 2010, along with other studies which were not presented during the conference) and *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, a cura di Emanuele Pellegrini (published among the monographs of «Predella», 2, 2010), Ghezzano (Pi), Felici Editore, 2010.

37 See Montanelli's text in memory of Ragghianti in *Il Giornale*, 4.8.1987 (cited in Carlo Ludovico Ragghianti, *Il valore del patrimonio culturale. Scritti dal 1935 al 1987*, a cura di Monica Naldi ed Emanuele Pellegrini, Ghezzano, Felici Editore, 2010, p. 293).

38 Michele Dantini, *Humanities e innovazione sociale*, Doppiozero 2012.

emphasizes the closely related problem of the mass and mass culture[39].
Art history plays a special role within the humanities, not only because its inclusion in the Humanities has been hard, having known and still knowing continuous and often limiting contaminations[40], but also because, as was evident in recent decades, its focusing on image has meant a new season of studies on the theme of serial and/or mass figurative production. The very concept of reproducibility, the issue of use-reaction to the original and to the copy meant a massive extension of the boundaries of the study of visual arts, starting from what has been called the "iconic turn"[41].
In the increasingly close comparison between a massive use, on the one hand, also *via* the image, and the constant shocks to the fruition of the work of art that come from contemporary art, the 1968 experience is crucial and takes on a very particular dimension, whereas reactions to this season were shown by art historians, who had experienced and joined the war of national liberation. I'll just focus on the Ragghianti case, which I will use as an example, also for the amount of archival material - letters, notes, articles, discussions - that can be collected around the theme of the intellectual and the mass, covering the considerable period of five decades, from the 1930s to the 1980s. Material that can be also considered as a legacy that now "art historians 2.0" have to deal with, keeping in mind the two great excluded from the intellectual history of the twentieth century, Fascism and the 1968[42]. Ragghianti's experience is significant also because his whole work is constantly aimed at the dissemination of knowledge and, at the same time, he makes of action, of the intellectual's civil duty, one of the cornerstones of his activity.
The rules for the access to culture by a wide, not specialized audience, originate from a significant reversal, since the intellectual loses his role of

39 Zygmunt Bauman, *Legislators and Interpreters On Modernity, Post-Modernity and Intellectuals*, New York, NY John Wiley & Sons 2013.

40 The reference essay is Erwin Panofsky, *The History of Art as A Humanistic Discipline* in *Meaning in the Visual Arts,* University of Chicago Press, 1955. To this referred, while suggesting new considerations, especially for the Italian case, Tommaso Montanari, *A cosa serve Michelangelo?*, Torino, Einaudi, 2011, in part. pp. VII-IX; idem, *Istruzioni per l'uso del futuro. Il patrimonio culturale e la democrazia che verrà*, Roma, Minimum Fax, 2014, pp. 49-53, 85-89. Cf. also Michele Dantini, *Humanities e innovazione sociale*, op. cit.

41 Useful for an overview of an increasingly expanding bibliography is the anthology *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Milano, Raffaello Cortina, 2009.

42 I refer here to the only systematic study on the figure of the twentieth century intellectual: Frèdéric Attal, *Histoire des intellectuels italiens au XXe siècle. Prophète, philosophes et experts*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

linking element or mediator between different fields of knowledge and the public for the dissemination of this same knowledge. It is not hard to record Ragghianti's explicit attempts to restrain the process of the massification of culture, especially relying on a concept of dissemination opposite to that of mass dissemination. Since the beginning of his activity, in the mid-thirties, he has always fought the mass, which, in his biographical path, is at first represented by the citizens regimented, endorsed by the fascist dictatorship he fought in the Thirties and Forties, then it is represented by the "people" of communist regimes and, then, by the mass of "mass culture" of the late Sixties. A quite singular coincidence that sees uniformity of behavior in the similar work of distinction between culture and the mass along this path. From this constant reflection on the practice and ethics of intellectual work starts the ongoing work of journalistic writing, organization of exhibitions, participation in radio and television programs, in short, all that helps to disseminate culture, in particular figurative culture[43]. Despite this radical political change, the relationship with the mass does not change: fighting against the mass and against massification, claiming the leading and somewhat exclusive role of the intellectual. The 1968 was the flood that marked the end of an intellectual action however intransigent and elitist.
Since the beginning of his career, Ragghianti has not moved in the closed enclosure of specialized knowledge, but openly in and towards society, through a theoretical and practical action that becomes, at the end of World War II, also a real fight. There are several episodes, in the years of the fascist regime, which prove how Ragghianti became aware of the impossibility of dissemination. On 20th April 1933, Ragghianti introduced himself to Croce as the reviewer of a book written and conceived for a wide audience, *Saper vedere* by Matteo Marangoni, who had been Ragghianti's Professor at the University of Pisa, a book that, in the student's opinion, was very important, but showed "flaws resulting from being addressed to the masses (whereas it is impossible to popularize certain issues)"[44].
Impossibility of dissemination: there is a precise limit to the dissemination of certain concepts. Such a limit, considered as objective, became explicit when Ragghianti - who also ran a scientific journal, *La Critica d'Arte* - agreed to become the director of a magazine that, instead, was born with the purpose

43 Tommaso Casini, *Intellettuali e televisione: Ragghianti, Argan, Zeri*, in *Argan et Chastel. L'historien de l'art, savant et politique*, atti del convegno, Roma 2012, a cura di Claudio Gamba, Annick Lemoine, Jean-Miguel Pire, s.l., Éditions Mare & Martin, 2014, pp. 185-198. Cf. also Valentina La Salvia, *L'esercizio della cultura come responsabilità sociale: Ragghianti e lo strumento televisivo*, in *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, cit., pp. 245-260.

44 Archivio Fondazione Benedetto Croce, Naples, correspondence, *sub voce*.

of a wide dissemination, *Emporium*. Indeed, between late 1941 and early 1942, Ragghianti gathered a number of rigorously selected intellectuals. On 31st January 1942, he wrote to Eugenio Garin from Modena that the purpose of the magazine was:

> "To involve most of the educated public in dealing with the problems, values and guidelines of our culture, thus influencing it in various ways. We want to keep away from every specialism as well as from any dissemination, preferring to rely on the choice of collaborators and topics, in order to achieve our goal, which is to involve a lot of people who share our needs and our attitude"[45].

Specialism and dissemination: these are the two extremes within which an attempt to convey the knowledge to an educated public, not to a general public, is carried out, aiming at guiding that public without making proselytes, whereas certain cultural problems cannot be vulgarized. It is a course of action in direct contrast with the majority of journalists that, at that time, were dealing with visual arts on the main national newspapers, one for all Ugo Ojetti from *Corriere della Sera*, who embodied that dissemination that damaged and did not benefit Italian artistic culture. Otherwise, it could not be explained Ragghianti's dry reproach to Marangoni himself, because he was debating with Ojetti, which was to attempt the impossible[46].
Contrary to what may seem, there is a continuity and not a break in this attitude that, actually, is exclusive and not inclusive (or highly selective) before and after the Second World War. The efforts to create instruments aimed at a wide dissemination are the same as well as the goals are: not a vulgarization of culture, not an attempt to explain to a wide audience what cannot be explained, but the clear intention of educating a public already receptive in itself, culturally refined, capable of understanding only those problems that could be vulgarized. Here, there is more an attempt to include art history in the group of disciplines that make up the sphere of scientific research *tout court*, rather than an attempt to popularize the artistic knowledge, in order to address a growing number of people. The main goal of this research is not to increase the number of users, but to exclusively

45 Archivio della Scuola Normale Superiore di Pisa, Fondo Garin, correspondence, *sub voce*. And still to Croce on 3rd January 1942: Archivio Fondazione Benedetto Croce, Naples, correspondence, *sub voce*. For further material about it, see *Emporium. Parole e figure tra 1895 e 1964*, atti del convegno, Pisa, 30-31.5.2007, a cura di Giorgio Bacci, Massimo Ferretti, Miriam Fileti Mazza, Pisa, Edizioni della Scuola Normale, 2009.

46 Luca Barreca, *Matteo Marangoni: carteggi (1909-1958)*, Palermo, Editrice Mediterranea, 2006, p. 31.

arouse the awareness of those who can be led to understand certain concepts. The relentless activity of popularization is carried on by constantly marking the boundary between specialism and dissemination itself. Therefore, not only a scientific journal, namely the new series of *Critica d'Arte*, which then became the privileged instrument of all major schools of Italian postwar art historians (*Paragone*-Longhi, *Storia dell'Arte*-Argan, *Critica d'Arte*-Ragghianti) and a place of protected incubation of students and working methods, completely not communicating with each other; but also a magazine of wide, very wide dissemination.
To 1952 dates back the birth of *seleArte*, the first art history magazine that, published until 1966, had a really wide diffusion (an average of 50,000 copies in half of its life), since it embodied this model of selective "transfer" of historical and artistic knowledge[47]. In a letter addressed to the journalist Silvio Branzi, dated 12th August 1952, Ragghianti presented his new magazine: "This initiative is addressed to the public. Not to "the mass"[48].
However, there are many further evidences of this critical debate around the issue of the mass, when this would no longer be, of course, that of the fascist regime, but that of communist regimes[49].
The topic is important and would require further study. Suffice it to recall that centrality of "knowing", which in those years Luigi Einaudi tried to firmly theorize in the pages of a book eloquently entitled *Prediche inutili,* aimed at emphasizing the real duty of intellectuals - in his case a definition almost coinciding with the blocking of academics - which is the "perennial, continuous, never ended search for truth, considered in itself, with no regard

47 Silvia Bottinelli, seleArte *(1952-1966) una finestra sul mondo. Ragghianti, Olivetti e la divulgazione dell'arte internazionale all'indomani del Fascismo*, Lucca, Fondazione Ragghianti, 2010 and Marianna Negrini, *Percorsi della conoscenza artistica: "selearte" di Carlo Ludovico Ragghianti (1952-1966)*, Treviso, Canova, 2011.

48 Archivio Vieusseux, Firenze, Carte di Silvio Branzi, *sub data*. It is worth mentioning, in this sense, also the letter to Gaetano Pieraccini of 18th December 1960, containing several indications about how, in his opinion, the newspaper «l'Avanti!», whose director was Pieraccini himself, should be structured: Firenze, Fondazione Filippo Turati, Fondo Pieraccini, Serie 2, filza 18, busta 2.

49 Let me just recall a letter by Ragghianti to Ignazio Silone in 1951, on the *Associazione Italiana per la Libertà della Cultura* (Firenze, Fondazione Filippo Turati, Fondo Silone, Serie 13, Associazione Italiana per la Libertà della Cultura, fascicolo 1, busta 32, Firenze, 16 settembre 1951) and one of 30th August 1953 to Bauer "on universities and popular culture" (Archivio della Società Umanitaria, Milano, *Archivio Bauer*). Cf. also the following letter of 4th September 1953. Cf. also ASUM, *AB*, a letter by Bauer of 1st September 1953. Also the letter to Luisa La Malfa and to Italo C. Angle of 15th May 1979 in: *seleArte*, 21, 1995, pp. 34-38. See also his works about University, in particular Carlo Ludovico Ragghianti, *Università in prima linea*, Firenze, Vallecchi, 1968, and also *Dall'università alla scuola*, a cura di Giuliana Nannicini Canale e Carlo Ludovico Ragghianti, Milano, Edizioni di Comunità, 1961.

for its consequences"[50]. This attitude is all the more interesting, just because it spread during the second half of the Fifties, and then during the Sixties, especially when the left parties weighed the role of culture in relation to the mass, while the Resistance was acknowledged as the central moment of national history after the Risorgimento[51].

This is the last moment of dialogue, of a true dialogue between intellectuals and the public. Then, the turbulent horizon of the 1968 unfolds, the wave that completely overwhelmed the communication between experts and a mass that was becoming an increasingly large, independent and autonomous public, distant from the experts themselves and often in open contrast with them as experts. Intellectuals had to face not culture and the mass, but mass culture, a Copernican revolution capable of undermining a work of twenty years and more. In a very different direction went the researches of those intellectuals, who began to study the "not high" production, such as comics or romance. Those years are important to understand the mass as a new interlocutor on cultural aspects, since it produced a certain type of culture: let me just mention the essays by Umberto Eco and Marshall Mac Luhan, both published in 1964, but the issue would deserve to be largely discussed, also including the problem of pop art and its understanding[52].

This is the framework that allows us to explain the rejection that characterized many of those who had joined the Resistance and had never abandoned the idea of a non-negotiable class of merit that had always distinguished between culture and the mass, and that, at the same time, entrusted the intellectual with a key and independent role as an expert. The latter, then, was called to influence the mass by his civil conscience, but from a position that I would define as intermediate, qualified, which only he personally was able to keep and maintain. This way, the reaction to the fascist and communist mass, to the mass of the dictatorship that means a limitation of the freedom of the individual, short-circuits with an expansion of freedom, in which the problem of a threat to skills is felt. This attitude is less shared by those intellectuals, art historians in particular, who had managed to go

50 Luigi Einaudi, *Prediche inutili*, Torino, Einaudi, 1974 (the first edition dates back to 1959), pp. 3-11, 196-202, in part. p. 200.

51 David Forgacs, *Italian* Culture in the Industrial Era, 1880-1980: *Cultural Industries*, *Politics and the Public*, Manchester, Manchester University. Press, I990. Very effective is the reconstruction by Gilda Zazzara, *La storia a sinistra. Ricerca e impegno politico dopo il fascismo*, Bari, Laterza, 2012, in part. pp. 130-179.

52 Marshall Mac Luhan, *Understanding media. The extensions of Man*, 1964); Umberto Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano 1964.

"unscathed" through Fascism, be they redeemed or spectators, who had then developed a specific ability to coexist with the political *milieu*, and who often had embraced diametrically opposite ideologies[53]. In short, the issue of the adhesion to the Fascist regime resurfaces and vigorously shakes Italian intellectual life, not secret adhesions, but according to that varied number of cases, for which the two very eloquent terms "redeemed" and "spectators"[54] have been introduced.

Just since the end of the Sixties and the beginning of the Seventies, those contrasting forces emerged, that had gone unnoticed or had been deliberately put aside in the name of national harmony at the end of the war: in 1966, Ragghianti wrote to Enzo Carli about the Italian tour of Mussolini and Hitler with Bianchi Bandinelli as a guide; and, in 1978, the year of the publication of the *Traversata*, with his usual biting words, Ragghianti defined Argan as the "comrade mayor of Rome", thus evoking, in a new cultural stage, never hidden grudges[55]. The issue is intertwined with that, perhaps more burning, of the relationship between politics and culture, which we are not going to deal with now, but it is quite clear that the politicization of culture, and of intellectuals, is the other side of the issue. Ragghianti himself wrote that culture and politics shared a "necessary relationship, without which culture stops being moral life and turns into a mere instrument, while politics becomes

53 I think a parallel analysis would provide very interesting qualitative data: you can first analyze the biography of Argan, on whom, in particular, Michele Dantini, *Non solo connoisseurship. Carla Lonzi vs. Giulio Carlo Argan e la questione dell'eredità longhiana*, in: *Predella*, 35 (not yet published); id., *Geopolitiche dell'arte Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neo avanguardie ad oggi*, Milano, Christian Marinotti, 2012, pp. 135-142; and id., "*Ytalya subjecta". Narrazioni identitarie e critica d'arte*, in Gabriele Guercio, Anna Mattirolo (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano 2010, pp. 262-307. For a documented general perspective, see, finally, *Giulio Carlo Argan: intellettuale e storico dell'arte*, a cura di Claudio Gamba, Milano, Electa, 2012.

54 Mirella Serri, *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte. 1938-1948*, Milano, Corbaccio, 2005 and Raffaele Liucci, *Spettatori di un naufragio. Gli intellettuali italiani nella seconda guerra mondiale*, Torino, Einaudi, 2011. Reading the correspondence between Bianchi Bandinelli and the Senator Giovanni Gentile is really impressive, when viewed through the lens of events: Università la Sapienza, Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia, Fondazione Giovanni Gentile, *sub voce*.

55 Fondazione Spadolini, Nuova Antologia, Firenze, letter by Ragghianti to Spadolini of 27th September 1978. It is a very tough stance against Argan and its agreements with the then mayor of Florence for the purchase of Serristori Palace and for other cultural events, that goes beyond the long-standing grudges between the two art historians, and reveals this renewed anti-fascist resurgence: "we showed the most generous tolerance, but you cannot use and abuse our patience, forcing us to have to do with exponents and profiteers of Fascism, moreover of a resounding intellectual inconclusiveness and aiming to factiously constrain culture by using public resources" (cf. therein). For the letter to Carli, 1968, see *La fine della prima serie de* La Critica d'Arte*: Bianchi Bandinelli, Longhi, Ragghianti*, in: *Annali di Critica d'Arte*, 6, 2010, pp. 372-414, in part. pp. 412-414.

sheer force": the new fact, "the great new fact" of Italian intellectual life between the two wars consisted, in his opinion, of this, of "the commitment of culture, of moral life as civil and political awareness, as an exercise of duty and political and civil rights, in the knowledge that human history is meaningless and has no value if it is not a process of liberating freedom"[56].
Only a few years later, in 1985, in an interview with Gian Vittorio Dillon, published in the *Giornale dell'Arte*, Ragghianti talked resolutely about the relationship between politics and culture - central in his thinking and actions - with a clear statement about the concept of mass, "for decades, the mass media have imposed the most backward culture, leading young people to consider it as unique!"[57]
It was this type of opinion that turned him into a conservative, and as such treated in the controversy regarding the university reform in 1968, which caused him to be kept away from public institutions[58].
However, if we consider the development of Ragghianti's reasoning, we realize that the conceptual point which is never clarified, perhaps only overshadowed, but whose conclusions have never been clearly drawn, regards the inherent responsibility of intellectuals - like him - towards this supposed ignorance derived from the 1968. One wonders, in fact, and at the same time also weighs the relevance of this question, if addressing an audience that is not the mass, an audience already aware, only to be oriented, in which to inoculate a specific knowledge that, in this case, is the historical and artistic knowledge, has not represented a real misstep, whose effects of separation among the humanities, historical and artistic knowledge and the public are still affecting us, now that the driving force of culture industry penetrates into the crevices of this relationship with greater force. Therefore,

56 Ragghianti, *Fascismo e cultura*, cit., p. 35.

57 The excerpt of this interview (published in *Il Giornale dell'Arte*, no. 28, November 1985), with a commentary and a telegram of thanks from Spadolini, can be found in Fondazione Giovanni Spadolini - Nuova Antologia, an undated excerpt (but probably November 1985). Those were the years when another important and rather unknown book was published, *Marxismo perplesso. Arte, cultura, società, politica*, Milano, Editoriale Nuova, 1980, a collection of writings dating back even to the Fifties and the Sixties, which also focuses on the issue of mass culture, in particular with respect to the Communist regimes of the USSR and China (eg, pp. 213-215).

58 *Ragghianti e l'autoritarismo*, in: *L'Unità*, 9/18/1968. The letter by Ragghianti, which this article refers to, is found in the section *Lettere al Direttore*, with the title *La riforma universitaria* (*La Stampa*, 09/17/1968): indeed, Ragghianti talked about this bill as a "convinced and firm return to the Constitution, thus eliminating many remains of the authoritarian regime, and, even more, thus breaking off the 'mixed regime' that had formed after 1945". See also a previous article by Ragghianti *Maggior autonomia alle facoltà per sperimentare metodi nuovi*, in: *La Stampa*, 8/22/1968.

it seems extremely clear the distinction between the intellectual like Pasolini, with his "I know", used as a blunt instrument against both the system and the public opinion, to be made aware and stimulated, and the intellectual-expert, who aims at disseminating and, therefore, needs a public to educate: a relationship, in short, not equal, but definitely bottom down.
This reaction to 1968, that here we have described with the limits, but also with the benefits that may derive from following a completely unorthodox biographical path, which unfolds throughout the previous century as Ragghianti's, is more than an invitation to compare with contemporary situation. Finally, therefore, given these premises, I wonder what of the civil duty of the intellectual is left and how this changes with respect to what has transformed the mass and culture, i.e. digital culture. Art history in particular has undergone a process of contamination, hybridization, which was rooted in the radical overturning of the role of image, from an object-thing to multiplicity, due to its uncontrolled multiplication, to the new possibilities of manipulation and duplication that raised the problem of authenticity, originality and, then, of the production of a judgement and of the very concept of memory.
Not only the Internet offers multiple sources and an immediate access to contents: it is also a system of storage and retrieval of data that leads intellectuals to face new responsibilities, essentially related to the process of constantly updating virtual reality, especially in the creation of archives, in which the collation of sources becomes a fundamental moment, since actively made and not only used. Technological instrumentation and the interpretation of art history through the digital universe can be useful to turn the intellectual relationship with a mass that now travels through the screen into a job. The screen as a new platform for encounter and dialogue, which provides a brand-new redefinition of the concepts of mass, dissemination, genres, writing, and then of the very profession of the intellectual. Always valid are Marc Bloch's words, now more than ever, given that even the party system has collapsed and is collapsing:

> "As adepts of the humanities or as laboratory scientists, perhaps we were taken away from individual action by a sort of fatalism inherent to the practice of our disciplines. These have accustomed us to consider the play of massive forces, in all things, in society as well as in nature. Faced with these background waves, of an almost cosmic irresistibility, what could the poor gestures of a drowning man do? Bad was to interpret history. [...] But we were absorbed, first of all, once again, in daily work. Most of us only have the right to say that we were good

workers. But have we always been good citizens?”[59]

But maybe the situation has reversed: to be good citizens, we will need to return to be good workers.

59 Marc Bloch, ‘A Frenchman examines his conscience’, in *Strange Defeat: A Statement of Evidence Written in 1940*, (1949). And he concluded, “For there is no salvation without a share of sacrifice, nor national liberty that can be complete, unless we have worked to conquer it ourselves”.

Manuel Anselmi è Ricercatore in Sociologia dei fenomeni politici all'Università degli Studi di Perugia e Coordinatore dell'ICEDD Latin America presso la LUISS University. Ha svolto ricerche sul sistema ideologico venezuelano e attualmente è impegnato in una ricerca sui modelli del populismo contemporaneo. Ha pubblicato il volume: *Chavez's Children: Ideology, Education, and Society in Latin America* (Lexington Books 2013).

Manuel Anselmi is a researcher in Political Sociology at the University of Perugia and the Coordinator of ICEDD Latin America at LUISS University. He has carried out researches on the ideological system in Venezuela and is currently carrying out a research on the models of contemporary populism. He published the book: *Chavez's Children: Ideology, Education, and Society in Latin America* (Lexington Books, 2013).

Christian Caliandro è critico e storico dell'arte contemporanea, ed esperto di politiche culturali. È membro del comitato scientifico di Symbola Fondazione per le Qualità italiane. Ha pubblicato *La trasformazione delle immagini. L'inizio del postmoderno tra arte, cinema e teoria, 1977-'83* (Mondadori Electa 2008), *Italia Reloaded. Ripartire con la cultura* (Il Mulino 2011, con Pier Luigi Sacco) e *Italia Revolution. Rinascere con la cultura* (Bompiani 2013). Cura su «Artribune» le rubriche *Inpratica* e *Cinema*; collabora inoltre regolarmente con «minima&moralia», «alfabeta2» e «Scenari».

Christian Caliandro is a contemporary art critic and historian and an expert in cultural policies. He is a member of the Scientific Committee of Symbola Fondazione per le Qualità italiane. He published *La trasformazione delle immagini. L'inizio del postmoderno tra arte, cinema e teoria, 1977-'83* (Mondadori Electa, 2008); *Italia Reloaded. Ripartire con la cultura* (Il Mulino 2011, with Pier Luigi Sacco) and *Italia Revolution. Rinascere con la cultura* (Bompiani 2013). He runs the columns "Inpratica" and "Cinema" for *Artribune* and regularly collaborates with *minima&moralia*, *alfabeta2* and *Scenari*.

Storico e critico d'arte, **Michele Dantini** insegna storia dell'arte contemporanea all'università del Piemonte orientale, collabora con i maggiori musei italiani

An art historian and critic, **Michele Dantini** teaches History of Contemporary Art at the University of Piemonte Orientale, collaborates with

di arte contemporanea ed è visiting professor presso università nazionali e internazionali. Laureatosi in storia della filosofia e perfezionatosi (Ph.D.) in storia dell'arte contemporanea presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, The Courtauld Institute, Londra, Eberhard Karls Universität, Tubinga, tra 2011 e 2013 ha diretto il Master in Educational Management al Castello di Rivoli Museo di arte contemporanea. Tra i suoi libri più recenti "Macchina e stella. Saggi su arte, storia dell'arte e clandestinità: Duchamp, Johns, Boetti" (Johan & Levi, Milano 2012) e Geopolitiche dell'arte italiana (Christian Marinotti, Milano 2012).
E' membro dello staff editoriale di ROARS. Return on Academic Research e di Doppiozero. Collabora con il Mulino, Scenari, minima&moralia e Left.

major Italian museums of contemporary art and is a visiting professor at national and international universities. He graduated in History of Philosophy and got Ph.D. in contemporary art history at Scuola Normale Superiore in Pisa, The Courtauld Institute, London, Eberhard Karls University, Tübingen. Between 2011 and 2013, he directed the Master in Educational Management at Castello di Rivoli Museum of Contemporary Art. Among his most recent books *Macchina e stella. Saggi su arte, storia dell'arte e clandestinità: Duchamp, Johns, Boetti* (Johan & Levi, Milano 2012) and *Geopolitiche dell'arte italiana* (Christian Marinotti, Milano 2012). It is a member of the editorial staff of *ROARS. Return on Academic Research* and of *Doppiozero*. He collaborates with *Mulino*, *Scenari*, *minima&moralia* e *Left*.

Rino Genovese (1953), ricercatore alla Scuola Normale di Pisa, si occupa di estetica e di teoria sociale; tra il suoi ultimi lavori, "Un illuminismo autocritico. La tribù occidentale e il caos planetario" (Rosenberg&Sellier, 2013) e "Il destino dell'intellettuale" (Manifestolibri, 2013).

Rino Genovese is a researcher at the Scuola Normale Superiore in Pisa. He deals with aesthetics and social theory. Among his last works *Un illuminismo autocritico. La tribù occidentale e il caos planetario* (Rosenberg&Sellier, 2013) and *Il destino dell'intellettuale* (Manifestolibri, 2013).

Storico dell'arte, **Emanuele Pellegrini** insegna Museologia e storia del restauro all'IMT Institute for Advanced Studies di Lucca. E' particolarmente interessato al tema dei rapporti tra arte, architettura e città, alle politiche espositive e alla storia della tutela. È tra i fondatori di Patrimoniosos.

An art historian, **Emanuele Pellegrini** teaches Museology and History of Restoration at IMT Institute for Advanced Studies in Lucca. He is particularly interested in the relationships between art, architecture and the city, in exhibition policies and in the history of heritage protection. He is one of the founders of *Patrimoniosos*.

Marco Solinas, abilitato a svolgere le funzioni di Professore associato di Filosofia politica (dal 2013), collabora con diversi istituti di ricerca pubblici e privati; si interessa di filosofia sociale e di storia della filosofia e della scienza. Oltre a numerosi articoli su riviste nazionali e internazionali, ha scritto le monografie *Psiche: Platone e Freud* (Firenze 2008), nuova versione rivista e ampliata in tedesco *Via Platonica zum Unbewussten* (Wien 2012), e *L'impronta dell'inutilità* (Pisa 2012), nuova versione in inglese *From Aristotle's Teleology to Darwin's Genealogy* (Basingstoke 2015).

Marco Solinas, qualified to perform the functions of Associate Professor of Political Philosophy (since 2013), he collaborates with several public and private research institutes. He is interested in social philosophy and in the history of philosophy and science. In addition to numerous articles on national and international journals, he wrote the monographs *Psiche: Platone e Freud* (Firenze 2008), a new version, revised and expanded in German *Via Platonica zum Unbewussten* (Wien 2012); *L'impronta dell'inutilità* (Pisa 2012) and the new English version *From Aristotle's Teleology to Darwin's Genealogy* (Basingstoke 2015).

Debora Spini insegna Political Theory alla Syracuse University in Florence e altri corsi a New York University in Florence e a Georgetown - Villa Le Balze. Ha pubblicato in italiano e in inglese vari saggi e capitoli su temi quali le trasformazioni dello spazio pubblico nell'età della globalizzazione, il rapporto fra religione e politica in epoca di seconda modernità e la crisi del soggetto moderno. E' vicepresidente del Forum per i Problemi della Pace e della Guerra.

Debora Spini teaches Political Theory at Syracuse University in Florence and other courses at New York University in Florence and at Georgetown - Villa Le Balze. She published several essays and chapters, in Italian and English, on such topics as the transformations of public space in the age of globalization, the relationship between religion and politics in the age of the second modernity and the crisis of modern individual. She is vice president of the *Forum per i Problemi della Pace e della Guerra.*

Arshake / Critical Grounds
questo libro è stato messo in rete nel Dicembre 2015
this book was released online in December 2015

Prima di stampare questo libro per favore pensate all'ambiente
Please consider the environment before printing this book

9 788898 709038

View publication stats