

Museo, pensa

(Postfazione all'edizione italiana)

1.

C'è un'opera d'arte concettuale di Robert Morris molto famosa, *Box with the sound of its own making*. È un cubo di legno da cui si sprigiona il suono di seghe e martelli, tranne quando è in galleria, dove l'opera finisce per "consistere tutta" nella relazione tra forma e significato. Ovviamente, come in tutti i musei del mondo, nel momento in cui l'arte consiste tutta nel suo consistere, ciò in cui essa consiste finisce in realtà per cozzare con ciò che essa è, al punto che la ragione principale per cui essa è un'opera d'arte è che pretende di essere qualcosa di diverso da una scatola con un registratore dentro: «Un testo è un testo solo se nasconde al primo sguardo, al primo venuto, la legge della sua composizione e la regola del suo gioco». ¹ È questo che intendiamo (o dovremmo intendere) quando diciamo che la Cultura è sovrastrutturale: il suo contenuto è il processo attraverso cui essa nasconde il processo del suo stesso farsi. E come capita con le salsicce e con la politica, non vogliamo davvero scoprire che cosa ci finisce dentro, vero?

Probabilmente no. Nei quattro anni che sono trascorsi dalla sua prima pubblicazione, il mio libretto ha dato non pochi problemi a un gran numero di critici e di studiosi incaricati di stabilire di che cosa parlasse o, a volte, di che cosa non parlasse, il che, nel mondo non dialettico del positivismo idealistico, equivale alla stessa cosa.

Museo S.p.A., a quanto pare, non era un libro sui musei in generale né un libro sui musei in un determinato periodo storico, e nemmeno un libro sul museo Guggenheim: era un libro su un direttore di museo di nome Tom Krens - una contingenza storica, ma una contingenza storica interessante. O, più verosimilmente, interessante proprio per via della sua contingenza, come capita con i primi ministri e le star della cultura. «Il lettore non riesce mai a distogliere l'attenzione dalle dinamiche della brama e della cupidigia», ha scritto un critico a proposito del mio libro e a proposito di Krens - anche se avrebbe potuto riferirsi ad alcuni primi ministri. Sfortunatamente, questo critico

non ha considerato granché i miei interessi, sempre che ce ne fossero. Né io ho considerato granché il critico, dato che tutto questo discorso sulla brama e sulla cupidigia non ha nemmeno incrementato le mie vendite.

Per altri, *Museo S.p.A.* non era un libro sui musei in generale ma un libro su un museo particolare in un'epoca particolare, tanto tempo fa, in una galassia globale lontana lontana... Tutto quello di cui avevo parlato valeva soltanto per quel caso particolare caso in cui la funzione del museo era stata corrotta, ma grazie a Dio e grazie all'Arte non c'era più di che preoccuparsi, ora che Krens aveva lasciato la direzione del Guggenheim e che il suo progetto di Museo Globale era crollato – cose che, fra parentesi, avevo previsto entrambe. Quando uno dei più noti critici d'arte newyorchesi è finalmente riuscito a trovare il tempo di parlare del mio libro, l'ha fatto per confrontare il “cattivo” esempio del Guggenheim nell'era Krens a quello “buono” del Metropolitan Museum of Art sotto la guida dell'allora direttore Philippe Lannes, un modello di museo che era sopravvissuto e si presumeva sarebbe sopravvissuto alla crisi. Neppure questo ha incrementato le mie vendite, ed è davvero curioso, considerando che i critici d'arte dovrebbero essere pagati per essere letti e seguiti, non per rifilare semplicemente ai lettori il messaggio che l'editore ritiene di dover trasmettere.

62

I due critici dicevano sostanzialmente la stessa cosa: il sistema che descrivevo non era sistemico; o, se anche lo era stato, non lo era più. O ancora, come spiegò un terzo critico, le condizioni che descrivevo non erano tanto la causa e il compimento di una particolare congiuntura storica, ma un rischio perenne, costante e forse addirittura inevitabile insito nella Grande Costellazione di tutti i Musei, e quindi queste condizioni sarebbero rimaste immutate, nei secoli dei secoli amen. Come dire, i Krens a volte capitano. E comunque, come si è affrettato a spiegare un critico appartenente al mondo accademico, «quasi tutta la letteratura critica sui musei [è] scritta da marxisti. La funzione ultima dei saggi sull'arte [...] è di supportare queste istituzioni. [...] E la funzione del sistema delle gallerie è quella di creare merci». La sua era una critica descrittiva o prescrittiva? E il critico in questione potrebbe spiegarci la differenza? Le cose stavano così: la realtà era capitalista, e che gli altri fossero d'accordo o meno non avrebbe cambiato le cose. Nel regno dell'empirico, il libero pensatore è sempre un comunista.

L'irritazione dei critici non derivava da ciò che avevo scritto ma dal significato esplicito di quello che avevo scritto: dalla difficoltà a digerire il fatto che i musei in un sistema capitalista non solo funzionano come dei musei capitalisti, non solo funzionano come tutte le altre istituzioni ma, peggio ancora, sono intrappolati, come tutti noi, nella macabra danza mortale di un sistema

agonizzante che non risparmia nessuna istituzione. Queste le dinamiche che ho cercato di descrivere dall'interno. E oggi, in questo preciso momento, assistiamo a una rivelazione ancora più difficile da digerire: se la crisi che stiamo vivendo non è soltanto una crisi della finanza globale ma una crisi del capitalismo tout court, allora questa crisi coinvolge tutti i musei e tutte le istituzioni culturali, non soltanto Tom K. e la sua battaglia galattica globale. Il capitalismo globale è un incubo da cui dovremo svegliarci tutti, ci piaccia o no.

2.

Ovviamente, senza lo straccio di un legame tra museo e capitale, senza lo straccio di una teoria, di una dinamica, non c'è di niente di cui preoccuparsi, ragazzi. È quanto mi ha risposto una ferocissima critica del *Times Literary Supplement*, concludendo che «la cultura è stata promossa dall'economia e dalla politica, ma vi si è anche opposta [...] Il che equivale a dire che [...] l'arte non sarà mai del tutto in vendita».

Un po' zoppicante, come dialettica. Tanto per cominciare, dove ho scritto che l'arte sarà o non sarà «del tutto in vendita»? E se anche fosse (o non fosse), che correlazione c'è con la premessa che l'arte viene promossa «dall'economia e dalla politica»? Il nocciolo della mia critica è che l'“arte”, il “testo culturale” o più semplicemente “tutte le cose che ci sono dentro i musei” non potrebbe proprio, tra le varie funzioni che ha, funzionare come mezzo per tramutare capitale (contanti) in capitale simbolico (gloria, reputazione, riconoscimento del capolavoro) e viceversa. Se l'arte può non essere in vendita, è comunque utilizzabile per barattare qualsiasi genere di valori con un altro genere di valori, siano essi immateriali, come le stock option, o materiali, come le saponette gratuite che trovi nella tua camera d'albergo, fungibili come tutte le idee e le melodie che presuntamente circolano libere e selvagge attraverso internet. «Lo strano è che il bel tipo non afferri [fra] i tre elementi del tutto nuovi del libro [...] che, essendo la merce ha un che di duplice valore d'uso e valore di scambio, la mera analisi del lavoro *sans phrase* [...] deve dappertutto imbattersi in cose inspiegabili.»²

Imbattersi in cose inspiegabili: ecco a cosa serve l'arte. Come c'è un'economia rozza, così c'è anche una critica d'arte rozza; la prima si occupa di descrivere tutte le cose e tutte le attività in termini di puro valore di scambio, come se il loro essere “in vendita” riguardasse la loro essenza ontologica più profonda; l'altra si occupa di descrivere alcune cose (opere d'arte e sentimenti) come se fossero l'esatto contrario di ciò che costituisce la loro essenza ontologica eccetera eccetera: come se potessero ridursi a puro valore d'uso. Come avrebbe

63

detto Benjamin, il collezionista è colui che libera le opere d'arte dalla maledizione del valore di scambio.

Dire che l'arte non era in vendita non era soltanto la risposta di un critico a un singolo libro, ma la descrizione di ciò che ogni critico fa per mestiere. Come altro distinguereste la rivista d'arte dalla pubblicità? La critica d'arte è quella sottosezione dell'economia votata a fingere che, proprio come non ci sono scambi simbolici coinvolti nel processo del capitale, così non ci sono nemmeno scambi economici coinvolti nel processo simbolico – non poi così male per un giornalista, un curatore o un critico. L'interesse disinteressato è un investimento che frutta interessi. E siccome Krens aveva oltrepassato la linea di demarcazione tra il simbolico e l'economico, sembrava incarnare il cattivo maestro nel sistema della cultura, un'altra versione della canaglia interpretata da Jack Palance nel *Disprezzo* di Godard: «Quando sento la parola cultura tiro fuori il libretto degli assegni». Come se fra la cultura e i libretti degli assegni non ci fosse alcun legame, come se questo legame esistesse solo nella testa di personaggi repellenti come Jack Palance o Tom Krens e di spietati comunisti senza dio; come se in epoca illuministica il concetto di “arte” non fosse stato plasmato per scindere la pratica del fare cose dal concetto di fare cose a scopi economici. Stando a questo ragionamento, se il fatto di unire cultura e contanti ti fa finire ai margini della società, ne dovrebbe conseguire che il fatto di non unirli ti faccia finire tra gli eletti: chi l'ha detto che i capitalisti non capiscono la dialettica? D'altra parte, chi dice che i capitalisti capiscano la dialettica che mettono in pratica? Come la figura dello yankee imperialista ha incarnato l'antimodello per alcuni gruppi progressisti europei impegnati a recitare la parte degli imperialisti innocenti, così Krens interpretava la parte dell'arcicanaglia per una «certa borghesia europea che vuole giustificare i privilegi mediante un'aristocrazia dell'anima, evadere dalla propria oggettività in una soggettività squisita e perdersi nel fascino di un presente ineffabile per non vedere l'avvenire».³ Parliamo pure di “borghesia eurocentrica”, visto che negli Stati Uniti, come in molti paesi da colonizzare, eurocentrismo e classe sono strettamente legati sotto la voce Cultura.

Essendo la merce un che di duplice di valore d'uso e valore di scambio, anche il lavoro rappresentato dalla merce deve avere un carattere duplice [...] il salario è rappresentato come forma fenomenica irrazionale di un rapporto celantesi dietro a essa.⁴

Se Marx fosse ancora vivo e fosse un lavoratore dipendente sottopagato, sicu-

ramente la metterebbe giù così: «È strano che questi ragazzi non vedano che se i disegni e le banconote sono fatti per valere più della carta su cui sono impressi, allora il lavoro necessario per produrli deve essere diviso fra quelli che producono la carta e quelli che producono il valore. Gli ingressi nei musei sono fatti per apparire come forma fenomenica irrazionale ecc.». Per un altro verso, come afferma Karl Korsch in un passo destinato ad avere grande e forse decisiva influenza su Walter Benjamin,

Il profitto che il capitalista trae da questo affare non deriva dall'economia ma dalla sua posizione sociale privilegiata in quanto detentore del monopolio dei mezzi materiali di produzione, il quale gli permette di sfruttare, per la produzione di merci nella sua officina, lo specifico valore d'uso di una forza lavoro che egli ha rilevato come il proprio “valore” economico (valore di scambio).

Tradotto in museese, suona più o meno così: quando i proprietari del museo (per esempio il consiglio di amministrazione, che negli Stati Uniti è il proprietario legale della collezione) strombazzano a destra e a manca la loro indifferenza verso i profitti economici che traggono dal museo, non fanno niente di diverso da ciò che fanno i proprietari di tutti i mezzi di produzione, e questo per un unico motivo: perché la cosa migliore è sfruttare lo scarto fra il suo valore di scambio e il suo valore d'uso. Attenzione al significato di “materiale” in “mezzi materiali di produzione”: istituzioni come i musei potranno anche essere immateriali, ma continuano a essere “materiali” nel senso che non si tratta di esseri umani (a meno che, ovviamente, non passi una legge che attribuisce alle società per azioni lo stesso statuto degli esseri umani...).

3.

Ancora una volta, l'aspetto più interessante e al tempo stesso inquietante dei musei (e forse anche di un libro sui musei) non è il fatto che essi funzionino come qualsiasi altra azienda, ma che facciano di tutto per nascondere, nonché il modo in cui ci riescono. “Non-profit” è una parola in codice per designare l'accumulazione tramite il valore d'uso (a volte chiamata anche “accumulazione simbolica”) al servizio delle forme tradizionali di accumulazione tramite il valore di scambio. I rapporti di potere all'interno del museo sono espressione di queste attività, proprio come in qualsiasi altra azienda. Certo, come ogni americano sa e come alcuni europei sembrano iniziare a capire, negli Stati Uniti il non-profit non ha niente a che vedere con il fatto che ci sia o meno un profitto.

Per parafrasare una vecchia battuta: nelle aziende c'è un movimento di ca-

pitale dal valore di scambio (il valore del materiale grezzo) al valore d'uso (quello che i tuoi schiavi salariati riescono a fare del materiale grezzo) e viceversa; nel museo è esattamente il contrario. Contanti e cultura svolgono funzioni simili: entrambi nascondono i veri rapporti di potere all'interno di una società, solo che lo fanno in modi diversi e complementari – la dialettica, ricordate? Se le opere d'arte sono, fra le altre cose, merci (intendendo con merci, secondo il significato originale inteso da Marx, qualcosa che compri, che vendi e che scambi), allora trattarle come qualsiasi altra merce svelerebbe la missione dei musei all'interno di un sistema capitalista, che è quella di sopprimere la loro doppia natura. Questo spiega perché la pratica delle cessioni è diventata una specie di scandalo nel mondo del museo, non per la politica assolutamente razionale di liquidare questa o quell'opera, ma perché a livello astratto le cessioni portano alla luce del sole una verità molto semplice: che nel mondo capitalistico anche l'arte è in vendita. Esattamente come i più disperati giocatori d'azzardo non aboliranno mai il valore d'uso dei soldi, così, nemmeno il più disperato colpo di dadi della cultura abolirà mai il valore di scambio.

Milioni di viaggi a Las Vegas non faranno di te un uomo ricco, e milioni di visite al museo non aboliranno mai il divario fra gli schiavi salariati e il capo. Eppure questo non ha mai impedito al governo di reclamizzare il contrario: “Vieni a Las Vegas e fai finta di essere un capo!”, “Vieni al museo e fai finta di non esserlo”. L'arte, dal momento in cui questo concetto fu introdotto nel mondo moderno, era un tentativo di aggirare lo scarto tra valore d'uso e valore di scambio incarnato dagli stessi produttori aggirando l'aspetto sociale del lavoro umano, circoscrivendo il lavoro “creativo” esclusivamente al livello della coscienza individuale e cercando di situare il controllo di tutti gli aspetti della produzione culturale (fisica come mentale) nelle mani di un singolo individuo, abilmente chiamato “artista” e, ancora più abilmente, ritenuto interiormente libero da qualsiasi alienazione. Alla fine dell'Ottocento, però, l'artista divenne soprattutto un produttore del valore simbolico della propria lotta, finendo paradossalmente per produrre un'immagine di un mondo non alienato e dunque apolitico che scimmiettava consapevolmente il mondo parallelo delle comuni, delle rivoluzioni, delle avanguardie e delle bombe scagliate contro la borghesia, nella speranza di sostituirlo. A quel livello non c'è molta differenza tra le erranze dei situazionisti e le estasi dei simbolisti:

- Attenzione! Quando arriveremo dal gentiluomo, non lasciatevi sfuggire espressioni come “anarchico” o “individualista”.
- Le parole non sono bombe.

– Certo, ma loro non capiranno il significato così particolare che noi diamo a quelle parole.⁵

Quel che è cambiato fra la versione romantica del soggetto non alienato e la sua variante novecentesca è il pubblico, non l'atto in sé. La cultura continuava a essere una rappresentazione dei rapporti sociali, con l'unica differenza che adesso era a beneficio di tutti i proletari e di tutti i borghesi: una rappresentazione dei rapporti, una performance dell'assenza di classi a beneficio di tutte le classi. Uno degli aspetti più curiosi e sorprendenti del patrocinio culturale operato dalle grandi aziende alla fine del Novecento è la martellante campagna pubblicitaria a sostegno della “creatività”: foto di jazzisti e ballerini classici finirono per assumere il ruolo che le eroiche immagini del compagno Stachanov avevano svolto tempo prima in Unione Sovietica. E, proprio come in Unione Sovietica, quelle foto venivano affiancate a immagini di giovani sani e robusti con lo sguardo puntato verso il Futuro: “Io sono qualcuno!”, “Io salverò il mondo!”, come se incoraggiare una qualità vaga come la “creatività” fosse diventato l'obiettivo principale dei musei e delle aziende. Arte, cultura, musei, creatività: tante visioni confuse di quello che i francesi chiamano *les dimanches de la vie*, le domeniche della vita: queste le forme che assumono i rapporti fra produttori allo scopo di reggere la finzione che essi esistano a prescindere dai rapporti di produzione. Come nella *Louise* di Charpentier, il mondo della Cultura e il mondo del Lavoro non erano mondi di classi diverse, ma immagini contrastanti e speculari di un mondo non alienato.

Non è strano che quei bei tipi non abbiano afferrato che se i disegni e le banconote erano fatti per valere più della carta su cui erano impressi, allora il lavoro necessario per produrli andava diviso fra due gruppi rivali: da un lato quelli che determinavano il valore di scambio della collezione, che è quello di non averne nessuno (“questo è un capolavoro senza prezzo!”), dall'altro quelli che producevano il suo valore d'uso, altrettanto votato allo zero, vale a dire i visitatori del museo. L'unica “crisi” che Krens ha provocato è stata quella di ostinarsi a leggere i rapporti di lavoro sotto una luce esclusivamente economica: ma in questo non era diverso dalle altre migliaia di manager senza esperienza che si erano piazzati in centinaia di istituzioni culturali. Anche alla fine della grande bolla, la funzione dei musei continuava a essere non tanto quella di fare soldi, ma quella di definire i rapporti fra produttori. E, come in qualsiasi altra azienda, la concessione del lavoro creativo e produttivo era nelle mani di quelli che manipolavano il valore di scambio e i cui profitti venivano dal fatto di sminuire il valore-lavoro di quelli che ne manipola-

vano il valore d'uso – sminuirli, di fatto, al livello di meri consumatori. Uno degli aspetti più sorprendenti del nuovo museo globale è il disprezzo e l'arroganza con cui i visitatori vengono trattati ancora oggi – non proprio il rapporto ideale con la clientela predicato dal libero mercato, ma anzi il suo esatto opposto. Allo stesso modo in cui il valore della produzione di significati tra i visitatori è stato ridotto a zero, così i produttori di questi significati sono stati ridotti al rango di schiavi – schiavi del consumo, Schiavi di New York, come nel film. MoMA, SoHo, il Metropolitan Museum of Art si sono sviluppati nel Novecento come uno strumento degli sforzi sistematici dei Rockefeller, dei Sulzberger e di tutti gli altri per distruggere l'industria manifatturiera di New York, i suoi attori e la sua cultura in favore di una cultura della speculazione: il settore turistico e finanziario.⁶ La cultura non era fuori dal processo produttivo più di quanto non fosse la produzione di automobili o cianfrusaglie, ma per le classi influenti della società era importante che tutti la ritenessero al di fuori di questo processo: la differenza tra la lotta di classe come la vedeva Marx e la lotta di classe come la vediamo oggi noi non sta nel suo modo di essere, ma nel modo in cui la vediamo e siamo educati a vederla; e il modo in cui pretendiamo di vederla si chiama democrazia. Se ho insistito su Tom Crow e sulle sue magistrali analisi delle gallerie del Louvre come scenario di rappresentazione della socialità democratica negli anni a cavallo della Rivoluzione francese, non è per l'applicazione del concetto in sé, ma per l'inefficacia che esso continua a rivelare nel presente: se il museo fosse stato concepito, allora come oggi, per testimoniare il rimarginarsi delle divisioni sociali, non avrebbe potuto riscuotere tutto quel successo nel 1789 e non ci sarebbe stata ragione di credere nel suo successo oggi.⁷ Ponendosi come scenario di rappresentazione della democrazia, il museo si poneva e si pone tuttora nei confronti della democrazia come una conchiglia vuota. La socialità democratica tanto osannata da Jürgen Habermas avrebbe potuto essere molto più in debito con la mera rappresentazione promossa dai musei nel XVIII secolo e nel XX, che non il contrario: ciò che la rendeva interessante, disperatamente interessante, era la sua disperata pretesa. Negli Stati Uniti, oggi, in fabbrica come in ufficio come al museo, tutti si trovano coinvolti nello spossante sforzo quotidiano di far finta che le classi non esistano, naturale prolungamento del vecchio gioco quotidiano d'antan Lotta di Classe: "Lotte di classe? Quali lotte di classe? Tu no normale, tu no normale come tuo nonno emigrato!".

A infastidire i miei critici non era tanto la pedante denuncia della natura classista insita nell'esperienza stessa del museo – quella la potete trovare nelle critiche infiammate di qualsiasi accademico di sinistra. Piuttosto, era la mia idea che la particolare tipologia di rapporti sociali riscontrata fra le bizzarre mura del museo postmoderno non fosse che un'altra manifestazione, nascosta, del conflitto di classe – con una grande enfasi sulla parola "nascosta". In questo mi schieravo con il sociologo francese Pierre Bourdieu contro tutti quegli essentialisti, marxisti o di altro genere, che definiscono le classi sociali a priori: un modo molto conveniente di situare i loro settori di conoscenza al di là della portata della critica.⁸ E a modo loro hanno ragione: nei musei si vedono pochissime persone in tuta da lavoro e con un cacciavite in mano. Del resto, si vedono anche pochissimi elefanti, il che, come nella vecchia barzelletta, è la prova lampante che i capitalisti hanno eliminato con successo tutti gli elefanti dalla società – per non parlare dei conflitti di classe. Bourdieu, tuttavia, sostiene che la classe non esiste come una cosa identificabile in sé, ma che venga creata e ricreata attraverso il conflitto, essendo quindi definita dalle scelte degli attori coinvolti negli scambi economici, non dagli scambi economici in sé e per sé.

Bourdieu ha capito che le istituzioni possono essere definite (anche quando decidono di non definire se stesse) attraverso il loro rapporto dialettico con il mondo al di là delle istituzioni, e che il particolare rapporto di un'istituzione culturale con quell'"altra cosa" che la definisce viene solitamente visto come l'immagine "rovesciata" di quel mondo⁹ – per esempio un mondo in cui i prodotti non sono in vendita, o un mondo in cui i soliti cavalli di battaglia radicali (*avanguardia, rivoluzione, borghesia*) significano esattamente l'opposto di ciò che affermano. Sfortunatamente, ho il sospetto che la fascinazione di Bourdieu per le teorie sociologiche di stampo americano gli abbia impedito di rilevare che il mondo delle "distinzioni" presente nello scenario del museo non viene semplicemente "sentito", ma costruito e imposto dal di fuori, che è un'ideologia, e che in quanto tale ha una nascita, una vita e una morte: per muoverti al di là della teoria di un sistema autoregolato, devi innanzitutto chiederti che cosa viene regolato, perché e per quanto tempo. Bourdieu ha derivato il suo concetto di strutture mentali operanti all'interno di tutte le istituzioni (*habitus*) dagli scritti dello storico dell'arte Erwin Panofsky,¹⁰ il quale a sua volta si è misurato con la storia specifica dell'istituzionalizzazione della produzione culturale, non con la cultura in quanto sorta di danza distratta del consumatore. Al contrario di quasi tutti gli storici dell'arte, Panofsky ha capito che la cultura viene prodotta e che questa produzione comporta una chiara e deliberata strutturazione dei ruoli (*principium importans ordinem ad ac-*

tum), oltre che una chiara e deliberata strutturazione della forma. In altri termini, che la cultura è prodotta, come sapete, dagli esseri umani, alcuni dei quali plasmeranno le istituzioni culturali nella forma di sistemi simbolici chiamati a nascondere i propri rapporti agli altri esseri umani – o pensate davvero che le persone che hanno costruito le cattedrali lo facessero per la spiritualità? Cosa ancora più importante, l'approccio di Bourdieu – o per lo meno il modello di lavoro che ho messo a punto personalmente – mi ha permesso di lasciare da parte i teorici postmoderni convinti che ogni linguaggio, ogni linguaggio visivo, sia intrinsecamente fascista; mi ha permesso di ignorare i pre e i postkantiani, marxisti o non marxisti, decisi a salvare l'arte dall'ideologia scovando tracce di “fascismo” nell'esperienza estetica pura dell'immagine di un carro armato. È questo tipo di gente che, presto o tardi, finisce per sostenere che lo scopo dell'arte è farti apprezzare la natura squisitamente sensuale di tutto ciò, cosa che tu, spregevole pezzente di umili origini, non puoi ovviamente fare al di fuori delle istituzioni dell'arte.¹¹ La cosa essenziale, adesso, l'unica cosa che conta è che la rappresentazione istituzionalizzata della vita sociale non è né immutabile né inevitabile. Dalla *Metropolis* di Fritz Lang al Ministero della Cultura di Jack Lang, nel xx secolo la cultura è stata la rappresentazione comandata di una lotta senza classe, chiamata a promuovere l'illusione di una classe senza lotta. Ma non deve andare per forza così.

Come ha detto Sartre, le istituzioni esistono in gran parte allo scopo di definire i rapporti fra le persone come qualcosa di diverso dai rapporti fra le persone, ma proprio per questa ragione tutte le istituzioni sono porose: i visitatori non arrivano in un museo semplicemente in quanto visitatori del museo, ma in quanto donne, in quanto lavoratori, in quanto bianchi o in quanto neri, cioè in quanto membri di determinate classi o etnie. La cultura è sovrastrutturale, non perché sia estranea a un certo numero di imperativi umani basilari (i veri rapporti fra individui), ma perché è strutturata per ridefinire quei rapporti.¹²

Ovviamente, questa lotta per ridefinire le istituzioni è anche una cosa in cui Sartre, Bourdieu, tutti i marxisti e io stesso siamo impegnati: la Lunga marcia. Sartre conclude il suo brillante passo con una grandiosa contraddizione: «la teoria del feticismo, abbozzata da Marx, non è mai stata sviluppata e, del resto, non potrebbe venir estesa a tutte le realtà sociali».¹³ Bene, se la teoria non è mai stata sviluppata, come facciamo a sapere fin dove si estende? Tutti deplorano il feticismo della merce ma nessuno vuole fare niente in merito. Sostenere, come ha fatto Marx, che il rapporto tra valore d'uso e valore di scambio venga mistificato in determinate transazioni all'interno di determi-

nate istituzioni (fabbriche, società di intermediazione) non significa presupporre (e Marx, a quanto mi risulta, non l'ha fatto) che tutte quelle transazioni mistificate assumano lo stesso aspetto in tutte le situazioni, il che equivarrebbe a elevare a feticcio il feticcio della merce.¹⁴ Non basta affermare, come ha fatto il mio critico, che «la funzione del sistema delle gallerie è quella di creare merci». Il punto è: quale tipo di merci? Quale aspetto, l'elevazione a feticcio? E quale effetto ha questa particolare forma di elevazione a feticcio delle merci sui rapporti fra visitatori, curatori, mecenati e direttori di museo? Negli ultimi strascichi dell'era modernista, istituzioni come il Guggenheim inventavano merci con la stessa leggerezza con cui un genio della finanza inventa nuovi strumenti derivati. E poiché la manipolazione, la continua reinvenzione dell'aspetto soggettivo della merce è indissolubilmente legata a quell'aspetto soggettivo della vita degli esseri umani meglio noto come classe sociale, anche le tensioni di classe hanno continuato e continueranno ad assumere nuove forme.¹⁵ Quella vecchia volpe della Lotta di Classe: non si sa mai dove spunterà fuori la prossima volta!

5.

Non si sa, ma si può fare un'ipotesi plausibile. Una delle più grandi istituzioni culturali americane si trova a Washington, a metà strada fra la Casa Bianca e il Campidoglio. Si tratta della National Gallery of Art, fondata durante la Grande depressione da un ex segretario al Tesoro allo scopo di ripristinare la fiducia del pubblico americano nei confronti della cultura. Per non parlare della sua fiducia negli sciacalli del libero mercato: lo stesso Andrew Mellon lasciò l'incarico di segretario prima di poter essere accusato di depravata indifferenza per l'economia umana. Non è ovvio che quel bel tipo e pochi altri fortunati vedessero e continuino a vedere un'analogia tra la fiducia nelle ipoteche e negli strumenti derivati da un lato e la fiducia nella cultura dall'altro? Nel 2009, a poche ore dall'annuncio di un piano di rilancio dell'economia americana, ci sono stati appelli per estenderlo anche all'arte, ovviamente senza troppe domande su dove sarebbe finito il denaro.

Ancora oggi, gran parte delle teorie della cultura accreditate derivano dalla celebre contrapposizione formulata da Matthew Arnold fra quelli che manifestavano a Hyde Park e la cultura astratta del bello indifferente alle classi sociali.¹⁶ (Non è questa la sede per discutere i debiti di Arnold con il tedesco Friedrich Schiller, che ho menzionato nel mio libro, o con il francese Victor Cousin, che ho tralasciato di menzionare. Fateci su un seminario, se volete.) E proprio perché nel futuro immediato degli Stati Uniti non c'è ragione di

aspettarsi una riduzione del conflitto sociale, ci sono tutte le ragioni di aspettarsi la vecchia lezione del vecchio Arnold dai nuovi Mellon, e anche di sospettare che le vecchie lezioni non reggeranno.

Di recente sul *New York Times* è apparso un breve trafiletto, la cosa più vicina a un'autocritica davanti al partito di quanto possiamo verosimilmente ottenere. L'attuale presidente del Lincoln Center diceva: «Uno degli obiettivi chiave della nostra trasformazione è riuscire a rendere il Lincoln Center più accessibile, più aperto alla comunità». Più accessibile di cosa? Spero di tutto cuore che non stesse parlando di percentuali, visto che più accessibile del cento per cento su una cifra di partenza pari a zero è comunque zero. Fin dalle sue origini, il Lincoln Center è stato gestito dagli stessi uomini d'affari culturalmente incompetenti: un incarico ai vertici di un'istituzione non-profit ha giocato a lungo, per le famiglie più potenti di New York, lo stesso ruolo che un tempo giocava un vescovato per le più potenti famiglie europee.¹⁷

Sfortunatamente i tempi sono troppo difficili perché gli idioti possano avere successo; e visto che l'unica cosa che quegli idioti capiscono è il “modello economico”, alla fine agli amministratori delegati è venuto il dubbio che se il Lincoln Center sta esaurendo i soldi è perché la gente non va dove non si sente voluta. La soluzione più ovvia (per un uomo d'affari) è di rendere il centro più *visitor friendly*, il che, in altre parole, significa privatizzarlo ancora un po': come la maggior parte degli ex spazi pubblici di New York, il Lincoln Center verrà progressivamente riempito di nuovi corner e punti ristoro. A New York, oggi, perfino le strade vengono chiuse in modo da poter essere affittate in cambio di soldi. Di recente, mentre passavo davanti al Lincoln Center, ho notato una nuova amenità, una specie di piramide tronca allestita in un angolo con una frotta di patiti della cultura appollaiati in cima, di spalle alla strada, rivolti verso l'affascinante visuale di un punto ristoro. Quella scena mi ha fatto pensare agli schermi che compaiono a Natale sui vetri dei grandi magazzini con cartoni animati che mimano la vecchia New York, o forse la stessa cultura o la stessa socialità democratica. Ma più di tutto mi ha fatto pensare alla *Zattera della Medusa* di Géricault.

E c'è anche un altro pensiero, da cui potrebbe discendere un altro modo di agire nella cultura americana degli anni a venire. Gli storici radicali hanno osservato che nel 1890 il movimento della classe operaia americana fu sviato dalla costruzione di una società socialista grazie al mito della “migliora te stesso”. Funzionando così le cose, non c'era bisogno di restare uniti: ognuno poteva riuscire grazie alla propria energia e al proprio talento. Il personale del

museo, i suoi mecenati e i suoi amministratori – dall'industriale Andrew Carnegie al direttore del Newark Museum Charles Cotton Dana o agli inventori della figura professionale dell'assistente sociale come figura – vedevano la cultura e gli strumenti culturali come un mezzo di elevazione per quella che ai loro occhi era la rozza e incolta forza lavoro degli immigrati. Il trucco consisteva nel non educare a un'ammirazione passiva delle opere d'arte, ma nell'utilizzare il museo come strumento che educasse a maniere istruite, a un pensiero colto e a tecniche sofisticate di produzione industriale e culturale. Negli anni sessanta, perfino il Metropolitan Museum of Art ha bruscamente virato da questa visione di museo “intelligente” alla stupida idea di museo con cui facciamo i conti oggi. È quindi probabile che un giorno, al posto di un museo che lavora per negare le tensioni sociali, ci ritroveremo alle prese con un museo che lavora per cambiare gli equilibri tra le forze, se non le stesse forme che assumono i rapporti fra produttori.¹⁸

E quante probabilità ci sono che questo avvenga? Quante probabilità ci sono che gli stessi produttori arrivino a riscrivere lo scenario della propria esperienza del museo? Nel momento in cui scrivo, leggo sui giornali che l'economia americana ha toccato il fondo, o si appresta farlo, o finirà forse per toccare il livello più basso di una recessione a V o a U. Forse la speculazione culturale si rimetterà in piedi, forse con nuove regole: come ha recentemente spiegato il sovrintendente ai Beni culturali di New York, con i nuovi stimoli l'economia porterà nuovi posti di lavoro come addetti al parcheggio nei musei (sì, ha detto proprio così). Ma forse, allora, come qualcun altro suggerisce, ci troviamo piuttosto nel bel mezzo di una recessione a X, in cui una parte del sistema economico va in una direzione mentre l'altra va in quella opposta – un'epoca con un grande tasso di disoccupazione e di inflazione in cui una determinata classe sociale, fino a quel momento convinta di riuscire a migliorare se stessa attraverso la cultura, l'istruzione, la *téchne* e la tecnologia, realizza all'improvviso che gli sviluppi promessi non arriveranno mai, dato che, perché ciò avvenga, il valore d'uso della produzione dovrebbe cambiare radicalmente – proprio così, la definizione del valore del suo lavoro dovrebbe cambiare radicalmente. Come Jane Jacobs aveva previsto, è giunto il momento in cui sembra più prudente distaccarsi ancora di più dai sistemi di produzione e distribuzione centralizzata che prosperano sullo scarto fra i prezzi (stabiliti su base transnazionale) e i salari, stabiliti su base locale.¹⁹ Lo spirito del poter fare da sé è parte integrante della mitologia popolare americana; non sorprende, dunque, che negli ultimi mesi sia ricomparso nel discorso ufficiale dell'egemonia: mi riferisco alle storie incoraggianti mandate in onda dai telegiornali su

lavoratori licenziati che avevano avviato in proprio attività di successo ecc. Per un altro verso, il sindacato di cui faccio parte ha avviato delle negoziazioni con un capo che sostiene che «c'è chi il sapere lo crea e chi lo somministra», e che solo i primi, i “creatori del sapere” come lui, possono essere definiti di fatto “creativi”. Il mio capo progetta di estendere il business ad Abu Dhabi, dove presumibilmente i non creativi sapranno fare molto di più che chiedere un aumento. È per questo che ho lasciato il Guggenheim?

Creatività: non è e non deve più essere solo per gli amministratori delegati. La questione, ora, è se io, i miei colleghi e gli altri riusciremo a sviluppare un nuovo modello di museo in grado di trattare il pubblico come un pubblico di lavoratori, non di consumatori, e l'insegnamento dell'arte come una sorta di lavoro simbolico: un lavoro dalla parte del produttore o del futuro produttore d'arte, ma anche dalla parte del visitatore e del fruitore del museo; a ridefinire, proprio così, a ridefinire l'accumulazione di sapere sull'arte e sulla produzione di abilità artistiche come un'altra forma di produzione, come un nuovo capitolo della lotta di classe. A Firenze, nei tardi anni venti, una giovane artista americana di nome Ione Robinson fece un commento innocente e al tempo stesso incisivo, proprio come ci si aspetterebbe di sentire da un'artista di diciott'anni a Firenze per la prima volta:

74

La vera gioia sta nell'entrare così, semplicemente, dalla strada, e trovarsi con Giotto in un posto in cui la vita continua. È molto diverso dal guardare i dipinti in un museo: non hai biglietti da comprare o guardie che ti controllano, e con quella sensazione di totale libertà puoi guardare una grande opera d'arte convinto che sia stata creata per te, per la gente.

L'allusione di Robinson ai biglietti, alle guardie e alla mancanza di libertà si riferisce a un'osservazione precedente sull'onnipresenza delle camicie nere fasciste e all'atmosfera tetra che diffondevano in tutti gli aspetti della vita pubblica: «Il problema è quella tensione che si respira tutto il tempo, nonostante quello che dicono». Io cerco di insegnare più che posso.