

Politica e arte. Storia di un divorzio

Pietro Folena

ABSTRACT

Liberalism has led to the domination of the economic over the political, which has divorced culture. Throughout history, first theocratic power placed art at its service; then, with the anthropocentrism of the Renaissance, man came to the center; finally, over the past two hundred years, art has freed itself, reaching the avant-garde. Today, W. Benjamin's conceptual pairing (the aestheticization of politics, which seeks consensus in the world of images, and the politicization of art, with the new urban art) is once again relevant.

KEYWORDS

Divorce from culture; Anthropocentrism; Avant-garde; Aestheticization of politics; Politicization of art

1. *Scarabocchi senza ingegno*

«Su via! abbiate coraggio! Fate come il ragazzino nella novella di Andersen, dite ch'è nudo il re; e che uno scarabocchio è uno scarabocchio». Così Palmiro Togliatti, segretario del PCI, con lo pseudonimo di Roderigo di Castiglia su "Rinascita", nell'ottobre del 1948, comunicava, in nome del realismo socialista e di un'arte compresa dal popolo, le nuove tendenze artistiche del secondo dopoguerra: "scarabocchi senza ingegno, scopo e gusto alcuno"? Siamo nell'ottobre del 1948. Palmiro Togliatti si è ripreso bene dalla sconfitta di aprile e dall'attentato del 14 luglio. Torna a vestire su Rinascita i panni di Roderigo di Castiglia, per stroncare la grande mostra bolognese dell'*Alleanza per la cultura*: una raccolta di "cose mostruose", di "orrori e scemenze", di "scarabocchi". Non ce l'ha solo con i pittori astratti, Roderigo. Si chiede come mai nella rossa e dotta Bologna ci siano «tante buone persone» disposte a certificare che l'esposizione di simile roba sia un avvenimento artistico. Si risponde che quelle brave persone, in realtà, la pensano come lui

e, soprattutto, come il popolo lavoratore, ma credono che *«per apparire uomini di cultura sia necessario darsi l'aria di superintendente e superuomo, e biasciare frasi senza senso»*. E conclude esortandoli a fare come il ragazzino di Andersen, a dire *“che il re è nudo, che uno scarabocchio è uno scarabocchio”*, anche nell'interesse degli “artisti o presunti tali”: *“Certo si arrabbieranno, sulle prime, ma poi farà bene anche a loro”*. Renato Guttuso, Mario Mafai, Piero Consagra, Giulio Turcato e altri rispondono a Togliatti, difendendo le ragioni di quella mostra, chiedono al Segretario di non stroncare la giusta aspirazione degli artisti italiani, specie i più giovani, a riprendere un confronto con le esperienze di avanguardia che il fascismo aveva cercato di impedire, ma difendono anche il legittimo intervento del capo del Partito. La lettera si conclude infatti scrivendo: *“Mentre gli artisti italiani oggi sentono sempre più la capacità di orientamento che si irradia dal nostro partito in tutti i settori della cultura, pensiamo che questa lettera valga a intensificare i rapporti col partito, rapporti che sembrano più che mai insostituibili a chiarire i termini della nostra lotta”*.

In realtà, come sappiamo bene, da quella sferzante presa di posizione contro la grande mostra promossa dal Fronte nuovo delle arti – presa di posizione di un uomo politico colto, persino raffinato, che conosceva l'arte del '900, a differenza da quanto accade nella politica di oggi – scaturì la fine di quell'esperienza e una rottura fra realisti e astrattisti.

Questi ultimi, che all'inizio, col gruppo *Forma 1*, avevano trovato nel PCI uno spazio, resteranno, fino al terribile '56 – con l'invasione sovietica dell'Ungheria – nella sua area, continuando a dirsi «formalisti e marxisti», come avevano scritto nel loro manifesto, nel 1947.

Questa vicenda – che si è accompagnata con altre polemiche culturali tra il PCI e le avanguardie (con Elio Vittorini, con Massimo Mila a proposito della musica dodecafonica, o con l'espulsione nel 1949 di Pier Paolo Pasolini dal Partito per “indegnità morale”) – dà conto, sul versante della sinistra, della relazione stretta, persino inscindibile, tra arte e politica nel Novecento. Non solo si apriva un confronto dialettico – come abbiamo visto in occasione della mostra di Bologna – tra il Partito e gli artisti, ma la cultura, l'arte figurativa, la letteratura, la poesia, il cinema, il teatro erano parte determinante dell'interesse della politica. Sarebbe un errore interpretare questo solo alla luce dello *zdanovismo*, e cioè della linea volta a dare canoni rigidi da parte del Potere agli artisti. Vi fu, certamente, questa tendenza. Nei paesi in cui vennero soppresse le libertà politiche e civili il controllo politico dell'arte divenne uno

dei cardini del sistema. Ma nel caso italiano, anche per la memoria della lezione lasciata da Antonio Gramsci – le cui opere vennero pubblicate per volontà dello stesso Togliatti – questo interesse funzionò in un altro senso. Quando Pasolini scrive *Ragazzi di Vita* – stroncato da una parte della critica di sinistra, da Carlo Salinari ad Alberto Asor Rosa, e difeso dalle accuse di oscenità in Tribunale da un cattolico come Carlo Bo – e poi *Una vita violenta*, la federazione romana del PCI si spacca tra chi criticava il modo in cui il popolo era rappresentato e chi ne sosteneva la profonda verità umana. Gli eretici, le avanguardie, le innovazioni, la ricerca culturale trovarono le vene per scorrere nel Partito, nella politica, per nutrirne la cultura, per cambiarla. Nessuno, dopo gli anni Sessanta, si sarebbe mai più sognato di stroncare dal pulpito del potere una manifestazione, o una tendenza artistica.

Ma poi è successo qualcos'altro. *L'autonomia del politico*, il suo essere – o tornare ad essere “classe politica” o “ceto politico”, secondo la lezione di Gaetano Mosca – hanno portato a vivere questa autonomia come separazione, disinteresse, senso di superiorità dei governanti rispetto ai governati, intellettuali e artisti compresi. Le classi sociali, le differenze materiali che attraversano le società, in questa narrazione, sono scomparse. Il tema è diventato, dagli anni '80 in poi del secolo scorso, fino ai giorni nostri, il governo, il comando, l'esercizio del potere. Si è consumato un divorzio con la società e, nella società, col mondo culturale e creativo.

In realtà, come le vicende dell'ultimo ventennio hanno raccontato, l'autonomia del politico è stata una finzione. La forza dei nuovi imperi economici globali, delle loro piattaforme, del controllo dei dati ha totalmente reso subalterna e in alcuni casi addirittura residuale la politica. L'economico, e la ferrea legge del mercato hanno sbriciolato il politico, privo di sociale, di forza culturale, di capacità creativa. E in questo cortocircuito è nato il nuovo populismo digitale.

2. Arte e potere

Nelle epoche storiche in cui il principio di autorità discendeva direttamente da una legge superiore, dal Divino – naturale e immanente che fosse, piuttosto che trascendente e rivelato – l'arte è stata rappresentazione, visione, espressione di questa legge. Nelle forme orientali teocratiche ha preso l'aspetto della rappresentazione del sovrano – il faraone, il re, l'imperatore –, egli stesso Dio o rappresentante unico in terra del potere delle divinità. In Occidente,

il pensiero classico greco prima e la prassi politico-militare romana poi rappresentano questa legge divina come naturale. L'ideale di bellezza, di un modello dell'umano che è divino, nasce in Grecia e si diffonde con la romanità. La filosofia cristiana, col suo peculiare fondamento teocratico, al di fuori dell'assolutismo orientale - a Cesare quel che è di Cesare e a Dio quel che è di Dio - apre l'era dell'arte come rappresentazione del divino. I testi sacri, il Vecchio e il Nuovo Testamento, i Santi, Gesù Cristo diventano rappresentabili, prima di tutto per ragioni politiche e di comunicazione, e la loro visione illumina e dà vita alla Parola. La grande arte cristiana del Medioevo, rappresentando la Verità rivelata, le dà storia, la rende intellegibile, umana. Prepara, senza saperlo, il suo superamento.

Maometto, in senso opposto, giunge ad una visione così trascendente e superiore del divino, da renderlo non rappresentabile sotto sembianze umane, ma solo scrivendo le *sure* e gli *ayat* - i versetti - del Corano.

La nuova fase del rapporto tra arte e potere nasce nel Rinascimento, e quindi con la cesura galileiana. L'arte non rappresenta più il potere. È pagata dal potere, per rappresentare la bellezza, l'umano, la natura, l'amore. L'arte si fa utopia: anzitutto perché il neologismo di Tommaso Moro è stato coniato in quell'epoca, ed utopia non è rimpianto di un passato cristiano che non c'è più, ma speranza, ricerca, *pensiero obliquo* in un'epoca di grandi sconvolgimenti, gli stessi raccontati da William Shakespeare. Utopia non poteva darsi fino a che il fondamento del Potere fosse da ricercare in una legge superiore, che narrava un altro *topos*, un mondo diverso - che fosse quello dell'Olimpo, del "Dio-re" o dei testi sacri della cristianità -. L'arte antica è visione e rappresentazione del Potere. L'arte è ideologia, religione, comunicazione.

Occorre tornare indietro, fino alla società primitiva -idealizzata da Jean Jacques Rousseau e da una parte dell'Illuminismo-, senza classi, per trovare sui muri di Lascaux, e nella pittura rupestre, l'arte come rappresentazione del reale, della natura, coi suoi aspetti magici e inintellegibili.

Il Rinascimento è preparato dalla forma espressiva data al sogno, e all'immaginazione, nel Medioevo. La storia dell'arte ne è carica. Una sorta di preparazione all'Utopia, che arriverà come sfida estrema dell'uomo a Dio. La Divina Commedia - Dante Alighieri conosce le fonti musulmane che ispirano una parte del suo viaggio - è ad un tempo la massima rappresentazione della legge ancorata ad un fondamento celeste e divino, e la rappresentazione di un universo umano variegato, dannato, o alla ricerca di salvezza, oppure redento. Duecento anni dopo, Sandro Botticelli, uno dei

grandi iniziatori del Rinascimento, celebrerà nel segno di Lorenzo il Magnifico questa visione umanistica di Dante, in una straordinaria serie di disegni che illustrano il capolavoro di Alighieri.

L'Uomo Vitruviano, modello del mondo, di Leonardo da Vinci e la rivoluzione copernicana – sancite dalla cesura definitiva operata da Galileo Galilei –, fondano l'*antropocentrismo*, volto a liberare l'umano dalle superstizioni o dalla servitù ad una legge superiore. L'uomo e la donna, storicamente concreti, rappresentati non solo per la loro santità, presenti in tante opere rinascimentali sotto le mentite spoglie delle figure del Vecchio e del Nuovo Testamento, e soprattutto della mitologia greca, entrano sulla scena dell'arte e non la lasceranno più fino al XIX secolo. Entra la natura, con il suo incanto. Entra l'attività umana.

L'uomo può sperare e sognare un altro mondo, qui in terra, e non aspettare il breve passaggio terreno con passività e obbedienza. L'esempio viene dalla scoperta dell'arte antica, greca e romana, così come dalla rilettura, fuori dal dogmatismo cristiano, dei grandi testi dell'antichità. L'ideale del bello, la scultura del corpo dell'uomo e della donna, la forza simbolica della mitologia classica, sono fonte inesauribile di ispirazione, alimentata dai grandi scavi archeologici, cominciati in quegli anni.

L'uomo può sognare di *volare*, con Leonardo, che pensa di farlo con l'ingegneria e che poi capisce che solo dallo studio del volo degli uccelli l'uomo avrebbe imparato a volare. Ci sono voluti tre secoli, per trovare il propellente necessario ad alzarsi in volo. Ma la tecnica del volo nasce dalle osservazioni leonardesche.

Può sognare di *riprodurre il sapere*, quando Johannes Gutenberg, esperto orafo e lavoratore di metalli, decide di fabbricare 290 caratteri per poter stampare la Bibbia, nel 1455. D'un colpo, amanuensi, conventi, copisti esperti – che detenevano il potere della trasmissione della conoscenza – furono travolti dall'avvento del nuovo mondo.

Può sognare, con Cristoforo Colombo e Amerigo Vespucci -al servizio delle nuove potenze dei mari- di *navigare mari sconosciuti e di "scoprire" nuovi continenti*.

Persino il potente messaggio politico del Michelangelo del Giudizio Universale – il Cristo furibondo che accusa un'umanità corrotta –, lungi dall'essere una nostalgia del tempo passato, è un potente atto di accusa di un Dio fattosi uomo (Gesù, appunto) contro la teocrazia papale, l'uso spregiudicato della fede per farne mercato e mercimonio. Fonda, quell'opera, un nuovo rapporto tra etica e politica, proprio della Riforma.

E può sognare, con Martin Lutero, una religione più autentica, che abbia a che fare con l'uomo. Hieronymus Bosch, in sintonia

con Lutero e per altri versi con Erasmo da Rotterdam, racconta il conflitto tra la morale e i vizi terreni. La prospettiva della salvezza e della redenzione, non più verità rivelata, diviene movimento politico di cambiamento.

Ciò che connette queste, ed altre tendenze dei due secoli straordinari che hanno messo le basi dell'Europa moderna, è la speranza di cambiare. Il fondamento di un'idea di progresso. Il miglioramento delle condizioni di vita umane. Il rifiuto di una posizione subalterna e passiva rispetto ad una legge superiore.

Caravaggio, dopo la Controriforma, e il tentativo papale di imporre una reazione all'antropocentrismo e al sogno, diventa *scrutatore* – per usare un concetto caro a Walter Benjamin – della realtà maledetta. Come Bosch, fa dei vizi umani l'oggetto della propria pittura. Dipinge bari e delinquenti, certo. Ma addirittura usa come ispirazione della *Morte della Vergine* il cadavere di Lena, prostituta annegata nel Tevere. La Madonna col volto di una donna di malaffare, in pieno oscurantismo! *Scrutare* vuol dire scoprire, ricercare la luce, e da lì inizia un ciclo artistico giunto fino ai giorni nostri. Caravaggio, apparentemente il meno utopista dei grandi pittori classici -non c'è alcuna utopia, se intesa come modello di un'altra civiltà -, è fino in fondo utopista, come pittore del desiderio, onirico, come scrutatore di luce, in un'epoca buia e tormentata.

Il trionfo del capitale e del denaro, il capitalismo come religione, innervano la grande stagione dell'arte settecentesca e ottocentesca. Quando Carlo Goldoni racconta i vizi di aristocratici e borghesi veneziani, quando i grandi musicisti veneziani e napoletani fabbricano la prima grande industria del divertimento, Canaletto e tutto il vedutismo europeo narrano la nuova umanità imprenditrice e affarista, con colori luminosi e positivi. È il progresso. La macchina a vapore, finalmente, realizza l'obiettivo di dar corso ai grandi sogni rinascimentali. È il *Potere del denaro e del libero scambio* che sembra realizzare il sogno umano. Un nipote di cavatori, artigiano di famiglia, Antonio Canova, a contatto con le opere dei grandi esempi classici e di quelle degli straordinari Maestri rinascimentali, diviene cantore di un nuovo paradigma di bellezza al servizio del nuovo Potere. Honoré de Balzac scrive la *Comédie Humaine*, una sorta di biblico contraltare della Divina Commedia, narrazione della forza irresistibile della nuova classe borghese e del Potere fondato sulla Verità del Dio-denaro. I grandi scrittori russi dell'Ottocento raccontano, dalla loro parte, le tensioni e le tragedie umane in una società rimasta ancora feudale.

La Rivoluzione Francese, che, insieme a quella Americana, afferma i nuovi diritti universali dell'uomo – così come li sentiamo

attuali anche oggi – è ad un tempo utopia del capitale e utopia di una società fondata sull'irriducibilità dell'umano. Nei suoi valori fondamentali si distruggono le costruzioni che costringevano l'economico, e i suoi soggetti, nelle vetuste maglie dell'assolutismo e della superstizione, e si libera il mercato, al di là dei confini degli Stati nazionali; ma si affermano principi (libertà, eguaglianza, fraternità) che faranno nascere, a fronte delle nuove ingiustizie del capitalismo, le utopie socialiste. Charles Fourier non è solo un filosofo. È, come i Maestri rinascimentali, a suo modo un architetto. È, a suo modo, un artista. La società organizzata senza classi, nei falansteri, oltre la convenzione della famiglia, è davvero l'Utopia per definizione.

L'Ottocento è il secolo dove si contrastano queste due Utopie – quella del Capitale e quella del Lavoro –, e l'arte vede la nascita, con l'impressionismo, di una *trasfigurazione* della realtà. Lo fanno i poeti maledetti, a partire da Charles Baudelaire. Il sogno diventa delirio, ossessione, viaggio nella morte. Sono gli stessi anni in cui si celebra il mito della locomotiva e del progresso -con la potente ideologia positivista- e quello della costruzione, altrettanto animata da una fiducia nell'avvenire, di un ordine sociale alternativo. La pittura *en plein air*, la prevalenza del colore sul disegno, il prorompere dell'emozione dell'artista rispetto al dovere della rappresentazione "oggettiva" raccontano – così come faceva Baudelaire che aveva scoperto l'arte giapponese – un movimento che apre il secolo breve, quello dei totalitarismi e dell'esplosione della soggettività individuale. E' come se il grande percorso antropocentrico, cominciato quattro secoli prima, con l'uomo che attraversa i mari su navi a vapore, che vola nei cieli con nuove macchine rombanti, che corre nelle pianure su nastri di acciaio indistruttibili, che attraversa le città con le nuove carrozze a motore, in strade illuminate, con l'acqua corrente nelle case, che lavora con macchine sempre più sofisticate, si stia compiendo; e l'essere umano -la donna, liberatasi dalle antiche catene, e non più solo l'uomo- rivolge l'attenzione a sé stesso, al suo spirito, all'anima, all'inquietudine. A tutto ciò che non è solo bisogno materiale.

Il Novecento è sicuramente il secolo delle grandi utopie dell'arte. I sistemi totalitari, nati dalla crisi della credibilità dell'utopia del capitale – che nella sua corsa senza freni aveva determinato guerre, colonialismo, violenze civili, fino alla Prima Guerra mondiale – affermano per costruire l'Uomo Nuovo e la Nuova Società, di volere un'arte nuova. Le affinità tra il futurismo italiano – che reagiva al decadentismo e che simpatizzava col nascente fascismo – e quello russo, che cantava la nuova società dopo l'Ottobre, sono palesi, così come lo sono quelle dell'architettura nel periodo fra le due guerre.

Certamente il futurismo italiano – malgrado le simpatie di molti dei suoi esponenti per il fascismo – non può essere racchiuso nello schema dell'arte di regime. Ma quel che è certo è che l'affermazione di una società perfetta, o sulla via di una perfezione assoluta, dà all'arte il senso di accomodarsi al potere, anche quando questo nella poetica e nell'ispirazione di un singolo artista, non è vero.

Nel 1947 André Breton, autore del Manifesto surrealista, scrive l'“Ode a Charles Fourier”. Benjamin, che si era tolto la vita tre anni prima per non finire nelle mani della polizia di Vichy e dei nazisti, negli anni dell'osservazione della catastrofe che si stava abbattendo sull'Europa e sul mondo, suggeriva la *posizione dello scrutatore dei sogni*. Come scrive Miguel Abensour, l'utopia per Benjamin si deve liberare dal mito. “Lo scrutatore di sogni è invitato a praticare un'ermeneutica critica che, lungi dal congedare o dissolvere l'utopia, si impegna a liberarne le virtualità emancipatrici, grazie alla separazione dal mito”. Le grandi avanguardie del 900, da punti di vista diversi – si pensi alla Metafisica – si muovono lungo questo solco. Finita l'Utopia come *topos* altro – per sua natura sempre distopia –, l'utopia diventa un atteggiamento mentale e spirituale, un'attitudine. Si esauriscono le grandi correnti artistiche, e si apre l'era della riproducibilità dell'opera d'arte. Pablo Picasso, Joan Mirò, Salvador Dalí diventano imprenditori della propria arte. Serigrafie, litografie, incisioni, acqueforti, ceramiche prima, e poi la *Factory* di Andy Warhol, la Mec Art e la Pop Art, cantano e al tempo stesso criticano la nuova era del consumo che realizza e spegne ogni desiderio. Uccide ogni utopia.

Tutto è arte, tutto è riproducibile. Nell'era dell'algoritmo, tutto questo si fa poi ad una velocità supersonica. L'immagine trionfa. La parola tramonta. Come nel Medioevo, la pubblicità sui muri, in tv e sui tablet, fatta da designer che sono anche artisti, o da artisti che sono anche pubblicitari, e l'opera d'arte riprodotta all'infinito – che trasforma in icone i *brand* del consumo –, tutto questo fonda un nuovo Potere. Finalmente il Desiderio ha trovato il mercato dove può essere soddisfatto. “Rivoluzione passiva” – citando Antonio Gramsci – del desiderio (M.Abensour).

Ma in Warhol non si può non vedere in nuce la ricerca di una nuova modalità. Bisognerà aspettare il periodo a cavallo tra gli anni 70 e gli anni 80 del secolo scorso, a New York, perché un giovane sconosciuto, Keith Haring, faccia i suoi segni, i suoi disegni, le sue immagini, sui muri della metropolitana, delle vecchie fabbriche dismesse, del tessuto urbano in crisi. Nasce la *street art*.

L'arte sui muri, fuori dai musei – idealizzando la società primitiva e la pittura rupestre – lungi dall'esprimere un progetto di altra

società, è fino in fondo *politica*. Questi artisti si mettono nella *posizione dello scrutatore*. Rompono un sistema di relazioni, di critici, di gallerie, di musei, e riportano l'arte nelle pieghe della società. Nelle faglie della sua crisi. Sui margini. Da Banksy a Invader, da Blu a Shepard Fairey, in tutto il pianeta – attorno alle questioni della violenza, dell'ambiente, della giustizia, della libertà – nascono nuove forme di espressione. Tendono, naturalmente, a farsi sistema. Ma ci dicono che l'utopia non è morta, col Novecento. E che anzi “una società priva di utopia è esattamente una società totalitaria, presa nell'illusione del compimento, dell'utopia realizzata” (M.A-bensour). Oggi, finito il delirio antropocentrico, c'è il rischio concreto di tornare indietro a teocrazie o totalitarismi. L'alternativa è che nasca un nuovo paradigma utopistico, più grande. Lo chiamerei il paradigma *bio-centrico*. La consapevolezza che il vivente umano e non umano – come ci aveva insegnato da ragazzi Pietro Ingrao –, la vita del creato, l'ecosistema (è il tema della *Laudato Sii mio Signore*) ricomprende la centralità umana, ma la deve leggere non come una folle corsa distruttiva. Altrimenti si fa come l'apprendista stregone che non riesce a dominare le forze che ha evocato.

L'arte è libera, e critica il potere. Non si tratta solo dell'arte di strada. Penso a quella giovane artista, Pippa Bacca – nipote di Piero Manzoni – artista speciale, assassinata durante il suo viaggio-performance, a favore delle donne, lungo la strada per Gerusalemme.

3. Estetizzazione della politica e politicizzazione dell'arte

“‘Fiat ars, pereat mundus’, dice il fascismo, e, come ammette Marinetti, si aspetta dalla guerra il soddisfacimento artistico della percezione sensoriale modificata dalla tecnica. È questo, evidentemente, il compimento dell'arte per l'arte. L'umanità, che in Omero era uno spettacolo per gli dèi dell'Olimpo, ora lo è diventata per sé stessa. La sua auto estraniamento ha raggiunto un grado che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine. Questo è il senso dell'estetizzazione della politica che il fascismo persegue. Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell'arte”.

È ancora attuale la coppia dialettica proposta da Benjamin, ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*? Sotto i suoi occhi c'era il totalitarismo fascista che usava l'arte, e soprattutto il cinema, per condizionare le masse, l'*estetizzazione della politica*. D'altra parte, la convinzione – che poi si è dimostrata un'illusione – che, attraverso il primo cinema sovietico, fosse pos-

sibile raccontare il reale, cambiare la società, liberare l'uomo, la *politicizzazione dell'arte*.

Oggi si può considerare che internet e il mondo digitale rappresentino un'estensione, ad una potenza e ad una velocità a cui Benjamin non poteva pensare, dell'oggetto della sua riflessione. Al centro c'è l'immagine e la sua riproducibilità infinita.

In che senso oggi si può parlare di *estetizzazione della politica* e di *politicizzazione dell'arte*? L'estetizzazione della politica si riferisce ovviamente, e prima di tutto a come le pratiche politiche e i messaggi sono presentati in modi da attrarre e coinvolgere l'emotività e l'estetica. I leader politici utilizzano strategie visive, simboliche e narrative per costruire una loro immagine e influenzare l'opinione pubblica, trasformando eventi politici in spettacolari rappresentazioni sceniche. Le campagne elettorali sono caratterizzate da un'attenzione maniacale per la comunicazione visiva e il *branding*, dove i rituali politici si caricano di significati estetici e si trasformano in vere e proprie performance. Ma c'è qualcosa di più. Il potere accumulato dalle grandi piattaforme digitali che governano il *capitalismo digitale* condiziona alla radice le scelte individuali, a partire da quelle elettorali. Si determina, come si è visto clamorosamente con le recenti elezioni negli Stati Uniti un nuovo potere *neofeudale*, è stato scritto, capace di condizionare nel profondo la società. L'estetizzazione della politica giunge fino al punto dell'estetizzazione della guerra come prosecuzione della politica con altri mezzi, come si è visto in questi anni, fino al genocidio in atto a Gaza. L'estetizzazione della politica è, in forme nuove, un'operazione fascista.

D'altra parte, la politicizzazione dell'arte, tramontata l'idea che esista un sistema sociale, come sembrava a quelle generazioni il primo socialismo sovietico, fondato sulla liberazione umana, oggi implica che l'arte e la cultura diventino strumenti di attivismo, di protagonismo, di comunicazione sociale. Si parla, non a caso, di *artivismo*. Artisti e creatori utilizzano la loro produzione per affrontare temi politici, mettere in discussione le strutture di potere, e creare spazi di riflessione e dibattito. La politicizzazione dell'arte significa che cultura e creazione si fanno politica altra, dell'umano, dal basso. Sognano di poter usare le tecnologie, oggi in mano a pochi, per diffondere i semi di nuovi pensieri e di nuovi stili di vita, di un altro modo di organizzare la società, l'istruzione, la salute, i diritti. In un mondo segnato da muri, recinti, filo spinato il pensiero è quello di oltrepassare muri, recinti, filo spinato, "passare dall'altra parte", superare i margini che definiscono l'e-marginato. Questo processo spesso comporta la nozione di un nuovo politico artista, di una sorta di partito della cultura, promuovendo la responsabiliz-

zazione dell'arte stessa nell'intervenire su questioni sociali, contribuendo a forme di resistenza e critica nei confronti di un sistema politico percepito come ingiusto.

Si apre quindi, e in conclusione, un conflitto totalmente inedito tra l'arte e la cultura come veicoli di cambiamenti politici, sociali, ambientali, da una parte, e i linguaggi visivi della politica e del mercato volti a condizionare la creatività umana, per renderla subalterna e servile.