

Da: *Volte nella folla. Immagini della vita moderna da Manet a oggi*, a cura di I. Blazwick, C. Christov-Bakargiev, catalogo della mostra (Londra, Whitechapel Gallery, 3 dicembre 2004 - 6 marzo 2005; Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 6 aprile - 10 luglio 2005), Skira, Milano 2004, pp. 29-33.

Visioni radicali della vita moderna

Carolyn Christov-Bakargiev

Moltitudine, solitudine... termini uguali e intercambiabili per il poeta attivo e fecondo.
Charles Baudelaire, 1869ⁱ

Con il sorgere della grande città nel corso del XIX secolo, si è iniziato a osservare con nuova attenzione le folle, le moltitudini, le masse e il modo in cui queste entità plasmano la società e la coscienza moderna. Nelle società pre-moderne era raro incontrare sconosciuti nella propria esistenza quotidiana, mentre la vita moderna ha offerto per la prima volta una condizione più aperta la folla - che ha consentito sia incontri impreveduti sia l'anonimato e la solitudine.

Con il sorgere delle fabbriche e delle nuove città industriali, persone che non si erano mai incontrate prima si sfioravano nelle strade, nei caffè e nei parchi cittadini e cominciano a emergere la coscienza di classe e i movimenti sociali rivoluzionari o utopici. All'inizio del XX secolo, la fotografia è incontestabilmente diventata il mezzo principale di rappresentazione dell'umanità raffigurando più volti di quanto la pittura non abbia mai fatto fino ad allora. Ne consegue che un modo di interpretare la storia della produzione culturale nella modernità, e in particolare la storia della sua declinazione estetica nel Modernismo, consiste nel raccontare come si è scesi a patti con il "collettivo" ed esplorare come - attraverso il periodo moderno e fino a oggi - la soggettività individuale, personale, o del singolo, sia stata definita, e abbia a sua volta definito, la soggettività del gruppo.

Nel raccontare la storia dell'arte dal punto di vista tradizionale si citano, per esemplificare la nascita del Modernismo, i dipinti di Édouard Manet e il modo in cui l'artista francese ha abbandonato, a metà del XIX secolo, la prospettiva e l'organizzazione spaziale rinascimentali per introdurre il piano pittorico piatto, spianando quindi la strada a generazioni di artisti che avrebbero continuato a esplorare l'arte come un oggetto autonomo di ricerca. Si sottolinea che nell'era della fotografia e della cinematografia, l'arte doveva ritagliarsi una propria sfera - superando la semplice raffigurazione per raggiungere livelli più profondi, più "autentici": secondo questa analisi l'artista modernista agiva in modo scientifico, individuando le convenzioni artistiche e poi via via scartandole in una progressiva ricerca dell'esperienza estetica "suprema" ed "essenziale". Lungo questo percorso si svilupparono l'astrazione, il monocromo, "l'oggetto specifico" minimalista, le pratiche post-minimaliste dell'*attitude become form* ("attitudine come forma") e, infine, l'opera d'arte concettuale dematerializzata, il pensiero stesso come opera. L'Espressionismo, il Surrealismo e la Pop Art, oltre alle opere di singoli artisti in classificabili, come Alberto Giacometti o Francis Bacon, che non ebbero mai dubbi sul voler raffigurare le loro tormentate figure, vennero in genere considerati come paradossi o elementi a margine rispetto al corso principale del progresso artistico verso l'"essenziale". Solo verso la fine degli anni Settanta, con l'avvento del postmoderno e della sua critica dell'originalità, questa ricerca modernista e "scientifica" cessò, al costo però di

trasformare l'arte in una pratica auto-critica, in un'ermeneutica e in un'"arte dopo la fine dell'arte". Il postmoderno non concepiva i piaceri dell'illusione pittorica diretta.

Tuttavia l'uso persistente dello spazio illusorio e della figurazione, per tutto il XX secolo e in questo XXI, nelle pratiche radicali di artisti operanti in un'ampia gamma di tecniche - dalla pittura al collage e alla scultura, dalla fotografia al film e video - fanno ipotizzare un andamento diverso da quello raccontato dai critici d'arte modernisti e dagli storici del secolo scorso. Come sottolinea Charles Harrison nel saggio incluso nel presente catalogo (p. 44), gli artisti hanno spesso rinnovato e rivoluzionato il linguaggio artistico coinvolgendo l'osservatore nello spazio illusorio delle loro raffigurazioni. Per esempio, Jeff Wall ha adottato questo stratagemma nelle sue fotografie retroilluminate fin dalla sua prima *Picture for Women (Ritratto per donne)* del 1979, non a caso un omaggio e riproposizione dell'opera di Manet *Bar aux Folies-Bergère (Bar alle Folies-Bergère, 1881-82)*.

Eppure, in nessuno scritto di Manet, tra quelli sopravvissuti fino a oggi, vi è alcun accenno all'interesse dell'artista per la superficie pittorica "piatta" o all'arte come oggetto autonomo. Gli scrittori modernisti hanno probabilmente basato le loro interpretazioni della sua arte più sull'interpretazione formalista e "naturalistica"ⁱⁱ di Émile Zola che sulle affermazioni di Manet stesso. Per Zola, Manet dipingeva direttamente ciò che vedeva nel modo più fedele possibile, mediante l'osservazione delle tonalità cromatiche, rendendo visibile la fisicità del colore per affermare la veridicità dell'arte, ma anche la sua autonomia. Manet non era particolarmente benvenuto presso la maggior parte dei critici e degli esperti del tempo ed era compiaciuto dell'attenzione e sostegno alla sua opera da parte di Zola, il cui punto di vista accettava volentieri. Esprimendosi personalmente tuttavia Manet parlava principalmente di *istantaneità* ("Catturare ciò che si vede in un colpo solo"ⁱⁱⁱ), riproducendo rapidamente e direttamente la propria impressione, *à taches* (mediante macchie di colore), per un motivo specifico: se fosse riuscito a catturare l'emozione che aveva personalmente provato di fronte alla situazione reale, allora l'opera d'arte avrebbe potuto essere non solo una convincente rappresentazione del reale, ma qualcosa di molto più importante, un catalizzatore della stessa emozione nell'osservatore: "Mentre lo guardi, e soprattutto mentre pensi a come renderlo in modo da trasmettere all'osservatore le tue stesse impressioni, non stai certo a guardare quelle linee sulla carta, no? Analogamente, mentre guardi l'insieme, naturalmente non ti metti a contare le scaglie del salmone: le vedi come piccole perle sullo sfondo grigio e rosa"^{iv}.

La rapidità e il fluire del cambiamento, caratteristiche della vita moderna, erano gli elementi che interessavano Manet: "Chi ha affermato che il disegno è la trascrizione della forma? In verità l'arte dovrebbe essere la trascrizione della vita... Bisogna trasmettere ciò che si percepisce, ma in modo *istantaneo*... Personalmente non sono molto interessato a quanto si dice sull'arte, tuttavia se dovessi esprimere un'opinione, la metterei così: tutto ciò che possiede un senso di umanità, di modernità, è interessante, mentre tutto ciò cui queste qualità fanno difetto non vale niente"^v.

Parlando dei suoi dipinti veneziani Manet scriveva: "Folle, vogatori, bandiere e alberi devono essere inseriti nello schizzo tramite un mosaico di tonalità colorate, nel tentativo di trasmettere la fugacità dei gesti"^{vi}.

Da un punto di vista tecnico, non usava la fotografia per individuare nuovi punti di osservazione delle scene, come faceva invece Edgar Degas; l'obiettivo della sua arte non era tanto quello di imitare l'istantanea quanto di catturare l'istantaneità e il fluire della visione moderna, e di integrare questi nell'illusione pittorica.

La natura fluida, mutevole, "rizomatica" della percezione e della conoscenza è uno degli elementi centrali della teoria post-moderna fin dagli anni Settanta. Nell'arco degli ultimi decenni sia il pensiero femminista sia quello post-colonialista hanno analizzato a fondo i concetti legati alle

soggettività ibride, mutevoli e multiple, tuttavia non si tratta di caratteristiche tipiche solamente della cultura postmoderna dell'ultima parte del XX secolo e dell'inizio del XXI. In modo del tutto contrario, questa esposizione sostiene che la rappresentazione della natura fluida, complessa e stratificata dell'esperienza costituisca uno degli aspetti più evidenti del Modernismo stesso fin dal suo avvio nelle scene di folla, nei caffè concerto e nei parchi raffigurati da Manet e dagli impressionisti nell'ultima parte del XIX secolo.

Questa capacità di dischiudere e rinnovare il linguaggio artistico è passata principalmente attraverso le caratteristiche temporali dei nuovi media disponibili alla fine del XIX e all'inizio del XX secolo: da un lato l'istantaneità della fotografia e dall'altro, come suo alter ego, le immagini in movimento nella cinematografia. Un tale sviluppo poteva aver luogo solamente nel regno dell'illusione e dell'arte figurativa - il luogo in cui l'osservatore ha la massima possibilità di "proiettarsi" psicologicamente nell'opera d'arte.

Il senso del disfarsi della soggettività autonoma nella città è presente nei dipinti futuristi di Umberto Boccioni, per esempio *La Città che sale* (1910) o *L'Antigratzioso* (1912-13), nei quali le figure paiono dissolversi nel paesaggio urbano che scorre veloce accanto a loro. Ed è presente anche nelle immagini fotografiche stratificate e riflessive di Eugène Atget, raffiguranti Parigi alla fine del XIX secolo, oppure nel *Café* (1915) di George Grosz e nel *Artisten Café (Il caffè dell'artista)*, 1944) di Max Beckmann, dove lo spazio è reso attraverso un'interazione di piani pittorici e prospettici differenti sulle figure moderne e il loro ambiente sociale. L'esplorazione del sé come figura dai confini divenuti malleabili, per reazione alla "folla" della vita moderna, continua nelle distorsioni dinamiche degli anni Cinquanta di Francis Bacon, per esempio *Untitled (Crouching Nude) (Senza titolo [Nudo rannicchiato])*, 1950) e *Study for Portrait IX (Studio per ritratto IX)*, 1957), e nelle immagini iconiche del sé contemporaneo di Andy Warhol. In queste immagini degli anni Sessanta, il sé è al contempo una celebrità (proiezione del sé collettivo) e un multiplo (un prodotto anonimo, ripetitivo, immediato della cultura di consumo). Nei *Quadri specchianti* di Michelangelo Pistoletto, creati a partire dal 1960, la "proiezione" è del tutto letterale e volta all'inclusione dell'immagine stessa dell'osservatore, riflessa nello specchio, nella scena raffigurata, mentre nei dipinti della folla di Richard Hamilton, per esempio *People (Gente)*, 1965-66) e *Bathers II (Bagnanti II)*, 1967), un'indistinta trasparenza fotografica crea una zona di percezione ambigua e mutevole, che l'osservatore completa proiettando le proprie figure sull'immagine.

I riferimenti alla cinematica, nell'arte degli anni Novanta, offrono ulteriore espressione al moderno fluire, esplorando in particolare la stratificazione della soggettività. Per esempio ne *L'ellipse (L'ellissi)*, 1998) di Pierre Huyghe, l'artista ha chiesto all'attore Bruno Ganz di rifare il ruolo di Jonathan Zimmerman, che aveva già impersonato nel film di Wim Wenders *The American Friends* (1977), riempiendo però questa volta un'ellissi temporale o salto fra due sequenze presente nel film originario. Nel lavoro di Huyghe l'attore Ganz invecchiato cammina nelle vie di Parigi, *flâneur* contemporaneo della nostra immaginazione urbana.

Spaziando quindi dal *Le Bal masqué à l'Opéra (Ballo in maschera all'Opera)*, 1873) di Manet alle fotografie delle *drag queen* e dell'*underground* newyorchese che Nan Goldin realizza sin dalla fine degli anni Settanta, fino alle raffigurazioni di gente che balla di Mark Leckey in *Fiorucci Made Me Hardcore (Fiorucci mi ha reso "hardcore")*, 1999) e all'ancor più recente *Matinee* (2004), di Destiny Deacon, nel quale un uomo e una donna si incontrano e danzano in uno spazio onirico e il video stesso diventa una tecnologia animata e danzante, l'esperienza moderna (e postmoderna) viene ritratta dagli artisti come un incessante fluire di percezioni ed emozioni soggettive, al contempo definite e contrastate dagli eventi dell'atmosfera collettiva.

Sia Freud sia Marx erano grandi pensatori moderni - il primo dedito allo studio approfondito della psiche individuale e il secondo più interessato al quadro complessivo delle relazioni collettive e dei

processi storici.

Tuttavia, in entrambi, il pensiero si definisce grazie alla costante attenzione all'estremo opposto - nel caso di Marx l'alienazione individuale dai prodotti del proprio lavoro e per Freud il modo in cui la psiche viene formata e determinata dagli schemi sessuali - ovvero da schemi comportamentali di gruppo. Tra le prime rappresentazioni della modernità come rapporto tra l'individuo e la folla si colloca il racconto di Edgar Allan Poe *L'uomo della folla* (1840), in seguito commentato da Charles Baudelaire, il cui concetto di *flâneur* ha ispirato i *Passagenwerk* (*I "passages" di Parigi*, 1927-40) di Walter Benjamin, prima descrizione completa della vita nella moderna città e prima critica dell'inizio della cultura del consumo. Nel racconto di Poe, il narratore siede al tavolino di un caffè, osservando lo scorrere della folla dalla finestra. La maggior parte delle persone che vede è facilmente individuabile come appartenente a uno dei vari gruppi che costituiscono la massa dei cittadini, ma la sua attenzione è attratta all'improvviso da uno strano individuo isolato, che erra per le strade apparentemente senza scopo. Lo segue nel suo errare per le strade, per tutto un giorno e una notte e infine gli si para davanti. Nel racconto di Poe il narratore potrebbe stare semplicemente seguendo se stesso - per cui la ricerca dell'"altro" in una folla anonima non è, in sintesi, che una ricerca di se stessi, di una soggettività stabile nel flusso. È significativo in questo senso l'autoritratto fotografico di Marcel Duchamp *Marcel Duchamp autour d'une table* (*Marcel Duchamp attorno a un tavolo*, 1917), una figura moltiplicata e distinta da sé attraverso un quintuplice riflesso - una folla di uomini identici, seduti a un tavolino, con indosso una giacca, mentre fumano la pipa. La stessa dinamica ricerca dell'individuo nella folla (o di se stessi nella folla) si osserva in *Following Piece* (*Opera sul seguire*, 1969) di Vito Acconci, che pedina estranei a New York, in *Suite Venitienne* (1980) di Sophie Calle, che segue un uomo da Parigi a Venezia e ritorno, in *Exodus* (*Esodo*, 1992-97) di Steve McQueen, dove due uomini trasportano piante attraverso la città, in *Re-enactments* (*Rifacimenti*, 2000) di Francis Alÿs, nel quale l'artista cammina per le strade con un'arma e quasi nessuno se ne accorge, e in *Situation Leading to a Story* (*Situazione che conduce a una storia*, 1999) di Matthew Buckingham, nel quale l'artista studia gli elementi di una storia in due bobine di filmmini amatoriali trovati nella spazzatura per strada^{vii}.

Nel racconto di Poe l'uomo seguito si ferma brevemente di fronte a un teatro - uno spazio moderno di spettacolo e di riunione rituale - proprio alla fine della rappresentazione. I teatri - luoghi dove il pubblico sperimenta l'illusione dello spettacolo - e i loro spazi esterni - sono luoghi di transizione tra l'illusione e il trambusto della vita reale - e non a caso ricorrono in molte opere d'arte moderne. I teatri sono luoghi nei quali la società è al contempo rappresentata come divisa in classi, a seconda di dove è seduta la gente, ma anche dove queste divisioni scompaiono nel rito. Per esempio, nel *Le Bal masqué à l'Opéra* (*Ballo in maschera all'Opera*, 1873) di Manet, il centro dell'attenzione è la folla di uomini in cilindro nero e di donne ben vestite e mascherate in primo piano, tuttavia il paio di gambe che dondola dalla galleria fa ipotizzare l'esistenza di una classe alternativa, parzialmente nascosta. Questo luogo "di sopra" suggerisce un universo inconscio di fantasia e impulsi che influenzano la vita di "sotto".

Gaieté Rochechouart (1906), di Walter Sickert, richiama anch'esso la gerarchia sociale: il punto di osservazione del pittore è frontale e la tela è divisa in due parti, la metà superiore, nella quale è raffigurata l'affollata galleria, e la parte inferiore, gremita di spettatori più benestanti. Nel *Ghetto Theatre* (*Teatro del ghetto*, 1920) David Bomberg distorce radicalmente questa prospettiva: l'artista osserva la scena dall'alto e di sghembo, infrangendo la prospettiva e portando in primo piano la classe lavoratrice seduta nella balconata superiore. D'altro canto in *Uscita da teatro* (1909) di Carlo Carrà, dall'atmosfera quasi astratta, le persone si mescolano all'esterno del teatro, unite dalle sensazioni e dai ricordi collettivi dello spettacolo cui hanno appena assistito. Lo spazio dedicato alle competizioni sportive, e in particolare il quadrato degli incontri di pugilato, è un altro soggetto che

ha attratto l'attenzione degli artisti moderni, come si nota in varie opere - da *Ringside Seats (Tribune al lato del ring, 1924)* di George Bellows e *The Small Ring (Il piccolo ring, 1930)* di Jack Yeats alla trilogia video di Paul Pfeiffer *The Long Count (La lunga conta, 2000-01)*. Nella pittura pre-telesiva di Bellows ci identifichiamo con il punto di osservazione degli spettatori e il quadrato del ring si colloca oltre la nostra sfera e al di sopra della nostra posizione; nel dipinto di Yeats ci troviamo dietro il corpo pallido del pugile, apparentemente alle prese non con l'avversario, bensì con la folla stessa. Dopo varie generazioni Pfeiffer riprende il tema solo per cancellare digitalmente il pugile dalla scena: il suo corpo assente e consunto è presente solo per difetto, un'ombra spettrale che incombe sulla scena. È un sé consunto dalla televisione e, al contempo, esempio di una nuova forma dell'agire nell'era digitale, dato che non ci è "permesso" il godimento del suo corpo, è paradossalmente salvato dalla tecnologia mediante la tecnologia stessa. Le installazioni di Janet Cardiff e George Bures Miller implicano spesso la creazione di spazi sospesi che evocano lo spettacolo - da *The Muriel Lake Incident (L'incidente a Muriel Lake, 1996)* a *Paradise Institute (Istituto paradiso, 2001)* e *The Berlin Files (Gli archivi di Berlino, 2003)*. Nell'universo teatrale e cinematografico il giudizio è sospeso e la soggettività si perde nella proiezione: siamo soli nell'ambito di un racconto ma, diversamente da quando si legge, a teatro o al cinema siamo parte di una folla di spettatori, che non necessariamente si conoscono, in uno spazio nel quale le distinzioni di classe si allentano, come nei caffè concerto così spesso raffigurati dagli impressionisti. Nelle sculture in gesso grigio e ferro di Juan Muñoz, raffiguranti spettatori quasi a grandezza naturale, seduti su sedie, come nel *Three Seated on the Wall With Big Chair (Tre seduti sul muro con sedia grande, 2000)*, le figure sono rivolte le une verso le altre e osservano solo indirettamente la scena sottostante, dove si trova l'osservatore.

Molti artisti e in particolare quelli interessati agli spazi di spettacolo, hanno raffigurato la moderna condizione di vita tra la folla come una dinamica positiva e liberatoria, uno stato psicologico nel quale l'individuo è libero di costruire e ricostruire incessantemente a piacere il proprio sé, non più legato dall'obbligo di essere immediatamente identificabile da coloro che lo circondano. La donna che guarda intensamente lo spettatore, dalla parte destra del dipinto di Manet, indossa quindi orgogliosamente una maschera sugli occhi, capovolgendo la consueta struttura di potere dell'osservatore rispetto all'osservato. Ci guarda, ma non possiamo realmente vederla; è guardata dagli uomini nel quadro, ma non può veramente essere vista da loro.

Il piacere e il senso di libertà che derivano dall'assumere identità fittizie ricorrono nelle immagini della Parigi notturna di Brassai, nei ritratti fotografici che Man Ray scatta a Marcel Duchamp, come *Rose Sélavy (1920-21)*, negli autoritratti di Claude Cahun, iniziati negli anni Venti, nei quali l'artista adotta vari costumi, tali da impedirne l'identificazione sessuale, e nei *film still* di Cindy Sherman, della fine degli anni Settanta, nei quali l'artista riveste ruoli e identità diverse basati su stereotipi cinematografici.

Tra gli artisti che hanno esplorato il rapporto tra l'individuo e il gruppo come dinamica positiva si collocano gli artisti impegnati che hanno contribuito ai moderni impulsi rivoluzionari: il sé individuale si identifica qui con la causa del collettivo. Il film di Dziga Vertov, *Chelovek s kinoapparatom (L'uomo con la macchina da presa, 1929)*, racconto d'avanguardia di ventiquattro ore in una città moderna, le fotografie di Rodchenko, i poster e i collage di Gustav Klucis e John Heartfield, come anche le fotografie di Tina Modotti, rientrano tutti in questa categoria. La fotografia ha contribuito in modo significativo a questa raffigurazione della vita moderna: anche se realizzate con minori intenti politici diretti, le immagini delle folle e degli eventi pubblici create da fotografi come Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans, Helen Levitt, Eve Arnold, René Burri, Mario Giacomelli e David Goldblatt, trasmettono le energie del collettivo. Più recentemente, a partire dagli anni Novanta questo impulso "documentario" si è rivelato una risorsa per molti artisti

giovani che usano film, video, fotografia per indagare lo statuto di verità nell'universo della comunicazione. Il sé esplorato da Sam Durant sin dagli anni Novanta nei suoi disegni a matita e nelle installazioni dedicate a eroi e miti degli anni Sessanta e Settanta (dal concerto rock di Altamont alle dimostrazioni antibelliche) è definito dalla proiezione utopica su momenti di storia collettiva. Analogo spirito permea la riedizione storica del 2001, da parte di Jeremy Deller, del famigerato scontro tra i minatori in sciopero e la polizia del governo Thatcher in *The Battle of Orgreave* (*La battaglia di Orgreave*, 2001).

Un altro orientamento scorre tuttavia attraverso l'arte moderna e contemporanea, parallelamente a questa visione ottimistica: un senso acuto di diffidenza, il domandarsi se sia mai veramente possibile entrare in relazione con gli altri o sopravvivere all'alienazione dell'anonimato e all'energia schiacciante della folla che ci circonda. Dalla rappresentazione della perdita nei dipinti di Edvard Munch, come *Dagen derpå* (*L'indomani*, 1894-95), nel quale una donna seminuda giace scompostamente su un letto, ai malinconici ritratti di Nan Goldin, raffiguranti amici alla fine della festa o da soli, mentre altri si raggruppano nelle vicinanze, la solitudine è stata raffigurata nei tempi moderni con sempre maggiore perspicacia che precedentemente. La tristezza evocata dalle affollate scene di prigionieri o funerali di Käthe Kollwitz corrisponde alla disperazione del personaggio Soho Eckstein, solo nel suo ufficio, incapace di rapportarsi al mondo esterno, nello *Stereoscope* (*Stereoscopio*, 1999) di William Kentridge. Le silenziose figure di René Magritte, spesso sostituite da sfere incombenti, richiamano alla mente i ritratti di Christian Schad, le realistiche raffigurazioni della solitudine di Edward Hopper, e i dipinti di Gerhard Richter, come pervasi dalla tristezza di essere realizzati dopo il realismo fotografico, come se fossero affievoliti nel ricordo.

Giacometti e Bacon hanno ritratto il sé esistenzialista della metà del XX secolo, solo e contorto. Un esasperato sé moderno, che emerge nelle angosciante espressioni di tensione psicologica e fisica delle installazioni e dei video di Bruce Nauman, come *Clown Torture* (*Tortura del clown*, 1985-87), appare quasi ribaltato nella versione rallentata e allucinatoria del film di Alfred Hitchcock *Psycho 24 ore* (1993), realizzata da Douglas Gordon, dove il film è quasi immobile.

Nei campi della letteratura, della politica, della filosofia, della psicologia e dell'arte il problema di comprendere l'individuo in termini di collettivo e il collettivo in rapporto all'individuale, è stato oggetto di discussione per tutto il periodo della modernità e costituisce tuttora un argomento cruciale, nell'odierno mondo globalizzato, gremito di gruppi interconnessi e di "moltitudini" di singolarità. In modi distinti, gli scritti di autori così diversi come Giorgio Agamben, da un lato, e Antonio Negri e Michael Hardt, dall'altro, ce ne indicano l'urgenza.

I tempi moderni hanno assistito all'emergere non solo delle masse, ma anche di un senso di appartenenza a gruppi che si riconoscono oltre la fantasia del momento, con una condivisione di valori e stili di vita, oltre che di obiettivi storici comuni. La folla che si aggrega e si disperde inaspettatamente è stata temuta perché incontrollabile e l'individuo solitario è stato considerato decadente. Lungo tutto l'arco del periodo moderno, e postmoderno, gli artisti hanno continuato tuttavia a subire il fascino di queste forme sociali meno organizzate, dalla loro vitalità e fluidità. Proprio la natura transitoria e temporanea della folla appare oggi più "reale" di qualsiasi concetto più vecchio di classe o massa: è una sfida al nostro pensiero, alla nostra immaginazione politica e al contempo all'universo delle illusioni che l'arte da sempre offre.

ⁱ C. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, XII, Gallimard, Parigi, 1869. Citato in L. Nochlin, *Realism*, Penguin Books, Londra, 1990, p.152 (prima edizione 1972).

ⁱⁱ Consultare gli articoli di E. Zola comparsi su "L'Évènement", Parigi, 7 maggio 1866 e 10 maggio 1868, oltre al suo studio biografico e critico di Manet del 1867, ripubblicato in E. Zola, *Manet e altri scritti sul naturalismo*, a cura di F. Abbate, Donzelli Editore, Rome, 1993.

ⁱⁱⁱ E. Manet, affermazione del 1850 circa, in *Manet by Himself*, a cura di J. Wilson Bateau, Little, Brown and Company, Londra, 2000, p. 26.

^{iv} Ibid., circa 1968, p. 52.

^v Ibid., senza data, p. 302.

^{vi} Ibid., 1874-75, p. 172.

^{vii} E nel più recente *A Man of the Crowd* (2004), questo tema viene ulteriormente sviluppato.