

dell'espression e

François Rastier

Opera e creazione

Immagine, linguaggio,
Intelligenza Artificiale

a cura di

Nunzio La Fauci

Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2026

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884677324-1

Le pagine che seguono sono tratte da *Créer: image, langage, virtuel*, un libro pubblicato dall'autore in Spagna e in Francia qualche anno fa (ISBN 9788415715993). Lì si trovano in una versione più estesa, ricca di note e di rinvii bibliografici, come è tipico di un saggio destinato a un pubblico di specialisti. Formato e destinazione della collana "dell'espressione" hanno consigliato di sottoporre quel prezioso blocco di conoscenze a una michelangiolesca "via di levare", preservando lo spirito dell'opera e senza mutarne l'impianto argomentativo. Principalmente sacrificato ne è risultato il lussureggiante apparato originale di note, citazioni e riferimenti. Nell'epoca dell'Internet, si è creduto che gli ultimi siano recuperabili senza troppe difficoltà da chi volesse e che, quanto alle prime e alle seconde, valga il criterio che non vede necessariamente nell'abbondanza del meglio un'amica dell'essenzialità del bene. L'esito della riduzione, aggiornata e autorizzata dall'autore, vede qui la luce nella versione italiana datane dal direttore della collana.

Indice

Introduzione

1. Otto tesi sulla creazione artistica	10
2. Questioni	21

Prima parte

Creazione e rappresentazione	29
I - Misteri del realismo	33
1. La rappresentazione artistica e il suo modello	34
2. Genealogia della rappresentazione	37
II - La genealogia di Afrodite	49
1. Il problema della creazione	49
2. Paragone e precellenza delle arti	52

Seconda parte

Demiurgia e virtualità	67
I - Scritture demiurgiche	75
1. Testi combinatori	77
2. La creatura può creare?	83
3. Della distanza	97
II - Possanza e Volontà	103
1. Dare vita	103
2. <i>Potentia</i> e <i>potestas</i>	107

Epilogo

Semplicità paradossale delle opere	119
1. Elogio della semplicità	119
2. Verso la complessità	132
1. Filosofia della vita o filosofia delle forme simboliche?	134
2. Lo spazio della cultura e il mondo dei testi	137
3. Il contributo della teoria delle opere alla semiotica	141
4. Come l'opera impone il suo valore?	144
5. De-ontologia e interpretazione	149
6. Individuazione indefinita e debito simbolico	154

Introduzione

*L'uomo non è più artista,
è divenuto egli stesso opera d'arte.*

Friedrich Nietzsche

La feticizzazione dell'arte e l'idolatria dell'artista hanno raggiunto il loro apice nel periodo tardo-romantico. Ci se ne sta liberando appena, ma paradossalmente si sente dire di continuo che l'arte, che le arti in generale sono in crisi. Il tema del declino si ripresenta incessantemente: le cupe riflessioni dei pensatori mediatici di oggidì trovano precedenti nel *Kulturpessimismus* dell'epoca di Bismarck, oltre che in Spengler e nel suo *Tramonto dell'Occidente*. Der *Untergang des Abendlandes*, in originale: a buona ragione, la corrosiva ironia di Karl Kraus appellò pertanto *Untergangster* i suoi apprezzatori nazionalsocialisti.

Sono cliché che trovano credito per via della debolezza delle categorie critiche: da un lato, ci si compiace di rifiutare qualsiasi giudizio di gusto, come se la pretesa di creare trovasse la sua giustificazione in se stessa; dall'altro, l'ideologia manageriale prevalente considera le opere d'arte un prodotto come altri, dal valore unicamente determinato dal prezzo.

Questo breve saggio non contiene geremiadi, in proposito. Si propone, tra l'altro, di discutere e di legittimare nuovamente il concetto di opera. Molti autori contemporanei rinunciano a coglierlo o lo lasciano in secondo piano. Il fantasma dell'accademismo

ossessiona e, come conseguenza, si ha difficoltà ad associare un concetto siffatto all'arte contemporanea. *Opera*: la parola stessa suona obsoleta. La si percepisce adatta a un pezzo di arredamento o a un oggetto da museo. Quando si tratta di arte di oggi, le si preferiscono designazioni come *interventi*, *proposte*, *performances*, *installazioni*. In effetti, l'arte del secolo scorso ha fatto molto per rendere *opera* un concetto debole.

1. *Otto tesi sulla creazione artistica che hanno oggi corso o l'hanno di recente avuto*

(i) L'opera inesistente fa la gloria del suo autore presunto o virtuale. Come il Libro di Mallarmé. Di lui, si favoleggia abbia detto, spirando: "Sappiate, mie care, che sarebbe stato bellissimo". Bartleby, l'abulico eroe di un celebre racconto di Melville, ripeteva: "Preferirei di no" e la figura di uno scriba agrafico ha suscitato e suscita molti interessi: Blanchot, Derrida, Deleuze, Rancière, Agamben e Badiou l'hanno commentata. Nel gruppo, Derrida si distingue: vede in quella figura il sacrificio di Abramo, esteso a tutta la letteratura. A sua volta, Agamben fa di Bartleby un'allegoria del potere del nulla, che culmina nella de-creazione. Al creatore senza opera risponde l'opera senza creatore: raccogliendo bei sassi, prodotti dal caso, Roger Cailliois riscopriva le meraviglie delle *Wunderkammern*.

Forse, dall'opera ci si deve proteggere. Come il sogno di Freud, essa emana una "stranezza inquietante". L'alienazione romantica, l'*Entfremdung* hegeliana, ha indubbiamente scavato un fossato tra creatore e opera: oggettivare è indurre una sorta di decadimento.

(ii) L'opera senza espressione materiale deriva indubbiamente dalla stessa problematica idealizzante e decostruttrice: già nel 1987, al Centre Pompidou, la mostra *Les immatériaux* presentava, in particolare, poesie generate al computer e visualizzate soltanto su uno schermo. Le bolle di fumo di Pipilotti Rist alla Biennale di Venezia del 2013 e i contenitori di vapore acqueo alla Biennale del 2015 testimoniano a loro modo questa smaterializzazione, che piace tanto nelle opere virtuali.

(iii) La materia degradata, d'altra parte, rovescia queste virtualità e immaterialità angeliche, come per testimoniare qualche convenzionale decadimento: ecco allora i manifesti strappati di Villeglé, il blocco di grasso di Beuys (*Fattecke*), dei vetri rotti (Camille Norment, padiglione norvegese, Biennale di Venezia del 2015) e vari tipi di rifiuti (costruita la sua casa a La Celle Saint-Cloud, Jean-Pierre Reynaud l'ha poi demolita e ne ha esposto e venduto le macerie).

Sui casi di opere danneggiate o addirittura distrutte da addetti alle pulizie coscienziosi o da servizi tecnici poco informati c'è una fiorente aneddotica, più o meno leggendaria. Nel 1978, a Venezia, un imbianchino diede una mano di vernice a una porta di Duchamp. Nel 1987, un ammasso di grasso fu pulito, nel museo di Düsseldorf, con conseguente sparizione di un'opera di Beuys, dalla valutazione che oggi corrisponderebbe a quattrocentomila euro. Nel 1999 alla Tate Britain, un custode immaginò che *My Bed* di Tracey Emin fosse stato disfatto da un visitatore e lo rifece. Nel 2001, fu spazzata via per errore un'installazione, fatta di bottiglie di birra, di tazze di caffè e di ce-

neriere piene di mozziconi, proposta da Damien Hirst, l'autore del celeberrimo *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*. Nel 2004, il tedesco Gustav Metzger vide finire nel compattatore dei rifiuti la sua installazione, alla Tate Britain, finemente intitolata *Recreation of First Public Demonstration of Auto-Destructive Art*. Nel 2011, a Dortmund, un'addetta alle pulizie pulì un bidone sporco in un'installazione dell'artista Martin Kippenberger, togliendo la preziosa patina creata dall'artista scomparso. Nel febbraio del 2014, in una galleria di Bari, un'addetta alle pulizie spazzò due opere dell'artista newyorkese Paul Branca composte di cartone, giornali accartocciati e briciole di biscotti. Nell'ottobre del 2015, gli addetti alla manutenzione d'un museo di Bolzano presero per i resti di una serata di bevute un'installazione delle artiste Goldschmied & Chiari, dal titolo "Dove andiamo a ballare stasera?". Insomma, pare che l'ammonimento del *Genesi* (3, 19) *in pulverem reverteris* prenda un senso post-moderno.

Le opere prodotte in questo modo, in una varietà di materiali e sostanze e di dimensioni variabili, a volte sono adatte a essere fotografate, ma non sembrano fatte per essere conservate. I supporti si decompongono, i colori sbiadiscono e la loro conservazione pone problemi insolubili – mentre, ad esempio, gli antichi ritratti del Fayum sono arrivati fino a noi in tutta la loro freschezza. L'uso di materiali deperibili esclude deliberatamente la trasmissione culturale, trasformando le opere in effimeri prodotti di consumo.

Negli anni '60, l'*Arte povera* esponeva già pezzi di legno, spago e piume di tacchino: *Le penne di Eso-po*, di Pino Pascali, nel 1968, senza dubbio allusive

dell'allora recente critica di Derrida al logocentrismo. L'etichetta di *Arte povera*, secondo Germano Celant che la coniò, era sovversiva: "L'importante era corrodere, incidere, rompere. Tentare una decomposizione del regime culturale imposto". Rifiutando il mondo del commercio artistico, l'*Arte povera* venne comunque collezionata dai super-ricchi: un tronco d'albero di Penone, ad esempio, passa da gioiello della Fondation Louis Vuitton.

La degradazione culmina naturalmente nella distruzione. Le auto compresse di César, le porte bruciate di Dezeuze ecc. erano forse un'espressione concreta della "distruzione creativa" teorizzata nello stesso periodo da Joseph Schumpeter in economia. L'esposizione ricorrente di rifiuti, macerie e detriti fa parte dell'estetica del *trash and destroy*, che ha per obiettivo l'eliminazione della nozione stessa di opera d'arte, poiché ogni elaborazione si basa proprio sulla distinzione tra l'oggetto prodotto e i prodotti di scarto della produzione.

(iv) L'opera senza autore è anzitutto un prodotto. Orinatoi, portabottiglie e ruote di bicicletta, insomma, i *ready-made* valsero a Duchamp un'immediata approvazione e gli industriali americani, lusingati dall'onore reso così ai loro prodotti, se ne fecero clienti. Quando Victor Hugo, sessanta anni prima di Duchamp, raccoglieva e firmava ciottoli singolari sulle spiagge di Guernesey, con tali *ready-made* rendeva onore al Creatore, non all'Industriale.

La *pop art* si ispirò alla lezione del management e si servì della sua possanza comunicativa quando ricondusse l'arte alla produzione commerciale, con

Warhol e le sue lattine di zuppa (*Campbell soup cans*, 1962), di detersivo (*Brillo boxes*, 1964), con i suoi fumetti e le foto di star (*Ten Lizes*, 1963; serie serigrafata di Marilyn, 1967). Così, l'arte si fa facile da capire e, con il pretesto di una critica alla società dei consumi, adorna la pubblicità medesima con tutte le fantasmagorie della merce. Lungi dall'averne un valore d'uso, moltiplica in modo spettacolare il suo prezzo e diventa un puro segno di prestigio, tanto per l'artista, quanto per il *brand*. Con tautologia speculare, la società delle merci si specchia nell'arte e dà un prezzo a tali riflessi.

Le industrie del lusso sono ovviamente interessate alla "artisticizzazione" dei loro prodotti. Vedono nell'arte una maniera di dare un'anima ai loro *brand*. Le correlate oligarchie aprono musei, espongono le loro collezioni, sponsorizzano mostre e i loro prodotti diventano naturalmente oggetti da esposizione (Vuitton al Grand Palais, 2015). Da Catherine Millet, alla direzione di *ArtPress*, giunge la sentenza: "Alle celebri categorie di giudizio estetico kantiane, si aggiunge ormai la grana".

Il commercio dell'arte è da tempo un modo colaudato di evasione fiscale e di riciclaggio. Con produzione delegata ovviamente agli staff, vanno all'asta teschi incastonati di diamanti, squali (!) che nuotano in acquari di formaldeide (il già menzionato Damien Hirst), topolini anodizzati (Jeff Koons) che riprendono, per il gusto di collezionisti straricchi, una iconografia tipica dei tatuaggi mafiosi.

In un ambiente siffatto, l'uomo non è più la misura di tutte le cose e l'anti-umanesimo si sta gonfiando fino a raggiungere proporzioni intimidatorie:

nel 2016, la fiera Art Basel ha messo in vendita uno Stella di 15 metri, un Alechinsky di 7 metri per 3, un Tapiès di soli 6,90 metri, un Richter di 11 metri, oltre a un Rosenquist di 14 metri e un Peter Halley di 18 metri. Non sono stati trascurati né il peso né i prezzi: il primo, con l'*Effondrement* di Bernard Venet (20 tonnellate), i secondi, con l'indigente *Tomato Head* di Paul McCarthy, venduto per quattro milioni e seicentomila dollari.

(v) La presenza, o anche la semplice menzione del creatore è sufficiente per creare un'opera. Ma se si concede che l'opera abbia una oggettivazione, a svolgere la sua funzione può essere il corpo stesso di chi la crea. Un tale si fotografa per tutta la vita ed espone regolarmente i suoi ritratti; una tale vende i cascami ospedalieri delle sue operazioni, appunto, *estetiche*. Dopo la società dello spettacolo, la società dell'esposizione afferma in tal modo la presenza totale del creatore, come se l'esposizione del corpo avesse preso il posto in tutta semplicità dell'auto-contemplazione dello Spirito.

Tuttavia, la *body-art* della cultura *cyberpunk* combina le scarificazioni 'tribali' con impianti metallici che rendono il corpo artificiale. Ribattezzato *kor*, il corpo è appunto reso artificiale per via di un primitivismo tecnologico (Lukas Zpira) che mescola l'*heroic fantasy* alla fantascienza. Con tali alterazioni creative il corpo dell'artista diventa la sua opera: in un gesto di rottura con il suo involucro umano, egli letteralizza e radicalizza l'individualismo dell'uomo fatto da sé, praticando l'autogenerazione, un'attività demiurgica per eccellenza. È il culmine, a volte frankensteinia-

no, del grande programma romantico della *Bildung*, l'autoformazione dell'artista per via di sublimazione culturale.

Fondendosi con l'artista, l'opera può essere esposta solo attraverso la sua esibizione. Tuttavia, se lo Spirito assoluto romantico ha lasciato il posto al Corpo assolutizzato, la Carne rimane filosofica e astratta tanto quanto lo era lo Spirito puro. Non è più appetibile, tuttavia, quando il narcisismo esibito dei creatori fa la caricatura dell'individualismo di massa dei consumatori e gli fa il solletico.

Il performer australiano Stelarc si è fatto innestare un orecchio sul braccio sinistro. L'oggettivazione artistica diventa (re)incarnazione. Il tema cristologico appare nelle scarificazioni programmate di Gina Pane, o nell'auto-crocifissione accuratamente inscenata di un performer spagnolo. Se la creazione si trasforma in mutilazione, illustra una forma radicale di alienazione, vissuta come la dolorosa separazione tra il Sé e il Mondo.

Tutto ciò che esce dal corpo dell'artista può diventare un'opera d'arte. Come si sa, il dadaista Kurt Schwitters affermò che "Tutto ciò che l'artista sputa fuori è arte". Molti altri, prendendolo alla lettera, esporranno coscienziosamente varietà di loro deiezioni, come fece Piero Manzoni, che mise in vendita barattoli dei suoi escrementi, debitamente firmati ed etichettati come *Merda d'artista*.

In forme meno violente ma non meno narcisistiche, l'autoesaltazione, la promozione, i video in loop di Marina Abramovic distesa su una spiaggia, le migliaia di documenti intimi di Sophie Calle, Cindy Sherman che prende se stessa come unica modella,

Nan Goldin che ritrae con una Polaroid chiunque le sta intorno.

L'eccezionalità dell'artista si correla con la sua divinizzazione o con la sua satanizzazione romantica. Presuppone che sia al di sopra della legge, il che è coerente con l'ideologia della trasgressione: non solo l'artista non deve rendere conto, nemmeno a se stesso, ma il suo gesto è più importante della sua opera, al punto che essa vi si può essere sussunta.

(vi) In effetti, qualsiasi cosa può essere un'opera d'arte, e Rimbaud lo profetizzò all'imperfetto, in *Alchimia del Verbo* (qui nella traduzione di Ivo Margoni): "Mi piacevano i dipinti idioti, soprappor-te, scenari, tele di saltimbanchi, insegne, miniature popolari; la letteratura fuori moda, latino di chiesa, libri erotici senza ortografia, romanzi delle bisnonne, racconti di fate, libretti per l'infanzia, vecchie opere, ritornelli insulsi, ritmi ingenui". Questa piccola rielaborazione del tema romantico del genio popolare divenne un cliché surrealista.

Il sospetto di un'opera d'arte è ormai ovunque: in un museo d'arte contemporanea o in una Biennale, chi non ha mai camminato intorno a una carrozzina vuota lasciata lì per un momento o a una sedia vuota con una giacca appesa allo schienale come segno di diligente presenza da parte del custode? Il dubbio sorge. E capita si finisca per contemplare gli estintori.

(vii) Se tutto è opera d'arte, chiunque può diventare artista, purché non appartenga al mondo dell'arte: vengono esposte le opere di tutte le categorie di outsider, dagli autodidatti, a volte internati, come

Adolf Wölfli o Séraphine de Senlis, agli stravaganti, come il *facteur* Cheval, ai naïf in generale – Gaston Chaissac finì addirittura espulso dagli annali dell'*Art brut*, perché il pittore Otto Freundlich gli era amico.

Gli outsider richiedono meno riserve, perché la loro attività artistica ha un valore terapeutico e di sviluppo personale; ma per quanto possano essere decorative, le loro opere sono generalmente facili da riconoscere, ripetitive e stereotipate. Anche se possono lasciare un segno nella storia del gusto e fornire materiale agli artisti, non hanno storia, o almeno non creano un evento o trasformano qualcosa nella storia dell'arte.

Gli outsider sono apprezzati, pare, perché non devono nulla alla cultura artistica e rinnovano la teoria dell'Ispirazione in modo minore. L'elogio di creatori analfabeti, visionari e/o semplicemente psicotici riporta a concezioni arcaiche dell'ispirazione, quando il rapimento estatico della Pizia garantiva la verità profetica delle sue parole.

Inoltre, tra gli stereotipi reazionari del XIX secolo, non va dimenticato il ritorno alle origini, liberato dalla sofisticazione della cultura. Di esso bambini, pazzi e primitivi sarebbero stati variamente testimoni. Era questo il motivo principale del trattato di Jean Dubuffet *L'Art brut préféré aux arts culturels*, pubblicato nel 1949. In questa prospettiva, che non è semplicemente populista, la cultura è stigmatizzata come un ostacolo alla creazione – prontamente associata all'espressionismo, al primitivismo, al brutalismo o semplicemente alla profusione decorativa.

Già Marinetti, nel suo *Manifesto Futurista*, voleva chiudere con cultura; Heidegger la considerava

“giudeizzata” e nei suoi *Cahiers Noirs* si esprime duramente: “Appropriarsi della ‘cultura’ come strumento di potere, approfittarne e pretendere di essere superiori è un comportamento fondamentalmente ebraico”. Quali sono le conseguenze per la politica culturale in quanto tale? Quando Derrida affermava appunto la “colonialità [...] essenziale della cultura”, si impegnava a condurre contro di essa una conseguente lotta post-coloniale, compito che spetta in particolare agli studi culturali che gli si richiamano.

Con o senza cultura, non da oggi si è tutti creatori: già nel 2000, grazie alla società di comunicazione Saatchi, Sony aveva adottato *Go Create* come motto, una formula con cui rivaleggiava la linea *Go Create* di L’Oréal. In una sorta di cospirazione degli ego, due miliardi e mezzo di pagine Facebook fanno di ognuno di noi un’opera divenuta il suo proprio *medium*, con foto di peluche e selfie magnificati da software con filtri artisticheggianti come in Instagram e i suoi miliardi di *likes*.

(viii) Dalla distruzione degli oggetti, è facile passare alla distruzione delle persone. Ironicamente, tra il terzo e il quarto decennio dell’Ottocento, Thomas de Quincey scrisse *L’assassinio come una delle belle arti*. Un secolo dopo (1930), nel *Secondo Manifesto del Surrealismo*, Breton proclamò: “L’atto surrealista più semplice consiste, pistole in pugno, a scendere per la strada e a sparare a caso, fin quando è possibile, sulla folla.”

L’omicidio pubblico può quindi diventare un’opera d’arte. Durante la fiera Art Basel a Miami, il 4 dicembre 2015, una donna ne ha accoltellata un’altra,

tuttavia sopravvissuta (ne riferisce il *Miami Herald*). L'autrice del gesto criminale ha fornito una giustificazione: ai suoi occhi si trattava di una performance artistica.

Al posto di commettere un crimine, se ne può fare l'elogio estetico. Il compositore Karlheinz Stockhausen vide gli attacchi dell'11 settembre 2001 come "la più grande opera d'arte che ci sia mai stata nel cosmo", sottolineando la loro "perfezione formale, cioè tecnica", in una dichiarazione che tuttavia precisò successivamente essere stata decontestualizzata dagli organi di informazione. Oggi, l'arte è in competizione con gli attentati di massa, senza riuscire a competere. In proposito, Stockhausen fu insolitamente umile: "Rispetto [ai jihadisti], noi compositori non siamo nulla".

Nella stessa vena, Richard Millet celebrò la "perfezione formale" dell'omicidio di massa perpetrato dal neonazista Anders Breivik, questo "scrittore per difetto", dicendosi ammirato per "la perfezione della scrittura con il fucile d'assalto", in un libro pubblicato il giorno stesso della sua condanna.

Si è così compreso che gli assassini di massa possono passare per i veri artisti di oggi. Robert Brasillach aveva già rappresentato Hitler come un artista passabilmente kitsch: "poeta tedesco, questo Hitler che inventa notti di Valpurga e feste di maggio, che nelle sue canzoni mescola il romanticismo ciclopico e quello del myosotis, la foresta, il *Venusberg*, le ragazze con i mirtilli fidanzate con un luogotenente delle sezioni d'assalto, i camerati caduti a Monaco davanti la *Feldherrnhalle*".

Meno lirico, a Baghdad il 3 novembre 2006, il

giorno di un massacro di civili, il generale William Caldwell IV, portavoce delle forze armate americane nella guerra in Iraq, dichiarò ai giornalisti: “Ogni grande opera d’arte attraversa fasi di disordine durante la sua creazione. Un blocco di argilla può diventare una scultura. Le macchie di colore diventano dipinti ispirati”. Commento estetico che, con nonchalance, voleva eludere, con il crimine di guerra, la questione etica.

2. *Questioni*

Il sublime e l'orrore. Il sentimento del Sublime, nella sua odierna variante, ha un ruolo nell’attuale spregio del concetto di opera d’arte? C’è da pensarlo, perché a tale concetto è correlata una dimensione critica. Primo teorico moderno del Sublime, Edmund Burke lo definiva in funzione della passione che esso provoca. Una sorta di stupefazione, “uno stato dell’anima in cui tutti i movimenti sono sospesi, con un certo grado di orrore”. Davanti alla furia della natura, in breve e per esempio, uno stato traumatico di fascinazione mista a orrore.

Un’opera non sarà mai degna di una esecuzione pubblica, è l’idea di Burke, e ciò implica che Sublime e pathos si eguaglino, che emozioni basiche prevalgano sulle altre emozioni. La distanza critica, pregio e prezzo dell’elaborazione artistica, ostacola invece l’emozione. Nel suo *Le Théâtre de la cruauté*, Artaud prescrive che un crimine rappresentato in teatro fosse infinitamente più terribile per lo spirito dello stesso crimine commesso nella realtà: insomma il palcosce-

nico ha da essere più terribile della strada. Un modo per stabilire infine il potere della drammaturgia.

La trasgressione come principio estetico. Da Nietzsche in poi, l'estetica non solo è stata dissociata dall'etica, ma le si è opposta. In *La volontà di potenza come arte*, prima sezione della sua grande opera incompiuta, Nietzsche ritrae il Superuomo come un artista.

A seguito della sua divinizzazione, l'eccezionalità pone l'artista al di sopra della legge. Ciò è coerente con l'ideologia della trasgressione e con una forma di decisionismo: non solo l'artista non deve rendere conto, nemmeno a se stesso, ma il suo gesto è più importante della sua opera, che può esservi del resto sussunta. In questo modo, le trasgressioni delle leggi morali, fino al crimine, diventano di per sé performance estetiche. Tuttavia, il corpo delle vittime non fa parte dell'opera: è solo parte del set della performance.

Quando il crimine diventa la forma suprema dell'opera, il boia sostituisce l'artista: mille volte più seducente, moltiplica senza ritegno le trasgressioni. Da Sade a Jonathan Littell, la qualità letteraria passa in secondo piano e l'eroe tipico, da *Les Chants de Maldoror* ad *American Psycho*, si compiace nel grand-guignol.

Lo scandalo diventa l'unica garanzia di autenticità, e persino il principale criterio estetico: un'opera che non sia considerata trasgressiva è condannata alla inesistenza mediatica, e quindi scompare dalla società dell'arte-spettacolo.

Quando il sublime della distruzione, che riduce l'emozione alla commozione, diventa l'unica catego-

ria artistica, la creazione non è più necessaria. Diventa addirittura un ostacolo nel momento in cui impone una distanza. L'arte del passato sembra perfettamente superflua, una testimonianza poco interessante di un mondo insipido e defunto.

Il satanismo del tardo romanticismo ha aggiunto una sfumatura gnostica alla separazione tra l'Io e il Mondo: questo mondo, opera di un potere malvagio, deve essere distrutto e le sue illusioni dissipate – come dimostra il tema della società dello spettacolo, da Debord a Baudrillard e Coupat. Si deve prendere il posto del demiurgo globalizzato che ci tyranneggia con le norme morali ed elaborare un altro mondo.

Turbe nell'oggettivazione. Ben inteso, le osservazioni fin qui svolte non aspirano in alcun modo a riassumere l'arte contemporanea – ancora meno se si considera che il dubbio proiettato sulla nozione stessa di opera sembra non avere nemmeno sfiorato alcuni dei più grandi artisti del secolo scorso, da Vasilij Kandinskij a Nicolas de Staël, da Mark Rothko a Pierre Soulages.

L'indebolimento dello status ontologico dell'opera d'arte solleva tuttavia una serie di domande. Nella teoria estetica del tardo romanticismo, sviluppata in particolare da Dilthey, l'opera non è altro che un punto d'incontro tra due soggettività, quella del creatore e quella dell'intenditore, che si incontrano in un'esperienza condivisa, una *Einfühlung* che mette in vaga comunicazione l'ethos privo di etica del creatore e il pathos privo di limite dell'amatore. Come reliquia dell'idealismo soggettivo, la questione della soggettività deve essere inclusa nel quadro generale della fi-

losofia della vita (*Lebensphilosophie*) esemplificata da pensatori nazisti come Klages e Heidegger. La visione del mondo, la *Weltanschauung*, ha la precedenza su qualsiasi principio di realtà: la Volontà, impulso irrazionale, diventa la “bonne volonté de Puissance”, a detta di Derrida.

Questo dispositivo binario è stato ripreso in una prospettiva di comunicazione di massa, dove la *Einführung* diventa a *good vibration*: come se non avesse consistenza maggiore di quella di un messaggio, l'opera sembra un semplice punto di incontro, in un principio di piacere condiviso, tra la soggettività dell'autore e quella dell'intenditore, come accade per esempio tra il cantante e il suo fan.

C'è allora da fermarsi sopra tre grandi questioni.

La questione della tecnica. In modo sorprendente, le arti considerate minori, come l'incisione, il vetro o l'arazzo, non hanno conosciuto gli sviluppi spettacolarizzanti che si sono evocati: un prerequisito necessario, la padronanza di una tecnica riconosciuta riunisce la comunità dei creatori e degli intenditori, quindi lo statuto concettuale dell'opera è uscito quasi indenne. In effetti, lungi dall'essere secondaria, la questione della tecnica rimane cruciale: un oggetto culturale diventa un'opera d'arte solo attraverso un processo di individuazione, durante il quale contano ovviamente la qualità dell'esecuzione, il grado di elaborazione, la qualità e l'uso del materiale ecc.

Un prodotto qualsiasi rimane legato al suo scopo, che lo rende un prodotto finito e, sotto questa prospettiva, sostituibile con un altro: un orinatoio rotto può essere sostituito, ma non lo può un Rembrandt

rubato. D'altra parte, l'opera non scopre mai la sua finalità e, anche quando è completata, rimane non "finita", in quanto può essere indefinitamente rielaborata da altre opere. Classica o meno, conserva un valore d'uso indefinito, se non infinito, e tuttavia può non avere praticamente alcun valore di scambio.

Quando Burke, a differenza del Longino e della tradizione retorica, identificò il Sublime con il pathos, la commozione sostituì l'emozione e la concezione traumatica dell'arte – ora trionfante – fu così fondata. In correlazione, la specificità dell'opera fu doppiamente annullata. Da un lato, dal momento che a contare è solo l'esperienza patetica, l'esperienza diventa indipendente dalla sua causa: l'effetto di un tuono o dell'essere presenti a un'esecuzione capitale valgono ampiamente quello di una rappresentazione artistica. D'altra parte, l'opera d'arte perde ogni specificità ontologica e lo spettacolo della natura diventa una drammaturgia.

Il segno passa per un oggetto fisico al pari di un altro, come afferma l'intera tradizione del positivismo contemporaneo, da Morris a Strawson. L'opera è quindi una cosa tra le cose, come concorda Gérard Genette in *L'œuvre de l'art*, una tesi ripresa e sviluppata nel dettaglio da Jean-Marie Schaeffer in *L'expérience esthétique*, dedicata appunto a Genette.

Nonostante l'ontologia 'di senso comune' rivendicata da Schaeffer, uno statuto proprio distingue comunque l'opera dal prodotto, perché la creazione artistica è proprio un particolare processo di individuazione. Questo processo rimane paradossale, perché quanto più appare compiuto, tanto meglio riasume le virtualità aperte che prenderanno forma nel

corso della sua storia, intesa nel tempo culturale della trasmissione.

L'estetica in questione. A un'arte senza opere corrisponde un'estetica che evita l'imbarazzante nozione. L'opera d'arte è percepita come ostacolo e la riflessione estetica deve allontanarsene; prendere come unico oggetto l'esperienza estetica – da qui l'estensione dell'arte ai codici del lusso e della pubblicità. John Dewey, ad esempio, ha scritto: "L'esistenza di opere d'arte da cui dipende lo sviluppo di una teoria estetica è diventata un ostacolo a teorizzare al loro proposito". E concludeva: "Dal momento che la vera opera d'arte consiste di fatto nelle azioni e negli effetti di questo prodotto sull'esperienza, questa identificazione non facilita la comprensione".

Per quanto concerne la letteratura, una siffatta dottrina porta a preferire la *lectio faciliior* alla *difficilior*, l'al di là del testo (sociologico o biografico) all'analisi "che decifra questa esperienza nel testo", per dirla con Jean-Marie Schaeffer. Ciò è coerente con il progetto stesso di "cogliere l'esperienza estetica nel suo carattere generico, vale a dire indipendentemente dal suo oggetto". L'autore si trova così ad affrontare problemi estetici delicati ma sapidi, come quello di mettere in contrasto odore e sapore del Munster, una questione casearia che, fortunatamente, non ha nulla di artistico.

L'autonomia relativa del mondo semiotico. La questione dell'autonomia si ripresenta in relazione all'opera d'arte: riferita tanto alla trascendenza del suo creatore, quanto all'immanenza della cosa rappresen-

tata. Orbene, privilegiando le opere, qui si intende uscire dal dilemma: il creatore è secondario, nel senso che non è altro che un'ipotesi regolatrice delle norme e delle singolarità del corpus delle sue opere; d'altra parte, la nozione stessa di rappresentazione deve essere subordinata a un'analisi e a una tipologia degli effetti di realtà. Questo è un prerequisito per superare un falso dilemma e riconoscere la specifica legalità dell'universo culturale in cui le opere si situano.

La questione cruciale che si sta ancora affrontando è stata formulata quasi un secolo fa da Ernst Cassirer. Egli dichiarò programmaticamente di distinguere in modo netto tra la forma come unità significante e l'esperienza psichica, tanto quella del creatore, quanto quella dell'amatore: "Un mondo di segni e immagini auto-creati avanza di fronte a quella che chiamiamo la realtà oggettiva delle cose e si afferma contro di essa nella sua autonoma pienezza e nella sua forza originale", dice il suo "Il concetto di forma simbolica nella costruzione delle scienze dello spirito".

Nelle pagine che seguono non si adotterà il punto di vista dell'autore: il suo progetto sempre ipotetico, nell'opera si fa ricerca, più che trovare la sua realizzazione. Non si adotterà il punto di vista di chi 'riceve' una vaga e generica 'esperienza estetica'. Nemmeno quello dell'intenditore, che interpreta a modo suo e bada giustamente al suo interesse. Si proverà ad adottare il punto di vista dell'opera, sempre minacciata da oblii, spregi e rinnovati fraintendimenti che di essa faranno o non faranno un elemento della storia culturale.

In "La pittura dei van Velde, ovvero il mondo e i pantaloni", Samuel Beckett offre uno spunto di ri-

flessione quando adotta con malizia questo punto di vista: “Finito, nuovo di zecca, il quadro è lì, senza senso. Perché è ancora solo un quadro, vive ancora della vita delle sue linee e dei suoi colori, si è solo offerto al suo creatore. Immaginate la sua situazione. Sta aspettando di essere portato fuori di lì. Sta aspettando gli occhi che, nei secoli a venire – perché è un dipinto del futuro – lo riempiranno, lo offuscheranno, con l’unica vita che conta, quella dei bipedi senza piume. Alla fine, ne scoppierà. Poco importa, lo si rabbercerà. Lo si rappezzerà”.

Come questo libro alla fine della sua introduzione, il quadro ha già determinato il suo tenore, ma non ancora la sua gittata.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di febbraio 2026

