

IL TAGLIO E LA SCHEGGIA. DUE RIFLESSIONI SU ARTE E POTERE

THE CUT AND THE SLIP. TWO REFLECTIONS ON ART AND POWER

DESC
DIREITO, ECONOMIA &
SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

IL TAGLIO E LA SCHEGGIA. DUE RIFLESSIONI SU ARTE E POTERE

THE CUT AND THE SLIP. TWO REFLECTIONS ON ART AND POWER

Jean-Marc Lachaud

Università di Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
jmlchd@club-internet.fr

Alessia J. Magliacane

Centre Georg Simmel, École des hautes études en sciences sociales
alessiamagliacane@gmail.com
lattes.cnpq.br/3133745443378153

Riassunto: Questo articolo esamina il rapporto tra arte e potere, sollevando la questione di come l'arte sia collocata nell'ambiente sociale come meccanismo non solo per l'intrattenimento, ma anche per chiarire le condizioni politiche e sociali che permeano una data società. Da questa prospettiva, l'arte si pone come uno strumento attraverso il quale si chiariscono le relazioni sociali e, come tale, incoraggia la trasformazione sociale. D'altra parte, l'apprensione dell'arte da parte del capitalismo, come ancora un altro meccanismo per ottenere profitti, dissipa questa essenza dell'arte e stabilisce una tensione tra queste due forze, in modo che, da un lato, l'arte, nella sua essenza, possa essere verificata. resistere al capitale e, d'altra parte, rivestire il capitale dell'arte con una veste di prodotto, proprio per renderlo più - e semplicemente - un meccanismo per realizzare un profitto.

Parole-chiavi: Arte, potere, capitalismo, trasformazione sociale.

Abstract: This article examines the relationship between art and power, raising the question of how art is placed in the social environment as a mechanism not only for entertainment, but also for the elucidation of political and social conditions that permeate a given society. . From this perspective, art stands as an instrument through which social relations are clarified and, as such, encourages social transformation. On the other hand, the apprehension of art by capitalism, as yet another mechanism for achieving profits, dissipates this essence of art and establishes a tension between these two forces, so that, on the one hand, art, in its essence, can be verified, resisting capital and, on the other, capital cladding art with a product garment, precisely to make it more - and simply - a mechanism for making a profit.

Keywords: Art, power, capitalism, social transformation.

I

Exigeons l'impossible !

Le utopie emancipatrici del XX secolo, come la barca dell'amore del *pré-voyant*¹ Vladimir V. Maïakovski, si sono schiantate tragicamente «contro l'esistenza quotidiana». Ma osservando gli spasmi che agitano il mondo d'oggi, constatiamo che anche l'ideologia della *fine* della Storia (formulata da Francis Fukuyama poco dopo il crollo del Muro di Berlino²) sia di fatto relegata all'immondizia della Storia (che continua a seguire, inesorabile e brutale, il suo corso!). Se diciamo che il capitalismo costituisce un orizzonte insuperabile, finiamo coll'essere costantemente smentiti dallo stato di crisi generale di un sistema la cui logica infernale è proprio quella di condurre alla catastrofe (economica, sociale, ecologica e culturale) su scala ormai planetaria. In un contesto di tale violenza, per lo meno dal punto di vista di chi non possiede ormai più nulla e non ha niente da perdere, risorgono, su scala locale e globale, molteplici forme di resistenza e di lotta, lungo uno spettro che va dall'indignazione all'insurrezione, rianimati da quel *Principio Speranza* di cui parlava tempo fa Ernest Bloch.³ In altre parole, constatiamo che il desiderio di emancipazione, tanto sul piano individuale quanto su quello collettivo, non si è né prosciugato né addomesticato, anche se ormai non si intonano più i «lendemains qui chantent», bisogna trovare una nuova dimensione alla formula «un autre monde est possible»⁴. Chi, pur su fronti diversi, rifiuta l'ordine prestabilito, si tiene ancora e nonostante tutto (e al di là delle sconfitte che martellano con un ritmo incessante e ossessivo la memoria dei *vinti della Storia* di Walter Benjamin) a quello che Daniel Bensaïd considerava come un «pari obligé, bien qu'incertain, sur le possible»⁵.

Le ragioni della rivolta non mancano e queste risuonano di nuovo nel campo artistico e letterario, anche se per alcuni anni non era più di moda evocare le relazioni (sebbene ancora difficili e tortuose) tra arte e politica. Così Denis Sieffert, in un articolo apparso su *Politis*, parlando di quei molti appartenenti al mondo dell'arte (e non solo), che volentieri assumono un atteggiamento da ribelle, aveva ragione a mettere in guardia contro l'effetto di banalizzazione dei media «de transformer la rébellion en produit de consommation courante»⁶. D'altronde, Constanzo Preve osservava ironicamente che davanti a certe *facili* rivolte dell'arte contemporanea, all'interno del capitalismo «post-borghese», quando «tutto è possibile perché

1 Nel significato dato da Alain JOUFFROY nel suo libro *Les pré-voyants*. Bruxelles: La Connaissance, 1974.

2 Fr. Fukuyama, *La Fin de l'Histoire et le dernier homme*, trad. D.-A. Canal, Paris: Flammarion, 1992.

3 E. Bloch, *Le Principe Espérance* (1954-1959), tre tomi, trad. Fr. Wuilmart, Paris: Gallimard, 1976-1991.

4 Come rivendicano gli altermondialisti (ma anche, con rabbia salvifica, per esempio, la cantante rapper Keny Arkana nel video documentario girato in Brasile, Mali, Messico e in Francia nel 2006, e, ripreso dai manifestanti di Parigi e Montréal, la canzone *On lâche rien* d'HK e i saltimbanchi).

5 D. Bensaïd, *Le Pari mélancolique*. Paris: Fayard, 1997, p. 14.

6 D. Sieffert, « La larme du mineur de fond », *Politis*, n° 1213-1215, 26 juillet-29 août 2012, p. 3.

ormai tutto è senza importanza», una «riunione di vecchi professori di latino che si incontrano per un colloquio su Seneca e Quintiliano è paradossalmente molto più anticapitalista»⁷. Non ci sembra dunque inutile, prima di evocare (nel senso doppio della parola di *far apparire* e di *narrare*) la dimensione emancipatrice dell'arte (con le «promesse di libertà» che essa incarna secondo Olivier Revault d'Allonnes⁸), contraddire alcune idee preconcepite sull'arte. E cioè: che l'arte non è *per natura* trasgressiva o sovversiva (la storia dell'arte dimostra come sia stata spesso complice del potere); che l'arte non può pretendere (a causa della sua *singularità*) concretamente di trasformare il mondo⁹; e che la potenza critica dell'arte non è *inalterabile* (o invulnerabile) nelle società liberali-libertarie, le 'mutineries' dell'arte possono essere *digerite*, se non addirittura sollecitate¹⁰!

“L'Histoire n'a pas fini de se mettre en histoires”, assicura Jacques Rancière¹¹. Gli artisti, a partire dei materiali tratti dal mondo reale, trasformandoli fino a farne sgorgare la forma dell'opera d'arte (nella liberazione della forma, come scriveva Adorno, è racchiusa la liberazione della società)¹², producono altrettante e originali realtà (le opere) che s'impongono, e si oppongono, all'*organizzazione* della società. Senza obbedire a qualsiasi tipo di imperativo («toute licence» deve essere accordata all'arte, proclamavano André Breton, Diego Rivera et Trotsky¹³) e sforzandosi di sfuggire ad ogni progetto di assoggettamento, l'arte rompe con la realtà empirica attraverso la sua propria logica e la sua *coerenza di senso*. Contro le basi della dominazione totale e contro le false rappresentazioni dell'ideologia affermativa, Adorno scriveva nella sua *Teoria estetica*, rimasta incompiuta, che l'arte è l'*altro* della situazione concreta, ed è tanto libera quanto quest'ultima proibisce ai vivi di esserlo¹⁴. Denunciatrice (poiché come spiegava Bloch: è la determinazione negativa di ciò che suscita costantemente l'opposto della possibile cosa che speriamo¹⁵), l'arte è inoltre un appello all'immaginazione, che per Fredric

7 C. Preve, *Histoire critique du marxisme*, trad. B. Eychart, Paris: Armand Colin, 2011, p. 250. Se quest'osservazione merita di essere presa in considerazione e discussa, allo stesso tempo non siamo obbligati a condividere la stessa critica aggressiva di Piero Manzoni («[...] un pauvre type peut mettre en boîte sa propre “merde d'artiste” et exposer son produit scatologique raffiné, croyant peut-être violer les “conventions” bourgeoises») su cui poggia, come è risaputo, il suo ragionamento.

8 O. Revault d'Allonnes, *La création artistique et les promesses de la liberté*, Klincksieck, 1973.

9 Ne *La dimension esthétique* (1977, trad. D. Coste, Paris, Le Seuil, 1979, p. 45), H. Marcuse scriveva che se l'arte «non può cambiare il mondo», nondimeno può «contribuire a cambiare la coscienza e le pulsioni di coloro che potrebbero cambiarlo».

10 Nathalie Heinich, ne *Le triple jeu de l'art contemporain* (Paris: Minuit, 1998), mostra che le istituzioni culturali e il mercato dell'arte non esitano ad incoraggiare scandalose deviazioni artistiche. Se, nelle nostre società, non è tuttavia esclusa ogni censura (politica, economica, giudiziaria ...) (su questo aspetto si veda Agnès TRICOIRE, *Petit traité de la liberté de création*. Paris: La Découverte, 2011), in altri contesti, i rischi che gli artisti si assumono sono di tutt'altra natura (opere distrutte, messe al bando ed artisti aggrediti o minacciati di morte, per esempio, da gruppi salafiti in Tunisia, o imprigionati come le tre componenti del gruppo punk Pussy Riot in Russia...).

11 J. Rancière, « Sens et figures de l'histoire » (1996), in *Figures de l'Histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 84.

12 Th. W. Adorno, *Théorie esthétique* (publicata a titolo postumo nel 1969), trad. M. Jimenez et E. Kaufholz, Paris: Klincksieck, 1974, p. 337.

13 A. Breton, D. Rivera e Trotsky, *Pour un art révolutionnaire indépendant* (1938), in Trotsky, *Littérature et révolution*, trad. P. Franck, Cl. Ligny et J.-J. Marie, Paris: UGE, 1974, p. 492-500.

14 Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 344.

15 E. Bloch, « Sur les contradictions propres au désir d'utopie », intervista radiofonica tra Adorno e Bloch animata da Horst Krüger

Jameson non può che essere un fattore salvifico di stimolazione di uno slancio utopico¹⁶, coi indicando non tanto ciò che è irrealizzabile ma ciò che (ancora) non è stato *realizzato*.

Noi non crediamo che la missione dell'arte sia illuminare le masse rivelando loro la *verità* della loro realtà tangibile (in che modo l'artista sarebbe infatti un *Maître* che interpella gli *ignoranti?*)¹⁷, che abbia cioè il dovere di contribuire alla loro presa di coscienza, di consentire di decidere sulla mobilitazione e sull'azione (l'arte può certamente sostenere, accompagnare, persino stimolare le lotte). Alla stregua del paradosso di Hume, o del salto biologia / cultura, sfida di ogni teoria della complessità, non è possibile passare dalla visione di uno spettacolo alla comprensione del mondo e dalla comprensione intellettuale alla decisione di agire, senza alcuna soluzione di continuità, sottolinea a giusta ragione Jacques Rancière¹⁸. O senza l'impiego della categoria delle mediazioni, osservava Franco Fortini nella sua *Verifica dei poteri*.

Un'arte dimostrativa (o della prova *luminosa*) non è finalmente votata al fallimento? Ma non sta a noi neanche indicare la futilità e l'inutilità di un'arte *impegnata e militante* (la storia di quest'arte, dell'agit-prop degli anni 1920-1930 all'arte radicale della decade degli anni 1960-1970 è ricca), ma semplicemente, attirare l'attenzione sui limiti di un'arte volontaristica – un'arte, diremo, animata da volontà di potenza o di un'autonomia dell'arte – che sostituisce l'azione politica¹⁹. Rifiutando le posizioni di Jean-Paul Sartre, ma anche la teoria brechtiana, Adorno osservava che l'arte non propone alternative, perché il suo compito è di resistere, con la forma e nient'altro, contro il corso del mondo che continua a minacciare l'uomo²⁰. Se accettiamo questa formulazione adorniana, se l'arte non traccia "alternative", è perché essa ci incoraggia a scarabocchiare (modestamente ma ardentemente) possibili vie di fuga (attraverso un acuto gioco di passaggi e derive). Lungi dal trovarci al fianco di coloro che pensano l'arte come un supplemento (o appendice) dell'anima o come puro *divertissement*, o che ne promuovono il potere di illusione, di seduzione, che si trasforma dunque nel suo opposto, ci sembra indispensabile porre in modo diverso e stimolante la questione dell'*efficacia* profonda

(1964), trad. Chr. David, *Theodor W. Adorno et Ernst Bloch*, opera collettiva coordinata da Max Blechman e Michaël Löwy, *Europe*, n° 949, 2008, p. 54.

16 Fr. Jameson, *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie* (tomo 1, 2005), trad. N. Vieillescazes et F. Ollier, Paris: Max Milo, 2007, p. 26. Notiamo, incidentalmente, che sarebbe interessante, al di là delle tesi sviluppate da Adorno e Horkheimer (che rimangono peraltro sempre attuali anche nel contesto attuale), sondare una probabile dimensione critica di alcuni prodotti della *Kulturindustrie*. A titolo di esempio, Valérie Cossy, Fabienne Malbois, Lorena Parisi e Sylvia Ricci Lempen (« Imaginaires collectifs et reconfiguration du féminisme », *Nouvelles Questions Féministes*, volume 28, n° 1, 2009, p. 6), osservano da un punto di vista femminista che le serie televisive, anche se combinano «dei tratti conservatori e progressisti» mettono tuttavia in scena «delle relazioni uomo-donna, o solo tra donne che non corrispondono più agli schemi tradizionali (si vedano *Ally Mc Beal*, *The L World*, *Desperate Housewives*...)».

17 Si veda J. Rancière, *Le Maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris: Fayard 1987.

18 J. Rancière, *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008, p. 74.

19 In *Art / Politique. Le devenir autre* (Besançon, La Maison chauffante, 2011), Claude Amey ritorna su delle questioni essenziali: l'autonomia dell'arte, la distinzione tra il campo estetico e il campo politico, l'emergenza di pratiche politiche subculturali. Rinviamo ugualmente ai due libri collettivi che abbiamo coordinato con Olivier NEVEUX, *Changer l'art. Transformer la société* (Paris: L'Harmattan, 2009) e *Une esthétique de l'outrage ?* (Paris: L'Harmattan, 2012).

20 Th. W. Adorno, « Engagement » (1962), in *Notes sur la littérature*, trad. S. Muller, Paris: Flammarion, 1984, p. 289.

dell'arte, per esaminare, ancora e ancora, ciò che Alain Badiou definisce la *capacità* dell'arte.

Allora, l'opera d'arte è in grado di emancipare nella misura in cui ci fa scoprire le fessure, gli interstizi, ci fa aprire le crepe, per utilizzare le espressioni di John Holloway, della trama del sistema-mondo («L'ouverture de brèches est l'ouverture d'un monde qui se présente lui-même comme clos»²¹). Nelle *lignes de fuite* (così come le concepiva Adorno), nelle profondità delle quali l'esperienza estetica è in grado di farci precipitare, ripesciamo allora, come pescatori di perle, immagini e situazioni sconcertanti, e il momento della negazione (del «Grande Rifiuto» marcusiano²²) incontra quello dell'attesa di un futuro *eretico* (simile ad un gatto racchiuso in una scatola, vivo e morto). In questo elogio della (funzione di) perturbazione (anche attraverso il perturbante freudiano) ritroviamo la funzione dell'arte di elaborare nuovi orizzonti di libertà come urgenza all'aspirazione dell'emancipazione umana (recuperando la distinzione del giovane Marx della *Questione ebraica*) e non solo politica.²³ La forza della *forma* discordante, contestataria e utopica rafforza la «soggettività liberatrice»²⁴, la sua sensibilità infuocata.

“Susciter en tous domaines la venue d'une INTERRUPTION” è ciò che esige Michel Butel²⁵; e questo, per aprire all'infinito i molteplici mondi à venir. L'arte, come sostiene Bloch, sprigionando le libertine e libertarie *immagini-desideri*, fa apparire, come una fessura, o una piega, nel cuore del nostro reale, il *fattore verità* (in un senso derridiano), ovvero ciò che manca, che non è ancora al suo posto (e che forse non sarà mai lì). La razionalità estetica sfida così la razionalità strumentale dominante, indicando ciò che è inaccettabile e armeggiando con ciò che è desiderabile. Le strade trasversali districate dall'arte accentuano le faglie (e le contraddizioni) che scavano la realtà banale. E, secondo Marcuse, instaurano, a tentoni e nonostante il rischio di fallire ad ogni passo, “le forme di comunicazione” che tentano di minare la presa opprimente sulla mente e sul corpo dell'uomo, del linguaggio e delle immagini consolidate – linguaggio e immagini per lungo tempo mezzi di dominazione, indottrinamento e inganno²⁶. Quando l'arte ci offre un'autentica esperienza di scarto, libera e (re)attiva la nostra capacità di immaginare. Attraverso un spostamento determinato e una riconfigurazione così prodotti, può dispiegarsi allora un'energia desiderante produttiva²⁷. L'arte, ‘polemizzando’ con il Reale, invita a

21 J. Holloway, *Crack Capitalism* (2010), trad. J. Chatroussat, Paris: Libertalia, 2012. Prendiamo in prestito queste espressioni in campo estetico senza tuttavia condividere la tesi politica dell'autore che consiste a «cambiare il mondo senza prendere il potere».

22 H. Marcuse, « Préface », dans *Vers la libération* (1969), trad. J.-B. Grasset, Paris: Minuit, 1969, p. 11-12.

23 Una «émancipation sans visée finale (ou seulement celle de nous apprendre à nous émanciper sans visée finale, au risque d'effets aléatoires [...]), sinon celle de 'faire' encore quelque chose, contre toute idée de la 'fin', sans rien formuler de définitif ! », come osserva Christian Ruby in « La 'résistance' dans les arts contemporains », *EspacesTemps.net* (<http://espacestemps.net/document341.html>).

24 H. Marcuse, *La dimension esthétique, op. cit.*, p. 19.

25 M. Butel, « L'interruption », *L'Impossible*, n° 6, 2012, p. 5.

26 H. Marcuse, *Contre-révolution et révolte* (1972), trad. D. Coste, Paris: Seuil, 1973, p. 106.

27 Nel senso di Gilles Deleuze e Félix Guattari (*Capitalisme et schizophrénie*, tome 1 *L'Anti-Œdipe*, Paris: Minuit, 1972, p. 352), del desiderio come «de l'ordre de la production» in cui «toute production est à la fois désirante et sociale».

liberarci dai limiti agghiacciati della vita ordinaria, invita a scontrarci (non senza dubbi e talvolta preoccupazioni) con l'inquietante, lo stravagante, il fantastico, il bizzarro, l'insolito... L'individuo sperimenta così, in risonanza con il principio rimbaudiano, la tentazione di être autre dans un autre monde.

Di fronte all'étrangeté dell'opera d'arte, l'osservatore (come spettatore) è incoraggiato a vivere un'esperienza singolare. L'esperienza estetica, che lo porta in paesi strani e stranieri dove si instaurano connessioni inusitate, insospettite e inaspettate, che gli consentono non certo di scappare, ma al contrario di imbattersi in quel (suo) mondo (sempre più) amministrato. Quest'esperienza perturbatrice / perturbante contribuisce all'arricchimento di ciò che Philippe Corcuff definisce «*bricolage de soi*»²⁸, come ciò che è capace di spingere l'individuo a spezzare le catene pesanti della vita quotidiana controllata, appiattita e amministrata per indulgere nella vertigine di ciò che Daniel Bensaïd chiama «le sens du virtuel»²⁹. Esiste per davvero qualcosa di profetico nell'arte (per Löwy, la profezia è pensata in questi termini da Bensaïd: come un'anticipazione condizionale che tenta di scongiurare il peggio, e tiene aperto il fascio delle possibilità³⁰), quando impone uno choc che, simile a ciò che viene vissuto dagli *innamorati abbracciati sull'ala del turbine intelligente*, produce un effetto liberatorio, risalente, senza dubbio, al primo grande critico della modernità, quel Baudelaire che perfettamente descrive la vita *mondana*: dove “mondano” vuol dire “dentro il mondo” urbanizzato, cioè regolato dalle leggi del profitto, delle merci e della loro diuturna esposizione.

Le turbolenza e il turbamento provocati da questa “*rêverie éveillée*” in azione (e le cui scosse, apertamente o più carsicamente, agiranno oltre il momento dell'incontro), ampliano l'esperienza vissuta esaltando l'aspirazione ad avvicinarsi qui e ora a coste imbattute. Negli strappi e negli interstizi che vengono così moltiplicati, *fomentati*, si rispanzano eventi e avventure disparate, in cui e attraverso cui il principio di piacere viene riabilitato per colpire duramente il principio di realtà. L'arte, per la sua presenza dissonante nel mondo, crea l'adorniano chaos all'interno dell'ordine³¹. Questo lavoro di ricostruzione, che mostra tutta la sua profondità durante l'esperienza estetica negli abissi di ciò che viene rivelato e condiviso a livello del sensibile³², appartiene senza dubbio a una «*poétique de la rupture*» che, per Leyla Mansour³³,

28 Ph. Corcuff, *Marx XXI^e siècle*, Paris: Textuel, 2012, p. 97. Segnaliamo, peraltro, che l'autore, senza trascurare l'indispensabile azione collettiva, insiste sul fatto che lo stesso Marx era attaccato alla figura dell'individualità, sia come supporto per la critica del capitalismo sia come orizzonte di emancipazione sociale.

29 D. Bensaïd, *La discordance des temps*, Paris: Editions de la Passion, 1995, p. 207-219 (ripreso in *Une radicalité joyeusement mélancolique (1992-2006)*, opera concepita da Philippe Corcuff, Paris, Textuel, 2010).

30 M. Löwy, « Un communiste hérétique », in *Daniel Bensaïd, l'intempestif*, opera collettiva coordinata da François Sabado, Paris: La découverte, 2012, p. 27. L'autore considera in effetti che per Daniel Bensaïd, la profezia è presente in tutte le grandi avventure umane, amorose, estetiche, e rivoluzionarie.

31 Th. W. Adorno, *Minima Moralia (1944-1947)*, trad. E. Kaufholz et J.-R. Ladmiral, Paris: Payot, 1980, p. 207.

32 Sul punto J. Rancière, *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique, 2000.

33 L. Mansour, *Corps de Guerre. Poétique de la rupture*. Paris: L'Harmattan, 2012, p. 30.

nelle rovine del presente³⁴, ingaggia ciascuno di noi: *Sauve-toi du formé et du quantifiable. Expose-toi à l'inégal, à l'hétérogénéité de l'incomparable* (che, se da un lato, non vuol dire che il vissuto sia *dimenticato* o *sconfitto*, dall'altro, neppure implica in maniera ineluttabile che questa invenzione del futuro sia necessariamente realizzabile). L'apertura sui *possibles-impossibles*, scriveva Henri Lefebvre, è sempre ipotetica.

Per le sue dimensioni critiche e anticipatrici, l'arte partecipa allora della lotta contro il fatalismo e la rassegnazione. Costruendo realtà licenziose, facendoci tremare di desideri fugaci e intempestivi, l'arte nutre ciò che Antonio Negri definisce come un "eccesso di essere", una dismisura³⁵. L'arte confonde le linee di separazione che configurano il campo consensuale del dato materiale³⁶, scrive Rancière, e questo banchetto a cui invita non è solo estetico; è anche politico, nel senso che fa svanire l'ordine della piatezza che è "sempre stata legata al potere", come afferma Radovan Ivsic³⁷. Esibendo le sue innumerevoli potenzialità, in incandescenti contrappunti, trasportandoci verso attraenti forme di distese di vita, l'arte non possiede, nella forte visione di Pierre Naville, il potere di forzare l'"organizzazione del pessimismo"?³⁸.

II

L'arte come il ritorno del superato

Come leggiamo nelle *Tesi di sociologia dell'arte*, pubblicate nei *Parva aesthetica* di Adorno, la raccolta di saggi scritti dopo l'esilio californiano, dal 58 al 67, e in originale col titolo che è già manifesto politico: *Onhe Leitbild*, contro cioè quell'immagine-guida dal timbro vagamente militare (contro cui Adorno si scagliava già nella sua critica alla struttura rigida della performance jazzistica degli anni '30)³⁹, una sociologia dell'arte dovrebbe domandarsi non come l'arte sta nella società, come essa operi, o che influenza sociale eserciti, piuttosto come la società si *oggettivizza* nelle opere d'arte.

Il termine "mediazione" usato da Adorno nella sua *Introduzione alla sociologia della musica* (1962) non è sinonimo di comunicazione, cioè della relazione tra la cosa e coloro verso i quali è portata, ma è la mediazione hegeliana, *nella* cosa stessa. Ovvero il modo in cui gli elementi strutturali, le posizioni, le ideologie, e quant'altro si vuole di sociale, si affermano nell'opera

34 A condizione di considerare le rovine come i pezzi di un gioco di costruzione senza regole prestabilite. A partire da questi frammenti di resti di realtà, possiamo sognare e costruire altri paesaggi.

35 T. Negri, *Art et multitude*. Paris: atelier / EPEL, 2005, p. 90.

36 J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 85.

37 R. Ivsic, « Eternel voleur des énergies... », Préface à Pierre Mabilie, *Thérèse de Lisieux* (1937), Paris Le Sagittaire, 1975, p. 102.

38 P. Naville, « Mieux et moins bien » (1927), in *La Révolution et les intellectuels*. Paris: Gallimard, 1975, p. 116.

39 A partire dall'articolo *Firewall to jazz*, Adorno anticipa così le posizioni radicali del *free jazz* contro la "jazz music" portate avanti in perfetta linea con la critica estetica del filosofo di Francoforte, nella rifondazione della *black music*, da Ornette Coleman, Charles Mingus, Max Roach, Miles Davies, ecc. Per un approfondimento, A.J. Magliacane, *To blue*. Firenze: Classi, 2017, e F. Rubino, *Corpi neri. Gramsci e il jazz*. Firenze: Classi, 2015.

d'arte. L'opera d'arte non è qualcosa di sconosciuto o irrazionale, che solo l'esperienza vissuta dell'arte può misurare nei suoi effetti, secondo la *Kunsterlebnis* sibermanniana, che la riduce in un fascio di stimoli o di riflessi, applicando un modello che si adatta in larga misura ai mass-media, che sono appunto calcolati in vista dell'effetto, e modellati secondo gli effetti presuntivi che rispondono cioè agli obiettivi ideologici dei programmatori; no, l'opera d'arte autentica è autonoma, cioè ha una sua legge immanente, determinabile oggettivamente come *contenuto sociale immanente*. Per esempio, è il rapporto di Beethoven con l'autonomia, la libertà e la soggettività borghesi presenti fin dentro il suo procedimento compositivo. Questo contenuto sociale, anche inconscio, è un fermento dell'effetto, di quelle relazioni più profonde fra arte e società che si *crystallizzano* – direbbe Benjamin – nell'opera d'arte stessa.

Per dirla diversamente, il “contenuto di verità” dell'opera d'arte non si esaurisce nella soggettività, ma è dovuto a un'oggettivazione di un elemento eterogeneo – tanto dei materiali come dei procedimenti oltre che della soggettività – altrimenti quel processo che l'arte è si svolge nel proprio *vuoto*. Questo contrasto con la sfera della cosa diventa produttivo e l'opera diventa autentica quando si oggettivizza in ciò che l'opera consuma in sé, andando ben oltre il soggetto di cui essa sempre necessita in qualità di esecutore. Questo contrasto immanente mette in gioco l'elemento di *irriducibilità*, ovvero quella molteplicità qualitativa che si oppone ad ogni principio di unità dell'Arte, compresa l'unità dei generi artistici.

L'industria culturale si caratterizzerebbe invece proprio per questo effetto di *valorizzazione* che riduce l'autonomia tanto della cosiddetta arte “alta” – che con la speculazione sull'effetto perde di serietà – tanto di quella bassa, la quale, nella misura in cui è espressione della cultura popolare, perderebbe quell'indomabile opposizione che le derivava dal fatto di sfuggire alla totalità del controllo sociale con “l'incivilimento che l'addomestica”. Per questo, nelle bozze della *Dialettica dell'Illuminismo*, l'espressione originaria Cultura di massa è stata poi sostituita da Industria culturale: per sottolineare l'irriducibilità del sistema integrato, dall'alto, dell'industria culturale col fenomeno di una cultura spontanea delle masse, che assume dunque i caratteri di un'arte popolare. Un sistema, quello dell'industria culturale, che, essendo a priori una tecnica di *distribuzione* e di *riproduzione* meccanica nella produzione di beni materiali – più affine dunque al commercio, cioè alla circolazione del capitale da cui trae origine, rispetto al processo di produzione tecnologico-razionale –, rimane sempre esterno al suo oggetto, senza curarsi di ciò che la materialità di una tecnica extrartistica comporta per la forma intra-artistica, e per la legge formale dell'autonomia estetica.

All'esterno di questa ingannevole differenza tra arte e industria, che è in realtà una convergenza, si situano solo le figure dell'Avanguardia come figure del non-vero, che si prendono in carico l'assoluto negativo, cioè che permettono di vedere, nella sua totalità, la

inconciliabilità del mondo, e all'interno dei rapporti sociali esistenti la “coazione forzata” all'identità del soggetto come una non-coscienza infelice (da qui la grandezza di Freud, per Adorno, come si legge nella relazione davanti alla società psicanalitica nel '47 di San Francisco, di tenere come irrimediabilmente scissa la cosa).

Se infatti la *cultura* si definisce per sfuggire alla sua quantificazione sociale, per essere cioè quello stato di cose che, nella sua accezione più vera, “non si è mai limitato ad obbedire agli uomini”, ma “ha anche sempre elevato una *protesta* contro le condizioni irrigidite” dell'esistenza, nell'industria culturale, i prodotti “non sono *anche* merci, ma sono, ormai, merci da cima in fondo”. Uno spostamento qualitativamente tale da provocare fenomeni assolutamente nuovi. Alla fine l'industria culturale non ha più bisogno di proseguire ovunque direttamente il profitto. Quell'interesse si è oggettivato nella sua stessa ideologia. Le merci culturali possono anche emanciparsi dall'obbligo di essere vendute: in quanto merci, cioè in quanto “accordo a-critico generale”, ciascun prodotto dell'industria culturale è “la *réclame* di se stesso”.

Questo fenomeno qualitativamente nuovo, scrive Guy Debord 20 anni dopo *Dialettica dell'Illuminismo*, nel '69, è lo spettacolo: “lo spettacolo è il capitale a un tale grado di accumulazione che diviene immagine”.

Lo spettacolo è una *formazione di compromesso* – diremmo – tra cultura popolare e industria culturale di massa che azzera la coscienza di classe, o qualsiasi contenuto politico attivo, in modo da operare, nei termini di Adorno, una funzione di mascheramento, da oscurare il *dolore* pur mostrandolo, da esibire la sofferenza facendo tuttavia in modo che l'individuo non ne soffra. Da procurare, tramite la dipendenza e l'asservimento, che l'industria culturale predispona col sentimento confortante che il mondo sia ordinato nel modo che essa suggerisce – esemplificativa è la rubrica astrologica del *Los Angeles Time*, per cui finanche le stelle vengono scomodate pur di apportare una soluzione, rigorosamente bi-fasica, ai falsi problemi imposti dalla banalità del quotidiano – un soddisfacimento sostitutivo che, in quanto tale, è alimentato da un senso di colpa costante poiché maschera l'insoddisfazione profonda dell'economia psichica delle masse (il *plus de jouir* lacaniano): “defrauda gli uomini della felicità di cui spaccia il simulacro.”

L'ordine stabilito, finanche *nella* storia naturale⁴⁰, la freccia in avanti, è la falsa tradizione che sorge contemporaneamente alla società borghese che di suo non può che sguazzare nella falsa ricchezza, direbbe ancora Adorno misurandosi con i processi del modernismo e, più in generale, con la condizione di precarietà della cultura. E ancora: Parodia della catarsi e quindi del tragico, direbbe.⁴¹ Perché, dal punto di vista estetico, si tratta del fatto che tutto si presenta come *stile*: l'industria culturale cerca e produce l'effetto per l'effetto, e in questo senso

40 E. Bloch, *Filosofia del Rinascimento*. Bologna: Il Mulino, 1997.

41 T.W. Adorno, *Parva aesthetica. Saggi 1958-1967*. Milano: Mimesis, 2001. In particolare i saggi *Sulla tradizione* e *Proposta di non conciliazione*.

lo stile “sarebbe allora da riservarsi alla mediocrità”⁴². L’industria culturale non si adatta alla massa, come sappiamo, ma la produce come mediocrità, mediante la soluzione dello stile come strumento di identificazione di ogni singolo soggetto. Si tratta di una logica del prorompente che costringe a rivedere il concetto stesso di Avanguardia.

Una delle caratteristiche del chiamato capitalismo tardivo è la tendenza ad attenuare fino a fare scomparire dalle sue espressioni ideologiche ogni possibilità di utilizzare la categoria della *mediazione*, e così facendo, la dimensione e il senso del movimento storico. Ora, il legame tra le neo-avanguardie e l’ordine borghese-capitalistico diviene organico ed esplicito laddove, per l’avanguardia storica, esso era solo indiretto e implicito. Per parafrasare il poeta italiano che protestava insieme agli operai e agli studenti nelle città dell’autunno caldo del 1969: il salto storico tra l’avanguardia del 1905-30 e quella dei nostri giorni corrisponde al salto da una fase *aperta* dell’espressione (e della lotta sociale) verso una fase *chiusa*⁴³. Se non si cade nell’errore di legare immediatamente – col rischio di sottostare all’inevitabile risvolto magico e misticheggiante – praxis e teoria (secondo la ben nota critica formulata dal filosofo ungherese, Georg Lukács, alle avanguardie, storiche come artistiche), bisogna riconoscere che il discorso poetico e artistico è diverso dal discorso pratico-politico, ma anche che il primo non negherà né distruggerà nulla *in se*, in quanto discorso poetico e artistico le sue negazioni si ricompongono sempre nella forma, nell’inevitabile “opera”. *Altro* è dunque il potere di negazione e di rinascita che è di ogni opera d’arte, la cui *capacità* (come la chiama Badiou) o *efficacia* perturbatrice delle ideologie dominanti non risiede nella contestazione del banale – nella misura in cui continua a posizionarsi permanentemente in funzione di contestazione, di negazione («ad alimentarsi di attualità» dice Fortini) in una realtà sociale il cui habitat culturale è quello del capitalismo avanzato, che finisce sempre e in fin dei conti a non lasciare nessun margine alla “rivolta” degli artisti e degli scrittori) –, né risiede solamente nel potere di spezzare gli schemi formali ormai inadatti, ma nel carattere di profonda *inattualità* e di *caducità* inevitabile da cui non sfuggono nemmeno le opere *aperte* o *interrotte* o *informali*, poiché la formalità è costitutiva del loro stesso “*etymon*”, della loro stessa natura che è quella di essere dei grandi *morfemi*. In questo senso, anche la più umile e profane delle opere d’arti appare, grazie alla sua propria *conclusione*, come un artificio «carico di valori» che fa sempre allusione a un possibile che non solo non è mai identico al possibile *ad venire* del politico ma che sovente gli è *intempestivo*. Uno dei paradossi dell’Avanguardia, scriveva nel ’68 Franco Fortini, sarebbe allora quello di non accettare l’incarnazione, di rifiutare quello che viene chiamato il «compromesso» che è, invece, e molto semplicemente, così come Benjamin l’aveva anticipato nelle sue *flâneries* e nei

42 T.W. Adorno, *Abuso del Barocco*, in *Parva aethetica*, op. cit.

43 F. Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*. Torino: Einaudi, 1989.

suoi *passages de Paris*, alla scoperta dei suoi «oggetti» per fondare un'estetica materialista, l'opera nella sua oggettività.

Bisogna svegliare – leggiamo nel testo di Lenin *Per cominciare* – la “passione per le rivelazioni politiche” (dopo aver suscitato, nella classe operaia della Russia zarista, la passione per le rivelazioni “economiche”). Ma sembra che quest'ultime, chiuse nel mondo della fabbrica, che condivide la stessa lingua del Capitale, per la determinazione in ultima istanza ricadano nella dialettica del riconoscimento e assorbano l'impeto vitale dei lavoratori: produrre di meno o in condizioni migliori, significa pur sempre produrre se stessi come *sintomo* del sistema.⁴⁴ Per questo abbiamo bisogno, oggi come altrove, di una lingua che viene dal di fuori, in grado di riunire, trasportare e indirizzare la classe *in se* nella classe *per se*. Le *rivelazioni* sono forme, percettibili ai nostri sensi, forme riconoscibili, già esistenti, e quindi, le vecchie forme della tattica che si dissolvono nella forma assente, ma già presente, della *strategia* (per recuperare un'altra importante categoria analitica leniniana).

La triade progressista della dialettica benjaminiana si sviluppa infatti tra le rovine, i detriti, i residui in quanto Storia, da una parte; il soffio o vento divino in quanto Destino, o, in altri termini la vocazione messianica della *classe* proletaria, dall'altra; e il soggetto rivoluzionario, ovvero l'Angelo della Storia, cioè l'Avanguardia. Ugualmente per Antonio Gramsci: il Partito non può essere l'Intellettuale organico se non è Avanguardia, e la lotta per l'egemonia consiste giustamente nella *tensione* tra queste tre istanze: cultura popolare, industria culturale (o nazional popolare in termini gramsciani) e avanguardie.

Se ricordiamo infatti il '68, è perché c'è una congiuntura tra questi tre poli che è di tipo progressista. È il problema strutturale dell'arte: la *hard question* su come fare un'analisi strutturale delle forme artistiche e quindi porre il problema delle *rivoluzioni* artistiche e delle *evoluzioni* artistiche – un problema sia di forma, sia di funzione, sia di struttura. In tutte e tre le dimensioni influiscono le evoluzioni sociali e tecnologiche. Il grande critico Renato Barilli utilizza l'immagine del pendolo, in quanto “questa fedeltà di lungo periodo a un quadro di cultura materiale-tecnologica dominante non implica che si proceda di pari passo, con piccoli apporti lungo la medesima linea; al contrario la ricerca adotta un sistema ondulatorio, va avanti con risolutezza in una medesima direzione per un tempo preciso (un decennio?), ne esaurisce tutte le possibilità, ma poi intraprende un movimento di segno contrario, proprio come vuole il fenomeno fisico del pendolo”⁴⁵. In effetti, ritornando alla precedente oscillazione di pendolo all'indietro, quella della decade 1954-64, mescolando le risorse visive dell'arte d'avanguardia con il repertorio delle immagini popolari, la Pop Art appariva desiderosa di abolire le distinzioni

44 Sull'impossibile dialettica *désir/jouissance* a causa del discorso del Capitalista, si veda il mio A.J. MAGLIACANE, *Class consciousness and Psychoanalysis*. Paris: Classi, 2017.

45 R. Barilli, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*. Milano: Feltrinelli, 2006, p. 10.

fra arte “alta”, ossia quella che, secondo la nota distinzione introdotta da Clement Greenberg nel 1939 in *Avanguardia e Kitsch*, si esprimeva in forme autonome e irrelate da ogni connotazione sociale, e arte “bassa”, ossia popolare e kitsch.

Il recupero dell’arte popolare avveniva però sempre rintracciandovi le possibilità di una cosciente rielaborazione pittorica, che ne tradiva la propria origine colta e da dove ne scaturiva l’ironia. La selezione e la modificazione dell’immagine rispondevano a rigorosi criteri compositivi, confermando la capacità della Pop Art “d’introdurre un problema formale a partire da immagini che non ponevano di per sé uno specifico problema di forma”⁴⁶. Se il moderno linguaggio pubblicitario era sorto negli anni Venti e Trenta grazie alle complesse risorse visive del costruttivismo e del Bauhaus, la Pop Art attingeva invece alla banalità di una pubblicità ormai datata, ravvisando però in essa alcuni tratti essenziali del modernismo.

Era il primo segno di ribellione, non opposizione, che si installava dunque in una zona intermedia, che non venne poi né assorbita dalla cultura di massa né restò avanguardia vera e propria. La rimozione di quella critica sociale che aveva caratterizzato le avanguardie storiche come il dada e il surrealismo, e la perdita dell’autonomia estetica difesa dal modernismo, condussero all’assimilazione nell’industria delle merci, portando progressivamente ma rapidamente a quel fenomeno che è stato definito come “ripetizione vuota”⁴⁷. Pertanto, la parificazione del valore artistico e del valore di scambio – che si compirà nell’arco di tempo che passa dalle prime serigrafie warholiane del 1962 alle scatole di Brillo tre anni dopo – porterà al divorzio tra “ideazione e realizzazione”, tra originalità, autorialità e diritto d’autore (James Harvey pittore espressionista che disegnò il logo per la Brillo Box non era più autore di quanto non sarà la schiera di artigiani e pittori che realizzeranno le costose opere di un Jeff Koons o di un Maurizio Cattelan). Lo sviluppo dell’arte contemporanea avviata con le Brillo Boxes di Warhol e proseguito con il minimalismo, con l’arte concettuale (quell’esplosione o volatizzazione di forme che si registra nella congiuntura del 68), e poi con il pluralismo degli anni Settanta e Ottanta, ebbe una conseguenza cruciale.

Secondo Arthur Danto⁴⁸, la distinzione tra arte e non arte non si colloca più sul piano visivo, ma filosofico: è la teoria dell’arte che collocava l’oggetto all’interno del mondo dell’arte, e che lo difendeva dal rischio di ritornare all’oggetto reale. Ciò che ebbe termine intorno alla metà degli anni ’60 non fu dunque la produzione artistica, che anzi è sempre più incrementata, ma ciò che andava esaurendosi era una certa narrazione foriera di nuove scoperte e nuove *infrazioni*. Da allora, ciò che conta è il modo in cui di volta in volta stili e

46 A. Del Puppo, *L’arte contemporanea. Il secondo Novecento*. Torino: Einaudi, 2013.

47 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*. Roma – Bari: Laterza, 2015.

48 Si veda A. Danto, *Andy Warhol*. Torino: Einaudi, 2010, e, dello stesso autore, *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell’arte dopo la fine della storia*. Milano: Marinotti, 2010.

modelli già disponibili sono impiegati.

La pittura pop ebbe almeno il merito di tenere in vita, forse per l'ultima volta, la convenzionale ripartizione in generi, come il ritratto o la natura morta. Nella sua più ampia accezione lo "stile" pop si esaurì nell'estetica *camp* della messinscena, che spesso assunse le forme del travestitismo, alimentando una forma di storicismo istrionico (vedi la mostra intitolata *Transformer* del 1974 che raccolse al museo di Lucerna una compagine di *performers* adusi all'azione *en travesti*: da Urs Luthi al nostro Luigi Ontani).

Insomma una seconda infanzia (degli oggetti).

Una condizione come sempre anticipata da Adorno nel '63: se il Barocco "è stato l'ultimo stile possente ed esemplare registrato dalla storia dell'arte", la Contemporaneità, o è ricerca del superamento di ogni stile possibile, o è costruzione inautentica di uno stile corrispondente non più ad un'epoca, a una cultura o *Weltanschauung*, ma ad un soggetto, ad un autore. Il *kitsch* e, nel *kitsch*, la stessa cultura di massa, non è uno stile, ma il fatto che tutto assume il carattere dello stile.

Da Koons e Steinbach a Halley e Armleder, i protagonisti della stagione neo-Pop e neo-Op non si esimono sia dalla scelta delle "buone cose di pessimo gusto", sia dall'uso di una scala cromatica di tinte cacofoniche; entrano infatti, con modalità specifiche, in quella che è stata definita sul piano della pratica artistica come *simulazione* (in questo sorretti dalle teorie di Barthes, Derrida e Baudrillard).

Lo stesso vale per il caso ambiguo dell'Iperealismo, quel fenomeno sorto e sospeso e rimasto aperto agli inizi dei '70 fino ai giorni nostri, definito "combattimento per un'immagine", che era proprio il tentativo di proseguire linearmente la stagione pop, ma estendendola al panorama urbano e il connesso universo consumista. Si fa riferimento qui alla pratica dell'*appropriazione*, cioè dell'assimilazione critica dei codici visivi, per svelarne il foucaultiano discorso d'autorità (pratica inaugurata con la mostra *Pictures* del 1977, che si tenne a New York). La teoria dell'arte giungeva così a coincidere con una serie di teorie della rappresentazione, mentre la pratica artistica si identificava nella comprensione e nella critica dei modi e significati simbolici delle rappresentazioni sociali, preferendo un approccio strategico, piuttosto che ideologico, capace di perturbare e reindirizzare i flussi di significato da dentro il sistema, e di distanziarsi dal *medium* (attraverso i metodi storici del collage o del fotomontaggio dada e surrealista, il *détournement* situazionista, aggiornandoli alla luce delle pratiche critiche dell'arte concettuale).

Si andava così recuperando quel tanto di aura – la presenza dell'assenza, che, come scrive Adorno, in epoca di industria culturale la conserva putrefatta, come alone fumogeno – atta a stabilire una specie di contro-narrazione.⁴⁹

49 In termini moderni, post-psicanalitici, possiamo dire che da un lato c'è l'oggetto del desiderio, e dall'altro, l'immaginario artistico.

Dunque il movimento del pendolo disegna un taglio (lo squarcio del soggetto bucato dal desiderio), e il taglio è anche una *soglia*. Inutile evocare qui Baudelare come figura che resta sulla soglia tra Moderno e Premoderno in Benjamin, ma anche, soprattutto la città di Parigi, scelta dal filosofo per il suo carattere allegorico: di passaggio e di soglia tra due mondi (a differenza della Londra capitalista, già ultramoderna e metropolitana, e di una Berlino premoderna, agreste e provinciale). Parigi è *in mezzo*, ovvero duplicata come tagliata in due e come metonimia del tutto: Parigi è il luogo in cui come nel linguaggio del sogno, arcaico e moderno, lato infantile di desiderio e lato adulto di volontà appaiono ambigualmente compenetrati: “è aperta alla folla variopinta, ma teme la massa anonima; si dà alla tecnica e ai nuovi materiali, ma ne dissimula artisticamente le forme con ogni tipo di camuffamento arcaico; anela alla merce e alla moda, ma le rinchiude nell’*intérieur* onirico dei *passages*; accetta le macchine, ma nelle esposizioni universali le inserisce in contesti archeologici ed esotici da *luna park*”⁵⁰. Come scrive Benjamin: “Le immagini in cui il nuovo si compenetra col vecchio sono immagini ideali, in cui la collettività cerca di eliminare o di trasfigurare l’imperfezione del prodotto sociale, come pure i difetti del sistema produttivo sociale”⁵¹. Il primo spettacolo, dopo quello offerto-vissuto nella metamorfosi della città in metropoli, è l’illuminazione artificiale delle vetrine, che fanno del primo piano degli edifici un’ininterrotta galleria di offerte. Il desiderio di meravigliare e di essere stupiti è più che legittimo. *It is a happiness to wonder*, è una gioia meravigliarsi; ma anche *it is a happiness to dream*, è una gioia sognare. Il capitolo del “Salon” dedicato da Baudelaire al paesaggio termina, non a caso, con un richiamo alla meraviglia tecnica del momento, il diorama: “Vorrei ardentemente essere condotto di nuovo verso il diorama, la cui magia brutale ed enorme sa impormi un’utile illusione. Preferisco contemplare certi scenari teatrali, ove trovo, espressi con la sapienza dell’arte e concentrati in figura tragica, i miei sogni più cari.”

Insomma, la *Paris, capital du XIX^e siècle*, esprime l’ambiguità con cui la classe borghese sembra al tempo stesso (ancora) accettare e rifiutare, a livello inconscio, il destino del progresso e del dominio planetario che la società capitalista le ha riservato, poiché ne comprende sia il lato umano e emancipatorio sia il lato disumano e distruttivo. Un unico processo conduce al modernismo e alla cultura proletaria. Da un lato, il feticismo delle merci, dall’altro l’avanguardia. La città delle avanguardie è soprattutto nelle aree della città dove sorgono industrie chimiche

Ma che ne è dell’oggetto? È forse lo stesso nell’avanguardia? Oppure cambierebbe la sua *funzione*? La sua *struttura*? La sua *forma*? Ciò che è estremamente interessante della dialettica in esame – che è quella benjaminiana – è che questa non contempla solamente due poli, la struttura e la funzione, ma anche un terzo polo fondamentale che è la forma. Ciò che implica ancora una volta, in termini moderni, che l’oggetto dell’arte deve essere articolato con l’oggetto della psicanalisi. Per un approfondimento, rinviamo al nostro A.J. Magliacane, *Quell’oscura causa del desiderio*. Firenze: Classi, 2018.

50 Si veda la voce *Città*, in *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, a cura di A. Pinotti. Torino: Einaudi, 2018, ma anche A.J. Magliacane, *La donna tagliata in due: tra stereotipo e paradigma*, in *Sovrastrutture* 24/2019. Nonché A.J. Magliacane, *La donna tagliata in due. La città di notte e il corpo immaginario*. Firenze: Classi, 2016.

51 W. Benjamin, *I “passages” di Parigi*. Torino: Einaudi, 2000, p. 7.

e tessili, chiamate di “città finte / simulate”: in francese *Fau(x)bourgs*. Qui ritroviamo anche gli asili nido, i teatri di strada, si svolgono dibattiti pubblici, si assiste alle proiezioni di film, si vendono elettrodomestici, si aprono biblioteche, si commercia la prostituzione, pornografia; e qui vivono immigrati, esiliati, leader politici comunisti e socialisti.

In queste città coesistono morte e vita, perché la morte, vista come inorganica, ha un fascino sessuale: le merci costruiscono il desiderio. Di qui la necessità della *Traumdeutung* benjaminiana, l’interpretazione critica del sogno effettuata dal materialista storico, che ribalti in dialettica rivoluzionaria l’ambiguità borghese.

Qui si potrebbe fare una digressione che va dal Perturbante come *ritorno del superato*, nella bellissima applicazione critica di Francesco Orlando, alla letteratura come categoria del particolare negli studi di Hans Mayer sui *diversi intenzionali o esistenziali*⁵², in quanto “modelli di superamento dei limiti” (Bloch), alla *dicotomia del mondo proustiano* come “ricerca di uno spazio che contraddica l’altro e che sembra respingerlo: il contrasto fra il luogo presente e la memoria”⁵³.

Come avverte scrupolosamente proprio il Freud di *Das Unheimlich*, quel *che cosa* si crede, o si opina, non può costituire un rimorso, trattandosi di credenze che nel corso della lunga evoluzione sociale, dalla magia alla civiltà scientifica, non sono mai state dimenticate, ancor meno rimosse: piuttosto *superate*, così da poter sempre ritrovare “apparenze di conferma”. Quindi, sottolinea giustamente Orlando, non si tratta di contrapporre un inconscio rimosso alla coscienza, ma, nella piena coscienza, credenze ufficiali e credenze solo razionalmente represses (da qui lo studio sugli oggetti desueti e la letteratura sovranaturale come “formazioni di compromesso”)⁵⁴.

“In altre parole, il processo stesso dell’illuminismo, e la definizione freudiana del sinistro presuppone la labilità permanente di un tale superamento, la *reversibilità* che cova in seno al processo dell’illuminismo: ossia la concezione freudiana della civiltà”⁵⁵.

Di questo *residuo* si alimenta dunque l’arte contemporanea, ovvero l’arte si alimenta della propria morte, del tentativo di superamento della sua forma. Tale contraddizione è l’elemento vitale di tutta l’arte veramente contemporanea, la quale, secondo l’espressione coniata da Marcuse, non vuole più partecipare, essere complice del carattere affermativo della cultura. Ciò è evidente in quel processo di sfrangiamento delle arti di cui ci parla ancora Adorno: si pensi alla musica seriale e all’arte informale, e nella misura in cui si ribella alla dipendenza

52 H. Mayer, *I diversi. La donna, l’ebreo, l’omosessuale: tre aspetti della diversità. Miti, personaggi, destini reali, tra letteratura e storia*. Milano: Garzanti, 1977.

53 G. Macchia, *Tutti gli scritti su Proust*. Torino: Einaudi, 1997, p. 9. L’interruzione del flusso dei giorni quotidiani, la sospensione delle passioni della vita, permetto a Proust di ritrovare la purezza di un altro mondo, nel tempo e nello spazio: quello di una semplice convalescenza, o della vastità emotiva dell’adolescenza...

54 A.J. Magliacane, *Un latrato da un altro pianeta. L’universo dissestato di Philip K. Dick*. Firenze: Classi, 2017.

55 F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*. Torino: Einaudi, 1973, p. 201.

dei materiali dati, ostile a un ideale di armonia che presuppone un *continuum* tra le arti o dei rapporti ordinati all'interno dei generi artistici come garanzia di significato – e il pensiero reazionario arretra di fronte all'idea di una contraddittorietà oggettiva insita nei fenomeni, che possano minacciare il presente o il futuro –, come già aveva fatto il montaggio cinematografico venuto a turbare il significato dell'opera con un'invasione di frammenti della realtà empirica sottratti alla legittimità di senso, o come Schoenberg che risponde al magnate hollywoodiano che dichiara di apprezzare la sua musica seriale, *My music is not lovely*. Tale rifiuto è a sua volta principio di stilizzazione estetica, non fosse altro che per il tramite della sua tecnica.

I procedimenti pittorici, simbolici, cinematografici, musicali, inducono nell'oggetto degli elementi inevitabilmente prestatori di senso, anche quando si vuole che compaia il nudo materiale.

Ma anche questa ribellione è arte e allarga l'arte. Nella speranza che il particolare dell'opera, che è tutto ciò a cui l'opera d'arte è tenuta a rispondere, possa svelarsi come universale.

Riferimenti bibliografici

- ADORNO, T.W. **Parva aesthetica. Saggi 1958-1967**. Milano: Mimesis, 2001.
- _____. **“Engagement” (1962)**, in **Notes sur la littérature**, trad. S. Muller, Paris: Flammarion, 1984.
- _____. **Minima Moralia (1944-1947)**, trad. E. Kaufholz et J.-R. Ladmiral, Paris: Payot, 1980.
- _____. **Théorie esthétique (publicata a titolo postumo nel 1969)**, trad. M. Jimenez et E. Kaufholz, Paris: Klincksieck, 1974.
- BARILLI, R. **Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005**. Milano: Feltrinelli, 2006.
- BENJAMIN, W. **I “passages” di Parigi**. Torino: Einaudi, 2000.
- BENSAÏD, D. **La discordance des temps**, Paris: Editions de la Passion, 1995.
- _____. **Le Pari mélancolique**. Paris: Fayard, 1997.
- BLOCH, E. **“Sur les contradictions propres au désir d’utopie”**, intervista radiofonica tra Adorno e Bloch animata da Horst Krüger (1964), trad. Chr. David, Theodor W. Adorno et Ernst Bloch, opera collettiva coordinata da Max Blechman e Michaël Löwy, Europe, n° 949, 2008.
- _____. **Filosofia del Rinascimento**. Bologna: Il Mulino, 1997.
- _____. **Le Principe Espérance (1954-1959)**, tre tomi, trad. Fr. Wuilmart, Paris: Gallimard, 1976-1991.
- _____.; RIVERA e TROTSKY, D. **Pour un art révolutionnaire indépendant (1938)**, in Trotsky, Littérature et révolution, trad. P. Franck, Cl. Ligny et J.-J. Marie, Paris: UGE, 1974.
- BUTEL, M. **“L’interruption”, L’Impossible**, n° 6, 2012.
- CORCUFF, Ph. **Marx XXIe siècle**, Paris: Textuel, 2012.
- DANTO, A. **Andy Warhol**. Torino: Einaudi, 2010.

- _____. **Il mondo dell'arte dopo la fine della storia**. Milano: Marinotti, 2010.
- DEL PUPPO, A. **L'arte contemporanea. Il secondo Novecento**. Torino: Einaudi, 2013.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Capitalisme et schizophrénie**, tome 1 *L'Anti-Œdipe*, Paris: Minuit, 1972.
- DI GIACOMO, G. **Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi**. Roma – Bari: Laterza, 2015.
- FORTINI, F. **Scritti di critica e di istituzioni letterarie**. Torino: Einaudi, 1989.
- FUKUYAMA, Fr. **La Fin de l'Histoire et le dernier homme**, trad. D.-A. Canal, Paris: Flammarion, 1992.
- HOLLOWAY, J. **Crack Capitalism (2010)**, trad. J. Chatroussat, Paris: Libertalia, 2012.
- IVSIC, R. “**Eternel voleur des énergies...**”, **Préface à Pierre Mabille, Thérèse de Lisieux (1937)**, Paris Le Sagittaire, 1975.
- JAMESON, Fr. **Archéologies du futur. Le désir nommé utopie (tomo 1, 2005)**, trad. N. Vieillescazes et F. Ollier, Paris: Max Milo, 2007.
- JOUFFROY, Alain. **Les pré-voiyants**. Bruxelles: La Connaissance, 1974.
- LÖWY, M. “**Un communiste hérétique**” in Daniel Bensaïd, *l'intempestif*, opera collettiva coordinata da François Sabado, Paris: La découverte, 2012.
- MACCHIA, G. **Tutti gli scritti su Proust**. Torino: Einaudi, 1997.
- MAGLIACANE, A. J. **Class consciousness and Psychoanalysis**. Paris: Classi, 2017.
- _____. **La donna tagliata in due. La città di notte e il corpo immaginario**. Firenze: Classi, 2016.
- _____. **La donna tagliata in due: tra stereotipo e paradigma**, in *Sovrastrutture* 24/2019.
- _____. **To blue**. Firenze: Classi, 2017.
- _____. **Un latrato da un altro pianeta. L'universo dissestato di Philip K. Dick**. Firenze: Classi, 2017.
- _____. **Quell'oscura causa del desiderio**. Firenze: Classi, 2018.
- MANSOUR, L. **Corps de Guerre. Poétique de la rupture**. Paris: L'Harmattan, 2012.
- MARCUSE, H. “**Préface**”, dans **Vers la libération (1969)**, trad. J.-B. Grasset, Paris: Minuit, 1969.
- _____. **Contre-révolution et révolte (1972)**, trad. D. Coste, Paris: Seuil, 1973.
- MAYER, H. I diversi. **La donna, l'ebreo, l'omosessuale: tre aspetti della diversità. Miti, personaggi, destini reali, tra letteratura e storia**. Milano: Garzanti, 1977.
- NAVILLE, P. “**Mieux et moins bien**” (1927), in *La Révolution et les intellectuels*. Paris: Gallimard, 1975.
- NEGRI, T. **Art et multitude**. Paris: atelier / EPEL, 2005.
- ORLANDO, F. **Per una teoria freudiana della letteratura**. Torino: Einaudi, 1973.
- PREVE, C. **Histoire critique du marxisme**, trad. B. Eychart, Paris: Armand Colin, 2011.
- RANCIERE, J. “**Sens et figures de l'histoire**” (1996), in *Figures de l'Histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
- _____. **Le Maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle**. Paris: Fayard 1987.
- RANCIERE, J. **Le partage du sensible**. Paris: La Fabrique, 2000.

_____. **Le spectateur émancipé**. Paris: La Fabrique, 2008.

REVAULT D'ALLONNES, O. **La création artistique et les promesses de la liberté**, Klincksieck, 1973.

RUBINO, F. **Corpi neri. Gramsci e il jazz**. Firenze: Classi, 2015.

SIEFFERT, D. “**La larme du mineur de fond**”, Politis, n° 1213-1215, 26 juillet-29 août, 2012.

SOBRE OS AUTORES:

Jean-Marc Lachaud

(Paris, 1956), filósofo e professor de estética na Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, publicou recentemente *Collage, assemblage et montage*. Vol. 1, *L'art du choc* (2018), *Que peut (malgré tout) l'art?* (2015), *Il marxismo atipico di Walter Benjamin* (2016), *Le Grand Refus de Marcuse* (2015), *Walter Benjamin. Esthétique et politique de l'émancipation* (2014), *Art et aliénation* (2012).

Il est membre du Comité de rédaction des revues *Actuel Marx* et *Recherches en esthétique*.

Alessia J. Magliacane

(Nápoles, 1979), vive em Paris, onde é pesquisadora no Centre Georg Simmel e doutora em Direito e Ciências Sociais na École des Etudes etudes en ciências sociais de Paris e em Estética e estudos culturais na Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Visiting Professor da UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) e da UFBA (Universidade Federal de Salvador da Bahia), suas atividades de pesquisa são focadas sobre os aspectos filosóficos da Revolução ao longo das épocas e as lutas das resistências europeias na era contemporânea até hoje. Suas publicações, traduzidas em diferentes idiomas, incluem dentre as principais mais recentes: *Rosa, Lénine et la Révolution* (2019); *Zero. Revolução e crítica da Raison* (2017); *To Blue* (2017) sobre Black music e Black power; *The Imago of Revolution* (2017) sobre consciência de classe e psicanálise; *Sade. The Beijing Conference* (2015), focada na violência revolucionária na literatura e na psicanálise a partir de Sade; *Peggio. La violenza, il Reale* (com Francesco Rubino, 2013) focado no “affaire Moro” em quanto golpe italiano; *Un monde parfait. Géographies de l'Amérique imaginaire* (2013) e *Monstres, fantasmés, dieux, souverains* (2012) sobre a contração simbólica da mente em Sade, Dick, Planck e Bene. Atualmente, ela dirige a editora Classi e é diretora da revista política internacional *Sovrastrutture* e colunista do jornal *Tribuna da Bahia*.