

Eroi specifici - eroi generici

Il qualcuno e il qualcosa dell'arte

Something must be returned  
to us. David Byrne

Dal momento che "ogni cosa nell'universo ci riguarda", come afferma Leibniz, ovvero che ~~non esistono~~ esistono delle coincidenze "in cui il mondo vuole guardare ed esser\_e guardato nel medesimo istante", come postilla il Signor Palomar di Calvino, ovunque il nostro sguardo si volga vediamo essenzialmente questo, che siamo visti.

In un universo continuo e denso, ogni cosa è in relazione reciproca con qualcos'altro, e il nostro essere non consiste solo nel percepire ma anche nell'esser percepiti: siamo spettatori sempre in vista. Se il paragone può reggere nel ricordo di non lontane serate d'entusiasmo e di afflizione, la nostra posizione è simile a quella di un tifoso sportivo che sia al contempo sugli spalti a guardare ed incitare al tempo stesso e al centro del campo di gioco a farsi incitare e guardare.

Come aveva già sottolineato Marshall McLuhan trent'anni fa, nel suo La sposa meccanica, e poi in Understanding media, (Gli strumenti del comunicare), il ruolo del pubblico, non ~~è~~ solo sportivo, nei fenomeni sociali è importante perché questi ultimi sono definibili soltanto in un rapporto reciproco fra componenti creative e componenti ricettive, come fra atleti e spettatori, fra attori e pubblico, fra performers e audience. Senza pubblico partecipe l'evento - inteso come produzione di senso - non ha luogo (ne sa forse qualcosa Prince?).

Le grandi squadre giocano spesso partite di allenamento senza un pubblico. In questo modo non fanno dello sport nel senso che diamo noi a que\_

sto termine, perché il carattere di azione reciproca, il medium stesso del gioco, per così dire, è nelle reazioni del pubblico. Rocket Richard, un giocatore di hockey canadese, si lamentava spesso della mediocre acustica di certi stadi. Egli intuiva che il disco partiva dal suo bastone spinto dall'urlo della folla.

Ne segue evidentemente che, nelle attuali società in cui la relazione tra le componenti è dettata dalla comunicazione, siamo davvero simultaneamente con un piede sul pallone e con la testa ~~in~~ nelle tribune, e siamo tutti partecipi di un "gioco di squadra" che si svolge dentro e fuori dai campi prestabiliti. Ma è solo grazie a questa interazione che il gioco stesso può assumere un senso.

La ~~sensazione~~<sup>azione</sup> di partecipazione all'~~evento~~<sup>creazione</sup> di un evento - magari "storico" - che invade le folle degli stadi calcistici e che conduce gli atleti a gesti sportivi di innegabile effetto, deriva proprio da questa cooperazione antagonista di due - o più - elementi, che come una linea in divenire staglia la figura dallo sfondo donando senso ad entrambi.

Che non si tratti solo di una deprecabile spettacolarizzazione della società di massa, lo dimostra il fatto che proprio nel caso dello "spettacolo" in senso stretto, nel caso cioè delle arti, la distinzione di posizioni ~~ben~~ determinate, considerate comunque ancora valide, come quella fra autore e pubblico, non inganna sul fatto che l'evento di dipana, insiste sul confine tra creazione e ricezione. Lo stesso McLuhan ha riconosciuto che lo sport è una vera "arte popolare" in quanto "non è soltanto una forma di autoespressione, ma in profondità e di necessità un mezzo di azione reciproca all'interno di una cultura". Indubbiamente possiamo riconoscere lo stesso carattere di recipro-

cità anche all'arte, in quanto "gioco" ~~gioco~~ ormai popolare, seguito e praticato da autentiche "masse" di "artisti" sia in senso stretto (dai pittori ai videoartisti) che in senso lato (dai filmmaker del telecomando, creatori di opere-collage, agli ignoti maestri della videografica da electronic game...).

Indubbiamente, anche per ciò che riguarda l'arte, o meglio, le arti, è cresciuta la considerazione teorica delle azioni reciproche che in essa hanno luogo. L'estetica cosiddetta della ricezione ha restituito i diritti storici pertinenti al ricettore, uscendo dalla tradizionale estetica della creazione dell'opera a vantaggio di una considerazione di quest'ultima come risultato di una dialettica fra determinazione e risposta suscitata. Quindi, oltre a risolvere il problema del "pubblico" l'estetica della ricezione ha posto in modo nuovo <sup>la questione</sup> ~~il problema~~ del senso ~~ex~~ del valore estetico <sup>considerandolo intrinseco alla</sup> ~~considerandolo~~ "comprensione dialogica nella distanza temporale degli orizzonti del presente e del passato". Ma con ciò questa teoria estetica non fa che tradurre nei propri termini intuizioni nate altrove; la stessa nozione di esperienza estetica come "mediazione di orizzonti" rimanda all'idea di evento come confine tra figura e "paesaggio", tra primo piano creativo, <sup>altamente</sup> definito e presente, individuale e determinato, e sfondo brulicante, sfocato e passato ma recettivo e collettivo. D'altronde, come ricorda lo stesso Hans R. Jauss, maestro spirituale di quest'indirizzo teorico, l'estetica della ricezione si è avvalsa di concetti sperimentati in campi lontani da quello artistico, e, "come concetto metodologico, compare per la prima volta dopo il 1950 in campo giuridico, teologico e filosofico". (Hans R. Jauss, La teoria della ricezione, in AA.VV., Teoria della ricezione, Einaudi, Torino 1980, pp.3-23).

Si potrebbe anche aggiungere che certi regolamenti sportivi - come quello famoso per cui, negli incontri calcistici dei tornei europei, le marcature ottenute sul terreno avverso hanno valore doppio rispetto a quelle segnate "in casa",

perché effettuate in condizioni di "svantaggio ricettivo", ossia contro l'ostilità del pubblico - siano una anticipazione efficacemente significativa della teoria della ricezione.

Nel mondo dominato dalle inversioni semantiche le distinzioni sembrano dunque naufragare, e certo può non essere facile sottrarsi alla tentazione di definire una performance sportiva con criteri estetici. Tuttavia, se qualche tackle assume le apparenze di un "capolavoro" di intuito, o se un ~~cross~~ ~~xxxxxx~~ viene "pennellato" sul cranio della mezzala che "firmerà" il goal, resta evidente che il senso estetico che viene attribuito a tali azioni non risiede in esse stesse, quanto nella coincidenza realizzata fra prodezza personale e aspettativa pubblica. Solo in quanto eseguite da eroi appositamente ed opportunamente allenati a produrle, ed in quanto immortalate e virtualizzate nel replay dei massmedia tali azioni divengono eventi. Strette fra l'estrema specificazione di chi le attua concretamente e l'estrema generalizzazione del mezzo che le diffonde, le gesta sportive sono certo sempre identificabili come tali, sono appunto fatti la cui essenza è quella di appartenere all'ambito dello "sport", ma ~~che~~ nostalgicamente aspirano ad un senso perduto che posso solo ricevere metaforicamente da altrove (ad esempio dall'arte, o dalla letteratura, dalla storia, dalla religione, dalla sociologia...). E' come se la funzione mimetica, caduta nella produzione artistica odierna, venisse assunta dal gioco di massa, che diviene autentica, e forse anche "critica" rappresentazione della società, ~~ma~~ ~~ma~~ appunto solo metaforicamente.

Il senso che attraversa l'arte non può dunque essere a sua volta metaforico, non può essere semplicemente "di genere diverso" da quello sportivo (o da quello religioso, o da quello produttivo, ...). Non potendo più rimpiangere nulla, non rimandando simbolicamente a nulla, esso si qualificherà esteticamente nella propria impassibilità perfettamente generica, in quanto non generalizzabile dai media - ~~xxxxxx~~ di cui presuppone l'uso - e in quanto non specificamente prodotto da eroi addestrati ad eseguirlo - non esistendo "allenamenti" validi per l'esperienza estetica.

L'attributo di genericità può esser chiarito dal confronto con il concetto marxista di "vita generica", in quanto ripreso dalla logica aristotelica ed applicato alle condizioni di esistenza materiale. Come è noto, per Aristotele definire un ente significa definire la sua essenza: la definizione di uomo come "animale razionale" viene raggiunta stabilendo che il soggetto appartiene al genere prossimo degli animali, differenziandosi al suo interno in quanto specificamente unico fra gli animali ad essere dotato di ragione. Il giovane Marx utilizza questo ~~de~~ modello traducendolo mediante un cheap trick dialettico, in una definizione paradossale secondo cui la specificità dell'uomo risiede nel suo essere generico.

L'uomo è un ente generico ... in quanto egli praticamente e teoricamente fa suo oggetto il genere, sia il proprio che quello di altri enti, ... in quanto si comporta con se stesso come un ente universale e perciò libero. E la libera attività consapevole è il carattere specifico dell'uomo ... / che / è un ente consapevole ... perché è precisamente un ente generico. (Manoscritti economico-filosofici del 1844)

Evidentemente, l'uomo come "ente generico" (Gattungswesen) ha in Marx come obiettivo polemico la parcellizzazione della totalità soggettiva attuata dalla segregazione del lavoro

nella società industriale. Ricostruire questa soggettività "alienata" e spezzata diventa un compito:

L'uomo, come consapevole ente generico ... si rap-  
porta a sé come ente generico. / Mentre / l'animale  
produce solo se stesso, ... l'uomo riproduce l'inten-  
to natura... L'animale forma cose solo secondo  
la misura e il bisogno della specie cui appartiene;  
mentre l'uomo sa produrre secondo la misura di ~~xxxx~~  
ogni specie e dappertutto sa conferire all'oggetto la  
misura inerente, quindi l'uomo forma anche secondo  
le leggi della bellezza. (ibid.)

A differenza degli eroi specifici già menzionati, che sanno  
solo tirare calci ad una sfera di cuoio (per quanto splendidi)  
o prendere a mazzate (sia pur superbe) una pallina di caucciù,  
l'eroe marxista è un vero tuttofare, e come un autentico  
artista "mimetico" entra con competenza in ogni campo speci-  
fico al solo fine di ritrovare in sé e negli altri il senso  
di "umanità", riconoscendo la propria identità in un ambito  
generale, - ossia desumendo dalla generalità le proprie ge-  
neralità. Sfortunatamente questo modello ricalca quello  
che avrebbe dovuto criticare - basato appunto sulla distin-  
zione, sulla "alienazione" di genere e specie - con un sur-  
rogato peggioramento: l'abolizione del pubblico, dello sfondo  
partecipe, della ricezione.

Una società comunista ha il difetto che dovrebbe essere  
composta di soli eroi per sopra vivere, di filosofi che  
saprano anche seminare i campi, di artisti che siano anche  
in grado di dirigere un kolchoz. Ma l'abolizione dell'an-  
tagonismo come azione reciproca si fifflette nell'infinito  
grigiore degli spettacoli pubblici dei paesi a socialismo  
reale, che si riverbera a sua volta nel grigiore delle  
folle fintamente partecipi ed in quello delle "eminenze"  
pietrificate in tribuna d'onore (altrimenti, per quale ra-  
gione il tifo sportivo ~~\_\_\_\_\_~~ sarebbe una prerogativa del  
capitalismo?).

La società cosiddetta postindustriale, nella sua globalità ormai planetaria, ~~ha~~ lungi dal realizzare questa identità generale, ha mostrato l'inadeguatezza e l'insufficienza di qualunque preparazione specifica e strettamente d'ambito. E' divenuto identificabile solo ciò che è preindividuale, pur costituendosi come fenomeno collettivo. L'esempio in questo caso è ancora costituito dall'arte, che non può più essere considerata come una specie privilegiata di realtà, come ancora in Hegel ad esempio, che con coerenza antipatrice dell'interpretazione marxista<sup>ana</sup>, sosteneva che l'opera fosse un "universale concreto", ovvero un "particolare" in cui irrompe il "generale".

L'evento estetico sopravvive invece come fenomeno onnipervasivo situato a livello incorporeo: non definisce questo o quell'evento come artistici, ma ritrova l'evento puro nel <sup>e nel quello</sup> questo ~~voltre~~ oltre la loro specificità.

Alla coppia definitoria genere/specie si può pensare di contrapporre una coppia illimitatamente definibile stoicowittgensteiniana, fondata sul rapporto fra generico e familiare, di cui il rapporto ricettivo fra orizzonte di sfondo e orizzonte di primo piano dovrebbe essere un caso.

Attraverso l'idea dell'"aria di famiglia" Wittgenstein ha cercato di ~~sfuggire~~ mostrare come una serie di singolarità preindividuali può sfuggire al dominio della species senza ricadere nell'astrattezza del genus, ma solo portandosi dentro la purezza del senso, dell'evento e del divenire.

... io ~~definisco~~ che questi fenomeni non hanno affatto in comune qualcosa, ... ma che sono imparentati l'uno con l'altro in molti modi differenti. ... Vediamo una rete complicata di somiglianze che si sovrappongono e si incrociano a vicenda. ... Non posso caratterizzare meglio queste somiglianze che con l'espressione "somiglianze di famiglia" che si sovrappongono e s'incrociano nello stesso modo: ... così come, nel tessere un filo, intrecciamo fibra-con fibra. E la robustezza del filo non è data dal fatto che una fibra corre per tutta la sua lunghezza, ma dal

so sovrapporsi di molte fibre l'una all'altra. ...  
Si potrebbe dire: un qualcosa percorre tutto il  
filo. (Ricerche filosofiche, 1941-45)

Il qualcosa, l'alcunché di tradizione stoica, costituisce  
dunque il "genere generico" che percorre come possibilità  
indefinibile di senso, il senso "definibile" - gli stoici  
dicevano "esprimibile" - della "familiarità".

Sorgono qui i primi sintomi di un diverso modo di consi-  
derare i fenomeni nel mondo, di un nuovo eroismo nello  
sperimentarli. Palomar: "Dalla muta distesa delle cose  
deve partire un segno un richiamo, un ammicco: una cosa  
si stacca dalle altre con l'intenzione di significare  
qualcosa... che cosa? se stessa, una cosa è contenta di  
essere guardata dalle altre cose solo quando è convinta di  
significare se stessa e nient'altro, in mezzo alle cose  
che significano se stesse e neint'altro". Il rimando alla  
familiarità del mondo nel suo puro esser-qualcosa è chiaro  
anche in Perec:

Vedere quello che si è sempre sognato di vedere.  
Ma che cosa si è sempre sognato di vedere? Le grandi  
Piramidi? Il ritratto di Melantone di pinto da  
Cranach? La tomba di Marx? ... O invece scoprire  
ciò che non si è mai visto, ciò che non si aspetta-  
va, chennon si immaginava. Ma come dare degli esempi:  
non si tratta di quello che è stato inventariato nella  
gamma delle sorprese e delle meraviglie di questo  
mondo; non è né il grandioso né l'impressionante,  
e neanche necessariamente l'estraneo: sarebbe al con-  
trario la familiarità ritrovata, lo spazio fraterno...  
Al di là di tutte queste stazioni e di queste strade,  
... al di là dei panorami attesi troppo a lungo e  
scoperti troppo tardi, e dei mucchi di pietre e dei  
mucchi di opere d'arte, saranno forse tre bambini  
che corrono su una strada bianca, oppure una casetta  
uscendo da Avignone, ... le sagome degli alberi che  
si stagliano in cima a una collina nei pressi di  
Saarbrücken, quattro ilari obesi al tavolino di un  
caffè alla periferia di Napoli... E con essi, irriduci-  
bile immediata e tangibile, la sensazione della con-  
cretezza del mondo: qualcosa di chiaro, di più vicino a noi...  
(Specie di spazi)

Chi sono le bimbe che per un attimo entrano sparatamente nell'inquadratura di una strada in True Stories di Byrne, se non le "sorelle" di quelle vedute dal protagonista senza ego di Specie di spazi? E chi sono gli eroi dei film di Eric Rohmer se non dei personaggi genericamente familiari, in cui ci riconosciamo per qualcosa che sapremmo dire, e che essi non definiscono lasciandosene ~~xxx~~ percorrere, come le protagoniste di Racconto di Primavera, in balia di una collana che "da sola" è andata a finire in una scarpa? Questi personaggi che sanno osservare con la stessa apparente impassibilità con cui si fanno osservare, detengono al tempo stesso lo struggente richiamo di un aspetto "familiare" ma anche la vertiginosa molteplicità di illimitati altri universi logicamente possibili, sono al tempo stesso figura e sfondo, e anziché spegnere l'azione reciproca la incarnano per così dire in prima persona: sussistono nel divenire, che <sup>sta</sup> ~~sem~~ re ~~xxxxxxx~~ accadendo fra le cose, intermezzo (Deleuze-Guattari, Mille Plateaux). Questi personaggi che si dipanano come dei puri profili trovano una loro efficace rappresentazione nell'Autoritratto di Tony Cragg, in cui la sagoma di un viso ruota su se stessa dando luogo ad una sorta di trottola immobile in cui il profilo diviene tridimensionale senza cadere mai in un volto riconoscibile. Simili genericità e simili eroismi si possono forse ambientare grazie a certi "letti" di Robert Gober o aleggiare come effetti incorporei presso la superficie di certe perfettamente superficiali "scatole" di Katharina Fritsch. Talvolta però nuovamente la reciprocità può ritrovare una via ironicamente antagonista, come in certe opere di Rob Scholte in cui il quadro che rimiriamo di fronte a noi non è che un particolare di quello che sta appeso dietro di noi.

Ma al di là di qualsiasi rimando, al di là "dei mucchi di pietre e dei mucchi di opere d'arte", è chiaro che nelle attuali condizioni non è affatto detto che tutto sia lecito, da un punto di vista morale tanto quanto estetico, e che la perdita di specificità artistica conduca all'anarchia creativa e valutativa. Non è vero che "qualunque cosa è arte", proprio perché l'arte dovrebbe essere come una sorta di incarnazione di questo aspetto "qualunque" di ogni cosa, dovrebbe essere in grado di mostrare il "qualcosa" di ogni cosa. Quanto più l'arte può far fuggire questo livello generico attraverso "alcunché" familiari, tanto più svolgerà il suo compito di restitutore di senso e di divenire.

Ciò è chiaro anche quando l'arte entra in contatto con altri ambiti quali la produzione o l'economia; anche in questo caso infatti non è l'opera d'arte che dovrebbe ~~diventare~~ assumere i tratti di una merce specifica, ma il mercato che dovrebbe rivelare il suo aspetto generico in quanto a circolazione di flussi di valore, di "più" o di "meno"... Una ineffabile tristezza vela cos' le affermazioni dei giovani artisti quando parlano del proprio "lavoro", o quelle degli artisti affermati quando si riferiscono alle "valutazioni" delle proprie opere. "Dovunque ci si volti tutto sembra triste", come ha detto una volta Deleuze, una tristezza propriamente teorica poiché di nuovo e per sempre gli orizzonti sembrano richiudersi, gli sguardi spegnersi in un richiamo allo specifico che è anche un'appello "disciplinare" ad un eroismo, certo, purché specifico, purché ripartito in ambiti stagni e sussunto da un universale astratto...

Se, forse <sup>all'insaputa</sup> ~~esistesse~~, il "muto ammiccare" di qualcosa non ci salvasse.

Marco S. S.