

## Arte come un gesto: singolare e condiviso

Daniele Goldoni  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** The existence of 'gatekeepers' presupposes the validity of rules, norms, and laws. Are there any laws in the arts? Many leading art institutions (e.g. academies, conservatories, universities, culture ministries) resist all change, due to their inertia, rather than any explicit defense of principles. The boundaries of art history have become problematic since the seventies, at least; philosophical aesthetics has renounced any claim to be normative; and art criticism is disappearing, to the benefit of curatorship. Perhaps this is the symptom of a deep historical and anthropological change. Is the alleged and practiced 'creativity' in the arts (or even in the economy and in life itself) not the opposite of any established norm? Unlike the first sixty years of the twentieth-century – when the 'cultural industries' provided pre-packaged 'arts', domesticating the taste of the 'masses' and allowing people to enjoy short moments of rest before resuming their work – nowadays the popular consumption of artistic and cultural content has become part of the production process. The 'new', 'creative' and 'knowledge-based' economy is bringing – as the main productive power – the most intimate, spiritual resources of shared, single lives into play within production. Economic innovation converges on the artistic avant-garde obligation to produce ever-new 'languages'. We are benefiting from an unprecedented improvement of the flow of information and of means of production. The individual gaze and ear are directed towards a rapidly growing past. But life is continuously under pressure from a compulsory voracity, and hostage to this 'cognitive bioeconomy'. However, the process of destruction of the old rules may suggest another opportunity: the opportunity of seeing in the arts gestures that can help us to recognize and free what is single and shared in life. Everyone can be a 'gatekeeper', by taking care of what cannot be governed and exploited by that power. This opportunity opens up a different perspective with regard to the arts – and life: a contingent, historical perspective, which nonetheless lies beyond all historicism and the avant-garde dialectic between rules and exceptions.

**Sommario** 1 Domande. – 2 L'invenzione dell'originalità. – 3 L'eccezione, le regole, 'l'arte'. – 4 La dialettica della comunicazione. Linguaggi dell'arte. – 5 Popular. – 6 Estetizzazione dell'economia. – 7 Un gesto singolare e condiviso. – 8 Breve conclusione.

**Keywords** Individual. Gesture.

### 1 Domande

Dopo *ready-made*, *Merz*, performance, installazioni, *site-specific*, concettuale, ecc. gli attraversamenti delle soglie sono diventati abituali. Ci sono ancora *gatekeepers* – custodi? Custodi di fatto o per diritto?

Le istituzioni (accademie, conservatori, università, sovrintendenze, ministeri, assessorati...) hanno una propria inerzia e la loro custodia di fatto non è necessariamente frutto di decisioni attuali, ma anche della tradizione, della loro organizzazione,<sup>1</sup> dei loro interessi. Anche il 'contemporaneo' diventa accademico, oggetto di custodia e conservazione in vari sensi. Custodi di fatto, impliciti, sono anche tutti quelli che praticano le arti entro le tradizioni. Impliciti ma molto eloquenti' sono i custodi del mercato dell'arte. Altri vi sono, esplicitamente critici, anche verso la modernità (Clair 1983).

Un custode esplicito si propone come una figura della legge. Ma c'è qualche legge nell'arte? I principi che, da Vasari a Winckelmann, hanno definito il campo dell'arte, sono stati negati da molta arte degli anni Settanta: da una nuova «libertà dell'arte» (Belting 1983).<sup>2</sup> L'estetica filosofica di orientamento 'analitico' prende atto. La 'teoria istituzionale' ha brandito l'arma più tagliente della filosofia, la definizione, con un risultato irrisorio. Infatti, se per George Dickie chiunque intenda operare nel mondo dell'arte può aspirare legittimamente a farne parte, quella definizione non dà alcun metro di giudizio (Becker 2004, 168). Jean-Marie Schaeffer (2002, 83) ha concluso che la pretesa normativa dell'estetica filosofica delle arti è naufragata: il gusto non è un *sensus communis*, come credeva Kant, ma è soggettivo in senso personale.

1 Il neoistituzionalismo offre a questo proposito utili strumenti concettuali: DiMaggio e Powell 1983.

2 In questo senso suona anche il titolo della traduzione italiana: *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*.

Intanto la critica tende a sparire. I critici di successo diventano curatori. Qualche esperto in comunicazione diventa direttore artistico. Le istituzioni politiche culturali (ministeri, assessorati) custodiscono... le riserve di voti. Esistono ancora uno spazio e un soggetto pubblico per un giudizio? C'è qualche legge nell'arte? La domanda tocca un nodo della nostra recente cultura. Sembrerebbe infatti che la 'creatività' artistica contrasti con la legge (Novitz 2004, 55) (e forse la creatività, in un senso che abbraccia tutte le pratiche, contrasta con 'ogni' legge?)

## 2 L'invenzione dell'originalità

Chi frequenta l'arte e gli artisti sa che in molti casi si fanno ancor sempre buona pittura, buona musica, danza, poesia, bei film etc. secondo competenza, abilità tecnica, criteri di buona costruzione, e con un pensiero. Tutto questo accade piuttosto nel retroscena dei laboratori artistici. La scena più illuminata racconta un'altra storia: l'arte è opera del genio creativo. Il mercato la conferma e corrobora con prezzi stellari. Una convinzione profondamente radicata sostiene e giustifica questo stato di cose: una moderna metafisica dell'umano. Ne troviamo traccia e un'enunciazione nella *Kritik der Urteilskraft* di Immanuel Kant ([1790] 1983). Il § 47 dichiara che

in questo ciascuno è d'accordo [...] il genio va contrapposto allo *spirito d'imitazione* (*Nachahmungsgeist*).

Il § 46 ha appena detto:

L'*originalità* (*Originalität*) deve essere la sua prima peculiarità.

Viene così liquidata la nozione antica di *mimesis*, intesa erroneamente come copiare.<sup>3</sup> Ogni rapporto fra l'originalità e le regole che possono essere imparate e descritte è tagliato (invece le scoperte scientifiche, per quanto intelligenti, 'imparano' imitando). È il concetto di 'genio', nell'accezione di Kant propone, a produrre questa discontinuità.

Il genio è il talento (dono naturale) che dà la regola all'arte.

Si può apprezzare la novità confrontando quest'accezione di genio con quella esposta nel 1719 dalle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* di Jean-Baptiste Du Bos:

Si chiama genio l'attitudine che un uomo ha ricevuto dalla natura a fare bene e senza difficoltà certe cose che altri fanno molto male e con fatica. Impariamo a fare le cose per cui abbiamo del genio con la facilità che abbiamo nel parlare la nostra lingua madre. ([1719] 1990, 159)

«Certe cose» sono le singole arti.

Gli uomini nati con un determinato genio per una certa arte o per una certa professione sono i soli che possono riuscirvi eminentemente; ma quelle professioni e quelle arti sono le uniche in cui essi possono riuscire [...] gli uomini di cui parlo eccellono esclusivamente in una professione [...] ([1719] 1990, 177).

Per Du Bos, come per Kant, il genio non può essere imparato o insegnato, ma, diversamente, produce quel «vigore mentale» e quell'«intelligenza» ([1719] 1990) che si realizzano solo in una disciplina e una 'professione', che ha proprie tecniche e regole. Per Kant, invece, l'arte è un effetto della regola 'originale' data dal genio, perciò non ha regole - e mestiere - prima che il genio stesso le dia.

## 3 L'eccezione, le regole, 'l'arte'

Introducendo l'originalità, Kant produce un problema riguardo alla possibilità di 'condividere' l'arte. Ecco come viene introdotto il problema:

senza una regola precedente un prodotto non può mai chiamarsi arte

ma d'altra parte

il concetto di arte bella non permette che il giudizio sulla bellezza del suo prodotto venga derivato da una qualche regola (Kant 1790, § 47).

Il genio agisce secondo una 'regola' che egli stesso non conosce (Omero non sa come fa quel

<sup>3</sup> La mimesi non 'copia' la natura, gli abiti, le disposizioni emotive e le azioni umane (*ethe, pathe, praxeis*: Aristotele [Kassel 1964, 47 a 1-28]), ma le presenta attraverso la narrazione, la danza, la musica, o altro. Vedere anche Walton 1993.

che fa (§ 47)). Come può comunicarla? Quando Kant deve spiegare in che senso questa è una regola, ammette che è difficile spiegarlo - e infatti non lo spiega. Il linguaggio stesso rivela l'imbarazzo del pensiero: mentre poche righe sopra ha condannato lo «spirito d'imitazione» (*Nachahmungsgeist*), ora Kant dice che il discepolo non deve copiare (*nachmachen*) ma *nachahmen* l'opera del genio. Che significa? Kant afferma che la regola va tratta dall'opera stessa. Considerare l'opera come esempio può sembrare risolvere la difficoltà: si dovrebbe dunque intendere per 'regola' ciò che l'opera stessa, con il suo esempio, suggerisce? Ma la cosa non è chiara. In quanto è comunicabile universalmente la ricezione non riguarda l'originalità dell'opera, l'elemento geniale dell'idea estetica, bensì il gusto (*sensus communis*), cioè modi comuni di percepire, sentire, immaginare le cose (Kant [1790] 1983, § 40). Il testo chiarisce che questo aspetto della ricezione è quanto diventa scuola: necessaria per mantenere la memoria degli esempi delle opere geniali, ma non geniale di per sé. Solo un altro genio potrà (forse) cogliere nell'opera l'esempio che gli permetterà di trovare in se stesso quella stessa genialità, da cui potrà produrre un'altra opera d'arte. Questo secondo atto geniale non è deducibile dalla regola che il genio precedente ha dettato al gusto. Il nuovo genio non può sapere - non più dei precedenti - come fa quel che fa (Kant [1719] 1990, § 46). L'originalità è di altra natura rispetto alla comunicazione. La 'regola' geniale resta, come tale, inconoscibile perciò la sua condivisione, sia per mezzo del gusto, sia con un altro genio, resta misteriosa.

Questo problema non si poneva per la *mimesis* nel senso antico. Essa era già culturalmente condivisa perché non è un'invenzione solo soggettiva. I mezzi artistici (la danza, la musica, la poesia) che 'imitano' un gesto o un carattere o un destino, indicano nelle cose (grazie alla loro somiglianza/differenza) l'essenziale di ciò che di esse si vuole mostrare. In questo senso Aristotele ha sostenuto che il veri-simile è più 'filosofico' di una descrizione fedele dei singoli 'fatti' (*istoria*) (Kassel 1964, 1451 b). Per il tempo in cui è stato in vigore il principio mimetico, le regole specifiche delle arti hanno mantenuto anche una parentela riconoscibile fra loro stesse poiché l'avevano con un mondo, con le sue forme di vita. L'eccellenza non era in discontinuità con regole condivise. Invece, nell'accezione kantiana, l'ori-

ginalità è assolutamente singolare e come tale non è effetto di regole, né dà regole che possano essere applicate. L'arte vive grazie alla tensione dialettica fra originalità e gusto: è sempre un'eccezione alle regole del gusto precedente. Questo fa sì che non vi siano le arti ma 'l'arte': l'eccezione a ogni regola applicata e applicabile non può essere racchiusa né in una forma né una tecnica specifica.<sup>4</sup>

#### 4 La dialettica della comunicazione. Linguaggi dell'arte

Questa concezione e pratica dell'arte persiste. Vi si riconoscerà un aspetto di certe pratiche artistiche e critiche (Adorno [1947] 1998) contro l'omologazione del gesto artistico nel gusto borghese o massificato. Non dico che la teoria di Kant sia la causa (tantomeno l'unica) di un certo processo che attraversa il Novecento fino ad oggi, ma che il dispositivo che essa inventa è un antecedente genealogico che si ripete. L'idea dell'originalità individuale nell'arte si era combinata con l'individualismo ottocentesco ereditato dalla teologia protestante, poi confluita nello 'spirito del capitalismo'. Il nuovo individuo ha dovuto imparare a fronteggiare, dominare, usare l'elemento creativo-distruittivo della potenza tecnica, nelle forme economiche del capitalismo (Schumpeter 1942), della vita delle metropoli. Qualcosa di simile è accaduto nell'arte:

Il bisogno di esporsi a effetti di shock è un tentativo di adeguazione dell'uomo a pericoli che lo minacciano... a certe profonde modificazioni del complesso appercettivo - modificazioni che nell'ambito dell'esistenza privata sono subite da ogni passante immerso nel traffico cittadino, e nell'ambito storico da ogni cittadino.

Così scriveva Benjamin ([1935] 1991, n. 29) interpretando il cinema; individuando la modernità di Baudelaire ([1939] 1991, 608 e ss.). McLuhan ([1964] 1991, cap. 1 § 7) ha riconosciuto all'artista un ruolo analogo in relazione con i cambiamenti indotti dai media. L'analogia è comprensibile. Una città moderna, con le sue vie, i *passages*, la folla, il traffico, è un grande medium inter-mediale di stampa, motori, elettricità... Se il 'gusto' è rimasto ancora 'romantico' in modo banalizzato nel consumo borghese o di massa,

4 È coerente che Kant definisca l'arte bella in se stessa prima di parlare delle singole arti. Così faranno anche Schelling e Hegel.

l'arte cerca un risveglio che imita lo shock della vita, mentre ce ne ripara.<sup>5</sup>

Ma i mezzi di comunicazione di massa catturano, nel gesto artistico che risveglia, soprattutto l'elemento comunicabile, che diventa un nuovo gusto di massa. Ciò che era 'originale' si offusca. La dialettica fra massificazione e crisi, propria dell'economia capitalistica (Schumpeter 1942) si ripete nell'arte come dialettica fra la banalizzazione di un gesto in regole codificate e la necessità di una rottura: la crisi le è diventata essenziale (Barbanti 2009, 237).<sup>6</sup> Nel Novecento la 'creatività' originale si deve misurare entro i 'linguaggi' dell'arte, giocando conflittualmente con le loro regole.

L'identificazione del lavoro dell'arte con l'invenzione di un linguaggio ha fatto sì che dopo il primo ready-made (la prima eccezione) seguissero infiniti ready-made (l'applicazione di una regola); che dopo una performance di Cage seguissero infinite performances: spesso senza alcun senso della costruzione, dimenticando che Cage ha fatto un lavoro di compositore. Ma poi questi nuovi linguaggi devono essere di nuovo trasgrediti,<sup>7</sup> in una sequenza che ha perso senso e direzione. Intanto, questo schema ha già consumato in parte, quasi esaurito l'opera (pur ricca di gesti decisivi) delle seconde avanguardie...

## 5 Popular

Eppure quello schema sembra essere tuttora dominante nell'arte contemporanea che vuole essere ed è vincente nel linguaggio della 'comunicazione' (Heinich 1998). Poiché comunicazione, in questo contesto, significa: potere economico, politico, sociale. L'inarrestabile corsa che insegue, conquista e consuma la comunicazione produce una massa di azioni e cose che si chiamano 'arte'. Lo stesso 'mondo dell'arte' geme sotto il cumulo di ciò che diventa passato in modo ferocemente rapido. Il volto dell'odierno angelo della storia non mostra spavento, orrore, dolore,

pietà ma è *épuisé*, estenuato, le ali affaticate nel soffio del banale e dell'insensato. C'è modo di trarne comunque godimento. Massimiliano Gioni ha esposto nel medesimo spazio espositivo del *Palazzo Enciclopedico* (Biennale 2013) collezioni di miniature di case, fatte da un (sorprendente) artigiano ossessivo, mandala fatti in casa, dipinti di uova tantriche, disegni di Rudolf Steiner, il *Libro Rosso* di Jung: il tutto sonorizzato da stanche parodie di mantra pensate da Tino Shegal. Tutto questo – sia stato profondo di pensiero, di esperienza religiosa, oggetto di rituali privati o maniacale – viene frullato e scodellato in quello spettacolo dell'arte dove il *fake* non si distingue dal vero. Per fortuna Fischli & Weiss strappano una risata. Ma, nell'insieme, la fiammella dell'ironia soffoca nell'aria di un compiaciuto cinismo.

Questo cinismo – una pratica consueta nell'arte contemporanea – non è avvertito dalla maggior parte del pubblico, che abbozza volenterosamente alla provocazione. Da molto tempo questa lo attizza mentre lo disorienta. È un trucco che funziona. Induce a sfidare se stessi, a vedere se si è abbastanza svegli da posizionarsi idealmente o realmente entro quel campo di capitale immateriale che dà riconoscimento sociale, eventualmente benefici economici a chi ci investe. Il gioco funziona bene solo se è ben reclamizzato, grazie al 'triplo gioco' dei gesti artistici trasgressivi, delle istituzioni politiche che se ne fanno pubblicità, dei galleristi e artisti che ci guadagnano (Heinich 1998). L'altra condizione di successo è che la trasgressione avvenga mediante un'esclusione di una reale e ideale maggioranza supposta ignorante.<sup>8</sup> Ma il presunto ignorante è sempre più un 'idealtipo' astratto quanto effettivamente necessario. Infatti, più l'arte contemporanea si fa *popular* (Barbanti 2009, 239), più la supposta maggioranza incolta diventa un finto bersaglio, che serve da motore differenziale della promozione. *Popular*, in questa accezione, connota l'arte vincente nel circuito emergente della comunicazione e del mercato, e va ben distinto dal concetto di 'popolare', nel senso etnico o delle

5 Così l'arte contemporanea ha sollecitando in artisti (Cage) e critici (da Benjamin e Adorno a Clement Greenberg o Rosalind Krauss), una decisiva riflessione sui media. Barbanti 2009; Montani 2010; Cuomo 2014; Costa 2015.

6 La dialettica dell'eccezione con la regola non avviene più, come in Kant, con il 'gusto': concetto allora troppo caricato di aspettative universali e, più tardi, troppo connotato da un consumo borghese o massificato addomesticati.

7 La semiologia è stata probabilmente la disciplina in cui questo dramma ha trovato la sua più esatta rappresentazione.

8 Sintetizzo in modo un po' brutale la più complessa idea di Pierre Bourdieu (1979). Questo modo di esclusione presuppone un concetto di cultura 'alta' rispetto alla quale ogni cultura popolare è incultura. Era il modello di Malraux in Francia, in parte tuttora vigente nelle politiche culturali della stessa Francia e dell'Italia (anche per inerzia istituzionale oltre che per consapevole volontà di 'custodi'), accanto alle trasformazioni del mondo dell'arte.

culture popolari tradizionali. Nel mainstream la competizione non è fra 'colto' e 'popolare', ma fra 'colto' e *popular*. In questa gara vince comunque lo stereotipo, poiché anche nel 'colto' prevale un settore dell'industria culturale (la gara favorisce gli affari). Ma accade anche che il 'colto' e il *popular* coincidano.<sup>9</sup> Oggi Christo fa camminare sulle acque 100.000 persone al giorno (*Floating Piers*). Ci si può anche divertire con un' "esperienza" indimenticabile (anche perché dice che paga tutto lui). Il ministro italiano della cultura va a dare - e ricevere - la benedizione. Tutto ciò appare molto democratico...

## 6 Estetizzazione dell'economia

L'architettura contribuisce alla ricezione *pop*. Le costruzioni di Frank Gehry o Zaha Hadid, quando sono percorse all'esterno o all'interno, diventano immediatamente comunicative di nuove esperienze reali e possibili dello spazio. Ma la tendenza a usare la nuova architettura come segno identitario di metropoli o/e di rilancio turistico di città storiche - da Berlino a Londra, da Dubai ad Abu Dhabi, da Bilbao a Barcellona, al MAXXI a Roma<sup>10</sup> - produce effetti speciali. I nuovi centri con i grattacieli, visti dall'aereo, sembrano l'insperata realizzazione delle fantasie di un film di fantascienza o il gioco alle costruzioni di un gigante capriccioso e infantile. Destinatari dell'emozione sono turisti internazionali e uomini d'affari che arrivano in jet o in elicottero. A quell'altezza sublime, questi ultimi, le archistar e i politici si guardano negli occhi e ammiccano, mentre ai bipedi implumi è imposto, col bastone delle amministrazioni e la carota della fama, un abitare sui cui non si ha diritto di decisione.<sup>11</sup> Si fanno *creative cities* (Florida 2011; Landry 2006) o almeno *cluster* creativi (Green paper 2010), introducendo gallerie d'arte contemporanea dove si può - per esempio anche nei quartieri popolari di Istanbul (a Tophane ciò ha provocato una

rivolta (Cazzola 2013)) o nella 'città creativa' di Shenzhen, fra abitazioni dormitorio e un po' di verde (Costa 2013). Importante è, più delle opere stesse, una certa 'atmosfera' estetica (Reckwitz 2103; Goldoni 2013b; 2015a; Schulze 2000). Quest'atmosfera si trova ovunque ci sono questi mezzi espositivi, indipendentemente dal contenuto. Essa è sempre uguale: *glamour*, quale che sia l'opera che lo innesca.

*L'estetica* ha fornito involontariamente il linguaggio alla nuova economia. Questa propone un' "esperienza" del mercato come 'teatro' (Pine e Gilmore 1999;) ricco di 'emozioni' e 'creatività' (Illouz 2007; Metelmann e Beyes 2012). La *knowledge based economy* mette in produzione le più intime risorse spirituali, usando le retoriche dei movimenti artistici degli anni Sessanta e Settanta. Ogni uomo è un artista (Beuys) *ergo* la creatività di ogni uomo è buona per la valorizzazione (Boltanski e Chiapello 2005; Lipovetsky e Serroy 2013).

## 7 Un gesto singolare e condiviso

Afferrare con la linea, la forma, il colore di un istante di vita e preservarne l'eco: è questo l'atto pittorico [...] Questa esperienza è singolare [...] La confusione tra immagine e pittura è vecchia quanto l'arte. L'immagine è qualcosa che si legge. La pittura no [...] Da qui la confusione tra "vedere" e "leggere". Scrive, a proposito, Ludwig Wittgenstein: "Molti sono coloro che hanno appreso il significato della parola "vedere" senza mai farne uso" (Arikha 2016)

L'arte è un linguaggio? Sottostà a una legge? C'è un custode della legge?

C'erano custodi quando le arti erano interne a funzioni sociali (culturali, rituali) e i 'ministri' di queste stesse funzioni erano spesso anche i custodi o anche legislatori. Funzioni e custodi in quel senso ci sono ancora nelle istituzioni che

9 Anche l'arte destinata alle gallerie è diventata *popular*. Jeff Koons, Demien Hirst, Takashi Murakami hanno individuato con intelligenza temi di grande impatto perché già resi comuni dai media. Prima dello squalo e delle viscere aperte e della carne putrefatta c'è la memorizzazione e l'assuefazione a film, popolari, *fictions splatter* e *pulp* - ma per chi non ama le mosche, ci sono decorative farfalle. Dietro Koons c'è il feticismo e (anche) il porno. Dietro Murakami i manga. Questi artisti hanno trovato esche per far entrare un pubblico ampio nei loro discorsi interni alle questioni dell'arte contemporanea. La domanda è se il pubblico entri veramente in quelle questioni concettuali o se, per effetto della potenza tuttora persuasiva della parola 'arte', si familiarizzi senza troppe domande con queste immagini, che diventano solo parte del suo paesaggio interiore e del suo gusto.

10 Esso ha un segno architettonico così forte al suo interno che ogni contenuto espositivo impallidisce. Al suo fianco ci sono magazzini ex militari che sarebbero serviti meglio e con molto minore spesa allo scopo. Il quartiere non ne è particolarmente 'riqualificato': basta osservare anche la desolazione in cui resta il palazzetto dello sport di Nervi, a poca distanza.

11 Un segnale ben diverso viene dal direttore della Biennale Architettura di Venezia 2016, Alejandro Aravena.

fanno resistenza a quella che può apparire una *deregulation* in corso. Altri custodi (curatori, comunicatori, manager) ci sono oggi per le pratiche artistiche *popular* che svolgono una funzione sociale ed economica: qui la legge custodita è sempre ancora quella dello spettacolo (Débord 1967).

Il movimento in corso mostra però anche un'altra possibilità. Una volta distrutte le istituzioni universali (chiesa, impero), messe in discussione le tradizionali regole delle arti, perché non si dovrebbe discutere l'idea che l'arte abbia a che fare essenzialmente con la creazione di nuovi 'linguaggi' e nuove regole? Nell'idea di genio di Kant c'è già qualcosa di questo, ma la singolarità era pensata in modo che la sua condivisione resta misteriosa. E se invece la singolarità dell'arte fosse possibile solo se è condivisa? La nozione di «gesto», in Wittgenstein, indica verso questa direzione. Leggiamo questa osservazione:

[...] non c'è nulla di più straordinario [...] che osservare un uomo intento a una semplicissima attività quotidiana, mentre si crede inosservato [...] vedremmo allora, improvvisamente, un essere umano dall'esterno, come non è mai possibile vedere se stessi [...] più mirabile di ciò che un poeta potrebbe far rappresentare o dire sulla scena, noi vedremmo la vita stessa [...] L'artista [...] può rappresentare la cosa singola in modo tale che essa ci appaia come un'opera d'arte [...] un [...] modo di cogliere il mondo *sub specie aeterni* (Wittgenstein 1980, 23-24)

In un certo senso, la vita intera è già nella singolarità.<sup>12</sup> Anche in una stufa, quando io la vedo non come una cosa fra le cose ma come «il mio mondo» (Wittgenstein 1984, 178-179). L'arte riesce a far «vedere» le cose «dall'esterno», in modo «che hanno per sfondo il mondo intero» (1984, 178). Essa mostra il mondo, è un «gesto». Ecco un'osservazione sulla musica:<sup>13</sup>

Se un tema, una frase ti dice improvvisamente qualcosa, non è necessario che tu sia in grado di spiegartelo. Semplicemente, d'un tratto ti è divenuto accessibile anche *questo* gesto (Wittgenstein [1967] 1986a, § 158; si vedano anche i §§ 155-162 ).

Questo gesto è accessibile senza spiegazione. Penso che l'implicazione di quest'affermazione sia forte: se non ho bisogno di spiegare il gesto (ricondurlo a regole) per comprenderlo, allora non è neppure necessario che io spieghi a me stesso delle regole per farlo. Ciò non significa che l'arte sia senza regole: certamente ho bisogno di comprendere le somiglianze con altra musica per capirle che si tratta di musica. In questo senso devo avere «sensibilità per le regole» (Novitz 2004). Ma non ci sono regole per fare questa musica o questa poesia. Se l'arte è un gesto, questo è un gesto singolare, come lo è un volto o una voce. È personale. Anche per l'arte questa osservazione di Wittgenstein, come si vedrà:

Si può imparare a conoscere gli uomini? Sì, qualcuno può farlo. Non però attraverso un corso d'insegnamento, ma attraverso l' *'esperienza'* Può un uomo insegnarlo a un altro? [...] Di quanto in quanto può dargli il *suggerimento giusto* [...]. Ciò che si impara non è una tecnica. Si imparano giudizi corretti. Esistono anche regole, ma non formano un sistema e solo l'esperto può applicarle correttamente. A differenza delle regole di calcolo.

Dell'evidenza imponderabile [*Zur unwägbareren Evidenz*] fanno parte le sfumature dello sguardo, del gesto, del tono di voce.

Se fossi un pittore di grandissimo talento, si potrebbe pensare che raffigurassi in immagini lo sguardo sincero e quello che simula. (Wittgenstein [1953] 1967, 297-98. Traduzione italiana lievemente modificata)

È il gesto stesso nella sua singolarità a farsi comprendere, e non può essere sostituito dalle spiegazioni:

Noi parliamo del comprendere una proposizione, nel senso che essa può essere sostituita da un'altra che dice la stessa cosa; ma anche nel senso che non può essere sostituita da nessun'altra. (Non più di quanto un tema musicale possa venire sostituito da un altro).

Nel primo caso il pensiero della proposizione è qualcosa che è comune a differenti proposizioni; nel secondo, qualcosa che soltanto queste parole, in queste posizioni, possono

<sup>12</sup> Non molto diverso è quanto ha fatto John Cage (Cf. Cage 1966, 244-45). Sulla somiglianza fra le proposte di Wittgenstein e di Cage consultare anche Goldoni 2013a.

<sup>13</sup> Sui testi di Wittgenstein che cito ora e in seguito mi sono già espresso, con particolare riferimento alla musica, in Goldoni 2006.

esprimere (Comprendere una poesia.) (Wittgenstein [1953] 1967, § 531)

Il gesto appartiene a un gioco linguistico diverso dalla 'comunicazione':

Il linguaggio della musica. Non dimenticare che una poesia, anche se è stata composta nel linguaggio che serve alla comunicazione (*Mitteilung*), non può essere impiegata nel gioco linguistico della comunicazione (Wittgenstein [1967] 1986a, § 160).

In questo concetto di «gioco linguistico» non c'è una prevalenza né del linguaggio verbale o di sue regole sulla musica, né della musica sul linguaggio verbale:

il comprendere la proposizione del linguaggio è più vicino di quanto non si pensi a ciò che di solito si chiama comprendere il tema musicale. Perché il colorito e il tempo debbono muoversi proprio secondo *questa* linea? Si vorrebbe dire: "Perché io so che cosa voglia dire tutto questo". Ma che cosa vuol dire? Non saprei dirlo. Per darne una "spiegazione" potrei paragonare il tema con qualcos'altro che ha lo stesso ritmo [...] (Wittgenstein [1953] 1967, § 527)

[...] un paradigma al di fuori del tema c'è: è il ritmo del nostro linguaggio, del nostro modo di pensare e sentire. E il tema, a sua volta, è anche una parte *nuova* del nostro linguaggio, si incorpora in esso; impariamo un nuovo *gesto*. Il tema interagisce con (*ist in Wechselwirkung mit*) il linguaggio (Wittgenstein 1980, 103)

Wittgenstein trova l'aspetto musicale nel linguaggio verbale e l'aspetto linguistico nella musica. Ciò non è concepito come un parallelismo fra strutture autonome, loro codici, regole, bensì come il fatto che il gesto musicale illumina il linguaggio, così come il gesto linguistico può fare comprendere qualcosa della musica. In questo modo la nozione stessa di linguaggio si libera dall'essere un'applicazione di regole proprie della grammatica (verbale) e della semantica, poiché può avvenire un gesto musicale che s'incorpora in esso.

La singolarità del gesto assomiglia all'esemplarità di cui parla Kant, ma, diversamente da quella, non c'è in esso l'ostacolo verso la condizione. I giochi linguistici non sono universali, ma non sono privati: mostrano forme di vita nel mondo. Il carattere 'unico' del gesto artistico non

è, come per Kant, l'effetto di un talento nascosto (la 'causa' supposta) ma è la sua natura 'originaria'. Il 'gesto' ha antecedenti ma non è l'effetto di elementi e cause calcolabili. Perciò è «imprevedibile», come l'espressione di un volto:

L'espressione consiste per noi nell'imprevedibilità (*Unberechenbarkeit*). Se sapessi perfettamente come uno storcerà il volto, come si muoverà, non esisterebbe nessuna espressione del volto, nessun gesto (Wittgenstein 1980, 138)

L'imprevedibilità non è la sorpresa di ciò che non ci si aspettava:

[...] Un pezzo di musica che conosco (tutto) a memoria posso continuamente ascoltarlo di nuovo, anche suonato da un carillon. I suoi gesti rimarranno sempre gesti per me, anche se in ogni momento so che cosa sta per succedere. Anzi, potrei addirittura rimanere stupito ogni volta. (In un determinato senso) (Wittgenstein 1980, 138)

L'imprevedibilità è l'«infondatezza» del gesto

Devi ricordare che il gioco linguistico è per così dire qualcosa di imprevedibile (*Unvorhersehbares*). Intendo: non è fondato. Non è ragionevole (o irragionevole. Sta lì - come la nostra vita. (Wittgenstein 1986b, § 559)

Ciò non impedisce la possibilità di un giudizio nelle arti. L'arte si avvale di conoscenze, di confronti, anche di ragionamenti su regole. Ma ogni analisi che trova quelle analogie e differenze che possiamo chiamare 'regole' è retrospettiva e ricostruttiva, partendo da un gesto che ha avuto la forza di ottenere attenzione. Se un gesto diventa accessibile anche grazie alla comprensione di gesti precedenti - ed è sempre così - ciò sposta solo la questione indietro:

[...] per darne una "spiegazione" potrei paragonare il tema con qualcos'altro che ha lo stesso ritmo [...]

Ciò non significa neppure che il gesto sia arbitrario, com'è chiaro dalle difficoltà o facilità che si incontrano facendo arte. In arte c'è moltissimo da pensare e imparare e anche calcolare, ma il successo o l'insuccesso non sono solo l'effetto di un calcolo. È il gesto stesso, nel suo farsi, a mostrare sia le difficoltà sia le possibilità. Il gesto dell'arte mostra il mondo stesso nel mezzo che lo

rivela. In esso sparisce la differenza fra il mezzo e il fine (Agamben 1996).

Anche la filosofia, per Wittgenstein, è un gesto:

Credo di avere riassunto la mia posizione nei confronti della filosofia quando ho detto che la filosofia andrebbe scritta soltanto come una *composizione poetica* (Wittgenstein 1980, 56)

La filosofia è un gesto che mostra la singolarità della vita: essa «sta lì» (Wittgenstein 1986b, § 559)

Il gesto artistico che mostra qualcosa della vita e il mondo stesso come sfondo non innesca una necessità di trasgressione e innovazione. È estraneo alla logica delle avanguardie. Non s'inscrive in alcuno storicismo, o filosofia della storia - o in un 'postmodernismo' - pur essendo storicamente contingente.

## 8 Breve conclusione

Chi può custodire il carattere sorgivo del gesto artistico? Nel mondo attuale una condivisione dei gesti artistici può nascere solo dalle pratiche che ciascuno esercita con sincerità verso se stesso, e volendosi incontrare con altri. Alle istituzioni pubbliche però si chiede di custodire la memoria, conservando le opere. Invece, visto lo stato delle cose, sarebbe meglio che le istituzioni politiche non decidessero sull'arte contemporanea e piuttosto facilitassero a tutti l'accesso attivo al gesto artistico: aprendo scuole, *ateliers* e sale prove aperti 365 giorni all'anno il giorno e la sera.<sup>14</sup> Soprattutto, progettando un'economia adatta al fine che chiunque possa avere nella settimana le ore da dedicarvisi. Questo aiuterebbe a finirla con le retoriche dell'«artista» come eccezione. Avrebbe anche indiretti buoni effetti economici e politici. Nessuno che si appassioni a un'arte e ne sia sinceramente felice sente il bisogno di compensare frustrazioni con consumi voraci o competizioni aggressive: ha ben altro da fare.

## Bibliografia

- Adorno, Theodor Wiesengrund [1947] (1998). *Kultur Industrie. Aufklärung als Massenbeitrag*. Adorno Th.W., *Gesammelten Schriften*, Bd. 3. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 141-191.
- Agamben, Giorgio (1996). *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Arikha, Avigdor (2016). *La pittura e lo sguardo*. A cura di M. Ferrando. Milano: Neri Pozza
- Barbanti, Roberto (2009). «Il malessere intrinseco dell'arte contemporanea». *AREL la rivista I*, 234-245.
- Becker, Howard S. (2004). *I mondi dell'arte*. Traduzione e a cura di M. Sassatelli. Bologna: Il Mulino. Trad. it. di: *Art Worlds*. University of California Press, 1982.
- Belting, Hans (1983). *Das Ende der Kunstgeschichte*. München: Kunstverlag. Trad. it.: *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*. Torino: Einaudi, 1990.
- Benjamin, Walter [1935] (2012). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Fünfte Fassung. Benjamin Walter. (Hrsg.) *Werke und Nachlass, Kritische Gesamtausgabe*. Berlin: Suhrkamp, 16 207-250.
- Benjamin, Walter [1939] (1991). *Über einigen Motiven bei Baudelaire*. Benjamin, Walter. (1991) *Fragmente. Autobiographische Schriften. Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1, 605-654.
- Boltanski, Luc; Chiapello, Eve (2005). *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso.
- Bourdieu, Pierre (1979). *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
- Cage, John; Kostelanetz, R. (1966). *Lettera a uno sconosciuto*. Trad. it. di: F. Masotti. Roma: Edizioni Socrates.
- Cazzola, Marta (2013). *Arte contemporanea e conflitto a Tophane, tesi di laurea magistrale*. Venezia: Ca' Foscari
- Clair, Jean (1983). *Considérations sur l'état des beaux arts. Critique de la modernité*. Paris: Gallimard.
- Costa, Camilla (2013). *The Adoption of the Global Discourse of Creativity - Led Planning and «Creative City» in Urban China [PhD dissertation]*. Venezia: IUAV.
- Costa, Mario (2015). *Dopo la tecnica. Dal chopper alle similcose*. Napoli: Liguori

<sup>14</sup> Questo modello di apertura viene applicato, in contesto molto diverso, professionalizzante, nella Superior Industrial Design School (SIDS), una Grande École, a Parigi. Ciò mostra però che qualcosa del genere è possibile.



- Cuomo, Vincenzo (2014). *Eccitazioni mediali. Forme di vita e poetiche non simboliche*. Youcanprint Self-Publishing: Kaiak Edizioni.
- Débord, Guy, (1967). *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard.
- DiMaggio P. J.; Powell, W. (1983). «The iron cage revisited: Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields». *American Sociological Review* (48), 147-60.
- Du Bos, Jean-Baptiste [1719] (1990). *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Trad. it: *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*. Fubini, F. (a cura di). Milano: Guerini e Associati.
- Florida, Richard (2011). *The Rise of the Creative Class. Revisited*. New York: Basic Books.
- Foucault, Michel [1978-1979] (2004). *Naissance de la Biopolitique. Cours au Collège de France 1978-1979*. Paris: Gallimard.
- Goldoni, Daniele (2006). «Wittgenstein: frase musicale e scrittura filosofica». *aut aut*, 331.
- Goldoni, Daniele (2013a). «John Cage. Che cosa è contemporaneo?». Cuomo V.; Di Staso, L. (a cura di), *La ricerca di John Cage*. Milano; Udine: Mimesis.
- Goldoni, Daniele (2013b). «Estetizzazione dell'economia». D'Angelo, P.; Franzini E.; Lombardo G.; Tedesco S. (a cura di). *Costellazioni estetiche*. Milano: Guerini & Associati, 206-215.
- Goldoni, Daniele (2015a). «A musical-philosophical approach to creativity and the economy». Cusinato, Augusto; Philoppopoulos-Mihalopoulos, Andreas (eds.). *Knowledge-creating Milieus in Europe: Firms, Cities, Territories*. Berlin: Springer.
- Goldoni, Daniele (2015b). «Cultural Mutation. What Media do to Culture». Zagato, L.; Vecco, M. (eds.). *Citizens of Europe, Cultures and Rights*. Venice: Ca' Foscari University Press.
- Green Paper (2010). *Unlocking the potential of cultural and creative industries*. European Commission. URL [http://europa.eu/legislation\\_summaries/culture/cu0006\\_en.htm](http://europa.eu/legislation_summaries/culture/cu0006_en.htm) (2015-08-31).
- Heinich, Natalie (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. Paris: Minuit.
- Illouz, Eva (2007). *Cold Intimacies. The Making of the Emotional Capitalism*. Cambridge: Polity Press.
- Kant, Immanuel [1790] (1983). *Kritik der Urteilskraft, in Werke in Zehn Bänden*. Trad. dell'autore. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 8, 233.
- Kassel, R. (1964). *Aristotle: De Arte Poetica*. R. Kassel (ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Landry, Charles (2006). *The Art of City Making*. New York; London: Routledge.
- Lipovetsky, Gilles; Serroy, Jean (2013). *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris: Gallimard.
- McLuhan, Marshall [1964] (1991). *Understanding Media: the Extensions of Man*. Massachusetts: Institute of Technology Press.
- Metelmann, Jörg; Beyes, Timon (2012). *Die Macht der Gefühle. Emotionen in Management, Organisation und Kultur*. Berlin: Berlin University Press.
- Novitz, David (2004). «Rules, Creativity and Pictures: Wittgenstein's Lectures on Aesthetics». Lewis, P. B. (ed.), *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*. Burlington: Ashgate.
- Pine, B. Joseph; Gilmore, James, H. (1999). *The Experience Economy: Work Is Theatre & Every Business a Stage*. Harvard: Harvard Business School.
- Reckwitz, Andreas (2013). *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftliche Ästhetisierung*. Dritte Auflage. Berlin: Suhrkamp.
- Schaeffer, Jean-Marie (2002) *Addio all'estetica*. Palermo: Sellerio. Trad. di: *Adieu à l'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.
- Schulze, Gehrard (2000). *Die Erlebnis Gesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Schumpeter, J. A. (1942). *Capitalism, Socialism and Democracy*. New York; London: Harper & Brothers.
- Walton, Kendall (1993). *Mimesis as Make-Believe, On the Foundations of the Representational Arts*. Harvard: Harvard University Press.
- Wittgenstein, Ludwig (1984). *Tagebücher 1914-15*. Wittgenstein, L. (Hrsg.) *Werkausgabe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1, 87-187.
- Wittgenstein, Ludwig (1980). *Pensieri diversi*. Milano: Adelphi. Trad. it di: *Vermischte Bemerkungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.
- Wittgenstein, Ludwig [1953] (1967). *Ricerche filosofiche*. Trad. di: *Philosophische Untersuchungen*. Oxford: Basil Blackwell, 1953.
- Wittgenstein, Ludwig [1967] (1986a). *Zettel: Lo spazio segregato della psicologia*. A cura di Mario Trichero. Torino: Einaudi. Trad. di: *Zettel*. Oxford: Basil Blackwell, 1967.
- Wittgenstein, Ludwig (1986b), «Über Gewissheit». L. Wittgenstein (1984) (Hrsg.), *Werkausgabe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 8, 113-257.

