

Pagine Inattuali

America Latina e Occidente

TRA FILOSOFIA E LETTERATURA

**A cura di
Roberto Colonna**

Federico II University Press



fedOA Press

Numero 1 della rivista elettronica «Pagine Inattuali»

ISSN 2280-4110

«Pagine Inattuali»
America Latina e Occidente
Tra filosofia e letteratura

Giugno 2012

Direzione:
Roberto Colonna

Comitato Scientifico:

Tommaso Ariemma (Accademia di Belle Arti di Lecce); Giancarlo Alfano (Università degli Studi di Napoli, Federico II); Daniele Barbieri (Accademia di Belle Arti di Bologna); Horacio Cerutti Guldberg (Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)); Fabrizio Chello (Università degli Studi di Napoli, Suor Orsola Benincasa); Didier Contadini (Università degli Studi di Milano-Bicocca); Serge Gruzinski (École des hautes études en sciences sociales (EHESS)); Stefano Lazzarin (Université-Jean Monnet Saint-Etienne); Mario Magallón Anaya (Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)); Armando Mascolo (Istituto per la storia del pensiero filosofico e scientifico moderno (ISPF)); Stefano Santasilvia (Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP)); Giovanni Sgrò (Università degli Studi eCampus)

Progetto grafico e di copertina:
Raffaele Di Somma

In copertina:

Negli ambiti, con i quali abbiamo a che fare, la conoscenza è data solo in modo fulmineo. Il testo è il tuono che poi continua a risuonare (Walter Benjamin, *Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts*, trad. it. a cura di Enrico Ganni, *Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso*, in I “passages” di Parigi, Torino: Einaudi, 2000, p. 515).

© 2012

FedOA - Federico II University Press
Centro di Ateneo per le Biblioteche “Roberto Pettorino”
Università degli Studi di Napoli Federico II

TOMMASO ARIEMMA

Estetica della copia
Cervantes, Borges e l'arte contemporanea

1. Arte contemporanea ed estetica della copia

Per spiegare l'enigma di ciò che viene chiamato *arte contemporanea*, ovvero di quell'arte nei cui confronti si sospetta che si tratti veramente di arte, il filosofo Arthur Danto non può tralasciare il problema principale che essa pone: il problema della copia.

Due oggetti, perfettamente identici dal punto di vista ottico, vengono identificati tuttavia in modo diverso: uno dei due è un'opera d'arte, mentre l'altro resta un oggetto comune.

È quello che accade con il celebre orinatoio di Duchamp o con le celebri *Brillo Boxes* di Warhol. Tra due copie, una ha rilevanza estetica (Danto non userebbe tuttavia questo termine), mentre l'altra resta un semplice esemplare di un prodotto industriale.

Come tutto ciò sia possibile, è proprio ciò che Danto si propone di spiegare, a partire dal suo celebre articolo *Il mondo dell'arte* (1964) e in modo più articolato nella sua opera *La trasfigurazione del banale* (1981). Ricco di esempi, questo testo riconosce a Jorge Luis Borges il merito di aver scoperto per primo la possibilità che possano esistere anche opere d'arte fra loro indiscernibili (e dunque non solo tra l'opera e l'oggetto comune) per quanto riguarda l'aspetto puramente ottico e sonoro, e tuttavia risultare opere completamente diverse in virtù delle relazioni storiche che intrattengono con il loro mondo.

L'opera di Borges presa in considerazione da Danto è il racconto *Pierre Menard, autore del "Chisciotte"* (1944). In quest'opera Borges immagina il suo protagonista, Pierre Menard, alle prese con un compito titanico e un po' assurdo: riscrivere il *Don Chisciotte* di Cervantes. Copiarlo perfettamente, ma senza che risulti una semplice copia. Il risultato finale deve dar luogo a un Chisciotte come se l'avesse scritto proprio Cervantes.

Secondo Danto, con questo racconto, «il contributo di Borges all'ontologia dell'arte è sbalorditivo»¹.

L'impresa di Menard è condannata al fallimento – riesce a produrre solo un frammento del *Chisciotte* – soprattutto perché produce inevitabilmente due opere differenti, anche in quel frammento dove Menard ha riscritto perfettamente la pagina del *Chisciotte*:

Il raffronto tra la pagina di Cervantes e quella di Menard è senz'altro rivelatore. Il primo, per esempio, scrisse (*Don Chisciotte*, parte I, capitolo IX): “la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire”. Scritta nel secolo XVII, scritta dall'*ingenio lego* di Cervantes, questa enumerazione è un mero elogio retorico della storia. Menard, per contro, scrive: “la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire”. La storia, *madre* della verità; l'idea è meravigliosa. Menard, contemporaneo di William James, non vede nella storia l'immagine della realtà, ma la sua origine².

Proprio l'esempio di Menard fornirebbe del materiale prezioso per ciò che Danto chiama “gli indiscernibili”: nel caso dell'arte,

¹ Danto A.C., *The transfiguration of the commonplace*, 2008, trad. it. Velotti S. (a cura di), *La trasfigurazione del banale*, Roma-Bari: Laterza, p. 44.

² Borges J.L., *Ficciones*, 1944, trad. it. di Lucentini F., *Finzioni*, Torino: Einaudi, 1995, pp. 44-45.

due opere possono essere, sotto l'aspetto puramente fisico, identiche, e tuttavia risultare opere differenti in virtù delle relazioni che incarnano (con il proprio tempo, con il loro autore, eccetera).

L'analisi di Danto, tuttavia, presenta un grande limite: l'aver strappato Borges alla sua cultura, trattando il suo racconto come un astratto esperimento mentale.

Un tale riferimento critico avrebbe permesso, come tra breve dimostreremo, di offrire contributi ancora più rilevanti circa l'ontologia dell'arte e soprattutto in merito all'antropologia dell'artista contemporaneo.

2. La potenza della copia: argentinità di Borges

Un'altra lettura di Borges diviene pertanto necessaria. A tal proposito, il parere di uno scrittore peruviano come Manuel Scorza può rivelarsi molto prezioso. A differenza di Danto, Scorza mette in evidenza l'eredità culturale di Borges, ma per screditare tuttavia lo scrittore. Così dichiara in un'intervista:

Borges è un artista importante, ma secondo me fuori moda. Appartiene all'epoca degli scrittori che consideravano aristocratico il disprezzo della realtà. In Borges c'è una permanente fuga dalla realtà. Per comprendere bene Borges bisogna comprendere il contesto argentino. L'Argentina è un paese che ha vissuto sempre per l'esportazione, il suo commercio è stato fondamentalmente un commercio di esportazione. Per l'Argentina era importante piazzare la sua carne e il suo grano a Londra e a Liverpool. La classe ricca argentina non commerciava con l'interno della repubblica. Dall'interno della repubblica le arrivavano le vacche, le arrivava la carne e quella carne veniva esportata all'estero. Dall'estero riceveva il suo denaro e i suoi modelli culturali. Borges è l'esempio massimo dello scrittore d'importazione-esportazione. Borges appartiene piuttosto alla letteratura europea³.

³ Intervista a *Manuel Scorza*, in Campra R., *America Latina: l'identità e la maschera*, 1982, Roma: Meltemi, 2006, p. 194.

Al di là dell'immagine negativa assegnata a Borges, ovvero di essere uno scrittore d'importazione-esportazione, l'attacco alla sua argentinità ne sottovaluta molte potenzialità, tutte iscritte proprio in quel *regime infedele* della copia, un regime altro da quello capitalistico-industriale.

In un testo del 1959, *A Proposito de Frades*, il sociologo e storico brasiliano Gilberto Freyre ha messo in evidenza, partendo dal Brasile, delle caratteristiche portanti della cultura latinoamericana: la produzione di valori diversi da quelli del capitalismo industriale e la riconfigurazione creativa dell'eredità europea. Scrive:

Il calvinismo sarebbe stato, secondo Weber [...] non la causa, ma una delle cause del capitalismo detto borghese: un capitalismo per il quale oggi forse si può dire che il cattolicesimo francescano abbia rappresentato un ostacolo per il suo sviluppo in America Latina. Brasile incluso. In parte per questo non si sono sviluppate, né qui né nell'America Spagnola, né con la stessa grandiosità né con lo stesso ritmo, industrie come quelle che sono cresciute in terre fredde, colonizzate da nordici più o meno calvinisti. Si è costituito però – o comincia a costituirsi – un tempo che lentamente crea valori più nobili, rispetto a quelli industriali capitalisti, una civiltà che rappresenta non il puro trasferimento di quella europea in un nuovo spazio, ma l'inizio di una terza civiltà, che per quanto di origine europea non è subeuropea⁴.

Non è un caso allora che il racconto di Borges si apra con dichiarate intenzioni antiprotestanti: «L'opera *visibile* lasciata da questo romanziere – racconta Borges a proposito di Menard – è di facile e breve enumerazione. Sono pertanto imperdonabili le omissioni e le aggiunte perpetrate da Madame Henri Bachelier in un elenco ingannevole che un certo giornale, la cui tendenza *prote-*

⁴ Freyre G., *A Proposito de Frades*, 1959, cit. in Motta R., *Gilberto Freyre, Max Weber e il francescanesimo*, in «Agalma», n. 10, 2005, p. 40.

stante non è un segreto per nessuno, ha avuto la sconsiderazione di presentare ai suoi deplorevoli lettori»⁵.

La cultura protestante, a partire da Lutero, è la cultura legata alla tutela dell'origine e dell'originale, e non è un caso che sia nata nell'epoca dell'invenzione della stampa.

È legata al sospetto verso il potere dell'immagine e dell'arte, soprattutto di quell'arte che oggi prende il nome di "arte contemporanea", ovvero quell'arte che sembra burlarsi dello spettatore o spiazzarlo.

Tutto il racconto di Borges appare, allora, una ripresa di quella potenza dell'arte come *copia della copia*, come ripetizione eccessiva e indicibile, come *copia senza originale* (a torto confusa con qualcosa di originale). Tutte caratteristiche che la nostra tradizione ha imparato dai dialoghi di Platone e che sono state messe in ombra proprio da quella riproducibilità industriale dell'opera, che l'ha sì diffusa, ma nello stesso tempo l'ha messa in una sorta di mondo separato, altro dalle sue copie.

Così il protagonista della *Nausea* di Sartre, «ascoltando un disco di una canzone piuttosto insignificante, *Some of These days*, nota che il disco è graffiato, ma non la canzone, che esiste indipendentemente dalle sue innumerevoli repliche incise su quello o su altri dischi simili e, a differenza dei dischi, non si consuma»⁶.

A differenza di quanto Walter Benjamin ha sostenuto nel suo celebre saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), è l'aumento vertiginoso, industriale, delle copie a salvaguardare il mito dell'originale.

3. Antropologia dell'artista contemporaneo

Gli artisti contemporanei (ovvero produttori di ciò che si chiama *arte contemporanea*), a partire da Marcel Duchamp (non è un caso che il Pierre Menard di Borges sia francese), hanno rivendicato la

⁵ Borges J.L., *Finzioni*, cit., p. 36.

⁶ Danto A.C., *La trasfigurazione del banale*, cit., p. 42.

potenza della copia, ovvero la potenza di ciò che riceve una forma. Chi riceve può mettere in discussione l'origine, o ciò che viene definito originale.

Per secoli, soprattutto a partire da Kant e dalla sua *Critica della facoltà del giudizio*⁷, la figura del genio, cioè del vero artista, è stata intesa come ciò che vi è di più distante da una figura dell'apprendimento e della ricezione.

Il genio è pura natura, non deve apprendere nulla. Detta regole e modelli, è una figura dell'insegnamento senza apprendimento. Contrariamente alla sua figura classica, dove il genio era uno spettro, una figura impersonale che accompagna ogni individuo e dalla quale si apprendeva.

A partire da Kant, il genio è l'individuo artista che non ha niente da imparare: le sue forme non le riceve se non dalla natura che incarna. Il genio non è una figura della copia, per questo la sua caratteristica principale è l'originalità.

Ma, a un'analisi più attenta e distante dal misticismo del genio-artista, non c'è originale se non all'interno di un preciso regime della copia.

Borges incarna allora perfettamente la figura dell'artista contemporaneo, proprio perché aiutato dalla sua argentinità, ovvero dal quel rapporto di importazione-esportazione della cultura europea. L'artista contemporaneo si comporta come un astuto importatore-esportatore, un artista della ricezione e della riconfigurazione del senso.

A ragione il filosofo e critico d'arte Boris Groys ha definito l'artista contemporaneo un consumatore, piuttosto che un creatore. In un recente intervento ha, infatti, sostenuto:

L'artista sembra aver perduto la tradizionale reputazione di autore paradigmatico, creativo o addirittura geniale. Nell'era moderna la creatività artistica era considerata esattamente co-

⁷ Cfr. Kant I., *Kritik der Urteilskraft*, 1790, trad. it. Amoroso L. (a cura di), *Critica della capacità di giudizio*, Milano: Bur, 1995, par. 46.

CERVANTES, BORGES E L'ARTE CONTEMPORANEA

me l'incarnazione della vera, autentica, genuina produzione umana, un ideale positivo condiviso dalla maggioranza della popolazione al quale si opponeva il lavoro alienato. Da allora quest'ideale non solo ha perso valore sotto il profilo sociale a causa della rivalutazione del consumo, ma ha visto minati i suoi presupposti teorici di base. Com'è noto, il dibattito strutturalista-post-strutturalista si è incentrato principalmente sul tema della morte dell'autore, con riferimento al fatto che l'artista è ormai incapace di offrire al mondo intuizioni e forme nuove, autentiche e originali: ogni artista, quindi, è essenzialmente un utente [...]. Da produttore esemplare l'artista è diventato, per così dire, un consumatore esemplare. Soprattutto quando si tratta di installazioni e di nuovi media, l'artista lavora sia con elementi autoprodotti sia con oggetti prodotti all'esterno. L'atto stesso della produzione dell'arte è equiparabile allo shopping: l'artista trae ispirazione da immagini e oggetti della cultura di massa in cui vive e li modifica per creare uno spazio proprio, esattamente come fa ogni altro consumatore⁸.

Nella prospettiva di Groys, Borges, con il suo lavoro su Cervantes, incarnerebbe questa figura di consumatore creativo. Più di Duchamp o Warhol, con la sua narrazione Borges supervisiona questo consumo, senza confondersi con i suoi oggetti e senza produrre originali. In un certo senso si comporta proprio come quell'Argentina, che, con la sua danza, veniva lodata da Valéry, per «il lavoro intellettuale che ha svolto [...] nel riprendere, pur in uno stile perfettamente nobile e profondamente erudito, un tipo di danza popolare che facilmente trovava, nel passato, manifestazioni volgari, e soprattutto non in terra di Spagna»⁹.

⁸ Intervento presentato in occasione dell'esposizione *Arte, prezzo, valore* presso Palazzo Strozzi (Firenze), consultabile all'indirizzo: http://www.strozzina.org/arteprezzovalore/catalogo_groys.html (data di ultima consultazione 21 maggio 2012).

⁹ Valéry P., *Filosofia della danza*, in Elia B. (a cura di), *Filosofia della danza*, Genova: Il melangolo, 2004, p. 93.