

SHIFT. INTERNATIONAL JOURNAL OF PHILOSOPHICAL STUDIES

2 / 2017

humanity

A cura di / Edited by
D. Calabrò, G. Callegari, G.P. Faella, L. Imperato, L. Scafoglio

MIMESIS EDIZIONI

Giuseppe Frazzetto, *Artista sovrano. L'arte contemporanea come festa e mobilitazione*

Fausto Lupetti Editore, Bologna 2017, pp. 208

L'arte contemporanea «ha certo un gran bisogno di teoria – forse un disperato bisogno» (p. 8). E Giuseppe Frazzetto a tale esigenza risponde con una vera e propria *estetica* all'altezza del XXI secolo, dentro la sua complessità che a partire dallo snodo costituito dal Neoclassicismo/Romanticismo ha mutato radicalmente paradigma e oggi si installa nella convergenza tra l'autoreferenzialità del fare artistico e la saldatura – pretesa invocata praticata e sognata – tra l'arte e la vita.

Un lungo e coinvolgente itinerario dentro il contemporaneo porta a comprendere che «l'anti-arte come identità fra arte e vita (col sottinteso dell'eliminazione di una differenza tra artista e non artista: la differenza costituita dalla competenza produttiva dell'artista)» si sta volgendo in un utilizzo «reiterato dell'anti-arte come sottolineatura della differenza esistenziale-sistemica fra il non-artista e l'artista (ovvero l'appartenente al sistema dell'arte)» (203).

Due tappe di questo cammino, non semplicemente successive ma nel loro intrico squadernanti la grande ricchezza dell'arte contemporanea, sono costituite dall'*Action painting*, con il suo slittamento dall'opera all'*operare*, e dalle varie forme con le quali l'arte diventa biopolitica, sia come incarnarsi dell'analogia baudeleriana tra artista e prostituta nella «radicale spersonalizzazione dell'artista e del suo volersi fare *cosa*, oggetto inanimato, meccanismo» (68), sia nelle installazioni somatiche mediante le quali – ad esempio – il corpo in quanto corpo della *donna* Marina Abramović esibisce la nuda vita della corporeità politica dell'*artista* Marina Abramović. La profonda somiglianza tra questa duplicità e la duplicità dei due corpi del re di cui parla Kantorowicz spiega perché mai l'estetica di Frazzetto si intitoli *Artista sovrano*.

Dal Neoclassicismo in avanti l'arte si è trasformata da *poiesis*, «l'agire che ha fuori di sé il proprio scopo», in una *praxis* che ha «il proprio fine in se stessa» (43). A questo movimento si è accompagnata la metamorfosi dell'artista *artigiano* – il quale faceva come voleva e poteva ciò che in ogni caso *doveva* fare – nell'artista *sovrano* che abbandona la prospettiva, un punto di vista oggettivo sul mondo, a favore di una pluralità di punti di vista creati dall'artista stesso, padrone dello spazio, delle relazioni, delle durate e – alla fine – della stessa indicazione di qualsiasi oggetto o situazione come *arte*. È tramontato il principio della delega che una società fa all'artista di rappresentarla, a favore dell'autoinvestitura dell'ar-

tista sovrano che non si limita a coltivare ciò che la comunità ha seminato ma cerca, afferra e collega tra di loro i frammenti sparsi nel mondo, ai quali è proprio il gesto dell'artista a conferire senso e identità estetiche. Il *ready-made* è il luogo in cui «balena l'opposizione fra il *modello coltivazione/allevamento* e il *modello caccia/raccolta*. Anziché agire seguendo la crescita, lo sviluppo, la 'coltivazione' (=cultura) l'artista del montaggio sembra porsi come un cacciatore/raccoglitore, operante su un territorio di materiali culturali già pronti» (83).

È questo il *Terzo stato* dell'arte. Nel primo stato la comunità conferiva una delega al facitore/creatore; il secondo consisteva nell'autoinvestitura dell'artista rispetto alla comunità non artistica. Il terzo – che naturalmente allude anche al *Tiers état* della Rivoluzione francese – «implica una presa di distanza da una condizione 'sacrale' e/o 'nobiliare': il *Terzo stato dell'arte* non produce emblemi collettivi, e d'altra parte non riguarda né gli specialisti d'arte né il sistema dell'arte. È prodotto da tutti, è un prodotto qualunque» (115).

La sovranità dell'artista è dunque realizzata? Sì e no, in modo inestricabilmente ambiguo. In un sistema nel quale *anything goes*, a decidere l'interesse, la rilevanza, il senso, non è più l'artista ma il sistema dell'arte – critica, finanziatori, luoghi, informazione –, ciò che Frazzetto definisce «il Collettivo» (45), per il quale tutti sono funzionari del mercato dell'arte, servitori intercambiabili ai quali la qualifica d'artista viene attribuita non in base a ciò che fanno ma sul fondamento delle scelte arbitrarie e imponderabili del sistema dell'arte, dei quali il singolo sarebbe il servo/padrone, «il sovrano e simultaneamente la vittima» (39). Uno dei concetti chiave dell'estetica qui proposta è dunque «il probabile spostamento da una centralità dell'artista a un'enfasi sul sistema dell'arte: a risultare significativa non sarà tanto la concreta opera del singolo artista, ma la vicenda complessiva del sistema dell'arte. Non a caso certi resoconti sembrano 'storie dell'arte senza nomi' nelle quali gli artisti finiscono con l'apparire gli esecutori di mutamenti, alternanze stilistiche, fratture e ritorni che si sarebbero determinati in ogni caso (lo si sostiene, sebbene non lo si dica)» (113).

Una prova di tutto questo, che è anche una condizione e una conseguenza, è la ovvia ma non per questo meno pervasiva necessità dello spettacolo per la definizione contemporanea dell'arte, delle situazioni artistiche, delle performance. Un chiaro esempio sono i celebri *Bed-Ins for Peace* di John Lennon e Yoko Ono: «Senza l'intervento dei lavoratori dell'informazione, John e Yoko sarebbero rimasti due *celebrity* stravaganti e pigre chiuse in albergo per un periodo più lungo del consueto» (203).

Con la Rete, con i videogiochi, con i selfie, con la connessione continua che ci attraversa e che determina i nostri comportamenti istante per istante, siamo tutti diventati il replicante che ha visto cose che gli umani non potrebbero immaginare. Ma proprio per questo ciò che si vede rischia di non contare nulla, di non incidere, di non significare se non per il singolo, di non essere.

La tensione artistica si scioglie nel tessuto della vita. Alla questione se l'arte sia «una continuazione della vita con altri mezzi. Oppure la vita è una continuazione dell'arte?» (124), Frazzetto risponde che «il nesso arte/vita risulta problematico

anche e soprattutto per questo motivo: l'arte in effetti non è vita, ma al più una forma di documentazione della vita» (173). Quella documentazione che nella parabola di Thierry Guetta descritta da Banksy in *Exit Through the Gift Shop* – una persona qualunque che filma tutto e che d'improvviso diventa un artista di successo senza saper fare nulla – si mostra come «un intricato *fake* d'un *fake*» (206).

La mobilitazione analizzata da Ernst Junger e praticata dai regimi totalitari del Novecento – ai quali non bastava l'obbedienza ma era necessaria l'adesione entusiastica, attiva e volontaria – sembra diventata la festa infinita nella quale non si lavora, non si fa nulla, e con questo fare nulla *si può* diventare artisti e famosi, se qualcuno ancora più famoso ti indica come tale, se il sistema dell'arte coopta nell'apparato il doppio qualunque dell'artista sovrano: «È così? Non c'è dubbio. Per ora. Finché dura il party generalizzato. La festa immobile dell'anti-arte, della spiritualizzazione banalizzata del far-niente estetico d'un inafferrabile 'Io è un altro', del trionfo dell'autofeticizzazione servo/sovrano» (206).

Con queste parole riassuntive di una lunga storia e disvelatrici del presente si chiude un'estetica rigorosa, mobile e capace di pensare l'arte contemporanea in tutta la sua rizomatica struttura.

Alberto Giovanni Biuso