

Romano Gasparotti

DIASTEMA
PER UN'ARTE FESTIVA
Un Manifesto per il XXI secolo

Il presente Manifesto è allegato al DVD di Andrea Rossi Andrea Ground Plane Antenna,
"kath'hypocheimenou", Fondazione Morra, 2012.

Romano Gasparotti

DIASTEMA
PER UN'ARTE FESTIVA
Un Manifesto per il XXI secolo

1.

La fine del secolo XX ha finalmente portato via con sé i paradigmi interpretativi dell'arte contemporanea incentrati sul "post", sul "neo" e sul "trans", nel rivelarsi della loro improbabile e forzata corrispondenza con un multiverso di fenomeni singoli e irriducibili a schemi descrittivi ed ermeneutici pregiudicanti. Nessun altro modello unitario pare, finora, averli sostituiti nell'indicare "ciò che è comune" all'arcipelago delle arti, la cui *governance* appare ormai totalmente affidata al sistema integrato dei "commissari del mercato"¹, il cui imperativo, sovente, è quello di far circolare dell'arte, non importa cosa, nello stesso modo in cui, nell'odierno mondo globalizzato, l'importante è comunicare, non importa cosa.

2.

E' arrivato finalmente anche il momento di liquidare le oziose discussioni sull'annuncio hegeliano della "morte dell'arte" - ingombrante feticcio delle riflessioni sull'arte del secolo passato - assieme a tutte le triviali interpretazioni, che ne hanno rimosso e misconosciuto il senso profondo, secondo il quale ogni identificazione dello spirito assoluto con l'opera d'arte "fatta dall'artista" e intesa quale oggetto determinato totalmente ridotto alla sua "esteriorità sensibile", è destinata ad essere tolta e superata, in quanto frutto dell'intellettualistica considerazione astratta dell'astratto, fatto salvo che il contenuto spirituale dell'arte, della religione e della filosofia "è il medesimo"², nonostante la mera forma della sua esplicazione logico-discorsiva dia luogo all'apparenza di tre distinti momenti, ognuno dei quali vive la morte di quelli precedenti.

3.

Nondimeno le principali narrazioni e teorizzazioni storiografico-critiche, che, nel secolo scorso, hanno colonizzato e monopolizzato ogni forma di approccio alle manifestazioni artistiche del contemporaneo, si sono prodigate al massimo proprio attorno al *caput mortuum* dell'arte indicato dalla dottrina hegeliana, ovvero alla relazione tra la personalità dell'artista-artefice e il prodotto del suo fare quale oggettività astratta, ovvero monumento e corpo cadaverico. I risultati sono stati

¹ Cfr. Yves Michaud, *L'artista e i commissari* (1989), trad.it. Edizioni Idea, Roma 2008

² Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Encyclopädie der Philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, 1830, trad. it. *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, Laterza, Roma-Bari 1975, §§ 553-573

l'enfasi per il biografismo e lo psicologismo, la riduzione dell'opera al referente che essa esibisce e, in conformità con la scientificità del metodo che tali discipline hanno adottato e applicato, la preventiva traduzione del fenomeno artistico in datità pre-posta. Ciò si deve al carattere necessariamente esplicativo e preformante di ogni sapere scientifico, il quale, nella sua costitutiva vocazione a trasformare il mistero dell'evento di ciò che appare in un ignoto destinato a diventare noto, pre-costruisce e configura *ad hoc* i propri oggetti d'indagine, avendo sempre già trovato in anticipo ciò che apparentemente cerca e su cui, in realtà, non domanda affatto.

4.

Se, pertanto, i principali approcci storiografici e critici degli ultimi quarant'anni del '900 hanno finito per specializzarsi nella mera parafrasi verbale dei significati degli oggetti e dei referenti visibili delle "ultime tendenze dell'arte oggi", rinunciando completamente a spingersi verso quel *non osservabile*, in cui riposa l'intima necessità dell'arte stessa, la riflessione puramente filosofica non ha saputo fare molto di più o di meglio. Da un lato, infatti, la pratica filosofica di tradizione "continentale", che non ha voluto ridursi al ruolo di "bibliotecaria della verità", è rimasta prigioniera, salvo rarissime eccezioni, della riduzione dell'orizzonte artistico a mero oggetto o pretesto di un pensare giudicante, che si esercita altrove e fuori dell'arte stessa, nella prospettiva unilaterale della filosofia *dell'arte* (al genitivo solo oggettivo). Dall'altro, il massimo risultato ottenuto dalla filosofia analitica al riguardo sembra essere, quanto a *audience*, quello per il quale tutto si riduce ad un problema di carattere logico-definitorio, ovvero alla risposta univoca da trovare alla domanda su dove stia la differenza tra un'opera d'arte e qualcosa che, invece, non lo è, allorché, dal punto di vista empirico-percettivo, non appaia alcuna evidente difformità tra i due oggetti. E la risposta data è che l'oggetto artistico si differenzia da tutti gli altri, per il fatto di essere espressione e incorporazione di una certa teoria sull'arte³. In tal senso, l'immagine artistica viene ad essere *in toto* ridotta a mero segno nell'accezione linguistico-alfabetica del termine.

5.

In tutti i casi, non si è mai usciti da una concezione letteralmente pan-oramica della teoria e della filosofia - al cospetto del cui super-sguardo si presentano di volta in volta, per essere interpellati e giudicati, i più diversi fenomeni visibili - e da una corrispondente interpretazione obiettivante dei fenomeni artistici stessi.

E se, invece, fosse anche o in primo luogo l'arte all'opera, nell'azione che essa continuamente esercita, ciò che ci scruta, ci interroga e ci chiama?

6.

Seguire ad identificare l'arte alla gravitazionale oggettività dell'opera operata, concentrandosi sull'estrazione/astrazione del cosmo di significati, in cui si comunica

³ Il riferimento è alle celebri teorie di Arthur C. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte* (1981), trad. it. Laterza, Roma-Bari 2008 e *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia* (1997), trad. it. Bruno Mondadori, Milano 2008

il suo presunto “messaggio”, comporta la perversa fissazione scatologica sugli *escrementa* dell’arte (nell’accezione letterale del termine), i quali, diceva l’antico filosofo, “crederesti che potessero parlare [...], ma se tu, per imparare, chiedi loro qualcosa di ciò che dicono, essi ti manifestano una cosa sola e sempre la stessa.” (Platone, *Fedro* 275d).

Ridurre l’arte esclusivamente a tale datità di resti escrementali condanna l’umanità ad abitare in una palude globale di “materiali putrescenti” (come fu denunciato da G. Dorflès già nella prima metà degli anni ’80⁴), oppure alla necrofilia istituzionalizzata.

7.

Il fatto è che il *pragma* dell’arte, anche quando non può che manifestarsi dando luogo a delle opere destinate a permanere sulla scena dell’apparire, non si esaurisce mai totalmente nella datità delle opere operate, né si lascia mai compiutamente catturare da esse. Ciò che è decisivo, in arte, infatti, non è mai il prodotto definitivo, in cui l’*ergon* si è acquietato in ciò che il linguaggio della filosofia classica chiamerebbe “entelechia”, bensì il movimento produttivo che si mette in opera e che ogni esperienza dell’opera cerca infinitamente di rimettere all’opera, nel continuo quanto necessario trascendimento di qualsiasi morto risultato. E tutto ciò riguarda ogni manifestazione artistica nella sua natura *musicale*. Alla luce di ciò appare del tutto improponibile la contrapposizione - maturata nei discorsi sull’arte a partire dagli anni ’60 e caricaturalmente radicalizzata dall’Internazionale Situazionista - tra arte oggettuale reificata e pura azione artistico-performativa. In realtà, non vi è alcuna differenza tra arti che “terminano” nella produzione di oggetti e arti che si esauriscono nell’azione. Il carattere musical-performativo concerne tutta l’arte - e la stessa voce filosofica - nel multiverso delle sue molteplici espressioni.

8.

Le arti e la filosofia sono accomunate dal manifestare in atto l’esercizio di un’*esperienza poetica del pensare*, la quale si sforza di risvegliare i vuoti saturati e otturati nel tutto pieno, in cui *crediamo* di vivere gettati. Ben radicata all’interno della tradizione filosofico-culturale occidentale, vi è la persuasione che esista un originario insormontabile differire tra la *poiesis*, che si realizza nella produzione di un oggetto esterno rispetto all’azione e la *praxis*, in cui lo scopo e l’obiettivo sono immanenti nell’esercizio dell’azione medesima. Ebbene l’arte è del tutto estranea a tale distinzione logica, nel suo sperimentare un fare/*poiein* incapace di separarsi dall’attualità della sua *praxis* all’opera e il cui prodotto è sempre trascendibile e insieme attraversato da azioni che, sotto tutti i rispetti, sono sempre ogni volta *da fare*.

⁴ Cfr. Gillo Dorflès, *Elogio della disarmonia*, Garzanti, Milano 1986 e *L’intervallo perduto* (1980), Skira, Milano 2006

9.

Nella stessa filosofia come arte⁵, l'*eros* e l'energia del pensare non si esauriscono affatto nel prodotto di una pur coerente ed efficace trama di concetti, né nella coesa composizione testuale di argomentazioni rigorose e persuasive, per quanto la costruzione di un sillogismo e l'elaborazione di una buona argomentazione esigano una qualità artistica analoga a quella richiesta dalla realizzazione di un quadro, di un video, di un'installazione o da una determinata esecuzione musicale. Lo stesso accade per tutta l'arte in opera, beninteso al di là dell'opera.

La bella arte è quella a cui ci si accinge con amore, in una dedizione totale e utilizzando il più sapientemente ed efficacemente possibile ciò che si è imparato - senza mai essere totalmente asserviti alla strumentalità di una certa tecnica - mossi dall'urgenza di un pensare irresistibilmente vocato a farsi mondo.

10.

L'arte in opera al di là dell'opera è, in senso forte, calligrafia. Come insegnano le sapienze d'oriente (con le quali l'arte occidentale informale è venuta in contatto sin dalla fine degli anni '50), le quattro virtù cardinali del *sumie* o *shui-mo* - 'precisione', 'regolarità', 'coerente rotondità' ed 'energica elasticità' - esigono l'infaticabile esercizio della più intensa *ascesi*, onde lasciar germogliare il *giusto vuoto* (né più né meno), nel cuore del pieno e *tra* gli interstizi del pieno.

11.

Diástema, nella lingua greca della civiltà occidentale, significa in primo luogo e letteralmente 'so-stare nella distanza' e ha la medesima radice etimologica di *epistème*, uno dei primi nomi usati per indicare la filosofia non quale sapere particolare né quale conoscenza determinata, bensì quale *ethos*, modo di stare e di abitare il mondo nella sua totalità. Come si ricava dai dialoghi platonici, *diástema* indica anche gli intervalli, che consentono alla voce di modularsi musicalmente. Le stesse vocali, nelle lingue alfabetiche, sono chiamate *diastemata* in quanto, inserendosi *tra* le consonanti, permettono alle lettere di combinarsi reciprocamente per dar luogo a parole capaci di risuonare ancor prima che significare. Strettamente apparentato con *diástema* è il termine *diástasis*, il quale indica l'atto e l'effetto di un ritrarsi per fare spazio, di un arretrare di fronte a ciò che appare, per far vibrare lo iato o l'intervallo di quella distanza, a prescindere dalla quale nulla potrebbe arrivare né accadere. Dall'altra parte della "terra del tramonto", il *diástema* e la *diástasis* hanno a che fare con l'*anattā*, ovvero con l'assenza di chiusura cui mirano tutte le pratiche della non ostruzione, tese a risvegliare il "mondo come vacuità". A cominciare dall'arte, l'azione non ostruente e diastemica per eccellenza.

12.

L'arte non può ridursi a comunicazione del comunicabile, se la comunicazione non è altro che la trasmissione di significati da un emittente a un destinatario, nel modo logico-discorsivo in cui qualcuno dice 'io' rivolgendosi ad un 'tu'. Nella catastrofe del

⁵ Cfr. Romano Gasparotti, *L'inganno di Proteo. La filosofia come arte delle Muse*, Moretti&Vitali, Bergamo 2010

significato, nella destituzione di ogni polarità soggetto-oggetto e nella dissoluzione di ogni *persona*, che ogni fare artistico comporta, l'arte in opera al di là dell'opera è rivelazione del mistero stesso del comunicabile. In ciò, nella natura *diastemica* che le appartiene, essa interviene per riportare la distanza, che l'assordante frastuono della comunicazione e l'inquinante polluzione immaginifica, con cui quest'ultima sutura e satura ogni spazio possibile del mondo, tendono, al contrario, ad abolire.

13.

L'arte interrompe, anche violentemente, il flusso di ordinaria conversazione della macchina della comunicazione, la quale, in perfetta sinergia con la macchina parapolitica, nel tentativo di immunizzarsi dal pensiero radicale, che è in opera nell'arte, scrupolosamente si dedica alla sistematica anticipazione e neutralizzazione dell'evento, programmandolo e collocandolo in contesti, che ne naturalizzino e addomesticino l'apparizione⁶. L'ossessiva cura per il *marketing* del nome e del logo propria dell'odierno sistema dell'arte è funzionale a ciò e, a maggior ragione allorché esso promuove scandali effimeri a ripetizione, non fa che perseguire implacabilmente l'obiettivo di esorcizzare l'autentico *skandalon* insito in ogni reale incontro con l'arte all'opera.

14.

L'arte in opera *tra* le opere e al di là dell'opera manifesta un'intrinseca valenza etopoietica⁷, nella sua vocazione ad abitare diversamente e incondizionatamente anche e proprio là dove dominano, apparentemente incontrastabili, i calcoli e le logiche della programmazione, dell'*immunitas* e della negazione, senza lasciarsi catturare e imprigionare dai loro dispositivi e meccanismi e senza alcun bisogno, peraltro, di prefigurare un "altro mondo possibile".

15.

L'arte diastemica mette in opera la più radicale destituzione della stessa idea occidentale di progetto basata sulla persuasione di carattere demiurgico-prometeico, secondo la quale l'opera non è altro che il risultato dell'estrinsecazione, in virtù della *téchne* e attraverso la materia, di una presenza ideale, anticipata nella mente dell'artista in un altro tempo e in un altro luogo, in maniera tale che il prodotto esibisca la medesima forma, che l'artefice ha pre-visto. E, assieme ad essa, viene ad essere altresì liquidata la presunta differenza da un lato tra arti come la pittura e la scultura, in cui la prefigurazione idealprogettuale si renderebbe visibile direttamente nell'oggettualità dell'opera che si installa nell'apparire per permanervi sempre uguale a sé stessa e, dall'altro, la danza e la musica, nella quale l'anticipazione ideale passa attraverso la mediazione della scrittura simbolico-astratta dello spartito.

L'arte all'opera, se accade, accade ogni volta per una volta sola.

⁶ Cfr. Maurizio Zanardi, "Arte al presente", in *Kainos*, 10, 2010

⁷ Cfr. Romano Gasparotti, *Figurazioni del possibile. Sul contemporaneo tra arte e filosofia*, Cronopio, Napoli 2007

16.

Ogni *pragma* artistico rivela, piuttosto, una natura letteralmente autoschediastica⁸, nel senso che la sua messa in opera si realizza necessariamente nel *dramma* di un'azione o un'esecuzione, che non sono né la mera estrinsecazione di una visione idealmente prefigurata, in un altro luogo e in un altro tempo, né comportano la più o meno conforme ri-presentazione di una forma o di una "visione" separata e anticipante. L'arte vive e trabocca, nella sua permanente impermanenza, nella misura in cui il suo mettersi all'opera accade sempre in un differire di sé da sé, in modo che le forme e le figure, che affiorano e si rendono visibili, incessantemente nascono, muoiono e rinascono, nei ritmi di una continua autometamorfosi.

17.

In tal modo si celebra il carattere incondizionatamente festivo dell'arte⁹, nel quale ogni determinata messa in opera - in cui accade la fine del tempo nel tempo - nella sua compiuta perfezione, denuncia la sua intrinseca autonegatività, la quale, a partire dai suoi inevitabili arresti, tiene costantemente aperto e proietta il fare verso ulteriori necessari infuturamenti.

18.

Gli incontri tra le arti, al di là di ogni eclettismo e nel pieno rispetto della specificità del loro *medium*, sono vitali e necessari, anche a prescindere dal feticcio del *Gesamtkunstwerk*, ma semmai nel senso dell'*in-disciplina*, ovvero dell'intrinseca vocazione dell'arte diastemica di collocarsi e dislocarsi *tra* diversi linguaggi, *tra* differenti forme, *tra* eterogenei media, senza mai farsi catturare totalmente da nessuno in particolare, ma cercando di frequentare il *che* - più che il *come* - di ognuno di essi. L'arte dell'inizio del XXI secolo, nella sua vocazione all'incontro, è sempre indisciplinata, anche quando apparentemente si mantiene fedele alla medesima Musa.

19.

L'arte - come l'amore¹⁰ e la politica - ha intimamente a che fare con la verità come evento. Essa cioè esige radicalmente un evento di verità, che accade a partire da ciò che è ancora senza nome, senza concetto, senza significato.

20.

Arte e globalizzazione. Gli scenari economico-politici e culturali dominanti nell'odierno mondo *global* - in ottemperanza con i programmi della preventiva "naturalizzazione" di ogni alterità eventuale, che di fatto si realizza nella moltiplicazione delle divisioni, delle opposizioni e delle esclusioni¹¹ - procedono nelle direzioni dell'unificazione omologante, dell'astratto sincretismo o

⁸ La parola, usata già da Aristotele nella *Poetica*, deriva da un verbo che letteralmente significa 'produco da me qualcosa senza pre-disposizione né forma anticipante'.

⁹ Il merito di aver portato l'attenzione su tale aspetto fondamentale dell'arte va al filosofo e musicista Massimo Donà, cfr. "Nel 'tempo' di Dio", in Massimo Donà - Stefano Levi Della Torre, *Santificare la festa*, il Mulino, Bologna 2010

¹⁰ Cfr. Romano Gasparotti, *Filosofia dell'eros. L'uomo, l'animale erotico*, Bollati Boringhieri, Torino 2007

¹¹ Cfr. Romano Gasparotti, *I miti della globalizzazione. "Guerra preventiva" e logica delle immunità*, Dedalo, Bari 2003

dell'esotismo estetizzante. La mondializzazione etopoietica di cui è protagonista l'arte diastemica - attraverso la sospensione della forma anticipatoria e ricorsiva del differenziarsi, che essa comporta - si libra, invece, sul sottilissimo filo dell'erotico incontrarsi di diaframmi corporei, privi di forza di gravità, ognuno dei quali, nella sua singolarità, non può che danzare assieme all'altro e intorno all'altro. Senza unificazioni, senza assimilazioni, senza esclusioni.

21.

Dal bacino del Mediterraneo, culla di antichissime civiltà, ora di nuovo in drammatico e fecondo fermento e dall'Italia, una delle patrie della filosofia e della musica e oggi tra i Paesi, che investono di meno al mondo in istruzione, ricerca e cultura, riparte la sfida dell'arte quale pensiero in opera al di là dell'opera.

22.

Una danza kata-fisica si rivela in tutte le arti e nella stessa filosofia. Dovunque essa agisca c'è arte, dovunque troneggi solo il prodotto, il monumento, l'*escrementum*, la danza non c'è più. Agli interpreti - artisti e fruitori - il compito inesauribile di portare e riportare all'opera sprazzi di questa danza invisibile.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Il presente Manifesto - sottoscritto da numerose personalità del mondo delle arti visive, della filosofia, della musica e dello spettacolo - è stato ufficialmente presentato al pubblico e alla stampa l'11 giugno 2011 dall'autore, assieme a Maurizio Zanardi (filosofo e fondatore delle edizioni Cronopio di Napoli), Francesco Correggia (artista, docente presso l'Accademia di Belle Arti di Brera - Milano), Andrea Rossi Andrea, Giuseppe Morra (collezionista d'arte, direttore della Fondazione Morra), presso il Museo Hermann Nitsch di Napoli, nel corso di una serata di discussioni e performances artistico-musicali.

ROMANO GASPAROTTI, dopo esperienze giovanili nei campi della musica, dell'espressione corporea e del teatro/danza, si è dedicato alla ricerca filosofica quale allievo diretto e collaboratore di Emanuele Severino e poi di Massimo Cacciari. E' stato tra i fondatori della rivista di filosofia *Paradosso*; ha curato (con Massimo Donà) l'opera postuma e inedita del filosofo Andrea Emo e ha pubblicato, tra l'altro: *Le forme del fare* (con Massimo Cacciari e Massimo Donà), Liguori, Napoli 1987; *Movimento e sostanza. Saggio sulla 'teologia' aristotelica*, Guerini, Milano 1995; *Socrates y Platon*, Akal, Madrid 1996; *I miti della globalizzazione. "Guerra preventiva" e logica delle immunità*, Dedalo, Bari 2003; *Figurazioni del possibile. Sul contemporaneo tra arte e filosofia*, Cronopio, Napoli 2007; *Filosofia dell'Eros. L'uomo, l'animale erotico*, Bollati Boringhieri, Torino 2007; *L'inganno di Proteo. La filosofia come arte delle Muse*, Moretti&Vitali, Bergamo 2010. Ha lavorato presso vari atenei italiani, tra i quali la Facoltà di Filosofia dell'Università "Vita e Salute" - S.Raffaele di Milano (dove ha insegnato Ontologia fondamentale) e l'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano (dove insegna Fenomenologia dell'Immagine). Promotore e curatore di eventi artistico-culturali, ha avuto modo di presentare artisti come Shozo Shimamoto, Hermann Nitsch, Remo Salvadori, Vito Bucciarelli ed è, inoltre, autore e protagonista di *readings* filosofici assieme a musicisti jazz quali Pietro Tonolo, Jimmy Weinstein e Andrea Rossi Andrea e di eventi spettacolari quali *Imeros* (su musiche di Mauro Bordinon e Nicola Fazzini) e *Di un pensare in opera* (con Andrea Rossi Andrea e Valentina Moar).