

Verso un' arte "Spostata", Giuseppe Patella

Vorrei provare a riflettere sul tema dell'arte da un punto di vista che si potrebbe dire di tipo ontologico, e cioè riflettere sulla natura dell'arte stessa, sulle sue condizioni e sul modo in cui oggi si può e si deve parlare di arte. E a questo proposito affermo immediatamente che qui vorrei sostenere le ragioni di un'arte per così dire "spostata", il che vuol dire —evidentemente— non solo sostenere le ragioni di un'arte legata in qualche modo alla follia, o meglio alla possessione —come vedremo— a quella condizione che per eccellenza è fuori posto, ma anche di un'arte s-postata nel senso di ce-centrata, dis-locata, differita e differente, errante, allontanata dal luogo in cui siamo soliti coglierla. Jean Dubuffet, padre nobile della cosiddetta Art Brut e grande collezionista di espressioni artistiche considerate irregolari, era solito dire che l'arte non va mai a dormire nei letti che le si preparano. La vera arte, scriveva, "è sempre là dove non la si attende. Là dove nessuno pensa a lei, né pronuncia il suo nome"¹.

Un'arte spostata, appunto, cioè sempre altrove. Ma altrove da cosa? Da cosa dovrebbe innanzitutto spostarsi l'arte? Da cosa dovrebbe prendere le distanze? Dovrebbe allontanarsi soprattutto dall'idea dominante nell'Occidente moderno, che vuole l'arte centrata innanzitutto nella soggettività creatrice, nella creatività individuale, nella personalità dell'artista, e che fa dunque dell'arte la manifestazione evidente di un mero processo di estrinsecazione di sé e dei propri sentimenti. Prendere le distanze da questa visione, in fondo ingenua e pretenziosa allo stesso tempo, per la quale l'arte non sarebbe che la più ordinata espressione di se stessi, significa trovare per l'arte una via di uscita dal vicolo cieco cui l'ha costretta il soggettivismo dell'epoca moderna, significa uscire dal mito

moderno dell'artista creatore, dalla prospettiva limitata dell'affermazione assoluta di un io individuale.

In fondo, se si limitasse ad essere il mero rispecchiamento espressivo di stati d'animo intimi e personali, l'arte sarebbe davvero poca cosa. Solo nella misura in cui nel processo creativo ci si sposta da sé e si fa spazio alle cose e al mondo si riesce a dare vita all'arte. Solo se si riesce ad accogliere quanto vi è di più distante ed estraneo si può andare lontano. Non si tratta dunque di possedere, né tanto meno di possedersi, quanto piuttosto di essere posseduti, cioè di lasciarsi avvolgere dalla forza travolgente del nuovo, dell'altro, del differente.

Questa, del resto, è un'idea molto antica di arte, la più antica forse, l'idea cioè che l'arte sia strettamente connessa ad una dimensione di non controllo razionale e che l'artista, di conseguenza, lungi dall'essere una persona controllata, sia una specie di invasato. È noto infatti come il binomio arte e follia agisca nel pensiero occidentale fin dalle sue origini. Il primo —pare— ad enunciare chiaramente la teoria dell'artista come "frenetico", sembra essere stato Democrito, il quale sosteneva che le poesie più belle fossero create "grazie all'ispirazione e all'afflato sacro" e che la condizione indispensabile per il sorgere della poesia fosse l'entusiasmo. Di qui anche l'idea della poesia come rivelazione del tutto estranea alla ragione e ad essa in qualche modo superiore e del poeta come individuo separato dall'umanità comune.

Ma, come noto, è Platone a riprendere questa teoria, ad elaborarla autonomamente e a farne un punto di riferimento fondamentale per ogni successiva elaborazione del problema. Platone evidenzia chiaramente come l'entusiasmo sia la condizione essenziale della poesia, facendo inoltre una netta distinzione tra l'attività poetica e le normali attività cosapevoli dell'uomo. Nello *Jone* egli descrive l'arte dei poeti come un prodotto puramente inconsapevole e non come frutto di una loro conscia attività e creazione. La poesia si presenta dunque come una sorta di rapimento estatico estraneo al dominio dell'ordine razionale. "Cosa leggera è infatti il poeta, e alata e sacra, e non è capace di comporre prima di esser divenuto invasato e fuori di senno e prima che l'intelletto non sia più in lui. Sin quando possenga ancora questa facoltà, qualsiasi uomo è incapace di poetare" (*Jone*, 534 b). I poeti, dunque, non compongono per arte, ma "per un qualche certo potere divino" (534 c), scrive Platone. In questo senso, continua, "i poeti non sono altro che interpreti [*hermenes*] degli dei, quando siano invasati da una qualsiasi divinità" (534 e).

E qui bisogna però intendere il termine "interpreti" o "interpretazione" (*hermeneia*) nel suo significato originario, eliminando ogni connotazione soggettiva. I poeti sono cioè



semplici messaggeri, mediatori, portatori presso gli uomini dei messaggi che gli deviano loro, e mai protagonisti in proprio. Come ricorda Heidegger in un noto passo di *In cammino verso il Linguaggio*: “la dimensione ermeneutica non significa qui, in primo luogo, l’interpretare, ma prima di tutto già il portare un messaggio, l’annunciare”². In definitiva, dunque per Platone l’arte non può essere che il prodotto di un’ispirazione entusiastica, di una febbrile energia creativa di cui l’artista è soltanto il *medium*, cioè l’interprete nel senso di cui dicevamo prima. Ora, però, come si deve considerare questo carattere entusiastico dell’arte? Se nella *Repubblica* Platone lo giudica in maniera sostanzialmente negativa, dal momento che l’arte sarebbe una forma d’incantesimo che inganna i sensi, nel *Fedro*, invece, questo elemento diventa una forma di “divina mania”, che provenendo dalla divinità, può preludere alla contemplazione filosofica delle idee. L’arte è difatti una sorta di “divina mania”, ed essendo la mania un dono divino, da essa, scrive Platone, ci provengono “i doni più grandi” (*Fedro*, 244 a). Perciò, lugi dall’essere una condizione negativa —gli antichi uomini, scrive ancora Platone nel *Fedro*, “non ritenevano la mania né turpe né temibile”— la mania è piuttosto “cosa bella”, fonte di ispirazione delle arti e non solo. Infatti, a seconda della forza che esercita la possessione, Platone individua una mania mantica, suscitata da Apollo, capace di farci leggere nel futuro, una mania liberatoria, provocata da Dioniso, in grado di guarire, una mania poetica, ispirata dalle Muse, alla base della creazione artistica, ed una mania erotica, proveniente da Eros e da Afrodite, alla base dell’esperienza amorosa. Quindi, contrariamente ai deliri patologici, la possessione è un dono che gli concedono agli indovini, ai guaritori, ai poeti e agli amanti.

Sono queste allora le divine manie, le *quattro possessioni*, e cioè la profetica, la rituale, la poetica e l’amorosa, dalle quali ora si capisce perché —come scrive Platone— provengono i doni più grandi. Quattro forme di sapere che affondano le proprie radici nel terreno della follia, o meglio del *ménos*, cioè della possessione, che a ben vedere è cosa ben diversa dall’agirazione patologica o dall’isteria. La possessione non è infatti l’ossessione, così come la mania non è la follia patologica. Una cosa è l’ossessione, che si deve attribuire a forze ostili e nefaste, a mali di carattere mentale e affettivo, un’altra è la possessione, che riuscendo ad organizzare le relazioni con le forze ritenute causa di questi malessei è condizione di salute psichica e mentale.

La possessione non è dunque un’esperienza negativa, è sostanzialmente diversa dall’isterismo, e non ha niente a che vedere né col fanatismo né con la superstizione. Certo, essa si fonda sull’irruzione dell’altro e del differente nella quotidianità dell’ovvio e del prevedibile, ma si tratta pur sempre di un’esperienza che non supera l’orizzonte storico e culturale, esclude ogni credenza nel trascendente, nell’aldilà, ed implica una profonda e ben radicata fiducia nella vita umana. Il suo presupposto è infatti una radicale fiducia nelle cose e nell’esistenza: il posseduto accoglie con passione, ma non con fanatismo, tutto ciò che cerca di mostrarsi e agire nel mondo. La possessione creativa non ci fa dunque sprofondare nel delirio isterico o nell’incubo ossessivo, né tanto meno ci innalza ad uno stato di sopraelevazione spirituale, ad una visione divina; essa è come uno stato di estraneazione impercettibilmente differente dalla normalità, che si manifesta nel tessuto stesso della quotidianità, sospendendone tuttavia l’assolutezza, la perentorietà. Ora, queste considerazioni di ascendenza antica su rapporto di arte e mania rappresentano nella storia dell’Occidente un patrimonio culturale fondamentale, cui si possono richiamare quanti intendono pensare la natura dell’arte in termini diversi, assegnando un ruolo nuovo alla possessione, che nella prospettiva di cui parliamo non può essere considerata come uno stato patologico o qualcosa di assolutamente irrazionale, ma come un impeto che d’improvviso ci investe e ci dà forza, come una forza di sapere indipendente e creatrice, dal cui ambito stesso nasce l’arte. La possessione è infatti all’origine dell’arte, o meglio l’essere posseduti è la condizione di ogni creazione.

Creare è infatti ricevere quanto proviene da fuori, accogliere ciò che è estraneo, ospitare chi si presenta come sconosciuto, la creazione non ha nulla a che fare con una manifestazione individuale, con l’espressione di sé, quanto piuttosto con un offrire se stessi, un darsi come luogo di manifestazione di ciò che è esterno, remoto, irraggiungibile, che solo così, attraverso di noi, trova la possibilità di presentarsi. In altre parole, non

siamo noi che creiamo alcunché, ma al contrario riusciamo a creare nella misura in cui offriamo noi stessi all'accadimento di una creazione che è dislocata altrove. L'esperienza del creare dunque non ha nulla di personale, di soggettivo, di privato, non coincide con l'affermazione di una sovranità interiore, ma equivale ad un offrirsi, ad un concedersi affinché attraverso di noi l'altro appaia, affinché il differente si faccia propriamente presente. Creare è dunque dare corpo, accogliere la nascita che sempre si ripete di ciò che è nuovo, estraneo, diverso. In questo senso la possessione è la condizione di ogni creazione, l'essere posseduti è alla base della produzione artistica, perché creare è offrirsi con entusiasmo ad essere posseduti da forze che non controlliamo, la cui provenienza ci è ignota ed è comunque estranea alla quieta identità del soggetto individuale.

Si tratta così di un'esperienza travolgente che scuote la fissità di qualunque identità personale, in cui le pacifiche province dell'io sono invase dall'impersonalità dirompente di forze occulte. Essa implica pertanto un annullamento della propria identità psichica, un farsi nulla e nessuno per accogliere ciò che non ci appartiene propriamente ma che chiede attraverso di noi solo di venire alla luce, di farsi sentire.

Ecco allora il punto, nell'esperienza dell'arte non si tratta più di sentire in proprio, ma di farsi sentire, di darsi come una cosa che sente, come ricorda Mario Perniola³, non di gridare ciò che si sente, ma di essere sentiti per ciò di cui si fa da tramite. In questo senso la possessione dell'arte non ha a che fare con un sentire dal dentro, intimo, riflessivo, con un possedersi, ma piuttosto con un sentire dal fuori, esterno, impersonale, con un essere posseduti. Non implica dunque un sentirsi, ma un farsi sentire, cioè darsi come un ricettacolo corporale, come una veste di pelle che si offre per essere indossata da forze esterne, che rimarrebbero altrimenti latenti ed inattive se noi intervenissimo con la nostra volontà, con le nostre inclinazioni personali. In fondo, nel processo creativo, ciò che è personale e soggettivo non solo sembra come inutile e superfluo, ma anche come inopportuno e fuorviante, non porta da nessuna parte se non dove già da sempre siamo. Solo se mettiamo da parte le nostre preoccupazioni personali, se abbandoniamo il nostro vissuto (umano, troppo umano!), riusciamo a far parlare ciò che non ha parola, riusciamo a far sentire ciò che altrimenti non si può sentire.

La premessa del fare artistico non è allora un'esperienza vissuta, un moto interiore, quanto piuttosto un'estraniamento, uno spostamento, un rispondere prontamente ad un inflessibile richiamo esterno. Occorre fare spazio, allontanarsi da quell'unicum che è il sé personale, liberarsi da tutte le pulsioni individuali, mostrare grande ricettività. Sotto questo riguardo l'artista non può più sentirsi come il protagonista unico di un evento irripetibile, ma partecipe di una nascita che sempre si ripete, mediatore di un avvenimento che egli non domina, ma che gli si impone con la forza di qualcosa di travolgente, che è posseduto da una potenza estranea che gli si impone con la forza di un incanto. L'artista non è così il miglior creatore, ma il migliore strumento di una creazione che si rivela tanto inattesa quanto puntuale. E non si deve però pensare che in questo modo si sminuiscono la figura e il ruolo dell'artista; al contrario, ne viene esaltata la funzione di interprete, cioè di puro *medium*, che non deve ma imporsi in modo autonomo, pena il fallimento della creazione artistica.

In fondo, ciò che conta non è tanto l'artista, quanto l'arte, e questa può avere luogo solo se l'artista fa venire meno ogni pretesa soggettiva, ogni interesse personale, mettendosi completamente a disposizione di qualcosa che è più grande di lui. Da Foucault abbiamo tutti appreso quanto il testo sfugga sempre al suo autore, quanto l'opera sia sempre essenzialmente altro dall'autore. Pertanto, possiamo sostenere che l'artista si dà soltanto in quanto esiste l'arte; egli trae la sua esistenza dall'arte e può disporre di questa esistenza soltanto per rendere possibile l'arte. Quando l'arte si riduce ad essere identificata con chi la produce, quando assume le sembianze dell'artista, l'arte ha già perso il suo nome, ha già esaurito la sua forza. Si potrebbe allora dire che ciò che rende bella ed efficace un'opera d'arte non è tanto l'abilità dell'artista, quanto la sua capacità di scomparire, il suo "spostarsi", appunto, il suo essere fuori di sé. Ed è questo essere fuori di sé che fa dell'artista uno "spostato", cioè un esiliato, un errante, colui che — come scrive Maurice Blanchot — è "fuori dal suo luogo natale, appartiene all'estraneità, al di fuori senza intimità e senza limite"; è "il sempre smarrito, colui che è privo della presenza stabile e

della vera sosta"⁴.

In quest'ottica di un' arte spostata l' arte si à dunque come un accadimento impersonale, ma non arbitrario né soggettivo. Essere "spostati", fuori di sé, non significa semplicemente essere irrazionale, non essere presso di sé ma essere presso l' altro.. questo spostamento da sé è perciò la condizione fondamentale per poter ricevere l' altro, per potergli fare spazio ed ascoltare la sua voce. Solo uno svuotamento della mente può consentire che essa si faccia ricettiva, che possa accogliere e trasmettere i messaggi altrui. Difatti, quando l' anima è affollata e turbata da preoccupazioni personali, non c' è posto in essa per la creazzione artistica. L' arte ha luigo solo laddove c' è un' anima libera in grado di ospitarla. Pierre Klossowski una volta ebbe a sostenere che il male della modernità consisterebbe proprio nel fatto che questa ha perso il senso della possessione, che considera la possessione come una malattia. Ma, scrive Klossowski, non è da quando le anime son abitate che esse sono malate: è da quando non sono più abitabili. La malattia del mondo moderno è che le anime non sono più abitabili"⁵, conclude.

Allora si può dire che ad essere malata è l' anima che non ha più la predisposizione ad essere abitata da qualche potenza, che non ha alcuna mania da mostrare; ed è malata di cosa? di narcisismo, di ipocondria, cioè di un eccesso di soggettività, di autoriflessività che gli impedisce di aprirsi all' eterno; mentre l' anima sana, posseduta beneficamente da una qualche potenza, esibisce una vita attiva, agisce e patisce, è effettuale in quanto impegnata in molti campi, da quello artistico a quello erotico. Non si deve quindi pensare alla possessione artistica come ad uno stato di rapimento estatico ineffabile e inconcludente, ad un delirio mistico inutile e privo di conseguenze pratiche. La possessione artistica implica in realtà un legame profondo con la tecnica. La pratica delle arti presuppone esercizio, cura, studio, attenzione; solo che in questo caso la tecnica non è tanto orientata verso l' apprendimento e l' acquisizione di capacità artigianali, professionali, quanto a fare dell' artista non il miglior fabbro, ma il migliore strumento. Possessione e tecnica, entusiasmo ed esercizio non sono dunque in contraddizione, ma sono entrambe condizioni necessarie per l' avvento di un' esperienza artistica. Difatti, se è vero che nessuna creazione è il risultato di un disaegno completamente preordinato, è altrettanto vero che nessuna creazione è il semplice prodotto del caso. Le arti possono nascere dall' entusiasmo, ma possono anche morire di banalità. Il senso dell' arte è dunque quello di una tensione sempre attiva tra rapimento e pratica quotidiana, ispirazione e studio. Perché vi sia arte è allora necessario che la possessione e la tecnica, entusiasmo ed esercizio si incontrino, dando vita a prodotti che come materializzazione di questo incontro ne sono il monumento, il blocco durevole. A questo proposito Deleuze e Guattari scrivono: "l' arte conserva, ed è la sola cosa al mondo che si conservi", ogni opera d' arte è così un *monumento*, "ma il monumento non è in questo caso ciò che commemora un passato, è un blocco di sensazioni presenti che devono solo a se stesse la loro propria conservazione e danno all' evento il composto che lo celebra"⁶.

La possessione artistica rappresenta in sintesi una forma di sapere di cui non siamo noi i padroni, ma che si svolge attraverso di noi e ci vede come impartecipi protagonisti. E ciò è in fondo possibile perché noi non siamo un' identità individuale chiusa, senza porte e senza finestre, ma siamo costitutivamente aperti sull' altro, siamo già da sempre abitati dall' estraneo, siamo il luogo della differenza, la creazione artistica, in questa prospettiva, non è che la manifestazione di una differenza, di un' alterità che però non rimane completamente isolata ed estranea dal mondo, ma mediante la tecnica si fa comunicabile, diventa parte essenziale dell' esistenza.

Sotto questo profilo generale è allora chiaro che la creazione non si dà come l' affermazione esclusiva di un' esperienza personale, di un mondo interiore, ma è un' esperienza eccessiva, che irrompe nella coscienza individuale come un fulmine, scuotendola e travolgendola. Quel che avviene nella creazione è una specie di sospensione, una sorta di epoché del sentire personale, che non deve però far pensare ad uno stato di insensibilità o di totale passività. Si tratta piuttosto di un' esperienza intermedia che si può definire di partecipazione impartecipe, di un sentire a distanza, che è come se non fossi io a sentire, come se io fossi una cosa che sente impersonale e senza confini. In altre parole si tratta di un sentire differente, che fa saltare la separazione tra il sé e il non sé, tra il dentro ed

il fuori, tra l'essere umano e le cose. È un sentire altro, che è anche l'unica condizione per sentire l'altro.

Al fondo di questa condizione vi è dunque una de-soggettivizzazione dell'esperienza, una dis-locazione del sentire, uno spostamento affettivo, un superamento dei confini tra io e non io, tra il proprio e l'estraneo, che è la condizione stessa di quella che comunemente viene chiamata follia, in particolare di quel tipo di follia definita psicosi, la cui caratteristica principale è l'identificazione col mondo esterno, con le cose. Su questo argomento esiste, come è noto, una vasta letteratura di cui forse le famose *Memorie di un malato di nervi* di Daniel Paul Schreber⁷ rappresentano un testo classico, in cui il processo di perdita dell'identità personale del protagonista si accompagna alla progressiva identificazione con il mondo esterno.

Ora, se da quel che siamo andati dicendo si capisce come la possessione sia essenziale alla cultura e all'arte fin dalle origini, come essa agisca profondamente nel processo creativo, non è allora difficile osservare la diffusione di forme di possessione anche nelle pratiche artistiche contemporanee, a riprova del fatto che questi fenomeni non riguardano solo il passato. Alcune delle tendenze artistiche più recenti sono infatti caratterizzate proprio da quell'abbattimento delle frontiere tra interno ed esterno, dentro e fuori, che rappresenta il tratto saliente della follia. Si pensi alle espressioni artistiche del cosiddetto *Posthuman*, assai diffuse negli anni Novanta, o alle performance dei cosiddetti artisti del "corpo estremo", come la francese Orlan, l'australiano Stelarc o lo spagnolo Antunez Roca⁸. In tutte queste recentissime espressioni artistiche, in cui quello che viene meno è precisamente il confine tra io e mondo, corpo e macchina, organico ed inorganico, la figura tradizionale dell'artista è completamente sparita, il soggetto personale creatore ed ispirato si è dissolto diventando l'esteriorità più assoluta. Ora, al di là di ogni giudizio o valutazione di queste espressioni artistiche, queste nuove forme di sensibilità che ci giungono dal nostro presente, un tipo di sensibilità differente e non pacificata, molto vicina agli stati psicopatologici e alle estasi mistiche, alle tossicomanie e alle perversioni, agli handicap e alle minorazioni, alle cosiddette culture "primitive" e "altre", da cui hanno tratto ispirazione le arti, la letteratura e la musica degli ultimi decenni, rappresentano una sfida forte all'estetica tradizionale e alle sue categorie e sembrano essere leggibili solo da una nuova teoria del sentire, in grado di farsi carico delle nostre attuali trasformazioni percettive, affettive e sensitive. Il sentire perturbante che giunge dal nostro presente si è fatto ormai troppo estraneo, troppo differente per essere compreso da una mera estetica pacifica e conciliante, che cancella le diversità e annulla le differenze. Di fronte all'universale tendenza ad appiattare tutto su un unico registro, a livellare e a normalizzare tutto, si deve invece sempre di più sottolineare il carattere mai pacifico dell'arte, il suo essere sempre "spostata", quindi mai quieta, mai in sé, mai "normale". Ed è allora la sua *eterotopia*, si potrebbe dire, cioè il suo non trovarsi mai in sé ma sempre in altro, che fa la forza dell'arte.

Note

¹J. Dubuffet, *L'art Brut préféré aux arts cultureles*, Paris, 1949.

²M. Heidegger, *In cammino verso il Linguaggio*, Trad. It. Milano, Mursia, 1973, p. 105.

³Cfr. M. Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi, 1995.

⁴M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, trad. it. Torino, Einaudi, 1967, pp. 207-8.

⁵P. Klossowski, *La Rassomiglianza*, trad. it. Palermo, Sellerio, 1987, p. 105.

⁶G. Deleuze, f. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, trad. it. Torino, Einaudi, 1996, pp. 167 e 172.

⁷D.P. Schreber, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, Leipzig, 1903, trad. it., Milano, Adelphi, 1974.

⁸Su queste tendenze dell'arte contemporanea cfr. J. Deitch, *Posthuman*, catalogo mostra, 1992; T. Macri, *Il corpo postorganico*, Milano, Costa & Nolan, 1996.