



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

FIGURE DELL'ARTISTA

a cura di Eloisa Morra, Giacomo Raccis

giugno 2021

rivista elettronica

<https://elephantandcastle.unibg.it/>

CARLO TIRINANZI DE MEDICI

Creazione, aura, mercato. Dal romanzo d'artista al romanzo delle arti

I. L'opera come religione

Proprio alla fine Lily Briscoe si allontana dal dipinto e lo guarda; si riavvicina e “Con intensità repentina, come se per un istante tutto le apparisse chiaro, tirò una linea lì. Era fatto; finito” (Woolf 1927: 213). Il dipinto iniziato dieci anni prima è concluso. Tutto questo tempo per un ritratto di una morta che probabilmente finirà in soffitta, lontano dagli occhi... ma è finito, questo conta. Ha una sua forma, una sua absolutezza intrinseca. Il romanzo, in particolare da quando entra a tutti gli effetti nello spazio del letterario (abbandonando gli schermi e le giustificazioni che lo hanno accompagnato fino a Fielding, quando su tale genere gravava un sospetto antico: Mazzoni 2011: 222 e sgg.), pullula di artisti: pittori, scultori, musicisti, oltre ovviamente a scrittori. Da Wilhelm Meister a Julien Sorel, da Lucien de Rubempré, fino a Bernard in *Fiducia* e al ritratto (invero alquanto amaro e acido) di *The Apes of God*. Henry James, Wyndham Lewis. E Joyce, Proust con Bergotte il romanziere, il pittore Elstir, il compositore Vinteuil, Woolf con Lily o Bernard in *Le onde*... È nel modernismo che l'artista, la riflessione sull'arte, diventa l'asse portante di tanti romanzi.

Da un lato l'arte – nelle sue varie declinazioni – dà forma al romanzo modernista: l'architettura musicale di Broch, per esempio. Dall'altro, essa è oggetto di una riflessione ai limiti dell'ossessivo. Questo fenomeno si può spiegare in molti modi, e probabilmente tutti contribuiscono all'effetto finale: gli artisti come personaggi consentono di recuperare quella rottura della quotidianità borghese che prima

era affidata al romanzesco e al melodrammatico (Mazzoni 2011: 343 e sgg.); è negli anni del modernismo che il romanzo ottiene la sua consacrazione in quanto forma d'arte (dalle riflessioni di James a *The Craft of Fiction* di Percy Lubbock, alla riflessione pressoché continua di Virginia Woolf) e in questo senso l'arte è il correlativo dell'opera stessa.¹ Ma c'è di più. Non è solo un tentativo di attingere al capitale simbolico delle arti antiche; è anche un segno di una certa concezione dello spazio artistico nel suo complesso. Ancora persiste la radiazione di fondo del pensiero romantico sull'arte, per cui il sistema delle arti si compenetra nella *Gesamtkunstwerk*. Romanzieri, pittori, poeti, musicisti: tutto confluisce nell'Opera, che allora è davvero quel che si oppone alla vita. La messa in forma dell'opera è anche la messa in forma del suo autore: per questo fiorisce il *künstlerroman*,² perché creazione dell'opera e creazione dell'individuo sono un tutt'uno.³

L'ossessione modernista per la forma, per qualcosa che riesca a resistere quando "il centro non tiene" come diceva W.B. Yeats, è all'opera anche in Lily. Di fronte allo sconquasso del reale, il dipinto è almeno un *attempt at something*, un "tentativo di qualcosa". Qualcosa di *coerente*: a un certo punto si chiede "come connettere quella massa sulla destra con quel volume a sinistra" senza che "si romp[er] l'unità dell'insieme", (ivi: 77). Anche dopo la morte e la distruzione della guerra (*proprio* dopo la morte e la distruzione) finire

1 Per quanto riguarda la pittura se ne è occupato di recente Jakub Lipski (2018).

2 Tra gli esempi di romanzo d'artista: *Roderick Hudson* di James (1875); *Martin Eden* di Jack London, oltre a *Morte a Venezia* di Mann e *Ritratto dell'artista da giovane* – sin dal cognome del protagonista Stephen, Dedalus, come colui che progettò il celebre labirinto, segno della forza creatrice. La *Recherche* è d'altra parte il percorso che conduce Marcel a diventare scrittore.

3 Anche nel rapporto con l'arte si rivela la natura dialettica del modernismo (Jameson 2004): tanto investimento sulla forma artistica cerca di coprire la sensazione che l'arte, ormai, serve a poco. È nel concetto di opera che trova una (provvisoria) sintesi il conflitto tra tempo premoderno e tempo industriale, tra furia del nuovo e persistenza del passato. Nell'idea monumentale di arte si può (momentaneamente) inserire il presente in uno spazio ulteriore, fuori dalla Storia, riallacciando quel legame con il passato (a sua volta monumentalizzato) che il tempo moderno sembra recidere.

quel dipinto è fondamentale. L'arte come massima espressione di una forma è un baluardo contro l'anarchia, come diceva Eliot. Nella prima parte del *Faro* seguiamo la signora Ramsay, i suoi tentativi di organizzare e controllare tutto; la tavola; il calzerotto marrone; i figli; persino il destino di Lily, che vorrebbe far sposare. Ma nella seconda parte, come dice il titolo, *Il tempo passa*: e tutti i progetti, i piani della signora Ramsay vanno a ramengo. Tuttavia, nella terza parte, qualcosa sembra rinascere: finalmente i Ramsay superstiti arrivano al faro; finalmente il quadro è concluso, e con esso il romanzo.

L'arte sopravvive là dove il resto muore, anzi, prolunga l'esistenza di ciò che non ci sarà più.⁴ È una religione: Bernard nelle *Onde* osserva che "c'è chi si rivolge al prete, chi alla poesia" (Woolf 1931: 108). La funzione salvifica è evidente (le parole di Lily quando termina il dipinto: "It was done. It was finished" richiamano il biblico *consummationem est*). Stephen Dedalus va oltre, l'arte è *la* religione, l'artista dio stesso: questi è superiore "allo scialbo servizio dell'altare", perché crea "un nuovo essere sublime, intangibile e imperituro" (Joyce 1916: 164). Adam Verver, protagonista di *La coppa d'oro* di James (1904), immagina un museo dei musei:⁵ un ipermuseo, che distilli ulteriormente ciò che il museo ha già purificato e privato della dimensione quotidiana – reso *assoluto*. Il vertice della civiltà insomma,⁶

4 In un passaggio dei *Guermantes*, Marcel osserva un dipinto di Elstir: "Quella festa sull'acqua aveva qualcosa di seducente. Il fiume, i vestiti delle donne, le vele delle barche, i riflessi innumerevoli degli uni e delle altre si fondevano in quel quadrato di pittura che Elstir aveva ritagliato in un meraviglioso pomeriggio". In quel quadro il pittore "aveva saputo fermare imperituro il moto delle ore". Per contrasto, Marcel avverte pungente lo scorrere del tempo: "proprio perché l'istante pesava su di noi con tanta forza, quella tela così immobile dava l'impressione più fugace, si sentiva che la signora se ne sarebbe presto andata a casa, le barche sarebbero sparite, l'ombra avrebbe cambiato posto, la notte sarebbe arrivata, e che il piacere finisce, la vita passa e gli istanti, mostrati con tante luci che vi si fondono insieme, non si ritrovano più" (Proust 1920: 316-317).

5 Forse non troppo curiosamente, la stessa espressione la utilizza Danto (2008) quando distingue nell'arte contemporanea lo spazio tribalizzato e quello destinato ai "maschi bianchi facoltosi", quest'ultimo chiamato appunto "il museo dei musei" (104). Che poi è anche il pubblico cui pensa Verver.

6 "Sei una rarità, un bell'oggetto, un oggetto di valore. [...] appartieni a una classe della quale si sa tutto. Sei ciò che chiamano un *morceau de musée*" (James 1904:

la sua quintessenza, si trova nell'arte.

L'arte dei romanzi modernisti appartiene sempre a uno spazio ulteriore, *intensificando* la propria alterità rispetto al mondo. Di tanto in tanto risorge l'accusa ai modernisti di essere elitari: non è un'accusa del tutto falsa. Certo, come insegna Jameson si tratta di una fuga utopica che si oppone allo sfacelo storico. Di qui anche i voli lirici che costellano le opere moderniste (Moretti per il *Törless* parla di "romanzo lirico", 2004: 264), la necessità di concentrare in pochi momenti epifanici le verità che il mondo nasconde. Ecco dunque l'epifania che rivela il senso del percorso di Stephen, e lo consacra artista. Un salto logico che proietta il giovane Dedalus nel mondo ulteriore dell'arte.

Sul finire degli anni Settanta, cinquant'anni dopo il decennio d'oro del Modernismo, esce un altro *künstlerroman*, ma ben diverso dai precedenti: il protagonista, Nathan Zuckerman, è l'alter ego dell'autore Philip Roth e alla fine del percorso si iscriverà a Medicina, nonostante il successo dei suoi libri. Harold Bloom ha messo in luce l'evoluzione della scrittura di Roth lungo *Zuckerman Bound* (il volume che raccoglie la "trilogia e un epilogo" dedicata a Zuckerman), che parte da echi jamesiani per risolversi poi nella propria stessa voce, ironica e aspra. Ma tale evoluzione sembra potersi duplicare nel percorso di Zuckerman stesso: l'artista non ha più spazio nel mondo. Parte come fan sfegatato di un altro scrittore (E. I. Lonoff), passa per le forche caudine del successo di *Carnovski*, si ritrova poi acciaccato e dolorante, perso nei propri ricordi e deciso a ricominciare daccapo, tornando nella sua *alma mater* come matricola di medicina.

È significativo che in *Zuckerman Bound*, l'opera che testimonia la sua piena maturità scrittorica, Roth destini il suo personaggio al silenzio

.....
 9-10; trad. mia), dice Maggie Verver al Principe, spiegandogli come mai suo padre Adam lo abbia voluto con sé. Adam che sogna "questo museo dei musei, un palazzo dell'arte che doveva risultare coeso e omogeneo [*compact*] come era coeso e omogeneo un tempio greco, un ricettacolo di tesori distillato fino alla autentica santità, il suo spirito a oggi quasi del tutto vivo, ristorando, come [Adam] avrebbe detto, il tempo perduto e vagando per il colonnato in attesa dei riti finali" (107). Omogenea, distillata, uno spirito sacro come quello che aleggiava sui templi greci: l'arte come salvezza, appunto, di quanto va perduto. Cfr. Siegel 2002.

artistico. Quando Zuckerman tornerà in grande stile, nella cosiddetta trilogia americana (*American Pastoral*, *I Married a Communist*, *The Human Stain*), sarà in primo luogo un testimone. O meglio: si dichiarerà tale, anche se poi tesserà e disferà le storie dei suoi personaggi. L'artista insomma ha un proprio mestiere, altro che opera d'arte totale, la vita come arte e l'arte come distillato di tutta la sapienza: Zuckerman non sembra in grado di erigere un mondo ulteriore che distilli e salvi il nostro. Se gli riesce di sfuggire al chiacchiericcio dei giornali (che lo avvelena dopo *Carnovski*) lo fa anzi inserendosi nel mondo quotidiano, cannibalizzandolo – proprio come Roth cannibalizza se stesso per dar vita a Zuckerman...

Il museo dei musei è in un simile contesto al massimo un sogno per "bianchi facoltosi" (Danto 2008: 194): che sognano di poter valorizzare ogni opera "di per sé, relativamente alle sue motivazioni, significati, e riferimenti intrinseci" (ivi: 157). Ma "dopo la fine dell'arte", espressione con cui Arthur C. Danto (2008) identifica la fase successiva all'autocoscienza dell'arte (per cui viene meno la progressione storica e l'arte, per così dire, esce dall'arte, diventando impossibile individuare tendenze generali) in uno spazio artistico *tribalizzato*, dominato cioè da logiche di appartenenza, da motivazioni e significati propri di dati segmenti sociali (potremmo dire: tendenze locali), quella valorizzazione non può avvenire. Gli spazi tribali non comunicano. Sono spazi che, per garantire una de-alienazione – un contatto più diretto, mediato dalla comunanza di valori – alla tribù, risultano per le altre tribù e *per i medesimi motivi* alienati, alienanti. Sottratta alla sfera della totalità, frammentata, l'arte continua a emergere saltuariamente nei romanzi contemporanei. In particolare le arti figurative rivestono un ruolo centrale in *Underworld* e in *La carta e il territorio* e più periferico ma non meno illuminante in *2666* e *Amuleto*. Per la loro posizione (al centro del mercato con quotazioni elevatissime; legate a una tradizione *highbrow* millenaria; per contiguità semiotica in continua commistione con i media di massa)⁷

.....
 7 Da questo punto di vista il romanzo, *parvenu* della letteratura e fonte di guadagni (simbolici ma soprattutto materiali) inferiori, nonché nato al confine con l'intrattenimento (come recita il titolo di un saggio: per passare il tempo), è probabilmente meno efficace.

le arti figurative sono un *exemplum* ideale di ciò che ogni espressione artistica subisce nel tardo capitalismo. Con questo non voglio reintrodurre surrettiziamente l'idea postromantica di unitarietà delle arti: se mai, i diversi ambiti artistici replicano un medesimo meccanismo.⁸ Romanzo compreso: l'utilizzo di altre forme artistiche, extraletterarie, permette così il *metadiscorso* senza arrischiare la *metanarrazione*, pratica che in epoca di fine del postmoderno è guardata con sospetto.

2. “L’industria dell’arte vivida”

In DeLillo la riflessione sulle forme artistiche è costante.⁹ Al centro di *Great Jones Street* (1973) c'è Bucky Wunderlick, riformulazione narrativa di Bob Dylan. In *Falling Man* (2007) è David Janiak, performer che compare in giro per New York e riproduce la celebre immagine dell'uomo che si getta dalle torri gemelle.¹⁰ In *Mao II* (1991) ci sono continui riferimenti alla pop art (un quadro che Brita vede a Tokyo e che riproduce le Torri gemelle; le stesse fotografie che Brita fa a Bill e che accosta una all'altra come nelle famose serigrafie di Warhol). La discussione di DeLillo, da questo punto di vista, è collegata a quella sul romanzo (da *I nomi*, 1982, a *Libra*, 1988, da *Falling Man*, 2007, a *Punto Omega*, 2011; arte e linguaggio, poi, sono al centro di *The Body Artist*, 2001):¹¹ in entrambi i casi l'autore s'interroga sulla forza che le opere d'arte hanno, sul loro ruolo, in una società mediatizzata. *Underworld*, poi, è pieno di artisti: Peter Bruegel e il suo *Trionfo della*

8 Questo risulta evidente, in particolare, in Bolaño: come si vedrà, l'arte figurativa duplica e concentra ciò che nel resto delle sue opere si dice parlando, e diffusamente, della narrativa.

9 Secondo Herren (2015: 138) negli ultimi anni la riflessione di DeLillo si è spostata dalla produzione alla ricezione dell'opera d'arte. Sulla figura dell'artista v. Dewey 2006, Osteen 2008.

10 Su questo cfr. Simonetti (2009).

11 Su quest'ultimo cfr. Batt 2012 e Radia 2014. Il romanzo è molto legato a strutture moderniste (in particolare risente molto della temporalità woolfiana, ancorché rielaborata: Boxall 2006: 217 e sgg.), tuttavia nel presente saggio ho preferito concentrarmi su *Underworld* perché la dinamica oppositiva artista/società è più evidente e permette un discorso più coerente con gli altri due autori trattati.

morte; Lenny Bruce e il jazz, Ejzenštejn e il suo film *Unterwelt* (fittizio) ritrovato dopo decenni; il fotografo-regista Robert Frank e il suo documentario sui Rolling Stones *Cocksucker Blues* (esistente, ma visionato da pochissimi); persino un cronista sportivo (Russ Hodges) che riflette sull'atto creativo (il suo, quando arricchisce le radiocronache con elementi inventati); Whistler e il suo *Arrangement in Gray and Black*; Charlie Parker. Persino J. Edgar Hoover si comporta come un paradossale, e perverso, autore: dà senso all'opera quando riconfigura *Il trionfo della morte* di Bruegel in un'Apocalisse nucleare. Dà un senso: così come è lui, suggerisce il romanzo, a dare alla nazione il suo senso della paranoia, traslando in una trama politica la propria paura dei germi. E al centro del romanzo due brani giustapposti mostrano Klara Sax e Ismael Muñoz. La prima è un'artista concettuale di fama, il secondo un writer di strada. Una lavora (lavorerà) nel deserto, l'altro nel Bronx (due forme differenti di desolazione: della natura il primo, della società il secondo).¹² Mentre Klara è impegnata in una proiezione del film perduto di Ejzenštejn in una serata di gala al Radio City Music Hall, percepisce le vibrazioni della metropolitana: in un passaggio sfacciatamente romanzesco il treno che sta passando sotto di lei è uno di quelli dipinti da Muñoz, in arte Moonman 157. Il confronto è dunque incoraggiato. Klara costruisce installazioni con vecchi bombardieri nel deserto: le sue opere sono visibili solo da una mongolfiera (e Nick, il protagonista, in un passaggio le paragona alle linee di Nazca), ovvero sono fruibili solo dall'alto, da una posizione *esterna* al campo e *sopraelevata*: una spazializzazione efficace di un'arte che per statuto rimane elitaria, dedicata ai pochi che possono permettersi il viaggio fin lì – un'arte ancora dotata di aura, direbbe Benjamin. Quella di – è invece diffusa per la città, va incontro al cittadino comune che aspetta il treno per andare a lavorare. L'installazione di Muñoz, se così si può chiamare il Muro, è una sequela di commemorazioni per i bambini morti nell'indifferenza

12 L'ambiente del Bronx, una volta visto dall'interno, attraverso gli occhi di Muñoz o suor Edgar, è assai ricco e complesso, certo non la *wasteland* che si vede attraversandolo su uno dei bus turistici che appaiono nel romanzo. E, stando ai biologi, non meno vivo e complesso è l'ecosistema del deserto. In entrambi i casi, però, lo sguardo da fuori vede solo la desolazione.

della città ed è *dentro* la città stessa. Mentre il significato dell'opera di Klara richiede uno sforzo interpretativo, necessita di un indizio da parte dell'autrice,¹³ il muro di Muñoz parla da sé.

Klara ci porta anche a un altro confronto: è connessa anche al protagonista Nick, con il quale ha avuto una relazione anni prima e con il quale condivide in un certo senso il lavoro. Nick si occupa dello smaltimento di rifiuti: il suo compito è, letteralmente, farli sparire. I residui del sistema di produzione capitalista risulterebbero inquietanti, *imago mortis* per eccellenza di una società che tenta di rimuovere l'idea stessa della morte, non possono rimanere in vista. Ma è lo stesso risultato che ottiene Klara: i rifiuti diventano qualcos'altro, non sono più percepiti come tali. Sebbene le carcasse dei bombardieri continuino a invadere il deserto, essi acquistano una funzione che li rende accettabili. Non è un caso che Klara insista più volte sulla natura estetica del suo progetto e non su quella politica: l'alternativa sarebbe abbandonare la falsa coscienza, rendersi conto che la propria opera è incardinata nel medesimo processo produttivo che vorrebbe contestare.¹⁴

Allora è chiaro che le vibrazioni del treno trasmesse alla sontuosa sala dove si svolge il ricevimento hanno un valore simbolico, sono la forza sotterranea che ricorda al bel mondo la propria esistenza: i rifiuti, ma anche l'arte. Che appare all'improvviso, quando meno ce lo si aspetta:

Bisognava firmare i treni. I treni arrivano rombando tutti uguali dalle gallerie dei topi e ne becchi uno e quello è il tuo, visibile ovunque nella rete, e così entri nella testa della gente e gli vandalizzi i bulbi oculari (1997: 464).¹⁵

13 Sulla funzione interpretativa che si sovrappone all'opera stessa cfr. *infra* e, per una panoramica più generale, Tirinanzi De Medici 2019.

14 Di opinione simile Boxall 2006; Ludwig (2009) invece ha di Klara una visione decisamente più irenica, a tratti mistica (coerentemente con la volontà della studiosa di denunciare "i rischi del post-secolare" (87). Sui rifiuti in *Underworld* v. Evans 2006.

15 Ove necessario per rendere il testo più aderente all'originale ho modificato le traduzioni.

Vedremo che l'apparizione desultoria dell'oggetto artistico – la sua *imprevedibilità* – è tema centrale anche nella produzione di Bolaño. Ma fermiamoci un secondo sui bulbi oculari vandalizzati: questo è lo scopo dell'artista, entrare nella testa delle persone, rivoluzionarne la percezione. Che è poi il motivo per cui, nel celebre paragone di *Mao II* tra romanzieri e terroristi, i primi hanno perso la capacità (che per traslato è quella di tutti gli artisti) di "Alterare la vita interiore della cultura" (1991: 48):

Da qualche tempo ho l'impressione che romanzieri e terroristi stiano giocando un gioco a somma zero. [...] Quel che guadagnano i terroristi, lo perdono i romanzieri. Il livello a cui influenzano la coscienza delle masse è la misura del nostro declino di persone che danno forma alla sensibilità e al pensiero. Il pericolo che rappresentano equivale al nostro non riuscire più a essere pericolosi (ivi: 178).

Lo stesso senso di impotenza lo si avvertiva già in *Great Jones Street*.¹⁶ E al Radio City Music Hall? Anche il film di Ājzenštejn sembra riassorbito in un processo di spettacolarizzazione:

Divenne il film che tutti dovevano vedere. Iniziò a crescere una forte isteria e c'erano biglietti che venivano venduti per cifre incredibili e biglietti contraffatti e gente che tornava di corsa da Martha's Vineyard, e da Castle Pine e da Cape Cod per riuscire a ottenere un posto (1997: 426).

La proiezione è introdotta da uno spettacolo delle Rockettes, puro intrattenimento pop che stride con il film modernista che seguirà. Ma nella società dello spettacolo i due momenti sono perfettamente coerenti; sono un modo per passare il tempo. È la stessa conformazione della sala che produce una regressione del pubblico, che diventa "child-like" (ivi: 455).¹⁷ Che al centro di questo processo ci

16 Lì il protagonista si è reso conto che la controcultura ha perso smalto; l'opposizione si è fatta più difficile: "Ogni ragazzo dai capelli ricci può scrivere ballate ventose. Devi schiacciare la testa della gente. Questo è l'unico modo per far sì che quegli stronzi ascoltino" (DeLillo 1973: 104).

17 Il brano è dedicato alle dimensioni della sala, tali da rendere tutti i convenuti

sia Ęjzenštejn,¹⁸ cioè l'autore che secondo Benjamin (1936) doveva combattere l'estetizzazione del politico da parte del fascismo con la politicizzazione dell'estetico rende tutto lampante. La scelta di Ęjzenštejn mette in evidenza lo stomaco da struzzo dei mass media, che digerisce tutto. Nemmeno Muñoz riesce a evitarlo: il Muro è oggetto di tour guidati; quando, per un paio di secondi alla CNN, appaiono alla televisione l'effetto sembra preso di peso da Baudrillard: l'immagine diventa iperreale quando vedono

[...] le cose che conoscono così bene alla rovescia, rese nuove e trasmesse a tutta la nazione. Stanno lì insudiciati nello sguardo degli altri. Poi ecco la conduttrice. Dicono a Willamette di pedalare più in fretta perché l'immagine sta iniziando a svanire e i capelli rosso elettrico della conduttrice stanno sbavando colore e formando un'aureola luminosa che la rende ancora più incredibile, e descrive la loro vita con quella voce squillante da vergine, una donna così mozzafiato nell'aspetto che fa sua la notizia, e Willie pedala come una forsennata e gli altri la incitano senza pietà (DeLillo 1997: 868).

La visione del mondo si trasforma attraverso il video, assume contorni diversi, sembra appartenere a un'altra realtà: la crew si trova improvvisamente estromessa, alienata da sé stessa ("she describes their lives to them"); l'opera di Muñoz viene insomma auratizzata. Quest'aura, ricostruita artificialmente, riconduce gli uomini a una fase passiva, alienante,¹⁹ intossica le coscienze, trasforma ogni cosa e la porta nello spazio simulacrale. Così l'arte diventa impotente non appena assorbita nel circuito mediatico. Ma il video è anche

.....
come bambini: il sottotesto, però, è evidente.

18 Sul saggio di Benjamin, in relazione alle tematiche qui affrontate, si veda, nella sterminata bibliografia, almeno Baudrillard 1976: 67-75; Sydner 1989, Wolff 1998. Sul problema dell'aura nella società contemporanea v. Agamben 1977, Masini 1980, Recki 1988, Carnevali 2006.

19 "Ciò che si accompagna al deperimento dell'apparenza, al decadimento dell'aura nelle opere d'arte, è un enorme guadagno quanto a spazio di gioco" (Benjamin 1936: 71). Questo spazio di gioco viene sedato dal sistema mediatico (il "culto della star") che "conserva quel marcio splendore del suo carattere di merce" (ivi: 73): come noto, ciò per Benjamin conduce a una fascistizzazione del pubblico.

seducente, quell'aura è – ancora Benjamin – un processo di estetizzazione. Lo avevamo già visto nel prologo, perché Russ Hodges, il cronista, compie la stessa operazione quando inventa le telecronache: il potere creativo può finire per sviare, per far tornare su binari noti – su quelle che Šklovskij chiamerebbe immagini sclerotizzate (il bambino "pel di carota" al quale Hodges in una telecronaca fa prendere una palla caduta sugli spalti). Di più, Hodges come Klara estetizza i rifiuti: la palla da baseball che attraversa il libro è diventata così importante anche perché Hodges ha trasformato la cronaca di una partita in qualcosa di epico. Qualcosa che a questo punto può essere *venduto*.

Estetizzando lo spazio sociale, Klara e Hodges finiscono per mistificarlo. Riconfigurata l'opera all'interno dello spettacolo, come accade per *Unterwelt*, essa perde la possibilità di dire qualcosa di nuovo. La logica museale ha perso di senso; l'aura di un tempo non esiste più; la nuova aura annulla l'arte e la rende una merce, costituendone, di fatto, il valore di scambio. Addirittura, ormai è lo spazio commerciale – ironicamente, un negozio specializzato in preservativi – che, estetizzato, diventa l'immagine di un museo:

In uno dei murali un ragazzo e una ragazza sedevano in un separé con coppe di gelato e bicchieri ghiacciati pieni d'acqua e cucchiaini dal manico lungo per i gelati e la scena non era studiata per risultare affascinante, ma più che altro somigliava a un documento, e il locale intero dava un po' l'impressione del museo [and the whole place was a little museumlike], pensai, dove il tempo è compresso e gli oggetti disposti secondo un criterio evolutivo [with time compressed and objects arrayed of evolutionary interest] (ivi: 118, corsivi miei).

In *Mao II* lo si dice chiaramente "l'artista è assorbito", "processato", "incorporato" (1991: 174). Gray, il personaggio che fa questa diagnosi, ha una passione per Beckett: è lui "l'ultimo scrittore che ha dato forma al modo in cui pensiamo e vediamo" (ibidem). Perché Beckett? Tardo modernista, decisamente più sfiduciato di un Joyce, Beckett è l'artista del fallimento, del processo destinato a restare incompiuto. Consapevole che il modernismo si sta esaurendo, Beckett lo rinnova mostrandone proprio la fine, il capolinea delle sue uto-

pie.²⁰ La sua posizione è – come molte sue ambientazioni – radicalmente *altra*, posta al di fuori dello spaziotempo in cui ci muoviamo. La sua voce sembra quella dei libri in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: è la voce della soglia.

L'unico modo, forse, per l'arte di sopravvivere è sottrarsi, come i testi di Beckett, fino al punto di diventare invisibile. Il romanzo di Bill in *Mao II*, racchiuso in sette cartelline grigie; la relazione di Branch in *Libra*, che nessuno leggerà mai: 'l'opera d'arte trattenuta è l'unica eloquenza rimasta' (ivi: 71). O almeno, sottrarsi quel tanto che serve per restare al di fuori del sistema: Moonman 157, che viveva nelle fogne, che ora vive nello *slum*, non è considerato un artista dal circuito mediatico. Per questo può operare invertendo il processo: in memoria dell'omicidio di una bambina del quartiere, Esmeralda, Muñoz e la sua crew approntano un'opera su un cartellone pubblicitario. L'"industria della descrizione vivida", la pubblicità, viene convertita in fonte di meraviglia, quasi religiosa (suor Edgar si convince che è stato Dio a creare l'immagine di Esmeralda). Eppure il processo è sempre a rischio di dissoluzione, lo si vede bene dall'ambiguità che circonda la performance di Janiak nell'*Uomo che cade*:²¹ essa è un segno che il lutto dell'attentato alle torri gemelle viene elaborato o è solo uno sfruttamento di quel dolore, in linea con il sistema mediatico che nel libro ritorna ossessivamente con le storie delle vittime, con le ricostruzioni degli avvenimenti? Sull'argomento nel romanzo si cita anche una conferenza che si tiene alla New School dal titolo "L'Uomo che cade esibizionista senza cuore o coraggioso nuovo cronista dell'Età del terrore" (DeLillo 2007: 220). Janiak sembra mettere in discussione l'esistenza stessa dell'evento riproducendolo all'infinito,²² trasformandolo in opera: di nuovo, este-

20 Su questo aspetto di *Mao II*, e per un'analisi contrastiva di Beckett e Warhol cfr. Boxall 2006: 166-170.

21 Su questo aspetto cfr. Gleich 2014

22 In vari punti del testo alle sue performance i personaggi rispondono interrogandosi se davvero gli attacchi sono avvenuti. Lo stesso procedimento, in versione amplificata, lo si vedeva in *Underworld* nella proiezione all'infinito del video del Texas Highway Killer. La riproduzione genera insomma un effetto auratico straniante e derealizzante.

tizzandolo. Tuttavia il giudizio rimane sospeso: forse perché per ora si tiene ai margini del circuito mediatico? Perché apparendo e scomparendo trasforma la performance in imprevisto, qualcosa contro cui sbatterci quando meno te lo aspetti, come i treni di Muñoz? La polisemia dell'atto artistico diventa inquieta domanda sul suo scopo nel tardo capitalismo, sempre in bilico tra accrescimento conoscitivo e profitto.

3. Argent/art

Comunque sia, i media per DeLillo cannibalizzano l'arte, la rendono parte del flusso d'immagini che ci circonda. La mettono a profitto, anche: perché l'attore ultimo è il capitale. "Dom argent", diceva Luca Rastello (2006). *La carta e il territorio* (2010) mette in evidenza la struttura economica che regola i processi culturali: turismo, stampa, accademia, televisione, tutto è sottomesso alla logica del capitale. A partire, ovviamente, dall'arte. Il senso appare chiaramente in una citazione da una conferenza di William Morris, radicale teorico preraffaellita: "Ecco in breve la nostra posizione di artisti: siamo gli ultimi rappresentanti dell'artigianato cui la produzione commerciale ha inferto un colpo fatale" (Houellebecq 2010: 218). Cento e più anni dopo Morris, questa tendenza è stata ormai interiorizzata: gli studenti di Belle Arti formano già gruppi "sulla base di un'ambizione estetica comune, o più prosaicamente di un tentativo di ingresso collettivo nel mercato dell'arte" (ivi: 32), come nota il protagonista Jed, destinato a diventare artista di fama mondiale.

Anche il successo artistico dipende dalla voglia di fare soldi, ricorda il padre di Jed,²³ il protagonista del romanzo e futuro artista di grido. Il romanzo è diviso in tre parti, più un prologo (che inizia in medias res) e un epilogo: le tre parti e l'epilogo seguono rispettivamente le fasi iniziali della carriera di Jed, il suo successo (qui viene introdotto il

23 "Ho conosciuto parecchi tizi in vita mia che volevano diventare artisti e che erano mantenuti dai genitori; nessuno è riuscito a sfondare. È curioso, si potrebbe credere che il bisogno di esprimersi, di lasciare una traccia nel mondo, sia una forza potente; eppure di solito non basta. Ciò che funziona meglio, ciò che spinge con la massima violenza le persone a superare se stesse è ancora il puro e semplice bisogno di denaro" (Houellebecq 2010: 35).

personaggio Michel Houellebecq, destinato a essere ucciso), l'omicidio dello scrittore e le indagini, gli ultimi anni. Lo sviluppo cronologicamente lineare (eccettuato il prologo) è duplicato da un movimento avanti-e-indietro del protagonista, dapprima distaccato dal mercato e dal mondo (i due, come spesso in Houellebecq, sembrano coincidere), poi immerso nel *jet set* dell'arte (e alle prese con la morte di Houellebecq), infine nuovamente ritirato, e disgustato dai suoi simili al punto da consacrare la sua ultima produzione artistica a una utopica rappresentazione della scomparsa dell'uomo (cfr. *infra*).

La visione del padre di Jed si rifrange nella terza parte, dove il legame tra arte e denaro è mediato dall'omicidio di Houellebecq, compiuto allo scopo di sottrargli un quadro regalatogli da Jed. Inizialmente preso per un delitto "rituale", che offre "una luce particolarmente atroce, ma originale", lo scempio del cadavere si rivela essere solo un depistaggio, il che rende la faccenda "piuttosto deprimente": anche questo delitto è come gli altri: anche qui i criminali "uccid[ono] per il denaro e unicamente per il denaro" (ivi: 276). Ma non basta essere disinteressati al denaro per star fuori da questo circuito: a Jed dei soldi importa poco, tuttavia si trova a sua volta intrappolato nella macchina, quando i suoi dipinti iniziano a vendere bene. E non è un problema solo contemporaneo: come rivela la citazione da Morris, la relazione tra arte e mercato cui è dedicata ampia parte della *Carta e il territorio* attraversa l'intera storia della modernità, dice Jed: anche "i cosiddetti *grandi maestri* del Rinascimento" si comportano

[...] puramente e semplicemente come imprenditori commerciali; esattamente come Jeff Koons o Damien Hirst oggi, i sedicenti *grandi maestri* del Rinascimento dirigevano con pugno di ferro botteghe di cinquanta, addirittura cento assistenti, che producevano a catena quadri, sculture, affreschi (ivi: 189, corsivi nel testo).

Si noti che Koons e Hirst sono la coppia su cui si apre *La carta e il territorio*: sul dipinto (incompiuto) dei due artisti-superstar che – come recita il titolo – *si spartiscono il mercato dell'arte*. E il mercato è ora uno tra gli altri, subisce le stesse improvvise variazioni nelle quotazioni, per esempio, dei *futures* (ivi: 334). Anche l'ultimo elemento che suggeriva un valore differenziale dell'arte (il suo essere

un bene-rifugio) è venuto meno. L'arte è omologata interamente al sistema capitalista. In questo si potrebbe quasi riscontrare la duplicazione del valore di scambio della merce nella nuova aura che circonda le opere nell'epoca della loro riproducibilità tecnica.²⁴ Anzi: a tratti sembra di trovarsi di fronte a un commento narrativo all'*Opera d'arte* di Benjamin attraverso delle cupe lenti adorniane.

Tanto che Jed e Houellebecq sono apparentemente estranei a queste dinamiche solo perché entrambi, in modo diverso, sono distaccati dal mondo. Ma anche loro – come osserva Jed – sono a loro volta dei prodotti: "dei prodotti culturali" (ivi: 143). L'arte è uno spazio compiutamente bourdieusiano, in cui il valore è stabilito dagli attori. Ma, con una mossa che riporta la metafora di Bourdieu al letterale, il capitale simbolico è l'elemento simbolico per antonomasia della società capitalista: il denaro.²⁵ La lotta è su base puramente economica: la Michelin prende Jed sotto la sua ala come mossa di marketing; e il successo dell'artista dipende proprio dalle pubbliche relazioni che consentono di influenzare gli attori culturali, in particolare quelli che dominano il campo e che H.S. Becker definirebbe gli autorizzati – i *gatekeepers*, i "creatori del gusto" (Becker 2004: 169). Riguardo l'organizzazione della prima personale di Jed vengono sottolineati la data del vernissage (28 gennaio, così che i critici abbiano agio di tornare dalle vacanze) e il budget per il buffet. Da questo punto di vista il ruolo della stampa, della critica, è quello di "produrre un discorso teorico qualsiasi" (ivi: 136) purché serva a legittimare l'opera di Jed e a situarla in un contesto. Nel flusso mediatico, un discorso vale l'altro – come dice l'adagio, *basta che se ne parli*.

Si confronti tale discorso teorico a posteriori con l'incertezza dell'artista quando si trova a dover concettualizzare ed esprimere la propria opera: nel compilare il dossier per la domanda d'ingresso all'accademia di belle arti leggiamo che "Aveva fatto [...] molta fatica (e tale difficoltà l'avrebbe accompagnato per tutta la vita) a

24 Sul rapporto tra il saggio di Benjamin e l'arte contemporanea v. A. Benjamin 1986 Desideri 2002 Didi-Huberman 1992: 100-116; Rochlitz 1992; Dal Lago e Giordano 2006.

25 Una panoramica della commercializzazione dell'arte e dell'intersezione tra produzione del mercato e produzione artistica è in Caves (2000).

redigere la nota di presentazione delle sue foto" (ivi: 40). Si rafforza qui il contrasto tra artista e interprete: l'artista agisce mosso da un brillio interiore, una spinta perlopiù ignota a se stesso (anche alla fine della sua vita, impegnato nel suo ultimo progetto, Jed specifica che agisce senza essere mosso da un progetto preciso), che richiama sicuramente l'intuizione alla base, per esempio, dell'epifania modernista. Tuttavia Stephen Dedalus, o Marcel *elaborano*: riflettono criticamente (lo spazio saggistico del romanzo). Non così in *La carta e il territorio*: si veda il dialogo tra Jed e Houellebecq quando quest'ultimo immagina una storia a partire da un termosifone. Il processo è *del tutto casuale*: il termosifone è stato portato come esempio da Jed perché è la prima cosa che ha visto. E il romanziere si ritrova eccitato non per il significato della storia, per i sovrasensi, *ma per la storia stessa*.²⁶

La frattura tra atto artistico e interpretazione, che già Danto (2008) aveva sottolineato, è insanabile. Questo fatto è evidenziato sia dagli inserti critici con cui il narratore descrive l'opera di Jed sia dall'implicita presa in giro dell'arte concettuale, che al contrario sovrappone un significato univoco alla propria prassi. Presa in giro che raggiunge il culmine nella scena dell'omicidio di Houellebecq: Jed la prende per un'installazione. Dunque i discorsi sull'arte servono per occupare il campo artistico che a sua volta serve per vendere. Quando l'arte diventa una merce, anche per l'arte diviene centrale la pubblicità. Quando l'addetta stampa commenta che l'effetto della personale è stato "eccellente", è perché tutti i giornali ne hanno parlato. L'anima del commercio: la pubblicità assume forme più raffinate, forme più

26 Savettieri (2010) parla di "saggismo radicale" per questo romanzo: a me però sembra che di saggismo ce ne sia davvero poco, sia inteso in senso lato, come atto intellettuale debole opposto al pensiero sistematico (alla Lukács di *L'anima e le forme*, per intendersi), sia in senso proprio, come scrittura satura di nessi logico-argomentativi. I dialoghi tra Jed e Houellebecq, da questo punto di vista, compreso quello cui si fa riferimento qui, non prevedono chissà che elaborazione: sembrano più pensieri in libertà. Siamo lontani da ogni forma di indagine saggistica, anche di quella "pseudo-saggistica" (Gallerani 2019). Per il resto, gli inserti saggistici (dedicati perlopiù all'opera di Jed) sono volutamente vaghi, descrittivi, a tratti caricaturali. Per un'indagine accurata del saggismo in Houellebecq, in confronto con quello di Siti, cfr. Cristiano 2018.

ambigue: articoli, saggi, guide, tutto serve solo per *vendere*. Qui si capisce il ritornare sul ristorante della coppia gay dove Olga e Jed vanno spesso. Il loro ristorante comincia a diventare famoso dopo che *Le Parisien* gli dedica un articolo; i cuochi gay diventano accettabili dopo che uno di loro, Frank Pichon, ha ottenuto le tre stelle Michelin.

Come il vino, come i ristoranti, l'arte è pienamente interna al circuito capitalista: essa esiste nella misura in cui passa per il circuito mediatico (le guide, le recensioni ecc.). E come il vino o i ristoranti, l'obiettivo è sempre il guadagno. Ancora: la campagna che dai tempi di Rousseau ritorna "trendy", torna a esserlo perché ne parlano i giornali. Un Armagnac d'annata viene descritto tramite le parole di una guida; *Libération* parla ("senza vergogna") di "magia del territorio" (Houellebecq 2010: 72): una peste del linguaggio, l'avrebbe chiamata Calvino, che standardizza e orienta le reazioni. Non solo per raggiungere lo scopo immediato della pubblicità cioè l'acquisto di beni, ma – a un livello ulteriore che segna una nuova, più profonda influenza della comunicazione pubblicitaria sulle nostre esistenze – per definire lo stile di vita stesso del pubblico. La guida Michelin inizia a dare importanza ai cibi tradizionali, e con mossa inquietante (a posteriori), in apertura di romanzo Jed aveva portato il padre malato in un ristorante famoso per la sua cucina tradizionale. Il mercato non risparmia nessuno, nemmeno coloro che in teoria lo creano: anche Olga, che lavora proprio per le guide Michelin, segue i consigli della guida.

Da questo punto di vista lo slogan della personale di Jed, "La carta è più interessante del territorio", è significativo: nella distanza che si crea tra oggetto e sua rappresentazione segnica (questo il senso del celebre aforisma di Korzybski, "la carta non è il territorio") si organizza il sistema di senso che filtra la nostra percezione del reale. Chi controlla il primo controlla la seconda. Questo il senso del riferimento a Jean-Pierre Pernaut e al suo programma *Journal de 13 heures* a lungo trasmesso dal canale TF1, una sorta di *Linea verde* incentrato sulle tradizioni locali della Francia rurale. Quella di Pernaut è una Francia-luogo comune, che dà forma allo stesso immaginario francese. La casa del presentatore, a sua volta, richiama questa semplificazione culturale: ogni stanza è dedicata a una specificità

regionale; la sua biblioteca è composta per gran parte di guide turistiche (che, lo si è visto, a loro volta stereotipizzano il reale). Come Jed finisce per adeguarsi ai diktat culturali frequentando i posti alla moda, anche questo creatore dell'immaginario è sottomesso alla logica economica: egli non ha potuto acquistare il quadro di Jed che lo rappresenta perché esso era troppo costoso. Ancora: i giornalisti che pure sanciscono il successo di Jed agiscono per imitazione di altri giornalisti; il direttore della guida Michelin dà ordine di privilegiare i ristoranti tipici perché si accorge che sono questi ultimi a vendere di più, così incrementando il fenomeno *ma non creandolo*: questi percorsi circolari, in cui il senso si produce a partire dal senso, senza che sia possibile individuarne l'origine, rimanda alla natura simulacrale del tardo capitalismo, segnala il *totale spossessamento degli individui*, presi tutti nella morsa di un sistema di produzione ormai del tutto autonomo. L'*input* arriva da un detentore del gusto, ma questo *input* è casuale, erratico. Il processo si costruisce da solo, gli attori sono agiti da questo stesso processo mentre credono di controllarlo.

4. Dialettica e rappresentazione

Il percorso di Jed si distacca progressivamente dalla riproduzione: dalla fotografia alla pittura ai video, che però non si limitano a *registrare*, bensì *creano* il proprio spazio. Muovendo i primi passi nel mondo dell'arte, voleva "costruire un catalogo esaustivo degli oggetti di fabbricazione umana dell'età industriale" (ivi: 31-32) allo scopo di "dare una descrizione oggettiva del mondo" (ivi: 40). Tuttavia, dice a Houellebecq nel passaggio più metadiscorsivo del testo, quando ha iniziato a mettere gli uomini nelle sue composizioni è passato alla pittura (ivi: 119 e sgg.). Cioè a un'arte che – come ben descritto nella prima pagina del libro, nelle pennellate che Jed dà alla fronte di Koons – si allontana dalla mimesi. In tal modo, però, sembra accedere a qualcosa di più profondo, come sottolinea Houellebecq quando gli fa notare che nei suoi ritratti, come in quello del decano della gilda dei mercanti Cornelius van der Geest fatto da van Dyck, "non è Cornelius a interessare Van Dyck, ma la gilda dei mercanti" (ivi: 147).

Ancora: nel creare le sue ultime opere, in cui l'umanità (rappresentata dai suoi rifiuti) svanisce (così come i rifiuti svaniscono dall'immagine) lasciando solo la natura, utilizza la sovrimpressioni nei suoi filmati, che è "un effetto speciale desueto, datato, a causa del suo palese *irrealismo*" (ivi: 356, corsivo mio). Anche per Jed, la carta non è il territorio. Ma se i media si limitano a sostituire la carta al territorio – il processo che Baudrillard chiama "precessione dei simulacri" – il valore dell'arte sta nello *scarto* tra i due, si basa insomma sul loro differenziale. L'equilibrio è sottile: il rischio è di cadere nel formalismo,²⁷ opzione sgradita tanto a Jed quanto a entrambi gli Houellebecq (personaggio e autore). Così la descrizione (equivalente della fotografia di Jed), centrale nelle sue opere di Houellebecq,²⁸ prende corpo quando si trasforma in *storia*, quando l'oggetto descritto (il termosifone) diventa elemento del paesaggio umano, viene insomma messo in prospettiva. Ecco, anche, perché nel romanzo i quadri di Jed non vengono descritti se non per frammenti, con evidenti buchi: il centro del racconto sta altrove. Sotto la superficie della mimesi, nella rappresentazione dei sistemi che ci trascendono.²⁹

Quello delineato da *La carta e il territorio* è un passaggio stretto, che trascende la mimesi facendosi rappresentazione: altrettanto stretto è quello di DeLillo, i cui artisti sono sempre in bilico sul circuito mediatico. È nel diaframma tra le scelte opposte, insomma, tra alter-

27 "Alcuni le diranno che il soggetto non ha alcuna importanza, che è persino ridicolo voler fare dipendere il trattamento dal soggetto trattato, che la sola cosa che conti è la maniera in cui il quadro o la fotografia si scompongono in figure, in linee, in colori" (ivi: 119).

28 "La descrizione è per me la forma più potente di intensificazione letteraria. Basta pensare alle descrizioni precise e referenziali di H. P. Lovecraft: nitidamente viene messo sotto il nostro sguardo mentale un cosmo inesistente. La descrizione è una delle modalità del fantastico. Lo sguardo diventa vitreo. Si potenzia l'attenzione sull'oggetto", Genna 2010

29 In questo tentativo di sintesi tra individuale e generale si vede il debito – spesso esibito da Houellebecq nei romanzi e dichiarato nelle interviste e negli interventi – nei confronti di Balzac. Sebbene i procedimenti siano diversi (la dialettica del realismo di Balzac sta nell'alternanza di romanzesco e realismo; in Houellebecq sta appunto nel conflitto tra particolare e generale, tra individualità e trascendenza), e sebbene per Houellebecq il momento di indagine delle cause sia consustanziale e contemporaneo al racconto degli effetti, lo scopo è simile.

native che apparentemente sono mutualmente escludenti ma tra le quali si trova uno spazio di lavoro (di creazione), ancorché instabile. La produzione dei due romanzieri è accomunata proprio da dialettiche irrisolte (forse irrisolvibili): oltre a quella qui d'interesse si pensi all'antitesi tra individuo e società tipica di Houellebecq³⁰ e a quella tra "esserci" e "sparire" – tra vivere nel e uscire dal circuito mediatico che caratterizza le vite dei personaggi – comune nelle opere di DeLillo.³¹ Tanto per DeLillo quanto per Houellebecq questo diaframma non si rompe, non si dà cioè una sintesi (stabile: l'Opera modernista, per esempio). Lo spazio di azione è marginale, aleatorio, destinato a richiudersi – per il mercato che lo divora, per la necessità di uscire dallo spazio pubblico che diventa spazio principalmente economico (la famosa estensione del dominio della lotta). Come se lo spazio artistico fosse solo un intermedio di reazione che appare fugacemente dalla consumazione dei reagenti, destinato a scomparire una volta formati i prodotti della reazione. Tuttavia è in questo spazio momentaneo che giace la possibilità, ancora, di vandalizzare le menti di chi fruisce l'opera, di offrire uno sguardo diverso sul mondo.

Artisti e vandali (vandali-artisti, forse) sono anche i personaggi di Bolaño.³² Essi – come Muñoz – vivono ai margini della società. Spesso spariscono: Arcimboldi o Césarea Tinajero svaniti nel deserto del Sonora. Ma anche Auxilio Lacouture, la cui storia diventa leggendaria, patrimonio della collettività, continuamente ri-narrata con variazioni tanto che lei stessa non sa più con esattezza cosa sia successo. Storie che si trasformano, si accavallano: è il principio compositivo di Bolaño – la storia di *Amuleto* appare, in forma scorciata, nei *Detective*; i *Detective* sono lo stampo di *2666*, da quest'ultimo deriva l'

30 Ancor più che in *La carta e il territorio*, questa dialettica irrisolta è evidente in *Le particelle elementari*: quando la frammentazione capitalistica delle esistenze individuali si è compiuta, l'unica soluzione è la frattura netta, la collettivizzazione edenica che cancella l'umano.

31 Lo si vede quando la CNN trasmette un'immagine del Muro, con effetti di pesante derealizzazione sugli autori del Muro stesso, Muñoz e la sua crew: l'unico modo per resistere è nell'aggirare il sistema mediatico, evitarlo, perché qualsiasi cosa esso tocca viene estetizzata, acquista un'aura, si sposta *al di fuori* del reale.

32 Cfr. Jennerjahn 2002; Pauls 2008.

dispiaceri del vero poliziotto.³³ Un procedimento affabulatorio, cumulativo, che ricorda quella narrazione primigenia venuta meno con la nascita del romanzo (Benjamin). E questo tornare indietro è la mossa del cavallo con cui Bolaño aggira la condizione attuale dell'artista vincolato da una Storia che è desolazione (cfr. Aguilar 2002; Fischer 2008) o, con citazione baudelairiana che apre *2666*, una serie di oasi d'orrore in un deserto di noia: le sue strutture narrative sembrano sempre sull'orlo delle forme commerciali (misteri, delitti, indagini), ma scartano bruscamente senza sciogliere la *suspense*, violando sistematicamente l'orizzonte d'attesa del lettore. Il racconto moderno sfruttato dal mercato viene inglobato in strutture che ne alterano il senso, dove lo spazio lineare del racconto viene meno.

In questo modo è strutturato *Amuleto*: una serie di ricordi che fluttuano sul testo e "si mescolano senza capo né coda" (Bolaño 1998: 92; cfr. Andrews 2008), ma che tengono in vita Auxilio durante l'occupazione dell'Università di Città del Messico da parte della polizia nel 1968. Il romanzo segue Auxilio, che ricorda il tempo passato chiusa in un bagno dell'Università mentre fuori si sta consumando un massacro (eretto a simbolo dei numerosi massacri di attivisti di sinistra avvenuti in Sudamerica negli anni Sessanta e Settanta), ma il ricordo è multiplanare, confonde passato e futuro, quel che accadde in quei giorni e quanto sarebbe accaduto dopo. Di più, nella testa di Auxilio si confondono ricordo e invenzione, fantasia e memoria. Si torna a un tempo circolare, premoderno, ma si torna anche a uno spazio narrativo che prescinde dalla bipartizione che Benjamin aveva visto come tipicamente moderna, quella tra romanzo e informazione. L'arte modernista risiedeva in uno spazio ulteriore, quella di Bolaño è se mai *citeriore*.

Uscendo dal bagno distrugge i suoi appunti: "scrivere e distruggere", dice, sono atti "strettamente collegati". Auxilio diventa "madre di tutti i poeti messicani", partecipa di quel flusso artistico (Manzoni 2002): ma per farlo deve lasciare indietro una parte di se stessa. Come Arcimboldi, come Belano che abbandonano lo spazio sociale, diventano pienamente selvaggi – ovvero restii alla norma sociale. Ciò comporta per loro l'isolamento, lo scioglimento dei legami, così

33 Su questo aspetto cfr. Andrews 2014.

come Auxilio, per sopravvivere al massacro e diventare “madre” di tutti i poeti deve distruggere i propri scritti: l'arte prevede una perdita. Allo stesso modo Edwin Johns, personaggio secondario di *2666*, diventa famoso quando si taglia una mano e la usa per un autoritratto. Jones affascina Piero Morini, uno dei *critici* dell'omonima *Parte*, al punto che con i colleghi Pelletier ed Espinosa decide di andare a trovarlo nel manicomio dove è rinchiuso da quando ha avuto un crollo nervoso. Lì scopriamo che Jones si è tagliato la mano proprio per diventare famoso. Non un movente artistico, dunque, ma uno economico. Parabole opposte, Edwin e Jed: uno vuol fare l'artista di successo e finisce in manicomio, l'altro del successo se ne frega ma diventa ricco. E soprattutto: anche se Jones si è mutilato per soldi,³⁴ una volta creata l'opera irradia una forza che trascende lo stesso circuito mediatico che l'ha assorbita. Nel corso di *2666* il quadro appare all'improvviso qua e là, sempre casualmente, e ha un effetto ora sottilmente inquietante, ora apertamente sconvolgente. Chiunque lo veda ne resta colpito nel profondo.

Questo ci spinge a due considerazioni: primo, l'arte (quella vera, quella che *ha effetto*) balena davanti alle persone, si dà nei momenti più inattesi. Così gli artisti e artistoidi di Bolaño si aggirano per le loro città e i loro deserti senza una vera idea del da farsi. Il caso, che domina le opere di Bolaño, presiede anche la creazione artistica. Secondo, l'arte è sempre un'esperienza perturbante, capace di rivelare l'orrore sotto la noia del quotidiano. Forzando un po' la citazione, potremmo dire la noia come il mercato, l'arte come orrore: tra i due, una dialettica irrisolta, perché non si dà sintesi, e le due restano in conflitto. Dunque una terza coppia antitetica priva di sintesi: come in DeLillo la dialettica tra esserci e sparire, come in Houellebecq

34 “L'opera, di due metri per uno, era a ben guardare (anche se nessuno poteva essere sicuro di guardarlo bene) un'ellissi di autoritratto, talvolta una spirale di autoritratto (dipende da dove veniva contemplato), al cui centro, mummificata, era appesa la mano destra del pittore. La mostra dove presenta l'autoritratto è un successo, i suoi quadri vanno a ruba. Progressivamente, anche grazie alla leggenda che circonda Johns, il quartiere inizia a popolarsi di artisti, poi di benestanti: si gentrifica. Più tardi Morini va a trovare Johns, e gli chiede perché si sia amputato la mano. Noi non sentiamo la sua risposta, ma Morini rivela a Liz che a suo avviso lo ha fatto per denaro”. Bolaño 2004: 176

quella tra individuo e collettività. La presenza dell'opera d'arte è desultoria e momentanea e *precarizzata*, e non c'è epifania o oltremondo che può salvarla, stavolta. Se per il Modernismo nell'opera – nella sua absolutezza compiuta, nel suo comporsi come cosmo coerente, autonomo – è possibile distillare – il museo dei musei – l'essenza, il fondo ultimo, della vita, questa dinamica si è interrotta. L'aura si rivela in tutta la sua negatività distruttiva. Essa, amplificata per via dei media e dei *gatekeepers*, configura un discorso che si sostituisce all'opera, addirittura la cancella – o peggio ne cancella il senso. L'artista agisce dai margini, può al più opporre un gesto momentaneo, che però non ha mai la certezza di non essere assorbito e trasformato dal circuito mediatico. L'alternativa è l'auto-reclusione di un Jed, silenzioso giudizio su un mondo che disprezza. Tuttavia – ciò è evidente nelle note critiche che costellano *La carta e il territorio*, spesso usate come contrappunto ironico –³⁵ anche Jed in tutto il suo bartlebismo, il suo personale “preferirei di no”, è nondimeno a rischio di essere fagocitato dal sistema capitalista dell'arte (sotto forma di baedeker interpretativo). Il romanzo d'artista dei modernisti si concentrava più sul soggetto creatore; ora invece sembrano le dinamiche dell'arte al centro. Dal romanzo d'artista, potremmo dire, al romanzo sulle arti. Perché il soggetto sembra spossessato della propria funzione: anche in Bolaño, nel quale il ruolo oppositivo e conoscitivo dell'artista sembra più esplicito e forte, emerge il divario tra *arte* e *artista*: capolavori nati per caso (Johns), romanzi che sembrano uscire dal nulla (Arcimboldi). Il rapporto con l'arte non è più proprietario. D'altra parte alla soggettività creatrice non si oppone un'alternativa forte. Arte e artisti, mercato e società, restano come incapaci di confrontarsi (al di fuori, beninteso, della pacificante coltre di denaro che il capitalismo sversa sull'opera). *L'impasse* è evidente proprio nella serie di antitesi bloccate che attraversano questi romanzi. Come uscirne? Questo i romanzieri qui trattati non lo dicono. La crisi – dell'arte, e della dialettica – è stata *rappresentata*. È già molto.

35 Ironico è anche il fatto che l'esegeta più importante dell'opera di Jed sia in verità un romanziero fallito.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN G. (1977), *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino.
- AGUILAR G. (2002), "Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía", in MANZONI C. (a cura di), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, pp. 145-151
- ANDREWS C. (2008), "La experiencia episódica y la narrativa de Roberto Bolaño", in PAZ SOLDÁN E., FAVEROÓN PATRIAU G. (a cura di), *Bolaño salvaje*, Candaya, Barcelona, pp. 52-70.
- Id. (2014), *Roberto Bolaño's Fiction: An Expanding Universe*, Columbia UP, New York.
- BATT N. (2012), "'The Body Artist' de Don DeLillo: le pas de deux de l'art et de la clinique", *Revue française d'études américaines*, 132, pp. 63-75.
- BAUDRILLARD J. (1976), *Lo scambio simbolico e la morte* [1990], Feltrinelli, Milano.
- BECKER H. S. (2004), *I mondi dell'arte*, il Mulino, Bologna.
- BENJAMIN A. (1986), "The Decline of Art: Benjamin's Aura", in *The Oxford Art Journal*, IX, 2, pp. 30-35.
- BENJAMIN W. (1936), "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, Seconda versione tedesca", in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)* [2012], a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma, pp. 45-92
- BOLAÑO R. (1998), *Amuleto* [2010], Adelphi, Milano.
- Id. (2004), *2666* (2008), Adelphi, Milano.
- CARNEVALI B. (2006), "'Aura' e 'ambianze': Léon Daudet tra Proust e Benjamin", in *Rivista di estetica*, XXXIII, 3, pp. 117-141.
- CAVES R. (2000), *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*, Harvard UP, Cambridge.
- CRISTIANO L. (2018), "Siti e Houellebecq: il cuore del teorema", in *Contemporanea*, 18, pp. 13-20.
- DAL LAGO A., GIORDANO S. (2006), *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, il Mulino, Bologna.

- DANTO A. C. (2008), *Dopo la fine dell'arte*, Bruno Mondadori, Milano.
- DELILLO D. (1973), *Great Jones Street* [2009], Houghton Mifflin, New York, trad. it. Einaudi, Torino.
- Id. (1991), *Mao II* [2003], Scribner, New York, trad. it. Einaudi, Torino.
- Id. (1997), *Underworld* [1999], Scribner, New York, trad. it. Einaudi, Torino.
- Id. (2001), *The Body Artist*, Scribner, New York, trad. it. *Body art*, Einaudi, Torino.
- Id. (2007), *Falling Man*, Scribner, New York, trad. it. *L'uomo che cade*, Einaudi, Torino.
- DESIDERI F. (2002), *Il fantasma dell'opera: Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, Il Melangolo, Genova.
- DIDI-HUBERMAN G. (1992), *Il gioco delle evidenze: la dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea* [2008], Fazi, Roma.
- EVANS D. H. (2006), "Taking Out the Trash: Don DeLillo's Underworld, Liquid Modernity, and the End of Garbage", in *The Cambridge Quarterly*, XXXV, 2, pp. 103-32.
- FISCHER M. L. (2008), "La memoria de las historias en 'Estrella distante' de Roberto Bolaño", in PAZ SOLDÁN E., FAVEROÓN PATRIAU G. (a cura di), *Bolaño salvaje*, Candaya, Barcelona, pp. 142-159.
- GALLERANI G. M. (2019), *Pseudo-saggi*, Morellini, Milano.
- GLEICH L. S. (2014), "Ethics in the Wake of the Image: the Post-9/11 Fiction of DeLillo, Auster, and Foer", *Journal of Modern Literature*, XXVII, 3, pp. 161-175.
- HERREN G. (2015), "DeLillo's Art Stalkers", in *Modern Fiction Studies*, LXI, 1, pp. 138-167.
- HOUELLEBECQ M. (2010), *La carte et le territoire*, Flammarion, Paris, trad. it. *La carta e il territorio*, Bompiani, Milano.
- JAMES H. (1904), *The Golden Bowl* [1983], Oxford UP, Oxford.
- JAMESON F. (2004), *Una modernità singolare*, Sansoni, Firenze.
- JENNERJAHN I. (2002), "Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las 'Acciones de arte' de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño", in *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XXVIII, 56, pp.

69-86.

JOYCE J. (1916), *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane* [1997], Mondadori, Milano.

LIPSKI J. (2018), *Painting the Novel: Pictorial Discourse in Eighteenth-Century English Fiction*, Routledge, London-New York.

LUDWIG K. (2009), "Don DeLillo's 'Underworld' and the Postsecular in Contemporary Fiction", in *Religion & Literature*, XLI, 3, pp. 82-91.

MANZONI C. (2002), "Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en Amuleto", in Ead. (a cura di), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, pp. 175-184.

MARCHESE L. (2018), "Il romanzo come fine", in *Contemporanea*, 18, pp. 43-59.

MASINI F. (1980), "Metacritica dell'aura", in *Materiali filosofici*, 6, pp. 3-13.

MAZZONI G. (2011), *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna.

MORETTI F. (2004), *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino.

NOVAK-LECHEVALIER A. (2018), "Comment 'rendre compte du monde'? L'œuvre de Michel Houellebecq entre 'sens du combat' et 'soumission'", in *Contemporanea*, 18, pp. 62-70.

OSTEEN M. (2008), "DeLillo's Dedalian Artist", in DUVALL J. N. (a cura di), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge UP, Cambridge, pp. 137-150.

PAULS A. (2008), "La solución Bolaño", in PAZ SOLDÁN E., FAVEROÓN PATRIAU G. (a cura di), *Bolaño salvaje*, Candaya, Barcelona, pp. 338-351.

PROUST M. (1923), *I Guermites* [1990], Newton Compton, Milano.

RADIA P. (2014), "Doing the Lady Gaga Dance: Postmodern Transaesthetics and the Art of Spectacle in Don DeLillo's 'The Body Artist'", in *Canadian Review of American Studies*, XLIV, 2, pp. 194-213.

RASTELLO L. (2006), *Piove all'insù*, Bollati Boringhieri, Torino.

RECKI B. (1988), *Aura und Autonomie: zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, Königshausen & Neumann, Würzburg.

ROCHLITZ R. (1992), *Le désenchantement de l'art: la philosophie de Walter Benjamin*, Gallimard, Paris.

SAVETTIERI C. (2010), "La carta e il territorio di Michel Houellebecq" (recensione), in *Allegoria*, 62, p. 167.

SIEGEL J. (2002), "The Golden Bow as Art Romance", in *The Henry James Review*, 23, pp. 233-245.

SIMONETTI P. (2009), "'There's an Empty Space Where America Used to Be': Art and Terrorism in Thomas Pynchon's *Against the Day* (2006) and Don DeLillo's *Falling Man* (2007)", in CAMBONI M. et al. (a cura di), *USA. Identities, cultures, and politics in national, transnational and global perspectives*, Macerata UP, Macerata, pp. 555-568.

SNYDER J. (1989), "Benjamin on Reproducibility and Aura: A Reading of 'The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility'", in SMITH G. (a cura di), *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*, University of Chicago Press, pp. 158-174.

TIRINANZI DE MEDICI C. (2019), "Olografie. La costruzione del senso tra arte e romanzo", in MARIANI D., TARAVACCI P., SCARTOZZI S. (a cura di), *Tra chiaro e oscuro. Studi offerti a Francesco Zambon per il suo settantesimo compleanno*, Editrice Università degli Studi Trento, pp. 565-598.

WOLFF J. (1998), "Memoirs and Micrologies: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered", in MARCUS L., NEAD L. (a cura di), *The Actuality of Walter Benjamin*, Lawrence & Wishart, London, pp. 156-171.

WOOLF V. (1927), *Al faro* [1992], Feltrinelli, Milano.

Ead. (1931), *Le onde* [2011], Einaudi, Torino.

SITOGRAFIA

GENNA G. (2010), "Intervista a Michel Houellebecq", in *Carmillaonline*, 3 dicembre, url: <https://www.carmillaonline.com/2010/12/03/intervista-a-michel-houellebecq-la-carta-e-il-territorio/>, ultima consultazione: 24 marzo 2021.