

Arte e terrore

La filosofia dell'arte di Félix Duque e il jazz¹

ALESSANDRO BERTINETTO
Università di Udine/Freie Universität Berlin

ABSTRACT: This paper has two parts. In the first part, I discuss aspects of Félix Duque's philosophy of contemporary art. In the second part, I briefly show that Duque's arguments about art can be adopted to capture cultural traits of jazz as a performative and improvisatory practice.

KEYWORDS: Art, terror, jazz, improvisation, «Unheimlichkeit».

Introduzione

Attraverso una lettura incrociata di alcuni testi di Félix Duque dedicati alla filosofia dell'arte (*La fresca rovina della terra*, 2002; *Il terrore oltre il postmoderno*, 2002; *Arte público y espacio político*, 2001 e 2004), in questo contributo intendo discutere brevemente alcuni aspetti della filosofia dell'arte di Félix Duque. In conclusione mostrerò brevemente che alcune delle sue tesi – in relazione a concetti come «terra» e «terrore» – possono essere efficacemente utilizzate per riflettere su questioni concernenti un fenomeno culturale (un campo di pratiche artistiche), che nell'ultimo secolo ha *attraversato* l'Occidente esibendone il suo Altro, dopo che, nei secoli precedenti, i suoi padri avevano compiuto, in catene, la *traversata* verso quell'Occidente che li aveva con il terrore sradicati dalla loro Terra: il jazz.

1. L'arte contemporanea secondo Félix Duque

Félix Duque propone una «filosofia dell'arte contemporanea» che intende l'arte a partire dagli inizi del XX secolo come decomposizione di ogni

¹ Questo contributo è il risultato di ricerche in corso di svolgimento presso la Freie Universität di Berlino nell'ambito del progetto finanziato dalla Alexander von Humboldt-Stiftung, *Die Improvisation als Paradigma der Kunstphilosophie*.

tentativo di mettere insieme un mondo di significati. Punti di riferimento costanti della sua riflessione sono Heidegger e Hegel. Richiamandosi alla loro speculazione estetica, il filosofo spagnolo guarda all'arte senza porsi questioni di tipo ontologico-definitorie, ma mediante un approccio dialettico-ermeneutico e fenomenologico. *Dialettico-ermeneutico*, in quanto – hegelianamente – la riflessione sull'arte si mantiene in stretto rapporto con la filosofia: ciò è dovuto al fatto che l'arte è connessa al pensiero, se non altro perché essa produce ciò che la filosofia pensa. *Fenomenologico*, perché Duque procede descrivendo fenomeni artistici ed estetici del nostro tempo, che vengono interpretati alla luce della categoria di *residuo* (rifiuto, resto), la quale diventa la chiave di lettura privilegiata per il rapporto tra l'arte e il nostro tempo².

Il filosofo spagnolo prende le mosse dalla celebre coppia concettuale di «Mondo» e «Terra», il cui rapporto conflittuale è, com'è noto, alla base della concezione heideggeriana dell'opera d'arte (cfr. Heidegger 1936). Tale conflitto è però tematizzato a partire dalla filosofia dell'arte di Hegel. Nella sua filosofia storico-concettuale dell'arte, Hegel sarebbe infatti stato più radicale di Heidegger nel pensare la mancanza di equilibrio tra Mondo e Terra, tra la rete dei significati che l'opera d'arte mette in mostra e la radice fisico-materiale di tali significati. Hegel considera infatti centrale per l'arte l'impossibilità di conseguire un equilibrio tra contenuto sensibile e forma spirituale. In tal senso, com'è noto, nell'impianto hegeliano «l'arte “romantica” [...] è esemplare proprio nel suo fallimento» (Duque 2007: 103; cfr. Hegel 1970).

Nell'arte contemporanea – simbolico e, si direbbe, definitivo, smantellamento del bello «naturale» – si verificherebbe così quanto Hegel aveva attribuito al «comico», «quell'assurdo che, pur essendo “fuori luogo”, si ostina a r/esistere» ed è quindi, letteralmente, «*das Unheimliche*, ciò che è esposto alle intemperie, senza una *Heimat* possibile».

Per questo le cose non sono più oggetto di rappresentazione e l'arte non opera che come una «cancellatura del sensibile nel sensibile». In tal senso l'arte contemporanea si mostra come rivolta del «sacro» (non del «santo», che Duque intende come ciò che, in nome della Legge, vorrebbe giungere al «controllo mondano di quanto è “di terra”»). Essa è rivolta della «Terra» come «totalità di quanto esiste» e «resiste» e si afferma come esposizione di ciò che per noi è impresentabile (Duque 2007: 8-10). L'arte contemporanea autentica è infatti:

² Su questo tema si sofferma l'intervento di Gianluca Cuozzo, *Civiltà e spazzatura. Il nesso ambiguo terrore-rifiuti*, contenuto in questo volume. Cfr. *supra*, pp. 55-65.

Rivendicazione [...] di quanto stranieri ed estranei siamo *noi a noi stessi*, quando ci vengono meno riferimenti e parole, quando il dolore ha forzato la soglia e gli uomini ripiegano, in estrema e reciproca *condoglianza*, verso il loro destino di residualità (Duque 2007: 12-13).

Senza soffermarmi ora sul rapporto tra comicità, r/esistenza della Terra, *das Unheimliche* (spaesamento) e residualità, sul quale tornerò più avanti in un breve riferimento al jazz, preferisco concentrarmi sull'altro termine della coppia in base a cui, seguendo Heidegger, Duque orienta la sua riflessione sull'arte: il Mondo. Riflettere sul Mondo, in rapporto all'arte, significa tra l'altro considerare il ruolo che nell'arte svolge l'*immagine*. Infatti – Duque chiarisce così questo punto, che a un lettore di Heidegger potrà sembrare non del tutto ovvio – l'arte non è immagine in quanto copia del reale: essa è piuttosto «il luogo in cui il mondo viene a immagine e l'immagine si fa mondo» (Duque 2007: 23). In proposito mi interessa evidenziare qui due temi: a) l'immagine non va intesa come copia, ma come «diversità convergente e convergenza diversa» (Duque 2007: 24). L'immagine non è diversità pura, né pura identità rispetto all'essere, ma unità attraversata dalla differenza, differita, temporalizzata; b) in base a questo concetto di immagine, che Duque rielabora a partire dalla tradizione romantica ed ermeneutica, può essere intesa la poetività dell'arte. L'arte è poetica, nel senso che, a partire dallo sradicamento spazio-temporale, ri- e de-costruisce spazio e tempo.

Ne segue che il concetto dell'arte che emerge nelle pagine di Duque non può essere di tipo classificatorio, ma valutativo: un fenomeno è artistico perché ha un certo valore, non perché appartiene a una classe di oggetti guadagnata mediante una definizione. Infatti, dovremmo forse credere a quei sostenitori della «teoria istituzionale dell'arte» secondo cui, in mancanza di altri validi criteri definitivi, «arte è ciò che commissari, *curatori* e critici d'arte decidono *manu militari* che lo sia»? Sarebbe «come se dicessimo che “fisica” è ciò che si espone in una delle sezioni dei musei di scienze naturali» (Duque 2004: 5). Di fronte a queste derive mercantilistiche di certa contemporanea filosofia dell'arte, Duque rivendica così la fecondità di un approccio «speculativo» all'arte. E sostiene che l'arte non può essere né quella adibita a usi eleganti, né quella «degradata a ornamento della casa borghese» (Duque 2007: 27), ma quella ontologicamente previa a religione e scienza. Senza arte infatti semplicemente non si dà mondo. Non tanto nel senso goodmaniano della visione e costruzione artistica del mondo (cfr. Goodman 1978), ma in un senso «radicale»: giacché, verrebbe da dire sviluppando il tema nel linguaggio di Duque, l'arte costruisce, a partire dall'assenza del fondamento, la radice per cui il Mondo si innesta sulla Terra. Arte è in tal senso apparizione

del sacro come apparizione, *ierofania del sacro come assenza*. A patto che per Mondo dell'arte si intenda non l'*Artworld* di Dickie e Danto (cfr. Dickie 1997 e Danto 1964), ma il «radicale» sovvertimento di questo *world*, di cui, seguendo le indicazioni speculative di Duque, si potrebbe forse denunciare la contiguità e la complicità con *Disneyworld* e parchi tematici affini. L'arte, piuttosto, è fondamentalmente *tragica* (oltre che intrinsecamente *comica*): manifesta non l'assoluto (o Dio) stesso (altrimenti sarebbe teologia), ma la sua impronta, la sua assenza. Essa insegna perciò a sopportare la mortalità, la caducità dell'esistente, esibendo l'assoluto come residualità radicale. In questo consistono la sua ragion d'essere e il suo pregio.

Duque trae da questo concetto di arte una considerazione ermeneutica importante. Interpretare non vuol dire spiegare, in senso scientifico. Piuttosto l'interprete, cioè chi cerca di comprendere il senso dell'arte, «*esegue l'opera*» (Duque 2007: 33), portandola a compimento e mettendone in luce le potenzialità. Altrimenti, considerata in sé e per sé, come oggetto tra oggetti, cosa tra cose, l'opera perde ciò per cui è opera d'arte, non dando origine ad alcun senso. «Una volta spiegata, l'immagine artistica è di *troppo*: potrebbe venire tranquillamente distrutta perché è stata già misurata, catalogata e decifrata matematicamente, socialmente, economicamente e politicamente». L'arte, quando è arte genuina, «*trabocca, eccessiva, di contenuto; [...] essa non si pensa, ma incessantemente, in quanto rifugio di idee estetiche, dà a pensare [...]*» (Duque 2007: 36). Interpretare un'opera significa allora non descriverne i predicati ontici specifici, ma far affiorare nell'opera un *Mondo* – il Mondo dell'arte – come una rete di significatività che ha il tratto essenziale dell'estemporaneità, dell'imprevisto. Infatti, si potrebbe dire con Gilles Deleuze, proprio in questo l'arte si differenzia dalla pubblicità e da altre manifestazioni estetiche: mentre «la pubblicità può certo scioccare, ma tale shock risponde comunque a una presunta attesa [...], ogni arte produce un che di inatteso, di non riconosciuto, di non riconoscibile». Quindi è un controsenso parlare di arte commerciale. L'arte può essere popolare; può cioè esserci commercio dell'arte, «*ma non arte commerciale*» (Deleuze 2003: 33).

La significatività dischiusa dall'arte è estemporanea, perché l'arte opera una dislocazione temporale e spaziale rispetto all'esistente. Non è spazio-temporale, ma *spazia* e *dà tempo*. Si pensi al celebre orinatoio di Duchamp (*Fountain*, 1917): esso è opera d'arte, osserva Duque, perché la sua collocazione in un'asettica sala da museo, rendendo inutile sia l'oggetto, sia il suo contesto, sia il suo mondo di provenienza, costruisce una temporalità e una spazialità altra, imprevista. A rendere arte un banale oggetto d'uso quotidiano non è perciò lo spazio istituzionale del museo, come affermano i sostenitori della teoria istituzionale dell'arte. È piuttosto l'inattesa performance ad

alterare in senso artistico lo spazio e il tempo dell'oggetto e del suo contesto. L'arte perciò, senza ridursi a veicolo sensibile dello spirituale, ci rende sensibili all'esperienza, dischiudendo inattese e imprevedute percezioni del reale.

Nell'attuale «società dello spettacolo e del simulacro», che più che attuale dobbiamo chiamare *virtuale* e nella quale si smarrisce ogni referente esterno all'Impero dei segni – che non è più solo il Giappone di Barthes (cfr. Barthes 1984) – l'esigenza che l'imprevisto artistico inatteso ci sorprenda, *presentandoci* il reale attraverso l'esibizione del simulacro *come simulacro*, è quanto mai urgente. Una tale esperienza è *realmente* preziosa. L'arte contemporanea genuina, autentica, mi sembra intendere Duque sia nella seconda parte de *La fresca rovina della terra* (intitolata «L'arte e i suoi rifiuti»), sia nel volume su *Il terrore oltre la postmodernità*, è perciò quella in cui cade l'illusione referenzialista di un mondo imitato o riflesso mediante immagini e segni. Ecco perché, dagli anni Venti del secolo scorso, l'arte non guarda più alle forme vive, e la «natura» è ormai soltanto la sedimentazione della vita di città in rovina o la creazione simulacrale di una natura fabbricata per l'esibizione ludica e spettacolare (come nel caso, lampante, dei «parchi tematici»). Perciò, argomenta Duque, «l'arte contemporanea (per lo meno in alcune delle sue manifestazioni) allude alla *seduzione del simulacro*. E il luogo di tale seduzione è il 'corpo'» (Duque 2007: 114): il corpo materiale e mortale, che «brilla per assenza», una volta riconosciuta ed esibita la mancanza di ogni referente.

Così, per un verso certa arte contemporanea (quella ingenua, non genuina, che non sorprende la nostra esperienza spazio-temporale), sfocia nella banalità, confondendosi con l'artigianato elettronico, i *nonluoghi* dello spettacolo e del divertimento, la televisione. Per altro verso «l'arte attuale [quella genuina], nel seno della smaterializzazione della realtà trasformata in interscambio osceno di segni, ci restituisce il nostro corpo» (Duque 2007: 126). Arte genuina è quella che esibisce il fatto che oggi non ci restano che le rovine del sogno della Modernità occidentale (il sogno di un mondo unificabile attraverso gli ideali di libertà, uguaglianza, fraternità) e dell'idea di «Storia Universale». Non ci resta che... il resto: da un lato le rovine delle occasioni perdute dall'Occidente e dall'altra la rovina del nostro corpo. E così l'originale è oggi proprio la rovina: l'arte si perpetua solo come succedaneo di se stessa (come residuo dell'Arte dell'*Artworld*), rovina che mostra la fine delle proprie aspirazioni a rappresentare il connubio romantico tra bellezza e potere dello Stato-nazione (cfr. Duque 2007: 134-136).

L'arte vigorosa, autentica, è quindi oggi quella che rivendica il rifiuto e la rovina come cifra dell'esposizione di ciò che resta e r/esiste, opponendosi, per esempio, alla banalità spettacolare di certi programmi televisivi che non a caso sono definiti come televisione-spazzatura. La *Land Art*, l'arte della

terra, argomenta Duque, è in proposito un caso paradigmatico: è *ruina*, che mostra la «Terra» affiorare attraverso le sue ferite. La strategia estetica più efficace tra quelle utilizzate nell'arte contemporanea per esibire la vita intera come rifiuto e avanzo è pertanto la *transestetica dei residui* e dei rifiuti, che rappresenta la rottura dell'«ideale metafisico» moderno: presentando il rifiuto in modo da trasformare la sensazione di schifo e disgusto (che, com'è noto, è per Kant l'unica sensazione da cui non può sorgere alcun piacere estetico; cfr. Kant 1963: § 48) in un sentimento collettivo di *pietas* per il rifiuto che noi siamo, l'arte contemporanea si incammina verso il polo opposto del *sublime*. Va verso l'*infimo*, che sa di sangue e di terra, esponendo i resti di vita avanzati, occultati dallo spettacolo del nulla della società del simulacro.

Per comprendere in che modo l'arte contemporanea può operare per produrre un'inattesa esperienza del reale, Duque distingue tra le categorie di *terrore* ed *orrore* e tra le loro corrispondenti rappresentazioni artistiche³. Mentre il terrore è «il sentimento angoscioso della compenetrazione del sublime e del sinistro latente nei meccanismi messi in atto per evitare il dolore» (Duque 2006: 25), l'orrore è una sorta di «succedaneo» borghese del terrore. Esso è

il sentimento timoroso dell'esasperazione del disgusto, della ripugnanza (in quanto decomposizione di qualcosa di *bello*), quando l'oggetto produttore, al tempo stesso in cui *sembra diventare subitaneamente pericoloso* o nocivo per chi s'imbatte nell'oggetto orrendo, mostra tuttavia la sua vulnerabilità, il suo fianco debole, non appena siamo capaci di *contestualizzarlo* all'interno di una narrazione o di uno schema di riferimento (Duque 2006: 25-26).

Nell'arte postmoderna, sostiene Duque, è la categoria dell'orrore a predominare. Essa addomestica il terrore, assicurando il posto del soggetto come controllore: un soggetto che quindi si preclude la possibilità di essere sorpreso da esperienze *radicalmente* impreviste e destabilizzanti. Essa è arte

«al servizio» dell'uomo, o più esattamente, dell'uomo occidentale, bianco (esternamente o «internamente», ossia, interiorizzando i valori tradizionali), cristiano, istruito e proprietario, anche se solo di azioni e beni di consumo. Un'arte facilmente interpretabile come una sorta di *meccanismo di compensazione* dinanzi a un'esistenza sempre più *alienante e globalizzante*, ossia, sempre più retta da criteri *quantitativi* e, pertanto, uniformanti (Duque 2006: 29).

³ Si veda anche il contributo di Simone Furlani, *Arte, terrore e differenza. L'opzione poetologica*, contenuto in questo volume. Cfr. *supra*, pp. 45-53.

In questo quadro anche la pretesa di presentarsi come arte genuina attraverso la denuncia della mercificazione dell'arte stessa rientra spesso nello spazio della mercificazione. E questo in senso letterale: si pensi, scrive Duque, a certe opere di Christo.

L'imballaggio di un museo (la *Kunsthalle* di Berna, un bell'edificio ottocentesco, per quanto un po' pomposo e *pompier*) [...] fa spiccare la condizione del museo come *promoter* di merci, mentre si occultata tanto il sovraccarico ornamento della facciata dell'edificio quanto, *a fortiori*, le opere depositate e contenute nel «pacchetto». È chiaro che anche lo stesso Christo, che vive della vendita delle immagini prese durante l'«impacchettamento» e relativa documentazione, immagini poi esposte in gallerie... o in altri musei, lo stesso Christo – dicevo – continua così a mettere in rilievo la sua funzione di «rappresentante» di rappresentazioni («copiare» – nel senso di mettere in rilievo – le forme di una cosa – il museo – che a sua volta è segno di un'altra – l'arte –) in una fuga *mimetica* che avrebbe potuto servire molto bene da bersaglio delle ire del buon Platone nel libro X della *Repubblica* (598 d e ss.) e nel *Sofista* (240 a-b). La denuncia della mercificazione dell'arte diventa così autoreferenziale: il denunciante è sorpreso *eo ipso* in *flagrante delitto* (Duque 2006: 34-35).

E questo non sorprende, non sovverte l'esperienza. Soltanto raramente, dunque, l'arte contemporanea riesce a essere arte genuina. Soltanto in poche occasioni, infatti, l'arte riesce a presentare il terrore, ovvero il sublime sinistro che è *unheimlich*, spaesante, in quanto letteralmente sottrae la Terra sotto i piedi del soggetto e lo «obbliga a scontrarsi con l'Altro» (Duque 2006: 27)⁴.

Questo avviene quando proprio nella banalizzazione dell'orrore ritorna il terrore, come in alcune delle performance di Marina Abramovich, in cui il pubblico non è più spettatore di immagini, ma entra a costruire performativamente la scena (cfr. in proposito Fischer-Lichte 2004). Arte genuina è infatti quella che, attraverso la presentazione del corpo come ciò che resta dell'immagine e resiste all'immagine, denuncia la sostituzione della realtà con la finzione; non è arte quella che si autocompiace di mostrare l'artificio alla base dell'arte. Insomma, arte genuina è quella che riesce ad esibire l'Altro in quanto altro, il dolore in quanto dolore, sfuggendo a quell'uniformazione anestetica delle differenze nelle differenze, che, rendendo indifferente ogni differenza, fa perdere il senso della comunità.

⁴ La statua di Botero rappresentante un enorme uccello, *El Pajaro*, diventa autentica, in quanto in grado di dire il dolore e di presentare il terrore, soltanto a causa, o in virtù, di un attentato esplosivo del 1995 che la sventra regalándole un'inaspettata dignità. Commenta Duque: «Così, un oggetto costruito per coprire ed edulcorare una realtà spaventosa, compie la sua funzione solo quando è oggetto a sua volta di terrore; l'attentato terroristico lo trasforma in soggetto del terrore, e di conseguenza in genuina opera d'arte e al tempo stesso – e proprio in quanto opera d'arte – un simbolo di coesione urbana. Ché la pace si offre solo rotta, malconcia: come ricordo e premonizione» (Duque 2006: 41).

Anestetizzazione dell'esperienza, mercantilizzazione dell'arte, dissolvimento del senso della comunità sono per Duque tratti caratterizzanti della nostra epoca. Su questo punto egli insiste anche nei saggi dedicati al controverso tema dell'arte pubblica (Duque 2001 e 2004), in cui viene mostrata la connessione tra il *kitsch* che domina il (dis)gusto estetico postmoderno e le tendenze mercantilistiche proprie della filosofia dell'arte contemporanea (come la già ricordata teoria istituzionale). Duque ripropone di contro l'idea dell'arte come autorivelazione e autosottrazione dell'immagine, che da rappresentazione si fa performance: restituzione dei diritti del corpo e della terra; terra che è materialità, ma anche memoria, costruzione di comunità, di comunicabilità e di partecipazione pubblica.

2. Il jazz: improvvisazione, memoria e costruzione di comunità tra spaesamento e terrore

Nei suoi scritti sull'arte, Duque si è interessato principalmente alle arti plastiche, ma con questa espressione non intende soltanto quella forma artistica che i tedeschi chiamano *Plastik* (la scultura non figurativa), bensì le forme artistiche che privilegiano lo spazio sul tempo e quindi scultura, pittura e architettura, ma anche l'installazione, la *video art*, la *body art*, la *land art*, l'arte concettuale, l'*happening* (cfr Duque 2006: 31-78). Mi chiedo se le categorie concettuali adoperate da Duque possano valere anche in riferimento ad arti performative in senso proprio, e cioè alle arti del tempo (se vogliamo mantenere la classica distinzione di Lessing 2008). Credo che alcune delle qualità che vengono attribuite da Duque all'arte genuina, all'arte all'altezza del mondo contemporaneo, possano essere attribuite al campo musicale e discorsivo del jazz, o almeno ad alcune sue manifestazioni (*pace* Adorno, anzi contro Adorno)⁵.

Il jazz nasce infatti come *esperienza del dolore* e si costruisce come performance dello *spaesamento* (dell'*Unheimliches*), messa in scena (musicale, ma non solo) della Terra e della memoria perduta, ricostruzione, per ibridazione, di identità attraverso la musica, in seguito alla distruzione delle (possibilità di narrare l')identità operata dalla schiavitù (cfr. Spati 2007: 11-39). Non posso qui procedere che per rapidi e superficiali accenni a un evento epocale, che ha messo l'Occidente di fronte alla sua cattiva coscienza.

⁵ Com'è noto, Adorno condannò a più riprese il jazz come una musica regressiva, conformista e consumista. Le sue incomprensioni derivano non soltanto dalle forme di jazz che egli effettivamente conosceva (quelle più commerciali), ma soprattutto dalla sua difesa del modello formalista di opera d'arte autonoma, che privilegia la composizione sulla performance. Sulla questione, cfr. Wirkin 2000, e Spati 2005: 61- 115.

In un libro dal titolo significativo, *Le Jazz et l'Occidente*, Christian Béthune ha sostenuto in proposito che il jazz espone, attraverso la performance dell'improvvisazione, l'Altro dall'Occidente nell'Occidente (cfr. Béthune 2008): il jazz è esibizione dell'altro come altro nell'altro. Esibisce la voce e il corpo estraneo dello schiavo come alterità radicale rispetto a quella che Duque chiama Modernità occidentale. Il jazz mostra all'Occidente ciò che r/esiste alla macchina dell'Universalismo occidentale, in quanto da essa posto fuori dalla Storia, sradicato, consumato e infine rifiutato.

Così nella costruzione musicale di identità che ha luogo nel e attraverso il jazz, la ricerca delle proprie radici può condurre a un unico risultato: le radici non ci sono, non possono esserci. Il jazz, nascendo dalla contaminazione tra la cultura perduta degli schiavi e il «nuovo Mondo», è esibizione di questo radicale sradicamento dell'identità degli individui. Lo testimonia lo spaesamento (di secondo livello) provato da quei jazzisti che andavano in Africa alla ricerca delle proprie origini, origini che *non possono* essere trovate. Gli schiavi non sono un gruppo omogeneo, sono deportati da zone diverse dell'Africa (Sparti 2007: 40-43); e così la cultura jazz si forma per ibridazione, dall'incontro/scontro con l'altro, con l'uomo occidentale, la sua lingua e la sua musica (Sparti 2007: 43-47). La radice che il jazz esibisce coincide con la ricerca stessa dell'identità perduta che avviene nella performance.

Tale performance è improvvisazione e rischio: si nutre della precarietà e marginalità causate dalla deportazione. Esibisce così un tratto centrale dell'arte genuina secondo Duque: l'*estemporaneità* della significazione, il suo carattere transeunte e non-afferrabile, ma solo performabile. Il suo carattere è quello proprio di una performance che non maschera l'artificio, ma esibisce la propria pratica e si espone al rischio del fallimento. Si tratta del rischio che come tale attiene alla processualità degli eventi. La performance jazz non esegue un'opera potenzialmente già compiuta, che dev'essere semplicemente fatta passare per così dire dalla potenza all'atto. La performance è soltanto laddove si offre all'azione: è *enérghēia*, piuttosto che *érgon*. Non si fissa in un'immagine rappresentativa (una partitura); è piuttosto un mobile fluire.

Per questa ragione è difficile definire il jazz: proprio perché è processo, continua alterazione e trasformazione di sé, esso si rifiuta a ogni tentativo di imbrigliarlo in una definizione, in una canonizzazione. Quando viene fissato in un canone, quando si pretende di chiuderlo in una forma classica e di determinarne l'essenza, questa non può che sfuggire. La pretesa di Winson Marsalis (Marsalis 1990) di proteggere il jazz rivendicandone lo statuto di musica d'arte, la musica classica nordamericana (Sparti 2007: 101), non può che fallire: il jazz non può essere rinchiuso in un museo. Se si aggiunge che questa presa di posizione estetica sembra essere aggressivamente mar-

cata dalle politiche commerciali delle *majors* discografiche (Monson 1998: 198), le analogie con i tentativi di determinare una definizione classificatoria dell'arte a partire dalle istituzioni del mercato dell'arte sono evidenti.

Questo tentativo di bloccare il jazz in una definizione, apparentemente per nobilitarlo, ma in realtà privandolo della possibilità di sopravvivere come processo inatteso e sorprendente, tradisce il nome stesso del jazz (peraltro un tempo raramente usato dai musicisti che lo praticavano). Esso sembra derivi da un modo dispregiativo per riferirsi al corpo e all'atto sessuale, il quale rivela la natura delle pratiche ritenute specifiche di coloro che valgono solo come forza produttiva e riproduttiva (gli schiavi di colore) e sono per il resto da scartare (sono rifiuti); coloro che, privati del loro luogo, vivono il *non-luogo*: afroamericani, ma in realtà né africani né americani; coloro che conquistano un'identità soltanto rimettendola in gioco continuamente nell'interazione performativa⁶. Invece la canonizzazione e la definizione, lungi dal nobilitare, cancella la r/esistenza che vive dell'imprevisto della sorpresa.

Il jazz è insomma una pratica del rifiuto. È ciò che resta allo schiavo e ai suoi discendenti. E che resta solo come perdita⁷. Il jazz è una pratica che, mettendo in scena lo *spaesamento*, costruisce comunità attraverso la performance (nel corso di una singola performance, così come attraverso diversi eventi performativi nel tempo): comunità d'espressione che danno vita a spazi e tempi di conversazione tra chi fuori di esse non ha diritto di parola.

Il jazz mi sembra dunque esprimere molto bene quello che Duque, nel saggio che è pubblicato in queste pagine⁸, dice dell'arte come *apocalisse*, rivelazione performativa del terrore, che sfugge all'addomesticamento del terrore come orrore, perché, ironizzando su tale addomesticamento, lo rifiuta. Come ogni arte genuina, il jazz unisce infatti il comico al tragico. Mettendo a loro volta in scena quelle pratiche di *Blackface Minstrelsy*, con le quali dagli anni Venti dell'Ottocento uomini bianchi dipinti di nero pretendevano di imitare canti, balli e modi di parlare dei neri, i neri scimmiottano la parodia e ironicamente resistono al sopruso (Sparti 2007: 103-107; Béthune 2008: 77-93). Svolgono la parte che il bianco attribuisce loro; ma così facendo la sovvertono. La stessa cosa avviene nelle pratiche musicali e linguistiche del *signifying*, la sovversione di testi, musiche e convenzioni comportamentali dei bianchi attraverso intenzionali alterazioni ironiche⁹.

⁶ Su questi temi, cfr. ora Sparti 2010.

⁷ Solo un paio di esempi, tra gli innumerevoli che si potrebbero fare: a Charlie Parker, «Bird», era proibito esibirsi nel locale che portava il suo nome; i proventi dei dischi dei jazzisti andavano per la maggior parte ai produttori bianchi.

⁸ Cfr. *supra*, pp. 9-33.

⁹ Si pensi, per fare un solo rapido esempio, a come John Coltrane trasforma con aspra ironia il senso di un valzer mieloso di Broadway, *My Favourite Things* (sulla questione, cfr. Monson 1996).

Alterazione ironica, inaudita e sorprendente, di materiali preesistenti ricevuti dall'Altro, il jazz non è musica fissata sulla differenza indifferente, ripiegata su un particolarismo comunitario: è piuttosto espressione aperta sull'alterità in quanto costitutiva di ciò che appare come identico (cfr. Béthune 2008: 75). Performativamente mostra che gli individui, e le loro espressioni culturali, sono «*entramados de relaciones*» (reti di relazioni), come nel corso di un seminario si espresse una volta Duque, in riferimento alla concezione hegeliana dell'individuo. Relazioni che si costruiscono nelle performance, in cui in forme inedite si fa esperienza di modalità inaudite di comunicabilità.

Così, per un verso, l'improvvisazione jazz esemplifica sulla scena quanto accade nell'arte in generale, se si abbraccia una certa idea ermeneutica dell'esperienza artistica come processo interpretativo trasformativo dell'esperienza e di chi la fa (cfr. Ellis Benson 2003). Per altro verso, e così concludo, il jazz mette in questione l'arte come istituzione in maniera ben più radicale del *readymade*: i *readymades* sono oggetti reali che vengono spinti nel territorio dell'arte, sulla scorta del presupposto di istituzioni artistiche legittimate dalle ideologie estetiche che esse alimentano. Sulla base della sospensione della relazione arte/realità, motivata dalla scoperta che tutto può diventare arte, se esibito in un luogo adeguato, si sono così potute edificare teorie dell'arte finalizzate semplicemente a legittimare il mercato (e i suoi orrori). L'improvvisazione jazz pone invece il rapporto tra arte e realtà (vita) nel modo opposto. Non presuppone la cultura estetica e le sue istituzioni, ma viene da un'altra Terra e da un altro Mondo; e innesta nella Modernità dell'Occidente ciò che resta, sorprendentemente, Altro. Fa emergere un'arte che è reale, perché è viva, nel senso che costituisce realmente relazioni. Attraverso di essa si fa esperienza della realtà vivente della produzione performativa di comunità che viene percepita e partecipata come arte. Arte genuina, per dirla con Duque, che sorprendentemente, r/esiste al terrore, trasformando il nostro spazio-tempo anestetizzato e assuefatto all'orrore.

Riferimenti bibliografici

- Barthes, R., 1984: *L'impero dei segni* [1970], trad. it. di M. Vallora, Torino, Einaudi.
- Béthune, C., 2008: *Le Jazz et l'Occident. Culture afro-américaine et philosophie*, Paris, Klincksieck.
- Danto, A.C., 1964: *The Artworld*, «The Journal of Philosophy», 61, pp. 571-584.
- Danto, A.C., 2008: *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte* [1981], trad. it. di S. Velotti, Roma-Bari, Laterza.
- Deleuze, G., 2003: *Che cos'è l'atto di creazione?* [1987], trad. it. di A. Moscati, Napoli, Cronopio.
- Dickie, G., 1997: *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- Duque, F., 2001: *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal.
- Duque, F., 2004: *L'arte pubblica nello spazio politico*, trad. it. di A. Bertinetto, «Estetica», 1, pp. 5-31.
- Duque, F., 2006: *Il terrore oltre il postmoderno* [2002], trad. it. di L. Sessa, Pisa, ETS.
- Duque, F., 2007: *La fresca rovina della terra. Dell'arte e i suoi rifiuti* [2002], trad. it. di L. Sessa, Napoli, Bibliopolis.
- Ellis Benson, B., 2003: *The Improvisation of Musical Dialogue*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Fischer-Lichte, E., 2004: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Goodman, N., 2008: *Vedere e costruire il mondo* [1978], trad. it. di C. Marletti, Roma-Bari, Laterza.
- Hegel, G.W.F., 1976: *Estetica* [1836-'38], trad. it. di N. Merker, Torino, Einaudi.
- Heidegger, M., 1984: *L'origine dell'opera d'arte* [1936], in *Sentieri interrotti*, trad. it. di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia.
- Kant, I., 1963: *Critica del Giudizio* [1790], trad. it. di A. Gargiulo, riveduta da V. Verra, Bari, Laterza.
- Lessing, E.G., 2008: *Laocoonte* [1766], in *Opere filosofiche*, trad. it. di G. Ghia, Torino, Utet, pp. 133-308.
- Marsalis, W., 1990: *We Must Preserve Our Jazz Heritage*, «Ebony», November, pp. 159-164.
- Monson, I., 1996: *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Sparti, D., 2005: *Suoni inauditi*, Bologna, il Mulino.
- Sparti, D., 2007: *Musica in nero. Il campo discorsivo del jazz*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Sparti, D., 2010: *L'identità incompiuta. Paradossi dell'improvvisazione musicale*, Bologna, il Mulino.
- Witkin, R.W., 2000: *Why Did Adorno 'Hate' Jazz?*, «Sociological Theory», 18, 1, pp. 145-170.

alessandro.bertinetto@uniud.it