

I saggi

SULL'ARTE CHE NON C'È

A proposito dell'afasia del linguaggio artistico

PAOLO PULLEGA

L'occasione all'origine di queste pagine è costituita da un articolo di Angela Vettese uscito sull'inserto cultura del "Sole 24 ore" del 22 giugno 1997. L'articolo, letto come un'ideale conclusione ai commenti di quei giorni sulla Biennale di Venezia da poco apertasi, sollevava il problema della difficoltà, propria dell'arte dei nostri anni, di parlare a un pubblico esteso, sostenendo la tesi che, sia pure con un'evidente difficoltà, tale risultato è comunque possibile, e si danno esempi positivi in tal senso.

Prima di tutto, la cronaca

I commenti che hanno accompagnato l'ultima Biennale di Venezia, nella ricerca di una difficile varietà di commento, hanno invece riproposto in diverso modo una costante ormai confermata da tempo: la difficoltà dell'arte contemporanea di elaborare un linguaggio innovativo, quel che si dice un "proprio" linguaggio, diverso dai precedenti e da consegnare al futuro. È come se la costante a cui ogni artista si veda consegnato fosse quella della ripetizione, ovvero nell'inutile e frustrato tentativo di uscire da essa, con una ricerca esasperata di linguaggio diverso, che poi non si rivela altro che la riedizione di un linguaggio già noto, quando addirittura non visto e rifritto. Anzi la costante sembra ormai una condizione, per cui tanto più un linguaggio si rivela ripetitivo, tanto più sembra scatenare la ricerca esasperata di diversità, che a sua volta finisce per riproporre un già noto, e per alimentare, per opposizione, una nuova schizofrenica esasperazione al nuovo, nuovamente frustrato nel suo esito finale.

Questa inutile ricaduta su se stessa è promossa da un comportamento degli artisti ispirato al dover essere dell'originalità. L'arti-

sta è se stesso non se interpreta un linguaggio dato – come nella tradizione prenovecentesca – ma se è diverso, originale, se ha individuato una nuova via di accesso al linguaggio artistico.

Di fatto, queste nuove strade non si trovano, risultano sempre più rare, come se il linguaggio artistico avesse ormai esaurito le sue possibilità espressive, o fosse in via di esaurimento.

Il fenomeno è così evidente che anche il critico più smaliziato e meglio predisposto al diverso e al nuovo non può far altro che riprendere vecchi termini derivati non dal suo bagaglio critico, ma dal semplice linguaggio del senso comune, per definire una bizzarra di ricerca che finisce semplicemente nello strampalato e nel banale. A commento della Biennale è successo spesso, e con evidente imbarazzo da parte dei critici stessi, che lealmente non apprezzavano neppure di dover ricoprire un ruolo così poco professionale. Sembrerebbe una riedizione del giudizio critico crociano, impermeabile al nuovo, e invece è l'impotenza critica di vedere soddisfatta la propria predisposizione, attrezzata e consapevole, all'innovazione, che vede oramai non l'inedito nel risultato, ma il vuoto delle premesse.

Siamo proprio arrivati all'osso, se si è esaurito il codice stesso dell'innovazione. Il fatto è che la crisi del linguaggio artistico compromette, oltre certi limiti, anche le possibilità di metalinguaggio, insomma mette in crisi anche il linguaggio su ciò che è artistico. Tradizionale figura di rincalzo dell'artista, prototipo del fruitore-tipo borghese, il critico ci dice – con la sua desolata impotenza – che non c'è più il borghese da choccare, o piuttosto che c'è, ma che si annoia perché non riesce a sentirsi choccato.

Le parti si sono invertite, e il fruitore borghese è più smaliziato dell'artista, divenuto impotente.

Le parti si sono invertite. Il fenomeno è divenuto ormai così netto, e si direbbe definitivo, che ogni commento a una nuova mostra – retrospettiva o non – si risolve in una pagina di storia dell'arte, più una valutazione dell'allestimento, più un rapido accenno a quel che c'è dentro. Come dire che il contenitore prende il sopravvento sul contenuto, quando questo si mostra logoro.

Sul “Sole 24 ore” Angela Vettese invece allarga la prospettiva, cercando di riassumere, con la maggior ricchezza di elementi consentita dallo spazio giornalistico, l'itinerario storico che porta a un tale esito, percorso dall'elaborazione delle avanguardie primonovecentesche, e di cui evidentemente non è facile al momento intravedere la soluzione.

Ma il problema, oltre che storico, è teorico.

Di una profezia borghese

In realtà, qualcuno lo aveva detto: nella teoria della morte dell'arte di Hegel si ritrova un annuncio oggi difficilmente smentibile, e neppure tanto lontano – nei termini della questione – da come ce la pone la cronaca quotidiana.

In sostanza per Hegel già nei primi decenni del secolo scorso l'arte andava perdendo i connotati del riconoscimento sociale, per definirsi invece, e sempre più, come attività socialmente separata, opera di artisti professionali, alla ricerca di una propria identità autonoma, sempre più lontana dalla committenza.

Inversamente Hegel riconosce all'arte passata una stretta conformità alle esigenze sociali della società corrispondente, una aderenza ai valori, o quanto meno una ricerca all'interno di essi, che ne garantiva una funzionalità storica e una coerenza propositiva. Difficile dire, da una prospettiva storica, inevitabilmente fuorviante, fino a che punto questo fosse vero nella coscienza degli artisti; le lamentele che per secoli, almeno dal Rinascimento in avanti, costellano i documenti e le testimonianze rimasteci di pittori e letterati sui propri committenti, sulla loro avarizia e ottusità, fanno velo, rimangono un capitolo tutto da definire, e tuttavia una persuasività della tesi rimane. Quel che conta è che, come scrive un tecnico, «l'artista del Rinascimento, del barocco, del secolo dei Lumi, sapeva per chi stava dipingendo. Il suo pubblico, per quanto piccolo, era chiaramente definito, e vi era un corpo di competenze condivise, letterarie e artistiche, che il mecenate e l'artista potevano dare per scontate. Quindi, se ci si riferiva a un

mito, in un'opera commissionata per illustrare i significati personali e peculiari che quel mito poteva assumere, nessuno tra coloro a cui era destinata l'opera l'avrebbe trovata un quadro di lettura difficile; a volte un complicato dipinto letterario poteva apparire un elegante puzzle visivo, ma c'era una risposta e il problema poteva essere risolto» (H. GEDZHALER, cit. in VETTESE)

La tesi egheliana ricompare nel pieno del nostro secolo e senza una precisa derivazione da quella profezia ottocentesca. La si ritrova in un autore, molto vicino a noi come Walter Benjamin, assolutamente non hegeliano per formazione, che nel suo celebre saggio sull'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica indica uno spartiacque analogo. Senza pronunciarsi definitivamente a favore o contro l'arte del secolo per eccellenza – quella tecnicamente riproducibile perché nata predisposta alla riproducibilità – Benjamin pone il problema della conformità sociale dell'arte, nascondendolo dietro la metafora ben nota dell'aura.

Anche il paragone con l'arte del passato si ripropone: le antiche statue greche nel loro contesto presentavano un valore rituale, religioso, insostituibile, che le rendeva indissolubilmente legate ad un preciso "valore d'uso", conferendo loro un'aura definita ed un valore culturale.

Benjamin riconosce lo stesso valore culturale anche all'adesione laica, rinascimentale, alla propria arte, in tal modo socialmente riconosciuta, mentre intravede la sua fine con il sopravvenire della riproducibilità tecnica. Con essa la macchina – e quindi la Tecnica – perde il ruolo puramente strumentale ricoperto nella produzione artistica dalle "macchine" precedenti, per diventare soggetto della produzione stessa, che concorre in larga parte a determinare. È facile sostenere che la novità storica segnalata da Benjamin sta proprio in questo passaggio da strumento a macchina, ma allora in questo consiste anche l'essenza della nuova conformità sociale dell'arte, che risiede nel ruolo della tecnica.

Accolte queste premesse, le conseguenze non sono da poco: in primo luogo, se muta la funzione della tecnica, si modifica anche – reciprocamente – quella dell'artista, e poi, come seconda conseguenza, mutando le condizioni di produzione, muta anche la con-

dizione sociale dell'arte, il suo modo di collocarsi socialmente. Ma storicamente, è andata così?

Una verifica storica

Stando con Hegel e con Benjamin, per i quali il problema della corrispondenza sociale dell'arte è comunque essenziale, è andata proprio così. In effetti, il realismo figurativo della fine del medioevo non nasce per spontanea scelta degli artisti del tempo: quando un ricco mercante incomincia a richiedere per la propria casa un quadro sacro, in cui inserire discretamente, e a misura ridotta la propria immagine e quella dei propri familiari, pone un'esigenza che si traduce figurativamente in quello che noi riconosciamo oggi come realismo. E non è difficile constatare come, progressivamente, la moderazione laica iniziale lasci il posto, nel tempo, ad una invadenza via via maggiore, fino ad espellere definitivamente l'immagine sacra e a dar luogo al ritratto interamente laico.

Analogamente, il romanzo moderno prende le mosse da un impulso sociale del tutto analogo a quello che si riconosce alla scienza moderna. Il realismo narrativo che connota la scrittura moderna, dal Seicento in avanti, replica la forma di rappresentazione della realtà espressa da Galileo nell'osservazione del pendolo. L'istanza del tempo è di incominciare a guardare la realtà così come è, come "funziona", come si sviluppa: da qui l'intreccio realistico della narrazione romanzesca, che prende il posto della narrazione fantastica, propria del romanzo cavalleresco, così gradita al pubblico delle corti rinascimentali. E che questa istanza, epistemologica e narrativa insieme, fosse voluta e gradita al pubblico del tempo, abbia trovato via via sempre più spazio, lo prova l'evoluzione stessa, tanto della scienza moderna come della narrazione romanzesca, fino al secolo scorso.

Le modalità della fine storica di questa aderenza dell'arte alla propria società sono note, tanto da poter essere efficacemente riassunte anche un lungo articolo di quotidiano, come quello ricordato della Vattese. Nella volontà di *épater le bourgeois* propria

delle avanguardie degli inizi del nostro secolo, e nel loro contemporaneo passaggio all'astrattismo si riconosce il concludersi di un percorso, avviato nel secolo precedente e segnalato da Hegel, di progressiva emancipazione dell'artista dal proprio contesto sociale e dall'ideologia dominante. Sempre meno artigiano e sempre più intellettuale, l'artista, pittore o letterato che sia, mostra un'insoddisfazione crescente per il ruolo di servitore e conciliatore della committenza, a favore di una funzione di elaborazione e di critica, di ruolo professionale autonomo.

La spiegazione tocca la natura dell'intellettuale romantico, la struttura stessa del liberalismo ottocentesco, proprio come la definiva molti anni fa De Ruggero: di fatto, si sviluppa un'innovazione di tipo liberale, per cui l'artista si emancipa dalla committenza diretta, per avere come interlocutore il mercato. Si ha uno scatto in direzione democratica, per cui l'artista non è più direttamente e personalmente condizionato nei modi della realizzazione, ma può sviluppare liberamente una propria modalità, che poi passa al vaglio del mercato.

Si può pensare che il prezzo di questa emancipazione sia in un progressivo distacco dell'artista dal pubblico, ma in realtà il ruolo dell'artista subisce un vero e proprio rovesciamento: l'artista sviluppa progressivamente un'identità antagonista, conseguente non a un semplice distacco dal pubblico, ma a una vera e propria contrapposizione all'ideologia dominante. La metafora dell'albatros di Baudelaire non indica soltanto la condizione di isolamento sociale dell'artista, ma anche l'ambiguità di una pretesa di riconoscimento sociale nei confronti di un isolamento dato e rivendicato. È anche importante per il nostro discorso che questo nuovo ruolo si sviluppi in parallelo al nuovo ruolo assunto dalla tecnica, che non è istantaneo, ma progressivo, come già ricorda Benjamin. Resta il fatto che, nell'ambito delle avanguardie storiche, perfino i futuristi italiani, malgrado la dichiarata volontà di adesione all'ideologia della nuova tecnica, si presentano come corpo sociale separato, come intellettuali contro, anziché a favore dei valori sociali dominanti.

Non è difficile in proposito ritrovare questa collocazione in un

(voluto dall'artista) mancato riconoscimento sociale, ovvero in un ambiguo riconoscimento sociale sotto forma di corpo separato. Tutta l'arte del nostro secolo ribadisce, o la propria separatezza, o la propria contrapposizione a forme qualsiasi di identificazione sociale. Si può così sostenere che «la storia dell'arte moderna è anche la storia della progressiva perdita del suo pubblico. L'arte è sempre più divenuta una preoccupazione dell'artista e un'occasione di beffa da parte del pubblico» (H. GEDZHALER, cit.). L'artista non si propone di rappresentare ciò che vuole il suo secolo, ma piuttosto di lacerare l'orizzonte delle idee dominanti, fino al punto di riconoscere esplicitamente in quest'opera sistematica di straniamento il proprio compito e la funzione del proprio fare, la connotazione della propria originalità. È in questo modo, semmai, che intende la propria funzione sociale.

Una crisi spiegata dall'interno

Ma qui interviene una difficoltà radicale, che è alla base dell'afasia a cui l'arte contemporanea ha finito per condannarsi: mentre la rappresentazione del valore sociale riconosciuto può ripetersi all'infinito, in una progressiva opera di assimilazione sociale, lo squarcio, la negazione, lo straniamento, può avere la stessa forma una sola volta. La ruota di bicicletta di Duchamp, collocata in un museo, può essere riconosciuta come opera d'arte, e come tale assimilata, ma svariate decine di ruote di bicicletta sparse in musei diversi non darebbero certamente lo stesso effetto: sarebbero soltanto delle ruote di bicicletta, e niente più, o al massimo copie di *quella*. «Nel 1913 ebbi la brillante idea di legare una ruota di bicicletta a uno sgabello da cucina, e di guardare girare... Nel 1915 a New York comprai da un ferramenta un badile spazzaneve sul quale scrissi: “*En avance du bras cassé*”». Le stesse parole con cui Duchamp presenta la sua idea lo rivelano: non c'è possibilità di imitazione creativa nel ripetere il suo gesto, irripetibile se non altro per la mancanza di una elaborazione in positivo della sua motivazione.

Conservata nella sua inimitabilità, museata come tale, la ruota di bicicletta di Duchamp è divenuta nel tempo la codificazione di un'idea straniante, e come tale ha ormai esaurito la sua carica di straniamento, restando il documento di se stessa, il ricordo di una eversione ormai accolta, e quindi assimilata pienamente.

Del resto, è nella natura stessa dello straniamento (non a caso teorizzato dalle avanguardie letterarie dei primi del secolo) la necessità della sua unicità. Se spostato una parola dal suo contesto consueto, ottenendo così l'effetto di straniamento, il prezzo della replica del contesto straniato è nella costituzione di un *nuovo* contesto per quella parola. La trasgressione non si ripete, la trasgressione è continua negazione e quindi anche negazione di sé. Se si ripete, lo straniamento diventa codice.

Questo è il prezzo che l'arte paga, per dirla con Adorno (un teorico di tale funzione dell'arte), per conservare la propria autonomia. Ed è questa stessa autonomia, così definita, che costituisce la premessa alla sua difficoltà di espressione, e che, contemporaneamente, la conferma nel ruolo che si è data. Questo ruolo è un vicolo cieco, che si illumina ad ogni occasione, sempre più rara, in cui un artista scopre una forma di linguaggio inedita. Ma le possibilità sono infinite, o piuttosto, come sembra, vanno sempre più riducendosi? Resta il fatto che questo vicolo cieco si sta rivelando tale sia per l'artista che per il critico, per l'artista come per il suo fruitore (non più suo committente).

Una questione tecnica

Se muta la funzione della tecnica, è anche quella dell'artista che cambia, e poi, come seconda conseguenza, mutando le condizioni di produzione, muta la condizione sociale dell'arte, il suo modo di collocarsi socialmente. Ancora una volta è Benjamin che sembra ritrovare il bandolo della matassa, quando la sua attenzione si sposta dall'artista alla funzione sociale dell'opera d'arte, al ruolo che essa gioca nel contesto sociale contemporaneo. E la chiave di volta, individuata nella tecnica della riproducibilità, va in opera con la ri-

voluzione industriale. In un passo particolarmente denso, che qui va snellito tanto nella citazione che nell'interpretazione, Benjamin osserva: «la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa per la prima volta nella storia del mondo quest'ultima dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale...; nell'istante in cui il criterio dell'autenticità nella produzione dell'arte viene meno, si trasforma anche l'intera funzione dell'arte» (pp. 26-27, ed. Einaudi).

Le implicazioni di questo passo sono molte, probabilmente più di quelle che lo stesso Benjamin ci segnala nelle pagine successive, ed una di esse è certamente la seguente: nel momento in cui l'opera d'arte si presenta prodotta tecnicamente nella forma della riproducibilità, assume in sé tutte le caratteristiche del prodotto tecnicamente riproducibile, cioè del prodotto industriale. E in effetti, se seguiamo questa indicazione, scopriamo forme d'arte socialmente riconosciute nella società contemporanea, anche se faticosamente riconosciute come forme artistiche.

L'arte contemporanea socialmente riconosciuta è nel prodotto industriale, o quanto meno viene prodotta industrialmente. Siamo al cinema, come riconosce lo stesso Benjamin, ma anche alla pubblicità, autentica rivelazione della forte esteticità presente nella società contemporanea, siamo al design industriale, ma siamo anche alle confezioni di pomodoro, non quelle riprodotte dalla Pop Art e collocate in un museo, ma quelle che incontriamo nel supermercato. Le loro etichette non hanno forse una finalità estetica, contenuta nella stessa persuasività che implicano nei confronti del compratore? In realtà, l'acquirente di un prodotto industriale è prima ancora fruitore della forma in cui questo si presenta. Se la funzione estetica sembra anticipare, come insegna il marketing, è perché prelude, o piuttosto contiene la funzione economica e in questo accordo si rivela la conformità sociale del prodotto, dal punto di vista estetico prima ancora che economico.

Del resto, la nuova funzione dell'opera d'arte indicata da Benjamin era quella politica: niente di decorativo, niente da appendere ad una parete, ma qualcosa con cui confrontarsi quotidianamente, e che era poi lo stesso problema del mercante tardomedievale: compro o non compro, e perché?

Estetica e marketing

Compro o non compro, e perché? La funzione estetica del/nel prodotto industriale ha una evidente funzione persuasiva. In quanto presuppone il miglioramento della vendita contiene, all'interno della stessa istanza estetica, una implicazione economica. Il contenuto è dato dalla forza di persuasività con cui viene presentato il prodotto. Questa è anche la sua funzione politica, riconducibile alla produzione del consenso nei confronti del prodotto, che assolve nella modalità estetica stessa. Questo passaggio va evidentemente chiarito, ed è cruciale. Quando l'artista-artigiano medievale viene preferito dal compratore ad altri per la sua abilità, rivela l'identità di estetica e marketing nella dimensione propria al suo tempo. La scelta compiuta in quel momento è insieme estetica ed economica. Non molto diverso nella sostanza è l'effetto promozionale delle scelte estetiche compiute nella presentazione del prodotto industriale. Il loro valore è estetico ed economico allo stesso tempo, mediato dal risultato di consenso. Il solo linguaggio possibile per conformità sociale è il linguaggio della tecnica e la creatività adeguata è quella introdotta nel processo tecnologico.

Di contro il linguaggio "creativo" dell'arte per così dire pura è linguaggio antagonistico, che ribadisce il ruolo antagonistico dell'artista.

Peraltro un'arte di straniamento, opera di un artista che non si vive in conformità al contesto sociale, non rimane necessariamente emarginata. Tanto più lo straniamento è riuscito, tanto più il riconoscimento si realizza, consacrato dall'accoglienza dell'opera, sia privata che nei musei. Con questo paradosso, l'antagonismo si rovescia in una sorta di conformità controllata, per cui il museo è tipicamente il luogo insieme di riconoscimento e di integrazione, di diffusione dello straniamento e di sua assimilazione controllata.

Il risultato è che l'arte antagonista non ha necessariamente una cattiva accoglienza, ma piuttosto è percepita esclusivamente come arte decorativa. Questo è il percorso della sua assimilazione.

Da antagonista divenuta così marginale rispetto al contesto so-

ziale, che è sempre e comunque ideologia del consenso, ciò che ha da dire può dirlo sempre e soltanto in questo ambito limitato.

Non si può neppure dire che l'artista si trovi troppo male in questo ruolo singolare: essendo comunque il suo obiettivo anche economico, l'enigma "Compro o non compro" lo riguarda direttamente; deve pur sempre convivere con ciò cui si contrappone, e trovarvi occasioni di riconoscimento.

Signorilmente accantonato in fase di motivazione artistica, esposto al più come fragile appendice al lavoro per l'arte, implicito riconoscimento di un valore che si vorrebbe esclusivamente estetico, il problema della valutazione economica dell'opera d'arte si rivela invece cruciale in fase di acquisto, è oggetto di un marketing specifico, di una pubblicitaria apposita, di analisi e previsioni rigorosamente economiche. In realtà, la presunta separazione di estetica ed economia è artificiosa, e maschera un dato essenziale: l'arte ha sempre presupposto un'economia dell'arte, senza la quale non sarebbe neppure esistita, e senza la quale, di certo, non si sarebbe data come si è data.

Consideriamo un esempio concreto, offertoci ancora una volta dall'articolo della Vettese, quando indica un'occasione di comunicazione riuscita tra artista e grande pubblico: «Quando nel 1982, lo sciamano dell'arte Joseph Beuys espose nel parco antistante al muro di Kassel una barriera composta da 7000 pietre di basalto, molti passanti ritennero la cosa semplicemente incomprensibile. Quando però seppero che, con una cifra modesta, avrebbero potuto "adottare a distanza" una di quelle pietre, finanziando in questo modo l'impianto di una piccola quercia, i cittadini presero l'opera d'assalto nel miglior senso del termine. Oggi, quindici anni dopo, è commovente reincontrare quelle pietre ai piedi di alberi floridi e giovani lungo le vie della città tedesca». Di cosa stiamo leggendo? Di un'operazione estetica o di mercato? Se l'operazione non fosse stata tenuta a battesimo da uno "sciamano dell'arte", ma da un volenteroso ed ingegnoso ecologista, forse il dubbio non si porrebbe neppure.

Per finire: una spiegazione "dal di fuori"

Nell'età della tecnica, il vero pregiudizio è nei confronti della tecnica. Nell'età dell'economia, il primo pregiudizio è nei confronti dell'economia.

Se è vero che l'arte ha sempre presupposto un'economia dell'arte, il problema non è solo storico, ma teorico. Un problema teorico che, storicizzato, diventa: in cosa cambia il problema economico dell'arte nell'età della tecnica e dell'economia, fuori di pregiudizio?

Ovvero, con Benjamin, come si pone il problema politico dell'arte oggi? Detto brevemente, riassumendo in una formula la posizione di Benjamin: la posizione politica dell'arte è la mediazione tra tecnica ed economia.

Nella tecnica della riproducibilità come nell'economia di mercato va da sé che il termine politico implicito è quello di democrazia. È questo l'elemento che affascina Benjamin, senza riuscire a persuaderlo del tutto: la possibilità, implicita nella tecnica della riproducibilità, di moltiplicare l'opera d'arte fino a portarla a contatto delle masse. E nell'economia della riproducibilità, la possibilità economica della medesima estensione dell'opera d'arte alle masse. Tecnica della riproducibilità ed economia sono ovviamente legate l'una all'altra: senza riproducibilità tecnica non si ottiene l'economicità dell'operazione.

La legge è alla lettera la stessa che ha regolato la rivoluzione industriale: come per i tessuti, anche per l'arte la riproducibilità tecnica ha ridotto il costo unitario del prodotto. E da qui nasce la sua democraticità; che si è espressa tuttavia solo nel prodotto industriale, e nell'arte industriale.

Quando la lastra litografica viene biffata dopo la copia cento, mentre le sue possibilità di riproduzione sono infinitamente maggiori, viene evidentemente compiuto un uso improprio della tecnica; viene negata l'economia che le è propria; viene compiuta un'operazione artificiosamente elitaria, viene realizzata quell'ambigua posizione dell'arte creativa e dell'artista antagonista sospesi tra contrapposizione pretesa e riconoscimento presunto.

L'afasia del linguaggio artistico trova qui un secondo ordine di giustificazione nella contraddittorietà della posizione dell'arte creativa, che a questo punto possiamo così riassumere:

- a) *contraddittorietà fra antagonismo e riconoscimento sociali;*
- b) *negazione della tecnica della riproducibilità;*
- c) *uso improprio della tecnica della riproducibilità;*
- d) *negazione dell'economia della riproducibilità.*

Queste condizioni definiscono quella che potremmo definire la falsa coscienza dell'arte creativa, formando un insieme troppo contraddittorio per non portare, alla lunga, all'impossibilità di esprimere un linguaggio adeguato. Anzi l'afasia attuale è effettivamente l'unico linguaggio adeguato. Le parti si sono invertite: il fruitore è più smalzato dell'artista, ed usa il proprio senso di noia come criterio critico selettivo; in realtà il fruitore muove solo da una posizione di forte vantaggio, la coerenza della sua posizione di acquirente-fruitore. Il dubbio economico "compro o non compro, e perché" ha un corrispettivo, ed anzi un fondamento, nell'adesione o nel rifiuto intellettuali: al fruitore borghese, così come ieri non piaceva essere choccato, oggi non piace essere annoiato.

