

Seminario delle arti dinamiche. Germogli

RISPOSTA A CARLO MILAZZO (*L'orsacchiotto di Di Dio*)

Tommaso Di Dio

Gentile Carlo Milazzo,

sono assai felice che il breve cammino sull'artista giapponese Takashi Murakami abbia creato l'occasione di un movimento di idee. Sicuramente l'opera, tirata in soli 500 esemplari, dal titolo di *Dudu Teddy Bear*, una delle molte frutto della collaborazione con la celebre casa di moda francese Louis Vuitton, è assai significativa della visione dell'artista e di come l'indagine sull'arte ornamentale possa approdare a lande ricche di scoperte sorprendenti.

Nel suo intervento mi pare abbia colto un punto importante: un'arte che si vuole radicalmente industriale non fa che trovare, alla fine del suo cammino, quell'aura che sembrava aver voluto espellere; non certo la medesima, però. L'opera *Dudu Teddy Bear*, prodotta meccanicamente, in tutto identica ad un qualsiasi altro orsacchiotto prodotto meccanicamente nel mondo, acquista però un valore differente solo perché assorbe il momento in cui è stata firmata, numerata e venduta la prima volta: espulsa l'aura della sua produzione artigianale, ritorna l'aura della sua vendita. È questa "atmosfera" (e sappiamo quanto questo termine è stato oggetto della riflessione del Seminario di Filosofia di Carlo Sini) che è conservata dall'oggetto *Dudu Teddy Bear* e così ne assegna il valore commerciale, non più quella della sua produzione. È in questo movimento paradossale, di espulsione e riacquisizione di aura, che accade una possibilità di cui lei scrive bene: «allegare l'arte a tutto è certamente un passo in qualche modo funzionale alla meditazione sulla comprensione dell'aura attiva in tutto». E qui vengo alla domanda di chiarimento.

Lei continua, giustamente, con le seguenti parole: «L'automazione industriale distribuisce oggetti alle masse, ma la comprensione dell'arte non si amplia in proporzione al metodo di collocazione». Ecco questo è il punto centrale: dobbiamo tenere in conto che il progetto di Murakami non è un progetto di aumento della consapevolezza. Questo credo sia dirimente; e in *questo* – per quanto suoni paradossale per noi a Mechrí – Murakami è un artista veramente moderno. Il suo progetto non è un progetto di conoscenza, ma squisitamente commerciale: adopera categorie e strutture sociali dell'arte, compreso quanto l'Occidente ha chiamato "storia dell'arte", ibridandole e convertendole verso quelle del commercio; in questo non c'è nessun'altra intenzione che non sia un sincero e dichiarato intento di guadagno: è questo il risultato definitivo del processo che Murakami si aspetta. Ha infatti dichiarato: «Inizialmente avevo bisogno di soldi perché volevo costruirmi una casa in stile giapponese, e per riuscirci avevo la necessità di produrre in grande quantità. Non potendo realizzare tutto da solo, ho assunto degli assistenti con background artistico e dalle idee innovative»¹. L'orizzonte di Murakami è dunque il proprio tornaconto economico, perseguito mediante mezzi industriali, che ibrida con i luoghi e le pratiche sociali dell'arte. Sebbene dunque sia vero che qui «l'aura è essa stessa resa oggetto», non vi è in Murakami una consapevolezza piena di questo (non vi è in questo propriamente alcun interesse da parte dell'artista). Per questo celebratissimo artista mondiale, l'arte non è altro che qualcosa che deve «sorprendere», coglierci di sorpresa e alla sprovvista, solo perché rappresenta il brivido di un'imprevedibile «novità»:

Vogliamo vedere le cose che siano le più nuove. Questo perché vogliamo vedere il futuro, anche se solo momentaneamente. È il momento in cui, anche se non comprendiamo completamente quello che abbiamo intravisto, ne siamo comunque toccati. Questo è ciò che siamo arrivati a chiamare arte.²

Di quale futuro sta qui parlando Murakami? Al di là di questo, è chiaro che per Murakami l'arte non è una strada verso la consapevolezza, ma è uno strumento capace di creare una sorta di stordimento, di non comprensione, mediante la fuoriuscita dai canoni estetici a cui siamo abituati: tutt'altro da un percorso

¹ Estrapolo la dichiarazione dall'articolo di Roberto Croci, *L'arte malata del Warhol giapponese*, in «Repubblica XL», mercoledì 8 maggio 2013.

² È una dichiarazione dell'artista in merito ad una sua recente opera, *Time is nature*, creata in collaborazione con Virgil Abloh, il direttore creativo di Louis Vuitton, esposta presso la galleria Gagosian di Parigi. La mostra aveva il titolo di *TECHNICOLOR 2*, Giugno 2018. Può essere consultata al seguente indirizzo web: gagosian.com/exhibitions/2018/murakami-abloh-technicolor-2/.

di sapere e di riflessione. Di questo stordimento, solo di questo, Murakami fa intenzionale commercio. Ed è forse curioso ricordare che anche uno dei principali critici d'arte del Novecento, Ernst Gombrich, non pensava l'arte in termini così diversi, ma giungeva ad una conclusione assai diversa:

Ogni volta che ci troviamo di fronte a un tipo di trasposizione che non ci è familiare c'è un breve momento di shock e un periodo di adattamento. È però un adattamento per il quale esiste in noi il meccanismo adatto.³

Ovvero, allo shock iniziale sarebbe dovuto seguire un momento compositivo di conoscenza, per cui la variazione subita dalla fuoriuscita dai canoni, che causa una forma di shock, si sarebbe dovuta integrare in un allargamento delle strutture di comprensione, un allargamento della comprensione e della conoscenza che infine avrebbero creato «il meccanismo adatto». In Murakami invece non c'è alcun desiderio compositivo di creare le condizioni di assimilazione dello shock, ma soltanto quello di creare uno stimolo la cui conseguenza meccanica è una compulsione attrattiva.

(6 marzo 2021)

³ Ernst H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino, 1965, p. 63.