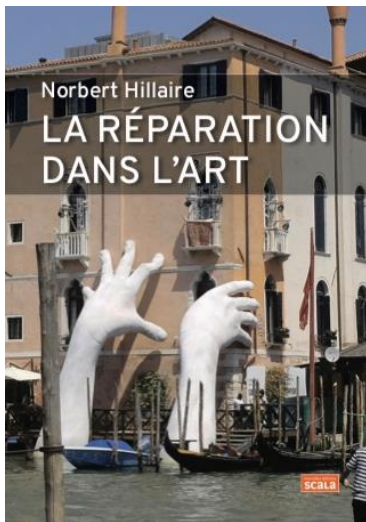


*Per un'arte parassitaria?*

Norbert Hillaire, *LA RÉPARATION DANS L'ART*, Nouvelles Éditions Scala, Paris 2019.

Recensione di Vincenzo Cuomo



«Un monaco fuori da un monastero riceve dal suo maestro, in segno di fiducia, una tazza di ceramica di notevole fattura. Il valore simbolico di questa tazza è immenso. Così, quando per sfortuna la tazza cade e si rompe, il monaco si reca da un maestro ceramista. Gli consegna l'oggetto. È possibile ripararla? Ritorni tra qualche giorno, risponde l'artigiano. Il monaco zen ritorna. E che scopre? Al posto della frattura, là dove la tazza era rotta, un rivolo d'oro rende più evidente l'incidente, donando alla fragilità la sua lettera di nobiltà, marcando con un prezioso sigillo il passare del tempo nella materia» (p. 63). Norbert Hillaire, in una pagina centrale del suo recente e importante libro sull'idea di *riparazione*, riporta questo famoso aneddoto zen che esemplifica l'antica arte giapponese del *kintsugi*. Riparare il vaso rotto non ha qui niente a che fare con un suo "aggiusto" tecnico, o con una riparazione che lo renda comunque manchevole rispetto al suo stato originario. L'arte *kintsugi* della riparazione è, al contrario, un'arte che impreziosisce l'oggetto rotto, mettendone in risalto le fratture attraverso una materia preziosa come l'oro. In tal modo al centro del vaso riparato non vi è più l'*opera* (l'*ergon*), in questo caso una tazza di ceramica, ma il *parergon*, l'ornamento-cornice, cui l'*opera*, ridotta in *frammenti* dà paradossalmente risalto. L'*ergon* sembra così scomparire. L'ornamento dà infatti risalto solo ai suoi resti, ai suoi pezzi rotti, al suo essere ridotta all'incidente che l'ha frammentata, quindi al suo essere diventata l'*accidente* della sua (presunta) essenza. Non a caso Hillaire ricorda a questo proposito le riflessioni di Derrida sul *supplemento*, sul *parergon* (p. 65), sulla cornice senza la quale l'*opera* non sarebbe. È l'ornamento che fa bella l'*opera*, potremmo aggiungere, proprio perché ne mostra l'inconsistenza, la fragilità ontologica, il suo lasciar trasparire l'oro dell'assenza, dell'insignificanza, dell'apparire senza essenza.

Come dicevo, questa pagina sul *kintsugi* è a mio avviso centrale all'interno del discorso, ampio e complesso, di Hillaire. È centrale poiché lega la sua idea di riparazione al *lusso*, alla bellezza dispendiosa in grado di "sublimare" i frammenti non per dare a essi "la dignità della Cosa" (per dirla con Lacan), ma, potremmo dire, per farli fluttuare tra la memoria dell'*opera* e il loro *essere* fuori dal senso, *sans signification* (Derrida). E sì, perché i frammenti pur sempre *restano*, mantenuti

attraverso la riparazione ornamentale, ma l'utilizzabile rotto, per utilizzare il lessico heideggeriano, ripreso negli ultimi anni da Harman, non ci sorprende per la sua inutile insensatezza, ma, *riparato* con l'oro, ci meraviglia per il suo splendore, fluttuando tra la sua storia simbolica e l'oblio del senso, in cui consiste l'enigma della bellezza.

Hillaire dedica tutto il libro alla *riparazione nell'arte*, o meglio all'arte *in quanto* riparazione *del mondo*, riuscendo a fare emergere una linea di operatività, o forse sarebbe meglio dire di "inoperatività" artistica, che attraversa non solo buona parte delle arti novecentesche ma che è possibile rintracciare anche in pratiche artistico-religiose molto antiche e non appartenenti alla cultura europea. Il suo è un altro modo di far vedere come le arti del Novecento siano paradossalmente in grado di entrare in sintonia con pratiche antiche, forse anche arcaiche. Egli mostra, in un libro che al lettore si dischiude come un immenso *atelier* teorico, che una delle caratteristiche fondamentali dell'arte novecentesca, ma anche di molte sperimentazioni contemporanee, sia stata (e sia) quella di «metter il mondo in riparazione» (p. 15) all'interno degli *atelier* d'arte.

Egli ritiene che una ampia parte delle sperimentazioni artistiche contemporanee, ricalcando una polarizzazione già presente in quelle dello scorso secolo, oscilli, ma in modo fecondo e non astrattamente dicotomico, tra la tesi dell'irreparabilità del mondo e quella della sua riparazione, tra Adorno e Ponge, come egli stesso esemplifica. Ma è in questa seconda prospettiva, quella di Ponge, per intenderci, che egli sembra riporre fiducia e speranza. A patto che – come esemplificato dal *kintsugi* – riparare non significhi *restaurare* nascondendo le fratture, né *consolare* illudendo che il mondo non sia in frantumi.

Ma, come dicevo, per Hillaire, il mettere il mondo in riparazione significa salvarlo attraverso il dispendio, il lusso, la «festa dello spirito» (p. 235), come scrive nelle belle pagine che dedica a Venezia, e alla sua fragilità essenziale «che così come la condanna, così la tiene in sospeso su se stessa» (p. 234). A tal fine, ci sarebbe bisogno di trasformare la filosofia dell'arte in una «scienza dei bordi e dei debordamenti, delle frontiere e di ciò che è *à-côtés* [...], una scienza dell'apparire di questa zone di confine: una *parergonomia*» (p. 185).

Seguendo questa traccia teorica, Hillaire riesce a mettere insieme e a mostrare inaspettate e segrete relazioni tra poeti come Francis Ponge, artisti come Anselm Kiefer, *maison* di moda come Hermès, città come Venezia, e tra tutto ciò (e molto altro) e la mistica ebraica luriana del *tiqqun olam* che ha a che fare proprio con la questione della "riparazione del mondo", e ai cui rapporti segreti con l'arte e la letteratura novecentesche è dedicata l'ultima parte del libro (pp. 251-344). Ciò che caratterizza questa linea di riflessione e di pratica artistica e letteraria, è sempre, a suo avviso, il paradosso della *bellezza* che, se posta al centro dell'arte, è in grado di *tenere insieme*, nella sua insensatezza, ogni urto, ogni dissonanza, ogni rottura del mondo (p. 251).

Tuttavia, c'è una pagina, tra quelle dedicate a Tadashi Kawamata (pp. 131-133), in cui Hillaire scrive che le sculture-installazioni in legno dell'artista giapponese si presentano come «*accrescimenti* [...] che si agglutinano, come quei parassiti che accompagnano, prendendosene cura, i movimenti di certi mammiferi superiori, all'architettura delle città» (p. 133).



Installazione di Tadashi Kawabata alla *Gandamaison* di Versailles (2008) – foto di Jean-Pierre Dalbéra

In questa frase compare, quasi lasciata ai margini del discorso, una similitudine, quella tra le installazioni di Kawamata e i *parassiti*, che ritengo rivelativa.

È come se Hillaire ci dicesse che, per riparare il mondo, l'arte debba farsi compiutamente parassitaria. Se l'opera dell'arte deve consistere nel suo diventare ornamento del mondo in frantumi, ma un ornamento in grado di assumere appieno la centralità nel suo essere decentrato, facendo saltare così la gerarchia tra l'*ergon* e il *parergon*, tra il centro e la periferia, allora l'operare artistico sembra assumere la medesima logica *de-partitoria* del parassita. Così come quest'ultimo – a meno che non si trasformi in predatore (ma, per sopravvivere, anche il predatore deve venire a patti con l'organismo ospite) – una volta ospitato rende indecidibile la “partizione” gerarchica tra ospite e ospitato – mettendo paradossalmente a nudo l'ambivalenza semantica della parola “ospite” – così la riparazione, *in quanto* arte, sarebbe in grado di sospendere non solo la partizione tra opera e ornamento, ma anche quella tra mondo da riparare e arte riparatoria. È la legge dell'accidente che Hillaire sembra identificare con la legge dell'ornamento: ma in questo modo, è il mondo che finisce per dipendere dall'arte, come sembrerebbe attestare una frase di Kiefer citata nel libro: *seuls les poèmes ont une réalité* (p. 285). Tuttavia, se la legge dell'accidente deve essere identificata con quella lussuosa dell'ornamento, ciò può significare due cose: la prima è che il mondo, attraverso l'arte, si *accidentalizzi*, perché l'arte, parassitandolo, trasforma la (apparente) “necessità” del mondo in un accidente, cioè in qualcosa che avrebbe potuto *non essere*; la seconda conseguenza è che tale logica parassitaria dell'ornamento fa sì che la riparazione artistica del mondo segua una logica del dispendio spirituale, di un dispendio che tuttavia non *consuma* il mondo, ma ne manifesta la sua fragilità, attraverso lo splendore dell'insensatezza.