

Da troppo tempo ormai l'arte è sul mercato e le opere si comprano e si vendono a un prezzo determinato non dal valore artistico, ma da quello di scambio. E non passa giorno che non si levi un lamento o una protesta (ultimi quelli di Jean Clair) su di una situazione rea di ridurre l'arte a merce. La creazione artistica sarebbe del tutto sottomessa ai desiderata del mercato di cui critici d'arte interessati e galleristi trasformati in mercanti senza scrupoli, sarebbero un giorno interpreti fedeli e un altro persuasori occulti. Che a partire dal XX secolo, ma forse già da prima, l'artista produca in vista del mercato e la sua opera sia apprezzata prima che per il suo valore d'uso per quello di scambio, è cosa che sarebbe preferibile dare per scontata e accettare come il presupposto da cui prendere le mosse piuttosto che come un esito da scongiurare a ogni costo. In un'epoca che si presenta già dal suo primo apparire come un immenso ammasso di merci e che dopo la produzione materiale ha sottomesso al potere del valore di scambio altri settori dell'esperienza umana apparentemente esenti dal rischio della mercificazione, come quelli della cura o della produzione intellettuale, ci sarebbe solo da meravigliarsi se il mondo dell'arte fosse riuscito a restarne miracolosamente immune. È tempo di abbandonare la sterile recriminazione sulla perdita di un d'altronde fantomatico e forse mai esistito in quanto tale valore artistico delle opere e chiedersi piuttosto se ciò che si chiama il "sistema dell'arte", vale a dire la produzione artistica contemporanea, non faccia in realtà da battistrada – sebbene non sempre e non in tutti i casi – a un rapporto, potenzialmente rivoluzionario, proprio con quel valore di scambio cui si imputa il suo generale scadimento, un rapporto nuovo di cui l'arte sarebbe l'avanguardia – o la transavanguardia come si vedrà – capace di anticipare una rivoluzione nei rapporti sociali in generale.

Il primato ormai planetario del valore di scambio coincide con l'instaurazione di un regime di equivalenza generalizzato in cui ogni cosa è scambiabile con qualsiasi altra indipendentemente dalla loro specificità e dalla loro differenza; ciò viene ottenuto attraverso l'imposizione di una misura comune determinata dal tempo di lavoro necessario alla produzione di ciascuna merce: pezzo di pane, automobile, computer, operaio, prestazione sanitaria, poesia. Al valore di scambio fa da contrappasso il valore d'uso che però, a causa di un equivoco ideologico prodotto anch'esso dal dominio della merce, viene interpretato come l'indice dell'utilità immediata dell'oggetto prodotto, della sua rispondenza a un bisogno presunto naturale. Valore d'uso significa al contrario l'attitudine a fruire del carattere unico e irripetibile dell'oggetto, della sua parte non scambiabile, vale a dire di quel quantum d'esperienza soggettiva, di desiderio e godimento, cioè di irriducibile, che sia presente in esso. Una politica d'emancipazione, quindi, invece di imbarcarsi, come è stato fatto con esiti disastrosi oltre che inutili nell'esperienza sovietica, nell'abolizione del valore di scambio per riattivare un valore d'uso conculcato, dovrebbe in primo luogo riconoscere l'esistenza di un valore d'uso specifico del valore di scambio e poi impegnarsi a generalizzare a livello di massa la sua fruizione. Che cosa vuol dire fruire del valore d'uso del valore di scambio? Vuol dire, come si sa da Marx in poi, prendere la merce non dal lato della sua scambiabilità generale, ma da quello dell'eccedenza di valore che proprio il valore di scambio distilla come la sua verità propria. Il plusvalore è esattamente la parte non scambiabile, la parte priva di equivalente, eccedente ogni misura comune, che, scaturendo dal valore di scambio, mette in crisi il suo dominio. Il plusvalore è in altri termini il valore assoluto, unico e irripetibile prodotto dal valore di scambio, cioè il suo valore d'uso.

Nel campo dell'arte una simile questione era stata anticipata già negli anni trenta del secolo scorso da Benjamin attraverso la distinzione fra il valore culturale delle opere, proprio di tutte le epoche storiche precedenti la modernità, e quello espositivo, specifico invece di quest'ultima. La distinzione si lega, come è noto, a quelle dell'unicità da un lato delle opere e della loro riproducibilità tecnica dall'altro. L'unicità dell'opera consiste non nel manifestare la cifra del genio

sogettivo dell'autore, ma nell'essere incastonata in un culto, religioso o civile, cioè in una pratica collettiva attraverso la quale si trasmette un'esperienza soggettiva, individuale e comunitaria insieme. Va da sé che non tutte le opere eseguono questa prestazione allo stesso modo: quella che sia fatta a regola d'arte – un obbligo che non esclude ma anzi richiede la continua innovazione delle regole stesse – realizza la sua unicità al meglio. Quel che certo è che l'opera è tanto più unica, ha tanto più valore, quanto più si fa tramite dell'esperienza soggettiva: in ciò d'altronde consiste la sua aura.

Quando il mondo moderno spazza via le vecchie forme di vita l'opera viene sbalzata via dal culto, ma non per questo acquista un valore artistico *tout court* sostitutivo di quello appena perduto. Essa entra direttamente nel mondo della merce e come quest'ultima viene esposta nelle vetrine dei musei (la *Gioconda* in bacheca ne è l'incarnazione perfetta). Come con il *flâneur* "l'intelligenza si reca sul mercato", così, una volta che sia riproducibile a piacere, senza più relazioni con lo spazio e col tempo, all'opera non resta che l'esposizione. Cessa per questo di comunicare un'esperienza irriducibile? Per nulla: anche l'assenza o l'interruzione dell'esperienza è un'esperienza degna di essere trasmessa e conservata, in essa sopravvive comunque desiderio umano. Il valore d'uso dell'esposizione è appunto l'esposizione stessa, il carattere "esposto", senza rete, dell'esperienza umana nell'epoca della merce.

Che questa lettura storica delle opere si leghi strettamente alle avanguardie artistiche del primo Novecento è dimostrato dall'interesse di Benjamin nei confronti da un lato dell'espressionismo, posto in relazione con l'epoca barocca, e dall'altro dell'esperienza surrealista. Che cosa crede di vedere Benjamin nelle innovazioni tecniche e formali delle avanguardie artistiche (si pensi solo al ruolo giocato da Paul Klee)? Senza ombra di dubbio l'ebbrezza della felicità, il godimento soggettivo, così come possono darsi nell'epoca del dominio della merce. Con altrettanta certezza, tuttavia, bisogna ricordare che in nessun caso per Benjamin il lavoro delle avanguardie artistiche si sposa con il concetto di progresso: l'arte contemporanea attesta in primo luogo la catastrofe che ha colpito la vita storica degli uomini e i linguaggi attraverso cui si esprime. Tuttavia, non tutta l'avanguardia è rubricabile dal lato della rottura e della frammentazione dei linguaggi: c'è quella che si affida a un razionalismo asfittico o quella, come scrive Achille Bonito Oliva (*L'ideologia del traditore*), che si consegna a una specie di "darwinismo linguistico" coltivando "l'idea di una evoluzione del linguaggio lineare e rettilinea". Da qui nasce, mi sembra, l'idea della transavanguardia, un movimento artistico che più che voler andare al di là dell'avanguardia, quasi una nuova avanguardia più vera della precedente, intende attraversarla, e passandole attraverso liberarla dalle incrostazioni delle moderne ideologie delle "magnifiche sorti e progressive", aprendola definitivamente alla doppia esigenza di rispettare l'esperienza e di sperimentare al di là dell'esperito. Non più dunque la critica superciliosa del passato, ma la sua libera citazione, non l'obbligo superegoico del nuovo, ma il rifacimento, la parodia, il fare alla maniera di, non il vuoto rispetto di verità esangui e disumane, ma l'elogio del tradimento e della menzogna. L'arte come consapevole menzogna (Nietzsche) opposta a una verità metafisica che alla prima occasione si scopre più falsa della più spregevole bugia.

Se i tratti dell'arte contemporanea sono quelli su cui Achille Bonito Oliva ha posto l'attenzione, e cioè la citazione, il manierismo e il tradimento, ciò conferma l'assunto da cui siamo partiti: il sistema dell'arte non coincide col mercato, lo scimmiotta. Cita la merce per decostruirla, assume le maniere del valore di scambio per negare l'equivalenza generale, tradisce il mercato nel momento stesso in cui fa finta di accettarlo. Attraverso la menzogna si fa pegno dell'irriducibile.