

JACQUES CAMATTE

BEAUBOURG: IL CANCRO DEL FUTURO

(*Beaubourg: le cancer du futur*)

CHE si tratti di una beffa un po' goliardica, di un *détournement* o di un'opera seria, legata a un disegno ben preciso, il centro culturale di Beaubourg si trova al punto di convergenza di tutta una serie di fenomeni; la sua stessa esistenza è indicativa della trasformazione della comunità capitale. Non è qui il caso di analizzare tutti questi aspetti. Mi limiterò a segnalare alcune determinazioni fondamentali dell'arte, ponendole in parallelo con quelle del capitale.<sup>1</sup>

L'arte si sviluppa dal momento in cui gli esseri umani si separano dalla loro comunità. Nel corso della preistoria non c'è arte. Ciò che si è soliti isolare con questo termine è la materializzazione di una facoltà conoscitiva, attraverso la quale l'uomo rappresenta il mondo da cui non vive separato (non c'è autonomizzazione della rappresentazione). Si tratta dunque di un elemento della conoscenza non astratta, cioè non basata unicamente su quella modalità dell'astrazione che si avrà in seguito; una conoscenza che, come dice Leroi-Gourhan,<sup>2</sup> deriva da un pensiero multidirezionale che si irradia ed entra in dialogo con quanto lo circonda, giacché non si è ancora verificata la frattura. Così quest'arte, per dirla in termini attuali, è simultaneamente linguaggio, scienza, magia, rito ecc., e al tempo stesso parte di

un tutto da cui riceve e a cui conferisce significato.

Una volta prodottasi la frattura, l'arte diventerà un mezzo attraverso il quale far rivivere l'antica comunità, la «totalità perduta»; e, dal momento che il legame immediato non opera più, l'arte si pone come mediazione che ristabilisce la comunicazione. Con il teatro greco, l'opera, il cinema, con tutti i tentativi di realizzare l'arte totale (lo si può constatare anche negli happening), questa ricerca della comunità perduta si afferma, anche se per gli operatori la cosa non può più manifestarsi in tali termini. A voler riaffermare un tutto, non è solo l'arte in quanto insieme di condotte artistiche, bensì ogni arte particolare che si cimenta in tale tentativo come se ciascuna di esse cercasse di ridare ordine all'insieme, riplasmando il tutto a partire da sé: ciò che comporta una ricostituzione a partire da un certo punto di vista, da una determinata concezione del mondo. Giacché, appena il «fenomeno radiante» è distrutto a causa della frattura, in seguito all'autonomizzazione ha necessariamente luogo una linearizzazione degli elementi che costituivano l'insieme iniziale. Questa tendenza non viene sconfitta nel momento in cui si tenta la ricostituzione, poiché tale tentativo si compie a partire da un elemento separato. Non ci si può catapultare puramente e semplicemente in un'altra comunità, ma proprio a partire da questo è possibile ritrovare il «pensiero radiante». La nostalgia della comunità perduta si manifesta soprattutto nel momento in cui l'arte sorge come derivato dell'opposizione tra due aspetti di vita della specie in una regione ben determinata: opposizione tra matriarcato e patriarcato<sup>3</sup> nella tragedia greca, tra feudalesimo e borghesia nascente che ripropone il modello antico (Rinascimento). Ma con questa particolarità, che in molti casi quelli realmente capaci di pro-

1 Ad esempio, è chiaro che sarebbe necessario studiare il significato di Beaubourg rispetto all'organizzazione dello spazio e all'urbanizzazione, cioè alla mineralizzazione della natura organica. Non affronterò tali fenomeni, già manifesti in altri paesi e soprattutto negli USA.

2 Cfr. *Le geste et la parole*, Ed. Albin Michel 1964; *Il gesto e la parola*, Torino, Einaudi, 2 voll., 1977).

3 Adopero qui questi termini allo scopo di semplificare e per evitare lunghe digressioni teoriche sul tipo di gruppi umani esistenti in Grecia all'epoca di Eschilo o di Euripide.

durre arte sono proprio gli elementi sconfitti: i provenzali, per esempio, e i sudiisti negli Stati Uniti. Come se l'arte si esaltasse quanto più si aggrappa a qualcosa che è stato irrimediabilmente perduto. Per qualcuno l'arte sarebbe allora un comportamento votato al fallimento, ma questi dimenticano di rilevare che ciò che si afferma in essa non è precisamente il fallimento in sé, quanto invece la creazione o la conservazione di un possibile, appunto un rifiutare il diktat del realizzato, il principio di realtà.

Parallelamente si attua la desacralizzazione. La perdita del sacro conduce l'arte ad assumere come modello la natura. Ma, per contro, essa è anche il luogo dove il sacro si conserva. È proprio grazie all'arte che le eresie hanno potuto sopravvivere.

Al momento in cui si attua il dominio formale del capitale sulla società, l'arte può restare al di fuori di tale movimento e adempiere alla propria funzione antiborghese. Ma in realtà l'arte è stata piuttosto anticapitalistica, perché nel corso della storia la borghesia si è servita dell'arte per imporsi al mondo e l'ha anzi esaltata.

Questa opposizione anticapitalista dell'arte rimarrà fino al movimento dadaista che nel primo dopoguerra tenterà di legarsi alla rivoluzione in corso in Germania; questa sarà anche una dimostrazione che nessuna attività separata è in grado di riorganizzare una totalità né può essere il punto di partenza di un'altra comunità. Gli artisti di quell'epoca intuirono tuttavia molto meglio dei rivoluzionari<sup>4</sup> ciò che stava per accadere e il loro proclamare la morte dell'arte era legato alla percezione della fine di un mondo: quello della vecchia società borghese, cioè quel passaggio del capitale dal

dominio formale al suo dominio reale che, per potersi pienamente realizzare, ha richiesto diversi anni (assumendo come riferimento il periodo 1914-'45). Già alla fine del secolo XIX e all'inizio del XX i pittori, rompendo con ogni riferimento rispetto alla natura e scoprendo che «tutto è possibile», avevano anticipato il divenire del capitale.

I futuristi furono i primi a rifiutare in blocco e con metodo l'egemonia degli stereotipi culturali. Una volta cadute le barriere sociali, le *masse* — la cui ideologia stava per apparire come la novità determinante del secolo XX — dovevano organizzare il mondo in maniera diversa. Il nuovo dinamismo e il suo essere collettivo facevano loro trasgredire le antiche categorie sociali, imponendo una logica (attiva) delle trasformazioni già previste da Marx. Allora il mondo non si presentava più come una fatalità, ma come un insieme di *possibilità*. Nell'euforia di quella nuova libertà, acquisita in diversi campi dell'attività intellettuale, le classi e i soggetti nobili scompaiono dall'insieme delle relazioni sociali (per questa breccia, fra l'altro, passerà la pratica totalitaria).

Il «tutto è possibile» è ciò che fondamentalmente caratterizza il capitale, rivoluzionario per sua essenza in quanto distrugge gli ostacoli al proprio sviluppo, eliminando i tabù e le *mimesis* fossilizzate; in quanto rimette tutto in discussione e in movimento (i tabù che non possono essere eliminati vengono esteriorizzati e consumati nella rappresentazione: è il caso dell'incesto, con la psicanalisi).

Se dunque il capitale nella sua forma moderna — a differenza delle forme arcaiche — si afferma impadronendosi del processo di produzione immediato, deve ciò alla confluenza tra movimento di autonomizzazione del valore di scambio e movimento di espropriazione degli uomini; mentre in un altro momento ha potuto realizzare il passaggio al proprio dominio reale sulla società solo in quanto si è avuta confluenza tra il suo modo di essere e il desiderio profondo che esseri umani separati dalla loro comunità, spogliati dei referenziali divini

4 Devo sfumare questa affermazione tenendo conto del movimento anarchico alla fine del secolo XIX e all'inizio del XX. Con le sue manifestazioni negative e con il terrorismo esso poneva in maniera pregnante la fine di un mondo. Più precisamente gli anarchici volevano accelerarne la fine, evitarne la decomposizione e togliere le masse dallo stato amorfo in cui le aveva precipitate la democrazia, con la speranza di edificare qualcosa di nuovo.

e naturali, avevano di realizzare tutto, fare in modo che tutto fosse possibile senza guardare alle conseguenze che questo poteva comportare: desiderio tanto più grande e imperioso quanto più gli esseri umani erano desostanzializzati e alienati. L'uomo sminuito e separato da tutto vuole ricomporre il tutto a partire dalle potenzialità offerte dal disvelarsi del campo di applicazione della scienza. Per un certo periodo il referente può ancora rimanere l'essere umano individuale, cioè fino al momento in cui il capitale antropomorfizzato, realizzando il proprio dominio reale sulla società, viene a porsi come rappresentazione, quindi esso stesso come referente. Il capitale stesso ricomponne così l'uomo disintegrato, sempre più schiavizzato. Come afferma M. Eliade in *Mito e realtà* (1963), ciò può concernere solo il momento iniziale:

Nell'arte moderna il nichilismo e il pessimismo dei primi rivoluzionari e dei primi demolitori rappresentano atteggiamenti già superati. Nessun grande artista dei nostri giorni crede alla degenerazione e all'imminente scomparsa della propria arte. Sotto questo aspetto, l'atteggiamento degli artisti assomiglia a quello dei «primitivi»: essi hanno contribuito alla distruzione del mondo, cioè alla distruzione del loro mondo, del loro universo artistico (pp. 86-7).

Non si hanno semplicemente la distruzione del referente natura e la creazione di un altro mondo; soprattutto con Picasso, si ha la distruzione anche delle forme sorte dal vasto movimento distruttivo precedente.<sup>5</sup> Il che è ancora un movimento simile a quello del capitale che, ostacolato laddove vi sia sostanzializzazione, deve evitare ogni suo fissarsi. Altrettanto illuminante è il seguito dell'osservazione di M. Eliade:

È significativo che la distruzione dei linguaggi artistici abbia coinciso con lo sviluppo della psicanalisi. La psicologia del profondo ha valorizzato l'interesse

<sup>5</sup> Cfr. l'articolo di R. Gaillois, «Picasso le liquidateur», apparso su *Le Monde* del 28 novembre 1975 e la polemica seguitane.

per le origini, interesse che è così caratteristico nell'uomo delle società arcaiche. Sarebbe interessante analizzare da vicino il processo di rivalorizzazione del mito della fine del mondo nell'arte contemporanea. Si potrebbe constatare che gli artisti, lungi dall'essere i nevrotici di cui talora si parla, sono invece psichicamente più sani di molti altri individui contemporanei.<sup>6</sup> Essi hanno compreso che un vero ricominciamento può aver luogo solo dopo una vera fine. E, primi fra i moderni, gli artisti si sono dati a distruggere concretamente il loro mondo,<sup>7</sup> per ri-creare un universo artistico nel quale l'uomo possa nello stesso tempo esistere, contemplare e sognare.<sup>8</sup>

In realtà, quello che si è venuto a creare dopo gli anni Venti è un mondo in cui l'uomo ha sempre meno importanza e significato,

<sup>6</sup> Non si potrebbe anche dire che sono più sensibili alla patologia umana, nel senso di avere acutamente intravisto a cosa conduceva questo errare?

<sup>7</sup> La «scoperta» di J. Attali in *Bruits* (trad. it.: *Rumori*, Milano, 1978), e cioè che la musica anticipa il divenire sociale, era già stata fatta ed esposta molto tempo fa da M. Eliade. Ciò che vale per la musica, vale per tutte le arti. È ovvio. ¶ Ciò che invece è interessante in Rumori è il fatto che Attali si attegga a teorico del recupero dei «rumori», ponendosi come mediatore del capitale. Cosa dice in sostanza? ¶ «Sono necessarie una nuova teoria del potere e una nuova politica: l'una e l'altra esigono l'elaborazione di una politica del rumore e, più sottilmente, un'esplosione della capacità di creare l'ordine a partire dal rumore di tutti gli individui, al di fuori della canalizzazione del godimento dentro la norma» [citato da *Le Monde* del 13 gennaio 1977]. ¶ Secondo Attali, si tratta di mettersi in ascolto — come sarebbe oggi nel caso delle rivendicazioni ecologiche — al fine di ricuperare i diversi «rumori» perpetuando così teoria, potere, politica... È piuttosto seccante che per ragioni di comparazione scientifica ci si voglia ridurre... a rumori!

<sup>8</sup> Non bisogna dimenticare che l'arte occidentale ha potuto realizzare questa distruzione creazione saccheggiando le giovani forze dei popoli cosiddetti «primitivi», amerindi o africani. È questo un altro aspetto del «ringiovanimento del capitale» che ho esposto in *Invariance*, n. 6, serie I: «La révolution communiste: thèses de travail».

giacché egli ne è stato eliminato, dopo aver subito una spoliatura di cui la psicanalisi ha le sue responsabilità: le diverse determinazioni della psiche umana sono state esteriorizzate e trasformate in rappresentazioni.<sup>9</sup> L'universo artistico creato è l'universo del capitale figurato. Questo è appunto Beaubourg, la fabbrica ideale e idealizzata, la manifestazione industriale e il capitale che si propongono come arte. Il soggetto diviene esso stesso arte, realizzando questa totalmente: il che va ben oltre la sua riconciliazione con la vita.

In Beaubourg la dimensione dell'arte in quanto nostalgia del passato è riassorbita perché Beaubourg è museo,<sup>10</sup> luogo di tesaurizzazione, antica modalità di comportamento del valore di scambio divenuto capitale. È anche il luogo in cui si afferma il credito, poiché vi si svolgono esposizioni di pittori contemporanei. Ma, come ha giustamente osservato R. Caillois,<sup>11</sup> il credito invade l'arte:

<sup>9</sup> Aggiungiamo che, tramite la pedagogia e l'etnologia, questo riguarda anche il mondo dell'infanzia e i momenti anteriori della nostra esistenza in quanto specie. In particolare per quanto riguarda l'infanzia, ciò ha reso possibile la nascita di un'industria del giocattolo e di prodotti «specifici» destinati ai bambini che vengono così espropriati della loro stessa vita, della attività creativa. Il momento in cui si scopre l'*Homo ludens* (Hui-zinga) è quello in cui l'uomo viene più che mai defraudato del gioco.

<sup>10</sup> Ospitando un museo e nello stesso tempo centri sperimentali, Beaubourg realizza un progetto di Toffler: istituire comunità del passato che consentano il ricupero a chi non può seguire l'attuale ritmo, e comunità del futuro per chi vive solo nella proiezione di questo (cfr. *Le choc du futur*). Annettendo poi un centro di archeologia contemporanea, si è copiato l'Istituto di preistoria contemporanea di Voyer. La creazione dei centri sperimentali dimostra infine la volontà di fondere scienza e arte. Più esattamente, qui si assiste al consolidarsi di una tendenza già chiara in campo filosofico: la perdita dell'autonomia. Per poter produrre qualcosa, l'arte e la filosofia devono mettersi a rimorchio della scienza, diventando semplici commentari di questa, ermeneutiche.

<sup>11</sup> Cfr. «Picasso le liquidateur», articolo al quale fare ancora riferimento.

Quando l'esecuzione è sostituita dal credito, da una firma in bianco, l'arte si trova ridotta a una decisione puntiforme e, al limite, sparisce. L'arte sparisce per divenire idea, cioè quasi il suo contrario.

Cosa evidente giacché, nella misura in cui non esistono più rappresentazioni concrete né referenti nei quali tutti abbiano la possibilità di ritrovarsi, è chiaro che sempre più determinante sarà il credito accordato a un individuo, sia in forma spontanea che sotto l'influenza della pubblicità, elemento diventato essenziale nell'arte.<sup>12</sup>

Ora, il credito, è il modo di valutare e di comportarsi nella comunità materiale del capitale che è stata in parte instaurata proprio grazie al generalizzarsi del credito stesso il quale, con l'inflazione, diventa fede del capitale in se medesimo. Un identico processo regola tutti i rapporti umani. Non più collegati dalle loro antiche relazioni e dai sentimenti, gli uomini possono ricomporsi nella loro «unità» e nei loro rapporti sociali (non si può parlare di comunità che, in ogni caso, è sempre quella del capitale) solo attraverso meccanismi esterni quali la pubblicità, la critica e così via.

Lo sviluppo dell'astrazione è legato alla perdita del referente generale (equivalente generale), cosa che comporta non solo il prodursi dell'astrazione stessa ma anche il suo autonomizzarsi. Da questo momento l'astrazione diventa più o meno sinonimo di arbitrarietà. «L'arbitrario è quasi essenzialmente l'assenza di qualsiasi giustificazione» (R. Caillois); in un certo senso, un atto gratuito (la teorizzazione gidiana non è quindi un fatto isolato, privo di significato storico). Paradossalmente, ciò che è gratuito può avere una realtà riconosciuta dagli altri solo se si manifesta quel credito che gli restituisca una significazione giustificata o una giustificazione significativa. Ciò può essere messo in relazione al fatto che, alla fine dell'ultimo secolo, il mercato delle arti figurative è saturo, quindi occorre trovare nuovi

<sup>12</sup> Sulla pubblicità e sulla moda, in quanto modalità di creazione e rappresentazione del mondo capitale, bisognerà tornare.

sbocchi. La decomposizione del quadro, che può spingersi fino a proporre la tela grezza come opera d'arte, spalanca molteplici possibilità. Ma questo è solo un aspetto del fenomeno, dato che tale decomposizione doveva portare anche a esigere la morte dell'arte.

Questa morte è avvenuta davvero. Nondimeno si ha ancora arte, ma essa non ha niente a che vedere con quanto veniva designato in passato sotto tale termine. Coloro che vogliono ridare attualità al progetto dadaista possono quindi compiere solo un «omicidio dei morti». <sup>13</sup> L'arte del capitale è conoscenza del capitale, è un passaggio per accedere alla conoscenza del nuovo mondo da lui creato e nel quale il sacro, la natura, l'uomo possono esistere solo sotto la maschera della morte.

L'irrisorio, come sottolinea R. Caillois, si accompagna benissimo all'arbitrario e questo può realizzarsi completamente solo bloccando la capitalizzazione delle opere prodotte. Ma ciò distruggerebbe la tesaurizzazione, comportando la rovina di un gran numero di persone e lo sfacelo delle istituzioni museografiche. L'irrisorio corrisponde all'evanescente, all'effimero, determinazioni che caratterizzano la produzione capitalistica attuale. Si riscontrano quindi le stesse modalità e neppure il capitale, da parte sua, arriva in effetti a eliminare la tesaurizzazione, l'oro, il passato, insomma a ricrearsi per così dire *ex nihilo*. In sostanza, per esorcizzare il passato non gli rimane che la fuga in avanti: l'inflazione.

In quest'ultimo fenomeno troviamo il «progetto» fondamentale del capitale: dominare il futuro, altrimenti il suo potere può essere messo in discussione e il suo dominio non essere reale; per quanto questo progetto sia già incluso nel concetto di capitale. solo a un determinato momento della sua «vita» esso è in grado di realizzarlo. <sup>14</sup>

<sup>13</sup> È il titolo di uno scritto di A. Bordiga apparso su *Battaglia Comunista*, n. 24 del 1951), in cui l'autore pone in evidenza che, per rigenerarsi, il capitale deve distruggere tutto il lavoro morto accumulato che ostacola il suo processo di valorizzazione-capitalizzazione.

<sup>14</sup> Cfr. *Invariance*, n. 6, serie II: «C'est ici qu'est la peur, c'est ici qu'il faut sauter».

Perciò nessuna anticipazione particolare, nessuna astrazione dall'interno di un tutto — un'astrazione sensibile — è ormai possibile per percepire elementi distintivi e significanti. Fin dall'inizio è prodotto il futuro; nessuna immaginazione è più possibile; realtà e rappresentazione sono incollate; <sup>15</sup> entro i limiti in cui non è ancora prodotta con la propria realtà, la rappresentazione imposta dilaga su tutto. In effetti, il capitale ha avuto bisogno della pro-

<sup>15</sup> Si va quindi al di là dell'arte astratta come momento intuitivo degli elementi fondamentali della comunità capitale al suo primo sorgere. Adesso è possibile rappresentare questa nella sua totalità, da qui la possibilità del realismo. Ciò dimostra fino a qual punto il realismo socialista sovietico sia legato a una prospettiva ideologica e non a un movimento della società. I dirigenti sovietici non comprendono fino a che punto l'arte astratta, come pure la recente arte dell'Occidente, rappresenti perfettamente una realtà. La loro ostilità nei confronti di questo tipo di arte è in effetti paura di fronte a quanto c'è di «sovversivo» nel capitale, di fronte a quel «tutto è possibile. che, in una società nella quale il MPC incontra immense difficoltà a impiantarsi, potrebbe essere facilmente deturcato. Per questo i cittadini sovietici sono condannati a conoscere solo l'aspetto dispotico del capitale, senza mai «godere» di quello che sarebbe il suo aspetto rivoluzionario-liberatorio. Questo spiega tra l'altro le posizioni filo-occidentali di certi esponenti dell'attuale intelligenza nell'URSS. ¶ Altrettanto interessante è ciò che afferma Leroi-Gourhan a proposito della rivendicazione del figuralismo, oggi assai netta nell'URSS. Mi limito qui a segnalarlo, proponendomi di tornare su questo punto che riguarda l'intero fenomeno umano nella sua specificità, e in particolare quello della follia biologica che contagia l'umanità (cfr. «Maggio-giugno 1968: il disvelamento»): «La crisi del figuralismo è il corollario del predominio del meccanicismo [...] Colpisce vedere come nelle società in cui scienza e lavoro sono valori che escludono il piano metafisico, viene compiuto ogni sforzo per salvare il figuralismo [...] Sembra infatti che un equilibrio costante come quello che coordina dalle origini le funzioni della figurazione e della tecnica non possa venire infranto senza mettere in questione il senso stesso dell'avventura umana» (*Il gesto e la parola*, vol. II, p. 363). ¶ Solo un'osservazione: come accennavo prima, il capitale può benissimo reintrodurre il figuralismo, solo che da tempo or-

pria rappresentazione per potersi impiantare nell'insieme economico-sociale e dominarlo; in seguito ha dovuto inglobare tutte le precedenti rappresentazioni, sradicandole dai rispettivi presupposti e sostituendole con le sue al fine di garantirsi il proprio dominio. S'impone allora la fabbrica-arte che, in conformità al capitale, deve produrre arte e uomini-arte. Giacché quel che interessa è raggiungere la massa degli esseri umani (altrimenti l'arte non potrebbe realizzarsi) che non sono ancora integrati al modo di essere del capitale e quindi restano più o meno legati a certi ritmi, a certe pratiche, a certe superstizioni; oppure che, anche presi nel vertiginoso ritmo di vita del capitale, non ne hanno ancora assunto la rappresentazione e vivono quindi una contraddizione, un urto, sostanzialmente esposti allo «choc del futuro». La rappresentazione capitale deve impadronirsi di tutti.<sup>16</sup> Questa la funzione di Beaubourg: carcinoma,

mai non si tratta più di arte a referenza umana, ma piuttosto dell'arte del capitale.

<sup>16</sup> A questo proposito non posso che richiamare un problema di vasta portata teorica e storica: la degradazione continua, la reificazione-estraniazione collegata alla massificazione-democratizzazione in corso da millenni. Si è spesso giustificato il progresso sostenendo che consisteva nel fatto di dare a un numero sempre maggiore di uomini e donne ciò che prima era stato riservato a una cerchia ristretta. Ma proprio con questo si passa sopra a un fenomeno complementare quale la perdita del sacro, della natura, di umanità (nel senso, per esempio, di un'arte del vivere in società quale si aveva nel secolo XVIII) sfociato nella desostanzializzazione degli esseri umani, nella loro riduzione a esseri inconsistenti e insignificanti. L'innegabile esistenza di tale fenomeno spiega la pregnanza della critica aristocratica, ma anche una certa forma d'arte e perfino certe elucubrazioni dei nazisti. Aggiungiamo che è stata ampiamente delusa la speranza, secondo cui «le masse» dovevano organizzare il mondo in maniera diversa. Questo ci riconduce al problema della missione storica del proletariato e all'illusione che questa classe fosse in grado di dare un senso umano allo sviluppo delle forze produttive. Queste masse non hanno potuto organizzare nulla e il capitale, per questo stesso motivo, si sostituisce a loro e le organizza. La soluzione non deve quindi più essere cercata né tra le élite né tra le masse!

neoplasia il cui compito è far deviare il flusso estetico nel senso del dominio del futuro. Questo carcinoma sta creando funzioni a tal fine, sta per invadere tutto, dovunque secerndo metastasi. Nessun individuo passato attraverso Beaubourg dovrebbe più essere lo stesso: la sua rappresentazione venendo orientata in modo nuovo, riordinata o completamente trasformata, tanto più quanto sarà preso in una totalità, costui sarà esposto a vivere l'anticipazione.

Beaubourg è il cancro del futuro. Organizza la distruzione dell'arte preconizzata dai dadaisti e, nei termini in cui la cultura si impone come natura, toglierà agli esseri umani ogni possibilità di fuga. Questo è tanto più necessario quanto più, dopo il 1968, si è prepotentemente affermato un bisogno di natura che deve essere dirottato verso una natura prefabbricata, dominata, programmata e capace di inghiottire meravigliosamente ogni rivolta.

Almeno per il momento, la funzione di Beaubourg non è di annichilire ogni rivolta giacché, come si è detto, una delle fonti dell'arte deriva appunto dall'urto di due momenti storici. L'integrazione realizzazione dell'arte da parte del capitale comporta invece l'integrazione della rivolta.<sup>17</sup> Essa verrà assorbita o, meglio, la rivolta verrà data come insignificante. All'individuo si proporrà una ribellione più globale che lo affogherà dentro i possibili rivoluzionari, giacché non avrà più alcun punto di riferimento ed egli stesso sarà

<sup>17</sup> Il capitale deve inventare, suscitare la rivolta e rappresentarla, quindi organizzarla realizzando così in maniera perfetta quello spettacolo che è stato descritto dall'Internazionale Situazionista. La separazione tra attori e spettatori tende a scomparire giacché lo spettacolo deve essere allestito con tutto l'insieme degli esseri umani, messi in movimento da alcuni «orchestratori dell'illusione» (A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*) come mediatori del capitale. ¶ Con Beaubourg la realtà ha fagocitato la propria apparenza. Questo assorbimento dell'apparenza da parte della realtà o, più esattamente, la impossibilità di una dicotomia può spingersi molto lontano e far pensare che l'occhio stesso potrebbe diventare un oggetto artistico. Il dispotismo verrà incollato all'essere umano.

negato. La rivolta non potrà più partire da lui, dal possibile che egli ha disvelato; l'essere non potrà più articolare la propria rivolta perché questa sarà dislocata sulla modalità del godimento: sempre promesso e mai raggiunto perché sempre differito...

In tal modo, quand'anche certi pittori, musicisti o poeti arrivassero a intuire aspetti della comunità umana, nella misura in cui accettassero di operare in un centro come Beaubourg sarebbero solo in grado di fornire delle possibilità a un rinvigorirsi della rappresentazione del capitale che ingloba ogni cosa, magari per pervertirla, giacché è lui il grande *détourneur*.

Il futuro del capitale è lo sradicamento completo degli uomini, in modo tale da renderli completamente liberati e quindi poterli spingere in qualsiasi direzione, per attuare qualunque possibile dovesse essere loro imposto. Si avrà una vita umana senza esseri umani, proprio come il cancro — massimo dell'alienazione — è vita che esclude la vita propria dell'essere nel quale si è sviluppato. Ma nello stesso tempo il cancro è anche l'ultima reazione vitale del corpo afflitto da una vita insensata, tanto sul piano nutritivo quanto su quelli affettivo e intellettuale. Non vi è alcun microbo, non vi sono virus o altri agenti patogeni del cancro. La sua unica causa risiede nell'errare degli uomini ed esso è la malattia che caratterizza la vita umana sotto il dominio del capitale che, a sua volta, è il frutto di questo vasto errare. La specie umana non può guarirne ricorrendo a nessuna terapia — riformismo o rivoluzione —, ma solo abbandonando la folle dinamica che l'ha condotta fino a questo punto.

So bene che molti mi accuseranno di considerare il capitale come un'entità, un essere misterioso al di fuori degli esseri umani... mentre io dimostro semplicemente — non foss'altro, attraverso il processo di antropomorfosi — che il capitale realizza un progetto umano: il dominio della natura. Molti negheranno anche che il divenire corrisponda alla descrizione che io ne faccio, per esempio riprendendo quanto dice M. Eliade sulla creazione di un universo artistico; o diranno che gli uomini sono bene in grado di invertire un movimento

e di indirizzare lungo altre strade ciò che ora procede verso la distruzione, la reificazione e così via... In realtà essi non si rendono conto che presto o tardi saranno costretti ad ammettere: «Questo non è ciò che avevo voluto», come quegli intellettuali che all'inizio diedero il loro appoggio al fascismo. Il guaio è che, se la verità è una rivelazione, per molti lo è solo a posteriori. Tuttavia anche questo «a posteriori» presenta tutta una serie di sfaccettature che rimandano sempre alla stessa realtà. Ciò dovrebbe indurre anche i più ciechi a riconoscere la necessità di abbandonare questo mondo in cui si propaga il cancro del futuro, premessa ineluttabile di abominevoli tormenti.

Marzo 1977

ULTIMA REVISIONE 26 FEBBRAIO 2023.



A [www.ilcovile.it/V3\\_camatte\\_all\\_per\\_Articoli.html](http://www.ilcovile.it/V3_camatte_all_per_Articoli.html)  
è disponibile una bibliografia completa  
delle opere di Camatte e delle  
traduzioni in tutte  
le lingue.

