

A Portrait of the Artist as a Worker: Aesthetic Postures in *La carte et le territoire*

Aldo Baratta

Abstract

According to Lipovetsky and Serroy, beauty has risen to a new ontological requirement: the aesthetic phenomenon has expanded beyond its traditional boundaries, influencing reality and above all the economic dimension. The result has been an art market in which the aesthetic work responds to unprecedented hierarchies of value and the author finds himself assuming professional postures fueled by innovative deontologies. This contribution intends to investigate the transformations that the aesthetic job undergoes within the late capitalist and post-Fordist logic through a close reading of Michel Houellebecq's *La carte et le territoire*. In the novel it is possible to observe the professional attitudes of three different artists: the photographer and painter Jed Martin, the fictional writer Michel Houellebecq and – through a metanarrative refraction – the narrator Michel Houellebecq. All three face the professionalization of the artistic activity oscillating between the poles of a dialectic that is difficult to resolve between artisanal and industrial work, creativity and methodicalness.

Keywords

Michel Houellebecq; *La carte et le territoire*; post-fordism; creative work; aesthetic capitalism

Ritratto dell'artista da lavoratore: posture estetiche in *La carte et le territoire*

Aldo Baratta

1. Un pittore, due scrittori, il mercato

Nella produzione di Michel Houellebecq il lavoro non costituisce soltanto l'unità più ricorrente di un prontuario tematico da cui attingere, bensì si erge a obiettivo di un'indagine narrativa che si propone di restituire il quadro più lucido possibile della società neoliberista. Il dispositivo romanzesco, attraverso una fisionomia che si tinge di saggismo, esula dalla condizione di elaborato ludico e fornisce piuttosto uno studio dell'organismo postfordista¹ in ogni sua articolazione – dal settore informatico in *Extension du domaine de la lutte* (1994) al turismo sessuale in *Plateforme* (2001), dal mondo accademico in *Soumission* (2015) alla produzione agricola in *Sérotonine* (2019).

In tal senso, *La carte et le territoire* (2010) è un'opera contraddistinta da una marcata autocoscienza, in quanto crocevia tra riflessione intorno al mestiere estetico e testo riconducibile alla giurisdizione finzionale del *Künstlerroman*: la formazione del protagonista Jed Martin funge da pretesto per documentare le trasformazioni a cui va incontro il fenomeno artistico all'interno dell'episteme del postfordismo. Nella fattispecie il romanzo affronta uno dei principali cortocircuiti della contemporaneità, vale a dire la resa commerciale del coefficiente estetico. Da una parte, la logica culturale del postmodernismo provoca un'«esthétisation du monde» (Li-

¹ Per postfordismo si intende il sistema produttivo che contraddistingue le economie più avanzate a partire dagli ultimi decenni del ventesimo secolo. Le principali differenze dal fordismo concernono l'adozione di criteri specialistici come la qualificazione e la flessibilità dei lavoratori, l'enfasi sul ruolo del consumatore e la globalizzazione dei mercati finanziari.

povetsky-Serroy 2013) – una riscrittura coatta dell’ambiente antropico che promuove il bello a prerequisito ontologico imprescindibile; dall’altra, la logica lavorativa del postfordismo esige una sempre maggiore professionalizzazione – il lavoratore deve possedere una serie di competenze e qualifiche per svolgere la propria mansione al massimo dell’efficienza produttiva. Come argomenta Codeluppi, il regime tardocapitalistico² vive allora «una condizione paradossale: più tenta di essere razionale ed efficiente, più è costretto a fare ricorso a tutto quello che è contrario alla razionalità (emozioni, creatività, estetica)» (Codeluppi 2019: 230). L’artista, il cui prodotto diventa tassello elementare non solo di discorsi consumistici quanto soprattutto di intricate narrazioni egemoniche, è chiamato a conseguire un valore che di per sé tende al misticismo, alla straordinarietà, all’ineffabilità delle proprietà che lo compongono, e a mantenere simultaneamente una condotta pragmatica, conforme a un certa metodicità lavorativa. Tale schizofrenia si risolve nel transito della produzione estetica dalla concezione artigianale a quella industriale: la norma postfordista della flessibilità confuta il mito dell’autosufficienza e del furore creativi a favore del criterio denominato «just-in-time» – secondo il quale ogni offerta soddisfa una domanda nell’immediato –, instaurando di conseguenza un mercato dell’arte attentamente pianificato poiché sostenuto dalle richieste estetiche di una data contingenza culturale. L’artista diviene un salariato come altri che impiega le proprie capacità per la fabbricazione di un bene di consumo; il bello diviene business sul quale è possibile investire quote azionarie anticipandone le fluttuazioni.

La carte et le territoire inscena quanto detto attraverso le vicissitudini di due lavoratori estetici entrati fortuitamente in contatto: il pittore Jed Martin e lo scrittore Michel Houellebecq – o meglio, una sua riproduzione finzionale. Raccontandone i rispettivi campi mediali – l’arte visiva e l’arte verbale – e le rispettive poetiche, il romanzo riferisce le strategie che i due artisti attuano per interfacciarsi alla propria posizione professionale e al contesto di ricezione dei propri prodotti, in «une gémellité souterraine entre les protagonistes» (Grauby 2013: 109) frequente nelle trame di Houellebecq. In realtà,

² Il termine «Spätkapitalismus», coniato da Werner Sombart (1927), indica la fase terminale della logica capitalistica in seguito al secondo conflitto mondiale e all’espansione globale dell’economia occidentale. In questo contributo, il sintagma viene usato secondo l’accezione formulata da Fredric Jameson (1991): una ragione politico-culturale nella quale anche la dimensione immateriale – l’informazione, i dati, l’arte, le *lifestyle activities* – subisce un processo di mercificazione in quanto prodotto di un mercato post-industriale.

come appurerà il proseguo di questo contributo, il confronto da binario si fa triangolare nel momento in cui all'interno del testo vengono rintracciate le impronte dell'azione diegetica, l'intenzionalità del Michel Houellebecq narratore che ha scritto il romanzo *La carte et le territoire*. Alla dialettica lavorativa di matrice estetica coniugata dal pittore Jed e dallo scrittore finzionale Houellebecq va perciò aggiunto un terzo partecipante, mai davvero invisibile e ininfluente dati i continui squarci di autocoscienza e riflessività che il testo esibisce e che è possibile individuare tramite l'analisi formale.

Di seguito, verranno esaminati i processi compositivi dei tre artisti – Jed Martin, lo Houellebecq personaggio e lo Houellebecq narratore – al fine di ricavare un prospetto nitido del capitalismo estetico e delle operazioni ideologiche che ne hanno sancito l'affermazione.

2. La realtà del territorio contro l'iperrealtà della carta

Una delle maggiori intelaiature argomentative di *La carte et le territoire* può essere desunta sin dai vagiti del testo. Si legga l'incipit:

Jeff Koons venait de se lever de son siège, les bars lancés en avant dans un élan d'enthousiasme. Assis en face de lui sur un canapé de cuir blanc partiellement recouvert de soieries, un peu tassé sur lui-même, Damien Hirst semblait sur le point d'émettre une objection; son visage était rougeaud, morose. Tous deux étaient vêtus d'un costume noir – celui de Koons, à fines rayures –, d'une chemise blanche et d'une cravate noire. Entre les deux hommes, sur la table basse, était posée une corbeille de fruits confits à laquelle ni l'un ni l'autre ne prêtait aucune attention; Hirst buvait une Budweiser Light. [...] Le front de Jeff Koons était légèrement luisant; Jed l'estompa à la brosse, se recula de trois pas. (Houellebecq 2010: 9-10)

A primo acchito il romanzo dà l'impressione di iniziare *in medias res* allestendo, attraverso l'aspetto incompiuto dell'imperfetto, una scena dinamica, in svolgimento: Jeff Koons e Damien Hirst appaiono come personaggi del racconto che eseguono un'azione incasellandola nella trama e contribuendo al susseguirsi degli eventi. L'intervento improvviso di Jed, atto a correggere un difetto di inverisimiglianza – la fronte lucida di Koons –, invalida il supposto realismo della narrazione: quanto appena letto è l'*ekphrasis* di un dipinto di Jed, non il resoconto diretto di una vicenda effettivamente avvenuta bensì la trascrizione ulteriore e statica di un suo duplicato. Il romanzo comincia, piuttosto, *in mediam artem* e in una *mise en*

*abyme*³: la trama non si avvia da un livello di realtà ma da un livello di iper-realtà⁴, non dalla narrazione dell’esperienza interna alla storia bensì dalla descrizione di una sua reinvenzione estetica ad opera di Jed.

Il titolo condensa la dicotomia tra originale e copia, tra fattualità e simulacro, che designa il corredo tematico del romanzo. Il primo successo estetico di Jed consiste nel fotografare le mappe Michelin – vale a dire, nel rappresentare qualcosa che è già di per sé una rappresentazione. Tale riproduzione di secondo grado genera di fatto un calco iperreale della Francia a partire dalla sua topologia stradale, un suo simulacro dotato di una maggiore efficacia visiva. Baudrillard ha scritto in *Simulacres et simulation*:

La simulation n’est plus celle d’un territoire, d’un être référentiel, d’une substance. Elle est la génération par les modèles d’un réel sans origine ni réalité: hyperréel. Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit; C’est désormais la carte qui précède le territoire – précession des simulacres –, c’est elle qui engendre le territoire et s’il fallait reprendre la fable, c’est aujourd’hui le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l’étendue de la carte. (Baudrillard 1981: 9-10)

Il reale si è fatto talmente evanescente, soffocato da stratificazioni imitative, che la sua simulazione non può che scaturire da un suo ulteriore rifacimento; nell’episteme dell’«esthétisation du monde», l’iperrealtà ha sostituito la realtà come ontologia da abitare, la carta precede il territorio e di fatto lo configura. Allo stesso modo, il titolo di una mostra di Jed è «“La carte est plus intéressante que le territoire”»⁵ (Houellebecq 2010: 80):

³ La *mise en abyme* è un espediente narratologico che prevede una “storia nella storia”, vale a dire un momento del racconto in cui una narrazione di grado superiore ospita dentro di sé una narrazione di grado inferiore – come nel caso di un personaggio che racconta le proprie vicende.

⁴ Con il termine «hyper-réalité» Baudrillard (1981) ha definito la condizione epistemico-ontologica contemporanea, nella quale la società dei consumi ha sostituito l’esperienza con una sua imitazione dai tratti più reali della realtà stessa.

⁵ Il titolo della mostra è un chiaro riferimento alla celebre frase che costituisce il nucleo semantico del pensiero di Alfred Korzybski: «A map is not the territory» (Korzybski 1933: 750). Korzybski insisteva sulla differenza tra realtà e rappresentazione, e sull’impossibilità della seconda di esaurire la prima. Capovolgendo la frase originale con quel titolo, il romanzo intende distorcere gli assetti epistemici e affermare una superiorità della rappresentazione sulla realtà, della riproduzione polita sull’esperienza grezza – esattamente ciò che veicola Jed attraverso il suo mestiere estetico.

il reale arretra sconfitto dal confronto con l'iperreale poiché il simulacro, in quanto fattualità potenziata e più-che-reale, sarà sempre più prestante dell'esperienza autentica – e quindi non lavorata, grezza. Le foto di Jed vantano un livello di dettaglio ed energia visiva maggiore rispetto alle foto scattate dai satelliti:

Pour l'exposition il avait choisi une partie de la carte Michelin de la Creuse, dans laquelle figurait le village de sa grand-mère. Il avait utilisé un axe de prise de vues très incliné, à trente degrés de l'horizontale, tout en réglant la bascule au maximum afin d'obtenir une très grande profondeur de champ. C'est ensuite qu'il avait introduit le flou de distance et l'effet bleuté à l'horizon, en utilisant des calques Photoshop. Au premier plan étaient l'étang du Breuil et le village de Châtelus-le-Marcheix. Plus loin, les routes qui sinuaient dans la forêt entre les villages de Saint-Goussaud, Laurière et Jabreilles-les-Bordes apparaissaient comme un territoire de rêve, féérique et inviolable. (*Ibid.*: 63)

L'opera di Jed consegna una raffigurazione che corrisponde ben poco alla *location* eletta: la fotografia forza innaturalmente la prospettiva e la profondità di campo avvicinando elementi che sarebbero altrimenti esterni all'inquadratura, e ritocca la colorimetria attraverso applicazioni informatiche tingendo l'ambientazione con sfumature oniriche e fiabesche, non certo realistiche; il reale viene ottimizzato e deformato di fronte all'esigenza di un'estetizzazione coercitiva. D'altra parte, Jed ha sempre avuto maggiore dimestichezza con la dimensione dell'iperreale, della geminazione controfattuale, consacrando a un mestiere artistico che si serve della realtà unicamente come opportunità di sublimazione senza intrattenere con essa alcun rapporto empirico: «Remontant probablement aux premières années de l'adolescence de Jed, une peinture réalisée à la gouache s'intitulait: "Les foins en Allemagne" (assez mystérieusement car Jed ne connaissait pas l'Allemagne, et n'avait jamais assisté ni *a fortiori* participé aux 'foins')» (36).

L'occupazione artistica di Jed contribuisce ad alterare la fisica della realtà al fine di rimodellarla in termini proiettivi – *conditio sine qua non* del capitalismo estetico in qualità di alchimia sulfurea tra ingiunzione politica e indirizzo culturale. La cartina dell'Europa in *La carte et le territoire* è alterata, imprecisa, fedele più alle mappature politiche ed economiche che a quelle morfologiche, come è possibile evincere dalla spiegazione del traffico aereo all'aeroporto di Shannon (148); la carta, intesa come tessuto di proiezioni collettive, ha sovrascritto il territorio curvando la superficie

terrestre per ragioni turistiche. Lo stesso fenomeno è riscontrabile nel particolare microscopico dei villaggi rurali francesi, i quali, indotti a somigliare il più possibile ai paesaggi immortalati dalle cartoline pubblicitarie, perdono le imperfezioni tipiche del reale e con esse la cifra di autenticità, apparendo piuttosto come luoghi artificiali che non consentono un vero e proprio domicilio, come palcoscenici plastici di cui fruire soltanto a livello immaginifico e visivo, come l'ennesimo simulacro (270).

3. Lavoro che riproduce lavoro: una ricorsività iperreale

L'opera di Jed è fomentata da una vera e propria ossessione per il lavoro umano. Tale interesse tematico deriva dal ritrovamento della fotocamera appartenuta al nonno paterno (38-39). La fotografia, grazie all'elevata tecnicità del suo mezzo espressivo, è una forma d'arte capace di mettere in risalto l'operatività dell'atto estetico: per sfruttare appieno la sua potenza visiva, l'artista deve padroneggiare delle abilità specifiche che si discostano dal semplice talento creativo. Istanza rappresentante e obiettivo della rappresentazione condividono la stessa inclinazione professionale: ciò che Jed aspira a effigiare è la fabbricazione manifatturiera, il sentimento specialistico che sovrintende il regime materiale; l'oggetto viene percepito come risultato di un lavoro, campione ultimo dell'applicazione di un'energia umana volta a un fine determinato. Come dossier di ammissione all'Accademia delle Belle Arti Jed scatta una serie di foto a utensili quotidiani, a chincaglieria priva di *quid* estetico mapregna di funzionalità e opportunità lavorative, evidenziando attraverso i giochi di luce le loro componenti meccaniche e la precisione dell'intelligenza che li ha lavorati e prodotti; gli storici dell'arte «notèrent [...] que cette première vraie réalisation de Jed se présentait déjà, de même en un sens que toutes ses réalisations ultérieures, et ce malgré la variété de leurs supports, comme un *hommage au travail humain*» (49). Jed ha modo di esternare in numerose porzioni testuali la propria ammirazione per il lavoro raffinato, per gli esiti di una prestazione dalla cospicua preparazione tecnica, come nel caso di una carta Michelin su scala 1/150000 (cfr. *ibid.*: 51-52), dell'aeroporto di Shannon (129-130) o dell'industria automobilistica (243-244).

Al di là del coinvolgimento tematico, Jed conferisce al lavoro umano una connotazione identitaria:

Qu'est-ce qui définit un homme? Quelle est la question que l'on pose en premier à un homme, lorsqu'on souhaite s'informer de son état? Dans certaines sociétés, on lui demande d'abord s'il est marié,

s'il a des enfants; dans nos sociétés, on s'interroge en premier lieu sur sa profession. C'est sa place dans le processus de production, et pas son statut de reproducteur, qui définit avant tout l'homme occidental. (153-154)

Il lavoro è un processo dialettico, la facoltà di abitare il circostante sociale attraverso l'impiego di una volontà pragmatica; l'introito è solo la ripercussione ulteriore di una prassi che è anzitutto asserzione ontologica, condizione d'esistenza ed esecuzione del sé.

Ciononostante, con l'avvento del postfordismo il lavoro è evaporato, si è fatto volatile come la realtà – o, per meglio dire, l'iperrealtà – e l'identità dei lavoratori stessi: la conversione immateriale del capitale ha reso futili le competenze manuali e artigianali a favore di quelle virtuali e intellettuali; gli utensili fotografati da Jed vengono rimpiazzati da dati, informazioni, programmi. La visione medievale della maestria, intesa come padronanza di un mestiere di bottega che va tramandato con orgoglio attraverso le generazioni, è retaggio superfluo in un dipartimento epistemico nel quale si lavora per necessità frivole, per espletare i propri desideri da consumatore, e non per una sincera passione lavorativa. Come si apprende dall'esempio di un idraulico croato chiamato da Jed all'inizio del romanzo, non sussiste più alcuna etica del lavoratore, alcuna deontologia che custodisce la nobiltà della propria professione (27-28): l'individuo contemporaneo offre un servizio al solo scopo di riscuotere un profitto, senza identificarsi con esso e senza ossequiare alcun impegno civile. In un brano analogo, uno dei personaggi rimprovera alla polizia scientifica la mancanza di una perizia tecnica esauriente e di una vera intelligenza lavorativa, retrocesse dinnanzi alla comodità dei computer (275-276): il lavoro è effettuato da macchine sulle quali non si ha controllo, di cui non si conosce il funzionamento, deturpando la professionalità in passività, in uso meccanico e mai consapevole degli strumenti.

La missione estetica di Jed ottempera perciò una valenza sociale, e persino assiologica: ripristinare la dignità del lavoro artigianale al fine di ristabilire ora la capacità dell'umano di interagire con la realtà, ora un profilo identitario del lavoratore più marcato. Il romanzo, non a caso, cita i testi di Charles Fourier e William Morris, pionieri di quella corrente socialista che nel corso dell'Ottocento aveva rivoluzionato la concezione del lavoro siglandone la portata dialettica e umanista (213-221). Tuttavia, è la voce narrante stessa a denunciare in un inciso, in un brutale sussurro diegetico, la fallacia di tale operazione estetica e ideologica: «Ainsi, Jed se lança dans une carrière artistique sans autre projet que celui – dont il n'appréhendait

que rarement le caractère illusoire – de donner une description objective du monde» (49). Ben lungi da restaurare il mondo dell'esperienza, Jed ne dilata la gittata simulativa: il suo mestiere non si colloca nel reale bensì nell'iperreale, in quanto lavoro che riproduce lavoro in una ricorsività che compromette la relazione con l'esistente; le sue opere ostruiscono il canale di contatto con la realtà. Come il narratore tiene a ribadire, rimarcando le velleità del suo protagonista, la differenza tra le rappresentazioni del figlio – artista – e le rappresentazioni del padre – architetto – ha origine nella fruizione speculare che le due opere garantiscono, virtuale nel primo caso e fattuale nel secondo:

Jed consacre sa vie [...] à l'art, à la production de représentations du monde, dans lesquelles cependant les gens ne devaient nullement vivre. [...] Son père n'avait nullement cette liberté de choix, il devait produire des configurations habitables, [...] où les gens étaient appelés à vivre. (37)

Fotografando gli utensili – e, in seguito, dipingendo i mestieri –, il protagonista non fa altro che privarli dell'attributo peculiare che tanto lo attraeva, vale a dire la funzionalità: l'arte congela l'oggetto in una bolla estetica che ne accresce l'efficacia visiva ma ne impedisce l'utilizzo concreto. Ad esempio, raffigurando una mappa Michelin e deformando – come si è letto prima – le fattezze del territorio che rappresenta per finalità artistiche, le si sottrae il suo scopo originale dal momento che nessuno potrà mai orientarsi in una topologia distorta che non combacia affatto al reale. Il risultato dell'iniziativa artistica di Jed è perciò l'opposto di quanto intendeva compiere, e il suo lavoro finisce per convalidare la «pathologie du fonctionnel» (Lipovetsky 1987: 189) che asseconda l'«esthétisation du monde». Come teorizza Baudrillard, ciò che nasce attraverso il potere della replicazione artistica è un gadget, oggetto dal valore segnico – e quindi dalla malia commerciale – maggiore ma totalmente sprovvisto di funzionalità:

La machine fut l'emblème de la société industrielle. Le gadget est l'emblème de la société post-industrielle. Il n'y a pas de définition rigoureuse du gadget. Mais si l'on admet de définir l'objet de consommation par la disparition relative de sa fonction objective (ustensile) au profit de sa fonction de signe, si l'on admet que l'objet de consommation se caractérise par une espèce d'inutilité fonctionnelle (ce qu'on consomme, c'est précisément autre chose que de "l'utile"), alors le gadget est bien la vérité de l'objet en société de consommation.

Le gadget se définirait par son inutilité potentielle et sa valeur combinatoire ludique. (Baudrillard 1970: 169)

L'attività artistica di Jed, nella sua produzione incessante di carte iperreali, di proiezioni virtuali e ulteriori della realtà, disinnescava il valore primordiale del lavoro inteso come atto che influenza l'esistente; la sua professionalità si fonda sull'annullamento delle altre, la tecnicità dei suoi mezzi sopprime la tecnicità degli oggetti che ritrae banalizzandoli in involucri estetici, in feticci inutili.

In vista di una prima comparazione tra i due diversi mestieri estetici, è proficuo notare come il Michel Houellebecq personaggio – al contrario di Jed – non sia solito adoperare gli oggetti, e anzi palesi a più riprese una certa avversione: «“Je ne sais pas me servir d'une tondeuse”, conclut-il. “J'ai peur de me faire trancher les doigts par les lames, il paraît que ça arrive très souvent”» (Houellebecq 2010: 134).

4. La professionalizzazione dell'artista: tra business e postura

In uno degli intermezzi saggistici disseminati per il romanzo, Houellebecq chiosa attraverso il padre di Jed un punto essenziale del pensiero estetico preraffaellita: l'auspicio di una democrazia estetica che permetta a chiunque di produrre autonomamente un manufatto artistico. Tale «droit à la beauté pour tous» (*ibid.*: 220) è stato però fagocitato dal discorso invasivo del tardo capitalismo e tramutato in stratagemma commerciale. La «transesthétique» – vale a dire, la detonazione del dato estetico fuori dai suoi confini consueti – piuttosto che agevolare il fenomeno artistico finisce per deteriorarlo, in quanto «élévation de toutes choses à la banalité esthétique» (Baudrillard 1996); la finanziarizzazione dell'esperienza – di qualunque anfratto dell'esperienza – sfruttando l'ubiquità del bello e schiacciandolo in provento rende dozzinale qualsiasi qualità estetica fosse presente in origine. Si tratta di una quotidianità che avvantaggia il consumo degli oggetti d'arte, dal momento che vincola alla produzione seriale: la sensibilità dell'acquirente viene ininterrottamente stimolata da nuove suggestioni estetiche, incoraggiando la competizione tra diverse «Kulturindustrien» (Horkheimer-Adorno 1947) e assicurando la pervasività del mercato.

Come effetto di ciò, Jed lavora in un contesto internazionale nel quale l'arte patisce la tossicità delle intenzionalità azionarie e delle speculazioni economiche. Il lavoro del protagonista non mira a soddisfare delle

aspettative estetiche, bensì commerciali: il suo obiettivo è la composizione dell'opera più vendibile, adatta a fomentare affezioni oltre il perimetro del mercato nazionale, e non necessariamente dell'opera più bella. La deontologia che deve assolvere contempla una normativa finanziaria, una serie di tattiche utili all'accrescimento del valore produttivo. Nel delineare tale panorama economico-ideologico, *La carte et le territoire* attesta quanto l'ineffabilità del fenomeno artistico sia ormai un mito inattuale e anacronistico, in totale discrasia con la matematizzazione del reale che ha coinvolto anche il campo del bello. Il dominio dell'arte, anziché essere rarefatto ed edificato su dettami scivolosi quali l'ispirazione e la mania creativa, è un luogo di lavoro disciplinato da legislazioni razionali e ponderate. Non può che essere così, poiché, come scritto da Stallabrass, il capitale artistico si muove come il capitale finanziario:

Art prices and the volume of art sales tend to match the stock markets closely, and it is no accident that the world's major financial centres are also the principal centres for the sale of art. To raise this parallel is to see art not only as a zone of purposeless free play but as a minor speculative market in which art works are used for a variety of instrumental purposes, including investment, tax avoidance and money laundering. (Stallabrass 2004: 4)

L'intuizione si converte in speculazione: l'idea romantica dell'arte è subordinata ai flussi della moneta, alle quote azionarie, ai mercati invisibili; in un'operazione minuziosamente calcolata come l'economia artistica non c'è spazio per la spontaneità estetica. L'opera d'arte si emancipa dall'artista, allo stesso modo di come il prodotto di un lavoro si emancipa dal lavoratore causando l'alienazione di accezione marxista; secondo Bourdieu, il paradigma estetico non dipende più dell'intelletto che lo ha configurato perché decretato sempre *a posteriori*, come patto di intricate narrazioni collettive. Nella fattispecie:

Le producteur de la valeur de l'œuvre d'art n'est pas l'artiste mais le champ de production en tant qu'univers de croyance qui produit la valeur de l'œuvre d'art comme fétiche en produisant la croyance dans le pouvoir créateur e l'artiste. Etant donné que l'œuvre d'art n'existe en tant qu'objet symbolique doté de valeur que si elle est connue et reconnue, c'est-à-dire socialement institué comme œuvre d'art par des spectateurs donnés de la disposition et de la compétence esthétique qui sont nécessaires pour la connaître et la reconnaître comme telle, la science des œuvres a pour objet non seulement la production

matérielle de l'œuvre mais aussi la production de la valeur de l'œuvre ou, ce qui revient au même, de la croyance dans la valeur de l'œuvre. (Bourdieu 1992: 375)

Il bello è un'investitura commerciale, una costruzione posticcia indipendente dalle qualità intrinseche dell'opera: una volta inserita nel campo di produzione, essa perde qualsivoglia debito creativo rinnovandosi piuttosto in veicolo trasparente di traffici finanziari. Il valore delle opere di Jed muta di continuo nel corso delle vicende, e mai per motivi estetici: il costo della prima foto pubblicata online s'innalza da duecento euro a duemila in seguito all'esaurimento dell'offerta e al consequenziale aumento della domanda (cfr. Houellebecq 2010: 91), e la quotazione in borsa del ritratto di Houellebecq raggiunge i dodici milioni solo dopo la morte dell'autore e il furto del dipinto (cfr. *ibid.*: 381); il prezzo – con le sue oscillazioni congiunturali – è l'unica stima di cui l'acquirente può prendere atto.

Lo stesso discorso va applicato alla fisionomia dell'artista, a sua volta coagulo di influenze esterne, di informazioni collegiali. La professionalità dell'artista non è solo l'applicazione delle facoltà artigianali, delle sue competenze genuinamente estetiche, ma anche una carica nutrita da un riconoscimento sociale:

«Vous ne comprenez pas...», dit patiemment Franz. «Ce n'est pas une forme d'art particulière, une *manière* qui m'intéresse, c'est une personnalité, un regard posé sur le geste artistique, sur sa situation dans la société. [...] Et, pourtant, je ne suis pas un intellectuel». (110)

Il gallerista Frank Teller, che pur dovrebbe incarnare un metro di giudizio estetico tradizionale, nell'ammettere la propria inettitudine intellettuale rivela il nuovo parametro lavorativo a cui l'artista deve ambire: l'apparenza, l'*habitus* adatto ad accreditarlo come tale davanti alla collettività. Meizoz definisce «posture» una sembianza che si pianifica «sur la scène de parole littéraire et le masque d'auteur qui lui est attaché» (Meizoz 2007: 7): la professionalità estetica è un atto performativo, un'enunciazione pubblica del *self* che disperde la corporalità e le proprietà creative a favore di un atteggiamento fascinioso fondato sul carisma. L'autore si mercifica al livello della sua opera, diviene egli stesso prodotto destinato al pubblico: «on consomme aujourd'hui la voix et l'image de l'auteur sans avoir souvent lu une seule ligne de lui: l'effet charismatique propre à l'écriture ne repose plus sur la lecture, mais sur l'audition et la vision» (Nora 1986: 2149); la professionalità è determinata dall'alterità, dall'approvazione altrui. Così

facendo l'artista stesso si aggiorna in marca, in un certificato di garanzia del suo prodotto: è sufficiente ottenere una breve nota distratta da Michel Houellebecq per legittimare l'opera di Jed, per comprovarne la caratura estetica, poiché la postura dello scrittore e il suo patrocinio sono più impattanti a livello collettivo dei caratteri stessi dell'opera del protagonista; la pubblicità, cioè il peritesto del prodotto, precede il testo stesso. Lo stesso vale per l'incarico di Marilyn, l'addetta stampa di Jed: la professionalità artistica è il risultato di un'intensa e articolata ingegneria informativa, mediatica e promozionale atta a innestare il protagonista in una rete semiotica di comunicazioni che ne ratifica lo status estetico a partire dal consumo della sua immagine più che dalla ricezione della sua opera. Jed è un artista a prescindere dagli atti artistici che compie, esercita la sua professione in modo passivo varando *in primis* un culto della sua personalità. Un agente immobiliare «fut saisi d'une véritable transe lyrique lorsqu'il apprit que Jed était artiste. "C'était la première fois", s'exclama-t-il, "qu'il avait l'occasion de vendre un atelier d'artiste à un artiste!"» (Houellebecq 2010: 16); il mestiere artistico opera anche quando non produce nulla di concreto, irradiando un'aura professionale che monopolizza lo spazio e lo satura di senso estetico. In altre parole, non si assiste a una scomparsa dell'«aura» benjaminiana quanto a una sua ridefinizione basata sul come e non sul cosa: ciò che conta sono le varie cornici di significazione performativa – il carattere dell'artista, il luogo di esibizione, la promozione, ecc.⁶.

Appurata la natura mediatica della professionalità e il ridimensionamento del prodotto di fronte al marchio e alla pubblicità, la storia dell'arte si riduce a lotte intestine tra industrie rivali, ognuna tesa a imporsi sul mercato e ad alzare gli interessi a proprio favore. È il padre di Jed a educare il figlio a questa verità celata, esortandolo a dissipare l'ipocrisia che si cela dietro il lavoro artistico: «"On pourrait croire que le besoin de s'exprimer, de laisser une trace dans le monde, est une force puissante; et pourtant en général ça ne suffit pas. Ce qui marche le mieux, ce qui pousse avec la plus grande violence les gens à se dépasser, c'est encore le pur et simple besoin d'argent"» (43); anche l'artista, come l'idraulico, agisce per un tornaconto economico. Ne consegue una professionalità bifronte e contraddittoria: «Alors que Koons semblait porter en lui quelque chose de double, comme une contradiction insurmontable entre la rouerie ordinaire du technico-commercial et l'exaltation de l'ascète» (10). L'economista e l'esteta, l'intuizione e la speculazione, coesistono in un unico approccio professionale:

⁶ Cfr. Dal Lago-Giordano 2018.

Jeff Koons – così come tutti gli artisti della sua generazione – trasforma l'irrazionalità della creazione in razionalità del profitto, conserva l'entusiasmo straordinario della fantasia senza compromettere il calcolo delle entrate.

Jed, tuttavia, non comprende del tutto il carattere della sua professione, coltivando nostalgico una fiducia romantica – e perciò retrograda, difettosa, inutile perché improduttiva – del fare artistico. Si apre così una crepa tra il personaggio e la voce narrante, quest'ultima adibita a contraltare esplicativo, a demistificatore dell'ingenuità e degli errori del protagonista. Per Jed il lavoro dell'artista mantiene una valenza irrazionale, mistica e ineffabile, sottomessa al delirio estetico: «être artiste, à ses yeux, c'était avant tout être quelqu'un de *soumis*. Soumis à des messages mystérieux, imprévisibles, qu'on devait donc faute de mieux et en l'absence de toute croyance religieuse qualifier d'*intuitions*» (104). La voce narrante, attraverso il filtro causticamente ironico tipico di Houellebecq, controbatte: «Les études de Jed avaient été purement littéraires et artistiques, et il n'avait jamais eu l'occasion de méditer sur le mystère capitaliste par excellence: celui de la *formation du prix*» (91). La diegesi sfoggia una coscienza della realtà superiore rispetto a Jed: l'unico mistero del fenomeno artistico è il prezzo, l'agglutinazione di un valore che dipende da calcoli, interessi e macchinazioni, proprio come in un qualsiasi altro lavoro.

Trasferendoci sull'altro versante, il mondo della scrittura, osserviamo come il personaggio di Michel Houellebecq si dimostri a sua volta più lucido di Jed, arrivando ad affermare: «“Nous aussi, nous sommes des produits... [...], des produits culturels. Nous aussi, nous serons frappés d'obsolescence”» (167). L'autore è conscio della conversione alla quale è andato incontro il mestiere artistico, e sembra aver accettato la metamorfosi dell'appagamento estetico in reddito. Davanti a un'allettante offerta di lavoro Houellebecq non può tirarsi indietro, a prescindere dal trasporto estetico che lo associa al progetto, poiché a interessargli è soltanto la retribuzione (127). Più che cinismo, la sua condotta denota una maturità lavorativa maggiore rispetto a Jed; tra i due il vero professionista, l'individuo che svolge il suo servizio con maggiore idoneità, è senza dubbio Houellebecq. Inoltre, questa disparità tra Houellebecq e Jed in merito allo stipendio svela un aspetto ulteriore del mercato estetico contemporaneo, vale a dire il peso economico maggiore dell'arte rispetto alle lettere; come lamenta lo scrittore stesso, «“Mais oui, bien sûr, il faut être artiste! La littérature, comme plan, c'est complètement rapé!”» (76).

Per quanto concerne la postura e la dialettica tra estro creativo e contegno artigianale, la messa in scena è resa più problematica e contraddittoria. Alain Rey scrive: «l'artiste perd peu à peu ses attributs psycho-mythiques

et religieux (âme, génie, inspiration) pour acquérir ou retrouver [...] des 'mains' et des 'yeux', un faire qui peut n'être qu'une fabrication» (Rey 1987: 19); nel caso del Michel Houellebecq personaggio, tuttavia, le due dimensioni convivono in uno strabismo che diventa silhouette performativa. Si legga l'*ekphrasis* del ritratto di Houellebecq realizzato da Jed:

Dans le tableau, Houellebecq est debout face à un bureau recouvert de feuilles écrites ou demi-écrites. Derrière lui, à une distance qu'on peut évaluer à cinq mètres, le mur blanc est entièrement tapissé de feuilles manuscrites collées les unes contre les autres, sans le moindre interstice. [...] Saisi à l'instant où il vient de repérer une correction à effectuer sur une des feuilles posées sur le bureau devant lui, l'auteur paraît en état de transe, possédé par une furie que certains n'ont pas hésité à qualifier de démoniaque; sa main portant le stylo correcteur, traitée avec un léger flou de mouvement, se jette sur la feuille "avec la rapidité d'un cobra qui se détend pour frapper sa proie", comme l'écrit de manière imagée Wong Fu Xin [...]. L'éclairage, beaucoup plus contrasté que dans les tableaux antérieurs de Martin, laisse dans l'ombre une grande partie du corps de l'écrivain, se concentrant uniquement sur le haut du visage et sur les mains aux doigts crochus, longs, décharnés comme les serres d'un rapace. L'expression du regard apparut à l'époque si étrange qu'elle ne pouvait, estimèrent alors les critiques, être rapprochée d'aucune tradition picturale existante, mais qu'il fallait plutôt la rapprocher de certaines images d'archives ethnologiques prises au cours de cérémonies vaudoues. (Houellebecq 2010: 179-181)

Il dipinto di Jed accentua la componente artigianale del lavoro scrittorio, insistendo sugli attrezzi della professione quali i fogli e la penna e connotando lo scenario alla stregua di un laboratorio; il focus sul momento della correzione avvalorava la meccanica del processo creativo e il ruolo di un'intelligenza metodica. Simultaneamente, il dipinto include tratti riconducibili alla sfera simbolica della magia e della violenza estetica che contestano il criterio logico, quali il riferimento alla trance e ai riti voodoo e la caratterizzazione demoniaca e feroce. Il ritratto appare volutamente incongruente, e così l'immagine del suo soggetto: la postura artistica di Houellebecq è schizofrenica, esprime una professionalità che imposta la sua gravità mediatica sull'ambiguità⁷. Una seconda proprietà concettuale attinge invece dalla topica dell'artista maledetto, una delle

⁷ Cfr. Grauby 2018.

posture autoriali semioticamente più fortunate. Houellebecq è un'incrostazione di luoghi comuni e cliché di tale matrice culturale: è misantropo (cfr. *ibid.*: 124), fumatore incallito (138) e alcolista (142), la sua condizione depressiva è testimoniata dall'abbigliamento sciatto e dalla scarsa igiene personale (160), e così via. È il romanzo stesso, in un bagliore di autoco-scienza, a specificare che tale modo di porsi è l'ennesima strategia posturale, l'ennesima etichetta attraverso la quale presentarsi al pubblico. Jed insinua che Houellebecq stia recitando un copione: «“Là, J'ai l'impression que vous jouez un peu votre propre rôle”» (141); l'iperbole innesca una trasparenza metaforica che diventa ostentazione – e quindi derisione, autoironia.

È però nell'ultima parte del romanzo, in seguito al suo omicidio, che lo Houellebecq personaggio verrà definitivamente riconvertito in moneta culturale attraverso la mercificazione della sua figura professionale: di lui non rimarrà che il ritratto con annesso il valore di mercato, un manufatto appartenente a un campo estetico antagonista al suo che cancella qualsiasi peso abbiano avuto la sua vita e il suo lavoro a favore di una completa prevaricazione economica. Il proposito di Jed di voler «remettre “Michel Houellebecq, écrivain” sur le marché» (381) ha un'accezione ambivalente: a essere restituito al dominio degli acquirenti e del consumo mediatico può essere ora il dipinto, ora Houellebecq stesso – o, quantomeno, la sua eco artistica, la sua postura. Il paragone tra lo scempio che ha subito il suo cadavere e un quadro di Pollock suggella la vittoria dell'arte visiva sull'arte verbale, poiché Houellebecq stesso si riduce a testo visivo. Va poi precisato che Houellebecq viene ucciso a causa del furto del dipinto, e non certo come ritorsione per quanto affermato nei suoi romanzi; il suo patrimonio produttivo, così ossessivamente rimarcato fino a quel momento attraverso i ripetuti epiteti formulari «l'auteur de X», viene annichilito, poiché la sua opera scrittorica non possiede alcun rilievo sociale né alcuna responsabilità sulla sua morte. Tale disfatta è sottolineata dal romanzo stesso quando l'agente di polizia che si occupa del caso esterna il suo disappunto: «Il était assez déprimant de retomber en fin de compte sur la motivation criminelle la plus répandue, la plus universelle: l'argent» (354); il pericolo non proviene dalle controversie suscitate dai romanzi, come si potrebbe supporre, bensì dal prezzo esagerato raggiunto dal dipinto tra gli investitori d'arte. Il funerale procede senza intoppi, senza un particolare clamore mediatico (313). Viceversa, la morte gonfia a dismisura il costo del ritratto, indice di quanto il mercato abbia ormai sovrascritto l'esperienza: l'uomo Houellebecq non interessa, interessa solo il suo fantasma economico; non conta il fatto, conta solo il simulacro.

5. Una terza postura: la scrittura come lavoro di montaggio informativo

Ragionando a sufficienza sulla costituzione formale del testo ci si accorge di come l'intero romanzo agisca come un'operazione posturale fondata sulla metanarrazione. C'è, difatti, un terzo artista, un terzo mestiere estetico, la cui sagoma professionale viene raccontata nell'opera – seppur trasversalmente, in filigrana: Michel Houellebecq, l'autore implicito di *La carte et le territoire*⁸, si mette in scena non solo attraverso una raffigurazione sdoppiata, quanto soprattutto per mezzo di un gioco di specchi che riverbera l'impalcatura argomentativa.

Ciò avviene, in primo luogo, tramite numerose fessure discorsive lungo le quali si avverte chiaramente la presenza di un ulteriore lavoratore artistico, ovvero il narratore delle vicende. Non è un caso che *La carte et le territoire* disponga di un narratore extradiegetico, circostanza abbastanza rara nell'opera di Houellebecq: l'intervento di una voce sovrastante e provvista di una coscienza diversa da quella dei protagonisti – di Jed Martin come di Michel Houellebecq – è più percettibile rispetto agli altri romanzi, instaurando di fatto un abbozzo di gerarchia espressiva e di conflitto tra soggettività. I dispositivi formali coniugati sono sostanzialmente tre. L'utilizzo più che frequente del corsivo – il quale, come nota Noguez, in Houellebecq avvisa un «corps étrange» (Noguez 2003: 130) – in occorrenza di vocaboli quali arte, artista e opera problematizza la questione estetica, interrogando in merito alla consistenza artistica dei lavori di Houellebecq e Jed: il testo si sviluppa così su un prospetto binario, dato che l'istanza diegetica mette in dubbio con tono malizioso e quasi sarcastico quanto pronunciano i personaggi; Dédomon scrive che «le mot dévoile lui-même ses propres secrets car, dans ses plis et replis, il ouvre un espace intermédiaire qui permet de questionner l'art sur ce qu'il est devenu dans la période contemporaine» (Dédomon 2015). Secondariamente, la prosa si infoltisce spesso in un groviglio sintattico che inficia silenziosamente le informazioni elargite dalla focalizzazione interna di Jed: il discorso indiretto libero rende difficoltoso individuare le sorgenti enunciative, e non è raro che un'affermazione ne contraddica un'altra in un dislivello discorsivo (cfr. Rădulescu-Dincă 2017). Infine, l'intrusione diegetica si può dedurre dai molteplici episodi di autocoscienza metanarrativa del romanzo. Uno su tutti: Jed interpella Houellebecq intorno alla possibilità di impiegare un

⁸ Cfr. Booth 1961.

radiatore come spunto narrativo, eventualità che si verifica davvero dal momento che il romanzo prende le mosse da un malfunzionamento della caldaia (cfr. Houellebecq 2010: 137; 11).

Il Michel Houellebecq narratore, dunque, è un lavoratore estetico compartecipe del romanzo di cui non possiamo non tener conto data l'autorità che esercita. In tal senso, *La carte et le territoire* – per come è stato composto – assurge a manifesto poetico in negativo: Houellebecq, oltre a quello dei suoi personaggi, illustra il proprio criterio lavorativo in maniera implicita attraverso alcune allusioni stilistiche. Durante l'*ekphrasis* di uno dei dipinti più importanti di Jed, *Bill Gates et Steve Jobs s'entretenant du futur de l'informatique*, viene avanzata un'importante dicotomia produttiva:

Dans certaines pages de son autobiographie, *La Route du futur*, Bill Gates laisse parfois transparaître ce qu'on pourrait considérer comme un cynisme complet – en particulier dans le passage où il avoue tout uniment qu'il n'est pas forcément avantageux, pour une entreprise, de proposer les produits les plus innovants. Le plus souvent il est préférable d'observer ce que font les entreprises concurrentes [...], de les laisser sortir leurs produits, affronter les difficultés inhérentes à toute innovation, essayer les plâtres en quelque sorte; puis, dans un deuxième temps, d'inonder le marché en proposant des copies à bas prix des produits de la concurrence. [...] C'était pourtant Jobs, immobile, affaibli, en position perdante, qui donnait l'impression d'être le maître du jeu [...]. Dans son regard brillait toujours cette flamme qui n'est pas seulement celle des prédicateurs et des prophètes, mais aussi celle de ces inventeurs si souvent décrits par Jules Verne. [...] De même on avait l'impression qu'il pouvait, par l'intuition fulgurante d'un nouveau produit, imposer subitement au marché de nouvelles normes. (*Ibid.*: 186-187)

Il quadro è l'indizio di una religione autoriale. Il binomio produttivo tra Gates e Jobs, tra tradizione e innovazione e tra amministrazione industriale e creazione artigianale, può essere accostato alla polarità professionale che abbiamo sondato finora in Jed Martin e nel Michel Houellebecq personaggio; tuttavia, come si può arguire ora da alcune dichiarazioni esplicite dell'autore reale ora da uno studio intorno alla morfologia di *La carte et le territoire*, il Michel Houellebecq narratore aderisce quasi del tutto al *modus operandi* di Gates, ovvero all'interpolazione cinica delle tradizioni preesistenti piuttosto che all'invenzione entusiasta di prodotti inediti.

In *Rester vivant*, raccolta di saggi di poetica – il cui sottotitolo è non casualmente *Méthode* –, Houellebecq raccomanda:

Ne vous sentez pas obligé d’inventer une forme neuve. Les formes neuves sont rares. [...] La plupart des formes neuves se produisent non pas en partant de zéro, mais par lente dérivation à partir d’une forme antérieure. L’outil s’adapte, peu à peu; il subit de légères modifications. (Houellebecq 2022: 15)

Al di là della metafora ingegneristica, è evidente l’omologia con la fede produttiva di Gates: l’evoluzione letteraria non consiste necessariamente nell’ideazione di forme nuove quanto piuttosto nel loro arrangiamento, allo stesso modo di come la tecnologia che anima il mercato informatico può limitarsi a consolidare quanto già confezionato evitando manovre finanziariamente ardite. Nella stessa raccolta, all’interno di un saggio dall’e-loquente titolo *Une brève histoire de l’information*, Houellebecq dice qualcosa di altrettanto significativo: «Pour l’écrivain, le micro-ordinateur fut une libération inespérée: on ne retrouvait pas vraiment la souplesse et l’agrément du manuscrit, mais il redevenait possible, quand même, de se livrer à un travail sérieux sur un texte» (*ibid.*: 48); il computer, e quindi l’introduzione di una scrittura computazionale votata al trattamento di dati e informazioni, assicura al mestiere autoriale una serietà che manca alla scrittura a mano – flessibile e piacevole, ma amatoriale. La convinzione di Houellebecq echeggia quanto Bernes ha discusso riguardo al cambiamento della scrittura dinanzi alla modifica delle logiche lavorative nel settore terziario:

Like [white-collar] [...] work, both the art and the writing of the period treat language – or symbols, more generally – a kind of a material medium, or substance, to which one applies a series of processes: rearranging, sorting, cataloguing, parsing, transcribing, excerpting. (Bernes 2017: 21)

In una giurisdizione epistemica nella quale il postfordismo ha eliminato la frontiera tra vita lavorativa e vita privata e nella quale l’attività estetica è un servizio professionale come un altro, anche la scrittura è stata convertita in un apparato di management informativo: il settore terziario prevede innanzitutto l’istituzione di reti di dati utili alla catalogazione della realtà in cataste immateriali da vendere come merce; all’innovazione linguistica subentra l’amministrazione linguistica. In altre parole, l’archetipo del genio solitario che crea *ex-novo* è obsoleto di fronte all’agilità del *teamwork*, all’efficacia di comunità lavorative che maneggiano lo stesso materiale. Houellebecq descrive tale scenario lavorativo in diverse sue opere, ad esempio nella ricerca biologica in *Les particules élémentaires* o nel finanziamento artistico per conto del Ministero della Cultura in *Plateforme*:

Loin d'être les Rimbaud du microscope qu'un public sentimental aime à se représenter, les chercheurs en biologie moléculaire sont le plus souvent d'honnêtes techniciens, sans génie, qui lisent Le Nouvel Observateur et rêvent de partir en vacances au Groenland. La recherche en biologie moléculaire ne nécessite aucune créativité, aucune invention; c'est en réalité une activité à peu près complètement routinière, qui ne demande que de raisonnables aptitudes intellectuelles de second rang. (Houellebecq 1998: 23)

Ce n'est pas à moi qu'il revient d'inventer ni d'adopter de nouvelles attitudes, de nouveaux rapports au monde. (Houellebecq 2001: 23-24)

In *Extension du domaine de la lutte*, il precetto poetico e professionale è reso ancora più chiaro:

Selon lui, la production et la circulation de l'information devaient connaître la même mutation qu'avaient connue la production et la circulation des denrées: le passage du stade artisanal au stade industriel. (Houellebecq 1994: 52)

La scrittura, in quanto distribuzione di informazioni, deve rinunciare a qualsiasi ambizione creativa, artigianale, e farsi industriale, meccanizzata; l'invenzione deve cedere il passo all'inventario. D'altro canto, la posa saggistica assunta da Houellebecq può essere interpretata come una raccolta di informazioni, come una gestione ordinata di dati da porgere al lettore attraverso una pellicola narrativa. In un passo verso la fine di *La carte et le territoire*, l'indagine poliziesca e il metodo scrittoria di Houellebecq – personaggio o narratore che sia – vengono espressamente accomunati: entrambi si basano sul recupero di informazioni, sul «prendre des notes» (cfr. Houellebecq 2010: 271); il verbo inventare riscatta la sua identità etimologica – vale a dire cercare, cogliere qualcosa d'esistente. Russell Williams propone la formula «novel as postproduction» (Williams 2020: 53) per circoscrivere l'atteggiamento narrativo di Houellebecq: il racconto lavora per ri-elaborazione di contenuti, attraverso processi di montaggio e sincronizzazione di sequenze argomentative poi emendate al fine di ottimizzarne il valore estetico – non diversamente da quanto fa Jed con le fotografie. Lo Houellebecq personaggio confida: «Je crois que j'en ai à peu près fini avec le *monde comme narration* [...]. Je ne m'intéresse plus qu'au *monde comme juxtaposition*» (Houellebecq 2010: 249); la carta, ovvero il romanzo, attraverso un impianto sistemico giustappone e dirige le informazioni ontiche, assesta un territorio altrimenti frastagliato.

Ciò procura ai testi di Houellebecq una struttura spuria, in quanto innesto di registri e genealogie differenti. A proposito dello stile di Houellebecq, Dion e Haghebaert individuano «une logique de l’hypermarché où les formes sont à portée de main et constituent autant de produits de consommation disponibles pour un plaisir immédiat» (Dion-Haghebaert 2001: 522): i prototipi formali e gli spezzoni argomentativi equivalgono a merci sempre disponibili sugli scaffali, e il romanzo-saggio corrisponde a un discount da cui prelevare informazioni sul mondo mediante una logica che ripete pedissequamente il comando del *just-in-time*; all’interno dell’opera, l’alto e il basso, il formale e l’informale, il comico e il serio si avvicendano senza soluzione di continuità. Il pluristilismo del romanzo rievoca allora i caratteri della «post-historical art» dantiana, la quale, rifiutando la concezione romantica dell’artista intesa come una singolarità tecnico-espressiva, accoglie la coesistenza di stili diversi senza alcuna gerarchia di valore (Danto 2014: 45). Non deve dunque sorprendere il passaggio brusco che si incontra tra la seconda e la terza parte di *La carte et le territoire*, quando il romanzo rinnega la configurazione da *Künstlerroman* e adotta un’ossatura poliziesca sbarazzandosi momentaneamente di personaggi e ambientazioni precedenti per ospitarne di nuovi; il testo si comporta da faldone disordinato.

Quanto enunciato giustifica la composizione anomala di *La carte et le territoire*. Come è risaputo, Houellebecq è stato accusato di plagio per aver adoperato brani allogeni – estratti soprattutto da fonti online quali Wikipedia (cfr. Wikipedia, *Mouche domestique*) e il sito del Ministero degli Interni francese (cfr. *Devenir policier, Corps et grades*) – senza citarne l’origine: il romanzo è ordito su un collage di elementi eterogenei, in una giustapposizione informativa eletta quale abitudine lavorativa, norma professionale. Se Bernes ha delineato il lavoro scrittoriale postfordista come una procedura di «rearranging, sorting, cataloguing, parsing, transcribing, excerpting», Kennet Goldsmith, teorico dell’«uncreative writing», ha annesso ulteriori tecniche quali «word processing/databasing/recycling/intentional plagiarism/appropriation» (Goldsmith 2011: 2): il plagio sarebbe dunque una pratica compositiva come un’altra atta al management e al riciclo delle informazioni, in un nuovo ecosistema narrativo nel quale il bello non è ineluttabilmente originale. Le apologie ora di Houellebecq ora di Flammarion sono indicative in tal senso, e confermano la fisionomia professionale che emerge dal testo: l’autore ha rivendicato il suo diritto di utilizzare le fonti informative disponibili per riplasmarle in sostanza narrativa, definendo la sua scrittura «un genre de patchwork, un tissage, un entrelacement» (Dailymotion, *Houellebecq*

répond aux accusations de plagiat) che eredita la lezione di Perec; la casa editrice ha sostenuto che «Michel Houellebecq utilise effectivement les notices et sites officiels comme matériau littéraire brut pour parfois les intégrer dans ces romans après les avoir retravaillés» (Solym 2010), impiegando un lessico industriale che evidenzia l'importanza della rielaborazione all'interno del gesto creativo. Del resto, il romanzo stesso dà prova di una certa disinvoltura nell'uso di *Wikipedia* come supporto argomentativo, dato che in alcune occasioni l'enciclopedia viene citata attraverso un riferimento esplicitamente intradiegetico (cfr. Houellebecq 2010: 225). Inoltre, tale orditura apocrifa, rabberciata da inserti parasaggistici contraffatti e da *ekprashis* scritte secondo una retorica ipertrofica e a tratti presuntuosa, alimenta l'atmosfera ironica e sarcastica che permea il testo: il romanzo si atteggia da trattato sull'arte contemporanea imitando le movenze argomentative in maniera – apertamente – posticcia.

Sulla base di ciò, i profili professionali di Gates e Houellebecq, le loro filosofie deontologiche e produttive, coincidono: entrambi rigettano l'innovazione, la creazione di forme nuove, a beneficio del riassetto di prodotti già disponibili sul mercato – corroborando così il pensiero postfordista. *La Carte et le territoire* si rivela un *Künstlerroman* autoriflessivo, un romanzo che tratta la formazione artistica del suo stesso autore, in quanto esibisce i propri meccanismi compositivi come un'officina a cielo aperto tramite l'ostentazione provocatoria dei suddetti meccanismi. La postura estetica di Houellebecq consta paradossalmente nel non avere una postura, una marcatura stilistica contraddistinta, dal momento che il testo «se présente comme un montage de citations, de collages et de pastiches, selon un continuum allant de la 'vraie' citation (réécrite ou attribuée à une source erronée) au pseudo-collage ou effet de collage, mimant un texte emprunté» (Martin-Laferrière 2020: 259). Agendo così, inoltre, Houellebecq emula l'azione estetica del suo personaggio Jed Martin: entrambi realizzano riproduzioni di secondo grado, dal momento che lavorano a qualcosa già lavorato, già prodotto – il primo fotografando oggetti e cartine e dipingendo mestieri, il secondo ricamando un romanzo a partire da un mosaico di unità testuali reperite altrove.

La carte et le territoire racconta di tre lavoratori esemplari dell'episteme postfordista e tardocapitalista. Se Jed e lo Houellebecq personaggio esitano nel mezzo di una dialettica tra artigianato e industria e tra romantico e metodico, il Michel Houellebecq narratore scioglie l'*impasse* attraverso la metanarrazione parteggiando per il secondo versante e adeguando la sua scrittura romanzesca all'attuale circuito informativo.

6. La fine del lavoro: un'apocalisse post-postfordista

Come da consuetudine, Houellebecq conclude *La carte et le territoire* con una prolessi post-apocalittica. In questo caso, ad essere inscenata è la fine del lavoro umano: l'ultima fase dell'opera di Jed prevede la riproduzione fotografica in *time-lapse* di prodotti industriali – quali cellulari e schede madre dei computer – immersi nell'acido solforico e in via di decomposizione; la sua carriera si chiude perciò in maniera circolare, invertendone concettualmente l'esordio.

Il crollo dell'industria allusa da Jed prelude però anche all'estinzione della specie umana – la quale, come statuito dall'ideologia postfordista e neolibérale, pare trarre la sua legittimità ontologica innanzitutto dall'esercizio di un lavoro. Ciononostante, dopo un iniziale sgomento, tale panorama post-apocalittico è descritto privo di un tenore traumatico, e anzi con tonalità suffuse:

L'œuvre qui occupa les dernières années de la vie de Jed Martin peut ainsi être vue – c'est l'interprétation la plus immédiate – comme une méditation nostalgique sur la fin de l'âge industriel en Europe, et plus généralement sur le caractère périssable et transitoire de toute industrie humaine. Cette interprétation est cependant insuffisante à rendre compte du malaise qui nous saisit à voir ces pathétiques petites figurines de type Playmobil, perdues au milieu d'une cité futuriste abstraite et immense, cité qui elle-même s'effrite et se dissocie, puis semble peu à peu s'éparpiller dans l'immensité végétale qui s'étend à l'infini. Ce sentiment de désolation, aussi, qui s'empare de nous à mesure que les représentations des êtres humains qui avaient accompagné Jed Martin au cours de sa vie terrestre se délitent sous l'effet des intempéries, puis se décomposent et partent en lambeaux, semblant dans les dernières vidéos se farier le symbole de l'anéantissement généralisé de l'espèce humaine. Elles s'enfoncent, semblent un instant se débattre avant d'être étouffées par les couches superposées de plantes. Puis tout se calme, il n'y a plus que des herbes agitées par le vent. Le triomphe de la végétation est total. (Houellebecq 2010: 413-414)

Il malessere è ben presto temperato in soffice malinconia – se non in un vero e proprio lieto fine. Il postfordismo ha accelerato così tanto la produzione antropica da causare una singolarità che ha condotto alla scomparsa del lavoro – e quindi dell'umano. Il futuro è nonumano, vegetale: il territorio ha riscosso la sua rivincita contro la carta, la realtà

ha nuovamente soverchiato l'iperrealtà, la simulacrazione si è interrotta davanti a un esistente salvo dalle concrezioni estetiche del tardo capitalismo.

7. Conclusioni

Con questo contributo si è voluto indagare il processo di mercificazione a cui va incontro la produzione estetica nel tardo capitalismo, nonché le trasformazioni postfordiste della professionalità artistica conseguenti a un inserimento coercitivo del bello all'interno dell'economia immateriale di un sempre più predominante – e politicizzato – settore terziario. *La carte et le territoire* si è rivelato non solo un documento inerte di tale rivoluzione del mestiere estetico, quanto soprattutto un attore esso stesso di caratteri prettamente postfordisti – la flessibilità, la specializzazione, il criterio *just-in-time* – attraverso un'ingegnosa conformazione testuale e discorsiva. I lavori di Jed Martin e dei due Houellebecq testimoniano come il bello, nel mercato globale del nuovo millennio, non sia più soggetto alla garanzia dell'originalità e della creatività, bensì risponda a inedite metodologie ed efficienze produttive quali la pronta disponibilità e il valore dell'investimento.

Bibliografia

- Baudrillard, Jean, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970.
- Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- Baudrillard, Jean, "Le complot de l'art, *Libération*", 20.05.1996.
- Bernes, Jasper, *The Work of Art in the Age of Deindustrialization*, Stanford, Stanford University Press, 2017.
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961.
- Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- Codeluppi, Vanni, "Il capitalismo estetico", *Studi di Sociologia*, 57.3 (2019): 227-238.
- Dal Lago, Alessandro - Giordano, Serena, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.
- Danto, Arthur, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 2014.
- Dédomon, Claude, "L'art contemporain face à la logique marchande dans *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq", *Revue Italienne d'Études Françaises*, 5 (2015).
- Dion, Robert - Haghebaert, Élisabeth "Le Cas de Michel Houellebecq et la dynamique des genres littéraires", *French Studies*, 55.4 (2001): 509-524.
- Goldsmith, Kenneth, *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011.
- Grauby, Françoise, "Artiste et écrivain dans *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq", *The French Review*, 87.2 (2013): 105-117.
- Grauby, Françoise, "Posture et performance d'auteur: Mises en scène de Houellebecq dans *La Carte et le territoire*", *Contemporary French and Francophone Studies*, 22.1 (2018): 76-84.
- Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag GmbH, 1969.
- Houellebecq, Michel, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Éditions Maurice Nadeau, 1994.
- Houellebecq, Michel, *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998.
- Houellebecq, Michel, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001.
- Houellebecq, Michel, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- Korzybski, Alfred, *Science and Sanity*, New York, Institute of General Semantics, 1933.

- Lipovetsky, Gilles, *L'empire de l'éphémère: la mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, 1987.
- Lipovetsky, Gilles - Serroy, Jean, *L'esthétisation du monde: Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013.
- Martin-Achard, Frédéric - Laferrière, Aude, "La Mouche et le bichon: style et autorité au risque du collage dans *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq", *French Studies*, 74.2 (2020): 259-274.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- Noguez, Dominique, *Houellebecq, en fait*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003.
- Nora, Olivier, "La Visite au grand écrivain", *Les lieux de mémoire*, Ed. Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1986: 2131-2155.
- Rădulescu, Anda - Dincă, Daniela, "Sur quelques aspects d'hybridation dans le roman *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq", *Annals of the University of Craiova*, 21.1 (2017): 104-116.
- Rey, Alain, "Le nom d'artiste", *Romantisme*, 55 (1987): 5-22.
- Stallabrass, Julian, *Contemporary Art: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Williams, Russel, "Michel Houellebecq, information management and our new dark age", *French Cultural Studies*, 31.1 (2020): 46-58.

Sitografia

- Dailymotion, *Houellebecq répond aux accusations de plagiat*, 2010, <https://www.dailymotion.com/video/xepkd8>, web (ultimo accesso: 31/03/2023).
- Devenir policier, *Corps et grades*, <https://www.devenirpolicier.fr/corps-grades>, web, (ultimo accesso: 31/03/2023).
- Solym, Clément, "Houellebecq ne plagie pas, il ne fait que de 'courtes citations'", *Actualité*, 06.09.2010, <https://actualitte.com/article/77315/presse/houellebecq-ne-plagie-pas-il-ne-fait-que-de-courtes-citations>, online (ultimo accesso: 31/03/2023).
- Wikipedia, *Mouche domestique*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Mouche_domestique, web, (ultimo accesso: 31/03/2023).

L'autore

Aldo Baratta

Assegnista di ricerca presso Sapienza Università di Roma. Si occupa di teoria e comparatistica letteraria, con un interesse particolare verso la *Thing Theory*, il romanzo contemporaneo e i legami fra letteratura e capitalismo.

Email: aldo.baratta@uniroma1.it

L'articolo

Data invio: 31/03/2023

Data accettazione: 31/07/2023

Data pubblicazione: 30/11/2023

Come citare questo articolo

Baratta, Aldo, "Ritratto dell'artista da lavoratore: posture estetiche in *La carte et le territoire*", *Rappresentazioni del lavoro in letteratura e nella cultura visuale*, Eds. R. Calzoni - V. Serra, *Between*, XIII.26 (2023): 19-45, <http://www.Between-journal.it/>

