

Giacomo Fronzi

LE SEDUZIONI DEL BANALE.
MARCEL DUCHAMP E ROBERT RAUSCHENBERG

1. *Introduzione. Il sublime e il banale*

1913. Una banale ruota di bicicletta, fissata al contrario su uno sgabello, viene presentata come *opera d'arte*. Dopo questa bizzarra e dis-sacratoria azione nulla sarebbe più potuto essere come prima; il fare artistico, le modalità espressive, le stesse definizioni di arte e di artista non sarebbero potute rimanere inalterate. Ma cosa ha rappresentato quel gesto? E quali conseguenze si sono avute? In definitiva: com'è andata a finire?

È estremamente difficile rispondere a queste domande, dal momento che il gesto con il quale Marcel Duchamp rivoluziona il modo di concepire l'opera d'arte e la sua realizzazione avrà innumerevoli ed inattese conseguenze, tanto nell'ambito della pratica artistica quanto in quello della riflessione estetica. In questa sede ci interessa, però, focalizzare l'attenzione su uno dei tanti elementi, formali e concettuali, che potrebbero essere richiamati ed analizzati in relazione alla svolta duchampiana e che ora poniamo sottoforma di quesito: dopo Marcel Duchamp, come si configura il rapporto tra arte e realtà? E quale nesso c'è tra oggetto reale e oggetto artistico? Possiamo avvicinarci alla questione che tali domande pongono, iniziando con il far riferimento ad una categoria centrale dell'estetica: il sublime.

Secondo Massimo Carboni è possibile rileggere «alcuni episodi cruciali dell'arte di questo secolo utilizzando la chiave interpretativa del sublime»¹. Questa tesi implica, nella riflessione di Carboni, la ripresa di alcuni connotati tipici del sublime e la loro individuazione nelle opere di alcuni artisti del Novecento, esattamente quattro: Hofmannsthal, Duchamp, Malevič e Newman. In ognuno di loro, seppure nelle peculiarità che ogni poetica custodisce, è possibile riconoscere tracce del sublime, un sublime che si presenta come qualcosa la cui esperienza risulta spaesante, disorientante, radicale.

Il *Sublime* è una categoria estetica molto particolare ed è, probabilmente, una delle più ambigue, già a partire dalla sua etimologia. Nel tempo ne sono state proposte diverse, alcune più verosimili altre più fantasiose: esso si può biforcare verso l'alto (*sub-limen*, ciò che sta nell'architrave della porta) oppure verso il basso (*sub limo*, ciò che è sotto il fango e che quindi produce un'attrazione verso gli abissi). Il Sublime si presenta come categoria estetica, com'è noto, nel I secolo d.C., con il trattato *Sul sublime*², la cui tradizionale attribuzione a Cassio Longino (da cui Pseudo Longino) «è priva di fondamento»³. In estrema sintesi Longino considera il Sublime come ciò che conduce il lettore (o l'ascoltatore) all'estasi e non semplicemente alla persuasione, ciò che, nella forma del linguaggio, produce smarrimento e disorientamento. Il Sublime è «l'eco di una grande anima», un'eco che può, nonostante i limiti del linguaggio, trovare espressione nella parola poetica, ma che può anche manifestarsi nel silenzio, nella *muta eloquentia*. Disceso agli inferi, Odisseo incontra Aiace, il valoroso eroe al quale egli subdolamente ha sottratto le armi. L'indignazione di Aiace non assume la forma verbale, resta taciuta, ed è in questo che emerge tutta la sua grandezza, essa «s'annida tutta nei pensieri inespressi epperò trasparentissimi dell'eroe: nessun *lógos prophorikós*, nessun discorso affidato a una voce percepibile ne potrebbe più energicamente tradurre l'indignazione»⁴. Ciononostante, il Sublime di Longino si rivela nella parola, è l'eco percepibile di una voce di per sé non udibile, è l'estasi, la meraviglia, lo spaesamento.

¹ M. CARBONI, *Il Sublime è Ora. Saggio sulle estetiche contemporanee*, Castelvecchi, Roma 1996², p. 5.

² PSEUDO LONGINO, *Il Sublime*, a cura di G. Lombardo, Postfazione di H. Bloom, Aesthetica Edizioni, Palermo 1987.

³ G. LOMBARDO, *L'estetica antica*, il Mulino, Bologna 2002, p. 177.

⁴ Ivi, p. 181.

Il percorso del Sublime, nella storia del pensiero, trova una decisiva accelerazione nel corso del Settecento, secolo che potremmo anche definire il secolo del Sublime. Dopo la pubblicazione del trattato di Pseudo Longino a Basilea (1554) e dopo il *Traité du sublime et du merveilleux* di Nicolas Boileau (1674), nel 1747 viene pubblicato da John Bailley l'*Essay on the Sublime* e nel 1756 Edmund Burke pubblica la sua *Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello*⁵, vero punto di svolta nella storia della riflessione su questo tema. Se, per quel che riguarda il Bello, Burke è debitore delle analisi condotte precedentemente da Du Bos, Addison, Hutcheson, Wolff o Baumgarten, è sul tema del Sublime che egli aprirà nuove ed originali prospettive. La bellezza, legata alle idee "femminili" di rotondità, morbidezza, sinuosità, viene contrapposta alla "mascolinità" negativa, privativa e autoconservativa del sublime. Si tratta, per Burke, di un orizzonte emozionale che si libera e si scatena in relazione al rapporto con la natura, non considerata come un dato passivo e metafisico, «bensì un universo mobile e infinito, che pervade la stessa struttura antropologica: è un'attività incessante che nel suo cammino può incontrare fratture e dolore, che afferra la totale complessità della vita estetica ma che, al tempo stesso, sa ridurla a idea, a tema di riflessione, ponendosi di fronte a essa come spettatore»⁶. Conseguentemente, rileva Elio Franzini, il sublime non va inteso come un oggetto reale, ma come un sentimento di autopreservazione (*selfpreservation*), di "scampato pericolo", che si presenta in quelle situazioni, sia naturali che poetiche, nelle quali l'uomo è posto dinanzi ad una inquietante, spaventosa e paralizzante privazione, come il vuoto, l'oscurità, la solitudine, il silenzio, l'infinito.

Ecco affacciarsi la indicazione del sublime come sentimento del limite, «che può d'altra parte tradursi in idea: è allora un sentimento filosofico in cui la negatività, per non sconvolgere la vita dei singoli (e della società stessa), viene adeguatamente controllata. Non si annulla, in tale sentimento, la forza delle passioni, la loro grandezza, bensì la si affronta in modo "obliquo" [...]»⁷. A questa esperienza è legato, poi, lo scatenamento di un ulteriore stato d'animo, chiamato *stupore*, nel quale

⁵ E. BURKE, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, ed. it. a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica Edizioni, Palermo 1985.

⁶ E. FRANZINI, *L'estetica del Settecento*, il Mulino, Bologna 2005, p. 91.

⁷ Ivi, p. 92.

«regna un certo grado di orrore»⁸, decisamente contrapposto alla quiete dell'armonia e della misura, caratteristica del bello. Tale stato d'animo, che, come scrive Burke, priva del tutto la mente umana del suo potere di agire e di ragionare, si lega necessariamente al dolore e al pericolo, quindi a sentimenti potenzialmente negativi. Ma Burke, a questo proposito, precisa che il sublime può essere regolato da tale sentimento potenzialmente negativo, e che definisce «diletto» (*delight*); il sublime, infatti, consiste in un «diletto orrore», «dove il "terrore" deriva da qualche cosa di eccessivo che minaccia di distruggerci, e la "tranquillità" scaturisce dal fatto che l'esperienza di quest'eccesso viene fatta da noi in condizioni di sicurezza», conseguentemente il sublime è un tipo di piacere «che deriva dalla cancellazione del dolore costituito dalla minaccia»⁹.

Se Burke ha rappresentato una sorta di battistrada nell'ambito delle trattazioni del tema del Sublime, è con Kant, prima con le *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime* (1764)¹⁰ e poi con la *Critica del giudizio* (1790)¹¹, che si assiste ad una tematizzazione rigorosamente e analiticamente filosofica. Tanto il Bello quanto il Sublime piacciono per se stessi, senza il ricorso ai sensi e a concetti determinati, ragion per cui fanno parte della categoria del giudizio riflettente e non determinante. Il bello riguarda la forma dell'oggetto, rappresentata come limitata, armonica e conclusa; il sublime, invece, «si può trovare anche in un oggetto privo di forma, in quanto implichi e provochi la rappresentazione dell'illimitatezza, pensata per di più nella sua totalità»¹², la sua disarmonia è costitutiva. Inoltre, al carattere immediato e diretto del sentimento del bello è contrapposto quello mediato e indiretto del sentimento del sublime, che emerge a seguito di uno stato di impedimento e di spaesamento. Infatti tanto il «sublime matematico» (del quale l'uomo fa esperienza nel momento in cui prende coscienza dell'infinità dell'universo) quanto il «sublime dinamico» (legato allo scatenamento delle forze della natura) «spingono verso la percezione a distanza

⁸ E. BURKE, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit., p. 85.

⁹ M. COSTA, *Il sublime tecnologico. Piccolo trattato di estetica della tecnologia*, Castelveccchi, Roma 1998², pp. 18-9.

¹⁰ I. KANT, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, trad. it. di L. Novati, BUR, Milano 1989.

¹¹ I. KANT, *Critica del giudizio*, trad. it. di A. Gargiulo e introduzione di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2002.

¹² Ivi, § 23, p. 159, lo spaziato è nel testo.

dell'incomponibile contesa tra la violenza cieca della natura e la fragile libertà dell'uomo, umiliata ma non vinta dall'immensità e dallo strapotere del mondo»¹³. Inoltre, nelle pagine kantiane, emerge un rapporto tra sentimento del sublime e sentimento morale, tra piacere per il sublime e disposizione morale. Il sublime, in Kant, allude «a quello che è degno di ammirazione e di rispetto, in quanto mostra, simultaneamente, la nostra sproporzione e la nostra superiorità di esseri razionali nei suoi confronti»¹⁴.

Il sublime, nonostante le diverse caratterizzazioni che ha assunto nel corso dei secoli, ha continuato a connotare qualcosa che ha un effetto perturbante, dislocante, disorientante, difficile da contenere e controllare. Il sublime apre al negativo, al caos, alla disarmonia e si presenta come un'esperienza nella quale «la negatività acquisisce un nuovo potere» e nella quale «si cercano, interpretandoli in vario modo, nuovi limiti»¹⁵. Ma come si presenterebbe, oggi, questo sublime e la sua esperienza?

Il sublime, *aujourd'hui*, si configurerebbe come l'esperienza umana attuale, un'esperienza liminare che si colloca tra il reale ed il virtuale, tra l'umano e il post-umano, tra la parola e la cosa, orientandosi verso ciò che tendenzialmente verrebbe scartato come residuale. Ecco, dunque, che, nel campo dell'arte, il Sublime diviene il Semplice: «*soltanto* un inaffiatoio per il Chandos di Hofmannsthal, *soltanto* uno scolabottiglie per Duchamp, *soltanto* un quadrato bianco per Malevič, *soltanto* una striscia verticale per Newman»¹⁶. Ed è proprio con Duchamp e con i suoi *ready-made* – sostiene Carboni – che viene realmente spostata l'attenzione verso il residuale, verso il marginale, vale a dire verso il contingente, il quotidiano, ciò che più è prossimo. A ben vedere, ciò che più è prossimo, proprio per questo, è ciò che più è distante; è così vicino da non poter essere afferrato. Il gesto di Duchamp, quel suo creare una zona di confine tra arte e anti-arte, rappresenta una *scelta* accordata nei confronti del "quotidiano", genericamente inteso come qualcosa che non ha un senso al di là del suo valore funzionale; «scelta

¹³ R. BODEI, *Le forme del bello*, il Mulino, Bologna 1995, p. 89.

¹⁴ Ivi, p. 87.

¹⁵ E. FRANZINI, *L'estetica del Settecento*, cit., p. 63.

¹⁶ M. CARBONI, *Il Sublime è Ora*, p. 28.

gratuita, immotivata [...] Proprio per questo, la più difficile. In Duchamp vi è la lucida accettazione dell'arbitrio come estrema legge»¹⁷.

È così che Duchamp investe direttamente la sfera del prosaico, del quotidiano, dell'ovvio, dell'ordinario, di ciò che abbiamo sotto gli occhi ma a cui non attribuiamo altro valore se non quello funzionale, in una parola, del banale.

2. *In principio fu Duchamp*

Tutto è iniziato nel 1913, con *Ruota di bicicletta*; seguiranno *Scolabottiglie*, 1914; *Pettine*, 1916; *Fontana*, 1917 e così via. Duchamp sceglie, sceglie qualcosa che già è, qualcosa la cui naturale, o meglio, funzionale relazione con il mondo viene d'un tratto sospesa, messa tra parentesi. Il gesto di Duchamp è «di tale intensità, di tale straniante potenza da cancellare e privare di senso ogni possibile risposta da parte dell'osservatore che rivendichi una qualche appropriatezza d'uso reputate conforme all'oggetto»¹⁸. Ma, Duchamp, come è giunto a tale intuizione che cambierà irreversibilmente il corso della storia dell'arte?

Nato a Blainville Crevon, un piccolo paese dell'Alta Normandia, nel 1887, inizia a dipingere nel giardino di casa, a 15 anni, realizzando la prima tela *Paesaggio a Blainville* (1902). Il giovane Marcel appartiene ad una famiglia d'artisti: lo era stato il nonno materno, lo erano i due fratelli Gaston e Raymond e lo sarebbe diventata la sorella Suzanne. I suoi primissimi lavori, che avevano come oggetto il paese natio, risentono dello stile impressionista che, in quegli anni, rappresentava l'avanguardia più avanzata. Il primo lavoro, per così dire, post-impressionista è *Ritratto di Marcel Lefrançois* (1904), quasi interamente in bianco e nero, nel quale emerge per un verso la tendenza ad emanciparsi dai linguaggi e dalle tecniche "alla moda", per altro verso la "colta" rivisitazione della tecnica rinascimentale, alla quale si ispira per la realizzazione della tela: una volta dipinto il ritratto ad olio, lo fece asciugare e lo trattò, successivamente, con essenze e lacche, in modo da renderlo più brillante. In quello stesso anno trascorre un periodo di studio presso l'Académie Julian, ma quel periodo suscita nel giovane artista molta noia e poco interesse. Tra il 1906 e il 1908 le opere di Du-

¹⁷ Ivi, p. 46.

¹⁸ Ivi, p. 45.

champ si caratterizzano per una forte intonazione *fauve*, alla quale, come è nel caso di *Sulla scogliera* (1907) o in *Peonie in un vaso* (1908), si va aggiungendo l'influenza dello stile più intimistico e "familiare" di Édouard Vuillard. Nel corso del 1910 si consuma la pressoché definitiva scomparsa di tracce impressioniste nelle tele di Duchamp, a favore di una sempre più marcata influenza sia dei *Fauves* sia di Cézanne, pittore non ancora conosciuto, se non da una ristretta cerchia di artisti. Nonostante fosse attratto da tendenze differenti, Duchamp manifesta un'irrequietezza tipica di colui che, passando di stile in stile, non cerca che la propria strada, diversa e distante da qualsiasi altra, più vicina al gioco che alla regola, ai problemi di contenuto più che a quelli formali. Duchamp comincia, così, «a muoversi in una direzione che l'avrebbe condotto sempre più lontano dall'aspetto visivo della pittura, verso un concetto mentale dell'arte»¹⁹.

Il 1911 è un anno di svolta, nel quale Duchamp, dopo aver attraversato Impressionismo, Cézannismo, Fauvismo e Cubismo, inizia ad orientarsi verso uno stile proprio ed originale. Ciò che il ribelle Duchamp vuole, però, non è semplicemente individuare una personale soluzione stilistica, ma sovvertire anche i canoni cubisti del soggetto: «alla fine del 1911 i suoi quadri includevano due soggetti eretici: la macchina e il nudo»²⁰, elementi questi, peraltro, che ritorneranno spesso nelle sue opere successive, ora in maniera esplicita, ora in maniera velata²¹. Duchamp il rivoluzionario scuote i canoni cubisti, sia spostando l'attenzione verso soggetti fino ad allora esclusi dagli artisti cubisti, sia avvicinandosi al problema del movimento. Se il Cubismo aveva accordato una preferenza all'immagine statica, Duchamp, al contrario, sembra decisamente interessato al cinetismo, preoccupandosi «della relazione tra il mezzo statico e il soggetto dinamico»²².

¹⁹ A. SCHWARZ, *Marcel Duchamp*, trad. it. di T. Trini, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1968, p. 4.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ne è un emblematico e misterioso esempio l'opera *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, conosciuta anche con il titolo di *Grande Vetro*. Si tratta di un'opera particolarmente enigmatica, sulla quale Duchamp ha lavorato a lungo (dal 1915 al 1923) e che, proprio per via della sua quasi esotericità, ha ispirato molte e differenti interpretazioni. Cfr. a riguardo: A. SCHWARZ, *Marcel Duchamp*, cit.; ID., *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*, trad. it. di E. Baruchello, Einaudi, Torino 1974; J. CLAIR, *Marcel Duchamp. Il grande illusionista* (1975), trad. it. di M.G. Camici, Abscondita, Milano 2003.

²² *Ivi*, p. 5.

Siamo così all'ultima e più importante opera pittorica di Duchamp, la *Sposa* (agosto 1912), capolavoro che segna la fine della parabola pittorica dell'artista francese, ormai non più interessato a questo mezzo espressivo. Iniziavano a chiarirsi sempre di più i tratti di una concezione dell'arte radicalmente nuova e del tutto anticonvenzionale, manifestazione specifica di una generale visione anticonformistica della vita e del mondo. Duchamp non rifiuta «soltanto le convenzioni in pittura; un analogo impulso lo [spinge] ancora più lontano, nella speculazione e revisione riguardanti le convenzioni sociali e il linguaggio»²³. L'artista francese gioca con le parole, con i significati, con le frasi, così come farà con gli oggetti e con gli oggetti artistici. In qualche modo, i giochi di parole che realizza (il primo viene pubblicato sulla rivista di Picabia «391», nel 1921) scardinano le tradizionali e canoniche relazioni semantiche, sintattiche e grammaticali, sradicano la parola dal suo luogo comune e dal suo contesto logico per essere collocata "altrove". Questo «stesso processo di spostamento si trova alla base dell'atteggiamento di Duchamp di fronte agli oggetti banali (Ready-mades)»²⁴.

Nel caso del *readymade* l'oggetto (una ruota di bicicletta, uno scolabottiglie, un appendiabiti, un badile ecc.) non viene semplicemente dis-localato, bensì al suo isolamento dal contesto originario si aggiunge un suo nuovo e diverso posizionamento, allo scopo di poter essere percepito sotto un angolo visuale e una prospettiva diverse. L'oggetto banale diviene qualcosa di straniante, energico e spiazzante, proprio per via della sua lampante ovvietà.

Al di là della valutazione estremamente controversa relativa all'attribuzione del carattere di "arte" a questo nuovo mezzo espressivo («Artistica, geniale, liberatoria, sovversiva, fu l'idea, e questo basterebbe, e bastò, a farlo diventare arte»²⁵), il *readymade* consente a Duchamp

²³ Ivi, p. 28.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ F. BONAMI, *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*, Mondadori, Milano 2007, p. 13. Su questo tema è oramai centrale l'analisi condotta, negli ultimi decenni, dal filosofo analitico Arthur Coleman Danto, alle cui opere principali, non potendo entrare nello specifico delle sue trattazioni, si rinvia: A.C. DANTO, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte* (1981), trad. it., introd. e cura di S. Velotti, Laterza, Roma-Bari 2008; *La destituzione filosofica dell'arte* (1986), a cura di T. Andina, trad. it. di C. Barbero, Aesthetica Edizioni, Palermo 2008; *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia* (1997), trad. it. e cura di N. Poo, Bruno Mondadori, Milano 2008; *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo box* (2003), introd. di M. Senaldi, Postmedia Books, Milano 2008.

di condurre il fruitore verso la scoperta di un senso ulteriore delle cose, della loro (eventuale) inaspettata e, per usare un'espressione dello stesso Duchamp, "indifferente" bellezza, esso produce, in ogni caso, un disorientamento emotivo, un sentimento del "sublime". In tal modo Duchamp porta a compimento un duplice riscatto: quello dell'arte e quello del quotidiano, esprimendo la straniante potenza del fatto artistico e la altrettanto stupefacente, inattesa potenza dell'oggetto banale, realizzando opere che si presentano come «dimostrazioni pratiche che una qualche bellezza può essere trovata nei luoghi più inaspettati»²⁶. Potenza che, però, non significa immediatamente *sensò*. Anzi, la vacuità e la vanità del banale se, per un verso, liberano una possibile esperienza del sublime (per via del suo essere *perturbante*), per altro verso potrebbero spingere verso l'accettazione dell'insensatezza del tutto (tipicamente dadaista). Insensatezza, non mancanza di senso. Non è un caso che Duchamp, nel 1924, insieme a Francis Picabia e Tristan Derème, abbia dato vita al movimento *Istantaneista*, offrendo le coordinate di un fare artistico che si serve «della spontaneità più assoluta, della rapidità dell'invenzione, del sensazionalismo sgretolante e della disillusione continua»²⁷.

Una disillusione che, però, si nutre di illusione ed illusionismi. Disillusione, dicevamo, circa l'armonica sensatezza dell'esistente. «Il Dadaismo, e la rigorosissima estremizzazione duchampiana della sua paradossale prospettiva teoretica, puntano il dito su un'insensatezza che in ogni caso dobbiamo tener ben distinta dalla *mancanza di senso*»²⁸, dal momento che qualcosa può mancare solo lì dove potrebbe esserci. Avere un senso, nel pensiero occidentale, significa avere un fine, essere orientato verso qualcosa, significa manifestare una sorta di "strumentalità". Questo, però, significa anche che ciò che è sensato non può essere il tutto, dal momento che il senso delle cose rinvia ad un tutto e, conseguentemente, quel tutto non può essere sensato altrimenti rinvierebbe ancora a qualcos'altro, non sarebbe fine a sé stesso. Da ciò consegue che la totalità non può essere sensata ma sarà *l'assolutamente insensato*, «sempre per il fatto che avere un senso significa riconoscere la pro-

²⁶ A.C. DANTO, *La trasfigurazione del banale*, cit., p. XXIV.

²⁷ A. BISACCIA, *Punctum fluens. Comunicazione estetica e movimento tra cinema e arte nelle avanguardie storiche*, Meltemi, Roma 2002, p. 146.

²⁸ M. DONÀ, *Dal Dadaismo al Surrealismo: il 'caso' Marcel Duchamp*. Anesteticamente, in ID., *Arte e Filosofia*, Bompiani, Milano 2007, p. 311.

pria parzialità e dunque il proprio rinviare ad un fine, o meglio, al fine, alla totalità»²⁹. Ma una tale totalità non può esservi, perché se ci fosse dovrebbe poter essere definita e, qualora fosse definita, dovrebbe necessariamente rinviare a qualcosa che definisce, decretando la propria parzialità. A prescindere, dunque, dal punto di vista dal quale si guarda alla questione, ciò a cui perveniamo è la *vanitas vanitatum*, la vanità del tutto; «ovvero *il non-senso cui ci destina di fatto ogni vera e propria domanda di senso*. E dunque ogni processo volto a disegnare i confini del tutto [...]. Questo vedeva anche Duchamp [...]»³⁰. Affermare l'insensatezza della totalità, però, non significa affermare la mancanza di senso, poiché, il senso, nelle particolarità, emerge, seppure in maniera ancipite: «ogni essente appare *come* avente quel senso che, solo, ci consente di distinguerlo da altri e *come* incapace di riferire quel senso al tutto che, solo, potrebbe legittimarne l'originario costituirsi»³¹. Siamo dinanzi ad un circolo paradossale, perfettamente in sintonia con l'irriverenza dadaista: la domanda di senso si rivolge a qualcosa che manifesta, per il suo *essere* qualcosa, già un senso, vale a dire quello a sé proprio, legato al suo essere; al contempo, però, la domanda di senso viene posta, si pone, sebbene sembrerebbe già avere la propria immediata risposta. Ecco che avviene la trasfigurazione, il passaggio da un senso evidente ad un senso misterioso, invisibile ed inudibile e che, attraverso l'operazione artistica, dovrebbe emergere o, quantomeno, far intuire la propria presenza.

Ma, in questo intreccio di sensatezza e insensatezza, presenza ed assenza, una volta che un orinatorio, una ruota di bicicletta o un badile vengono presentati come "opera d'arte", come poter distinguere l'arte da ciò che arte non è? A che tipo di qualità ci si può riferire per individuare le differenze tra la ruota di bicicletta Duchamp e una comune (ma identica) ruota di bicicletta? Questioni di tale natura hanno contraddistinto gli sviluppi dell'estetica contemporanea, soprattutto nel suo versante "analitico". Le principali questioni teoriche attorno alle quali si è sviluppata l'estetica analitica³² sono esemplarmente sintetizzate (ferma

²⁹ Ivi, p. 310.

³⁰ Ivi, p. 311.

³¹ Ivi, p. 312.

³² Su questo punto cfr. J. LEVINSON, *Estetica*, in F. D'AGOSTINI e N. VASSALLO (a cura di), *Storia della filosofia analitica*, Einaudi, Torino 2002, pp. 425-45; F. VERCELLONE, A. BERTINETTO, G. GARELLI, *Storia dell'estetica moderna e contemporanea*, il Mulino, Bologna 2003; S. CHIODO (a cura di), *Che cos'è l'arte. La filosofia analitica e*

restando la rielaborazione personale di temi generali) nel pensiero di Arthur C. Danto.

L'esperienza delle avanguardie artistiche, caratterizzata dalla rottura con gli stili, le tecniche e le concezioni artistiche ad essa precedenti, dal ripudio della bellezza e della forma, dalla critica, tanto interna al sistema dell'arte quanto sociale, è stata decisiva per la elaborazione teorica dei filosofi analitici, non è un caso che tra i nodi problematici da loro maggiormente trattati troviamo il rifiuto della nozione di gusto e del connesso giudizio estetico, la dichiarata impossibilità di definire le proprietà estetiche, in particolar modo la bellezza, e il problema (destinato a rimanere insoluto), di carattere ontologico, relativo alla definizione dell'arte. Danto si è impegnato, nell'arco di diversi decenni, ad elaborare una filosofia dell'arte di tipo *essenzialista*, realizzata, cioè, mediante l'esplicitazione delle condizioni necessarie e sufficienti per le quali un'opera d'arte può essere considerata tale o, ancora meglio, può essere *riconosciuta* come tale. A tal riguardo, Danto sembra concorde con George Dickie, il quale elaborò nel 1969 una *teoria istituzionale dell'arte*, successivamente riformulata e approfondita nel volume *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (1974). Con la sua teoria, Dickie intendeva porre l'accento sulla trama sociale ed istituzionale nella quale si trova invischiata un'opera d'arte, la quale ottiene il riconoscimento dello *status* di opera d'arte da parte del cosiddetto «mondo dell'arte» (*Art world*), vale a dire i critici, i galleristi, i curatori ecc.

Ma torniamo a Danto. L'arte, secondo il filosofo americano, solleva primariamente il problema relativo alla propria essenza, e può essere definita sulla base delle *relazioni* che essa istituisce. Il percorso che egli segue per venire a capo dell'enigma per il quale due oggetti percettivamente indiscernibili hanno uno statuto ontologico diverso, si basa su questo ragionamento: se a livello percettivo, sensibile, tra le due 'cose' non c'è alcuna differenza, e se tuttavia l'una è un'opera d'arte e l'altra non lo è, allora tale differenza deve risiedere altrove. Non in una qual-

l'estetica, Utet, Torino 2007; T. ANDINA, A. LANCIERI (a cura di), *Artworld & Artwork. Arthur C. Danto e l'ontologia dell'arte*, in «Rivista di Estetica», n.s., a. XLVII, 35, 2/2007; T. ANDINA, P. KOBAN (a cura di), *Il futuro dell'estetica*, in «Rivista di Estetica», n.s., a. XLVIII, 38, 2/2008; P. D'ANGELO (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Roma-Bari 2008; P. PELLEGRINO, *La bellezza tra arte e tradizione*, Congedo Editore, Galatina 2008, in particolare i capp. «La scomparsa della bellezza nell'estetica analitica» e «Analitici e continentali: il tema della bellezza e il ruolo dell'estetica» (pp. 104-130).

che proprietà che possa colpire l'occhio o qualche altro organo di senso, ma in una proprietà indifferente alla percezione, qual è una proprietà *relazionale*, irrilevabile dai sensi e stabilita, invece, dal «mondo dell'arte». All'opera d'arte, dunque, non viene attribuita alcuna proprietà rilevabile attraverso l'esperienza sensibile, il che implica, senza mediazione alcuna, decretare la fine della proprietà estetica per eccellenza, vale a dire la bellezza. E, per l'appunto, rispetto a questa impostazione generale, dov'è finita la *bellezza*? Dopo aver segnato, per oltre duemila anni, i destini e gli sviluppi dell'arte, nel Novecento essa viene destituita di ogni fondamento e di ogni superiorità rispetto ad altre categorie estetiche. Possiamo dire che la bellezza, nel corso del XX secolo, andrà incontro ad un doppio destino: per un verso, verrà rifiutata come categoria centrale nell'arte, la quale sarà letta a partire da un'altra categoria, ugualmente centrale nell'orizzonte teorico dell'estetica, ma dalle caratteristiche molto diverse: il sublime; per altro verso, una volta esautorata dall'arte, vivrà un processo, non privo di contraddizioni, di trasfigurazione e rinascita, informando di sé ogni aspetto dell'esistenza³³.

La parabola discendente della bellezza (destinata, come abbiamo detto, a rovesciarsi nel suo contrario) inizia ben prima della nascita delle avanguardie artistiche, con la pubblicazione dell'*Estetica del Brutto*³⁴ (1853) di Karl Rosenkranz (biografo e allievo di Hegel). Per la prima volta la prospettiva viene rovesciata: al bello, ora, si guarda trasponendolo dalle vertiginose altezze dell'armonia e della perfezione alla più infima e degenerata realtà terrena. Quel che Rosenkranz si propone è di «scavare un più profondo accesso all'inferno dell'esistente», di trattare il brutto quale aspetto specifico di una patologia generale della società. Ed ecco che già nell'orizzonte tracciato, a livello teorico, da Karl Ro-

³³ Per un'analisi delle vicende della bellezza nella storia dell'occidente cfr., fra i tanti volumi disponibili, R. BODEI, *Le forme del bello*, il Mulino, Bologna 1995; G. CARCHIA, *Arte e bellezza*, il Mulino, Bologna 1995; H.-G. GADAMER, *L'attualità del bello* (1977), trad. it. di R. Dottori e L. Bottani, Marietti, Genova 1986; F. RELLA, *L'enigma della bellezza*, Feltrinelli, Milano 1991; G. SANTAYANA, *Il senso della bellezza* (1896), a cura di G. Patella, Aesthetica Edizioni, Palermo 1997; S. ZECCHI, *La bellezza*, Bollati Boringhieri, Torino 1990; ID., *L'artista armato. Contro i crimini della modernità*, Mondadori, Milano 1998; E. MATASSI, W. PEDULLÀ, F. PRATESI, *La Bellezza*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Gaetano, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005; P. PELLEGRINO, *La bellezza tra arte e tradizione*, cit.

³⁴ Cfr. K. ROSENKRANZ, *Estetica del Brutto*, trad. it. a cura di S. Barbera, presentazione di R. Bodei, il Mulino, Bologna 1984 (II ed., a cura di E. Franzini, Aesthetica Edizioni, Palermo 1994).

senkranz sono ravvisabili i germi della rivoluzione che si compirà agli inizi del XX secolo e che, a partire dalle prima scioccanti opere di Duchamp, segnerà gli sviluppi della ricerca artistica fino ai nostri giorni.

Indubbiamente il passo compiuto Duchamp, l'idea di un atto creativo per il quale *si sceglie* qualcosa che già precedentemente è, ha aperto le porte del mondo dell'arte all'irruzione di tutto ciò che l'artista, di volta in volta, avrebbe non già creato ma scelto. È a partire da questo gesto che, nei decenni successivi, si svilupperanno i movimenti *New Dada* (Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine), *Nouveau réalisme* (Yves Klein, Jean Tinguely, Arman, César, Christo, Daniel Spoerri), ma poi anche, in qualche modo, quelli della *Pop art* (Andy Warhol, Claes Oldenburg, Mario Schifano, Roy Lichtenstein, Allen Jones), della *Minimal art* (Robert Morris, Bruce Nauman) o della cosiddetta *Arte povera* (Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Giuseppe Penone), nonostante subentreranno, nel tempo, motivazioni non riconducibili esclusivamente alla volontà di "riabilitare" il quotidiano, l'effimero, il rifiuto. Con l'aiuto di Jean Clair si può ulteriormente rinfoltire la sterminata "genia" che si è originata a partire da Duchamp:

Duchamp travestito da Rose Sélavy, Duchamp con il cranio rasato a forma di stella a cinque punte, Duchamp con i capelli insaponati: altrettanti «gesti» che preannunciano la «Body Art». Duchamp che nasconde la propria opera dentro le scatole: *Scatola a valigia*, *Scatola Verde*, *Scatola Bianca*: questa tematica ispirerà, da Ben a Boltansky, gli innumerevoli «collezionisti» che creano a loro volta il proprio museo personale e portatile. Duchamp ingegnere della visione, Duchamp cultore del trompe-l'œil, Duchamp fabbricante maniaco di marchingegni di precisione: è una prefigurazione dell'iperrealismo. Ancora pratica testuale, questa volta a livello del supporto materiale della scrittura, cavallo di Troia della nuova generazione: che ci si ricordi allora del *Ready-made infelice*...³⁵.

In questa lunga serie di figli, più o meno legittimi, vorremmo di seguito soffermarci su Robert Rauschenberg, anche per via della sua recente scomparsa che, in qualche modo, rilancia l'interesse verso la sua opera, sebbene esso sia stato sempre molto vivo e sebbene, in generale, la conclusione di una parabola esistenziale non va considerata come un'"occasione" per parlare di qualcuno. Ma veniamo a Rauschenberg.

³⁵ J. CLAIR, *Marcel Duchamp*, cit., p. 13.

3. Robert Rauschenberg. *L'arte di guardarsi attorno*

«Io non mi sono mai considerato un artista pop. Sono stato indicato come il padre della Pop Art, e poi come il nonno della Pop Art. Mi hanno dato l'etichetta di astrattista, di post astrattista, di espressionista, di minimalista. Di conseguenza, finché la critica continua a cambiare idea, mi sento a mio agio»³⁶. Così, intorno alla metà degli anni Novanta, l'artista Robert Rauschenberg rispondeva a chi gli chiedeva se si considerasse o meno un artista pop. A distanza di pochi mesi dalla sua scomparsa, avvenuta il 13 maggio di quest'anno, nella sua abitazione a Captiva Island, in Florida, Rauschenberg viene salutato come uno dei principali protagonisti della scena artistica internazionale, uno di quelli che nella storia ci è entrato quando era ancora in vita, probabilmente nel 1964 quando gli viene conferito il Gran Premio per la Pittura alla Biennale di Venezia. Rauschenberg, come egli stesso sapeva bene, è generalmente considerato il "padre della Pop Art". Il padre spirituale, probabilmente, un suo animatore indiretto, ma anche, più prosaicamente, Rauschenberg «ha rappresentato l'artista scienziato, sperimentatore, pazzo, ubriacone, irriverente, promiscuo, ottimista, senza confini»³⁷.

L'attribuzione di un unico e distintivo carattere all'opera di Rauschenberg non è impresa semplice né, probabilmente, particolarmente sensata. Nel 1958 la rivista americana «Art News» riprodusse in copertina l'opera di Jasper Johns *Target with Four Faces* (1955), sostenendo che un gruppo di nuovi artisti americani (più precisamente Johns, Cy Twombly, Allan Kaprow e Robert Rauschenberg) andavano muovendosi in un ambito di ricerca artistica che poteva definirsi "new dada", «brillante o lirico, serio o scapigliato, privo di aggressività ideologica ma pieno di mordente sotto il profilo estetico». Giusta o meno che sia questa definizione, il nuovo percorso intrapreso da questi artisti si poneva criticamente nei confronti del consolidato espressionismo astratto americano, introducendo la successiva Pop Art. Il movimento New Dada, ad ogni modo, trova in Jasper Johns e in Robert Rauschenberg i suoi massimi esponenti.

Rauschenberg nasce nel 1925 a Port Arthur, in Texas. Dopo aver iniziato a studiare Farmacia e dopo una breve esperienza in Marina, si

³⁶ P. VAGHEGGI, *Contemporanei. Conversazioni d'artista*, Skira, Ginevra-Milano 2006, p. 195.

³⁷ F. BONAMI, *Lo potevo fare anch'io*, cit., p. 67.

dedica allo studio dell'arte presso l'Istituto d'arte di Kansas City. Alla fine degli anni Quaranta il giovane Robert si trasferisce per alcuni mesi in Europa, dove conosce la sua futura moglie, l'artista Susan Weil. Tornato negli Usa inizia a frequentare i corsi nel celebre Black Mountain College, scuola nata quasi come una sorta di "succursale" della europea Bauhaus (è da lì, d'altro canto, che provenivano i suoi primi importanti docenti come Joseph Albers o Xanti Schawinsky). Nel 1951 Rauschenberg si sposta a New York, dove presenterà la sua prima personale presso la galleria di Patty Parsons, proprio lì dove avevano trovato posto alcuni dei protagonisti dell'arte americana di quegli anni come Barnett Newman o Jackson Pollock. Nel 1952 partecipa, con Merce Cunningham ed altri artisti, ad *Untitled event*, prima performance multi-mediale della storia dell'arte contemporanea, organizzata da John Cage presso il Black Mountain College. In questi primi anni Cinquanta, Rauschenberg sembra particolarmente vicino all'espressionismo astratto, sebbene rivissuto in chiave critica. È il periodo dei *Black Paintings*, dei *Red Paintings* e degli *White Paintings*; si trattava di monocromi neri, rossi e bianchi concepiti e realizzati dal 1951 come pagine vuote sulle quali potevano imprimeri i segni di tutto ciò che accadeva intorno ad essi, dall'azione della luce nel tempo alle impronte dei trasportatori.

Fin da subito Rauschenberg rivela uno spiccato interesse per la tecnica combinatoria, sperimentando assemblaggi con materiali ed oggetti "trovati": rifiuti, foglie, muffe, palle di carta, ciottoli... È del 1955 l'opera *Bed*, uno dei suoi più importanti lavori, emblematico della poetica e dell'"ars combinatoria" dell'artista statunitense. Sul suo letto, disfatto e sul quale ancora sono evidenti tracce del suo utilizzo, Rauschenberg stende la pittura, fatta di segni di colore e tratti di carboncino che richiamano le pennellate dell'*Action Painting*, il tutto incorniciato ed appeso verticalmente al muro. Il letto, questo letto, transita dal mondo della vita al mondo dell'arte, perché questo era l'obiettivo di Rauschenberg. Se le avanguardie storiche avevano puntato sulla coincidenza tra arte e vita o, meglio ancora, sul dissolvimento della prima nella seconda, Rauschenberg si muove in senso contrario: vuole «introdurre la vita nell'arte, onde modificarne la fisionomia»³⁸.

³⁸ D. RIOUT, *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, trad. it. di S. Arecco, Einaudi, Torino 2002, p. 168.

La pratica artistica si rivolge nuovamente, dopo l'esperienza di Duchamp, liberato dall'*habitus* ideologico, ad oggetti di uso comune, ad elementi presi in prestito dal mondo "reale". I *combines painting* di Rauschenberg nascono da queste esigenze concettuali, esigenze che trovano la loro espressione in una perfetta fusione con la pratica pittorica. Essi innescano un nuovo dialogo tra dimensione estetica e vita vissuta, riformulandone i connotati e facendo emergere, giocando sui rapporti tra orizzontalità dell'oggetto reale e verticalità della sua rimodulazione artistica, la pesantezza e la "gravità" del mondo concreto. Questa scelta estetica, che connota opere realizzate con tecniche pittoriche e con assemblaggi di oggetti reali (sintetizzata, per l'appunto, nella formula di "*combine painting*"), è ciò che, per un verso, ricollega tale pratica all'esperienza del Dadaismo storico e, per altro verso, si innesta in un contesto sociale del tutto nuovo ed inedito, in relazione al quale, poco più in avanti, si svilupperà la Pop Art. Già in Rauschenberg e Johns, infatti, è possibile individuare un tratto tipico degli artisti pop, vale a dire «l'essersi accorti dell'importanza che veniva sempre più rivestendo il panorama oggettuale e iconico che circonda l'uomo della "civiltà dei consumi"»³⁹. I rapidi cambiamenti dell'*american way of life* degli anni Cinquanta ebbero chiare e dirette conseguenze sull'attività degli artisti, i quali iniziarono ad inserire nei loro lavori oggetti di uso (nonché abuso e disuso) comune: bottiglie di Coca-cola, poster, ritagli di giornali, carcasse di automobili. Ritornava, attualizzata, l'esigenza di assorbire nella dimensione artistica la realtà della vita quotidiana la quale, a sua volta, lasciava emergere connotati di natura estetica. Rauschenberg, in un'intervista del 1961, dichiarava la volontà e il desiderio di integrare nella sua tela qualsiasi oggetto legato alla vita. E i suoi *combines*, in effetti, «sono la chiara dimostrazione di come questo artista non abbia mai lasciato nulla d'intentato, né d'intoccato»⁴⁰. Proprio nel 1961, inoltre, questa tendenza ad assemblare oggetti e "residui" provenienti dalla più viva e tangibile realtà venne riconosciuta e consacrata presso il MoMA di New York, dove venne organizzata un'esposizione dall'emblematico titolo "The Art of Assemblage".

Il messaggio di Rauschenberg era inequivocabile: guardarsi attorno. A differenza del gesto quasi magico di Duchamp, in virtù del quale ciò

³⁹ G. DORFLES, *Il divenire delle arti. Ricognizione nei linguaggi artistici*, Bompiani, Milano 2002⁴, p. 125.

⁴⁰ F. BONAMI, *Lo potevo fare anch'io*, cit., p. 66.

che arte comunemente non viene considerato, d'improvviso lo diventa, Bonami rileva che le opere ibride di Rauschenberg, una via di mezzo tra quadri e sculture, sono rimasti quello che sono e che erano. I suoi «accrocchi» (è così che Bonami traduce il termine *combines*, liberamente e ironicamente, o come egli dichiara, «allo sguardo, più che alla lettera») hanno mantenuto nel tempo il loro senso e significato originario, tanto nel loro presente quanto nel nostro presente. Essi erano «esperimenti sull'origine della cialtronaggine, ma anche sull'origine del mondo che ci circonda, fatto di cose, aggeggi, ammennicoli vari, che tolleriamo se li troviamo sul cassettoni di casa nostra ma che disprezziamo se li vediamo esposti in un museo»⁴¹.

Lo sguardo, e la conseguente attenzione, degli artisti è del tutto attratto dal “basso”, o meglio, da ciò che più ci tocca quotidianamente, ma anche da ciò che rigettiamo, non sempre dopo il suo uso. La realizzazione dell'opera diviene l'esito ultimo di una preliminare e fondamentale operazione di selezione e di raccolta degli oggetti o di ciò che di essi rimaneva. Gli artisti iniziano a raccattare «i rifiuti che coprono il terreno delle discariche pubbliche, dei depositi di ferri vecchi per integrarli nelle loro opere, a rischio di sublimare il banale, di estetizzare il sordido»⁴². Naturalmente tutto ciò era possibile perché il contesto sociale si stava trasformando, la società si definiva sempre di più come società dei consumi e, conseguentemente, dei rifiuti.

La lunga tradizione che ha visto nel gesto duchampiano il proprio avvio dimostra, ancora oggi, di non essersi esaurita. In questi anni, la pratica della raccolta di oggetti di scarto e di rifiuti di vario genere, ha trovato nella coppia Tim Noble-Sue Webster e nell'artista francese Bernard Pras degli eccentrici ed originali sostenitori. Tim Noble e Sue Webster devono la loro notorietà ad un'opera del 1998, il cui titolo è *Dirty white trash (with gulls)*, nella quale compaiono i loro autoritratti ottenuti dalla proiezione delle loro ombre (Tim che tiene in mano una sigaretta e Sue un bicchiere di vino) contro una parete bianca, dinanzi alla quale vi è un'installazione composta da un cumulo di rifiuti di ciò che i due artisti avevano consumato in sei mesi. Noble e Webster sembrano voler costruire un policromo e fantasioso paese dei balocchi, dove la informe massa di immondizia sapientemente ed ironicamente edi-

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² D. RIOUT, *L'arte del ventesimo secolo*, cit., p. 169.

ficata fa emergere il lato oscuro (ma colorato) della società dei consumi illimitati⁴³.

In opere come *Luigi XIV, Inventaire 44* (2003) o *Il grido, Inventaire 74* (2007), Bernard Pras, invece, se, per un verso, sembra ispirarsi alla tradizione dei *nouveaux réalistes* e della *pop art* (questo elemento appare più evidente in opere come *Mickey Mouse, Marilyn* o *Che*), per altro verso intreccia il fascino che in lui esercitano il rifiuto o l'oggetto di consumo quotidiano, con le seduzioni visive ed illusionistiche dell'anamorfosi; questa sua particolare attitudine ha fatto sì che si parlasse di lui come dell'Arcimboldo del Duemila⁴⁴.

L'effimero e lo scarto, dunque, continuano ad avere ancora notevole *appeal* sugli artisti contemporanei, sedotti, come nel caso di Pras e dei Noble-Webster, dal fascino «perverso» e «luttuoso» di un oggetto recuperato dalla spazzatura, un oggetto sfinito, consumato, e che «parla di morte». Ancora, per quanto detto finora, un'esperienza del "sublime", in quanto esperienza di ciò che è lontano perché prossimo, e, in quanto tale, si presenta come un'esperienza estrema, un'esperienza del limite, un limite che è indicibile, anche nel suo "dire la morte". Il sublime, allora, sembra proprio comparire lì dove la parola, il linguaggio, cessano; esso è «costitutivamente extra-linguistico»⁴⁵ ma, ciononostante, dal linguaggio viene indicato, viene *detto*. Questa contraddizione, questa oscillazione di senso, contraddistingue il sublime e rappresenta il passaggio dalla dicibilità del bello alla indicibilità del sublime. Ma a questo punto ritorna, ancora una volta, l'idea del sublime inteso come qualcosa di così semplice e così disarmante da innescare processi di mera-

⁴³ In occasione dell'attacco kamikaze alle *Twin Towers* (11 settembre 2001), alcune grandi figure del panorama artistico internazionale (come Karlheinz Stockhausen o Damien Hirst), più o meno provocatoriamente, hanno urlato al capolavoro. La tragedia in diretta, tanto estremamente agghiacciante quanto spettacolare, è finita per essere considerata una grandiosa *performance* di arte contemporanea. Al di là del giudizio (senz'altro critico) nei confronti di tali pericolose posizioni, prendendo ad "esempio" una simile dilatazione del giudizio estetico, anche la ormai tristemente nota situazione campana potrebbe indurci a considerazioni dello stesso genere. Gli enormi ed ingombranti cumuli di rifiuti affastellati lungo le vie partenopee (e non) potremmo forse "leggerli" come un esempio "integrale" di *trash-art*? Una grandiosa installazione urbana che, in tutta la sua "scottante" e maleodorante attualità, assurge ad emblema del rovesciamento del benessere in malessere, del consumo gaudente in affogamento letale.

⁴⁴ È così che si intitola una mostra a lui dedicata presso la "Kunsthistorisches Museum" di Vienna.

⁴⁵ M. CARBONI, *Il Sublime è Ora*, cit., p. 33.

viglia e di stupore; un sublime che, nella sua ovvietà e banalità, è capace di spalancare inaspettati, profondi e perturbanti abissi.