

Le effimere e la forza : ovvero la nostalgia della durata

Autor(en): **Bellasi, Pietro**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **52 (2001)**

Heft 4: **Zeitgenössische Kunst : haltbar bis... = L'art contemporain à conserver jusqu'au... = L'arte contemporanea : conservabile fino al...**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394192>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Pietro Bellasi

Le effimere e la fortezza Ovvero la nostalgia della durata

«... Carlo V vecchio e malato nel convento dell'Estremadura passeggia tra il ticchietto degli orologi della sua collezione, e Mazzarino depresso e esiliato gira di notte tra i quadri della sua pinacoteca, dicendo loro addio. Il rapporto amoroso con le cose ha questo fondo di malinconia.»

(Italo Calvino, Collezione di sabbia)

«Il problema è essere leggeri come le piume e pesanti come i sassi. O viceversa, ora non ricordo.»

(Maurizio Cattelan)

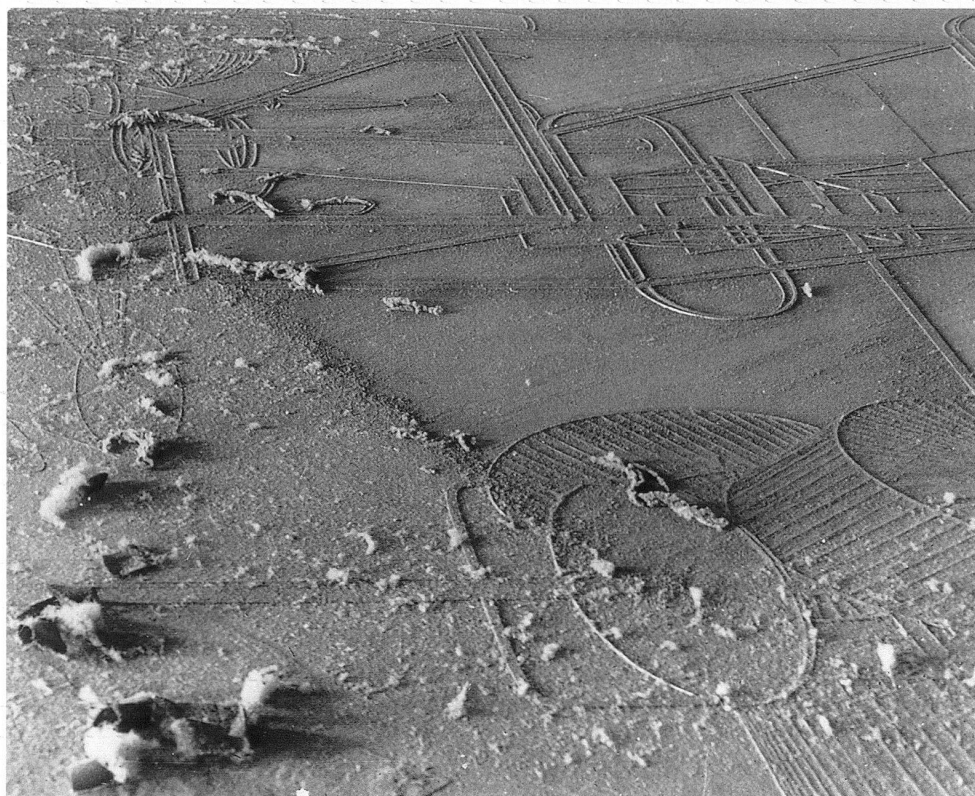
«Uno sciame d'effimere s'imbatté volando in una fortezza, si posò sui bastioni, prese d'assalto il mastio, invase il cammino di ronda ed i torrioni. Le nervature delle ali trasparenti si libravano tra le muraglie di pietra.

“Invano v'affannate a tendere le vostre membra filiformi” – disse la fortezza. “Solo chi è fatto per durare può pretendere d'essere. Io duro, dunque sono; voi no.”

“Noi abitiamo lo spazio dell'aria, scandiamo il tempo col vibrare delle ali. Cos'altro vuol dire: essere?” – risposero quelle fragili creature –. “Tu, piuttosto, sei soltanto una forma messa lì a segnare i limiti dello spazio e del tempo in cui noi siamo”¹.

Il rapporto tra il caduco (il fugace) e il duraturo (il resistente) di cui Italo Calvino ci offre questa bella metafora d'un dialogo immaginario, non potrebbe essere improntata ad una più forte ambiguità, ad un maggiore, reciproco turbamento e spaesamento. E possiamo anche pensare che a un entomologo in visita al castello sia venuto in mente di catturare alcune di quelle effimere, per renderne nelle proprie bacheche la caducità ancora più duratura delle solide mura del maniero costruito per resistere agli assedi del tempo.

Insomma, assaltando i muraglioni e invadendo i camminamenti di quella rocca, le fra-

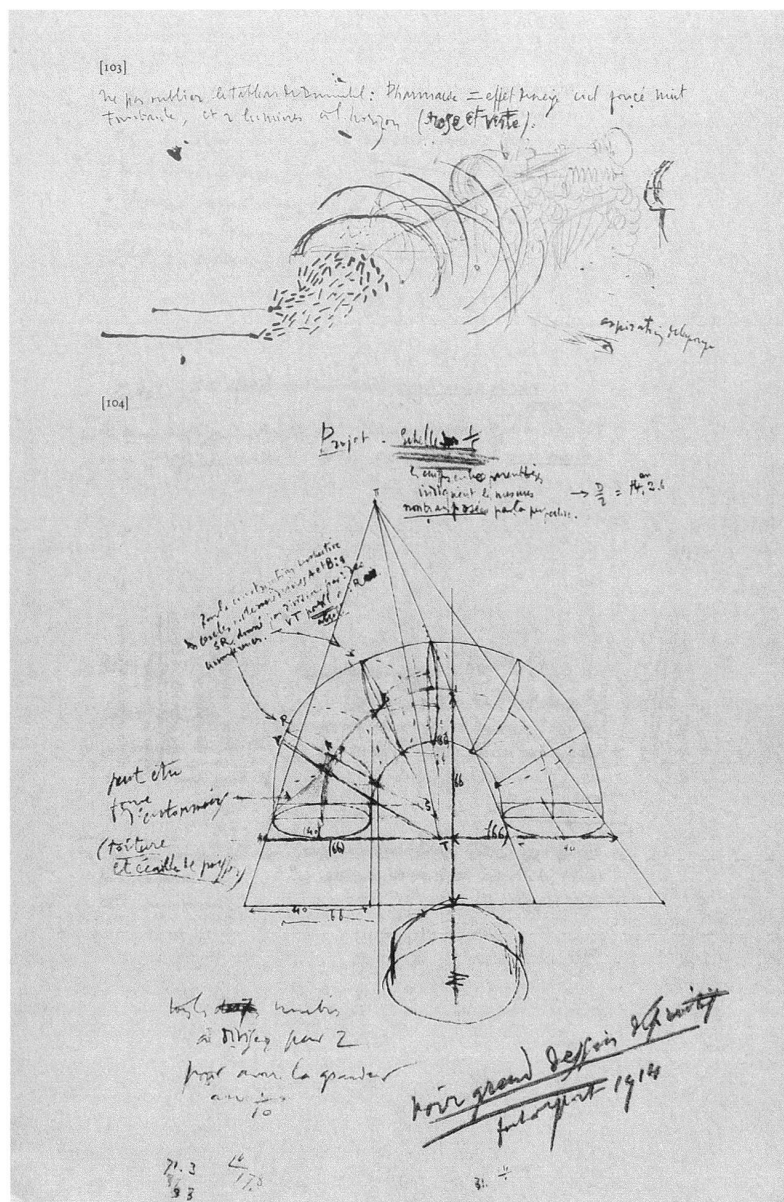


¹ Man Ray, *Elevage de poussière*, 1920, fotografia. – Questa famosa fotografia fu scattata da Man Ray nell'atelier newyorkese di Marcel Duchamp dove il Grande Vetro era posato su due cavalletti.

gili creature dalle diafane ali di vetro animano una metafora-paradosso che possiamo applicare utilmente alle arti visive contemporanee. In queste infatti, in generale, la relazione dell'opera in quanto tale con la temporalità, cioè il suo rapporto con la *durata* e la *fugacità* si rivela appunto come paradossale. Potremmo affermare anzi che si tratti di un *paradosso*, o forse anche di un *ossimoro costitutivo dell'arte contemporanea*.

Il nodo di questa discordanza insanabile o, se vogliamo, di questa *ambiguità generativa*, lo troviamo rappresentato all'esasperazione in un'opera-guida, in una composizione-archetipo dell'arte visiva contemporanea, che è *Il Grande Vetro* di Marcel Duchamp. Questo, già ad un primo sguardo rivela la compresenza di una fragilità impalpabile realizzata ai confini della percezione con l'intercapedine (spazio di per sé paradossale) e le due lastre traslucide. Ma in più sappiamo quanto quell'enigmatico e inquietante capolavoro, questo prototipo di *arte concettuale* fosse stato concepito e assemblato con studi, pre-progetti e progetti analitici rigorosi, estremamente minuziosi e particolareggiati, da parte di colui che era di converso il creatore dei primi *ready-made* della storia dell'arte². Il suo *Notes and Projects for the Large Glass* (ill. 2) è molto simile a un codice leonardesco: i disegni, gli schizzi, le scritte e gli appunti di ogni tipo mirano a non lasciare niente di improvvisato e di inaspettato alla costruzione di una vera e propria *macchina simbolica* solida e durevole, basata sulle leggi paradossali di una scienza "delle soluzioni immaginarie" come la *patafisica*.

D'altra parte, il carattere effimero e aleatorio consegnato al *Grande Vetro* appare molto chiaramente soprattutto in due occasioni. La prima è del 1920, quando Man Ray a New York rende visita all'amico Duchamp e si estasia di fronte alla lastra della *Mariée* poggiata su due cavalletti e non toccata da tempo; scatterà una fotografia divenuta poi famosa: «Vicino alla finestra, nell'angolo più riposto della stanza, si vedevano dei cavalletti che servivano di supporto ad un grande pannello di vetro spesso, coperto di immagini complicate, disegnate con un filo di piombo finissimo. [...] Appesi alle pareti con delle puntine c'erano diversi disegni meticolosissimi, coperti di simboli e di riferimenti [...]. L'apparecchio era sul cavalletto; i risultati sarebbero stati soddisfacenti; avevo una visione dall'alto sul pannello, che assomigliava ad uno strano paesaggio visto a volo d'uccello. Il pannello era polveroso. Batuffolini di salviette di carta e di ovatta, che erano serviti per ripulire le parti finite, accrescevano il senso di mistero. [...] È tutto Duchamp, pensai. In seguito egli chiamò questa fotografia *Elevage de poussière*»³ (ill. 1).

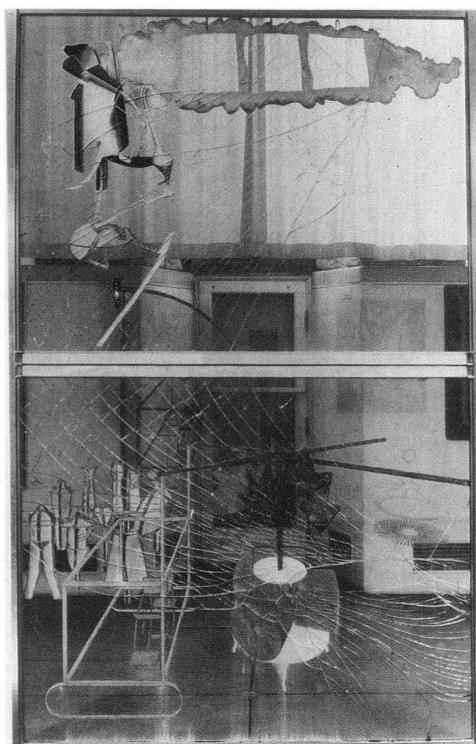


Così, in una delle più celebri fotografie per Duchamp e per Man Ray, quest'ultimo, grazie alla "riproducibilità tecnica" riesce a rendere indistruttibile quel paesaggio, per eccellenza fugace e momentaneo, fatto com'era di inconsistenza e di impalpabilità quasi aeriforme. Sempre negli Stati Uniti dopo una mostra da Daniel, lo stesso Man Ray scriveva: «Alcuni oggetti che ho fatto son stati distrutti dai visitatori, non solo per ignoranza o distrazione, ma volontariamente, per protesta. Ma sono riuscito a fabbricare degli oggetti indistruttibili, facendone senza difficoltà delle copie; fotografandoli.»⁴

Da un altro punto di vista *Elevage de poussière* è una specie di prefigurazione di ciò che accadrà in seguito soprattutto con la *land-art*, dove il documento fotografico prenderà addirittura il posto dell'opera, consegnando così alla durata i manufatti delle azioni gestuali ese-

2 Marcel Duchamp, disegni preparatori per la progettazione de *Il Grande Vetro* (La sposa messa a nudo dai suoi pretendenti, anche), 1913-14, 28,7×22,5 cm, collezione privata, Francia.

3 Marcel Duchamp, *Il Grande Vetro* (La sposa messa a nudo dai suoi pretendenti, anche), 1915–1923, 277,5 × 175,8 cm, Philadelphia Museum of Art, lascito Katherine S. Dreier.



guiti sul territorio, allo stesso tempo di vasta scala e di breve vita e aleatoria visibilità. Si sa anche che in seguito Duchamp “spolverò” il *Vetro*, tralasciando una piccola zona attorno ai “setacci”, dove egli fissò con una vernice trasparente lo strato di polvere.

La seconda occasione nella quale, per quest’opera-chiave dell’arte contemporanea, l’effimero si è venuto a intrecciare col duraturo, anzi, potremmo dire che vi irrompe e lo perturba, ce la racconta Arturo Schwarz. Nel 1927 *Il Grande Vetro* veniva riportato su un camion nel Connecticut, alla casa della sua proprietaria, Katherine Dreier, a West Redding, dopo essere stato esposto al museo di Brooklyn

4 Piero Manzoni, *Merda d’artista*, 1961.



dal novembre del 1926 al gennaio del 1927; durante il viaggio le lastre si danneggiarono seriamente: scheggiate un po’ dappertutto, erano quasi distrutte nella parte alta, a destra, in quella zona già di per sé bucherellata che veniva indicata come “zona degli spari”. «Avevano messo i due pannelli su un camion, uno sopra l’altro, senza sapere cosa stavano trasportando, nel Connecticut per sessanta miglia con tutti quegli sbalzi, ed ecco cosa era successo. Ma più lo guardo, più le fenditure mi piacciono, perché non fanno l’effetto del vetro rotto. Hanno una forma. C’è una simmetria nella spaccatura, le due spaccature sono disposte simmetricamente, ma c’è di più: in questo vedo quasi un’intenzione, una curiosa intenzione della quale non sono responsabile io, un’intenzione *ready-made*, in altre parole, che rispetto e che amo.»⁵ Così Marcel Duchamp nel 1936 riparò il *Vetro*, ma soltanto in parte; tra l’altro rese “stabile” l’aleatorietà delle rotture, serrandole e comprimendole tra due ulteriori lastre di cristallo. Aggiunse poi una solida cornice di acciaio a tenere unite e resistenti quelle diafane, misteriose presenze sospese in una sorta di trasparenza entropica (ill. 3).

Un’altra opera-guida nell’arte contemporanea anche per la sua valenza trasgressiva è senza dubbio la *Merda d’artista*, un multiplo di novanta lattine ideate e confezionate da Piero Manzoni nel 1961 (ill. 4); un’opera che, come vedremo tra poco, continua a “prodursi” anche oggi, più di quarant’anni dopo la sua comparsa sul palcoscenico della creatività post-moderna. Superiamo il neo-dadaismo protestatario del gesto per accedere al paradosso che questo oggetto presenta. Vero o falso che sia (ma l’interrogativo è parte intenzionale dell’opera) la materia inscatolata e dichiarata sull’etichetta è per definizione e per eccellenza “biodegradabile”; come ogni altra deiezione organica, il cui provvidenziale destino chimico, tanto benefico come “ingrasso” di altre forme di vita, è diciamo, culturalmente acquisito dai primordi della civiltà umana. Al contrario di quanto si trova all’altro capo, all’altro estremo di questo stesso processo, il cibo, che le civiltà si sono sempre ingegnate in tutti i modi a conservare. Manzoni dunque crea “un’opera d’artista” nella quale alla lettera *si mette in conserva*, cioè si rende duraturo ciò che nell’immaginario collettivo più ancestrale è destinato ad un rapido deperimento ed alla scomparsa; l’assurdità concettuale sottesa all’operazione artistica spinge il paradosso del rapporto *durata/aleatorietà* ad un limite “antropologico” estremo. Al di là del quale, però, sembra esserci ancora un “oltre” se sono veritiere le voci (debbo dire assai autorevoli), secondo cui un certo numero di quelle scatolette sarebbero allo studio di alcuni restauratori specialisti in



5 Mark Wallinger, *Threshold to the Kingdom*, 2000, video-installazione.



materiali utilizzati nell'arte contemporanea; restauratori che sarebbero assai perplessi di fronte a corrosioni interne sempre più evidenti all'esterno e assai imbarazzati sul da farsi. In mancanza di una "data di scadenza" del contenuto (per antonomasia "scaduto", deteriorato, guasto) correttamente ci si può chiedere se l'opera non debba seguire il corso "naturale" dei materiali di cui è costituita. E sembra una eco delle voci delle effimere sulle pietre del castello, l'affermazione dell'artista:

«... non si tratta di articolare messaggi... Non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere».⁶

Del resto lo stesso Manzoni nell'estate del 1960, in una mostra-happening alla Galleria "Azimuth" di Milano dal titolo *Consumazione dell'arte dinamica*, aveva giocato sul cibo l'ambiguità permanenza/consumazione: un gran numero di uova sode segnate dall'impronta d'inchiostro del suo pollice erano state offerte al pubblico perché le mangiasse; mentre altre

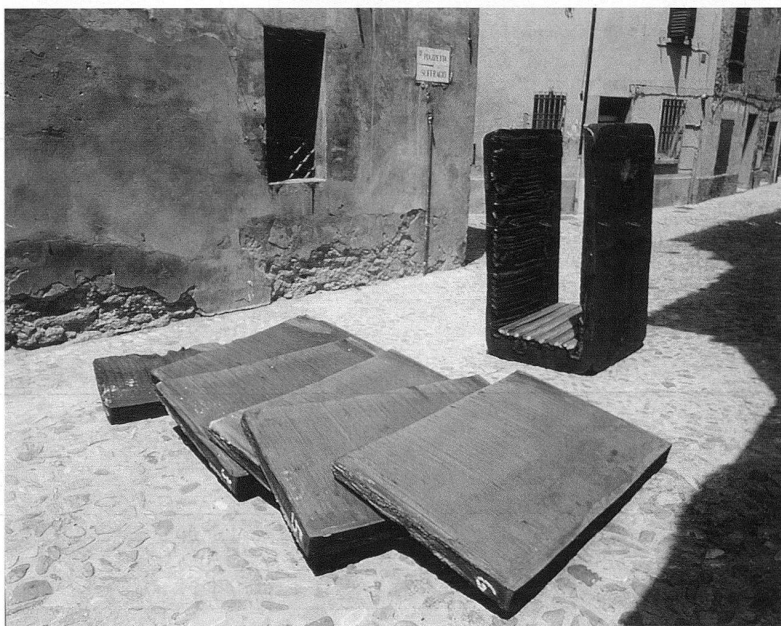
6 Giuseppe Spagnulo, *Respiro*, 1996, acciaio, 210 × 64 × 79 cm, strade di Brisighella.



erano state accuratamente riposte tra le imbottiture di preziosi astucci di legno da collezione.

A questo punto si potrebbe anche pensare, visti gli esempi utilizzati, che il paradosso, anzi l'ossimoro *durata/caducità* ovvero *effimero/resistente*, che abbiamo considerato come elemento costitutivo dell'arte contemporanea, si attivi ogni qualvolta intervenga nell'opera *la casualità*. In un modo o nell'altro la logica del *ready-made*, come nei casi emblematici di Duchamp: il lento depositarsi della polvere come stratificazione di una quotidianità senza storia; oppure l'improvviso prodursi di una rottura come banalità di un incidente che diventa subito parte integrante di una "Storia dell'arte".

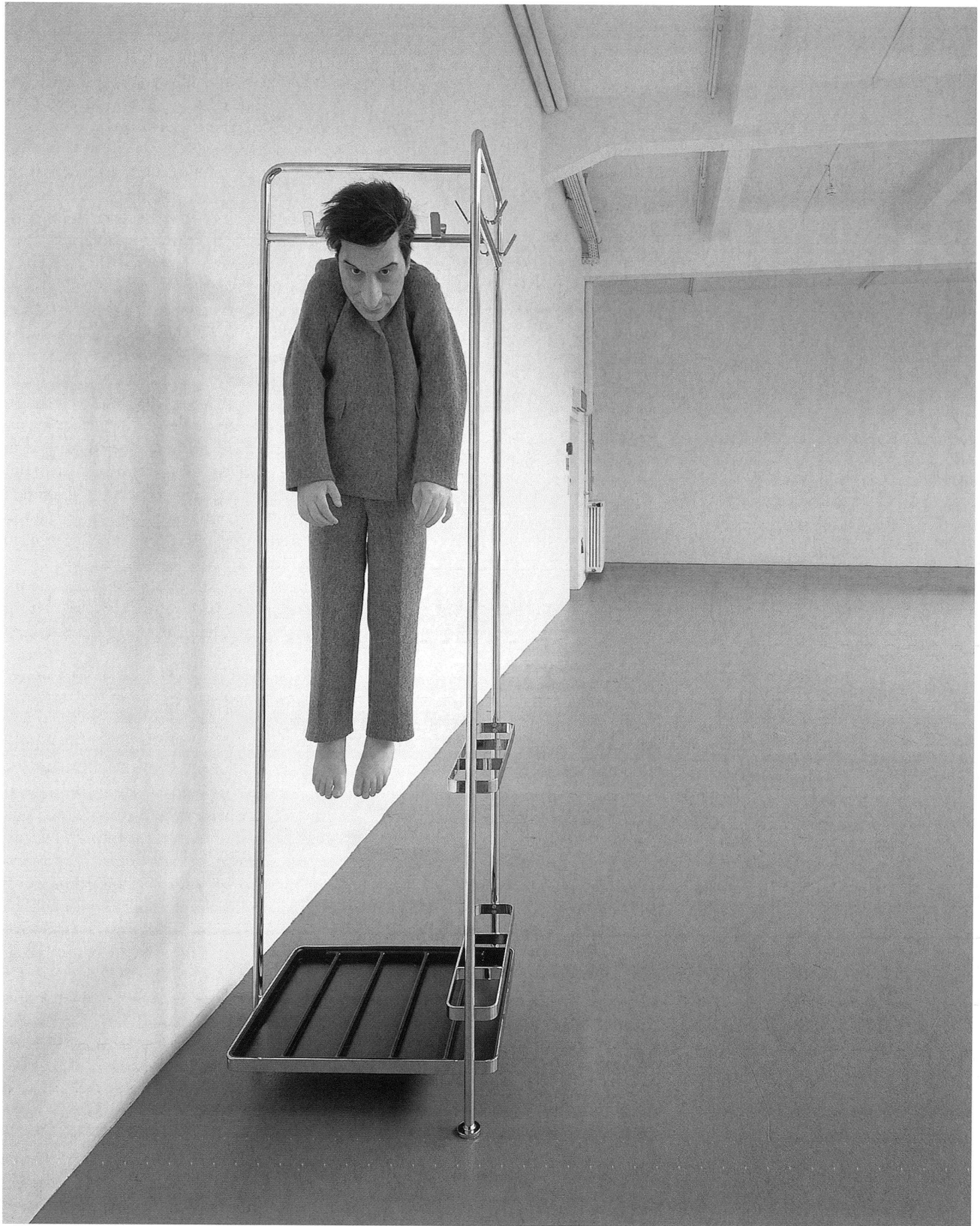
7 Giuseppe Spagnulo, *Tavole*, 2001, acciaio, primo elemento: 265 × 157 × 107 cm, sette lastre: 170 × 108 × 12 cm ciascuna, strade di Brisighella.



Ma si potrebbe anche trattare di una casualità legata alla natura dei materiali utilizzati, come negli esempi forniti da Piero Manzoni: al principio c'era il cibo, alla fine ci sono le feci; anche qui, se vogliamo, la logica del *ready-made*, certamente tra le più insistenti nell'arte d'oggi con il venir meno dei confini, anzi di qualsiasi distinzione tra arte e vita quotidiana. Così è certamente, sia pure con una grandissima varietà di inflessioni, per le tendenze più "sperimentali" della contemporaneità come *arte concettuale* ed *arte povera*, spesso molto strettamente intrecciate.

Per non parlare dei video, a proposito dei quali credo si possa dire, anche se un po' schematicamente, che molto spesso, con modalità molto varie, vi si tende a consegnare e ad assicurare alla durata della memoria elettronica, come alla indefinita ripetibilità tecnica, quanto di più fugace e indifferente può presentare la trivialità della vita quotidiana; oppure di altrettanto aleatorio, anche se pre-disposto, può scaturire dalla labile istantaneità di una *performance*. Sono convinto che da questo punto di vista uno dei video più interessanti presentati all'ultima Biennale di Venezia è, nel padiglione britannico, *Threshold to the Kingdom* di Mark Wallinger (ill. 5). Una camera fissa riprende un "cancello" automatico degli arrivi internazionali dell'aeroporto di Londra. Alla spicciolata spuntano passeggeri con le loro età, le loro diverse estrazioni sociali, le loro probabili professioni, le loro mete a noi ignote; isolati, in compagnia, attesi o meno; contenti, aggrondati, frettolosi, distesi, spesso del tutto inespressivi. La sensazione di effimero, la fugacità e la "caducità" delle scene sono date dal carattere *qualsiasi* di quelle storie senza Storia che si smarriscono e si dileguano immediatamente nell'indifferenza spaziale e temporale. Senonché Mark Wallinger introduce perentoriamente alcuni elementi semanticamente contraddittori, il *ralenti* e l'accompagnamento sonoro: il *Miserere* di Allegri come adattamento musicale del cinquantunesimo Salmo. Potrebbe trattarsi in effetti di una vera e propria *redenzione dalla fugacità*: il *ralenti* conferisce una solennità arcana, una sorta di epicità, di dimensione maestosa e imponente a quel mondo qualunque che la musica religiosa sembra elevare alla sacralità di un rito. Così il paradosso della relazione effimero/duratura non si gioca qui soltanto al livello tecnico del supporto digitale, ma anche e soprattutto al livello semantico-formale della elaborazione del rapporto immagine-suono.

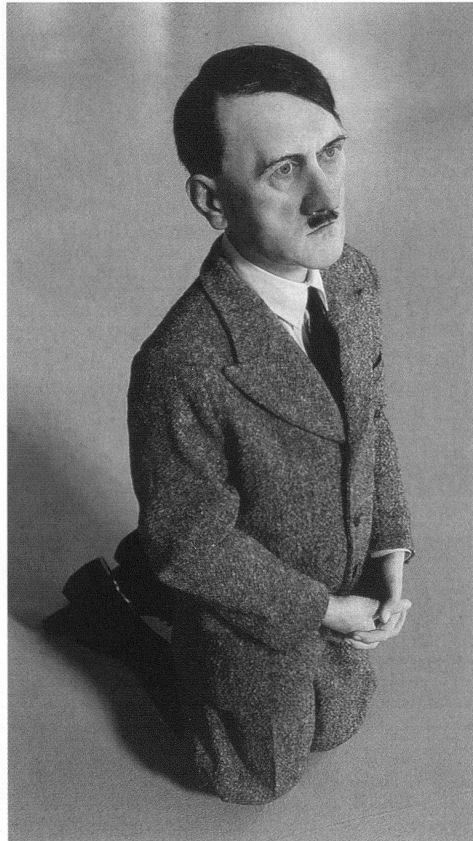
Anche per le tendenze "dominanti" delle arti visive contemporanee, *arte concettuale* e *arte povera*, mi pare evidente che è impossibile analizzare capillarmente, in un articolo, autore per autore, la fenomenologia di quella che ho



chiamato un'*ambivalenza generativa* della produzione estetica d'oggi. Così, continuando in conclusione con il metodo delle testimonianze o, se vogliamo, dei sintomi-simbolo, vorrei soffermarmi ancora su due grandi personalità artistiche come Giuseppe Spagnulo e Mauri-

zio Cattelan. Spagnulo⁷ è sicuramente uno degli scultori "maturi" internazionalmente più conosciuti e apprezzati, anche se difficilmente potrebbe essere collocato entro un gruppo o una corrente specifica; e ciò rende in qualche modo la sua opera particolarmente singolare e

8 Maurizio Cattelan, La rivoluzione siamo noi, installazione, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurigo, 2000.



intrigante. Diciamo subito che il suo elemento d'elezione è il *fuoco* con il quale egli compatta e indurisce le terre nella ceramica; al contrario ammorbidisce, liquefa, taglia, scava blocchi e massi d'acciaio (ill. 6, 7). A contemplare soprattutto quelle sue sculture metalliche, spesso megalitiche, potrebbe sembrare che le dimensioni, il peso che conferisce, nella percezione, forte stabilità gravitazionale al suolo e poi la compattezza, la coerenza materica, insomma la durezza dell'acciaio e la sua inscalfibilità: che tutto questo rappresenti una metafora vigorosa e prorompente di durata, di stabilità e di permanenza. Non vi sarebbe qui dunque quel rapporto paradossale tra effimero e resistente che abbiamo considerato come elemento caratterizzante le arti visive contemporanee. Ma in effetti non è così: l'operare di Spagnulo col metallo massiccio è tutto nel senso d'aggredire, di penetrare in profondità con la "fiamma eccessiva"⁸ l'enigma della coesione, della densità molecolare della materia, liberandola in qualche modo dalla sua propria fisicità come *pura energia*, come *élan vital*. «Con la parola "durezza" – scrive Gaston Bachelard – il mondo proclama la sua ostilità e, in risposta, iniziano le *rêveries* della volontà»⁹. Proprio così il lavoro di Spagnulo sembra indirizzarsi e tendere verso quel punto abissale di fuga laddove materia e energia misteriosamente si convertono l'una nell'altra in un alternarsi infuocato di presenza e assenza. Così Spagnulo predispone

la materia all'ascolto del tempo: innesta nel tessuto inerte dei lingotti e dei residui di colata, opachi di memorie minerali e geologiche, forme epifaniche di temporalità. Violando con potente energia erotica quegli spessori, Spagnulo ne fertilizza atomi e molecole, ne suscita congruenze e incongruenze formali; scopre via via potenzialità volumetriche e materiche; apre, spalanca, dissolve, scompone e dissesta solidità inattive in forme inquiete e composizioni vive di precarietà e di instabilità strutturale. Il *pyrochronos*, il tempo della fiamma, sconvolge e apre le forme a quanto dell'esistente trascorre e si perde; a quanto tutto attorno si smarrisce nell'irripetibile. «L'amore, la morte e il fuoco sono uniti in un unico istante. Grazie al suo sacrificio nel cuore della fiamma, l'effimero ci dà una lezione d'eternità»¹⁰. Quello che ci dice Bachelard a proposito della "matrice" di fuoco che è anche di queste sculture di Spagnulo, per allusione sottolinea quanto, pure in questi "monumenti al peso", alla solidità, alla stabilità, l'effimero, il fugace, l'aleatorio siano altrettanto presenti con un vero e proprio paradosso costitutivo.

Per concludere con gli esempi, qualche ulteriore riflessione, al limite estremo di quanto possiamo ancora definire come "arti visive", a proposito di una delle personalità più sconcertanti del panorama "estetico" contemporaneo. Ha proprio ragione, mi pare, Jan Avgikos quando, in un numero recente di *Flash Art*, scrive che Maurizio Cattelan è soprattutto un attore o, forse anche, un regista: «I suoi personaggi, i suoi *alter ego*, le sue immagini tracciano una serie di percorsi narrativi nei quali gli spettatori si perdono e si ritrovano, all'infinito, in un gioco di specchi senza fine. In altre parole, Cattelan si è inventato un personaggio, si è trasformato in un personaggio, al quale ha affiancato una miriade di comparse e comprimari, tutti costretti a interpretare se stessi: il fachiro, gli artisti invitati alla Sesta Biennale dei Caraibi, gli sponsor e i collezionisti, i membri insigni del pubblico, i suoi galleristi sottoposti ai rituali più spietati...»¹¹. Bisognerebbe dire però che, ancor più del teatro di qualsiasi tipo, le sue *performance* sono fatte di situazioni la cui radicale aleatorietà nasce e si rispecchia nell'assurdità intrinseca altrettanto radicale, scandalosa, offensiva. Si pensi a "opere" come *A Perfect Day* (1999): il suo gallerista, Massimo De Carlo, appeso al muro con chilometri di scotch; oppure, ancor prima, nel 1992, *Una domenica a Rivara*, una sorta di fuga dalla mostra non realizzata, con delle lenzuola annodate fuori da una finestra del Castello; un po' come a Zurigo, al Migros Museum, nel 2000, assolutamente vuoto di qualsiasi oggetto o di qualsivoglia installazione; se non un manichino in miniatura dalle fattezze dell'artista appeso ad

un portabiti in uno stanzino remoto (ill. 8). C'è anche un mini-Picasso che accoglie i visitatori del Moma di New York (1998) e poi si moltiplicano i *Mini-Me*, bambolotti-autoritratti, annunciati in qualche modo dalle miriadi di auto-faccine, gli *Spermini*, iniziati dal 1997.

Se è teatro dunque, allora assomiglia molto a quello delle marionette o dei burattini dove, vicino alla provvisorietà fugace della recitazione resiste e permane un residuo simbolico-immaginario duro di rappresentazione, nei personaggi accasciati sui loro trespoli, ma ideati, concepiti, costruiti al fine di riprendersi permanentemente sul palcoscenico un brandello di vita. Così, mi pare, Maurizio Cattelan costruisce questi suoi simulacri come continuità nella saltuarietà, unitarietà nella irregolarità, permanenza nella aleatorietà. Ecco nuovamente il paradosso o, se vogliamo, l'*ossimoro*. Che emerge già quando egli intende così dare congruenza ai tanti e differenti eventi che propone, dentro una *sua storia personale*; ma che è ancora più evidente quando "attinge" durevolezza e permanenza dagli immaginari collettivi che stazionano e si agitano attorno alla grande Storia. In questo caso le modalità di rappresentazione sono meno vicine al teatro e di più a quelle, assai inquietanti, del "museo delle cere". Mi pare il caso di *La nona Ora* (2000), Wojtyła colpito dal meteorite e a maggior ragione di *Him* (2001), Adolf Hitler che prega in ginocchio (ill. 9): «Hitler è un'immagine che fa paura, con la quale è ancora doloroso misurarsi. È una visione che è entrata a far parte della nostra memoria, eppure resta un tabù: Hitler è innominabile, irriproducibile, avvolto in una coltre di silenzio. Non sto cercando di innescare un conflitto né di offendere nessuno, vorrei solo che quell'immagine diventasse un territorio di incontro o una cartina di tornasole delle nostre psicosi.»¹²

«... oggi più di ieri, l'artista è occupato e preoccupato dalla presenza, anche se latente, dell'elemento temporale – scrive Gillo Dorfles – Il tempo (e quindi la durata, il consumo, l'obsolescenza) costituiscono delle costanti del fare artistico e delle "scelte" compiute dall'uomo. [...] L'obsolescenza dell'opera (d'arte o prodotta dall'industria) – oggi così acuta, così paradigmatica – sta dunque a dimostrare tangibilmente l'invasione e l'azione del "consumo", del fattore temporale, sulle opere dell'uomo e la sua necessaria simbolizzazione da parte delle diverse arti; o comunque dai diversi linguaggi comunicativi.»¹³ Così scriveva Gillo Dorfles, critico, ma anche sociologo e antropologo, già nel 1973. A questa analisi, ancora assolutamente valida oggi, potremmo solo aggiungere che la presenza di quella "temporalità" si esplica anche nella pratica, a volte nella

estremizzazione del rapporto paradossale, da noi esaminato, tra l'*effimero* e il *duraturo*. Che poi, a livello della società globale, si verifica come compresenza altrettanto paradossale di due tendenze apparentemente contraddittorie, potremmo dire anzi di due *nostalgie* a prima vista opposte: mai l'una è separata dall'altra, ché, si direbbe anzi, l'una viva dell'altra, rivitalizzandosi a vicenda, perpetuamente. Il fatto è, in realtà, che l'immaginario collettivo percepisce il futuro, generalmente, come il regno *ancora sconosciuto* del totalmente effimero e il passato come quello, *in parte dimenticato*, del duraturo. Ugualmente esiliati dunque da queste due patrie del tempo, per esempio veniamo blanditi dalle immagini pubblicitarie di ogni sorta di beni di consumo (dall'automobile al profumo, alle vacanze) che fanno ricorso da un lato alla *nostalgia (passeista)* della durata con i valori imperituri della naturalità, dell'amicizia, dell'eroticismo, della famiglia, delle tradizioni. Dall'altro lato evocano e stimolano quella *nostalgia del futuro* che nutriamo e acquietiamo quotidianamente soprattutto con le nostre sindromi della fugacità tecnologica.

«Il tempo su di me scorre: io resto – insiste la fortezza – Voi sfiorate soltanto la superficie del divenire come il pelo dell'acqua dei ruscelli.» E le effimere: «Noi guizziamo nel vuoto così come la scrittura sul foglio bianco e le note del flauto nel silenzio. Senza di noi, non resta che il vuoto onnipotente e onnipresente, così pesante che schiaccia il mondo...»¹⁴.

Riassunto

Le arti visive contemporanee presentano un paradosso che appare addirittura costitutivo e caratterizzante la loro identità specifica: la vocazione all'effimero, al fugace, al caduco si intreccia continuamente con il suo opposto che potremmo chiamare "nostalgia del duraturo", del permanente, del resistente al corso del tempo. In questo scritto si analizza la singolare compresenza di queste due tendenze contraddittorie, servendosi di alcune metafore-archetipo della storia dell'arte contemporanea, analizzate da un punto di vista d'antropologia dell'arte; a partire dalle origini prime del "concettuale" con Marcel Duchamp e *Il Grande Vetro* nei suoi rapporti con la fotografia di Man Ray. Passando dalle "deiezioni estetiche" di Piero Manzoni e da alcune riflessioni su un video dell'inglese Mark Wallinger proiettato all'ultima Biennale di Venezia, la relazione paradossale tra effimero e duraturo è reperita, per concludere, nell'opera di due personalità agli antipodi: lo scultore Giuseppe Spagnulo, poeta della materia massiccia, coesa e pesante come l'acciaio; Maurizio Cattelan attore e animatore di scandali e manichini illustri.

Résumé

Les arts visuels contemporains présentent un paradoxe qui paraît tout à fait constitutif et caractéristique de leur identité spécifique: une vocation pour l'éphémère, le fugitif, le caduc, et son perpétuel entrelacement avec son contraire que l'on pourrait appeler «la nostalgie du durable», du permanent, de ce qui résiste au cours du temps. Le présent article étudie la singulière coexistence de ces deux tendances contradictoires en recourant à quelques métaphores-archétypes de l'histoire de l'art contemporain, analysées du point de vue de l'anthropologie de l'art. Si l'on remonte aux origines premières du «conceptuel» avec Marcel Duchamp et le *Grand Verre* dans ses rapports avec la photographie de Man Ray, et en passant par les «déjections esthétiques» de Piero Manzoni et quelques réflexions sur une vidéo de l'Anglais Mark Wallinger projetée à la dernière Biennale de Venise, la relation paradoxale entre éphémère et durable finit par être découverte dans l'œuvre de deux personnalités situées aux antipodes l'une de l'autre: le sculpteur Giuseppe Spagnulo, poète de la matière massive, dense et lourde comme l'acier, et Maurizio Cattelan, acteur et animateur de scandales et de mannequins célèbres.

Zusammenfassung

Die heutigen visuellen Künste beinhalten ein Paradoxon, das ihre spezifische Identität zu konstituieren und zu charakterisieren scheint: Die Berufung zum Vergänglichen, Flüchtigen und Schwindenden verknüpft sich unablässig mit ihrem Gegenteil – es könnte «Nostalgie des Dauerhaften» genannt werden –, mit dem «Fortwährenden», das sich dem Lauf der Zeit widersetzt. In diesem Text wird die einzigartige Gleichzeitigkeit dieser beiden gegensätzlichen Tendenzen analysiert; dabei werden einige archetypische Metaphern der heutigen Kunstgeschichte angeführt, die aus der Sicht der Kunstanthropologie untersucht werden. Die paradoxe Beziehung zwischen Vergänglichem und Dauerhaftem wird aufgespürt ausgehend von den Ursprüngen der Konzeptkunst mit Marcel Duchamp und dem *Grossen Glas* in seinen Beziehungen zur Fotografie Man Rays, über die «ästhetischen Ausscheidungen» Piero Manzoni und über einige Gedanken zu einem an der letzten Biennale von Venedig gezeigten Video von Mark Wallinger, um schliesslich im Werk von zwei völlig entgegengesetzten Persönlichkeiten aufgezeigt zu werden: Giuseppe Spagnulo, Bildhauer und Poet der Materie, die massiv, kompakt und schwer wie Stahl ist, und Maurizio Cattelan, Schauspieler und Urheber berühmter Skandale und Puppen.

Note

- ¹ Italo Calvino, *Collezione di sabbia*, Milano 1984, p. 83.
- ² Marcel Duchamp, *Notes and Projects for the Large Glass*, Londra 1969.
- ³ Lara Vinca Masini, *Man Ray* ("I Maestri del Novecento"), Firenze 1974, p. 16–17.
- ⁴ Ibidem.
- ⁵ Arturo Schwarz, *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*, Firenze 1974, p. 180–181.
- ⁶ Piero Manzoni, "Libera dimensione", *Azimuth*, n. 2, 1960, s.p.
- ⁷ Si veda il suo più recente catalogo: *Giuseppe Spagnulo. Mediterraneo*, a cura di Pietro Bellasi, Vittorio Sgarbi, catalogo mostra, Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche; Brisighella, Chiesa del Suffragio, Museo G. Ugonia, Percorso nella città, Faenza 2001.
- ⁸ L'espressione è di Gaston Bachelard; si veda: Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Parigi 1949.
- ⁹ Ibidem, p. 64.
- ¹⁰ Ibidem, p. 36.
- ¹¹ Jan Avgikos, "Avventure in paradiso. L'allegra schizofrenia di Maurizio Cattelan", *Flash Art*, n. 227, aprile–maggio 2001, p. 89.
- ¹² Massimiliano Gioni (a cura di), "Maurizio Cattelan. Giù la maschera", *Flash Art* (cfr. nota 11), p. 80.
- ¹³ Gillo Dorfles, *Dal significato alle scelte*, Torino 1973, p. 73–74.
- ¹⁴ Calvino 1984 (cfr. nota 1), p. 83.

Referenze fotografiche

1: © 2001 Man Ray Trust/ADAGP/Telimage e ProLitteris, 8033 Zurigo. – 2: Da: Marcel Duchamp, *Notes and Projects for the Large Glass*, Londra 1969, p. 161; © 2001 ProLitteris, 8033 Zurigo. – 3: Arturo Schwarz, Marcel Duchamp, Zurigo/Lucerna 1974; © 2001 ProLitteris, 8033 Zurigo. – 4: Da: Germano Celant, Piero Manzoni, Milano 1975, copertina; © 2001 ProLitteris, 8033 Zurigo. – 5: Da: La Biennale di Venezia 2001, catalogo, vol. 2, p. 46; © Mark Wallinger. – 6, 7: Da: Giuseppe Spagnulo. *Mediterraneo*, a cura di Pietro Bellasi e Vittorio Sgarbi, Faenza 2001, p. 39, p. 45; Courtesy Circolo degli Artisti, Faenza. – 8: Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurigo (Attilio Maranzano). – 9: Da: *Flash Art*, n. 218, maggio–giugno 2001, p. 109; Courtesy Emmanuel Perrotin, Parigi.

Indirizzo dell'autore

Pietro Bellasi, docente di Sociologia e di Sociologia dell'arte e della letteratura, Facoltà di Scienze politiche, Università di Bologna, Strada Maggiore 45, I-40123 Bologna