



Università degli studi di Udine

Harold Rosenberg: oggetto ansioso e definizione dell'arte

This is the peer reviewed version of the following article:

Original

Harold Rosenberg: oggetto ansioso e definizione dell'arte / Desideri, Fabrizio; Matteucci, Giovanni; Vitiello, Giuseppe; Peruzzi, Alberto; Schaeffer, Jean-Marie; Kobau, Pietro; Camilleri, Lelio; Angelucci, Daniela; Valle, Gianluca; Palma, Massimo; Baldi, Massimo; Orciatici, Alessandra; Bartalesi, Lorenzo; Fadini, Ubaldo; Raveggi, Alessandro; Cantelli, Chiara; Locicero, Giovanni D.; Ceccarelli, Francesca; Mecacci, Andrea; Cappellini, Patrizia; Galluzzi, Francesco; Trincherini, Elisabetta; De Dominicis, Luisa. - STAMPA. - (2006), pp. 249-258.

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/11390/1128428> since 2018-03-16T21:58:12Z

Publisher:

Firenze University Press

Published

DOI:

Terms of use:

The institutional repository of the University of Udine (<http://air.uniud.it>) is provided by ARIC services. The aim is to enable open access to all the world.

Publisher copyright

(Article begins on next page)

che fa le mie veci? [...] Nei miei dipinti? Non credo. L'unica cosa che posso Savannah, Georgia, in un parco, c'è una statua del sergente William Jasper. Teneva passeggiando in quel parco con mio padre e mi disse che sia io che lui usavo il nostro nome da quel personaggio. Non so se questo sia vero oppure se Jasper perse la vita alzando la bandiera americana su un forte.

una suggestione. Il bisogno di fornire, nonostante tutto, a uno dei dipinti del Novecento uno sfondo mitico. Prima un sogno, poi un racconto che arriva agli occhi di un bambino, una storia in seguito privata dal suo narratore di infanzia. Tuttavia rimane lì come un *imprinting* indelebile: una bandiera, un dipinto. Un sogno. *Stars and Stripes* come metafora del proprio mito e del suo. Ma in ogni no c'è sempre spazio per un sì come dimostra tutta l'opera.

che a pensare che ogni opera d'arte è eroica. Credo che sia un'impresa eroica all'infanzia, dal primissimo principio, qualunque sia il suo inizio. (1978)

impresa eroica. Come alzare una bandiera su un forte assediato. (1978)

ABSTRACT

Il Jasper Johns (1930), che determina il passaggio dall'espressionismo al Pop Art, sviluppa una continua interrogazione sul rapporto tra oggetto e codice simbolico adottato da Johns (bandiere, bersagli, numeri) e sul problema stesso della rappresentazione: vedere quello che sappiamo e che vediamo. L'artista cerca una neutralità che esclude l'idea dell'azione dell'io. Al contrario la costruzione di un *optical style*, la *paideia* ottica attraverso una *poiesis* visiva si rivela uno dei modi temporanei di affrontare la domanda sulla *mimesis*. Il suo dipinto più noto, *Flag*, affronta questa domanda: dov'è la differenza tra significato e mezzo espressivo? arte e luogo comune, tra una bandiera e il dipinto di una bandiera?

NOTA BIOGRAFICA

Mecacci (1972) insegna Estetica presso la Facoltà di Architettura e Urbanistica degli Studi di Firenze. Ha trascorso periodi di ricerca presso l'Università della Georgetown University di Washington, DC. È autore del libro *Il mito della bandiera* (Bologna 2002). Ha curato le edizioni di *Hölderlin e l'ideologia tedesca* (Bologna 2000) e *Eraclito* di Gadamer (Roma 2004). Attualmente sta lavorando sull'immaginario estetico americano, *Il dionisiaco americano*. In questi giorni sta curando la recente cura di *Like a Rolling Stone* di Greil Marcus (Roma 2009). mecacci@hotmail.com

HAROLD ROSENBERG: OGGETTO ANSIOSO E SDEFINIZIONE DELL'ARTE

Patrizia Cappellini

“Ma io ho qui dentro qualcosa ch'è al di là d'ogni mostra: il resto non è che l'ornamento e il vestito del dolore.”

William Shakespeare, *Amleto*, atto I, scena seconda

1. OGGETTO ANSIOSO E ANSIA DELL'ARTISTA

Fino al primo decennio del Novecento, la concezione di opera d'arte è rimasta legata all'idea di una felice commistione di capacità tecnica, intuizione e finalità estetica, di un prodotto nobile, unico, volto ad esaudire un'istanza mimetico-rappresentativa in grado di trasportare il reale in una dimensione metaforica, di celebrare un evento particolare, di illustrare un mito, di raccontare una storia. Questa concezione è stata corroborata dai primi processi di musealizzazione avvenuti nell'Ottocento, tramite i quali sono stati prodotti spazi, nicchie dove le opere potessero essere protette, fruite e contestualizzate tra un prima ed un dopo, visti i progressi della storia dell'arte e della critica di attribuzione. Questa sorta di deferenza nei confronti del passato, del tradizionale concetto di opera d'arte verrà, in seguito, attaccata dai Futuristi che trattano il bello ed il sublime espressi nell'arte come fattori di decadenza e propongono polemicamente una moderna iconoclastia per annientare l'arte intesa come qualcosa di prezioso e unico, vedi la città di Venezia, la Nike di Samotracia, i musei stessi, simbolo della tradizione e di un'arte espressione del bello.

Se i proclami dei Futuristi tradivano una goliardica inconsistenza più che un proposito genuinamente rivoluzionario, dovremo attendere i readymades di Duchamp per poter iniziare ad affrontare il cambiamento intercorso riguardo allo statuto dell'opera d'arte così come alla concezione di storia dell'arte quale sequenza di oggetti artistici. I readymades portano l'attenzione più sulla capacità critica che sul saper fare dell'artista, più sul gesto che sull'oggetto, declinano ogni istanza rappresentativa e contemplativa a favore di un effetto più espressivo, emotivo in virtù del quale l'osservatore si trova nella condizione di patire uno shock, perdendo le coordinate che avrebbe trovato in un rapporto circolare tra figurazione, riconoscimento e significato. Ho pensato a questi oggetti comuni – l'orinatoio, lo scolabottiglie, la vanga – come ad oggetti performativi, poiché si muovono verso il soggetto, lo aggrediscono e liberano una potenza drammaturgica alla quale seguono sbigottimento, riso, avvertimento di

vacuo nonsense, e si impongono di schernire – prendendosi quasi una ipotetica rivincita – il senso per eccellenza, la vista, oramai sopraffatta da una fluida, incorporea, idiosincrasica reazione degli altri sensi, della ragione allertata, della memoria, o talvolta crudemente annientata dalla lama di un rasoio, come nel film *Un chien andalou* di Luis Buñuel.

Il primo movimento che ha ereditato la gravidanza critica e performativa del gesto e dell'oggetto duchampiani è stato il Surrealismo, il quale ha indagato "sull'onnipotenza del sogno, sul gioco disinteressato del pensiero"¹ ed ha trasferito questi elementi nell'oggetto a funzionamento simbolico, perno di contatto con una sovra-realtà che coinvolge le nostre pulsioni erotiche, sadiche, autolesioniste e che solletica la nostra sensibilità con l'esperienza della violenza, del dolore fisico, dell'assurdo. Da questa prospettiva, si comprende perché Argan parlasse di oggetti antipatici², che non si affidano al bello che attrae, che acquieta, ma generano un passo indietro, un ripiegamento su di sé, quasi come avviene nell'esperienza del dolore, liberano la constatazione di un disturbo, di una frustrata Einfühlung, di un'asimmetria nell'esperienza percettiva dove l'integrità umana di corpo-mente ha come referente una controparte fenomenologicamente monca e degradata.

A partire dagli anni Sessanta, un'altra definizione dell'oggetto si è inserita, per la sua inflessione accattivante, nella terminologia della critica d'arte contemporanea, quella di oggetto ansioso, coniata dal critico americano Harold Rosenberg. Volendo tracciare un breve profilo bio-bibliografico sull'Autore, è necessario dire che Rosenberg è vissuto a New York tra il 1906 ed il 1978, in un periodo ricco di cambiamenti e svolte decisive per gli Stati Uniti, è entrato in contatto con artisti quali Jackson Pollock, Willem de Kooning, Hans Hoffman, Arshile Gorky, Barnett Newman, gli stessi per i quali avrebbe iniziato a scrivere di Action Painting, erroneamente confusa con Abstract Expressionism. La sua attività di critico e scrittore è stata particolarmente prolifica a partire dagli anni Sessanta, quando hanno fatto la loro comparsa la monografia su Arshile Gorky, *L'oggetto ansioso, Artworks and Packages*, per continuare negli anni Settanta con *La S-definizione dell'arte e Art on the Edge*³, pagine che fotografano ed analizzano il contesto artistico e culturale, le nuove tendenze, i gruppi emergenti e i rapporti di questi ultimi con gallerie e collezionisti privati nell'America uscita vincitrice dal secondo conflitto mondiale. *L'oggetto ansioso* viene pubblicato la prima volta nel 1964, ma è nel 1966, nella prefazione alla seconda edizione (quella che verrà proposta al pubblico italiano l'anno

successivo), che l'Autore si preoccupa di sciogliere la densità di questa felice intuizione e di tracciare delle linee guida. Uno degli aspetti che emergono da questo scritto e che potrebbe venir collegato a quanto detto poco sopra, riguarda la constatazione che l'oggetto ansioso è un prodotto la cui identità è sospesa tra il capolavoro e il cumulo di rifiuti⁴, quindi, aggiungerei, si manifesta e rimane presente all'osservatore sotto forma di quesito.

L'ansia che libera è un riflesso della libertà dell'arte ed entrambe rappresentano la conseguenza dell'atteggiamento dei più importanti artisti del Novecento – primo dei quali Rosenberg individua Duchamp – di "liquidare l'arte in quanto classificazione di oggetti e di ridefinirla nei termini dell'atto intellettuale dell'artista"⁵. In questo senso l'oggetto ansioso è indubbiamente affine ai readymades e agli oggetti dei Surrealisti, è scaturigine di un'energia prodotta dall'atto intellettuale e fisico dell'artista: con quello intellettuale egli liquida l'arte bella come rappresentazione sensibile dell'idea, con l'atto fisico mette in scena una performance con la quale l'oggetto fa breccia nella sfera percettiva tramite un'iniziale aggressione, per poi mantenere vigile quello stato di affezione ansiosa dovuta al fatto di stare sospeso tra un'origine antiestetica, di oggetto comune ed un'intenzionalità performativa dettata dalla volontà dell'artista stesso.

Ma se tentassimo di stabilire i connotati particolari di questo oggetto o cercassimo di associarlo a determinati momenti partendo dalla morte della storia dell'arte, ci troveremmo coinvolti in un lunga disamina critica e fenomenologica, rischiando di perdere l'aroma particolare di questa nozione. Questo ^{ANHE} per due motivi. Il primo perché il giudizio dell'Autore appare già proteso in una direzione, in quanto è possibile intuire da queste pagine la presenza di un parallelo tra oggetto ansioso e l'arte americana degli anni Quaranta e metà anni Cinquanta, quindi, nella fattispecie, quella dei pittori poco sopra citati che il critico seguì sin dalle loro esperienze con i Progetti Federali dei primi anni Trenta. Il secondo motivo, deducibile dal primo, riguarda quella sorta di ^{LE NOZIONI DI} contaminatio tra oggetto ansioso e ansia dell'artista, quindi tra oggetto e soggetto, tra estetica ed esistenza, che l'Autore compie in questo scritto. L'idea di ansia accorre in mente a Rosenberg ricordando le parole di un amico – "l'angst è morta"⁶ – e, per contrasto, riconoscendo un appiattimento dei valori del

⁴ "Così l'arte' è stata aperta per includervi ready-mades prodotti dall'industria, istantanee di sogni, eventi sulla tela e fuori, dimostrazioni sulle relazioni di colore e trucchi per il nervo ottico. Ciò che conta è chi fa, cosa fa e per quale ragione. Il significato di tutto questo può essere solo che l'oggetto arte sopravvive senza un'identità sicura, come quello che io ho definito un 'oggetto ansioso' ('Sono un capolavoro', deve chiedersi, 'o un cumulo di rifiuti?')". Harold Rosenberg, *L'oggetto ansioso*, trad. it. di G. Drudi, 1967, Milano, Bompiani, pp. 13-14.

⁵ Ivi, p. 13.

⁶ "Indiscutibilmente, Joseph Albers, il maestro della pittura concepita come ^{estese} ^{calcolate} di colore, si riferiva a un dato di fatto quando l'anno scorso mi mandò questo messaggio: 'L'angst è morta'. L'intera base sociale dell'arte si sta trasformando – a quanto pare per il meglio. Invece di essere, come soleva, un gesto di rivolta, disperazione o autocompiacimento, ai margini della vita sociale, l'arte si è normalizzata per divenire un'attività professionale all'interno della società. Per la prima volta, l'arte che un tempo si definiva d'avanguardia è stata accettata 'in massa', e i suoi ideali di rinnovamento, sperimentazione, dissenso, sono stati istituzionalizzati e resi ufficiali". Ivi, pp. 9-10.

¹ Breton, A. *Manifesto del Surrealismo*, trad. it. in Micheli, M. *Le avanguardie artistiche del Novecento*, 1988, Milano, Feltrinelli, p. 340.

² "Soprattutto non si vuole che tra la persona e l'oggetto si stabiliscano rapporti di simpatia o di collaborazione: l'opera d'arte è per lo più un oggetto antipatico, con cui non è facile convivere". Argan, G.C. *L'Arte Moderna*, 1988, Firenze, Sansoni, p. 443.

³ In Italia la fortuna editoriale conosciuta dai testi di Rosenberg è stata piuttosto breve. Essa annovera l'immediata traduzione e pubblicazione della monografia su Gorky nel 1962, probabilmente motivata dalla presenza delle sue opere alla Biennale di Venezia di quell'anno, la pubblicazione de *La tradizione del nuovo* nel 1964, *L'oggetto ansioso* nel 1967, *La S-definizione dell'arte* nel 1975. Dopo queste iniziative il pensiero di Rosenberg è caduto nell'oblio, ed è stato riesumato ogni tanto a proposito della Action Painting, erroneamente omologata con l'Informale italiano ed europeo.

l'arte una volta che essa sia stata accettata dal pubblico, istituzionalizzata, mercificata nell'ambito del design, della decorazione, della moda. L'ansia dell'arte e dell'artista non dipendono dalla povertà, dall'inedia degli artisti⁷ come i pittori d'azione che vivevano in umidi lofts al Greenwich Village, ma è "una specie di intuizione particolare", "una qualità filosofica che certi artisti avvertono come insita negli atti creativi del nostro tempo"⁸. È un diritto alla libertà invocato da chi decide di intraprendere l'ardua via dell'arte⁹, il quale non cercava tanto di romanticamente esprimersi, quanto rinvenirsi, trovarsi in ciò che ha fatto ed è in questo che investe tutta la sua tensione spirituale. Questa tensione, condizionata anche dal contesto storico culturale, è connessa ad una particolare attitudine che fa da contraltare ad un'altra, ovvero, a quella dell'arte come professione (del resto, la prefazione ricordata, ha come titolo Verso una professione senza ansia), ma riguarda comunque una dimensione soggettiva, non oggettiva, aspetto, questo, confermato dal termine tedesco angst che denota non solo ansia, ma anche angoscia e timore, affezioni inerenti all'essere senziente.

Il punto è che non possiamo pensare che l'ansia dell'artista si trasmetta tranquillamente all'oggetto, poiché l'oggetto appartiene ad un altro mondo, ha altre regole, ha una vita propria. Esso è un quesito su che cosa sia arte, è la rappresentazione di un conflitto tra cosa ed evento, ed è anche parodia dei generi artistici classici come pittura e scultura, è espressione di quella "scossa intellettuale"¹⁰ che l'Autore riconosceva, ad esempio, nelle migliori opere di Jasper Johns. Considerato quanto detto penso che sia altrettanto significativo cercare quel che Rosenberg dice tra le righe, suggerisce senza esplicitare, come facevano le action canvas del resto (per questo punto si veda più avanti). Si può forse pensare che con il termine oggetto ansioso, egli abbia voluto delineare una nuova dimensione auratica per l'opera d'arte, quella dimensione che per Walter Benjamin impostava il suo principio fondante sulla funzione rituale, sulla unicità spazio-temporale di qui e ora che nessun meccanismo è in grado di riprodurre¹¹? La domanda posta da Rosenberg – se alla fine dei Sessanta sia ancora lecito parlare dell'opera d'arte come di oggetto ansioso – rivela l'istanza di un'inchiesta sull'arte, pare invitarci quasi ad istituire un confronto tra ansia dell'oggetto e aura, tra mercificazione e istituzionalizzazione di un qui e ora nato da una

⁷ "I pittori di azione venti anni fa non erano più ansiosi degli artisti pop o dei geometrici cinetici di oggi". Ivi, p. 11.

⁸ Ivi, pp. 12-13.

⁹ "Il pittore d'avanguardia andò verso la bianca distesa della sua tela come l'Ishmael di Melville andava al mare. Da un lato c'era la disperata scoperta dell'impoverimento morale e intellettuale; dall'altro l'esaltazione di un'avventura sugli abissi marini in cui egli poteva scorgere riflessa la vera immagine della propria identità". Rosenberg, H. *La tradizione del nuovo*, trad. it. di Brega, G.P. 1964, Milano, Feltrinelli, pp. 19-20.

¹⁰ *L'oggetto ansioso*, cit., p. 186.

¹¹ "Il modo originario di articolazione dell'opera d'arte dentro il contesto della tradizione trovava la sua espressione nel culto. Le opere d'arte più antiche sono nate, com'è noto, al servizio di un rituale, dapprima magico, poi religioso. [...] In altre parole: il valore unico dell'opera d'arte autentica trova una sua fondazione nel rituale, nell'ambito del quale ha avuto il suo primo e originario valore d'uso". Benjamin, W. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di Filippini, E. 1966, Torino, Einaudi, p. 26.

tensione dell'artista e dell'opera e defasciazione¹² dell'opera d'arte. Ma se Benjamin parla di un hic et nunc quale aura magico-religiosa insita nell'opera parte del contesto della tradizione, Rosenberg parla dell'oggetto ansioso come qualcosa il cui hic et nunc è legato alla tradizione in negativo, è ciò che rimane dalla differenza tra l'ultima novità e quella immediatamente precedente, si consuma nell'euforia provocatoria del nuovo, da non confondere con il moderno, incarnandosi nella domanda "After Next, what?"¹³, novità portata da un'ondata rivoluzionaria, presto assorbita nel sistema culturale come è avvenuto alle avanguardie e alla Action Painting, da hic et nunc, divenute illic et tunc.

Quest'ultimo aspetto non può fare a meno di introdurre un problema al quale abbiamo brevemente accennato: quello dell'ingerenza dei media nel mondo dell'arte, ingerenza che si materializza nel package¹⁴, il simulacro dell'opera, il suo doppio, che fa la sua comparsa nelle mostre, nel libro d'arte, nei prodotti dell'industria culturale destinati a soddisfare una finalità pedagogica per il grande pubblico, tanto che alla fine "tutti sono condannati a imparare semplicemente"¹⁵. In contrasto a questa situazione, Rosenberg riprende, a due anni di distanza, l'omonimo tema da un'altra angolazione, constatando il fatto che l'arte debba "sopravvivere come attività diversa da quella dei media" e ponendo la questione in un ambito ulteriore, trascendentale, dicendo: "we are speaking of the affirmation by art of its metaphysical justification under the conditions of today"¹⁶.

In questa giustificazione metafisica sono compresi la coscienza artistica, il carattere vitale e simbolico di un'opera, la sua capacità critica e intuitiva che vanno ben oltre l'abilità tecnica impiegata per realizzarla, come accade con la vanga di Duchamp: "to understand the signed spade is to grasp an intrinsic development in human culture – to contemplate the spade is senseless"¹⁷. L'ansia dell'oggetto sicuramente svanisce dal momento in cui esso, o meglio, la sua immagine viene inflazionata e neutralizzata in una sorta di carnevale mediatico e l'energia critica non assomiglia più ad una scossa, ad un brivido. Così come per Benjamin l'opera quale evento unico ed irripetibile si desacralizza deterritorializzandosi e moltiplicandosi in una serie di eventi, per Rosenberg anche l'ansia dell'oggetto ha vita breve: essa, che non può tradurre l'ansia dell'artista, è confinata alla dimensione della novità ed è destinata a soccombere agli eventi, quindi al tempo ed alle mode¹⁸. È molto probabile che l'oggetto ansioso sia tutte queste cose,

¹² Per l'approfondimento di questo concetto, come di quello di deterritorializzazione, si veda, Desideri, F. *Il fantasma dell'opera*. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea, 2002, Genova, Il melangolo, pp. 15-21 e, dello stesso autore, *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*, 2004, Roma-Bari, Laterza, pp. 90-98.

¹³ *L'oggetto ansioso*, cit., pp. 265-273.

¹⁴ "I mass media sono il 'doppio' delle arti, capaci di mettere in gioco ogni elemento estetico il cui procedere possa essere razionalizzato". *Artworks and Packages*, cit., p. 22.

¹⁵ *L'oggetto ansioso*, cit., p. 201.

¹⁶ *Artworks and Packages*, cit., p. 22.

¹⁷ Ivi, p. 23.

¹⁸ "Circolando come un evento nella storia dell'arte, il quadro si spoglia della sua materialità; assume un altro io spettrale che è onnipresente nei libri d'arte, negli articoli illustrati, nei cataloghi delle mostre, alla TV, nei film e nei discorsi dei critici e degli storici dell'arte". *L'oggetto ansioso*, cit., p. 98.

comprenda tutte queste situazioni. Eppure ciò che ritengo essere più plausibile, anche alla luce delle attenzioni rivolte dall'Autore ad un certo tipo di esperienza artistica, è che l'oggetto ansioso sia per Rosenberg una cosa che pur proponendosi di essere il banco di prova dell'artista nella ricerca di sé – "experiments of self-illumination"¹⁹ – non riesce a distaccarsi dal suo carattere allusivo, metaforico, non mette l'artista nella condizione di ritrovarsi. Rimane separato, credo necessariamente, dal lato soggettivo: i readymades sono il tipico esempio del corto circuito tra idea/soggetto e oggetto, e le action canvas non sembrano prestarsi ad un riallineamento con i gesti soggettivi che le hanno generate. Per questo, oggetto ansioso e ansia dell'artista sono destinati a rimanere separati.

2. S-DEFINIZIONE DELL'ARTE E ULTRA-DEFINIZIONE DELL'ARTISTA

La situazione del panorama artistico americano che si presenta sul finire degli anni Sessanta è dunque quella di una generale obsolescenza del manufatto artistico, della stessa categoria di arte bella. I critici Lucy Lippard e John Chandler parlano di the dematerialization of art in un omonimo articolo pubblicato nel 1968 su "Art International", nel quale viene evidenziato l'aspetto "ultra concettuale" delle recenti tendenze artistiche che "privilegia quasi esclusivamente il processo di pensiero" e che "se continuerà a prevalere potrà risolversi nella completa obsolescenza dell'oggetto"²⁰. Nel 1972 Rosenberg pubblica una nuova raccolta di saggi dal titolo emblematico, *The De-definition of Art*, e già dalle prime pagine si ricollega al tema dell'oggetto ansioso, riproponendo il suo carattere ambiguo, sospeso, incerto, eventuale che fa distaccare l'attenzione dalla cosa per farla ricadere sul quesito e sul suo portato critico:

L'incerta natura dell'arte non è peraltro priva di vantaggi. Induce a sperimentare e a porsi continue domande. Gran parte dell'arte migliore rientra in un dibattito visivo vertente su ciò che è arte²¹.

Appurato oramai l'avvenuto superamento dell'opera d'arte come oggetto nobilitato dall'idea e dall'immaginazione – l'Autore osservava giustamente che gli artisti dell'Ottocento "dipingono non ciò che vedono, ma l'arte in ciò che vedono"²² – e dell'esperienza estetica come momento privilegiato e contemplativo, si parla di definizione in quanto l'oggetto d'arte ha perso le proprie peculiarità formali ed estetiche diventando "un superoggetto d'arte letterale" o "un antioggetto d'arte concettuale"²³,

¹⁹ Tradotto "esperimenti alla ricerca dell'io". Ivi, p. 178.

²⁰ Lippard, L.- Chandler, J. *The Dematerialization of Art*, in "Art International", feb., 1968, cons. in Francesco Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, 2005, Roma-Bari, Laterza, p. 21.

²¹ Rosenberg, *La S-definizione dell'arte*, trad. it. di Vitta, M. Milano, Feltrinelli, 1975, p. 10.

²² Ivi, p. 22.

²³ Rosenberg riporta queste due espressioni tra virgolette, perché non sono state formulate da lui stesso, ma appartengono ad un "critico permissivo" di cui non fa il nome. Ivi, p. 25.

effetti nei quali il logos sdefinisce e smaterializza la cosa artistica e ne fa un'idea su se stessa e sull'arte in generale. Ma l'obsolescenza dell'oggetto, che rientra nel processo della sdefinizione dell'arte, è determinata da almeno altri due fattori. Uno di questi è il prevalere del procedimento dell'artista sul manufatto, l'altro è l'ultradefinizione dell'artista.

Il primo che riguarda tendenze come la Land Art, la Process Art e l'Arte Povera, porta l'attenzione su un atteggiamento di simulazione nel liberarsi dell'oggetto, poiché opere apparentemente non acquisibili e che protestano contro il sistema museo-galleria, si ritrovano ad essere smerciate sotto forma di disegni, modelli, fotografie, documenti²⁴. Esse acquistano così, contrariamente ai loro propositi, una nuova dimensione estetica, quella del feticcio, in quanto dal momento in cui viene data importanza ad una fotografia, ad uno schizzo rappresentanti un cumulo di terra, uno scavo nel deserto, un progetto, non come copie che riproducono l'immagine dell'opera, ma come inquadrature parziali, esse si caricano di una forza soprannaturale fino ad oscurare l'opera madre. Se il prevalere di aspetti impalpabili come i procedimenti mentali e fisici sulla facies oggettuale costituisce un'eredità del Surrealismo e della pittura d'azione, ultimo esempio di superfetazione concettuale apposta all'oggetto è la de-estetizzazione, ovvero la dichiarazione di ritrattazione estetica firmata da Robert Morris nel 1963 a proposito della struttura metallica Litanies²⁵, ritrattazione che porta al limite la sdefinizione dell'arte e anticipa gli oggetti freddi e seriali di Judd, programmaticamente nati privi di significato.

Il secondo aspetto riguarda la figura dell'artista come showman, la cui presenza si ipertrofizza e dilata i suoi confini anche come conseguenza dell'importanza assunta dall'agire, dalla componente critica e intellettuale dell'opera che il gesto dell'artista sancisce. Da Duchamp a Vito Acconci, da Dada agli earthworks, dagli action painters a Yves Klein²⁶, la figura dell'artista ha così assunto una dimensione che va oltre i confini dell'opera d'arte, dell'oggetto, egli è diventato "troppo grosso per l'arte"²⁷. L'ultradefinizione è anche il riflesso di una democratica ed utopica condizione attuale secondo la quale ognuno può diventare artista intervenendo sul paesaggio, spostando del materiale, guardandosi intorno per intravedere possibilità di concepire come arte il mondo che ci circonda. Come nel Teatro Natura di Oklahoma descritto da Kafka nel romanzo *America*, vi è "una situazione che offre un ruolo a tutti; indipendentemente dal talento o dalla preparazione"²⁸ e colui che intraprende la via dell'arte ha non solo la possi-

²⁴ "Il non-oggetto si oggettiva in documentazioni e memoriali". Ivi, p. 29.

²⁵ Rosenberg riporta un brano del documento che attesta la ritrattazione firmato da Morris: "Dichiarazione di ritrattazione estetica. Il sottoscritto Robert Morris, realizzatore della struttura metallica Litanies, descritta nell'Allegato A, con il presente atto ritira dalla su nominata struttura ogni e qualsiasi qualità e contenuto di carattere estetico, e dichiara che a partire dalla data sotto segnata essa non possiede più detti qualità e contenuto. Addì 15 novembre 1963. Robert Morris". Ivi, p. 25.

²⁶ "Un uomo di spettacolo pieno di iniziative che ha impiegato l'arte, le sue idee sull'arte e gli atteggiamenti del pubblico attento alle novità per costruire una carriera, di pittore e scultore, all'insegna dello spettacolo, come se si trovasse a Hollywood o in Via Veneto". *Artworks and Packages*, cit., p. 26.

²⁷ *La S-definizione dell'arte*, cit., p. 9.

²⁸ Ivi, p. 229.

bilità di ricominciare da capo, ma è egli stesso un'opera d'arte, impegnato nel "problema metafisico dell'identità"²⁹, basolare negli anni Quaranta e Cinquanta nell'esperienza dell'Action Painting nella quale i pittori transfughi dal Vecchio Mondo si gettavano nella tela con la prospettiva di una self-discovery, di una self-transformation, così come nel gioco dialettico tra artista e mondo nelle forme d'arte ecologica³⁰. Quasi a confermare un aspetto del nuovo panorama artistico, la S-definizione dell'arte si chiude con la figura dell'artista finita sotto i riflettori, il nuovo regista dell'arte sdefinita, a proposito del quale non si può tacere il nome di Andy Warhol, personaggio innovativo più che per le sue creazioni, per il nuovo ruolo dell'artista come figura pubblica e mondana, che ha contribuito a quel processo di sdefinizione dell'arte proprio in virtù della ultradefinizione di se stesso, in quanto "ha condotto la corrente S-definizione dell'arte al punto in cui ciò che rimane dell'arte non è altro che la fiction dell'artista"³¹.

3. OGGETTO ANSIOSO/ANSIA DELL'ARTISTA: POSTILLA SULLA ACTION PAINTING

Tornando a quanto detto nel finale del primo paragrafo, si deduce che nella vicenda artistica della Action Painting sono presenti due aspetti apparentemente tra di loro compenetrati: quello prettamente estetico relativo all'essere un oggetto ansioso, in virtù di un conflitto insanabile tra soggetto e oggetto, così come tra oggetto ed azione, e quello relativo all'ansia dell'artista "ingrediente intellettuale ed emotivo"³² insito nel fatto stesso di intraprendere l'arte, concepito da Rosenberg quasi come una nuova chance esistenziale per gli artisti che hanno determinato il destino della pittura d'azione³³. Quando Rosenberg parla di "iniziazione spirituale dell'artista" egli si riferisce all'altezza ed all'importanza del lavoro svolto dall'action painter, il cui singolo gesto, la cui singola opera sono frammenti di un'opera omnia che è la sua stessa vita ma anche l'unicità della sua opera nell'azione derivante da un "prolungato recidere e corrodere"³⁴. La pittura d'azione è un caso unico nella storia dell'arte, poiché il pittore non rappresenta un modello ideale sulla tela, ma vi si getta per agire e cercare un'identità dagli atti raggelati nelle trame della tela. È nell'agire per portare sulla tela la continuità del proprio essere che la pittura d'azione presenta i suoi limiti. Si potre-

²⁹ Ivi, pp. 229-230.

³⁰ "Come l'Action Painting, che è un Gioco dell'Io', tutte le forme d'arte ecologica considerano l'arte come un'attività, e mirano a un risultato che non è un oggetto, ma una forza agente nello spettatore". Ivi, p. 233.

³¹ Rosenberg, H. *Art on the Edge. Creators and Situations*, 1975, New York, Macmillan Publishing, p. 98.

³² *Loggetto ansioso*, cit., p. 15.

³³ A questo proposito è doveroso osservare che per Rosenberg l'action painter per antonomasia non è Jackson Pollock, bensì Willem de Kooning: "create sotto la pressione di un acuto senso dei valori, tanto che a volte ci son voluti anni per portarle a termine, le improvvisazioni di de Kooning costituiscono il modello esemplare del concetto di pittura d'azione". Ivi, p. 124.

³⁴ Ivi, p. 16.

be quindi dire che quel gesto coincide con un tentativo d'espressione non andato a buon fine, in quanto ciò che resta sulla tela è qualcosa di allusivo e metaforico rispetto alla complessità interiore dell'individuo, è "suggested but not stated"³⁵, suggerito ma non affermato, non espresso.

Il risvolto estetico e ansioso della Action Painting sta nella sua ambiguità, nella sua ibridazione tra l'apparente primato dell'atto e della vita sull'oggetto quale esito effettivo, nella constatazione di essere un qualcosa da appendere al muro, da inserire nel mercato artistico³⁶. Al centro dell'operare di Arshile Gorky, ad esempio, stanno il rapporto dell'artista con i maestri delle avanguardie che imita per appropriarsi di uno stile e di una personalità, e tutta una serie di transazioni tra l'artista e la propria identità, colte come possibilità di sanare quel divario di amletica memoria tra Vosdanig Adoian (il suo vero nome) e Arshile Gorky. Questo riguarda sia un'opera figurativa come *L'artista e sua madre*, tratta da una foto del piccolo Vosdanig/Arshile a fianco della madre, alla quale Gorky attende per circa dieci anni ma con la quale egli non riuscirà a riconoscersi a causa delle barriere tra il suo passato e le sue identità di uomo rinato artista; sia le opere astratte dove il sé rimane imprigionato nell'allusività dei segni, dove la continuità dell'essere è destinata a capitolare insieme all'azione. Lo stesso avviene per Willem de Kooning, action painter per eccellenza, il quale "non cerca un segno che rappresenti un sé nascosto, l'inconscio, bensì un evento dal quale quel sé prenda forma"³⁷, o per Franz Kline, o addirittura per Barnett Newman le cui tele erano oggetto rituale nella ricerca di un bagliore dell'Assoluto, ma con un effetto che andava "dalla sublimità all'autoipnosi o al freddo dato visivo"³⁸. Questi artisti hanno avuto in comune una tradizione per la quale "la pittura in quanto immagine viva possiede la dimensione aggiuntiva di un riferimento esterno che è suggerito ma non affermato da ciò che avviene sulla tela"³⁹; il riferimento esterno comprenderà dunque la vita dell'artista, la sua angst, raccolte nell'immediatezza così come nel protrarsi dei gesti. Per concludere, ritengo sia estremamente illuminante ciò che Rosenberg nota sempre a proposito dei suoi pittori d'azione (quindi anche di coloro che non trattavano la tela come un'arena, cosa che la dice lunga sulla complessità e l'originalità del suo pensiero), ovvero che essi hanno condiviso un'idea di creazione basata sull'aver compreso che non c'è più nulla che valga la pena dipingere. Nessun oggetto, così come nessuna idea. L'attività dell'artista è diventata, secondo loro, la cosa primaria⁴⁰.

Questi artisti hanno rivendicato il diritto ad avere come indiscusso riferimento la loro angst all'atto di avvicinarsi alla tela ed all'arte stessa, per cercare di rinvenirsi, ritrovarsi in una superficie che portava a malapena le sembianze del sé, che ha rivelato tutto il suo carattere fittizio e oggettivante. La action canvas non solo è un oggetto ansioso, ma, per la sua insufficienza, potrebbe anche non esistere.

³⁵ *Art on the Edge*, cit., p. 73.

³⁶ "La pittura d'azione è ambigua; asserisce il primato dell'atto creativo, ma guarda all'oggetto, il quadro, per ricevere conferma del valore di quell'atto". *Artworks and Packages*, cit., p. 224.

³⁷ Ivi, p. 226.

³⁸ *La S-definizione dell'arte*, cit., p. 92.

³⁹ *Art on the Edge*, cit., p. 73.

⁴⁰ *Artworks and Packages*, cit., p. 213.

ABSTRACT

Il saggio intende riportare l'attenzione su due particolari nozioni attinenti alla fenomenologia dell'arte contemporanea, elaborate dal critico americano Harold Rosenberg. Nei tre paragrafi che lo compongono: 1) Vengono confrontati il concetto di oggetto ansioso e quello di ansia dell'artista; 2) Si considera il processo della cosiddetta sdefinizione dell'arte, compenetrato dalla ultra-definizione dell'artista; 3) Il confronto proposto nel primo paragrafo viene messo in stretto rapporto con la Action Painting, esempio di oggetto ansioso in quanto scisso dall'ansia dell'artista.

NOTA BIOGRAFICA

Patrizia Cappellini è laureata in Lettere moderne presso l'Università di Firenze. Nella sua tesi, in Estetica, ha riscoperto gli scritti ed il pensiero del critico americano Harold Rosenberg.
patrizia.cappellini@virgilio.it

IN NOME DELLA LEGGE? OGGETTO D'ARTE E LOGICA DELLE AVANGUARDIE

Francesco Galluzzi

Bene, e allora dimmi: come ti è saltata in mente
l'idea inaudita di sbararmi spudoratamente
Fosse il mantello, (basta la mia casa)
ma un nome! Te lo puoi mettere addosso.

Kleist

Scrivendo Stéphane Mallarmé nel 1874, a proposito della esclusione dal Salon di quell'anno di due dipinti di Edouard Manet, commentando la decisione del

...è il pubblico, che paga in gloria e in biglietti, a decidere se tutto questo vale i soldi e le sue parole. È lui, a questo punto, il vero arbitro e può esigere di vedere *quello che c'è* da vedere. Incaricato dal voto indistinto dei pittori di scegliere, tra le opere inviate a una rassegna, i dipinti che si fanno in questo momento, per metterli ai nostri occhi, la giuria non deve dire altro che: "questo è un dipinto", oppure "non è un dipinto". Non ha il diritto di nascondersi...

Di fronte all'accelerazione imposta dal gruppo impressionista alle dinamiche anche istituzionali, dell'arte contemporanea (lo stesso 1874 è ad esempio l'anno della prima mostra impressionista tenuta nello studio fotografico di Nadar), è inaccettabile al poeta che la giuria di un tradizionale Salon potesse continuare a considerare la propria funzione nei termini di destinataria del dissenso, la sanzione ufficiale della qualità delle opere che venivano sottoposte al suo giudizio. La funzione che ai suoi occhi di 'moderno' doveva diventare piuttosto quella di verificare la congruenza di tali opere al dettato che le qualificava come pitture o come oggetti (classi i cui confini, al tempo, erano ancora chiaramente definiti dalle connotazioni tecniche).

¹ Mallarmé, S. *Manet e gli altri. Scritti d'arte*, a cura di Vallon M., trad. it. Milano, Medusa, 1974, p. 52. Il testo fu pubblicato per la prima volta il 12 aprile 1874 su *la renaissance artistique*. Sull'episodio del 1874, cfr. Rewald, J. *La storia dell'impressionismo. Rivoluzione di un'epoca* (1956), trad. it. Milano, Mondadori, 1991, pp. 280-281.

² Diritto di sanzione ufficiale che, derivando dai regolamenti e dallo spirito che aveva presieduto nel XVII secolo la fondazione della classicista Académie Royale de Peinture et de Sculpture, aveva complesse implicazioni politiche: cfr. Duro, P. *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.