

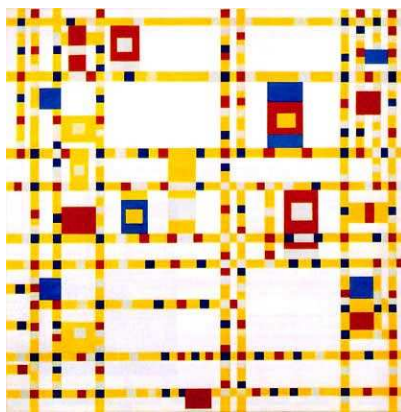
CONSIDERAZIONI SULL'ARTE CONTEMPORANEA ALLA LUCE DELLA TEORIA DELL'ARTE DI NELSON GOODMAN.*

Scopo di queste pagine è non è fissare una teoria dell'arte attraverso un approccio nomologico di tipo deduttivo che va dalla teoria dei linguaggi dell'arte di Goodman al “caso Joseph Beuys” per giungere ad un implementazione della teoria stessa. Più semplicemente si vuole mostrare dando il “caso Beuys” che esistono le premesse per uno studio dell'arte contemporanea a partire dalla teoria goodmaniana, nel caso specifico dal concetto di “esemplificazione”. In particolare si vuole porre all'attenzione quanto tale teoria possa essere in realtà uno strumento idoneo all'analisi delle varie forme dell'arte del Novecento, più di quanto non lo siano concetti come ad esempio quello di “rappresentazione”.

Si è ricorso spesso, nello studio delle arti plastiche, al concetto di “rappresentazione”, che istituisce una relazione di denotazione che va dal soggetto del dipinto all'oggetto reale o immaginario rappresentato.¹

In particolare si ricorre alla distinzione tra Forma e Contenuto dell'opera, come accade nelle discipline semiotiche che analizzano la relazione che intercorre tra il piano dell'Espressione (Significante) e quello del Contenuto (Significato).²

La relazione instaurata del concetto di rappresentazione tuttavia risulta di scarsa utilità nel momento in cui si vogliono analizzare le numerose opere d'arte del XX secolo che non fanno riferimento ad alcun oggetto (reale o immaginario) ad esse esterno.³ Il concetto di rappresentazione non spiega ad esempio come il dipinto *Broadway Boogie-Woogie* di Mondrian “rappresenti” il suono, in virtù ad esempio della quantità di informazione trasmessa, di una somiglianza con l'oggetto o di illusione.⁴



Piet Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie*, 1942-43

* Estratto dalla Tesi di Laurea dal titolo “Il processo creativo dell'opera di Joseph Beuys nell'arte contemporanea”, Università degli studi di Macerata, anno accademico 2005-2006.

¹ Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2003, p. 13.

² Marcello La Matina, “Some priorities for a semantic-free definition of Languagehood”, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Vol. XXXVII, Macerata, 2004, p. 227.

³ Si consideri anche quanto dice Goodman a proposito della difficoltà di distinguere tra proprietà interne e proprietà esterne all'opera (cfr. Nelson Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, Bari, Laterza, 1988, pp. 34-39).

⁴ Cfr. Max Black, “Come rappresentano le immagini?”, in Gombrich, Hochberg, Black, *Arte, percezione, realtà*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 115-157.

Come dice Goodman il fatto che un'opera non rappresenti non significa che tale opera non sia simbolica⁵, quanto piuttosto che essa instaura un diverso tipo di riferimento. In particolare di fronte ad opere come quelle dell'arte contemporanea risulta più appropriato chiedersi "Quando è arte?" piuttosto che cosa l'arte sia. Ci rendiamo conto cioè che l'arte, ora come non mai, con le poetiche del "work-in-progress" e dell'"objet trouvé" o con l'"arte concettuale", ha rinunciato "ad abitare la sfera imperturbabile dell'eterno e dell'ubiquo"⁶ per assumere carattere transeunte ed effimero, per estendere i suoi confini oltre la sfera dell'arte stessa, tanto che si può dire che essa ha ormai raggiunto pressoché qualsiasi luogo attraverso qualsiasi oggetto.

La lezione di Nelson Goodman consente di riscrivere l'opposizione tra Forma e Contenuto. Intendiamo quindi mostrare come nell'opera di uno dei maggiori esponenti dell'arte del secondo dopoguerra, l'artista tedesco Joseph Beuys (1921, Kleve – 1986, Düsseldorf), tale opposizione non si dia o sia fuorviante. Il motivo che abbiamo creduto di individuare è nell'analisi dell'esemplificazione (letterale o metaforica) di Nelson Goodman.

Sebbene strettamente connessa alla nostra trattazione, in questa sede non ci occuperemo di analizzare la poetica dell'artista, se non con una breve introduzione ad essa. Tenteremo piuttosto di comprendere l'uso di determinati materiali nell'arte di Beuys, aspetto determinante per comprenderne le opere, alla luce del concetto di esemplificazione. La lezione goodmaniana ci sembra infatti la via privilegiata per comprendere il ruolo e l'importanza dei materiali nelle opere d'arte da una parte e, dall'altra, l'importanza del concetto di "esemplificazione" come strumento d'analisi dei linguaggi non verbali.⁷

Beuys è stato l'altra faccia della medaglia dell'arte votata alla meccanicizzazione afinalistica della tecnologia. Sfruttando pienamente le modalità del fare artistico del Novecento egli ha compromesso il meccanismo che ha fatto dell'arte il mero riflesso della società industriale e post-industriale da cui sembra essere stata soggiogata, restituendole un contenuto positivo. Per compiere questo salto fuori dalla spirale "opera d'arte-prodotto industriale" Beuys ha spostato l'asse del problema, restituendo all'arte lo statuto che gli è più proprio, quello di luogo della *praxis*⁸ per eccellenza. Se l'arte del Novecento ha mirato alla restituzione dell'arte alla quotidianità (concezione emersa sin dalle prime avanguardie rivoluzionarie) e se il fruitore è chiamato a "costruire" l'opera (cognitivamente ma anche in termini di vera e propria partecipazione attiva)⁹ al

⁵ Nelson Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, op. cit., p. 69.

⁶ Remo Bodei, *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino, 1995, p.116.

⁷ "La distinzione tra dire e rappresentare, da una parte, e illustrare o esemplificare, dall'altra, diventa ancora più evidente nel caso della pittura astratta, della musica e della danza, che pur non avendo un soggetto rivelano – esemplificano o esprimono – forme e sentimenti." (Nelson Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, op. cit., p.13).

⁸ "*Prattein*, fare, nel senso di agire", distinto dalla *poiesis*, "*poiein*, pro-durre, nel senso di portare in essere" (Giorgio Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet, 2005, p. 103). In questo caso la *praxis* beuysiana è volta restituire all'arte la condizione di luogo autonomo in cui l'uomo agisce e manifesta la propria energia e impulso creatore, che trova in sé stessa il proprio fine, svincolata dalla relazione con la meccanicizzazione reiterata del prodotto industriale, ripetizione che nell'arte di Beuys assume un diverso significato (*Vehicle-Art*).

⁹ L'operazione artistica è intesa in questo senso come "processo di invenzione e produzione esercitato non per realizzare opere speculative o pratiche o altre che siano, ma solo per se stesso; formare per formare, formare perseguendo unicamente la forma per se stessa: l'arte è pura

pari dell'artista, allora l'agire artistico diventa, per Beuys, l'agire di ogni essere umano in quella che egli chiama la "Scultura Sociale", ovvero la società in cui vive.

Questa concezione di "arte sociale", ovvero di arte che partecipa alla costruzione del futuro sociale, non emerge soltanto come volontà programmatica dell'artista dalle sue numerose testimonianze. Dice infatti Beuys:

il concetto di arte sarà esteso in senso antropologico come architettura sociale, creata da più persone.¹⁰

...dall'arte tradizionale all'arte antropologica, e in quel contesto si realizza l'arte sociale: l'opera d'arte sociale e la società come opera d'arte, come utopia, la società come l'opera d'arte per eccellenza, superiore alle singole opere d'arte. Si potrebbe chiamarla "opera d'arte totale". Che è fattibile solo con la partecipazione di tutti. E per questo motivo il concetto acquista la definizione di "concetto ampliato d'arte". L'uomo nel suo lavoro non impegna altro che la propria forza creativa, la propria dignità umana... E' un concetto già presente in Schiller.¹¹

Noi crediamo invece che Beuys, attraverso gli strumenti dell'arte contemporanea, abbia portato la propria arte ad esprimere la verità della sua concezione di arte sociale, a partire dai materiali in essa utilizzati.

I materiali dell'opera dell'artista sono "campioni esemplificativi", in senso goodmaniano, dei concetti di Beuys di calore e "modellamento plastico" intesi dall'artista come strumenti di evoluzione spirituale dell'uomo.

Innanzitutto l'opera di Beuys si colloca in un contesto storico-artistico, la seconda metà del Novecento, nel quale si accresce in maniera esponenziale la volontà per gli artisti di utilizzare i più diversi materiali e l'affrancamento dalla *mimesis*, incominciato già con gli impressionisti a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, quando affiancarono all'interesse per ciò che era raffigurato nel quadro quello per le proprietà plastiche e cromatiche del dipinto.¹² Successivamente, col *Quadrato Nero* di Malevic (1915) e la nozione di *ready-made* di Duchamp¹³, l'arte si emancipa completamente dall'intento mimetico.¹⁴

formatività" (Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bologna, Zanichelli, 1960, p. 11). Tale processo delle opere continua nel momento in cui essa viene interpretata e "portata a termine dall'interprete nello stesso momento in cui la fruisce esteticamente". Nessuno schema concettuale a priori ci garantisce l'eshaustività dell'interpretazione finché il fruitore non instaura un'interazione con l'opera stessa. (Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1967, pp. 23-55).

¹⁰ Joseph Beuys citato in Lucrezia De Domizio Durini, *La spiritualità di Joseph Beuys*, Milano, Silvana Editoriale, 2002, p.121.

¹¹ Joseph Beuys citato in Massimo Donà, *Joseph Beuys. La vera mimesi*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2004, p. 153.

¹² Già nel 1980 Maurice Denis, pittore simbolista francese, scriveva: "ricordarsi che un quadro – prima di essere un cavallo di battaglia, una donna nuda o un aneddoto qualunque – è essenzialmente una superficie piana ricoperta di colori combinati secondo un certo ordine." Il cambiamento di atteggiamento nei confronti del materiale artistico inizia quando gli impressionisti tentarono di rendere sulla tela lo scintillio colorato della natura, per cui fu necessario "distinguere le qualità propriamente plastiche dell'immagine dalle sue componenti iconiche" (Denys Riout, *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, Torino, Einaudi, 2002, p. 33-34.)

¹³ La definizione di ready-made ci è data dallo stesso Duchamp nel suo *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938): "Oggetto d'uso comune innalzato alla dignità di oggetto d'arte per la semplice scelta dell'artista" (Duchamp citato in Denys Riout, *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, op. cit., p. 132).

A tale atteggiamento si accompagna una sempre maggiore indagine introspettiva degli artisti che passano dalla rappresentazione del reale all'*espressione* artistica di emozioni e stati interiori.

L'alchimia dei materiali intrapresa dalle prime avanguardie, in particolare dai dadaisti, darà inizio alla realizzazione di opere sempre più "polimateriche", nelle quali parole, gesti, suoni, luci, oggetti, materiali e azioni, fino alle ultime correnti altamente tecnologizzate, si fonderanno in un unico complesso artistico di natura ambigua e spesso provocatoria.

Questo rivolgersi dell'arte alla componente plastica dell'opera non fu solo un tentativo di perfezionamento e studio delle tecniche operative ma un vero e proprio cambiamento della concezione di arte e delle sue modalità di comunicazione.

Beuys prese parte dagli anni Cinquanta al movimento Fluxus, corrente che portò in Europa le concezioni del Neodadaismo Americano, a sua volta storicamente correlato al Dadaismo degli anni '20.

Nell'arte di queste nuove tendenze introdurre l'oggetto nell'opera o fare dell'oggetto l'opera significava passare dal "rappresentare" al "presentare", "mostrare".

Citiamo di seguito un passo tratto dal testo *Forma fluens* di Ruggero Pierantoni nel quale l'autore descrive come le opere d'arte del XX secolo si siano affrancate dal riferimento ad un oggetto esterno implicito nel concetto di "rappresentazione". In queste opere non c'è scollamento fra il piano dell'Espressione e quello del Contenuto. Gli oggetti presenti nelle opere, egli dice,

non servono a raccontare una storia, non sono i supporti di un'idea. Divengono i narratori in prima persona della loro natura, della loro intima struttura. Si rivelano descrivendosi. Gli elementi di questa nuova grammatica sono impliciti nella materia di cui gli oggetti sono costituiti, le regole sintattiche derivano dalla rete di relazioni che collega tra loro i vari costituenti.¹⁵

In questa prospettiva si collocano i materiali utilizzati da Beuys, materiali ai quali egli riconosce proprietà possedute letteralmente (ad es. la termodinamicità) o metaforicamente (ad es. il miele come metafora di prodotto della cooperazione sociale) che mirano ad esprimere la sua concezione di arte sociale come arte che interviene e *modella* la società di cui l'individuo creativo fa parte. Lo stesso Beuys in un'intervista rifiuta la concezione di opera d'arte il cui significato risiede in qualcosa di esterno ad essa:

Fu chiesto a Beuys: "Esiste una spiegazione per il "feltro", una traduzione per il "grasso"?"

Beuys: "... *Si, ma non nel senso del significato. Questo vorrebbe dire che dietro il lavoro artistico esiste il propriamente detto, il particolare. Così si giungerebbe a questo decadente concetto di estetica: che l'opera d'arte in se stessa non sia il tutto, benché [sic] quello che c'è dietro come idea...*"

Continua la domanda: "E non si può prestare una piccola azione di soccorso?"

¹⁴ Denys Riout, *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, op. cit., p. 14.

¹⁵ Ruggero Pierantoni, *Forma fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987, p. 484.

Beuys: “Questo sì, si può dare un aiuto. Si possono fare delle descrizioni, delle denominazioni dei quadri, si possono spiegare le correlazioni concettuali: ciò porterebbe all’impiego di tali materiali. Questo si può fare. Ma non nel senso che questo o quello deve significare questa o quell’altra cosa”.¹⁶

Contro la pratica dell’”usa e getta” Beuys utilizza materiali semplici, nobilita gli scarti. Contro il naufragio della tecnologia a tutti i costi, egli fa della Natura il centro della propria opera. Contro la disaffezione politica del cittadino egli fa sì che questi partecipi attivamente al processo di costruzione della democrazia, come nelle varie *Aktionen* in cui il pubblico era chiamato ad intervenire nelle discussioni.

Riportiamo di seguito un passo nel quale Beuys espone il suo concetto di Scultura Sociale:

... i miei oggetti sono da vedere come stimoli per la trasformazione dell’idea di scultura, o dell’arte in generale. Dovrebbero provocare una riflessione su che cosa può essere la scultura e su come il concetto di scultura può essere esteso ai vari materiali *invisibili* di ciascuno:

FORME DEL PENSARE – come modelliamo i nostri pensieri (IDEE).

FORME DEL PARLARE – come modelliamo i nostri pensieri nelle parole (PAROLE).

PLASTICA SOCIALE - come vediamo e diamo forma al mondo in cui viviamo.

SCULTURA COME PROCESSO DI EVOLUZIONE: TUTTI GLI UOMINI SONO ARTISTI.

Questo è il motivo per cui la natura della mia scultura non è fissata e finita. *I processi continuano nella maggior parte dei casi: relazioni chimiche, fermentazioni, cambiamenti di colore, putrefazione, essiccamento. Tutto è in uno stato di cambiamento...* (cors. mio).¹⁷

Gli oggetti e i materiali delle opere di Beuys sono scelti con l’intento di *mostrare* tale concezione di arte. Essi non rappresentano, non rimandano ad altro che non siano le opere stesse. Essi sono “campioni” goodmaniani delle proprietà che posseggono e a cui si riferiscono. Dice Goodman:

se il possesso è intrinseco, non lo è il riferimento; e quali proprietà precise di un simbolo sono esemplificate dipende da quale particolare sistema di simbolizzazione è all’opera.¹⁸

I materiali presenti nell’opera di Beuys venivano scelti in base al loro rapporto con l’energia e il calore: con essi l’artista intendeva esemplificare il movimento continuo tra i poli opposti della materia che sta alla base della sua Teoria della Scultura.

In questa sede, come abbiamo detto, non ci occuperemo di trattare le caratteristiche della concezione teorica beuysiana dell’arte. Ci basti sapere che nel pensiero beuysiano i concetti di calore e movimento e di passaggio dal polo

¹⁶ Lucrezia De Domizio Durini, *Joseph Beuys. Scultore di anime. Olivestone*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2001, p. 83.

¹⁷ Lucrezia De Domizio Durini, *Joseph Beuys. Scultore di anime. Olivestone*, op. cit., p. 62.

¹⁸ Nelson Goodman, *I linguaggi dell’arte*, op.cit., p 54.

informe della materia a quello della Forma si richiamano ai concetti di Chaos e Cosmos di Nietzsche e alla concezione dell'artista che, in-formando la materia, dando Forma al Chaos in essa presente, "guarendo ciò che è amorfo" (nei termini beuysiani¹⁹) viene responsabilizzato sul piano dell'agire. Tale agire, nell'opera di Beuys è tanto quello dell'artista quanto quello del fruitore dell'opera. Nella concezione beuysiana infatti "ogni uomo è artista" poiché ogni uomo è chiamato ad agire nella Scultura Sociale, ovvero la società in cui vive.

Quello che interessa il nostro discorso è in che modo tale concezione di arte sia "espressa" nell'opera di Beuys: essa è metaforicamente esemplificata in primo luogo nei materiali usati. La natura del riferimento instaurato, per quanto ardua possa sembrare, è suggerita dall'artista che instaura una chiave di lettura dell'opera, un "sistema di simbolizzazione dell'opera" stessa.²⁰

Il possesso di determinate proprietà da parte dei materiali è intrinseco, il riferimento alla concezione beuysiana dell'arte è indizio per l'interpretazione dell'opera, della cui natura ambigua²¹ Beuys si mostrava comunque consapevole.

Alcuni dei materiali tipicamente usati dall'artista sono feltro, rame, grasso, ferro, pietra, miele e cera, suoni. La caratteristica che accomuna questi elementi, fatta eccezione per i suoni, è che ciascuno di essi, come abbiamo detto, intrattiene un rapporto con l'energia, col calore e il movimento.

Il feltro, materiale presente in numerose opere dell'artista (*Angoli di feltro, Filzantung - Completo di feltro* del 1971, il feltro con cui avvolgeva i pianoforti ecc.) ha carattere isolante nei confronti del calore e funzione di protezione energetica. Va notato inoltre che è un prodotto ecocompatibile, la cui metodologia di realizzazione rispetta l'ambiente e gli animali, coerentemente col pensiero ecologista dell'artista.

¹⁹ Cfr. Joseph Beuys citato in Lucrezia De Domizio Durini, *Il Cappello di Feltro*, Milano, Charta, 1998, p. 25.

²⁰ Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*, op.cit., p. 54.

²¹ L'opera di Beuys non si presta ad essere racchiusa nelle maglie di un modello interpretativo definito. Essa è piuttosto una consapevole forma passibile di una molteplicità di interpretazioni mai esaustive in se stesse, appartiene a pieno diritto a quella categoria di opere "aperte" che si offrono al fruitore nella loro inestinguibile ambiguità. Come osserva Umberto Eco è vero che "qualsiasi opera d'arte esige una risposta libera e inventiva". Tuttavia solo con l'estetica contemporanea si è maturata la "consapevolezza critica di quello che è il rapporto interpretativo". Consapevolezza "presente anzitutto nell'artista il quale, anziché subire la "apertura" come dato di fatto inevitabile, la elegge a programma produttivo, ed anzi offre l'opera in modo da promuovere la massima apertura possibile" (Umberto Eco, *Opera aperta*, op. cit., p. 28).



Joseph Beuys, *Infiltration homogen für Konzertflügel*, 1966

Il grasso (*Sedia con grasso* del 1964, i *Fat corners* realizzati dal 1963 in poi, ecc.) è per Beuys un materiale altamente esemplificativo della sua Teoria della Scultura perché, data la sua composizione fisica, può passare dall'uno all'altro dei poli della materia, come sostanza liquida, informe e caotica quando è caldo, e come forma solida definita e ordinata quando è freddo. Inoltre è un materiale fortemente malleabile come Beuys stesso sottolinea nel seguente passo:

per me il grasso è stato una grande scoperta, perché era proprio la materia che poteva sembrare più caotica e indeterminata. Potevo agire con questa materia con il caldo e con il freddo, potevo trasformarla con mezzi che non sono quelli tradizionali della scultura, per esempio con la temperatura. Potevo dunque far passare il carattere di questo grasso da una condizione caotica e fluttuante a una condizione di forma ben rigida. Il grasso cioè passava da una condizione caotica di movimento e alla fine si determinava in un contesto geometrico. Avevo così tre campi di forza, e quella era l'idea della scultura: la forza di una condizione caotica, in una condizione di movimento e in una condizione di forma. Questi tre elementi "forma, movimento e caos" erano l'energia determinata da cui ho tratto la mia teoria completa della scultura, della psicologia dell'umanità come potere della volontà, potere del pensiero e potere del sentimento... Implicati organicamente c'erano anche i problemi del corpo sociale, dell'umanità individuale, della scultura e dell'arte stessa...²²



Joseph Beuys, *Sedia con grasso*, 1964

²² Lucrezia De Domizio Durini, *Joseph Beuys. Scultore di anime. Olivestone*, op. cit., p. 73.

Va notato inoltre che la concezione di arte che interviene sulla realtà (e viceversa, della realtà che determina l'opera) si manifesta nel momento in cui spesso gli spettatori erano chiamati a partecipare alle opere, nel momento in cui essi potevano "modellare" il grasso dell'opera, *dargli una forma*, esercitare su di esso la propria creatività.

La mia intenzione iniziale nell'uso del grasso fu di stimolare la discussione. La flessibilità del materiale mi colpì particolarmente nelle sue reazioni al variare della temperatura. Questa flessibilità è psicologicamente efficace – la gente istintivamente la sente collegata a processi e sentimenti interiori. La discussione che volevo, era sul potenziale della scultura e della cultura, cosa significano, in che cosa entrano il linguaggio, la produzione e la creatività dell'uomo. Così presi una posizione estrema in scultura e un materiale che era più che fondamentale alla vita e non associato all'arte.

A quel tempo... gli studenti e gli artisti che videro quel pezzo [di grasso] ebbero curiose reazioni... Le persone incominciavano a ridere, si arrabbiavano e tentavano di distruggerlo...²³

Allo stesso modo rame e ferro (*Fond II* del 1968, *Fermata del Tram* del 1976, *Pt Co Fe* del 1972, ecc.) esemplificano i due poli opposti della materia rispetto al concetto di energia e movimento: l'uno conduttore di elettricità, l'altro isolante; rame quale movimento, passaggio di energia, ferro quale staticità.

La pietra (*7000 Eichen in Kassel* del 1982, *Das Ende des 20. Jahrhunderts* del 1983, *Olivestone* del 1984, ecc.), inorganica e cristallina, è il materiale che massimamente esemplifica il polo della Forma, dell'ordine, della staticità e, nella concezione beuysiana, della morte. In *7000 Eichen in Kassel* Beuys avviò il progetto, conclusosi dopo la sua morte, di piantare 7000 querce nella città di Kassel. Accanto ad ogni quercia venne posta una stele di basalto alta circa 1,20 m. Il materiale inorganico per eccellenza veniva posto in quest'opera accanto all'albero, simbolo della vita. Negli anni le querce sarebbero cresciute, mentre le pietre sarebbero rimaste ferme nella loro immobilità. Per Beuys questo cambiamento esprimeva il trionfo della vita sulla morte.



Joseph Beuys, 7000 Eichen in Kassel, 1982

²³ Ivi, p. 75.

Opposti alla pietra sono il miele e la cera (*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* - *Come spiegare i quadri ad una lepre morta*, 1965 ecc.), materiali calorici, prodotto della cooperazione sociale dell'organismo delle api

...il caldo organismo della colonia delle api è senza dubbio l'elemento essenziale di connessione tra la cera, il grasso e le api. Ciò che mi ha interessato delle api... è l'organizzazione completamente calorica di un tale organismo e le forme plastiche finite all'interno di questa organizzazione. Da un lato le api hanno questo elemento di calore, che è un elemento fluido, e dall'altro esse producono sculture cristalline... forme geometriche regolari.²⁴

Il carattere termico si trova nel miele, ma anche nella cera, nel polline, e persino nel nettare. E infatti l'ape si nutre di piante che hanno un carattere termico particolarmente elevato.²⁵

Da ultimo troviamo, fra i materiali impiegati nelle opere, il suono. Considerato a pieno titolo da Beuys un "materiale" dell'opera d'arte (benché *invisibile*), il discorso sul suono richiede tuttavia una premessa.

Come ci spiega Giovanni Piana nel suo testo *La notte dei lampi*, il problema si pone riguardo la natura del suono quale entità immateriale, che ha talvolta portato a concepire erroneamente la musica come l' "*arte dell'interiorità per eccellenza*", trascurando la natura del suono come prodotto della "movenza gestuale", della "soggettività che vive e si esprime anzitutto attraverso il suo corpo"²⁶, fortemente legato alla natura fisica dell'oggetto che lo produce. Il suono, nonostante la sua natura immateriale, rimane una datità uditiva in relazione dinamica e causale con la cosa che lo produce, quindi alla natura materica della cosa, che ne determina il timbro.²⁷

Il suono *proviene* dalla cosa, ha *origine* in essa.²⁸

Nonostante la sua natura immateriale si tratta di un entità oggettiva, con la differenza che l'oggettività delle cose materiali è data dalla loro estensione spaziale, che ne è condizione costitutiva, mentre l'oggettività dei suoni è data dal loro carattere temporale.

Nell'esperienza del suono è complicata la esperienza della temporalità, con il suono è anche dato il *consumo del tempo*. Il suono non *ha* soltanto una durata, ma è anzitutto una durata.²⁹

Tuttavia, dice Piana, "sarebbe soltanto indizio di concezioni pregiudiziali"³⁰ escludere il problema della spazialità da questioni attinenti al suono, dato che

²⁴ Lucrezia De Domizio Durini, *Joseph Beuys. Scultore di anime. Olivestone*, op. cit., p. 72..

²⁵ Massimo Donà, *Joseph Beuys. La vera mimesi*, op. cit., p. 127.

²⁶ Giovanni Piana, *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, I ed., Milano, Guerini e Associati, 1988, versione digitale 2000, in <http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~piana/colori/cls0000.htm>, sezione 28: "I suoni non sono fatti di tempo".

²⁷ "Il timbro è... null'altro che il corpo del suono... la massa sonora di un suono oggetto" (Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e associati, 1996, p. 112)

²⁸ Giovanni Piana, *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, op. cit., sezione 24: "La relazione tra il suono e la cosa: causalità e provenienza".

²⁹ Ivi, sezione 27: "Tematica temporale".

³⁰ *Ibidem*.

“l’immagine dell’irraggiamento sonoro dalla cosa si richiama al diffondersi del suono nella profondità dello spazio”³¹ e d’altra parte anche le cose materiali si trovano nel tempo e hanno una durata.

Che il suono inoltre non sia solo una determinazione percettiva, ma una nozione fisica oggettiva, ce lo dimostra il fatto che è possibile indagare le frequenze dei suoni tramite determinati dispositivi e indipendentemente dalle loro manifestazioni uditive.³²

Questo tipo di relazione causale del suono con l’oggetto fa sì che l’oggetto stesso possa essere considerato produttore di suono. E poiché tale proprietà appartiene pressoché a qualsiasi oggetto fisico le stesse correnti artistiche del dopoguerra, come il Fluxus, sperimentarono la possibilità di introdurre suoni differenti nell’ambito musicale (si veda ad es. l’opera musicale di John Cage³³), andando oltre la distinzione fra suono, “che rimanda... a considerazioni di eufonia e di gradevolezza percettiva”, e rumori, “che generano fastidio e insofferenza”³⁴, e rifiutando la concezione consolidata secondo cui vi sarebbero “suoni *predestinati* ad un impiego musicale”.³⁵ Il materiale sonoro sarebbe in realtà “in se stesso senza regole, amorfo e privo di differenze”.³⁶

Anche il suono quindi, data la sua natura fenomenica, è una proprietà degli oggetti presenti nell’opera di Beuys.

Prendiamo ad esempio l’opera *Infiltration homogen für konzertflügel, der größte komponist der Gegenwart ist das Contergarkind (Infiltrazione omogenea per pianoforte a coda, il più grande compositore contemporaneo è il bambino talidomide)*. In questa azione, tenutasi il 7 luglio 1966 nell’Accademia di Belle Arti di Düsseldorf, il piano è messo simbolicamente a tacere, come avverrà decenni dopo nell’opera *Plight* (1985). Il suono muto del piano ricoperto di feltro è riscattato dalla discussione che Beuys apre col pubblico sul bambino talidomide.³⁷ Se assumiamo il fatto che l’oggetto possiede la proprietà “suono” nel momento in cui esso produce un suono, proprio per via del nesso causale esistente fra il suono prodotto e l’oggetto fisico che lo produce, possiamo dire allora che, nel momento in cui il pianoforte non produce alcun suono esso possiede la proprietà “silenzio”. Tuttavia, essendo tale oggetto predisposto a produrre suono, tale “silenzio” può essere considerato come “suono in potenza”. D’altra parte anche la “termodinamicità” è una proprietà posseduta dal rame anche nel momento in cui questo materiale non è attraversato da corrente, come un dipinto blu esemplifica il colore blu anche quando non vi è luce. Allo stesso modo i materiali sono “sonori” anche quando non vi è un agente esterno che produce il suono. Ma potremmo a questo punto accettare l’interpretazione che fornisce Beuys nel passo seguente, dove chiarisce che il pianoforte possiede un

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, sezione 28: “I suoni non sono fatti di tempo”.

³³ Come nota Umberto Eco nella musica elettronica di queste avanguardie, la scelta del musicista, che si trova a disporre di una gamma amplissima di suoni e rumori, funge da setaccio eliminando “la differenza tra *rumore e suono*...nell’atto volontario in cui il creatore *offre* all’ascoltatore il suo magma sonoro da interpretare” (Umberto Eco, *Opera Aperta*, op. cit., p 116).

³⁴ Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, op. cit., p. 17.

³⁵ Ivi, p. 13.

³⁶ Ivi, p. 18.

³⁷ “Nome commerciale di un tranquillante messo in commercio in diversi paesi europei negli anni Sessanta, tristemente noto per le malformazioni riscontrate nella prole nata da donne che ne avevano fatto uso durante la gravidanza” (Giacomo Devoto/ Gian Carlo Oli, *Il Dizionario della lingua italiana*, Milano, Selezione dal Reader’s Digest, 1982, p. 1936)

“suono potenziale”, ponendo quindi in evidenza l’aspetto di proiezione nel futuro e di coinvolgimento attivo dell’uomo nella produzione del suono: vale a dire che il pianoforte potrebbe produrre suono (proprietà che possiede intrinsecamente) se qualcuno lo suonasse, se qualcuno esercitasse su di esso un’attività creativa, liberandolo dal silenzio in cui è costretto. Possiamo dire quindi che anche in questo caso l’oggetto esprime (esemplifica metaforicamente) la visione beuysiana di arte come *stimolo* all’esercizio di creatività dell’individuo nell’agire.

Beuys fornisce questa interpretazione dell’opera:

il suono del piano è intrappolato dentro un panno di feltro. Nel senso comune un pianoforte è uno strumento usato per produrre suono. Quando non è usato è silenzioso, pur possedendo sempre un suono potenziale. In questo caso invece non è possibile nessun suono e il pianoforte è condannato al silenzio... *Infiltrazione omogenea* descrive il carattere e la struttura del feltro, così il piano diventa un deposito omogeneo di suono con la capacità di filtrare il suono attraverso il feltro. L’aggancio con la posizione dell’uomo è indicato dalle due croci rosse che stanno a significare emergenza, *il pericolo che ci minaccia se rimaniamo in silenzio* e non riusciamo a fare il prossimo passo nell’evoluzione. Un tale oggetto è da intendersi come stimolo per discussioni, e non va preso in alcun modo come un prodotto dell’estetica.³⁸ (cors. mio)

Il pianoforte è messo a tacere, “se si vuole muto, sofferente”.³⁹ Non soltanto il pianoforte è muto, ma il suono è volontariamente intrappolato nel feltro, come a significare una responsabilità diretta e volontaria dell’uomo in tale silenzio. La mancanza di suono vuole esprimere in quest’opera la sofferenza e la necessità di un riscatto che nasce da un atto di volontà e coscienza dell’individuo.

Concludendo l’arte contemporanea apre sicuramente grandi sfide allo studio dei linguaggi, ponendo la questione di quali siano gli strumenti teorici più efficaci per analizzarne le opere. Nonostante la natura controversa, l’abbandono della *mimesis*, gli eccessi di spettacolarizzazione, l’uso spesso fine a se stesso dello choc visivo, la difficoltà di individuare dei criteri di qualità che non siano puramente estetici, tacciare l’arte contemporanea di nichilismo e autoreferenzialità significherebbe solo eludere il nocciolo del problema: perché quest’arte? Quali sono gli elementi che la caratterizzano? Qual è, se esiste, la sua relazione col mondo?

Abbiamo voluto mostrare in queste pagine che la risposta può partire soltanto da un’apertura fenomenologica verso i nuovi linguaggi artistici, da un cambiamento di prospettiva:

we may need to turn our attention from the question “What is art?” to the question “When is art?”.⁴⁰

Solo con tale apertura “una pietra” può funzionare come opera d’arte, come è accaduto effettivamente per l’opera di Beuys:

una pietra non è normalmente un’opera d’arte fin che sta in quel viale, ma lo può essere quando è messa in bella vista in un museo d’arte. Nel viale, essa non realizza

³⁸ Lucrezia De Domizio Durini, *Il Cappello di Feltro*, op. cit., p. 31.

³⁹ Joseph Beuys citato in Heiner Stachelhaus, *Joseph Beuys*, Napoli, Pironti, 1993, p. 137.

⁴⁰ Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, Harvard University Press, 1984, p. 142.

normalmente una funzione simbolica. Nel museo d'arte, essa esemplifica qualcuna delle sue proprietà – che so, di colore, di forma, di struttura.⁴¹

Abbiamo voluto fornire uno spunto per una riflessione sul fatto che lo studio dell'arte contemporanea non è soltanto appannaggio della critica d'arte o dell'estetica. La filosofia dei linguaggi possiede gli strumenti per comprendere l'arte contemporanea e tuttavia può farlo solo nel momento in cui riconosciamo che essa nella sua complessità e problematicità instaura una relazione con il mondo complesso e problematico in cui viviamo. In questo modo soltanto possiamo metterci in condizione di comprenderla e, al fine, possiamo riconoscere nella stessa esperienza estetica una forma di conoscenza ed esperienza del mondo.

⁴¹ Nelson Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, op. cit., p. 79.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Agamben, Giorgio, *L'uomo senza contenuto*, 1° ed. Macerata, Quodlibet, 1994 (4° ed., 2005, pp. 180).
- Bodei, Remo, *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 143.
- De Domizio Durini, Lucrezia, *Bolognana: la spiritualità di Joseph Beuys*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2002, pp. 270.
- De Domizio Durini, Lucrezia, *Il cappello di feltro. Joseph Beuys. Una vita raccontata*, Milano, Charta, 1998, pp. 275.
- De Domizio Durini, Lucrezia, *Joseph Beuys. Scultore di Anime. Olivestone*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2001, pp. 207.
- Devoto, Giacomo / Oli, Gian Carlo, *Il dizionario della lingua italiana*, 1° ed. Firenze, Le Monnier, 1990 (5° ristampa, 1993, pp. 2164).
- Donà, Massimo, *Joseph Beuys. La vera mimesis*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2004, pp. 256.
- Eco, Umberto, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962 (2° ed. 1967, pp. XXIII-284).
- Gombrich, Ernst H. / Hochberg, Julian / Black, Max, *Art, Perception and Realty*, London, John Hopkins University Press, 1972 (tr. it. di Luca Fontana, *Arte, percezione e realtà*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1992, pp. 165).
- Gombrich, Ernst H., *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*, 1° ed. Washington D.C., National Gallery of Art, 1959 (tr. it. di Renzo Federici, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Giulio Einaudi, 1965, pp. XL-530).
- Goodman, Nelson, *Languages of art*, 1° ed. Indianapolis – New York, The Bobbs-Merrill, 1968 (ed. it. a cura di Franco Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, "Net", Milano, Il Saggiatore, 2003, pp. XXIX-238).
- Goodman, Nelson, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1984, pp. 210.
- Goodman, Nelson, *Ways of Worldmaking*, 1° ed. Indianapolis - Cambridge, Hackett Publishing Company, 1978 (ed. it. a cura di Carlo Merletti, *Vedere e costruire il mondo*, Bari, Laterza, 1988).
- La Matina, Marcello "Some priorities for a semantic-free definition of Languagehood", in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Vol. XXXVII, Macerata, 2004, pp. 223-247.

Pareyson, Luigi, *Estetica. Teoria della formattività*, Torino, Giappichelli, 1954 (2° ed. Bologna, Zanichelli, 1960, pp. XX-295).

Piana, Giovanni, *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati, 1991, pp. 295.

Piana, Giovanni, *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, 1° ed. Milano, Guerini e Associati, 1988 (versione digitale 2000, in <http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~piana/colori/cls00idx.htm>).

Pierantoni, Ruggero, *Forma Fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, 1°ed. Torino, Bollati Boringhieri, 1986 (Ristampa, 1987, pp. 590).

Riout, Denys, *L'arte del ventesimo secolo: protagonisti, temi, correnti*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2002, pp. XII-437.

Stachelhaus, Heiner, *Joseph Beuys*, Napoli, Pironti, 1993, pp. 202.