

LA CONCRETA APPARENZA: DUCHAMP E KUBRICK

DI GIANMARCO NEVI

REVISORI: FLAVIO DE BERNARDINIS, CLAUDIO ZAMBIANCHI

Duchamp (feticci-readymade)

"Ciò che è dato non è la cosa nuda [...] ma la cosa pronta ad essere vista, piena, sia per principio che di fatto, di tutte le visioni che è possibile averne, il passato come fu un giorno, più una inspiegabile alterazione, una strana distanza, - collegato, sia per principio che di fatto, a una rimemorazione che supera questa distanza, ma non l'annulla"¹.

"Marcel Duchamp a Los Angeles in un ristorante con dodici amici.

Alla fine del pranzo Duchamp guarda l'ora: è l'ora dell'appuntamento col readymade, la data ed il momento sempre prefissati dalla scelta arbitraria ed indifferente. Non resta che trarre di tasca dodici sigari, firmarli e distribuirli. Ma questa volta accade qualcosa di più.

Duchamp sardonico domanda che i sigari siano fumati. I invitati la buttano sul ridere e accendono. Vi fu tra i invitati un ateo Giuda non fumatore che cortesemente rifiutò il sigaro. E l'ateo non fumatore, non fumando, osservò gli altri fumare e scorse un Pietro rinnegatore che, con abile gesto della mano e aiutato dalla fortuna (la fortuna di avere in tasca un sigaro della stessa marca di quelli offerti da Duchamp), riuscì a sostituire l'opera d'arte con un avana.

Giuda se ne uscì contento e senza rimorsi, ateo rimase fino alla fine perché le parole di Duchamp, "prendete e fumate questa è la mia arte" le prese come doveva: à la lettre. Il sigaro si istituiva (nel) simbolico al suono di una voce.

Il nostro Pietro invece (ironia della sorte, fu probabilmente lui a vendere il sigaro per trenta denari) davanti alla lettera non fu cieco, ma mercante. Rilevò lo scarto che istituiva il sigaro come arte, fece i suoi conti e intascò"².

La particolare natura del sigaro di Duchamp, firmato e istituito come opera d'arte riapre la questione del *readymade* come meta-opera, o perlomeno come opera che mette in questione il concetto stesso di arte e la sua ricezione. Il naturalismo rappresentativo del *readymade*, il suo apparire ed essere (stato) reale, l'apertura stessa dell'arte alle tre dimensioni costringe il fruitore ad un'operazione preliminare e prioritaria: afferrare lo scarto "sacrale" che trasforma l'oggetto in

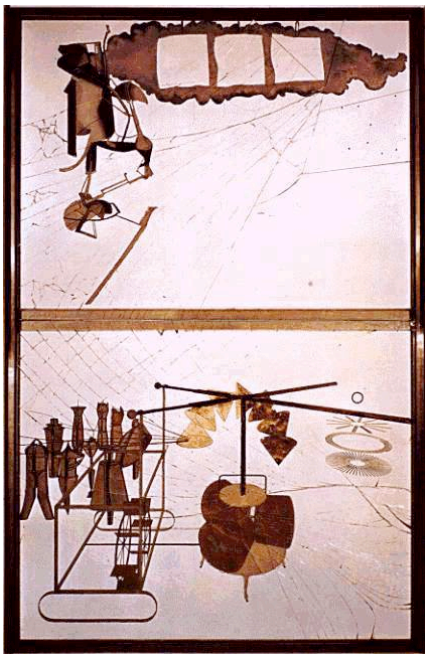
¹ M. MERLEAU-PONTY, *Il Visibile e l'Invisibile*, Milano 2003, p. 142.

² E. GRAZIOLI, *Marcel DuChamp*, Milano 1991, p. 129.

opera, il salto dal Reale al Simbolico compiuto dall'oggetto per mezzo della firma, indice della scelta dell'autore.

La cecità dei dieci apostoli di fronte al "segno" duchampiano conferma il paradigma della *quaestio*, cioè che il *readymade* istituisce e costituisce un' *impasse* ricettiva e relazionale lavorando parallelamente su due fronti: l'oggetto scelto è veicolo di inganno per qualsiasi sguardo "retinico" manifestandosi con la neutralità del quotidiano e del *già visto* mentre il processo mentale che lo elegge ad opera d'arte si eclissa dietro la firma dell'autore. Il *readymade*, emblema dell'opera moderna, oggetto dissacrato e dissacrante, eccezionale seppur comune ed intenso nella ricercata banalità ci lascia interdetti nello spazio di una scelta, ci fa partecipi ed artefici del processo estetico e mentale che trasforma *quell'oggetto*, e sostanzialmente *ogni* oggetto, in opera.

L'evidenza formale di questa opposizione oggetto-opera che in Duchamp è estremizzazione di una sintesi (ossia ridurre l'arte alla sola enunciazione "questo è arte") permette di allargare la portata del discorso e di leggere il *readymade* come l'esplicitazione stessa dell'opera d'arte e/o la sua messa a nudo.



L'ingannevole apparenza di oggetto soverchia lo scarto mentale e, così come gli apostoli, lo spettatore si aggrappa alla fiducia nella referenzialità della "cosa", si rassicura con la concreta presenza del feticcio restando tuttavia in uno stato di esistenza di fronte all'enunciato artistico segnalato dalla firma. Ciò che il *readymade* impone in quanto operazione d'arte è la presa di coscienza di quello scarto effettuato da parte dell'oggetto tra il Reale e il Simbolico, divenendo altro da ciò che il proprio aspetto visivo, benché rettificato, continua a mostrare di essere.

La cecità dei "fumatori d'arte" di fronte al segno che smentisce e cancella ogni referenza e omogeneità tra un sigaro e "quel sigaro" è la rassicurante sconfessione della propria Castrazione in qualità di soggetti, la misconoscenza della realtà artificiale dell'opera d'arte (non solo del *readymade* ma in generale di qualsiasi opera) di fronte al feticismo esplicito dell'oggetto.

Questa ambiguità semantica intrinseca al *readymade*, il suo essere oggetto-opera ed il suo carattere di enunciato artistico minimo, comporta sul piano della ricezione alcune interrogazioni necessarie sul senso dell'arte come attività

umana universale ed arbitraria.

Arte come feticcio, come oggetto di culto e di soddisfazione estetica. Attraverso l'iscrizione-invenzione dei *readymade* Duchamp propone nuovi sguardi sull'arte, col fine di superare gli aspetti visivi o più propriamente "retinici" per aprire lo spazio dell'opera alle operazioni mentali e concettuali che la colgano "oltre" il suo apparire e manifestarsi, invitandoci alla messa a nudo dell'opera ed illuminando il vuoto della cecità critica e spettatoriale.

"Le opere si trovano lì dinanzi nella loro semplice presenza né più né meno delle cose e il quadro pende dalla parete allo stesso modo di un fucile da caccia"³, e distinguendo l'opera d'arte dall'oggetto, conclude con un carattere di *cosa* che inerisce all'opera e aggiunge che "l'opera è qualcos'altro, al di sopra e al di là della *coralità*"⁴, così come il prodotto differisce dall'opera per il carattere di utilità e solidità.

Agli antipodi della concezione idealista di Heidegger, Breton marca nettamente il confine tra il prodotto e l'opera incitando alla battaglia contro "l'invasione del mondo sensibile delle cose di cui, più per abitudine che per necessità, l'uomo si serve"⁵. La sfida surrealista alla dicotomia

³ Idem, p. 92.

⁴ Ivi.

⁵ Ivi.

oggetto-opera si attua attraverso il perturbamento e la deformazione "essendo ammesso comunque che non ci si può aspettare da esse altro che la rettifica continua e vivente della legge"⁶. E giustifica così l'Esposizione del 1936: "Gli oggetti così riuniti hanno questo in comune, che derivano e riescono a differenziarsi dagli oggetti che ci attorniano per mezzo della semplice trasformazione di ruolo"⁷.

Già Benjamin aveva intuito come, nell'epoca della riproducibilità tecnica, la perdita dell'aura dell'opera sia connessa all'eccesso di visibilità; e la serialità dei *readymade* duchampiani rispecchia chiaramente lo sviluppo moderno dell'opera.

Duchamp si libera totalmente dalla schiavitù e dall'umiliazione connessa al desiderio di visibilità capovolgendo, attraverso tutta la sua arte, la situazione di sudditanza dell'artista nei confronti dell'Altro (lo spettatore che sarà poi la posterità). Anziché fornirgli un oggetto da desiderare, irrompe nella sfera sacrale dell'arte con oggetti d'uso comune (si pensi all'orinatoio-fontana, alla pala da neve di *In Advance of the Broken Arm*, allo *Scolabottiglie* o alla *Ruota di Bicicletta*) decontestualizzandoli ed elevandoli allo statuto di opere d'arte. L'appello che Duchamp, diffidando del linguaggio, manda allo spettatore mira ad aprire la mente ed allargare le possibilità ricettive sull'opera.



"Ciò che Duchamp afferma va molto al di là della distinzione superficiale e concettualmente debole tra arte figurativa ed astratta. Viene messa in questione una specifica modalità di funzionamento dello sguardo"⁸. Lo sguardo come elemento chiave attraverso cui lo spettatore è chiamato ad interagire con l'opera (peculiarità riconosciuta, affermata ed accolta dall'Arte Concettuale degli anni '60), a guardarla attraverso per vedere oltre, con l'occhio della mente, anche se, come in *Da guardare (dall'altra parte del vetro) con un occhio da vicino per circa un'ora*, non c'è niente da vedere.

I *readymade* sono quindi opere realizzate con oggetti reali e quotidiani, 'già pronti all'uso' (l'orinatoio, la ruota di bicicletta rovesciata in alto, l'attacapani messo sul pavimento, l'asciugabottiglie...) oggetti di netta antiestetività, non prodotti con finalità estetiche ma solo pratiche e funzionali, presentati come opere d'arte: si rompe così definitivamente il concetto che vuole l'opera d'arte risultato di una attività manuale consapevole, coltivata e ben finalizzata; d'ora in poi varrà il concetto

che opera d'arte può essere qualsiasi cosa ed implicitamente che nulla è arte. Soprattutto si capirà che l'arte non può separarsi dalla vita reale, deve confondersi con essa, mentre l'artista non si deve affermare per ciò che realizza manualmente, ma per l'idea che riesce a proporre, con il solo scopo di colpire lo spettatore con uno stimolo allusivo che oltrepassa la pura visione ed arriva direttamente alla mente. L'atteggiamento di rifiuto delle regole estetiche e razionali si associa anche al rifiuto della logica di mercato, che inserisce l'opera d'arte in un contesto produttivo, attribuendole un valore venale: l'arte, puro fatto mentale ed estetico, non deve produrre valore, anzi lo deve negare, come avviene di fatto nel ready-made, dove l'oggetto ne è del tutto privo.

Dopo la rivoluzione nei materiali e nella visione operata da Duchamp con il *readymade*, è tracciata una via determinante per i futuri sviluppi dell'arte moderna e contemporanea, che ne sarà influenzata fino ai periodi più recenti. Ecco cosa confessa Duchamp a Pierre Capanne a proposito di giovani contestatori che ne negavano sia il valore artistico che la valenza in chiave

⁶ Ivi.

⁷ Ivi.

⁸ Ivi.

moderna del proprio operato sconfessandone dunque qualsivoglia posterità artistica:

"M.D.- Penso che sia molto bello essere giovani, i giovani sono molto attivi. Anche se contro di me, ciò non ha alcuna importanza. Pensano moltissimo. Ma non ne viene fuori nulla che non dipenda dal passato, che non faccia parte del passato.

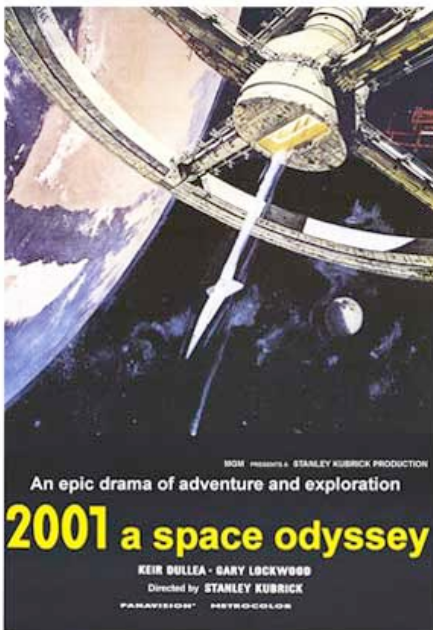
P.C.- Della tradizione.

M.D.-Sì, proprio così. È questo che è seccante; non riescono a sbarazzarsene. Sono convinto che quando persone come Seurat decisero di fare qualcosa, soppressero d'un sol colpo il passato, veramente. Perfino i fauves, anche i cubisti lo hanno fatto".⁹

"All'apparenza antitetici, il Minimalismo e la Pop Art condividono, come opina R. Krauss, il ricorso a fonti commerciali: "strutturali" nel primo caso, "tematiche" nel secondo. Ma, soprattutto, trovano la loro radice comune nel *readymade* di Duchamp. Se Cage è il ponte fra il maestro dadaista e i giovani Johns e Rauschenberg, questi ultimi svolgono lo stesso ruolo nei confronti degli artisti Pop".¹⁰

In ABC Art del 1965, Barbara Rose nomina come antecedenti delle nuove tendenze Malevic e Duchamp, omettendo due testi capitali come *Phénoménologie de la perception* di M. Merleau-Ponty e *Shape of time* di Gorge Kubler, entrambi datati 1962.

Shape of time, sostituendo l'oggetto con la serie, togliendo all'arte ogni aura sacrale ed avvicinandola alla scienza, è per la generazione di Andre, Flavin e Lewitt il giusto ed opportuno supporto teorico.



Alle sculture minimal si ispira Kubrick per il monolito di *2001 Odissea nello spazio*, trovandolo un esemplare "archetipo junghiano". In *2001* di Kubrick (1968) appare un monolito nero e misterioso, questo monolito avvia lo spunto ad innumerevoli e fantasiose interpretazioni riguardanti il suo significato, o i simbolismi che esso rappresenta. Le varie interrogazioni che la sua presenza pone, nascono dalla forza e dalle enormi apparenti conseguenze che sembrano essere trasmesse a chi lo incontra, il tutto è inoltre ingigantito dalla totale mancanza di informazione sulla sua origine. E' invece opportuno vedere questo monolito come un talismano o portafortuna, come cioè uno di quegli oggetti e simboli che ci confortano emotivamente e ci dispensano dalla fatica di pensare, imparare, sapere, conoscere decidere. Il monolito- che da *2001* in poi tornerà nei film di Kubrick con diverse sembianze ma sempre con la stessa funzione- interpretato come principio d'azione della storia si presta allora al confronto-incontro con il suo doppio, il "motore" del congegno duchampiano per eccellenza, la Sposa. Non è infatti questa forma superiore (la Sposa non è un corpo quanto un entità immersa nello spazio-tempo) ad innescare

il meccanicistico movimento dei Celibi, così come è l'apparizione del monolito a permettere l'evoluzione degli ominidi e della Storia? È lo stesso Duchamp, nella *Scatola Verde*, a definire la Sposa 'un'apoteosi di verginità, facendo della sua raffigurazione (in prospettiva anamorfica) il corrispettivo della sua essenza. Vergine è il monolito (una tabula rasa) e la sua forma primitiva (il parallelepipedo) richiama al suo significato di principio. Il 'raffreddatore' di cui parla Duchamp, che separa 'nettamente' il mondo dei Celibi dalla Sposa, non è il cut cinematografico che in Kubrick (a partire da *2001*) cancella la memoria dell'immagine precedente senza anticipare la successiva secondo il principio di costruzione modulare? *2001*, segno principale e

⁹ P. CABANNE, *Ingegnere del tempo perduto*, Milano 1979, p. 39.

¹⁰ A. ZEVI, *Arte U.S.A del XX secolo*, Roma 2001, p. 199.

indice di tutta l'opera kubrickiana, oltrepassa il limite significativo e lo statuto stesso di film per "porsi" (in questo richiama l'ergersi del minimal-monolito) come questione aperta sul cinema, sul senso stesso del fare-arte, come insegna Duchamp.

"L'edificazione di 2001 è quella di tutto il cinema [...] e questa si rivela la finzione della creazione del mondo, della vita, della Storia [...]. E la rigorosa scansione dei meccanismi kubrickiani è sempre stata prima di tutto il senso di se stessa. In 2001 il messaggio è la struttura stessa del film, il mito che mostra le sue stesse figure"¹¹.

Kubrick (o dell'apparire)

*"La Filosofia non assume come dato il contesto, ma si volge verso di esso per cercare l'origine e il senso delle domande, il senso delle risposte e l'identità di colui che interroga, e con ciò essa accede all'interrogazione, che anima tutte le domande di conoscenza ma che è di altro genere"*¹².



Tutta l'opera di Kubrick si sviluppa ed articola sulla presunta utopia di un cinema assolutamente "puro e totale", che non si limiti a soddisfare la funzione sociale di "svago" ma che si innalzi al valore di oggetto d'arte proprio grazie all'utilizzazione estrema e profonda delle specificità connesse al medium cinematografico, all'esplorazione delle possibilità sensoriali e concettuali che porta con sé il film, alla continua ed esplicita "messa in causa" dello spettatore.

Da un lato in Kubrick c'è la componente realista, quella che fa di un film *un trance de vie* ad elevatissima referenzialità, come si può vedere nella fedele riproduzione del '700 di *Barry Lyndon*, della vita futura e spaziale di 2001, nella costruzione vera dello spazio di *Shining* e del Vietnam di *Full Metal Jacket*, nel super realismo della coppia "vera" Cruise-Kidman in *Eyes Wide Shut*.

Il film è costruito come una fedele e possibile alternativa al mondo, anzi, le maniacali ricerche "filologiche" caratteristiche di Kubrick non sembrano avere altro scopo se non quello

idealistico o utopico di un cinema che si ponga come doppio del Reale stesso, uno stato di iper-realtà che riesca a far emergere le situazioni emotive e psicologiche dei personaggi, il contenitore ideale di un mondo rappresentato "in vitro". La realtà assolutamente fedele del set e delle scene kubrickiane è condizione necessaria alla concretezza delle visioni proposte e all'esistenza stessa del cinema:

"Qual è questo talismano del colore, questa virtù singolare del visibile, che fa sì che, tenuto in fondo allo sguardo, il visibile sia però molto di più che un correlato della mia visione e che sia esso a impormela come una conseguenza della sua esistenza sovrana? (...) il visibile non è un lembo d'essere assolutamente duro, indivisibile, offerto completamente nudo a una visione che non potrebbe essere se non totale o nulla, ma piuttosto una specie di stretto tra orizzonti esterni e orizzonti interni sempre aperti, qualcosa che viene a toccare dolcemente e fa risuonare a distanza diverse regioni del mondo colorato o visibile, una certa differenziazione, una modulazione effimera di questo mondo, [...] cristallizzazione momentanea della visibilità"¹³.

Realismo e astrazione, come i due poli all'interno del quale si muove il Cinema e soprattutto quello di Kubrick. Esplorando le diverse ed antinomiche facce della stessa arte il regista arriva a produrre un insieme di "segni sinestetici" e "sintesi audiovisive" che (si) trasmettono in termini

¹¹ E. GHEZZI. *Stanley Kubrick*, Milano, 2002, p. 90.

¹² MERLEAU-PONTY, *Il Visibile*, cit., p. 147.

¹³ Idem, p. 148.

non mediati e non verbali. L'organizzazione musicale del corpus filmografico kubrickiano rispecchia lucidamente la metodologia, la prassi e la concezione stessa del suo proprio "fare cinema" :

"L'analisi della metodologia applicativa musicale di Stanley Kubrick si pone come chiave di lettura illuminante sotto i profili tanto espressivo che referenziale e simbolico- senza sottovalutarne le implicazioni psico- percettive- [...] L'indagine da una parte contribuisce a darci conto di quel che non possiamo vedere, di quel che resta implicito al di qua della cinepresa, ovvero della trama di meditate strategie di rappresentazione e argomentazione in un autore tanto lucido (e ludico) quanto programmaticamente imprevedibile nei modi espressivi e reticente nell'esternazione ideologica- per non dire filosofica- del suo cinema; dall'altra si pone come scavo e interpretazione di un pensiero forte e refrattario a schemi e ricette precotte, nella cui gerarchia espressiva i caratteri eminentemente "sensuali" ed estetici della musica sembrano assumere una ideale dominanza rispetto a ogni comunicatività e referenzialità accessorie"¹⁴.

La musica, al pari delle immagini, si trova a "lavorare" nel film come una componente attiva ed organica, che possa sostenere e rafforzare la forza delle visioni e creare con lo spettatore un rapporto di comunicazione sia sensoriale che logico-razionale: "Kubrick stipula con lo spettatore, col suo lettore modello, un patto più adulto e fiduciario: gli domanda disponibilità, attenzione ben desta e una più partecipe sensibilità; garantisce in cambio considerazione e complicità sotto forma di esperienze composite e totalizzanti"¹⁵. La musica ci offre un'importante possibilità di analisi del metodo kubrickiano svelando tutte le diverse interpretazioni cui il regista piega il dato musicale rendendolo dunque una delle varie componenti filmiche che, in stretto legame con le altre, collabora alla realizzazione di quella struttura più grande che è il messaggio stesso del film. Un cinema dunque, quello di Kubrick, che come il monolito, segno puro e di cancellazione assoluta, appare e si manifesta rilanciando il proprio messaggio di rigenerazione ed evoluzione continua. Dalla preistoria fotografica all'affermazione mondiale avvenuta nell'arco di cinquant'anni di carriera, Kubrick ha creato il proprio mito attraverso una prassi metodologico-creativa che ha spinto il cinema ad esplorare tutto il proprio spazio d'azione, il proprio valore e la portata logico-espressiva insita nella sua natura audiovisuale. Un'operazione inedita o "mai vista", che non solo rilancia il cinema a pieno titolo nella sfera dell'Arte ma lo spinge ad annullare i limiti "naturali" imposti all'opera e a superare la morte stessa dell'Arte grazie all'esplorazione delle possibilità espressive connesse al mezzo cinematografico.

Immagini, dall'alto verso il basso:

Marcel Duchamp, *La Sposa messa a nudo dai suoi Celibi, anche*, 1915-23.

Marcel Duchamp, *Fontana*, 1916-17.

Stanley Kubrick, *2001 Odissea nello spazio*, 1968.

Stanley Kubrick, ritratto fotografico.

Exibart.studi è una rubrica a cura di Silvia Bottinelli

www.exibart.com

¹⁴ S. BASSETTI, *La musica secondo Kubrick*, Torino 2002, p. 12.

¹⁵ Ibidem, p. 19.