

FILIPPO FIMIANI
(Università di Salerno)

ONLY NOISE IF YOU CAN SEE.
SPAZI VUOTI E LUOGHI DELL'ARTE

La galleria, l'artista *manqué*

La frase che fa da titolo a queste pagine è una citazione: è il titolo di una canzone e di un album del 2011 subito acclamato e premiato di Nicolas Jaar, musicista e produttore americano di origini cilene, figlio dell'artista visivo Alfredo. Assai noto nell'ambiente della musica elettronica per la sua *blue wave* minimale, malinconica ed emotiva, quasi *slowcore* ma amata nei *dancefloor*, Jaar è interessato, con le sue parole, allo spazio in quanto tale, ovvero «alla bellezza, o alla coerenza, o all'orribile natura, del rumore, che è ovunque intorno a noi, e che per questo evitiamo». Proprio questo interesse forse ha trovato ulteriore concretezza in un lavoro successivo, *Noise*, realizzato nella primavera del 2013 per il *magazine* on-line «The Avant/Garde Diaries», nel quale Jaar rende omaggio a *L'atalante* di Jean Vigo (1934) e a Bill Viola (penso alla serie *Five angels for the millennium*, del 2001); il regista Richard Parks e il direttore della fotografia Ian Takahashi hanno riscritto la celebre sequenza onirica del capolavoro di Vigo invertendone i valori visivi e simbolici – il bianco accecante e sovraesposto sia della camicia del musicista, al posto del nero di quella indossata dall'attore Jean Dasté, sia di quella fluttuante senza corpo sullo sfondo nero, sia del vestito svolazzante in sovraimpressione di Dita Parlo, anticipazione onirica del desiderio infine realizzato. Il corpo del musicista è ora abbandonato, ora aggredito dallo spazio oscuro in cui è immerso, a volte con un drappo volteggiante che è accessorio in movimento disincarnato ma non meno espressivo e patetico, quasi doppio fantasmatico e sineddoche della perdita. Tale spazio è doppiamente profondo: in maniera indecidibile, è interno ed esterno, spazio psichico od onirico, e spazio, con le parole del musicista, «astratto». Ed è in entrambi i casi spazio illimitato e amniotico, quasi tattile, spopolato e onniavvolgente, senza figure o contorni ma pur abitato da elementi impercettibili e volatili, da un «rumo-

re» (*noise*, appunto) visivo e acustico – pulviscolo, bolle d'aria, o chissà cosa.

Ora, questo «rumore» invisibile richiama, più o meno alla lettera, delle affermazioni di Andy Warhol in un capitolo intitolato *Atmospheres* della sua *The philosophy of Andy Warhol*¹, redatto nell'aprile del 1975. L'artista pop oppone qui uno «spazio vuoto», eppure «ricco» e in cui «crede», allo «spazio sprecato», *wasted space*, e sprecato perché occupato dall'arte e dagli artefatti, detti con termini già punk «spazzatura», *junk*. Come tale, come contenitore d'immondizia, questo spazio riempito da quelle cose particolari che sono le opere d'arte, manufatti intenzionalmente progettati, realizzati e destinati da un artista al mondo dell'arte e dunque già alienati, mercificati e consumati, sembra essere inevitabile, sia in prospettiva storica e in riferimento critico alle vicende dell'arte contemporanea sia entro un orizzonte che si direbbe quasi antropologico o perfino ontologico, e in relazione a una poetica che finisce per ritrovare costanti transculturali e transtoriche e toccare quella che, da Bataille a Latour e oltre, nel dibattito ecologico e non solo, si è soliti chiamare l'economia generale dell'essere. Si tratta di uno spazio consumato non perché 'artializzato', abitato cioè da pratiche utilitarie o espressive della vita ordinaria, ma perché 'artistico', perché adibito all'esposizione di opere e assegnato alle istituzioni dell'arte. *Noise* e *junk* è quanto non si vede a occhio nudo ma caratterizza come tale uno spazio siffatto, gli oggetti che lo occupano, e la loro comprensione, sospesi tra kitsch e sublime di massa. Come scriveva Danto nel 1964, e proprio dopo aver visitato la mostra di *Brillo box* alla Stable Gallery, «vedere qualcosa come arte, richiede qualcosa che l'occhio non può descrivere – un'atmosfera di teoria artistica, una conoscenza della storia dell'arte: un mondo dell'arte»².

A quali opere d'arte si riferiva Warhol? Difficile dirlo, e neanche indispensabile, dato che parla genericamente di arte, senza aggettivi³: «Wasted space is any space that has art in it», scrive in-

¹ A. Warhol, *The philosophy of Andy Warhol: from A to B and back again*, New York, Harcourt Brace Jovanich, 1975, pp. 129-130.

² A.C. Danto, *The artworld*, «Journal of Philosophy» 61 (1964), pp. 580-581. Sul rapporto tra *artworld* e *notional ekphrasis*, F. Fimiani, *Spazi vuoti, istruzioni per l'uso. Tra mondo dell'arte e mondo della vita*, in M. Cometa - D. Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 79-98.

³ Cfr. Th. De Duve, *La nouvelle donne: remarques sur quelques qualifications du mot 'art'*, in Ch. Genin - C. Leroux - A. Lontrade (sous la direction de), *Juger l'art?*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009, pp. 166-176.

fatti. Si può però pensare a una classe ampia e generica di artefatti, fruiti in quanto opere d'arte a partire da un patto sociale, sebbene diversamente apprezzabili o interpretabili, e si può poi quasi vederli con la fantasia in questo spazio insieme istituzionale e fantastico, quasi fosse un museo immaginario o una utopica collezione, o perfino – come vorrebbe Danto⁴ – un'iconostasi contemporanea e *up-to-date*. Ci sarebbero, allora, opere tradizionali come dipinti o sculture, in cui sono ancora validi cornice, profondità illusionistica o piattezza pittorica, piedistallo, accanto ai *Brillo box*, falsi *ready-made* multipli per lo più esposti impilati come nei grandi magazzini, ai *collage* cubisti, alle accumulazioni, agli *assemblage* e le *combine-painting* di derivazione dada, o, forse, anche a innumerevoli oggetti postmoderni di *commodity art*, di arte come merce. Due *Poubelles* di Arman, uno dei fondatori del *Nouveau réalisme* trasferitosi a New York nel 1961, appartenevano a Warhol – alcune opere del quale furono scelte da Pierre Restany per la mostra *New realists*, del 1962, presso la Janis Gallery, sede abituale dell'espressionismo astratto –; nel 1961 Daniel Spoerri con la moglie Tut rivende, nella galleria Addi Koepke di Stoccolma, autentici prodotti alimentari acquistati nei negozi, e Claes Oldenburg trasforma un elegante negozio dell'East Side di Manhattan in uno *store* e vende le sue sculture in gesso, reti metalliche e stracci riverniciati con smalto, vestiti, biancheria intima, lattine e di birre e altri oggetti d'uso quotidiano. Sempre nello stesso anno, Rauschenberg inviava un celebre telegramma-ritratto alla gallerista parigina condivisa da Yves Klein e Arman, Iris Clert, dove, rispettivamente nella primavera del 1958 e nell'autunno del 1960, si erano susseguite *L'exposition du vide*, dell'uno, e *Le plein*, dell'altro⁵. Le opere appunto di Rauschenberg, sin dagli anni Cinquanta, erano letteralmente saltate fuori sia dall'illusionismo sia dalla bidimensionalità della pittura, e, come una scultura senza piedistallo o un *clochard* rivestito di stracci, si erano piazzate sul pavimento della galleria, occupando il medesimo spazio dello spettatore, non più solo occhio e deprivato di una relazione percettiva privilegiata e univoca con l'opera.

In tutti questi casi, troppo frettolosamente evocati, lo spazio espositivo finiva per essere «non più solo il luogo in cui avvengo-

⁴ A.C. Danto, *Andy Warhol*, New Haven - London, Yale University Press, 2009, p. 37.

⁵ Cfr. B.H.D. Buchloh, *Plenty of nothing: from Yves Klein's 'Le vide' to Arman's 'Le plein'*, in B. Blisière (ed.), *Premises: invested spaces in visual arts, architecture & design from France 1958-1998*, New York, Guggenheim Museum, 1998, pp. 86-99.

no le cose», ma erano già «le cose a far nascere lo spazio»⁶, e, di conseguenza, in tale spazio impuro e alterato, erano queste cose che nulla avevano in comune con un'opera d'arte, ma in cui pure l'arte c'era o era presupposta e creduta esserci, a investire lo spettatore – il fantasma e il vicario delle teorie delle avanguardie – di competenze mai considerate prima, a impegnarlo in compiti inediti e ingrati, né chiari e distinti né gradevoli, ma discontinui ed equivoci. D'altronde, nell'annotazione sui vari tipi di spazio, quello devastato e sprecato del mondo dell'arte, e quello puro e ricco perché vuoto, Warhol riprende una serie di questioni colte a chiare lettere già un decennio prima. Che un discredito radicale della fabbrilità artistica e dell'oggettualità delle opere d'arte potesse, o dovesse, render possibile o immaginabile una 'credenza' in uno spazio senz'arte Warhol lo aveva infatti già detto non per caso nella patria del *ready-made* e del *Nouveau réalisme*. In occasione dell'esposizione parigina di *Flowers*, nel maggio 1965, presso la galleria al Quai des grands-Augustins dell'ex-moglie di Leo Castelli, Ileana Sonnabend, Andy⁷ aveva detto che si era tanto divertito a Parigi da aver finalmente deciso di annunciare quello che stava pensando da mesi: niente di meno, appunto, che di ritirarsi dalla pittura, di smettere di dipingere, di lasciar perdere e non fare più quadri e opere d'arte. Insomma, di non riempire più di spazzatura gli spazi, di non sprecarli se non vivendoli – e filmandoli.

Raccontarsi storie

Divertimenti e dissimulazioni a proposito dell'arte, della filosofia dell'arte e della vita dell'artista messi per ora da parte, Warhol, con una malinconia *dandy* dalle sfumature insieme duchampiane, rimbaldiane e orientali, mette in relazione l'abbandono dell'arte con una consapevolezza in fondo assai ordinaria che «la mente crea spazi negli spazi»⁸, spazi mentali e vissuti negli spazi fisici e interpersonali, e che questo duro lavoro di fabbricazione per dir così di eterotopie esistenziali e cognitive aumenta coll'inelasticità. Col passare degli anni, si moltiplicano gli spazi e s'irrigidiscono i compartimenti mentali e sentimentali, e vi si accumulano le cose –

⁶ B. O'Doherty, *Inside the white cube. The ideology of the gallery space*, Expanded edition, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1999, pp. 38-39. Per una ricostruzione, I. Lähnemann, *Inside and outside the white cube*, Hamburg, Disserta Verlag, 2011.

⁷ A. Warhol - P. Hackett, *POPism: the Warhol's 60s*, New York, Harcourt Brace Jovanich, 1980, p. 113. Cfr. B.H.D. Buchloh, *Andy Warhol's one-dimensional art 1956-1966*, in *Andy Warhol: a retrospective*, New York, Museum of Modern Art, 1989, pp. 31-61.

⁸ A. Warhol, *The philosophy of Andy Warhol* cit., pp.129-130.

ricordi, rimorsi, sensazioni, affetti, riflessioni, etc. –, proprio come i rifiuti. Una tale constatazione, davvero comune quasi fosse la morale di una favola per adulti, è complementare a una di quelle frasi non meno semplici e alla portata di tutti, non solo degli addetti al mondo dell'arte. Non meno icastica e *cool*, più facilmente condivisibile aldilà delle conoscenze specialistiche del mondo dell'arte e dei suoi addetti ai lavori, è una frase buttata là quasi con sprezzatura, e, come quella di Andy *flâneur* per il Quartiere latino, sempre nell'afosa estate del 1965. Consegnata al segreto di un diario, appartiene però a un personaggio di finzione molto popolare, al protagonista di una serie nord-americana televisiva di culto, *Mad men*, Don Draper⁹. Cosa ci dice la confessione fatta a se stesso del direttore creativo di un'agenzia pubblicitaria newyorchese, cinico ma con un oscuro passato? Una banalità che già sappiamo, come quella proprio per questo ribadita da Warhol: come gli oggetti d'uso della cultura di massa e le opere dell'arte, anche e soprattutto pop, occupano necessariamente dello spazio fisico e dei luoghi pubblici, così sono altrettanto inevitabili – come la spazzatura – anche quegli enti immateriali che occupano lo spazio interiore dello spirito, della mente o dell'anima, insomma quell'insieme di pensieri ed emozioni che costituiscono la soggettività, la coscienza o l'io di ciascuno.

«Quando un uomo entra in una stanza, porta con lui la sua intera vita», afferma con amarezza Don in buona compagnia di Andy. Quasi come una lumaca col suo guscio, il mondo interiore dell'Ego è insomma trasportabile: ciascuno se la porta con sé, in una stanza ammobiliata o vuota, privata o pubblica, destinata a usi individuali o collettivi. Fuor di metafora, questa frase mediocre del nostro eroe televisivo potrebbe quasi esser presa come motto di un soggettivismo tanto più assoluto quanto più ordinario, e di uno psicologismo ingenuo, assunto come per lo più naturale e naturalmente condiviso. Perché è certo che essa afferma un pluralismo esistenziale e psicologico a prima vista indiscutibile e difendibile a spada tratta, che parla proprio di noi, che è a proposito di ciascuno di noi: del nostro egotismo, insomma, per dire così trasportabile, dei nostri vissuti e rituali, delle nostre pratiche e abitudini, singolari o condivise, che ci accompagnano sempre, anche nostro malgrado, appunto in luoghi e spazi diversi – per esempio in un'abitazione, un edificio pubblico, un museo o una galleria d'arte. Co-

⁹ *Summer man* è l'ottavo episodio della quarta stagione della serie della AMC ideata e scritta da Matthew Weiner, diretta da Phil Abraham e in onda il settembre 2010.

me che sia, tale tesi pseudo-filosofica, pacatamente in circolazione sotto mentite spoglie nel senso comune, implica l'idea, anzi la presunta evidenza psicologica e fenomenologica, che ciascuno proietta il proprio vissuto sullo spazio e gli oggetti, le persone e gli eventi circostanti.

Non solo. In questa inconsapevole meccanica proiettiva si cela anche una logica narrativa. Anzi: la proiezione psicologica ed empatica è, in questa prospettiva, il nucleo stesso di quella narrativizzazione che precede una produzione intenzionale di racconto vero e proprio, dal più rudimentale al più complesso, e che sembra essere necessaria alla genesi e alla conservazione, nel tempo e nello spazio, della soggettività. Tale *historia in nuce* nell'ombra, proiettata dal soggetto sullo spazio peripersonale, per abitarlo con i suoi stati emotivi a proposito, intorno e accanto gli oggetti – incluse le opere d'arte –, è essenziale anche all'efficacia delle credenze e delle promesse che ciascun io confeziona per se stesso e gli altri incorporandole, appunto, negli spazi in cui il soggetto abita, di cui fruisce e fa esperienza. Una durata coerente è, infatti, condizione indispensabile, non sufficiente, perché ci sia un'esperienza innanzitutto del sentire in generale – dell'*aisthesis*, delle percezioni e dei sentimenti, inerenti a spazi con o senza persone e oggetti, incluse le opere d'arte –, e poi dell'agire, del fare, e del pensare. La frase del nostro personaggio di finzione proclama, in effetti, una temporalizzazione rudimentale e irriflessa, che è comunque all'opera nella relazione allo spazio vissuto, relazione che è, da parta sua, in primo luogo sensibile, percettiva e corporea.

E se tale frase c'induce a una facile identificazione psicologica, ancora più persuasiva dato il suo regime di esistenza finzionale, la potremmo affiancare a un'altra. Si tratta di parole apparentemente meno condivisibili e valide per tutti, meno universali se si vuole, giacché riguardano un'evidenza fenomenologica e una particolare auto-percezione di un corpo in movimento in uno spazio dato. In ogni caso, esclusa un'improbabile trasformazione fisica reale e una sua ancor più inverosimile misurazione, fatta forse un'inabituale attenzione retrospettiva alle nostre esperienze propriocettive normalmente né avvertite né tematizzate, credo che non avremmo difficoltà a sottoscrivere anche noi un'affermazione del genere: «Il corpo s'ingrandisce quando entra in una stanza vuota». E ci verrebbe abbastanza facile, ancora una volta senza doverla necessariamente riferire a un luogo specifico – sia del mondo della vita ordinaria sia del mondo dell'arte –, e a maggior ragio-

ne anche senza sapere che è di James Elkins¹⁰, che a sua volta parafrasa *Sul sentimento ottico della forma* di Robert Vischer. Di questo testo tanto capitale quanto frainteso, ieri e oggi, l'accademico di Chicago, storico dell'arte e studioso di cultura visuale interessato a immagini che artistiche non sono, ha certo in mente, infatti, quanto Vischer dice di quel particolare sentimento corporeo di espansione e libertà, *Ausfühlung*, vissuto guardando forme immobili. Gli esempi apportati dal teorico dell'empatia sono sia naturali sia artefatti, ma sempre banali e a portata di mano, della vita di tutti i giorni, e mai, si faccia attenzione, eccezionali e, soprattutto, mai artistici: la superficie piatta di un edificio, di un fiume o di un lago, l'aria tersa di un cielo senza nuvole, un cappotto troppo grande, ecco i fenomeni che corrispondono a un'empatia statica, detta anche fisiognomica ed emozionale, *stimmungsvoll*¹¹. Come si vede, sono fenomeni assai variabili per proprietà fisiche, dimensioni e materia, ma che condividono una medesima modalità di manifestazione. Il loro aspetto non è interamente o parzialmente incorniciabile da una visione d'insieme o focalizzata, ma è percepito in un'apparente stabilità e coerenza, che condiziona, permette e rafforza il sentimento d'una «costanza d'esistenza» – così la chiama Vischer – presso il corpo proprio e il vissuto dello spettatore.

Ora, proprio di uniformità percettiva, senso di sé e istanza narrativa – giacché incarniamo e portiamo con noi la nostra storia quando entriamo in una stanza, forse ancora di più se spoglia, sia essa privata o pubblica, come la *white box* della galleria d'arte dell'astrazione modernista, o l'*empty space* desiderato da Warhol –, è questione in una pagina celeberrima e inaspettatamente utile dell'*Uomo senza qualità*, in cui Ulrich rimugina mentre sta camminando dalla campagna verso la città. Musil lascia sullo sfondo le relazioni non tematizzate tra corpo in movimento e spazio, tra percetti, affetti e luoghi, così come vengono vissute, da una parte, nella sfera pubblica e metropolitana, satura di stimoli e *choc* sensoriali, e, dall'altra, nell'ambiente rurale della comunità, monotono e omogeneo. Qui, quello che m'interessa è però un'altra cosa. È la scoperta messa sulle labbra invisibili del proprio personaggio: la semplicità della vita di campagna, dove gli Dei ancora stavano tra gli enti naturali e gli uomini e una sola atmosfera li univa, è per

¹⁰ J. Elkins, *The object stares back: on the nature of seeing*, New York, Simon & Schuster, 1996, p. 138.

¹¹ R. Vischer, *Sul sentimento ottico per la forma*, 1873, tr. it. in R. Vischer - F.Th. Vischer, a cura di A. Pinotti, *Simbolo e forma*, Torino, Aragno, 2003, pp. 35-106, 70-71.

sempre perduta, mitica insomma, ma proprio in quanto tale è rassicurante, e lo è perché esclama tra sé e sé il disincantato anti-eroe musiliano, è la medesima semplicità della narrazione classica. Per 'narrazione classica' Ulrich non intende un genere letterario o un *corpus* testuale, ma una forma simbolica elementare e un'attitudine primitiva, che permette, anche nella modernità, di ritrovare una successione pura e semplice nella diversità opprimente della vita, esemplarmente nella vita frammentata metropolitana, di rabberciare uno sviluppo lineare tra causa ed effetto, di ristabilire un allineamento tra il passato, il presente e il futuro lungo quel 'filo del racconto', che si finisce così per confondere con il filo stesso della vita: «La maggior parte degli esseri umani sono narratori nel rapporto fondamentale con se stessi. [...] amano il succedersi ordinato di fatti perché è simile a una necessità, e l'impressione che la loro vita abbia un 'corso' li fa sentire protetti in mezzo al caos»¹².

Dopo Ulrich, ritorniamo, allora, allo spazio vuoto di Warhol, senza opere d'arte – moderne, moderniste, pop, o altro –, e senza nemmeno aspetti, parziali o completi: è uno spazio disabitato che, però, attrae comunque una qualche forma di attenzione percettiva e suscita una qualche forma di racconto. «La vita è orizzontale, un avvenimento dopo l'altro, un nastro trasportatore che ci trascina verso l'orizzonte», scriveva anche Brian O'Doherty¹³ nella raccolta di saggi usciti tra il 1976 e il 1981 su «Artforum» intitolata *Inside the white cube*. Ma, verrebbe ancora da chiedersi a uno qualunque, non troppo esperto di arte contemporanea dalla seconda metà del Novecento ma accanito spettatore televisivo, perché una stanza vuota o una galleria senza opere, perché una tale monotonia estetica, perché una tale situazione di noia percettiva¹⁴, in cui non c'è niente da vedere, toccare, ascoltare o leggere, è o sarebbe ancora occasione e supporto di una proiezione psicologica e di una qualche forma di narrazione esistenziale?

Niente da fare, niente da vedere

Già prima della fine della pittura annunciata ironicamente da Warhol contro il canone del modernismo – la cui celebrazione del *medium* fisico implicava un azzeramento ascetico se non chenoti-

¹² R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg, Rowohlt, 1933, tr. it. di I. Castiglia, cura e introduzione di M. Latini, *L'uomo senza qualità*, Roma, Newton Compton, 2013, p. 717.

¹³ B. O'Doherty, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴ Cfr. D. Moller, *The boring*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism» 72 (2014), pp. 181-191.

co di ogni riferimento, percettivo, funzionale e semantico, all'esterno –, Yves Klein aveva dovuto confrontarsi con il fatto che gli spettatori sono anch'essi, come aveva diagnosticato Ulrich, narratori nati. L'*Exposition du vide* nell'aprile del 1958 presso la Galerie Iris Clert è un momento fondamentale della storia del *white cube* e della sua ambiguità, tra mistificazione e misticismo, tra ironia e utopia. L'esposizione senza opere oscilla, come in un movimento pendolare o un voltafaccia che non arriva a polarizzarsi e fissarsi una volta per tutte. Da una parte, c'è un'atmosfera nel senso dell'*artworld* di Danto – un'atmosfera della teoria', artificiale, istituzionale e finzionale, auto-riflessiva e senza ambiguità di contesto, che non può essere percepita ma solo creduta e interpretata, e che per questo deve essere pure sentita, deve cioè attivare emozioni e sentimenti –; dall'altra parte, un'atmosfera invece fenomenologicamente primaria, immediatamente sensibile e avvertita, respirata e indossata dal corpo mobile dello spettatore come il cappotto troppo largo di cui scriveva Vischer, variando una metafora d'altronde già della mistica. L'operazione' o la 'manovra' realizzata da Klein, come lui stesso la chiama, vuole essere insieme para-operale¹⁵ e percettiva, affare di procedure e protocolli, e, allo stesso tempo, d'incorporazioni e assimilazioni, di dispositivi discorsivi e ambienti sensoriali, d'istituzioni ermeneutiche e restituzioni fisiologiche.

Come tutte le faccende dell'arte, ha una sua storia più o meno conosciuta, con tanto d'intrighi e colpi di scena, di protagonisti, di comparse e fantasmi. Non posso qui¹⁶ raccontarla o ricostruirla in dettaglio, ma basterà ricordare che, prima di invitare gli spettatori a entrare, scostate le pesanti tende blu scuro come la vetrata affacciata sulla strada del Quartiere latino, nei pochi metri quadri della galleria ridipinta di bianco, senza niente alle pareti e arredata solo con una vetrina, una sedia e un tavolino, Klein aveva già presentato i suoi celebri *Monocromi*, di diversi colori e dimensioni, o solo blu e di un solo formato. Il fatto è che, però, il pubblico delle mostre personali dei due anni precedenti – *Propositions monochromes*, o *Proposte monocrome, epoca blu*, alle gallerie di Colette Allendy, alla Galleria Apollinaire di Milano e poi sempre da Iris Clert – li aveva sempre percepiti e vissuti, descritti e raccontati

¹⁵ Nel senso proposto da Genette in *L'Œuvre de l'art*, recuperando l'attivazione' secondo Goodman.

¹⁶ L'ho fatto altrove: F. Fimiani, *Fantasmi dell'arte*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 131-134.

come una «policromia decorativa»¹⁷, li aveva cioè riferiti o alle qualità pittoriche dell'espressionismo astratto modernista o alle proprie reazioni emotive. Li aveva, insomma, integrati e riportati a due forme di narrazione e proiezione: o alla storia dell'arte o alla storia di sé.

Il rimedio escogitato da Klein a questo duplice fraintendimento vuole essere insieme radicale e critico, propedeutico tanto a una corretta fruizione percettiva quanto a una adeguata interpretazione. Il titolo definitivo e ufficiale della mostra senza nulla da vedere dice bene la duplicità dell'intento dell'artista: *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* era un titolo tecnico e ostico, necessitava cioè di una spiegazione, di un'integrazione autoriale e critica, di intervento esplicativo degli addetti ai lavori. Questo supplemento discorsivo para-operale finiva non tanto per introdurre all'opera in quanto tale, finalmente accessibile, fruibile, apprezzabile e comprensibile, quanto per sostituirla del tutto, dato che l'arte in questione non era come e dove la si aspettava di solito – un oggetto fisico visibile, non troppo grande o troppo piccolo, isolabile dall'ambiente circostante per esempio tramite una cornice o un piedistallo, tangibile, prodotto dall'artista, presentato in un certo modo, etc. Ora, come 'specializzare' e 'stabilizzare' quella che Klein definisce «densità sensibile astratta, ma reale» e, soprattutto, «atmosfera di un clima pittorico reale e per questo invisibile»¹⁸, reale perché delimitata in un luogo specifico e sovradeterminato come una galleria d'arte, e invisibile perché senza oggetti, senza profili cosali o tratti locali degni di una qualche attenzione aspettuale o contemplazione visiva?

Le strategie di Klein sono molteplici, riconducibili a due ordini di senso, riassumibili grosso modo in una retorica del prestigio e in una poetica dell'incorporazione.

Svincolata da ogni opera, oggetto e supporto, emancipata da ogni percezione d'immagine, la relazione estetica dell'*Exposition du vide* è innanzitutto attivata da un atto di credenza estetica. Klein perverte i fondamentali dell'*action painting* e dell'espressionismo astratto quando afferma: «mi si è fatto credito. Il solo gesto

¹⁷ Y. Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, édition établie par M-A. Sichére - D. Semin, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003, pp. 131-132.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 84, 88. Cfr. T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Roma - Bari, Laterza, 2010, pp. 81-85.

era bastato. Il pubblico aveva accettato l'intenzione astratta»¹⁹. Alla «vertigine» della creazione artistica – come la chiama con precisione – oppone il «prestigio»²⁰ di un gesto improduttivo, che non fa nulla, che non realizza quanto di norma ci si aspetta dalle competenze tecniche e fabbrili di un pittore degno di questo nome – in generale, e nell'orizzonte storico di aspettative contemporanee, in riferimento allo stato della storia dell'arte nel 1958. Senza opera, il gesto di cui Klein in quanto artista parla soltanto, senza nulla fare o dissimulando e distanziando la sua azione – per esempio dirigendo da lontano, come un direttore d'orchestra, con tanto di guanti e frac e musicisti, le donne-pennello delle *Empreintes* e delle *Anthropometries* –, è allora discernibile per la sola intenzione e non per il risultato raggiunto o il manufatto prodotto, è identificabile e riconoscibile per quanto significa e non per quanto esprime. Come un'azione linguistica rituale, efficace perché sospesa tra dubbio e credenza, anche il gesto parlato di Klein oscilla tra fiducia e finzione, tra fede e frode. Benjamin Buchloh ha parlato di 'chiarezza allegorica' dell'operazione messa in scena da Klein: le convenzioni istituzionali e mediali, discorsive e percettive, del modello modernista della pittura monocroma sono sottoposte a una perversione costante e programmatica, sono completamente snaturate e rese interamente fittizie.

Emblematica, in questo senso, è l'interpretazione che è stata data dalla critica più intelligente e autorevole²¹ della ridipintura di bianco, con un rullo industriale, delle mura della galleria Clert. Come Klein stesso disse in un'intervista radiofonica e in altre occasioni, con quest'operazione non intendeva realizzare una pittura monocroma murale, finendo così per promuovere ancora la qualità fisica del *medium* a una qualche attenzione specifica, estetica o fenomenologica. All'opposto del minimalismo prima, e dell'arte ambientale di *Light and space* poi, lo spettatore dello spazio vuoto percepiva il meno possibile, era deprivato sensorialmente e otticamente, era solo con sé e oggetto di sé, ma se tematizzava la propria situazione corporea stabile e statica, e se focalizzava il proprio stato propriocettivo senza stimoli esterni – secondo quel modello della 'teatralità' individuato da Michael Fried²² –, questo

¹⁹ *Ibid.*, p. 47.

²⁰ *Ibid.*, pp. 120, 235.

²¹ Penso a Denis Riout, Elio Grazioli, Kaira Cabañas, Nuit Banai.

²² Dall'articolo seminale del 1967, *Art and objecthood*. Per limitarmi a una sola considerazione critica coeva a quelle di Warhol sullo spazio-spazzatura, basti G. Celant, *Arte ambientale californiana*. Asher, Nauman, Irwin, Orr, Turrell, Nordman, Wheeler, «Domus»

lo faceva anche tramite una serie di elementi propriamente para-operali, o, più precisamente, para-ambientali, insomma esterni e indipendenti dallo spazio in quanto tale.

Tra tutti, la presenza dell'artista. Senza fare nulla, improduttivo e senza opera, c'è, da una parte, l'artista, che con la sua sola «presenza in azione»²³, quasi fosse un officiante rituale, funge da attivatore e catalizzatore, da *medium* insomma, e collabora a un complesso apparato di dispositivi di registrazione e fissaggio, di comunicazione e di messa in circolazione dello spazio trans-individuale e trans-cosale; dall'altra parte, c'è lo spettatore, che non vede nulla, che non isola nessuna immagine – che non vede niente in essa e con essa, e nemmeno secondo essa –, che non contempla nessuna opera, che abita solo tale spazio vuoto ma ricco e vi partecipa immediatamente con la sua sensibilità estesa, assorbendolo, introiettandolo, incorporandolo. Ridipingendo la galleria parigina, Klein, come poi gli artisti californiani, finiva per spazializzare volumetricamente e architettonicamente il riduttivismo che aveva già applicato coi *Monocromi* alla piattezza bidimensionale e all'impenetrabilità percettiva del *medium* pittorico richiesta dal modernismo, ma, soprattutto – e questa volta all'opposto dei suoi successori –, con la sua dichiarazione di un'assenza di attività fabbrile voleva mettere l'accento sull'intenzione e, finalmente, sulla significazione della qualità immateriale dell'atmosfera e non su quella estetica, fisica e percepibile, della pittura, anche se espansa ed estesa all'intero ambiente.

Il gesto astratto di Klein è propriamente *snob*: è *sine nobilitate*, ovvero privo di tutte quelle competenze tecniche e caratteristiche espressive storicamente associate all'artista e indispensabili per il suo riconoscimento e la sua distinzione sociale. Proprio in quanto tale, perché *snob*, non simula una prassi artistica – giudicata superata e comunque estranea –, ma emula una pratica sociale dell'arte, finge insomma il prestigio che, di principio e di fatto, per ragioni individuali e storiche, gli manca. E *snob* è anche la fruizione dello spettatore, apparentemente incapace e privato di alcuna attività percettiva focalizzata o periferica, di alcuna attenzione aspettata o contestuale, configurativa, riconoscitiva o fenomenologica, di alcuna proiezione emotiva e narrazione storica o psicologica.

547 (1975), pp. 52-53 e Id., *Arte come esperienza dell'esperienza*. Asher, Nauman, Irwin, Turrell, Nordman, Wheeler, Orr, «Casabella» 402 (1975), pp. 46-48.

²³ Y. Klein, *op. cit.*, p. 120.

Il punto è che una siffatta retorica del prestigio auratico è, in Klein, complementare a una poetica dell'incorporazione atmosferica. Ed è non poco problematico comprendere come un'accurata e programmata operazione concettuale e para-operale vada insieme a una (postulata e progettata) immediata e irriflessa esperienza sensoriale e fisiologica. Una buona mossa per capirci qualcosa è, mi sembra, assumere lo snobismo per quello che è, dunque in senso filologico e tecnico e all'opposto dell'uso ordinario e generico, e prenderlo come una caratteristica dell'arte e dell'artista, specialmente contemporanei. In uno studio di un sociologo olandese, Ernest Van Den Haag²⁴, pubblicato due anni prima dell'*Exposition du vide*, troviamo una messa in parallelo di snobismo e cannibalismo che ci è in questo molto utile. Queste pagine sono certo ignote a Klein, che pure fa spesso riferimento al cannibalismo, che non ha certo presente poetiche avanguardiste o studi etnologici (ha forse soltanto sfogliato *Tristi tropici* dopo averne vista la traduzione inglese, del 1961, durante il soggiorno newyorchese), ma che è invece rimasto scottato dall'esperienza fallimentare di *Mondo cane* – per lo *shockumentary* di Gualtiero Jacopetti, Paolo Cava-
ra e Franco Prospero, tra scene rituali cruente e abbandoni lussuriosi della gioventù bruciata del capitalismo maturo della fine degli anni Cinquanta, Klein realizza dal vivo un'*Anthropométrie*. L'assimilazione *snob*, sostiene Van Den Haag, non è né una fattiva emulazione né un reale atto sacrificale – come nel cannibalismo –, giacché non è né mossa dall'ammirazione o dalla venerazione né interessata al merito intrinseco e sostanziale della Cosa che lo *snob* non ha per natura, ma solo alla sua esistenza sociale, alle sue qualità insensibili e i suoi valori immateriali, e agli effetti di reputazione di cui può, impossessandosene, godere e fruire. L'assimilazione realizzata nelle pratiche rituali di cannibalismo è invece rivolta a un'acquisizione letterale, diretta o simbolicamente mediata, delle qualità della vittima – forza, coraggio, preveggenza, etc. –, e notoriamente del prestigio che vi sono consustanziali.

Tale distinzione tra snobismo e cannibalismo è solo a prima vista estrinseca; è invece assai pertinente per delineare le dinamiche della distinzione e del riconoscimento sociale e della formazione delle *élite*, incluse quelle degli artisti e del mondo dell'arte. Se la si applica a Klein – ma anche a Warhol –, ebbene, diventa finalmente evidente che l'artista, indifferente alla qualità e al valore

²⁴ E. Van Den Haag, *Snobbery*, «The British Journal of Sociology» 7 (1956), pp. 212-216.

sostanziali della Pittura e della sua produzione materiale, è *snob* nella misura in cui non fa nulla e, in maniera analoga a quanto invece realmente fa un cannibale, fa di tutto, dissimulandone l'artificialità progettata e costruita, per impossessarsi del valore generico dell'arte in quanto tale, per assimilarlo simbolicamente e, incarnandolo nei suoi comportamenti e nelle sue azioni, farsene rappresentante riconosciuto e veicolo distributivo retribuito nel mondo dell'arte e della vita mondana.

Arte da bere

Insomma, per riassumere in una formula che forse non gli sarebbe dispiaciuta, per Klein, l'artista e lo spettatore si comportano come se fossero allo stesso tempo degli snob e dei cannibali. Certo, non con lo stesso grado di consapevolezza, e una siffatta disuguaglianza tra artista e pubblico vale soprattutto per quanto riguarda il duplice presupposto dell'atto estetico, costruito a tavolino dal primo per il secondo. Da una parte, si tratta un atto di credenza nel prestigio, o, come dirà anche Warhol, nella ricchezza dello spazio vuoto, nel «patrimonio spaziale»²⁵ e atmosferico. E quest'atto di fede è reso possibile anche da un'attivazione indiretta ed esterna all'opera propriamente detta – che in quanto tale non c'è, che è sostituita da un apparato espositivo e discorsivo, che è detta e mostrata, ma né fatta né fattuale. Dall'altra parte, tale atto estetico è anche, o dovrebbe essere, propriamente *estesico*, dovrebbe cioè essere nient'altro che un'azione biologica e un fatto fisiologico: come dice Klein, una «percezione-assimilazione diretta e immediata»²⁶ di proprietà immateriali, che sono assunte ma non consumate, incorporate ma non prodotte. Proprio come accade per le qualità e le forze, intangibili e intoccabili, spirituali e carismatiche, oggetto delle pratiche rituali dello snobismo e del cannibalismo.

Durante la conferenza alla Sorbona, del 1959, Klein afferma:

Ora, non dovrebbero esserci intermediari. Bisognerebbe trovarsi letteralmente impregnati da quest'atmosfera pittorica preventivamente specializzata e stabilizzata dall'artista nello spazio dato. Deve trattarsi allora d'una percezione-assimilazione diretta e immediata, senza più alcun effetto, trucco o raggirò aldilà dei cinque sensi, nel dominio comune dell'uomo e dello spazio: la sensibilità.²⁷

²⁵ Y. Klein, *op. cit.*, pp. 99-100.

²⁶ *Ibid.*, 84.

²⁷ *Ibid.*, pp. 305 ss.

Il punto è che, malgrado tutto, l'opzione fenomenologica – qui affermata dalla metafora dell'impregnazione, o, altrove, dell'impressione fotografica –, è comunque condizionata e riferita a un'ipotesi istituzionale. Se l'*habitat* dello spazio espositivo è *aptico*, giacché, senza oggetti, tocca in maniera diffusa e illocalizzabile l'intera sensibilità dello spettatore, lo circonda avvolgendone il corpo come un *abito* che diventa una seconda pelle, ebbene tale esperienza è comunque inscritta nella cornice storicamente e socialmente determinata di un'*abitudine* e un *habitus* specifico, che, per esempio, rendono possibile e plausibile che un artista non faccia nulla, non produca e non esponga nessuna opera, ma inviti il pubblico a visitare una galleria vuota²⁸.

Ecco, in conclusione, l'ambiguità per tanti versi sintomatica di Klein: smaterializzato il supporto e il prodotto dell'attività artistica nell'aria, come avrebbe detto Marx, insieme reale (sentita) e istituzionale (creduta) del luogo espositivo, a sua volta preventivamente privato della sua funzione abituale e 'specializzato' a fungere da supporto ambientale di un'esperienza estetica senza oggetti e di un sentire senza vedere – né nell'aspetto o nell'immagine, né come l'uno o l'altra, né secondo l'uno o l'altra –, il corpo di un tale *sorrounded spectator* (O'Doherty) è comunque «veicolo sensibile», è *medium* d'incorporazione dello spazio come *pneuma*, come respiro senza origine e senza fine²⁹. L'artista di Nizza applica il lessico tecnico della pittura anche al corpo spettatoriale, che diventa così «colla eterica», o che, come le pellicole fotografiche impressionate e fisicamente modificate dalla luce, è finalmente il testimone (come dire?) non oculare ma sensibile, presente all'evento statico, senza azioni e senza trasformazioni evidenti, dello «spazio puro», continuo e monotono, senza aspetti o figure salienti, finalmente noioso e irritante perché anestetizzante. L'atto estetico è come l'atto fotografico: durante l'esposizione *del* vuoto, nella galleria di Iris Clert si realizza, se mi è permesso il gioco di parole, un'esposizione *al* vuoto, appunto regolata, come quella della pellicola fotografica, da un rigido protocollo – la visita non doveva durare più di due o tre minuti. Gli spettatori sono *media* viventi, in cui si è appunto inscritta direttamente una «traccia dell'Immedia-

²⁸ Cfr. F. Fimiani, *L'espace qui nous habite*, «Faces. Journal d'Architecture» 69 (2011), pp. 28-31.

²⁹ Y. Klein, *op. cit.*, pp. 102-103. Cfr. M. Merleau-Ponty, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, tr. it. di M. Mazzocut-Mis - F. Sossi, a cura di M. Carbone, Milano, Cortina, 1996, p. 395.

to»³⁰, ma in quanto traccia negativa e immateriale, non un sostituto o un effetto duraturo dell'evento finalmente passato: insomma, come aveva già detto Merleau-Ponty, in una nota del 1956-1957 a proposito dei fossili, una «traccia di non».

Ora, va anche ricordato che, proprio come l'esposizione attraverso il dispositivo fotografico, il corpo-supporto degli spettatori era stato preparato e regolato prima, così da esser non solo impressionato, ma da registrare, trattenere e conservare le «impronte atmosferiche» che non si sono solo depositate su di esso, ma che vi si sono iscritte e incise, che sono state incorporate e, finalmente, lo abitano. Klein non era ingenuo: se, come dice da qualche parte Goodman, l'attenzione a un'opera d'arte non deve essere tenuta troppo a lungo, il breve tempo dell'attenzione non aspettata e non direzionata all'atmosfera pittorica rischiava, e a maggior ragione, di non bastare da solo. In un attimo, rischiava di precipitare in noia – quasi un sublime rovesciato. Ecco, allora, che prima e dopo questa paradossale fruizione senz'oggetto, ma comunque circoscritta al luogo deputato del mondo dell'arte, l'artista predispone un altro minuzioso rituale, e in un luogo ancora più *cool*, mondano e di tendenza. Agli invitati al *vernissage* alla Galerie Iris Clert, al 102 di Boulevard de Montparnasse, presso una delle brasserie mitiche della *belle époque*, *La coupole*, fu offerto un aperitivo, il *blue cocktail*, composto da gin, Cointreau, e blu di metilene. Rubricato l'esotismo della ricetta come indice storico di una vocazione programmatica alla comunicazione mondana e pop dell'arte e del suo mondo elitario, non ci si può però sbarazzare solo con un sorriso e con un sospetto del miscuglio e dell'imbroglio allestito da Klein. L'espedito va invece preso sul serio e la sua efficacia va presa *alla lettera*.

Grazie a questo piccolo stratagemma para-operale, sono trasgredite, tra discrezione e derisione, le etichette sociali e istituzionali che regolano una fruizione dell'arte considerata standard e abituale. E sono create le condizioni materiali, propriamente fisiologiche, di un altro tempo di assorbimento e fissaggio, di un tempo ben più lungo di quello successivo, rigidamente regolato e misurato, presso la galleria senza opere, dello spazio vuoto eppure ricco. Certo, tale altro tempo è doppiamente 'alterato', è, cioè, ancora una volta, insieme artificiale e fenomenologico, mondano e corporeo, è *snob*, anzi *kitsch*, ed estetico, dato che gli effetti di cambia-

³⁰ *Ibid.*, p. 305.

mento sullo spettatore furono insieme effettivi ed effimeri. L'intruglio fu bevuto e assorbito dagli invitati e futuri spettatori – la leggenda, autorizzata dall'artista, dice che ce ne furono tracce nelle urine per una settimana: tanto durò la permanenza o, piuttosto, la ritenzione e l'espulsione dell'esperienza estetica... Vero o no, in fondo poco importa. Quello che conta è che, con un'ironia irritante e un'intelligenza truffaldina, questa faccenda gioca seriamente a confondere le carte tra arte e vita, significati e corpi, interpretazione ed esperienza, e, sebbene datata, ancora ci fa pensare e, come un racconto ben fatto, ci spinge a immaginare perplessi: cosa avrei sentito?