



## *Dalla superficie del quadro allo spazio vissuto<sup>0</sup>*

Cecilia Bellotti\*

### *La superficie come superamento della rappresentazione*

Nel 1918 Ludwig Wittgenstein nelle prime proposizioni del *Tractatus Logico-philosophicus* certifica la fine dell'immagine quale copia del mondo scrivendo: "L'immagine è un fatto".<sup>1</sup>

Con questo "gesto" Wittgenstein chiude definitivamente la storia dell'immagine come copia, liberandola dalla subordinazione a una realtà cui adeguarsi; un fatto non rappresenta un altro fatto, "mettersi al posto di un altro ovvero essere segno dell'altro".<sup>2</sup>

La rappresentazione, per Wittgenstein, sia che si riferisca a una proposizione sia che sia data da un'immagine, possiede una sua propria autonomia, una sua forma logica, non più riducibile a un vedere-sapere riproduttivo; è una "presentazione" (*Darstellung*) che si mostra e interroga il soggetto.

L'immagine possiede, in altre parole, la possibilità di raffigurare un mondo attraverso un proprio linguaggio, una sua propria forma, capace di esprimere un suo significato autonomo e contemporaneamente di interpellare il soggetto.

La critica wittgensteiniana è volta a superare il dualismo di cartesiana memoria che separava il soggetto dal mondo, riportando quest'ultimo a un rapporto di immanenza. Per Wittgenstein l'immagine acquista un valore di figura e non più di copia; l'immagine-figura mostra se stessa attraverso la "forma della raffigurazione" che interPELLA l'uomo circa il suo senso.<sup>3</sup>

---

\* Laureata in storia dell'arte.

Alcuni importanti artisti, Paul Klee, Wassily Kandinskij, Piet Mondrian e Kasimir Malevič, autonomamente dalle riflessioni di Wittgenstein, ma in sintonia con il suo pensiero, svolsero, pur nella loro diversità, una ricerca sulla superficie del quadro intesa come spazio dell'arte. Nelle loro opere come nei loro saggi teorici emerge l'intenzione dichiarata di superare la concezione dell'arte come rappresentazione riproduttiva.<sup>4</sup>

Questi artisti "riconquistano" la superficie come piano che riassorbe tutte le dimensioni; non più uno spazio tridimensionale, bensì un piano bidimensionale, tela fabbricata che vale per ciò che è e non per ciò che rappresenta.

È l'inizio di una nuova concezione dello spazio del quadro, la cui definizione e significato filosofico furono trattati nei testi teorici che questi artisti scrissero proprio nella consapevolezza di essere gli artefici di un grande cambiamento nell'arte.

I loro più importanti riferimenti nella definizione del nuovo concetto di spazio furono Cézanne e i cubisti.

"Cézanne sa già quello che il cubismo ripeterà – scrive Merleau-Ponty –: la forma esterna, l'involucro, è secondario, derivato, non è grazie a esso che una cosa prende forma, occorre anzi spezzare questo guscio di spazio, rompere la compostiera – e dipingere, in sua vece, che cosa? Cubi, sfere, con, come disse Cézanne? [...] Dunque, spazio e contenuto vanno cercati insieme".<sup>5</sup>

La loro concezione dello spazio del quadro, sicuramente non omogenea, poggia su una stessa idea di fondo: una visione della superficie come piano bidimensionale, dove linea e colore sono definiti elementi primi della figurazione. Questi ultimi non sono più considerati, quindi, mezzi attraverso i quali si rappresenta un oggetto, ma segni autonomi da qualsiasi riferimento che non sia solo verso loro stessi.

L'autonomia dei segni non è ridotta a mero decorativismo, in quanto gli elementi della figurazione sono intesi come portatori di un significato intrinseco.

Meyer Schapiro nel 1937, in *Natura dell'arte astratta*, scrive a proposito: "solo nell'arte astratta l'autonomia e il valore assoluto del fatto estetico hanno potuto affermarsi concretamente".<sup>6</sup>

La concezione dello spazio nell'arte astratta, dunque, vede la superficie della tela autonoma da qualsiasi riferimento che non sia verso se stessa; la bidimensionalità della superficie è la con-

dizione necessaria perché lo spazio non sia più rappresentazione della realtà esterna, ma si esprima attraverso i soli elementi primi della figurazione, linee e colori.

Lo spazio del contenuto pittorico coincide, quindi, con la superficie piano-supporto della tela: non c'è più come nell'arte del passato una distinzione fra spazio pittorico tridimensionale, costruito attraverso la prospettiva centrale, e spazio-superficie della tela.

Nelle lezioni tenute alla scuola del Bauhaus dal 1921 al 1931, prima a Weimar poi a Dessau in Germania, Klee sostiene che lo spazio pittorico è dato dai suoi elementi formali del punto, della linea e del colore e non da una sintesi dell'intelletto. "La genesi – scrive – come movimento formale è la cosa essenziale dell'opera".<sup>7</sup>

Wittgenstein aveva scritto nel *Tractatus*: "Un'immagine vera *a priori* non v'è", nel senso che la conoscenza non si fonda sulla natura delle nostre facoltà sintetiche, ma sulla natura degli oggetti, sulla loro esibizione.<sup>8</sup>

Per assegnare autonomia alle immagini non si trattava per Wittgenstein come per Klee solo di uscire dal dualismo cartesiano, ma anche dalla fondazione epistemologica kantiana che sottoponeva l'immagine alla legislazione dell'intelletto.

Nella sua teoria della figurazione Klee spiega, dunque, come la formazione determini la forma, che per lui non deve essere mai considerata conclusa, ma genesi, divenire, essenza. Lo spazio della tela, pertanto, si articola "cammin facendo" in quanto c'è una identità tra via, formazione, movimento e opera.

Nella superficie non ci sarà più, perciò, un punto di vista unico e fisso, come nelle rappresentazioni a prospettiva centrale, ma più punti di vista che concorrono a dare un "punto di vista vagante". In questo modo Klee è in grado di presentare cose diverse contemporaneamente, senza limitare la rappresentazione plastico-spaziale e il movimento.

Si può dare in arte unità anche unendo armonicamente insieme cose diverse.<sup>9</sup>

Il fine nella pittura di Klee è sempre quello di non limitare la rappresentazione a una forma in sé finita e conclusa, ma di "presentare" nella superficie il concetto di infinito, "la cui intenzione abbraccia tanto l'inizio che la fine". Infinito che non va solo inteso come durata temporale, ma come concetto spaziale.<sup>10</sup>

Nello spazio si dà il movimento come momento temporale, per cui l'occhio dello spettatore non dovrà andare da un punto determinato iniziale a un punto finale, ma potrà "vagare" libero in senso temporale e spaziale.<sup>11</sup>

In *Teoria della forma e della figurazione* Klee definisce movimento cristallizzato il movimento nell'opera: non è ovviamente l'opera a muoversi, ma nell'opera come nella creazione ogni atto iniziale è divenire, e questo è movimento.

All'origine avremo perciò un movimento produttivo, che è già un atto di natura temporale; così anche il seguente movimento ricettivo, che è il primo contromovimento, è un procedimento temporale.

Lo spazio della tela, da questo punto di vista, rappresenta lo spazio in cui il pensiero si mostra attraverso la sua espressività estetica esibendo la sua origine sensibile.

Per Klee la superficie, piano materiale dell'opera, non deve rendersi invisibile e mostrare l'interiorità, bensì deve "rendere visibile" la "genesì", l'essenza ricercata dall'artista. Anche l'osservatore avrà così la sua parte in questa ricerca.

"Per l'occhio dello spettatore che va saggiando qua e là come un animale brucante, sono predisposte, nell'opera d'arte, delle vie. [...] L'opera figurativa è nata dal movimento, è essa stessa movimento fissato e viene percepita col movimento (muscoli oculomotori)".<sup>12</sup>

Klee intende, cioè, la superficie come divenire, genesi, essenza, mentre in Kandinskij, come vedremo, gli elementi della figurazione saranno espressione di una risonanza interiore; tuttavia per entrambi la superficie è sempre espressione di un contenuto *altro*.

"Io amplio – scrive Klee – il contenuto del quadro dando al quadro stesso un contenuto propriamente non nuovo ma solo raramente visto. [...] Io intendo, per così dire, il regno dei non nati e dei morti, il regno di ciò che può venire e vorrebbe venire, ma non deve venire, un mondo intermedio. [...] Molto al di sopra del mondo intermedio guarda un uomo come Kandinskij. Kandinskij guarda nel puro mondo della luce".<sup>13</sup>

Kandinskij, secondo le stesse parole di Klee, ha una diversa concezione dello spazio; per lui nell'"occhio" dello spettatore la superficie del quadro deve smaterializzarsi. Deve, in altri termini, andare oltre il piano materiale, "sentire" lo spazio in modo indefinibile, luogo di quella risonanza interiore. "L'opera d'arte è

unione piena, necessaria, inevitabile, inscindibile di elementi interiori ed esteriori” e cosa ancor più importante “la forma è l’espressione materiale di un contenuto astratto”.<sup>14</sup>

In altre parole, la “nuova pittura”, definita astratta, supera la rappresentazione mimetico naturalistica a favore di un’arte che si esprime attraverso i soli elementi primi della figurazione. Il rischio di tale cambiamento è quello di cadere in un vuoto formalismo, nel senso di un’arte esclusivamente decorativa.

Per questo motivo, Kandinskij sottolineerà nella sua opera scritta, e metterà in pratica in quella pittorica, l’importanza di un’arte in cui la forma sia portatrice di contenuti. Il contenuto, come specifica l’autore in questi testi, sarà un contenuto astratto in quanto non rappresenterà qualcosa al di fuori dell’opera ma scaturirà da una “necessità interiore”.

L’opera, quindi, porterà sulla superficie del quadro, nella sua bidimensionalità e materialità, la realtà interiore di ogni cosa e non la sua rappresentazione. La manifestazione del contenuto interiore è espressa attraverso gli elementi compositivi; colore e forma sono intesi come segni, ma soprattutto come punti in movimento, ossia linea.

Afferma a tale proposito Giuseppe Di Giacomo: “In Kandinskij l’astrattismo non è un vuoto decorativismo. Al contrario, l’astrattezza del segno, la sua non-rappresentatività, è la manifestazione della sua “risonanza interiore”, ossia della sua “spiritualità””.<sup>15</sup>

Mondrian si muove in una direzione opposta a quella di Klee e di Kandinskij: per lui la superficie nella sua pittura non è espressione di nessun “altro”, ma è intesa come composizione plastica di rapporti puri.

In altre parole, la superficie del quadro di Mondrian si risolve totalmente in se stessa e gli elementi plastici, come linee e colori puri, rappresentano “tautologicamente” solo se stessi.

Lo scopo di Mondrian era, infatti, di ridurre lo spazio rappresentativo alla bidimensionalità della superficie e gli oggetti del mondo fenomenico a poche costanti invarianti, quali la linea verticale, quella orizzontale e i colori puri. Queste invarianti sarebbero state alla base del nuovo plasticismo (Neoplasticismo). “Il neoplasticismo non può dunque avvolgersi in ciò che caratterizza l’individuale – forma e colore naturali –, ma deve invece pervenire a esprimersi nell’astrattezza di forma e colore, nella linea

retta e nel colore primario determinato.[...] Il neoplasticismo è quindi un rapporto espresso plasticamente in modo determinato sul piano estetico”.<sup>16</sup>

La composizione di piani su una superficie bidimensionale crea, infatti, lo spazio attraverso le proprie dimensioni intese come linee, e i propri valori intesi come colori, senza il bisogno di esprimere prospetticamente lo spazio visivo.

“L’essenza dello spazio – scrive Mondrian – perviene a un’espressione nel neoplasticismo attraverso il rapporto di un piano di colore all’altro; ogni illusione prospettica viene abolita [...]. Poiché il colore vi compare puro, piano e separato, il neoplasticismo perviene a una rappresentazione diretta dell’espansione, giunge cioè a esprimere direttamente la causa dell’apparenza dello spazio”.<sup>17</sup>

L’arte neoplastica e in generale l’arte astratta sono autonome, si distaccano ma non si oppongono al tragico della vita; quello che vogliono proporre è una visione libera proprio dal tragico.

Mondrian insiste sulla interdipendenza e sulla relazione degli elementi primi della figurazione in vista di un nuovo linguaggio della pittura, mentre Malevič, al contrario, scrive nel saggio *Tentativo di definizione del rapporto tra colore e forma in pittura* del 1930, che gli elementi non-oggettivi che compongono la sua opera pittorica sono autonomi e indipendenti tra di loro.

La posizione di Malevič si contrappone in questo senso anche a quella di Kandinskij: infatti per quest’ultimo linee e colori sono elementi indipendenti da qualsiasi riferimento esterno, anche se tra di loro partecipano al contenuto interiore dell’opera. La concezione dello spazio di Malevič afferma, invece, l’assoluta indipendenza degli elementi da qualsiasi riferimento sia al mondo degli oggetti, sia all’interiorità dell’opera.

La superficie piano di Malevič non è un’entità statica, ma è definita dallo stesso artista come interazione di “velocità e direzione di movimento”<sup>18</sup>; lo spazio del quadro è, in altre parole, in costante divenire e per questo il suo riferimento sarà l’infinito.

Diversamente, dunque, da Klee, il cui spazio è divenire, genesi ed essenza, lo spazio di Malevič è divenire nel senso di “quarta dimensione” presente nel piano, la quale eliminando le barriere tra spazio e tempo dà l’idea di infinito spaziale.

Nell’ambito dell’astrazione pittorica, secondo il pensiero di Filiberto Menna, Malevič “cerca di rilevare le tracce della creati-

vità germinale dell'arte mediante l'impiego di strutture minimali", mentre Mondrian "indaga sulle strutture del linguaggio da un punto di vista sintattico e da quello del significante".<sup>19</sup>

Malevič, attraverso strutture minimali quali il quadrato e la superficie-piano, dà allo spazio dell'opera una dimensione di "Nulla", ovvero di infinito, al contrario che nell'opera di Mondrian dove gli elementi invariati della nuova plastica sono tali in quanto si danno solo spazialmente; lo spazio, infatti, è per lui un tutt'uno con la superficie materiale della tela.

### *Dalla superficie allo spazio ambiente*

La concezione dello spazio come ambiente si inserisce a pieno titolo in quel filone di ricerca che, a partire da Cézanne, cercò di superare la concezione dello spazio "classico" rappresentativo, di cui abbiamo parlato sopra. Tuttavia, diversamente da quest'ultima, lo spazio ambiente introduce quella dimensione che Edmund Husserl definì "mondo della vita", una dimensione legata alla "corporeità".

La corporeità, scrive Husserl, copre la distanza fra l'immagine considerata nella sua autonomia fenomenica e il contesto. Questa, nella sua immediatezza sensibile, esprime "una dimensione profonda, infinitamente più ricca".<sup>20</sup>

L'introduzione del corpo come corpo vissuto nell'esperienza estetica segna il passaggio dal gesto wittgensteiniano, che certificava la fine dell'immagine come copia, ma che lasciava l'opera d'arte ancora "fuori di noi", a una visione che non appartiene più a un soggetto, quanto piuttosto a una mimesi originaria che precede ogni forma imitativa.<sup>21</sup>

Un corpo che già Klee aveva introdotto nelle sue lezioni, tanto che Giulio Carlo Argan nella *Prefazione a Teoria della Forma e della figurazione* scrive: "Così lo spazio (e si noti la coincidenza con il pensiero di Husserl e di Heidegger) non sarà più logica successione di piani, ma sopra-sotto-davanti-dietro-sinistra-destra rispetto a me che sono nello spazio; il tempo non sarà più progressione uniforme, ma prima-dopo rispetto a me che sono nel tempo".<sup>22</sup>

L'opera diventa oggetto in sé e in questo modo, mentre la definizione di arte come pittura e come scultura entra in crisi, si apre la strada per un rapporto con il contesto esterno.

Il superamento di una concezione che vede lo spazio dell'opera come avulso dal suo contesto determina, quindi, uno spostamento dell'attenzione verso la dimensione dello spazio ambientale. Ne consegue che il significato dell'opera artistica, come scrive Germano Celant, non può più prescindere dallo spazio che la circonda; quest'ultimo ne diviene parte integrante: "... per un principio di reversibilità, il contesto inquadra il significato artistico e l'arte inquadra il contesto".<sup>23</sup>

Le opere con caratteristiche ambientali sono, perciò, sia le installazioni ambientali in spazi esterni e interni, tra cui gli interventi americani della *land art*, sia quei lavori che possiamo definire veri e propri "ambienti", limitati da pavimento, soffitto e quattro pareti.<sup>24</sup>

In questo sconfinamento architettonico l'opera si apre a uno spazio procedurale che non contempla più una visione frontale; lo spettatore entra nell'opera e ne diviene parte. L'invisibile dell'opera, cioè ciò che non è riducibile alla visibilità mimetica, diviene sensorialmente percepibile, consegnando al corpo l'originarietà dell'esperienza estetica.

L'opera d'arte sarà definita successivamente, come vedremo, "ambiente", proprio perché la nozione di spazio/ambiente sottesa in questa operazione artistica è la relazione con lo spettatore, o meglio con il fruitore dell'opera, che è invitato, per la prima volta, a entrarvi dentro. Ne consegue, perciò, che il visitatore non sarà più spettatore passivo ma si muoverà e parteciperà alla creazione dell'opera stessa.

Non solo, quindi, viene superata da questi artisti la concezione spaziale rinascimentale, che creò con l'invenzione della cornice "una chiara distinzione visuale tra lo spazio fisico dell'ambiente e il mondo del dipinto"<sup>25</sup>, ma anche una visione dell'opera d'arte come oggetto in sé. L'opera-ambiente ribalta l'idea della cornice che delimita e isola lo spazio dell'opera dal suo contesto, e dell'opera come oggetto in sé che la consegna a un modello rappresentativo, per far coincidere, al contrario, l'opera con lo spazio che la contiene.

Queste esperienze artistiche sono state successivamente messe in relazione da alcuni critici alla concezione filosofica fenomenologica di Maurice Merleau-Ponty; l'arte e la filosofia, infatti, sono state viste come ricerche che viaggiavano in parallelo sugli stessi temi.<sup>26</sup> A tal proposito, l'ultimo scritto di Theodor W. Ador-

no è dedicato significativamente a la *Teoria estetica*, proprio perché l'arte, di cui l'estetica parla, va oltre la filosofia. L'arte, in altre parole, espresse in concreto ciò che la filosofia tentava di dire in astratto. L'arte, proprio per sua vocazione, secondo Adorno, mostra l'implicito mentre la filosofia punta all'esplicito.

“L'arte ha bisogno della filosofia, che la interpreta, per dire ciò che essa non può dire e che può essere detto solo dall'arte, che lo dice tacendolo”.<sup>27</sup>

La fenomenologia di Merleau-Ponty permette, secondo Rosalind E. Krauss, di vedere il rapporto dello spazio strettamente condizionato dal “corpo vissuto”. “Merleau-Ponty costruisce come modello originario l'interconnessione del “dietro” e del “davanti” all'interno di un sistema che prende in carico i significati di queste relazioni in quanto ci sono date in maniera *preoggettiva* dallo spazio del corpo. *La Fenomenologia della percezione* esplora per iniziare il ‘mondo’ del corpo in quanto fondamento preoggettivo di qualsiasi esperienza dell'interrelazione degli oggetti”.<sup>28</sup>

La filosofia di Merleau-Ponty, sulle orme di Husserl, si pone in contrapposizione all'estetica trascendentale di Kant, il quale ha una visione a priori delle condizioni di possibilità dell'esperienza. Per Kant spazio e tempo permettono di rappresentare l'esperienza nella sua uniformità, e sono gli oggetti in quanto fenomeni a regolarsi sul nostro modo di rappresentarli. Merleau-Ponty parte, invece, dall'esperienza sensibile e vede nella filosofia, come nell'arte, la realizzazione della verità dell'esperienza, non cercando più le sue condizioni come sintesi dell'intelletto.

Merleau-Ponty indaga il momento originario, sensibile, *pre-schematico* e *pre-categoriale* dell'esperienza, mostrando come su quest'ultima si fondi ogni atto percettivo, presupposto della rappresentazione della realtà.

Per Merleau-Ponty l'esperienza, dunque, diversamente dalla teoria della corrispondenza (*Bildertheorie*) tra immagine mentale e oggetto, si può descrivere ma non rappresentare (*Vorstellung*); questo perché l'atto della descrizione permette di cogliere il processo intenzionale originario e non rappresentativo. Liquidando ogni residuo idealistico, proprio della concezione estetica kantiana, il soggetto di cui parla Merleau-Ponty “abita lo spazio e il tempo” e non è separato dal mondo; in altre parole il soggetto è de-localizzato.<sup>29</sup> Gli artisti cercano di ricreare, quindi, quel

momento originario, *preriflessivo*, sostanzialmente percettivo dell'esperienza dove il soggetto è avvolto in uno spazio non rappresentato in modo geometrico.<sup>30</sup>

In Merleau-Ponty questa dimensione precategoriale e percettiva non significa una nostalgia dell'originario, ma è sempre una sospensione del giudizio, che non è a priori, ma dentro l'esperienza.

La sospensione per cogliere il momento percettivo può essere definito un processo a "doppio senso", un'andata e ritorno continuo; ciò significa che la dimensione originaria si dà nella dimensione della riflessione nel presente. Come scrive a tal proposito Massimo Carboni: "il mondo estetico [...] diventa per noi riconoscibile-appurabile solo attraverso l'atteggiamento tetico-riflessivo, che in tal modo conferma di trovare in esso la propria radice [...], il semiotico è percepibile solo attraverso il simbolico".<sup>31</sup>

L'opera d'arte esemplifica questa capacità di essere contemporaneamente nell'esperienza percettiva/originaria come in quella riflessiva, entrambe si danno nell'immanenza, nei fenomeni; le condizioni dell'opera si identificano nell'opera stessa. Il momento in cui l'invisibile si dà nel visibile è definito da Merleau-Ponty, "chiasma": "è la visibilità stessa a comportare una non-visibilità".<sup>32</sup>

Il discorso sulla percezione di Merleau-Ponty è stato collegato soprattutto a quegli artisti che, cercando un rapporto tra pittura e spazio reale, hanno portato l'opera pittorica in una spazialità reale, concreta. In particolare, l'espressionismo astratto e la successiva arte *minimal* e ambientale americana. L'espressionismo ha iniziato il discorso proiettando lo spettatore nella spazialità pittorica e viceversa, attraverso il coinvolgimento di questo nella spazialità totale (*all over*) del quadro. L'arte *minimal* e ambientale, in particolare la corrente artistica californiana chiamata *Light and Space*, ha sviluppato il discorso intervenendo direttamente sullo spazio tridimensionale e colmando lo spazio tra osservatore e opera.

Precursore assoluto di questa nuova concezione spaziale fu Lucio Fontana con il suo *Ambiente spaziale a luce nera*, presentato a Milano nel 1949. Fontana influenzò con la sua opera tutti gli sviluppi successivi dell'arte ambientale degli anni Sessanta; in particolare nell'ambiente milanese, dove i più significativi esempi furono opera di Enrico Castellani e del Gruppo T.

Le opere di questi artisti crearono, infatti, uno spazio “de-differenziato” e continuo.

Il soggetto, scrive Carboni, è “curiosamente situato e de-situato nello stesso tempo – viene spinto non soltanto a circoscrivere, a formarsi un proprio provvisorio ancoraggio spazio temporale che possa fornirgli [...] una *presenza collocata*; ma viene sollecitato ad alimentare un atteggiamento propriocettivo che porta ad acuire, a raffinare la concentrazione su di sé, sul corpo proprio, “scoprendo” quella straordinaria *autoriflessività* o reversibilità, quel *chiasma* per cui esso è senziente e allo stesso tempo sentito”.<sup>33</sup>

Con l’*Ambiente spaziale a luce nera* e i successivi ambienti degli anni Sessanta, Fontana abolì, quindi, il confine della cornice, tra l’oggetto-quadro e lo spettatore, configurando una dimensione spaziale originaria, infinita, in cui emerge la realtà immediata dell’esperienza. Questa condizione di spazio “infinito”, in movimento, non può però che esistere in un’idea.

In altre parole, sia negli *Ambienti* che nei *Concetti spaziali*, Fontana restituisce un’idea di “natura infinita” nella rappresentazione/ri-presentazione del fruitore.

Castellani nel suo *Ambiente bianco* (1967), parte dallo stesso presupposto di Fontana, ma non annulla lo spazio e il tempo nel buio, quanto li dilata all’infinito attraverso l’uso della luce in un gioco di negazione e affermazione del vuoto intorno allo spettatore. Gioco già presente nelle *Superfici* e che si sviluppa in una *multispazialità* dagli *Angolari* dei primi anni Sessanta. In questo senso possiamo dire che l’*Ambiente bianco* di Castellani non prescinde dall’idea di superficie, ma anzi la dilata al massimo inquadrando il suo contesto e inglobando lo spettatore. L’artista crea, infatti, uno spazio “smaterializzato” in cui il soggetto si divide in un soggetto processuale.

La dimensione temporale, e quindi processuale, diverrà sempre più protagonista della spazialità nelle sue opere successive. Da il *Muro del tempo* (1968), Castellani infatti annulla la dimensione dello spazio verso un’idea di de-materializzazione dell’oggetto, mostrando come le sue opere si sviluppano a partire da ciò che egli stesso definì un “pensiero interno”.<sup>34</sup>

Gli artisti del Gruppo T, diversamente da Fontana e Castellani, che rimangono comunque i loro punti di riferimento, crearono degli *Ambienti* interattivi in cui, oltre a rendere praticabile lo spazio dell’opera, invitavano il fruitore a un intervento operativo.

In altri termini, lo spettatore non solo entrava nell'opera, ma in qualche modo ne diveniva l'artefice. Gli artisti del Gruppo T spostarono, quindi, il problema della percezione dall'oggetto al corpo, creando degli *Ambienti* "totalizzanti", degli eventi continui, attraverso una mobilità spazio-temporale infinita.

La poetica spaziale di questi artisti si focalizzò, quindi, sul problema della percezione a partire dall'esperienza del fruitore; contemporaneamente, ma diversamente da loro, altri tre artisti italiani svilupparono in modo significativo l'idea di spazio-ambiente come spazio vissuto. Fabio Mauri, Luca Maria Patella e Gianfranco Baruchello introdussero, infatti, il tema di una critica sociale all'interno di una concezione spaziale-ambientale.

Mauri, Patella e Baruchello, in maniera indipendente, elaborarono degli spazi-ambienti in cui centrale è l'esplorazione dell'identità del soggetto e la decostruzione critica dei meccanismi di pensiero della società.

Il loro è un vero e proprio linguaggio critico in quanto usano e si riferiscono ai segni convenzionali non più come simboli, ma come segni-simulacri che non denotano più nulla e che rimandano a una società alienante.

Attraverso l'uso frammentario e, quindi, allegorico di diversi linguaggi, quali la fotografia, il video e la performance all'interno di un unico spazio, le opere-ambienti di questi artisti pongono il soggetto in uno spazio procedurale e insieme in una dimensione critica nei confronti di un passato storico (Mauri), della società di massa (Patella) e delle istituzioni sociali e di potere (Baruchello).

In Mauri lo spazio è inizialmente uno spazio critico dato su uno schermo dove non viene proiettato nessun racconto, quanto piuttosto viene offerta la possibilità di un vissuto critico nei confronti dei mass media quali la televisione e il cinema. Successivamente lo spazio di Mauri si fa racconto, memoria di un passato terribile come quello della Seconda Guerra Mondiale. La memoria nelle sue opere non è ricordo, ma vissuto scioccante in uno spazio reale; egli ricrea così nei suoi ambienti una riflessione della coscienza attraverso una discontinuità del flusso della durata, tale da provocare un pensiero critico su un passato presente.

Patella configura uno spazio che si apre al reale, al quotidiano, alla vita vissuta del senso comune, dove il mondo intenzionato è quello comune a tutti. Patella, in altre parole, restituisce al

fruitore dell'opera un vissuto critico nei confronti della società in cui vive, la quale aliena il soggetto in una dimensione collettiva e acritica.

Baruchello porta la dimensione spaziale creata all'interno di un ambiente, chiuso tra quattro pareti, in un ambiente esterno; radicalizzando perciò ulteriormente il conflitto fra un sociale massificato e un soggetto alienato. Le sue opere, cioè, obbligano il fruitore a immedesimarsi in una provocazione dove il paradossoso viene vissuto e non rappresentato. Lo spettatore viene costretto, in altre parole, a *desituarsi* da uno spazio atteso, costituito dalle abituali aspettative, per vivere un paradosso che lo sorprende e quindi lo fa riflettere.

Lo spazio di Baruchello coinvolge il fruitore in un dimensione critica sia nei confronti delle istituzioni sociali e di potere dominanti, sia nei vissuti quotidiani come quello che viviamo in una sala di attesa (*Sala d'attesa Artiflex*, 1968). Diversamente, quindi, da Fontana, Castellani e il Gruppo T che si concentrarono sul problema della percezione e dell'esperienza che il fruitore può avere in uno spazio estetico che da bidimensionale diviene ambientale, Mauri, Patella e Baruchello propongono nei loro ambienti uno spazio vissuto, politico e di critica sociale.

Nella riflessione filosofica, come abbiamo visto, Wittgenstein aveva mostrato l'autonomia dell'immagine, mentre Husserl e Merleau-Ponty avevano riscoperto lo specifico del corpo proprio nello stare e nel muoversi nello spazio. Erwin Strauss, invece, fu colui che più di ogni altro ricondusse il vissuto del corpo proprio a una realtà che lo eccede.<sup>35</sup>

Nello spazio ambiente il "corpo proprio" (*Leib*) diviene, paradossalmente per Strauss, un corpo "improprio", nel senso che il vissuto è il risultato di una dialettica fra spazio soggettivo e spazio oggettivo. Lo stare nello spazio, lo spazio ambientale (*Umweltraum*), non riconsegna solo al soggetto il proprio corpo su cui fondare il senso dell'esperienza, ma gli restituisce anche una *presenza* originaria nei confronti dell'ambiente. Una *presenza* in cui il percepire è anche un sentire come "essere con il mondo, piuttosto che essere al mondo". Una posizione dalla quale il soggetto può assumere una visione critica tale da riconoscere il proprio vissuto alienato, non riflessivo, consegnato all'abitudine dall'atteggiamento naturale denunciato da Patella, Mauri e Baruchello.

Sia che l'ambiente sia interno come in Patella e Mauri o esterno come in Baruchello è il sentire del corpo che per primo “*patisce*” con il proprio stato d'animo l'incontro con il mondo, è il corpo che sente di essere alienato, costretto, per così dire, in uno spazio geometrico.<sup>36</sup>

Le loro opere tendono a provocare questo estraniamento nel vissuto a partire da un “sentire patico”, così lo definisce Strauss, distinguendolo da un “percepire gnosico” proprio per cogliere l'originarietà della presenza nello spazio. La critica sociale e istituzionale, da questo punto di vista, non è solo critica ideologica, ma rivendicazione di quella esperienza originaria della “condizione umana” che Hanna Arendt ci ha così mirabilmente mostrato.

È lo spazio che occupiamo con il nostro corpo l'unico “*habitat* in cui muoversi e respirare senza sforzo e senza sacrificio”, e ancora, scrive la Arendt, il nostro *bios* è *politikos*: l'alienazione dall'origine della nostra condizione umana significa la mortificazione di quella “seconda nascita” che è l'apparire e l'agire nello spazio pubblico.<sup>37</sup>

## Note

<sup>0</sup> Questo scritto è un'elaborazione delle mie tesi di laurea, pensate ed elaborate con la Prof.ssa Carla Subrizi, docente di storia dell'arte contemporanea all'Università La Sapienza di Roma, a cui va la mia più sincera gratitudine.

<sup>1</sup> L. Wittgenstein (1918), *Tractatus logico-philosophicus e Quader-ni 1914- 1916*, trad. It. Einaudi, Torino 1974; p. 9.

<sup>2</sup> Su questo “gesto” epocale vedi Carlo Sini, *L'etica dell'immagine*, in M. Mancina (a cura di), *Wittgenstein & Freud*, Bollati Boringhieri, Torino 2005; pp. 26-36. Di Sini vedi anche *Wittgenstein e l'immagine in Segni dell'anima*, Laterza, Roma-Bari 1989; pp. 215-263.

<sup>3</sup> L. Wittgenstein, op. cit., p. 11. “L'immagine – scrive - rappresenta ciò che rappresenta, indipendentemente dalla propria verità o falsità, mediante la forma della raffigurazione”.

<sup>4</sup> “Per tutto questi riguardi l'arte – scrive Hegel nell'*Introduzione all'Estetica* –, dal lato della sua estrema destinazione, è e rimane per noi un passato. Con ciò essa ha perduto pure per noi ogni genuina verità e vitalità, ed relegata nella nostra rappresentazione più di quanto non faccia valere nella realtà la sua necessità di una volta e non assuma il suo posto superiore”. G. W. F. Hegel, *Estetica*, trad. it. Feltrinelli, Milano 1963; p. 18.

- <sup>5</sup> M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo Spirito*, trad. it. SE, Milano 1989; pp. 47-48.
- <sup>6</sup> M. Schapiro, *L'arte moderna*, trad. it. Einaudi, Torino 1986; p. 200.
- <sup>7</sup> P. Klee, *Teoria della Forma e della figurazione*, vol. 1, trad. it. Feltrinelli, Milano 1959; p. 457.
- <sup>8</sup> L. Wittgenstein, op. cit.; p. 11.
- <sup>9</sup> Ivi; pp. 152-153.
- <sup>10</sup> Ivi; p. 168.
- <sup>11</sup> Ivi; p. 195.
- <sup>12</sup> P. Klee, *Confessione creatrice e altri scritti*, edizioni, Abscondida, Milano 2004; p. 17.
- <sup>13</sup> F. Klee, *Vita e opere di Paul Klee*, trad. it. Einaudi, Torino 1989; pp. 37-38.
- <sup>14</sup> W. Kandinskij, *Tutti gli scritti*, vol. 2, Feltrinelli, Milano 1989; pp. 37-38.
- <sup>15</sup> G. Di Giacomo, *Icona e arte astratta*, Aesthetica Preprint, Palermo 1999; p. 11.
- <sup>16</sup> P. Mondrian, *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1975; p. 30.
- <sup>17</sup> Ivi; p. 42.
- <sup>18</sup> K. S. Malevič, *Scritti*, Feltrinelli, Milano 1977; p. 180.
- <sup>19</sup> F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1983; p. 80.
- <sup>20</sup> E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Guerini, Milano 1988; pp. 134-135 e p. 148.
- <sup>21</sup> Husserl (1913), *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Einaudi, Torino 1965; p. 63.
- <sup>22</sup> G. C. Argan, *Prefazione a P. Klee, Teoria della Forma e della figurazione*, vol. 1, op. cit.; p. XIV.
- <sup>23</sup> G. Celant, *Ambiente/Arte: Dal futurismo alla body art*, La Biennale di Venezia, Venezia 1977; p. 5.
- <sup>24</sup> F. Poli (a cura di), *Arte contemporanea*, Electa, Milano 2003, p. 98.
- <sup>25</sup> R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1984; p. 200.
- <sup>26</sup> Rosalind Krauss lesse l'opera di Richard Serra in relazione alla filosofia di M. Merleau-Ponty (in *Richard Serra: una traduzione*, saggio pubblicato nel 1983 in occasione di una personale dell'artista al Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou; ripubblicato in R. E. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia*, trad. it. Fazi Editori, Roma 2007). Enrico Crispolti definì la ricerca di Lucio Fontana come fenomenologica nel saggio introduttivo al primo catalogo generale dell'opera dell'artista (E. Crispolti (a cura di), *Fontana. Catalogo generale*, Electa, Milano 1986). Augusto Oliviero accostò l'opera di Lucio Fontana alla filosofia di M. Merleau-Ponty nel saggio *Riflessi della scienza nell'opera di Lucio Fontana*, in E. Crispolti, R. Siligato

(a cura di), *Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni), Electa, Milano 1998. Anche Massimo Carboni in *Non vedi niente lì?* (Castelvecchi, Roma 2005; pp. 153-191), interpreta le opere di Lucio Fontana alla luce delle riflessioni fenomenologiche di Merleau-Ponty.

<sup>27</sup> Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975; p. 105.

<sup>28</sup> R. E. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia*, op. cit.; p. 276.

<sup>29</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2005; p. 194. M. Carboni, *Non vedi niente lì?*, op. cit.; p. 155.

<sup>30</sup> Scrive Merleau-Ponty, op. cit.; p. 339: "Lo spazio e in generale la percezione denotano nel cuore del soggetto il fatto della sua nascita, l'apporto perpetuo della sua corporeità, una comunicazione con il mondo più vecchia del pensiero. Ecco perché saturano la coscienza e sono opache per la riflessione".

<sup>31</sup> M. Carboni, op. cit.; p. 158.

<sup>32</sup> M. Merleau-Ponty (1969), *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1993; p. 280.

<sup>33</sup> M. Carboni, op. cit.; p. 187.

<sup>34</sup> M. Pistoì, *Intervista a Enrico Castellani*, in *Marcatré* n. 26-27-28-29, Milano 1966; periodico 115 a-7; p. 161.

<sup>35</sup> E. Strauss (1930), *Die Formen des Raunlichen*, in *Psychologie der menschlichen Welt. Gesammelte Schriften*, Julius Springer u. a. 1960; pp. 141-178 tr.it. in E. Strauss, H. Maldiney, *L'estetico e l'estetica Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, Mimesis, Milano 2005; pp.35-68.

<sup>36</sup> E. Strauss (1935), *Paesaggio e geografia*, in E. Straus, H. Maldiney, *L'estetico e l'estetica*, op. cit.; pp. 69-86.

<sup>37</sup> H. Arendt (1958), *Vita Activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 1991; capp. I e II.