

## Cose debitrice Credenze, atmosfere, arte

Filippo Fimiani

We're genetically hardwired to believe living forces that we cannot see.\*

"As human beings, we have a natural compulsion to fill empty spaces", said Will Shortz, the editor of the famed New York Times crossword puzzle. But it seems that some human beings have a compulsion to create these empty spaces, as well.\*\*

To be really rich, I believe, is to have one space. One big empty space. I really believe in empty spaces, although, as an artist, I make a lot of junk. Empty space is never-wasted space. Wasted space is any space that has art in it.\*\*\*

### 1. Un'esistenza analogica, ed ellittica

Un'affermazione di Jean-Michel Rey<sup>1</sup> può introdurci alle questioni che cercherò di affrontare in relazione a quello che mi sembra essere un buon esempio per articolare –

\* Gilbert Arthur Grissom (William Petersen), entomologo supervisore del turno di notte della squadra della Polizia scientifica della Contea di Clark (Nevada), a Alistair Rhodes (Harold Perrineau), Reverendo con trascorsi da molestatore sessuale, in *CSI*, ottava stagione, episodio 3 *Go to Hell*, diretto da Jeffrey G. Hunt, scritto da Douglas Petrie e Anthony E. Zuiker (CBS, 2008).

\*\* John F. Pararas, *A Real Man of Letters*: <http://www.thecrimson.com/article/2007/1/18/a-real-man-of-letters-as/>

\*\*\* Warhol (1975): 143, § 10 *Atmosphere*.

<sup>1</sup> Alcuni spunti qui approfonditi sono stati toccati in varie occasioni: al Convegno *Modalités du croire: croyance, créance, credit. Autour de l'œuvre de Jean-Michel Rey*, 23-24 maggio 2008, Musée d'Art et d'Histoire-Université de Paris VIII-Vincennes à Saint-Denis, i cui Atti sono stati pubblicati da Denis Bertrand, Bruno Clément e Christian Doumet (cfr. Fimiani [2011c]), e in Fimiani (2010). Ma l'elaborazione definitiva di queste pagine deve molto alle letture e alle parole di molti amici: a Nuit Banai, per la competenza, generosamente condivisa, sulle storie e le leggende dell'universo kleiniano; a Barbara Carnevali, per avermi suggerito la centralità della questione del prestigio; a Fabrizio Desideri, per la discussione dei rapporti tra attenzione, attualità e spazia-

come posso – i temi del presente numero di “Aisthesis”. Si tratta, conviene dichiararlo subito, di un esempio *indecidibile*, o, se si vuole, ambiguo e contraddittorio (Buchloh [1998]), giacché, insieme, sancisce e sanziona l’esemplarità stessa dell’esemplificazione – istituzionale, performativa, predicativa, ontologica –, e istituisce e destituisce la funzione, l’efficacia e la natura stessa dei vari modi di riferimento in gioco o in atto in una relazione detta, creduta o assunta come estetica. Citerò subito a comparire questo esempio che davvero mi sembra critico in molti sensi – giacché, appunto, allo stesso tempo crea e certifica, su un piano performativo insieme gestuale, fattuale e discorsivo che bisognerà analizzare, una cesura o una scansione nella storia dell’arte contemporanea, ne decreta perfino una scadenza: una svolta senza ritorno, un esaurimento e una morte dell’arte in generale e della pittura in particolare – e, proprio per questo, storicamente e discorsivamente, inaugura, tra Modernismo, Minimalismo e Arte concettuale, e dopo l’influente *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* di Lucy Lippard, una serie di poetiche e agende operative anche molto differenti, di cui è buona testimonianza la mostra al Pompidou di Parigi e alla Kunsthalle di Berna nel 2009, *Vides. Une retrospective*. Prima di tutto, però, vorrei lasciare la parola a Rey.

L’opera d’arte, scrive lo studioso (Rey [2003]: 229-230), «dans la mesure où elle n’est pas destinée [...] est susceptible de former – et donc de transformer – ceux qui s’en emparer, ceux qui en font usage. Elle ne promet rien: rien d’autre qu’elle-même à venir, rien qu’elle-même à naître toujours». L’opera non esiste insomma che in forza del credito che essa è capace di accendere presso i suoi destinatari possibili e utenti potenziali. In altri termini, tra i tanti utili per accennare una prima descrizione della relazione estetica qui in gioco, si può dire che l’opera è un gesto illocutorio e un atto performativo – Rey evoca precisamente la promessa –, che è una *presa di corpo* analoga alla *presa di parola* rispetto alla *langue*, che è una messa in figura, più precisamente un *far-figura*, che interpella l’Altro – lo spettatore, il lettore, l’ascoltatore, il pubblico, l’uomo in generale – in quanto soggetto in potenza capace di competenze e attitudini percettive, cognitive e pragmatiche, di un credere di saper o poter vedere, saper leggere, saper ascoltare etc.. O si può ricordare la celebre para-etimologia proposta da Claudel nel lontano 1907 e

lità; a Tonino Griffero, per la ricchezza ermeneutica dell’atmosfera; a Remo Guideri e Francesco Pellizzi, per le logiche e le figure del feticcio e dell’incorporazione nel mondo dell’arte contemporanea, e non solo; a Jean-Michel Rey, per quanto concerne la pervasività dell’articolazione di credito e credenza; a Bertrand Rougé, per il nesso tra ironia e para-operatività; infine e innanzitutto, a chi era con me alla mostra parigina *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, al Centre Pompidou dall’ottobre al febbraio 2007: senza, queste pagine non ci sarebbero neppure. Un ringraziamento va infine a Daniel Moquay e Philippe Siauve degli Yves Klein Archives per le riproduzioni.

tanto amata da Merleau-Ponty e Henri Maldiney, che forza la lingua per far riconoscere una comune e inedita radice tra conoscenza e co-nascenza, tra *connaissance* e *co-nnaissance*, e ben illustra il rapporto di credito reciproco tra l'opera a venire, annunciata e possibile, e i soggetti probabili e sconosciuti capaci di prestarle una qualche forma di attenzione, di compierla accogliendola, ospitandola nell'agenda dei loro impegni per un po' di tempo – magari una domenica pomeriggio di primavera, durante la visita di un museo o un galleria.

(Se si può parlare di chiasma performativo, va detto, però, che vale anche allorquando si mima empaticamente lo stare sul punto di accadere e manifestarsi di un evento in generale – artistico o no, vivente o no, statico o no, oggettuale o no, in immagine o no, per gettare sul tavolo qualche coppia di polarizzazione. Anche se di sfuggita, va insomma detto che la logica del realismo performativo (Cabañas [2008]) vale anche nella modalizzazione emotiva del “come se”, di cui sia la retorica del sublime che le psicologie dell'*Einführung* e la neuro-estetica – dopo l'*as-if Body Loop Hypothesis* di Damasio – illustrano il funzionamento e l'importanza nell'esperienza dell'arte, e non solo oggettuale e percepibile. L'attenzione è difatti bi-direzionale, così come la *Response Dependence*: va dal soggetto spettatoriale e a distanza di sicurezza – ma implicato, perché inemendabilmente incarnato –, all'opera, anche se imminente e in potenza o, finalmente, astratta, e viceversa. Solo che tale reversibilità sembra avere come condizione di possibilità – forse né necessaria né sufficiente, certo non l'unica, ma decisiva allorquando ogni percepibilità e aspettualità sono sospese o differite –, una credenza preliminare, un orizzonte di aspettative e di precomprensioni; cfr. Fimiani [2010b]).

Mi chiedo, anticipando l'esempio aporetico su cui mi soffermerò: tale specie di a-priori fiduciario dell'esperienza estetica può rendere possibile, descrivibile e comprensibile una commutazione della presenza dell'opera d'arte e del suo presente manifestativo in una presentificazione non percepibile, in un'istanza di presentabilità, sempre a venire, possibile o utopica, finalmente irreal e astratta, del tutto – o che almeno si enuncia tale – staccata dal campo sensibile e riservata al lavoro dell'immaginazione e della riflessione? E soprattutto: in base a quali condizioni tale conversione della presenza in presentificazione senza percepito può comunque essere affare di un'esperienza “estetica” e di percepibilità? Non è precisamente quello che accade in talune esperienze dell'arte contemporanea, in cui l'opera stessa, nel suo statuto e nel suo stato, è messa in discussione o in mora e, precisamente per questo, è affermata una presentificazione che eccede la percepibilità dei modi di riferimento e, a volte ma non necessariamente, si autonomizza e assolutizza in autoreferenzialità?

Cosa succede alla prassi e all'idea dell'arte quando si ritira la credenza al visibile e, in particolare, all'aspetto sensibile dei manufatti e degli oggetti del mondo dell'arte, ma, allo stesso tempo, si concede credito a una qualche forma di percepibilità, forse di pregnanza, finalmente di sensatezza? Che conseguenze ha e ha avuto affermare una discrasia tra credere e sentire e denunciare che «le tableau physique ne doit son droit de vivre en somme qu'au seul fait que l'on ne croit qu'au visible tout en sentant bien obscurément la présence essentielle d'autre chose, bien autrement plus important, parfois fort peu visible!» (Klein [2003]: 235)? In caso di assenza di opera e di realizzazione oggettuale, di affermazione – para-testuale e para-operale, discorsiva e istituzionale (Gouthier [1996]), ma anche performativa e indessicale – del “niente” da percepire, come comprendere l'istanza di senso a partire proprio dal gesto che pretende che la Cosa non sia l'opera, che sia aldilà della sua manifestazione materiale, aldilà delle sue determinazioni e proprietà sensibili? E come articolare il commercio dei valori o titoli fiduciari istituito e realizzato sempre da questo stesso gesto allorché denuncia ed espone l'inconsistenza fondamentale dei supporti, dei materiali, delle figure e delle immagini?

Si tratta di un gesto la cui presunta eccezionalità, però, senza essere generalizzata a scapito dell'esperienza la più diffusa e storicizzata, non risolve la crisi dell'esemplarità e dell'esemplificazione cui accennavo. D'altra parte, questo gesto di sprezzatura, in buona parte già concettuale o proto-concettuale, vale come tale più di fatto, in un dato momento storico più o meno criticamente assunto e dialettizzato o manipolato e spettacolarizzato (Buchloh [1998]), che di diritto, ovvero perché implicitamente normativo e modellante; qui ne va, in fondo, dell'idea, e dell'ideologia, sia di “Avanguardia” e di “stile”, sia di “status” e di “statuto”, tanto dell'opera d'arte quanto dell'artista, istituite da una funzione che può dirsi abituale e ordinaria, e, finalmente, standard, solo perché, appunto, storica (cfr. Goodman [1982]: 48-49). Come che sia, si tratta di un gesto per cui l'opera d'arte è, o meglio, funziona, per dirla con Musil ([1930-1933]: 511-513), *als eine Schuldnerding*. L'esistenza dell'opera d'arte, anche di quella che fattualmente non è e non è a rigore percepibile come tale in una qualche aspettualità definita e pregnante, è, difatti, analogica: è «come una cosa debitrice». È qualcosa cui si dà qualcos'altro per poi riprenderselo aumentato di un valore aggiunto, valore o titolo di credito che non ha nulla a che vedere con le proprietà fisiche e reali dell'oggetto, supporto quanto mai aleatorio di un investimento, è chiaro, simbolico e immateriale, e, insomma, ideale se non ideologico. Si sbaglierebbe, e di molto, però, se si ancorasse questa dinamica, da una parte, solo a oggetti, siano essi manufatti, enti naturali o sociali, dall'altra, al polo soggettivo e identitario, notoriamente assunto come fonte e origine d'una proiezione solipsistica o

intersoggettiva ipertrofica, più o meno psicologizzante e concettualizzante l'autonomia, anche ontologica, del percepire. Messe per ora da parte le dinamiche sociali del prestigio e della reputazione – su cui i lavori d'ispirazione goffmaniana di Nathalie Heinich ([1999]; [2005]), Gloria Origgi ([2007]; [2008]) o Barbara Carnevali sullo snobismo ([2008]), ci dicono però molte cose utili e pertinenti anche per Klein –, già l'esempio di Musil – gli abiti, o, per dirla con il contemporaneo Willy Hellpach (in *Geopsyche*, del 1911, cit. in Griffero [2010]: 65), i «corpi atmosferici del vestiario» – ci indica che né la proiezione, né la dicotomia tra forma e contenuto e, ancora più originaria, tra oggetto e soggetto che essa implicitamente presuppone e surrettiziamente pone, esauriscono affatto quella che Warburg ([1923]: 26[31] 46), a partire proprio dagli «accessori in movimento» evidenziati in Botticelli con l'antropologia dell'ornamento di Semper, la metafisica dell'abbigliamento di Carlyle, chiamava la «tragedia della corporeizzazione [*Verleibung*]]» e dei «limiti fluttuanti della personalità». Anzi, senza dimenticare la psicologia sociologica di Simmel ([1908]: 106-108), bisogna attrezzare una fenomenologia che sia anche un'economia del processo di soggettivizzazione che si fa negoziando tra vestimentario e tegumentario, trafficando e patteggiando tra inorganico e organico, stilizzandosi tra incorporazione, corpo proprio e corpo sociale.

D'altronde, già Merleau-Ponty ([1945]: 291-292; cfr. Griffero [2010]: 112-114) ci ricorda, appunto contro ogni ipostatizzazione ed esternalizzazione proiettiva e metaforica, il realismo della coesistenza e dello scambio, del movimento di dare e (ri)prendere, insomma dell'economia tra essere e percepire: «Il sensibile mi restituisce ciò che gli ho prestato, ma è dal sensibile stesso che io lo derivavo». Ora, mi sembra significativo che questo luogo della *Fenomenologia della percezione* in cui risuonano, all'opposto di Sartre – per il quale «l'irreale riceve sempre e non dà mai» (Sartre [1948]: 215) –, le teorie dell'*Einfühlung* e le ricerche etnologiche sull'animismo (e forse Bataille), prosegue evocando un'esperienza di un «ciel pur et sans nuages», come gli affreschi giotteschi della basilica di San Francesco di Assisi e centrale per Klein ([2003]: 136, 219; cfr. Fimiani [2010b]: 279-284; Musso [2010]: 29-31): «Io contemplo l'azzurro del cielo, non sono, *di fronte* a questo azzurro, un soggetto acosmico, non lo possiedo nel pensiero, non dispiego innanzi a esso un'idea dell'azzurro che me ne scioglierebbe il segreto, ma mi abbandono ad esso, mi immergo in questo mistero, esso “si pensa in me”, io sono il cielo stesso che si riunisce, si raccoglie e si mette a esistere per sé, la mia coscienza è satura di questo azzurro illimitato».

L'esempio del cielo azzurro senza nuvole è un buon sintomo, mi pare, di quanto possa diventare problematica l'esemplificazione di proprietà estetiche e la stessa esemplari-

tà estetica. In Klein, infatti, assunto com'è anche via Bachelard (p.es. Klein [2003]: 219), afferma una situazione che, da una parte, sembra liberare l'artista e lo spettatore dalla fede percettiva nel mondo, scioglierlo da ogni senso, dal vedere e toccare, da ogni immagine e percezione d'immagine in quanto presentificazione irrealizzante<sup>2</sup>, e, finalmente, svincolarlo da ogni opera, oggetto o supporto. Ma, dall'altra parte, questa stessa situazione crea una credenza nella sensibilità – intesa innanzitutto come supporto incarnato di percepibilità – alla Cosa e una credenza nell'Altro, nello spettatore ideale o nell'uomo in generale, capace di recepirlo nell'orizzonte delle proprie dinamiche percettive e pratiche di significazione incarnate. Infine, questa credenza nella sensorialità e nella sensibilità istituisce anche una credenza nelle cose, nei luoghi e nei tempi di un mondo separato dal mondo della vita, di un anti-mondo o di un mondo altro – di un mondo eterotopico ma non meno situazionale e contestualmente vincolante. Sembra, allora, che il mondo dell'arte – di questo, infatti, si tratta – ci offra un'efficace occasione descrittiva d'una credenza siffatta e così paradossale, laddove l'*Artworld* sembra appunto esporre e presentare l'irrealtà e la non-presenza del suo oggetto in quanto Cosa e, allo stesso tempo, istituirsi e istituzionalizzarsi come sua condizione di possibilità, come a priori storico e fenomenologico della sua esperienza.

In Klein, l'atto estetico, pur se inteso come "percettualizzazione" della Cosa non nel suo contenuto cosale ripresentificato in immagine e in quanto oggetto percepito, ma in quanto possibile modalizzato in un orizzonte di percepibilità e presentabilità (Matteucci [2005]: 33-39), è dunque un atto di credenza ed è istruito da una retorica della riduzione aspettuale, della sottrazione oggettuale e percettiva e dell'ellissi relazionale. Non c'è, infatti, niente da vedere, né campi o segni attenzionali suscettibili di essere interpretati, né sopravvenienze di qualità estetiche non fisiche degne di essere notate e apprezzate (cfr. Schaeffer [1996]: 251-259; MacKinnon [2001]). Siamo, allora, più nel regime della trasfigurazione semantica denotazionale dell'oggetto ordinario, che in quello del riconoscimento, dell'*Anerkennung* del cambio aspettuale repentino, sia esso istruito dal *Sehen-als* o dal *Seeing-in*, tra Wittgenstein e Wollheim e oltre (cfr. Lacoste [1993]). Abbiamo a che fare con operazioni fiduciarie, beninteso contestuali, che postulano le proprietà e le funzioni, e, finalmente, i titoli e i valori della manifestatività e della presentabilità in quanto tale e della sua esperienza: un sito presenta senza presentificazione in immagine

<sup>2</sup> Intendendo che si dia percezione d'immagine ogni volta che una superficie materiale discontinua e circoscritta rispetto alla percezione ambientale del contesto spazio-temporale del soggetto si animi d'una profondità apparente e si riconfiguri come spazio figurativo di ripresentazione, ir-reale e riconoscibile. Cfr. Spinicci (2008): 111-121.

o supporti cosali di una qualche aspettualità, *fa*, cioè, *reale figura*, diventa luogo produttivo di effetti percettivi, emotivi, cognitivi, pragmatici etc., un luogo concreto e reale, un luogo che concretizza e incorpora l'arte in quanto tale, l'Arte con la maiuscola.

## 2. Titoli di credito

Si può dire, allora, che questa differenza estetica è più un effetto d'una retorica fiduciaria che di una trasfigurazione del banale, se questa è basata, come vuole Danto ([1981]: 201 ss.; cfr. Carroll [2001]: 347-367; Serig [2008]), sulla sola *metafora visuale*? Si può dire che, insomma, *far-figura* significa *fare-credito* a una presentabilità senza presenze e aspetti percepibili? Non c'è niente da vedere, e tuttavia può esserci, anzi bisogna ci sia la Cosa, bisogna ci sia dell'Arte. Non c'è niente di reale e percepibile, e tuttavia è *come se* ci fosse qualcosa, una specificità qualitativa dell'apparenza da percepire, sentire, vedere, toccare, apprezzare, valutare, interpretare. È *come se*: si tratta di un dispositivo concessivo di possibilità, della possibilità di valori immaginari e proprietà estetiche e artistiche non percepibili e non presentificabili in immagini e aspetti, di un operatore insieme finzionale e istituzionale di relazioni e di esperienze.

Se c'è qualcosa come una non-opera, come un non-artefatto che, paradossalmente, realizza una maniera assai particolare di presentare ed esemplificare non alcune qualità di un'opera d'arte specifica ma la qualità e il prestigio dell'arte e, più precisamente, di esemplificare l'istanza e la necessità dell'"arte in generale" o nel senso generico del termine (cfr. de Duve [1989]: 87-89; [2006]), si può dire che questa operazione riguarda un certo tipo di credere, che essa è una pratica di credenza e di credito, una relazione di fiducia. Mi sembra, infatti, che si tratti d'una designazione, più precisamente d'una presentazione deittica di un'evacuazione e d'una sospensione delle proprietà percettive della manifestazione della Cosa, la quale, di contraccolpo, problematizza l'attenzione che comunque richiede e suppone presso l'Altro – lo spettatore – cui è destinata e così denuncia, forse suo malgrado, la fragilità del cambiamento di senso, dell'esperienza e della comprensione che dovrebbe attivare, in quanto istanza di presentabilità e percepibilità aldilà della dimensione aspettuale, presso il suo destinatario e utente.

Ora, il credito estetico può finanche estendersi aldilà della singolarità del contesto pragmatico della relazione e toccare l'umano in generale. È quanto è in gioco in alcune frasi su cui vorrei soffermarmi per introdurre davvero l'esempio senza esemplarità già annunciato ma già troppo ritardato. E che rimando ancora per un istante solo per segnalare che la prima di queste frasi sembra quasi ribadire quel *Kolportage-Phänomen des*

*Raumes*, quella «dozzinalizzazione dello spazio» che, secondo Benjamin ([1927-1940]: M 1a, 3); cfr. Palma [2007]: 51-54), «ammicca» (*blinzelt*) al *flâneur* in quanto spazio solo falsamente discreto e segnato da una qualche qualità potenziale o un evento possibile, ma in realtà omogeneo e simultaneo in quanto spazio secolarizzato e metropolitano delle merci, spazio quotidiano che eccita la percezione fino all'equivalenza fantasmagorica e spettrale.

Tornerò su questo aspetto, ma ecco, finalmente, il passo che c'interessa:

L'espace sensible pur, me clignait l'œil d'une manière irrégulière mais obstinée. Cette sensation de liberté totale de l'espace sensible pur exerçait sur moi un tel pouvoir d'attraction que je peignais des surfaces monochromes pour voir, de mes yeux VOIR, ce que d'absolu avait le visible. [...] C'est pour cela que l'espace m'a donné le droit d'être "propriétaire" ou plutôt "co-propriétaire" avec d'autres, bien sûr, mais qui n'ont rien à voir avec les humains. Et l'espace a consenti à bien vouloir manifester sa présence dans mes tableaux afin de les constituer en actes notariés de propriétaire, mes documents, mes preuves, mes diplômes de *conquistador*. Je ne suis pas seulement le propriétaire du Bleu, comme on pourrait le croire aujourd'hui, non, je suis le propriétaire de la "COULEUR", car elle est la terminologie des actes légaux de l'espace. Bien sûr, mon incommensurable propriété n'est pas "que *colore*", elle "est" tout court; mes tableaux sont là seulement come mes titres visibles de propriété. (Klein [2003]: 80-81).

Sono parole estratte da *Le dépassement de la problématique de l'art*, del dicembre 1959 e parzialmente riprese nella più celebre *Conférence à la Sorbonne* tenuta da Yves Klein a giugno, nonché pubblicate in occasione della mostra collettiva *Vision in Motion* ad Anversa, Hessehuis, inaugurata il 17 marzo dello stesso anno. In quell'occasione espositiva, Klein non portò nessun oggetto tangibile, ma propose un'opera immateriale, della quale annunciò durante il *vernissage* che sarebbe stata scambiata con un lingotto d'oro. C'erano le *Réglés rituelles de la cession des zones de sensibilité immatérielle* a stabilire come, e a sancire la necessità di documentalità e di titolarità ben più che di percepibilità e aspettualità affinché ci sia qualcosa come l'arte.

Inizierei però col notare, nel passo che ho riportato, il ruolo operatorio dell'ironia adulatoria, nonché la funzione concettuale della mistificazione ellittica nei confronti del mondo e della storia dell'arte. Si dovrebbe tematizzare, aldilà del lavoro editoriale dei curatori e degli storici dell'arte (Charlet [2005]; Poinot [2008]: 59-74), la strategia d'una pre- o anti-datazione. Costante e programmatica, tale procedura è un'anamnesi singolare, giacché non solo mette sottosopra la genesi e la storia degli enunciati e dei loro destinatari, ma soprattutto, instaura in maniera surrettizia una filiazione e una genealogia, insomma una mitografia inventata dall'artista, a partire da precursori inverificabili in



quanto tali e dall'assenza di alcuna delega o eredità esplicitamente destinata o dichiarata, o perfino soltanto plausibile in un'interpretazione storico-critica di iconografie, tecniche e poetiche. Si noteranno per esempio la strana sospensione di veridicità realizzata dai marcatori temporali, sul piano sia del discorso che del racconto, e tanto del passato storico quanto dell'imperfetto onirico, impiegati insieme alla prima persona verbale, marcatore maggiore, invece, di un'auto-finzionalizzazione auto-biografica. Oppure si evidenzierà l'ufficio insieme di omaggio auto-legittimante e di creolizzazione parodistica delle lingue della pittura spagnola e italiana, ovvero di Vélasquez e Tiziano.

Qui, come in altri rilievi testuali di colui che si auto-proclamerà «l'authentique réaliste du bel aujourd'hui» e si firmerà *Yves Klein le Monochrome* (cfr. Klein [2003]: 365), vedrei all'opera un'appropriazione dissimulata di interi saperi, pratiche e poetiche: Klein innanzitutto trova, o ritrova, i nomi di coloro che lo avrebbero diversamente anticipato e posto così, loro malgrado e a loro insaputa, nella posizione di legatario o destinatario. Tale investitura o trasmissione è però tutta retrospettiva e congetturale ed è stata istituita da qualcuno, Klein appunto, che parla finalmente in prima persona prendendosi quanto i suoi supposti predecessori non hanno mai davvero detto o fatto, occupando, senza nulla realmente fare, un posto e un ruolo da loro mai assegnatogli. Non limitata alla sola storia dell'arte ma estesa all'intero sistema discorsivo intorno all'opera e alla sua ideazione e realizzazione, dalla critica alla filosofia, tale appropriazione creatrice della sua stessa origine e discendenza è stata recentemente definita «ossessiva» da Émilie Vanhaesebroucke, non per caso alla voce *Titres et fonctions de l'artiste* di un volume collettivo consacrato alle *Conditions de l'œuvre d'art de la Révolution française à nos jours* (Tillier, Wermester [2011]). Speculare e complementare all'intitolazione con un'abbreviazione alfanumerica (p.es. *Monochrome bleu sans titre (M40)*, *Anthropométrie sans titre (ANT 19)*, e così via), il più delle volte non descrittiva e calcata in tutta evidenza sulla nomenclatura progressiva dei titoli di proprietà di brevetti depositati e registrati, tale presa di possesso è, in effetti, messa in pratica da Klein con insistita meticolosità e ha come fine principale l'istituzione del prestigio del nome proprio dell'artista, autentico titolo sovrano del suo riconoscimento. Si tratta spesso di un procedimento metonimico, che concerne precisamente la funzione-emblema dei nomi propri e dell'effetto di reale extra-testuale che essa instaura (cfr. Vouilloux [2011]: 131-133); tra i pittori, spicca su tutti Delacroix, tra i critici e teorici dell'arte, René Huyghe e, tra i filosofi, soprattutto Bachelard.

Non intendo discutere i motivi per cui, come attesta anche la cronaca mitografica di Pierre Restany, l'incontro nel 1961 con l'ormai anziano e celebre filosofo, fu un insuccesso.

so pieno di malintesi. Mi limito, invece, a richiamare l'attenzione sul prelievo citazionale fatto da Klein nel testo preparatorio all'invito previsto – stampato in rilievo: destinato anche per gli ipovedenti, e a buona ragione, dato che non ci sarebbe stato nulla da vedere (Klein [2003]: 85) –, e redatto poi dall'amico critico e sostenitore del *Nouveau Réalisme*, per il *vernissage* della mostra che m'interessa, che si tenne dal 28 aprile al 12 maggio 1958 presso la Galerie Iris Clert di Parigi. Nota come l'"exposition du Vide", il suo titolo ha una storia che merita, anche se brevemente, attenzione: se *Exaspérations 1958*, primo titolo proposto dall'artista e già comunicato alla stampa dalla gallerista, designava ambiguamente un parossismo psicologico e sensoriale piuttosto che un'intensificazione della sensibilità, il successivo e ufficiale *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisé* era ed è davvero, come colse Restany, tecnico; richiede cioè una spiegazione, insomma un supplemento discorsivo autoriale e un intervento della critica d'arte accanto all'opera in quanto tale (Riout [2009]: 40-41). Come che sia, Klein trascrive una frase da *L'air et les Songes*, del 1943. Prima di ricopiarla a mia volta per un commento davvero fugace ma, spero, felice, vale la pena di segnalare che Klein afferma altrove che Bachelard gli era ignoto; il libro sulla *revêrie* dell'aria, sostiene, lo aveva avuto in regalo dalla madre proprio il giorno dell'inaugurazione da Iris Clert (Klein [2003]: 358-359; cfr. McEvilley [2010]: 126-132). Bisognerebbe indagare in profondità la logica performativa della datazione qui all'opera, tra la ripetizione dell'anniversario e la petizione incoativa di una *Vita nova* dell'artista temporaneamente senza opere d'arte ma indaffarato e instancabile produttore di poetiche, esplicite e implicite. Mi limito a evidenziare che, subito dopo tale annotazione che sancirebbe l'amicizia stellare col filosofo di Bar-sur-Aube e la rottura della propria solitudine intellettuale, Klein sostiene perfino di aver ispirato, con la mostra personale di 11 *Proposte monocrome, epoca blu*, tenutasi nel gennaio 1957 alla Galleria Apollinaire di Milano, il successo di *Nel blu dipinto di blu*. Il tormentone celebrerò, scritto a quattro mani da Domenico Modugno e Franco Migliacci – per il quale, invece, una fonte d'ispirazione sarebbe stata *Le coq rouge* di Marc Chagall, intendendo, forse, la litografia pubblicata nel 1950 nella rivista della Galerie Maeght *Derrière le Miroir* –, fu vincitore, in duetto con Johnny Do-



relli, dell'ottava edizione del Festival di San Remo del 1958 (dal 30 gennaio al 1 febbraio).

Sorrisi – e, verrebbe davvero di dire, canzoni – a parte, sullo sfondo di quest'angoscia dell'influenza retrospettiva e del plagio per anticipazione (Bayard 2009), angoscia perfino inter-mediale e anacronistica ante-litteram e certo decisiva per un artista depositario e intestatario di molti brevetti – si pensi solo al *brand name* del celebre colore YIKB –, ecco la citazione da Bachelard, in maiuscoletto come nel testo di Klein ([2003]: 84; cfr. 121):

D'ABORD IL N'Y RIEN, ENSUITE IL Y A UN RIEN PROFOND, PUIS UNE PROFONDEUR BLEUE.

Noto di passaggio il cambio di registro della descrizione delle proprietà, dall'aggettivo al sostantivo, dalla dinamica alla sostanza, e la percepibilità tattile transmodale, diffusa e avvolgente, finalmente ambientale e atmosferica, che esso implica. Mi preme però evidenziare qualche funzione di questa modalizzazione percettiva per così dire progressiva. Se osassi parafrasare Goodman ([1978]: 52), direi che il doppio predicato – profondo, blu<sup>3</sup> –, proprio perché è una citazione, è indiretto, fittizio e vuoto, giacché contiene solo parafrasi di ciò cui dovrebbe applicarsi, che non esiste e non è percepibile, e il cui riferimento è tuttavia mantenuto da una costruzione verbale locativa alla terza persona e al presente assoluto che ben afferma una presentazione impersonale e senza soggetto<sup>4</sup>.

La frase citata, allora, mi pare che non svolga solo il ruolo sussidiario d'una dichiarazione di poetica, ma che, in mancanza dell'opera designata – sia essa supporto materiale pre-esistente o artefatto deputato a ripresentificare –, ne prenda letteralmente il posto (Puthomme [2002]: 9-11). Disancorata da un referente reale e da ogni polo oggettuale e aspettuale, la citazione bachelardiana non solo illustra l'eccesso del processo concettuale rispetto al prodotto fattuale dell'artista, dell'intenzione denotata rispetto al dato sen-

<sup>3</sup> Altrove, Klein ([2003]: 73) cita ancora Bachelard ([1943]: 209): «Le mot bleu désigne mais il ne montre pas...».

<sup>4</sup> Sull'«il y a» come traduzione dell'«Es gibt», non posso che citare Derrida ([1984]: 10) (e ammettendone, senza forzature, la pertinenza al luogo istituzionale dell'arte e alla credenza che qui m'interessa discutere): «L'idiome “il y a lieu” jamais vous ne le traduisez, non plus qu'un nom caché or le voici qui déporte tout: vers la reconnaissance, la dette, le devoir, la prescription». Posso solo rimandare, invece, a quanto scrivono, tra gli altri, Merleau-Ponty e Lévinas ([1947]: 50-57) sull'«il y a» e lo spazio notturno in quanto affermazione d'una spazialità atmosferica (Griffero [2010]: 63-65), continua e non gestaltica, pre-oggettuale e a-direzionale, senza profili cosali e tratti locali, «profondità pura senza piani, senza superfici, senza distanza da me» (Merleau-Ponty [1945]: 371-372), secondo la logica della magia per contatto e della partecipazione fusionale individuata da Frazer e Lévy-Bruhl (cfr. Fimiani [2009]).

sibile realizzato, ma funge propriamente da etichetta. E lo fa proprio perché svuota i predicati di contenuto percettivo o campione percepibile, giacché non solo sostituisce l'autorialità autografa con un'autorevolezza doppiamente allografica – ideale e altrui, insieme presupposta e presa in prestito –, ma supplisce anche l'esemplificazione delle proprietà estetiche non percepibili dell'opera immateriale con l'esemplarità citazionale, che è extra- o almeno para-operale, e che, in sovrappiù, presenta senza riferirsi ad alcuna ripresentificazione in immagine.

Da uno dei primi scritti, forse del 1957, ricopio un'affermazione particolarmente eloquente di questa retorica fiduciaria. Si tratta di una constatazione che riguarda un gesto davvero *sui generis* e decisivo: «On me fit crédit. – afferma Klein – Le geste seul avait suffit. Le public avait accepté l'intention abstraite» (Klein 2003: 47). Siamo qui di fronte a un atto improduttivo, che non realizza quanto di norma e storicamente ci si aspettava, allora, dalle competenze tecniche e fabbrili di un pittore degno di questo nome. Autotelico, tale gesto è discernibile da uno ordinario per la sola intenzione ed esperienza e non per il risultato immanente raggiunto, e, allo stesso tempo e per la stessa ragione, è indiscernibile non da un gesto artistico reale e dalla sua opera esteriore prodotta, ma dalla sua ideazione e dal suo riconoscimento intersoggettivo. Si tratta di un gesto che, al di qua tanto della *poiesis* quanto della *praxis* – nell'accezione canonica aristotelica (*Et. Nic. VI, II 40b*) –, non simula una prassi artistica, ma emula una pratica sociale dell'arte, e che è, precisamente in quanto tale, snob (Van Den Hagg [1956]: 214). Tale atto che non fa, vale come un detto, è un equivalente non-verbale d'una presa di parola<sup>5</sup> bicipite, che afferma allo stesso tempo l'effettualità rituale e la finzionalità della sospensione dell'incredulità istituita dal prestigio, non solo in quanto ciò che *precede* i progetti e le azioni attese (Plessner [1924]: 80), ma in quanto *prestigium*, in quanto, cioè, insieme illusione e prestigiazione. Se l'antropologia (Severi [2007]: 225-228) ci avverte che proprio la tensione tra dubbio e credenza costituisce l'effetto e l'efficacia dell'azione linguistica rituale, la psicoanalisi (Lacan [1955]: 43 ss.) ci aiuta a dire che si tratta d'una parola indecidibile tra *fides* e *finta*, tra credenza e finzione o frode, ovvero tra una parola che impegna il destinatario ad aver fiducia e perfino fede nel messaggio in quanto tale, e una parola che presuppone sempre la possibilità di un fingimento, d'una impostura o d'una menzogna. Benjamin Buchloh ([1998]: 263) ha parlato di «allegorical clarity» dell'ope-

<sup>5</sup> Altrove, Klein ([2003]: 121), a chi gli chiederà dove si trova la sua opera, risponderà: «Là, là où je parle en ce moment». Tralascio che si tratta, a rigore, di un'auto-citazione, e preferisco opporre a tale sparizione elocutoria dell'opera la prescrizione fabbrile al manufatto, per esempio in Rilke: «wo ich schaffe, bin ich wahr» (lettera a Lou Andreas-Salomé dell'otto agosto 1903).

razione di Klein nei confronti del paradigma e dell'episteme modernista della pittura monocroma e del loro essere «programmatically shifted to the registers of linguistic, discursive, and institutional conventions» e «entirely fictitious».

Mi sembra che tal indecidibilità caratterizzi, in effetti, l'«intenzione astratta» del gesto di Klein, che mantiene la sola istanza di riferimento e di menzione – vuota e, forse, riempita da un uso, ma non da una prassi percettiva –, sia della denotazione che dell'esemplificazione (cfr. Goodman [1968]: 60-61; cfr. Shaeffer [2009]: 19-20). Direi, insomma, che siamo di fronte a una *megalomania* d'una performatività o ritualità primaria che si mostra come tale, a un'esibizione d'una reputazione di sé iperbolica e creata letteralmente dal nulla, a un'ostentazione auto-legittimante di prestigio artistico (cfr. Klein [2003]: 125). E tale auto-commemorazione indiretta e auto-monumentalizzazione anticipata dell'agentività artistica in quanto tale è qui particolarmente enfatizzata da una sedicente assenza di attività fabbrile da parte dell'artista e da un'apparente improduttività dell'attività innanzitutto percettiva, ma anche emotiva e valutativa, cui è insieme invitato e costretto lo spettatore.

### 3. *Attenzione, attrazione, attivazione*

Lo spazio espositivo è deprivato non solo di oggetti ma anche di punti di ancoraggio percettivo e di pregnanza aspettuale e salienza, sia locale che globale. E, tuttavia, è, come abbiamo letto (Klein [2003]: 80-81), sensibile e, dunque, sentito, cioè sensorialmente e affettivamente (auto)avvertito se non appercepito e patito. E, soprattutto, è attrattivo nei confronti del corpo proprio dello spettatore, non fosse che in quanto suggestione motoria e sinestetica elementare.

Se vale qui, forse via Bachelard, una traccia testuale della *Farbenlehre* goethiana (§§779, 781) e della riarticolazione del motivo estesiologico del *Reiz* che essa propone – particolarmente in riferimento al blu, definito «ein reizendes Nichts», un «nulla eccitante e attraente» –, si può dire, con altro lessico, che tale spazio, benché non sia né semplice né davvero senza superfici (Schmitz [2009]: 99), è indifferenziato e continuo, senza né profili né punti di fuga, né bidimensionalità né frontalità (qualità primarie del canone modernista). È uno spazio che attrae e assorbe verso di sé un sentire esteso e diffuso, non otticamente gerarchizzato e vettorializzato, non verticalizzato lungo lo schema corporeo e la postura instaurativa di ogni simbolizzazione e relazione spettatoriale ed esperienza estetica come incontro faccia a faccia, necessariamente valutativa, di qualità visute (su cui significativamente insiste invece D'Angelo [2011]: 58-59, 65; cfr. Griffiero

[2010]: 21). Lo spazio vuoto della Galerie Iris Clert funziona, cioè, da catalizzatore extra-oggettuale e aniconico di un'attenzione, o, addirittura, un'iper-attenzione<sup>6</sup>, aspettuale rigorosamente esonerata e inevasa, delocalizzata e defocalizzata, che si può ben dire, mi sembra, tattile e astratta.

Su questa tattilità astratta, già evocata, tornerò anche più avanti, ma ora credo che ci aiuti davvero a meglio comprendere la particolarità di tale relazione tra spazialità, aspettualità e attenzione – e la sua indecidibilità, tra istituzionalizzazione e fenomenologia, tra credere e sentire – quanto sostiene recentemente Fabrizio Desideri ([2011]: 19, 40-41, 45-47, 88). In una ben più ampia e ambiziosa prospettiva teorica di cui non posso qui dare conto, posto l'accento sulle differenze tra percolato e aspetto che ora c'interessano, Desideri, anche a partire dal fisico Giuseppe Vitiello, ribadisce che il processo attenzionale, già nella sua insorgenza e nella sua declinazione estetica, non si realizza in uno «spazio omogeneo e vuoto, ma [in uno spazio] già fibrato e punteggiato da una molteplicità di oggetti-richiamo», in uno spazio «non indifferenziato ma popolato di attrattori oggettuali» o proto-oggettuali e proto-semiotici, abitato da «grappoli qualitativi [e] informazionalmente densi»; insomma: mai, anche nel caso di un aspetto per così dire ambientale privo di oggetto in senso stretto, si darebbe relazione percettiva con «un oggetto senza aspetto». Per un'autentica competenza percettiva, ogni spazio è, per dirla con Tonino Griffero ([2010]: 35 ss., 145 ss.), un vincolo situazionale, ed è marcato da salienze affettive prima che da pregnanze gestaltiche e differenze iconiche, è segnato da attivatori e indicatori della «densità contestuale» dell'oggetto nella sua fisicità. A partire da tali argomenti, di particolare importanza e pertinenza per cercare di meglio descrivere, *a contrario*, lo spazio vuoto di Iris Clert e la relazione spettatoriale con esso, mi chiedo allora: si può dire che la Cosa immateriale è presentata in tale luogo espositivo come evento ambientale invisibile e illocalizzabile ma sensorialmente avvertito? Si può dire che la Cosa irrealizzata è posta e creduta come atmosfera artificiale, intangibile ma affettivamente sentita? Si può dire, finalmente, che la Cosa non fatta come opera d'arte, la Cosa-spazio, istituzionalmente circoscritta ma aspettualmente continua e diffusa, è il medium estesiologico insieme onnipervasivo e minimale, sufficiente se non necessario, che permette, allo stesso tempo, che emerga una qualche attenzione estetica, malgrado l'eliminazione di ogni ancoraggio oggettuale e la soppressione di ogni vincolo predicativo a supporti materiali, e che si realizzi la credenza nell'intenzione dell'artista e si dia credito al suo prestigio e al suo titolo?

<sup>6</sup> Ringrazio Jean-Marie Schaeffer per la discussione svolta nel suo seminario del 2011/2 all'EHESS su *Création artistique et relation esthétique: objets, cadres catégoriels et fonctions*.

Per dare un contenuto plausibile a queste domande forse un troppo banalmente retoriche, vorrei notare che, in effetti, a partire d'un «systematic withdrawal of perceptual information» (Buchloh [1998]: 267) e da tale grado zero dell'aspettualità percepibile, la spazialità atmosferica e circoscritta della galleria funziona anche da attivatore indiretto (Goodman [1992]; [1982]). E anche senza far ricorso a una possibile esecuzione o *performance*, e senza introdurre un differimento e una temporalizzazione – com'è invece, di norma, nelle pratiche del credere, distinte dalla fede originaria, o *Urdoxa*, percettiva (Merleau-Ponty [1964]: 74 ss.; de Certeau [1979]: 363 ss.). Ben aldilà della sua primarietà fenomenologica – tematizzata invece da artisti successivi come Robert Irwin, James Turrell e Robert Craig Kauffman (cfr. Aa.Vv. [2010]) –, tale spazialità senza opere d'arte, infatti, è complessa, e implementa, proprio perché situata e, come spesso dice Klein, «specializzata», una rettifica cognitiva ed emotiva – delle credenze e degli usi, e delle loro tonalità affettive – e sensibile – delle abitudini e delle attitudini percettive, innanzitutto visive –, e una verifica generale delle condotte e delle soddisfazioni interne, in primo luogo estetiche e fisiologiche, ed estetiche e intellettuali. Si potrebbe parlare di *revisio- ne*, a patto d'intendervi come, istruito e normato dal protocollo istituzionale – che, con Goodman ([1982]: 48), non è che uno dei modi dell'implementazione, p.es. para-testuale e para-operale –, si tratti di un *secondo sguardo* destituito, però, da ogni competenza sia a vedere il balenare differenziale di un aspetto di un oggetto o di un evento in un campo di somiglianze – come in Wittgenstein –, sia ad interpretare il banale trasfigurato in un significato indifferente all'aspettualità dell'oggetto – come in Danto.

Preso atto che il medium è solo un a-priori storico della pittura del Modernismo la cui esistenza fisica non è affatto assicurata come condizione necessaria e sufficiente (Krauss [2011]: 15 ss), lo spazio vuoto della Galerie Iris Clert funge, insomma, sia da «medium d'indeterminazione» (Böhme [1998]: 31), che da *vehicular Medium* (Davies [2004]: 59 ss.; cfr. Kobau [2008]: 134-139). Ma come impostare un'ontologia adeguata di tale medium immateriale e dei suoi usi – laddove non ci si limiti solo a confermare, ancora una volta *a contrario*, che le opere d'arte sono di norma «oggetti fisici di una taglia specifica, né troppo grande, né troppo piccola» (Ferraris [2007]: 78-79; [2009]: 309-310) –? Come schizzare un'antropologia della sua *Agency* o agentività – laddove non ci si accontenti, sempre in negativo e con buona pace di Marx, di dare per indiscussa una «untranscended Materiality» del feticcio (cfr. Pietz [1985-1987-1988]), incluso l'oggetto artistico? Come abbozzarne una fenomenologia – laddove si problematizzi che sia condizione inemendabile per l'esperienza estetica la fenomenicità, pur col suo «primato trascendentale» (Costa [2010]: 137), dell'ente presente (in senso disposizionale?), e la percepibilità,

pur minima, dell'artefatto, condizione salvaguardata anche da una *humanistic cognitive Science*, certo non accusabile di riduzionismo, come quella di Barbara Maria Stafford, o di Olaf Breidbach ([2000]: 99-133), allorquando afferma (Stafford [2004]: 317) che «phenomenal attributes of a work of art are demonstrably also its primary means for manifesting evolving neural activity» –?

Per trovare qualche elemento utile ad abbozzare qualche risposta a tali domande, torniamo alla Galerie Irsi Clert. Il sito svuotato, da solo, sembra essere insufficiente come causa efficiente d'una reale trasformazione percettiva, emotiva e cognitiva, del sentire e del sapere. La cosa assente, la Cosa assoluta, deve essere comunque spazializzata, circoscritta e delimitata – dal luogo espositivo? L'esperienza della Cosa sembra dover essere finalmente realizzata tramite un elemento esterno, sembra aver bisogno di un sito specifico e specializzato, di un contesto istituzionale – o del mondo dell'arte in generale? O del mondo della vita?<sup>7</sup> L'*inframine*, o l'*anoptique*, di derivazione duchampiana (cfr. Cauquelin [2006]: 41; Davila [2011]; Formis [2010]: 72-73), s'incorpora, da una parte, nell'attrattività statica dell'atmosfera insieme sovra-determinata e fenomenologica, astratta e reale, e, presso l'Altro, cioè presso lo spettatore in generale, attiva attitudini estesiologiche e condotte estetiche e mentali. Ma, dall'altra parte, tale infrasottile è polo di un'attrazione dinamica e somato-motoria parziale e d'una soddisfazione estetica immanente manchevole – giacché sia l'attenzione che la percezione, innanzitutto visive, sono deprivate anche dell'anticipazione e della predizione d'un evento da apprendere sensibilmente –, che sembrano poter essere portate a compimento tramite un dispositivo singolare di spazializzazione e indessicalizzazione dell'occulto e del nascosto, della latenza del medium (Krauss [2011]: 88 ss).

Il meno che si può dire è che si tratta di un dispositivo spaziale, molto simile a quello caratteristico delle pratiche sociali del credere descritte da Michel de Certeau: le proprietà causali non sensibili, tra cui anche le intenzioni dell'artista, sono finalmente iscritte in un sito-supporto, in quello che chiamerei (per suggerire ancora una volta la dimensione impressiva, indicale, tattile) un sito-porta-impronte (cfr. Musso [2010]: 38). Da una parte, il sopra-sensibile – Klein dirà: la Vita, la Grande Arte (Klein [2003]: 102-103) –, si presenta senza alcuna mediazione mediale né incorporazione materiale, senza artefatti oggettuali e proprietà percettive, e, dall'altra, deve essere messo in forma, ma

<sup>7</sup> In un post-scriptum alle *Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale immatérielle*, Klein ([2003]: 279), situazionista *avant-lettre*, segnala che, aldilà di ogni regola e convenzione rituale, «existent [...] des concessions-transferts de vide et d'immatériel dans l'anonymat le plus absolu».



non modificato o trasformato, da un contenitore istituzionale accreditato, perfino informativo – tramite un dispositivo para-operale e un sistema di designazioni (Riout [2004]: 53) – per quello che concerne la titolarità artistica. Qualcosa come un *make-belief Design* permette dunque che l'immateriale realizzi la sua efficacia presso i suoi destinatari potenziali ma necessari alla sua esistenza, pur se scotomizzati di ogni competenza percettiva e soddisfazione attenzionale (non solo interna), di ogni apprezzamento aspettuale. La Cosa incontra e si realizza con l'Altro grazie a una credenza, non meno necessaria, nell'arte in generale e nella sua capacità a suscitare condotte estetiche al di là della fede percettiva se non nel mondo sensibile in generale, nei manufatti artistici in particolare.

#### 4. Retoriche dell'incorporazione

Non è per caso che ritroviamo costantemente in Klein una metafora della mistica – e significativamente, come quasi contemporaneamente in Giacinto Scelsi, in riferimento allo spazio sonoro, a-direzionale e onniavvolgente, finalmente acusmatico e attivatore d'una calamitazione attenzionale, come dirà qualche anno dopo Pierre Schaeffer, di un'«écoute réduite» e a-semantica (si tratta della *Symphonie monoton-Silence*, del 1947 o 1949, eseguita da Philippe Arrii-Blachette nel 1961 su partitura di Louis Sagner; cfr. Klein [2003]: 346-347). E non per nulla si tratta d'una metafora già molto usata in un autore amato da Bachelard prima e Merleau-Ponty e Maldiney dopo, ovvero Paul Claudel, che la impiega per esempio a proposito degli interni della pittura olandese secentesca (Claudel [1936]: 178-179). Si tratta di un repertorio metaforico che concerne appunto l'impregnamento, l'assorbimento, l'avvolgimento atmosferico, e in cui s'intrecciano, sin dall'antichità, l'anatomia e la sartoria (Vischer e Warburg se ne ricorderanno), la fisiologia e la meteorologia, e che dice dell'intreccio tra estesiologia ed estetica in quella che Jean-Louis Chretien chiama, con un'espressione che ben si adatta a Klein, la *joie spacieuse*.

Tuttavia, tale metaforica veicola, forse suo malgrado, un immaginario surrettiziamente musealizzato – in cui l'habitat dello spazio espositivo fa rima con abito,



*habitus* e aptico (Wigley [1995]: 242; Bruno [2006]: 226-227, 287-291; Fimiani [2011a]) – ed è funzionale, forse a sua insaputa, a una strategia di finzionalizzazione dell'incorporazione estesiologica ed empatica. Finzionalizzazione che è anche e soprattutto una disincarnazione, giacché si passa dalla descrizione realista e cripto-fenomenologica delle dinamiche della *Verkörperung* o della *Verleibung*, centrali in Vischer e Warburg e ancora oggi inaggirabili, a quella che, con Arthur Danto, è una teoria, anzi una meta-teoria, del *Meaning Embodiment*. Se si è giustamente e da più parti avanzato il sospetto che così si finisce per obliterare la materialità dell'artefatto e dell'oggetto estetico, bisogna denunciare anche che, nella traduzione tutta ermeneutica dell'incorporazione proposta da Danto e altri – notoriamente a proposito della *non-perceptual Art* (cfr. Shelley [2003]; Ottobre, Velotti [2007]; Levinson [2010]) o della trasparenza fisica del medium (Binkley [1997]: 273 ss.) –, si finisce anche per tradire la fenomenologia non solo della dinamica del percepire ma del corpo proprio del soggetto del processo d'incorporazione empatica. (E va ribadito che tale processo, quanto a lui, come hanno mostrato ancora una volta Vischer e Warburg e come purtroppo si tende troppo spesso a dimenticare, non è ipostatizzabile né nella sola proiezione, né nel solo assorbimento, ma è sempre polare e dialettico, instabile e ambiguo).

Come fare allora a evitare tale duplice rischio, ancora più fuorviante quando il polo oggettuale dell'incorporazione è, come nell'"exposition du Vide", immateriale e astratto, cioè insieme cognitivamente se non ontologicamente presupposto (cfr. Nef [2011]: 283 ss.), aspettualmente abolito e fenomenologicamente vissuto? Chiediamolo alla metafora vestimentaria utilizzata da Klein, già ricordata: come comprendere questa trasmissione per contatto, questa *kommunikative Atmosphäre* (Böhme), secondo la quale la forma ambientale o l'atmosfera (cfr. Griffero [2010]: 65) del sito espositivo senza opere sarebbe l'attributo necessario e adeguato, finanche espressivo e fisiognomico, alla sostanza intenzionale, notoriamente dell'artista, e alle aspettative di senso e ai comportamenti attenzionali, notoriamente degli spettatori? Il dipinto smaterializzato da Klein, implacabile e ironico «pulvérisateur des données établies» (Pierre Restany), la pittura polverizzata – "distrutta" già dalla luce di Caravaggio per Poussin, ridotta al pigmento letteralmente caduto per terra con Duchamp e Man Ray, fattasi letteralmente *Tappeto di polvere* con Igor Eškinja a *Manifesta7* del 2008, esposta come dispositivo opaco della semantica museale dalle *Dust Sculptures* e nei *Staubarbeiten* di Erwin Wurm dalla fine degli anni Ottanta, e prima ancora già recuperata nella *two-dimensional Atmosphere* dell'astrazione secondo Greenberg –, l'opera è ormai assente e invisibile nello spazio fisico della galleria. Spazio che sembra così fungere innanzitutto da sito istituzionale, ovvero

da operatore relazionale sovradeterminato, da *cognitive Establishment* per dirla con Danto e Dickie. Spazio che realizza qualcosa come un entimema sia teorico che emotivo – ma non percettivo e attenzionale – e che concerne più la credenza e l’immaginario dei valori del mondo dell’arte che la percezione e l’immaginazione dell’esperienza estetica strettamente detta.

Certo, si può sognare a occhi aperti, con Lucrezio e Bachelard, o, ben più ordinariamente, nella penombra estiva d’una stanza si può intravedere in controluce il pullulare invisibile del minuscolo e della vita della polvere di norma impercettibile a occhio nudo; si può perfino fingere di ricordare, non senza ironia, un’infanzia filogenetica dell’umanità e, con il *Treatise concerning the Principles of human Knowledge* di Berkeley, ripeterci la storiella in fondo rassicurante che «we have first raised a dust and then complain we cannot see». Tuttavia, nell’esperienza ordinaria e con un pizzico di disappunto condiviso dalla maggior parte degli spettatori non specialisti, possiamo ben dire che la trasparenza percettiva dell’atmosfera artificiale e dell’aria della Galerie Iris Clert, o perfino delle *zones de sensibilité picturale immatérielle* nel cuore inquinato di Parigi, certifica senz’altro quella che Danto avrebbe chiamato «an Atmosphere of Theory», un’atmosfera che, appunto, l’occhio fisico non può vedere ma in cui può solo credere (Danto [1964]: 580; cfr. Pizzo Russo [2008]: 90-93, 99).

L’opera non c’è, ma la Cosa è presente, è all’opera, è in atto in maniera diffusa, e per questo non consente orientamenti nello spazio o percorsi, scorci e prospettive. L’opera che non c’è, è l’impregnamento volumetrico dello spazio, estesiologica e sentita, ma non elaborata percettivamente da un processo attenzionale esteticamente declinato su una qualche specificità qualitativa aspettuale. L’opera che non c’è, è l’atmosfera artificiale, istituzionale e finzionale, auto-riflessiva e senza ambiguità di contesto (cfr. Thomas-Fogiel [2008]: 231 ss.), eterotopica se non utopica, che circonda lo spettatore; è il clima affettivo – e creduto tale – che lo avvolge, l’ingloba, l’impressiona. Nessuno spettacolo, ma uno stato per un corpo atmosferico non sensorialmente gerarchizzato e nemmeno motorialmente vettorializzato, la cui sensibilità, come già sarebbe stata questione in Platone (Simon [2003]: 63), è impregnata e dunque attualizzata al di là delle localizzazioni organiche e addirittura dei limiti corporei; qualcosa come un attante illocalizzabile che, alla lettera, *tocca da lontano*, che s’inscrive nei supporti carnali degli spettatori, i quali, trasformati da ciò che per definizione non muta, hanno così una funzione di fissatori e catalizzatori, ma anche di veicoli mediali dell’immaterialità, di stabilizzatori insieme biologici e documentali dell’aria e della sua comunicazione, di «colle éthérique» della «seule chose qui ne nous appartient pas en nous: notre VIE [...] à l’état de matière première»

(Klein [2003]: 248, 102-103, 131). E qui Klein, forse pensando a Leonardo, è in sintonia sia con Marc Rothko, che scrive di «una sorta di sostanza mucosa o gelatina» a proposito dello «spazio tattile» e dell'«aria colorata» che traspira e s'irraggia dalla pittura non illusionistica (Rothko [2007]: 115, 113; cfr. Arasse [1998]: 83-96), sia con Merleau-Ponty ([1945]: 353, 291), allorché parla del diffondersi di «colori atmosferici» e di irradiazione o estasi di qualità sensibili (cfr. Böhme [2001]: 193-210; Griffero [2010]: 36-37, 105, 133). Se i monocromi sono letteralmente i *testimoni*, giacché sono le placche sensibili che erano presenti all'evento statico, senza azioni e senza trasformazioni (Klein [2003]: 230, 154), e, come le lastre fotografiche, sono impressionati e modificati fisicamente dal reale continuo e indifferenziato – e giustamente è stato detto che l'artista gioca a fare gli effetti fotografici in pittura, notoriamente nelle serie delle *Empreintes* (Dubois [1983]: 241; Riout [2004]: 23-31; in prospettiva peirciana, cfr. Everaert-Desmedt [2006]: 116-120) –, questo principio indicale vale anche per i corpi viventi e sensibili degli spettatori, supporti-*viveurs* della «trace de l'Immédiat» e corpi-documento delle «empreintes atmosphériques» (Klein [2003]: 305 ss.). Insomma, Klein parla del corpo degli spettatori come «véhicule sensible» di trasmissibilità come Hans Belting parlerebbe di *Mediale Körper* (Belting [2001]: 1-55; [2005]).

Di questa logica dell'impronta, le diverse sperimentazioni con materiali e supporti differenti sono da intendere anche come sintomi della plasticità della Cosa e della vocazione alla scultura di Klein. Ma vanno pure considerati, sul piano della sua poetica esplicita, come elementi rilevatori del suo realismo ontologico e, allo stesso tempo, della sua fenomenologia d'istinto, della sua estesiologia ingenua. In questo senso, mi sembra che tale ontologia del contatto, in gioco in tutta l'arte e la riflessione di Klein, va forse intesa meglio anche alla luce d'una fenomenologia antropologica del contagio, nel senso del *Contagious Magic* di Frazer (cfr. [1906-1912], parte 3, § 3): l'immateriale dell'"exposition du Vide" è imm modificabile e tuttavia infinitamente appropriabile da media che ne sono sensibilmente modificati, è incorporeo e tuttavia potente, c'è per empatia e incorporazione, e la Cosa si realizza presso l'Altro, finalmente nell'Altro, per differenza immanente e per contiguità. Precisamente come nella logica differenziale e metonimica della credenza magica, che, declinata in termini d'una teoria generale della medialità (cfr. Coccia 2010: 86-87), istruisce una appropriazione e una comunicazione infinita che trasformano, però, i supporti. E tuttavia propriamente secolarizzata in un'economia simbolica del prestigio sociale dell'artista e degli spettatori, anch'essi attori del mondo dell'arte, che declina il *prestigium* rituale entro le cornici istituzionali e gli orizzonti d'attesa dello snobismo.

##### 5. Storie di produzione e dispositivi para-operali

L'artista mostra tutto: che non c'è niente da vedere, e lo fa precisamente esibendo un invisibile che non nasconde la sua essenza o sostanza e che, tuttavia, attiva (elidendo) attitudini estetiche, richiede (eludendo) attenzioni aspettuali, sollecita (deludendo) apprezzamenti, critiche, reazioni sensibili e intellettuali, e così via. L'artista mostra tutto: che non c'è niente da vedere, e lo fa proprio presentando un immateriale che, tuttavia, è creduto capace di poter muovere i corpi e commuovere gli animi. L'artista mostra tutto: che non c'è niente da vedere, e lo fa proprio dando a vedere un irreale che, tuttavia, è o diventa oggetto di quella credenza secolarizzata che è la credibilità o la credulità del mondo dell'arte e dell'arte in generale. L'artista mostra tutto: che non c'è niente da vedere, e lo fa precisamente designando in silenzio la Cosa come "*ceci est de l'art*" e come oggetto di credenza e titolo di credito d'una relazione estetica insieme in atto e senza presa sensibile. Riaccoci alla relazione insieme performativa e differenziale, in cui l'ontologia dell'opera è dissimulata nella pseudo-opera del dispositivo contestuale e la dimensione percettiva dell'artefatto è obliterata nella pseudo-illustrazione para-operale dell'intenzione concettuale, finalmente nel "credere di vedere" (Schellekens [2005]).

Questa circolarità tra evento e credenza, tra esperienza e fiducia, tra i sensi e il senso, è certo impensabile, con tutte le differenze, senza il nominalismo duchampiano (cfr. Formis [2010]: 86-87): l'esperienza estetica è la realizzazione d'una credenza, che ne è l'a-priori e che sola la rende possibile, descrivibile e definibile. Tuttavia, ci sono dei dettagli della storia della produzione materiale dell'"*exposition du Vide*" che fungono da sintomo d'una problematicità di questa circolarità fiduciaria, probabile degradazione post-avanguardista e modernista della liturgia dell'atto estetico in finzione procedurale d'esperienza, insieme e contraddittoriamente *Response dependent* e anestetica. E ci sono anche alcuni elementi para-operali, ma non meno operativi e performativi, che possono essere assunti come cifre di quella indecidibilità tra istituzionalità e fenomenologia dell'esperienza estetica, tra esemplificazione ed esemplarità, tra credenza ed empatia, tra effetto sociale di prestigio e affetto vissuto d'atmosfera, tra funzionamento/infingimento operale e variazione attenzionale, e così via, che ho più volte segnalato.

Per esempio, si sa che Klein ridipinge di bianco le mura della galleria Clert. Come lui stesso dice ad André Arnaud durante un'intervista radiofonica per *Europe 1*, il 29 aprile 1958, all'opposto della realizzazione d'una pittura monocroma murale, colla sua materialità auto-riflessiva e ottica, Klein vuole mostrare l'«*ambiance*» stessa della galleria. La manovra concettuale del *Readymade* – e più particolarmente del *Readymade assistito* e

*reciproco*, con il «colore mentale [e] non uscito dal tubetto» (Cough-Cooper, Caumont [1993]: 30.12.1960) – è così denotata ambigualmente, o forse ironicamente radicalizzata in riferimento alla già declassata manifattura artigianale e artistica, notoriamente espressiva, del dipingere: Klein, in effetti, usa un rullo industriale e non un pennello (cfr. Grazioli [2004]: 130-133; Banai [2007]: 202-215). Questa rimodulazione, è ancora una volta nel segno di un'indecidibilità, non solo dei dispositivi para-testuali e para-operali (cfr. Genette [1997]: 207), ma dello stato concettuale (cfr. Genette [1994]: 163-165) del gesto stesso dell'artista e il suo significato, allo stesso tempo distruttore e intimista e non riconducibile a una tradizione costitutiva. La mano di Klein, infatti, da una parte cancella i segni antecedenti e i debiti insieme materiali e immateriali lasciati aperti malgrado tutto dalle opere d'arte precedentemente esposte nella galleria – le impronte sulle pareti, le loro «impregnazioni» lasciate nell'atmosfera del sito. Questa manualità pittorica, il cui carattere distruttivo è antagonista all'espressionismo astratto e all'*Action Painting*, sembra così iscriversi nel lignaggio di quello che, da qualche parte, Danto definisce *the spectacular philosophical Writing-off* tipico della fine degli anni 1950, al passaggio dal Modernismo al Minimalismo. Dall'altra parte, questa medesima operazione di ridipintura è in debito nei confronti di una storicità locale e generale dell'arte ed è anche, per dirla con il contemporaneo modello drammaturgico di Erving Goffman (1955), in relazione a una negoziazione identitaria dell'artista con le proprietà primarie e fisiche del suo *frontstage*, o della sua facciata pubblica nel contesto espositivo specifico e nel mondo dell'arte in generale, e con il suo *Face-Work*, con la sua costruzione o *performance* identitaria. Tuttavia, proprio perché tale, questo medesimo rituale di ritinteggiatura fa sì che la galleria, luogo pubblico e socialmente riconosciuto, sito istitutivo del prestigio e della credenza nell'artisticità, ridiventi l'*atelier* o il *backstage* di questo artista senza opera, diventi insomma luogo chiuso e privato, finanche intimo e segreto (Klein [2003]: 132).

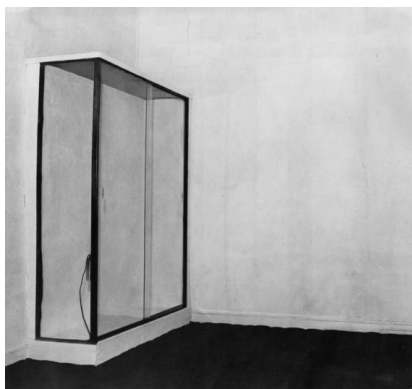
Un'iconologia avvertita alle ragioni dell'internalismo coglierebbe qui innanzitutto una questione della storia della produzione materiale che si potrebbe dire morfologica: la galleria-atelier è lo spazio occupato *ex intra* dal sentire, dalla sensorialità e dalla sensibilità, dalla vita e dal pensiero dell'artista – dal *fiato dell'artista*, per riprendere l'amato odiato Piero Manzoni e alludere a una dimensione biologica e simbolica profonda dell'aria e dello pneuma (cfr. Fimiani [2010a]), o dalla *interior Sculpture*, con Robert Smithson e per alludere ancora una volta alla vocazione plastico-tattile del pittorico in Klein (Smithson [1967a]: 47; cfr. [1967b]: 60). È spazio plasmato dall'interno e per contatto, come per secrezione naturale e involontaria; è, insomma, forma sostanziale realizzata e

adeguata come lo è il guscio per una lumaca e il corpo per l'uomo, perfetta opera d'arte della natura e completa incorporazione, integrale e compiuta *Verkörperung*<sup>8</sup>. Ma, allo stesso tempo e con la medesima legittimità, un'iconologia istruita questa volta degli argomenti dell'esternalismo vedrebbe qui una logica sovradeterminata dell'*Embodiment* e della sostituzione non mimetica ma meta-concettuale (Musso [2010]: 34): l'idea, o l'intenzione astratta dell'artista, è incarnata, e in maniera indiretta e dissimulata, quasi fingendosi *Readymade*, in un'opera, o in qualcosa di essa, in una pseudo-opera fatta manualmente ma con strumenti industriali ed extra-artistici, in un artefatto la cui qualità estetica, notoriamente pittorica, è insieme ribadita ma obliterata in quanto aspetto degno di attenzione sensibile, salvo a essere necessaria per l'interpretazione e l'apprezzamento intellettuale dello spettatore a conoscenza della sua particolare storia di produzione materiale.

In questo senso, si dovrebbe anche ricordare l'esperienza evocata di Robert Irwin lungo gli anni Sessanta, discussa in questo numero di *Aisthesis* anche da Bertrand Rougé. L'artista californiano – tra gli esponenti maggiori di *Light and Space*, accanto a John McCracken, James Turrell, Peter Alexander, Larry Bell, Robert Craig Kauffman – inizia con un'attitudine simile a quella di Klein, e finisce come lui col «making rooms without objects». Anche per lui, in altri termini, l'operazione costitutiva dell'opera prende avvio coll'eliminare tutte le tracce delle mostre precedenti e tutti i difetti della galleria, si prende in carico di controllare gli effetti delle circostanze materiali pregresse e accidentali, e crea finalmente le condizioni para-operali ottimali per l'esposizione in quanto tale. Questo vuol dire, come ha notato con precisione Lawrence Weschler ([1982]: 80 ss.), che la manualità pittorica s'impegna «outside the canvas», che l'attenzione e finalmente l'intenzione stessa dell'artista si focalizzano non più sulla sola pittura, secondo il dettato autoreferenziale modernista, ma sulla stanza in quanto tale, ovvero sullo spazio specifico dell'esperienza spettatoriale (Beaufort [2006]; [2007]). L'artista californiano, insieme ad altri già ricordati (cfr. Aa.Vv. [2010]), scopre così «a delicious state of attention where your perception is allowed to wander and indulge without the demands to function», e tematizza la qualità fenomenologica di ogni specifica situazione di contro ogni «new or ideal environment», e, finalmente, in occasione d'una retrospettiva al Whitney di New York, si chiede (Irwin [1977]: 149): «How is it that a space could ever come to be considered empty when it is filled with real and tactile events?».

<sup>8</sup> L'analogia zoologica è impiegata da Aristotele per definire la forma sostanziale in *Phis.* II, 192b 28-9, ma diventa ben presto metafora meta-testuale d'una etica della *poiesis* e della forma artistica; per un approfondimento: Fimiani (2011a).

Klein, invece, raddoppia la primarietà fenomenologica dell'atmosfera e della tattilità con supplementi discorsivi e materiali, e mette in opera numerosi dispositivi para-operativi. In quel celebre giorno della primavera parigina, che funzione hanno la finestra, dipinta



di blu, e i tendaggi tra la Galerie Clert e la strada? E la vetrina vuota all'interno, ripresa poi da Wurm? Il meno che si possa dire è che si tratta d'una serie di autentiche cornici di credenza, di elementi d'una dialettica paragonale e *borderline* tra dentro/fuori, tra mostrato/nascosto, dialettica che investe



non tanto la fenomenologia ma l'ontologia dei limiti dell'oggetto ordinario, artistico ed estetico – se si vuole: della loro testualità. Si potrebbe facilmente parlare d'una retorica dell'elusione presupposta e d'una liturgia dell'elisione implicita, o, con Louis Marin (1988), di un'auto-riflessività ellittica già tutta concettuale. Insieme dissimulazione ironica e minimale – senza *istoria*, ma tuttavia con una durata – e teatralizzazione dell'occultamento (Guideri [2009]), analoga a quanto Klein dirà nel novembre 1960 del «théâtre du vide» o «mono-théâtre», ovvero di un «théâtre des opérations de ce cette conception du théâtre» e d'una «constante ar-présentation» (Klein [2003]: 174-181), d'una messa in scena vuota e senza azione e tuttavia effettuale (cfr. Böhme [2001]: 175 ss.).

Klein dispone, insomma, diverse strategie e finzioni di abolizione, che vanno da una cancellazione a una contraffazione della primarietà della manifestazione dell'opera con qualità astratte e titoli di credito istituzionali, del prestigio sia dell'artista, che della Cosa (lo spazio). Ed è categorico: è il prezzo che «sert à démontrer que [la qualità sensibile immateriale] est perceptible par autre chose que l'apparence matérielle et physique» (Klein [2003]: 134). Sparita l'opera, con tutte le sue qualità percepibili intrinseche o sopravvenienti, l'attestazione della presa estetica sulla Cosa e, dunque, della produttività sensibile di questa manifestazione per negazione, è affare di un dispositivo fiduciario e di una disponibilità ad acquistare in titoli d'investimento del «patrimoine spatial» (Klein [2003]: 99) e del mercato dell'arte. È affare di credenza e di credito economico, come Klein stesso, l'abbiamo visto proprio ad apertura di questo studio, dice più volte. Per lui, l'atto di fede preliminare dell'artista è credere di poter rispondere all'interpellazione



muta da parte dello spazio, è la fiducia nella sua capacità di restituire l'attenzione che la Cosa ha verso di lui e di potere, con il solo gesto concettuale e con la sua sola «*présence en action*», incorporarne il «prestige» incommensurabile a ogni «*vertige psychologique de la création*» (Klein [2003]: 120), dare corpo insomma a un puro lusso *sine nobilitate*, proclamato irriducibile al mestiere e all'espressività individuale dell'artista, aldilà di ogni opera e manufatto (Klein [2003]: 235).

A partire da questa sorta di trascendentale fiduciario, sotto il segno dello snobismo, l'artista potrà poi realizzare la promessa di trasformare lo spettatore che accetta d'impegnarsi e di credere nella «*circulation fiduciaire*» (Klein [2003]: 100) di una relazione estetica evacuata dei correlati aspettuali e oggettuali della sua attenzione percettiva – relazione a sua volta attivata e confermata dalle istituzioni materiali del mondo dell'arte e del mercato, quali i dispositivi fotografici e notarili di registrazione, documentazione di proprietà e valore, per esempio, ma anche dai supporti carnali e viventi di fissazione e indessicalizzazione che sono i corpi stessi degli spettatori. Secondo una sola e medesima logica indicale – per così dire tra l'indessicalità pragmatico-semanticale di Goodman e quella fisico-fenomenologica di Peirce (cfr. invece Fabbri [2010]: XIX-XX) –, della Cosa non solo c'è lo *status* a partire dalla funzione (Goodman [1982]: 49) e dalla finzione del prezzo o del titolo creditizio dell'opera come oggetto sociale degno di apprezzamento, il cui prestigio e valore è attivato, etichettato e conservato da una registrazione istituzionale (Formis [2010]: 105-107) in mancanza di oggetto reale e aspetto attenzionale. Della Cosa, distinta da ogni ente fisico e fattuale, c'è anche la sua incorporazione e incryptazione da parte dello spettatore, c'è l'assorbimento dei suoi «indicali estetici» o marcature sensibili (non necessariamente indiziali e protosemiotiche: cfr. invece Desideri [2011]: 46).

Di come l'indecidibilità dell'incorporazione sia veicolata da una sola logica indicale, lo dimostra un altro più divertente dettaglio para-operale dell'«*exposition du Vide*», meticolosamente preparato e documentato (Klein [2003]: 86-97). Agli spettatori al vernissage alla Galerie Iris Clert, al 102 di Boulevard de Montparnasse, presso una delle brasserie mitiche della Belle époque, *La Coupole* – dove, il 21 aprile 1962, Klein festeggiò anche le sue nozze con Rotraut Uecker –, fu offerto un aperitivo, il «blue cocktail», composto da gin, Cointreau, e blu di metilene. L'intruglio di questa «*communion préparatoire*» (Riout [2004]: 55) fu assorbito dal corpo degli invitati e futuri spettatori – la leggenda dice per una settimana: tanto durò la permanenza o, piuttosto, la ritenzione dell'esperienza estetica... Rubricato l'esotismo della ricetta del cocktail come indice storico di una vocazione programmatica alla comunicazione mondanamente *pop* dell'arte e del suo mondo élita-

rio, non ci si può però sbarazzare con un sorriso e con un sospetto del miscuglio e dell'imbroglio d'ingenuità e malizia di Klein. L'espedito va invece preso sul serio e la sua efficacia va presa *alla lettera*: abolita la distanza dell'attenzione visiva (Klein [2003]: 310) e le "etichette" sociali che regolano convenzionalmente la normale fruizione dell'arte come contemplativa o solo ottica, l'«impregnazione» estetica, volumetrica e senza mediazione, della «densité sensible abstraite, mais réelle» (Klein [2003]: 88), dell'«ambiance d'un climat pictural réel et pour cela même invisible» (Klein [2003]: 84, cfr. 49; cfr. Carnevali [2006]; Griffero [2010]: 81-85), è realizzata fisicamente, finalmente davvero fisiologicamente. Certo, vale qui una contestazione della *Flatness* bidimensionale e della *Impenetrability of the plane Surface* e del medium pittorico di Greenberg (cfr. Greenberg [1940]: 29, 37), giacché è anche contro la frontalità e la verticalità della contemplazione ottica del Modernismo che Klein spazializza volumetricamente e architettonicamente il riduttivismo monocromo (Buchloh [1998]: 266 ss) e, soprattutto, che realizza e implementa un *impregnamento ritentivo* dell'intero corpo dello spettatore, «viveur [di] comportements purs» che si aggira nello spazio vuoto e avvolgente come una veste della galleria per non più di 2 o 3 minuti (Klein [2003]: 87-88). Se, come dice Goodman, «attention must be held long enough for a work to work», tant'è il tempo attenzionale, calcolato orologio alla mano, sufficiente per far operare l'opera (Goodman [1984]: 182). (A rigore, andrebbe però detto che escludere dalla ritinteggiatura della Galerie Iris Clert il pavimento e il soffitto significa implicitamente non mettere del tutto in discussione lo schema posturale e la prossemica valoriale alto/basso che esso istituisce, pur sempre ancora ottica più che tattile, su cui tuttavia Klein ha pure richiamato l'attenzione: cfr. Klein [2003]: 222).

Ora, quello che mi preme mettere in luce è che tale declinazione insieme ambientale, climatologica e fisiologica dell'atmosfera teorica e istituzionale dell'esperienza estetica non cessa di esser determinata da quella (onto)logica del prestigio che ho più volte segnalato. Nei materiali preparatori all'invito all'"exposition du Vide", compare una frase tra parentesi che è davvero eloquente in questo senso e che va ben evidenziata: «Le sang du corps de la sensibilité est bleu». Mi sembra che è qui condensata magnificamente l'indecidibilità della titolarità dell'esperienza estetica, tra sovra-determinazione concettuale e naturalizzazione del corpo proprio spettatoriale, tra *Embodiment* et *Verkörperung*. L'enunciato impersonale di Klein, qui senza virgolette benché si tratti d'una citazione quasi esatta di seconda mano – è Shelley citato da Bachelard – che tornerà anche nella *Conférence à la Sorbonne* (Klein [2003]: 122), asserisce innanzitutto che la (presunta) naturalità del titolo nobiliare è acquisita fisiologicamente ben più che processata

percettivamente ed esperita o vissuta; in secondo luogo, attesta che la connotazione metaforica di tale titolarità è oggettivata al grado letterale del dato corporeo; infine, riferita allo stratagemma del cocktail, sostiene che la sua trasmissibilità per eredità, insieme culturale e naturale (cfr. Heinich [2011]), è sostituita da una trasmissione ben più prosaica per assunzione di sostanze estranee e ordinarie. Anche la naturalezza comportamentale socialmente identificante che da una titolarità per nascita discenderebbe, è emulata dalla sprezzatura snobistica dell'artista che, *sine nobilitate*, cela la sua arte e, soprattutto, dissimula l'artificiosità del titolo di credito che lui stesso istituisce e mette in circolo – in tutti i sensi: innanzitutto, economico e fisiologico –, nel circuito e nell'ambiente dell'arte, nei corpi stessi dei suoi attori.

Resta il fatto che, in forza di quest'attivazione, esterna all'opera propriamente detta – e in quanto tale assente –, l'atto di credenza è, o dovrebbe essere, anche un atto biologico. L'economia ristretta dell'arte è, allora, iscritta in quella generale dell'essere che, afferma Klein ancora una volta variando il modello dell'incorporazione, è cannibalismo universale (Klein [2003]: 287, 290): non si tratta, allora, solo di comprare l'irreale, ma di mangiarlo e assimilarlo, non solo di socializzare l'immateriale con titoli di credito e di reputazione, ma d'incorporarsene il prestigio<sup>9</sup>. Certo, ancora una volta, bisogna ben denunciare l'indecidibilità dello statuto e delle finalità di tale incorporazione. Ci soccorre in questo uno studio sullo snobismo apparso due anni prima dell'"exposition du Vide", senza dubbio sconosciuto a Klein, del sociologo olandese Ernest Van Den Haag ([1956]: 212-214). Dopo un riferimento all'economia del dono di Mauss, ecco un'analogia che è, mi sembra, assai illuminante: se la pratica rituale del cannibalismo è rivolta a un'acquisizione letterale, diretta o simbolicamente mediata, delle qualità della vittima, e notoriamente del suo prestigio – incarnato anche nel suo nome proprio –, la pratica mondana di assimilazione dello snobismo, invece, non solo non è né una fattiva emulazione, né un reale atto sacrificale o distruttivo, ma non è affatto mossa dall'ammirazione o dalla

<sup>9</sup> «C'est le gros bon sens à ne pas rompre, quand l'artiste s'enferme dans les sphères de création d'art, avec le centre de gravité des valeurs charnelles dans le sens de la vraie foi chrétienne qui dit: "Je crois à l'incarnation du Verbe, je crois à la résurrection des corps, et il se trouve, là aussi, le Vrai sens du théâtre du Verbe: le Verbe, c'est la chair!"» (Klein [2003]: 192; cfr. Ribbettes [2003]). Di «credere per fede, come per l'ostia nella teologia cristiana» e di fede, nell'arte non-retinica e nell'artista, scrivono, da ultimo, Di Monte ([2007]: 164-166) e Pizzo Russo ([2008]: 99; su Danto, cfr. anche Laplanche [1998]: 259-263). Sull'eucarestia come motivo metaforico e articolazione simbolica tra economia e teologia cristiana, e le sue implicazioni sulla concezione dell'opera, si legga Rey ([2002]: 125-202), ma si dovrebbero riprendere qui molti luoghi di Derrida e Nancy sulla modalizzazione dell'introduzione orale e la metapsicologia del lutto per una genealogia del sistema delle belle arti e dell'estetica del gusto.

venerazione, né interessata al merito intrinseco e sostanziale della Cosa di cui si impossessa. Al contrario del cannibale, lo snob – quasi, verrebbe da dire ricordandone l'improduttività, come l'artista che non fa opera, quasi come lo spettatore del *vernissage* che nulla ha da contemplare – ha di mira solo l'esistenza sociale della Cosa, le sue qualità insensibili e i suoi valori immateriali, e gli effetti di reputazione di cui può godere e fruire.

E, tuttavia, lo spettatore-acquirente di cui parla Klein è pur sempre, a dirla così, insieme cannibale e snob. È, infatti, supporto d'una «*perception-assimilation directe et immédiate*» (Klein [2003]: 84), e già supporta una complessa intermediazione mediale e para-operale. È corpo che ingloba le qualità della Cosa in attesa di essere realizzate e organismo che ne assume senza consumare le proprietà in potenza, e già è medium carnale che ne attualizza le promesse incoative e le trasforma in proprietà intrinseche e titoli trasmissibili e vendibili (Klein [2003]: 278-279). Al dispositivo esterno e contestuale, che prepara e indessicalizza la funzione della Cosa e la documenta come oggetto sociale di credito, credenza e reputazione, si accompagna costantemente l'assunzione interna della sua sostanza e del suo prestigio ontologico, che ne istruisce per metonimia e ne regola per contagio la trasmissione, in termini quasi panteistici o metafisici.

Di questa assimilazione-impregnazione spettatoriale, atmosferica e astratta e ancora una volta indecidibile e aporetica, sono emblema le *éponges-sculptures* della fine degli anni Cinquanta. Si tratta di spugne di diverse dimensioni, inzuppate di blu (o altri colori:



rosso, per esempio), esposte, ancora una volta, in luoghi solo in apparenza vuoti ma saturi d'intenzioni, credenze e manovre, significati e fantasmi, come la Galerie Iris Clert, in cui ne è presentata una serie nel giugno 1959. Kitsch, plagiano il biomorfismo plastico delle avanguardie e dell'*Interior Design* materico modernista in odore di Arte Informale, ma anche i reperti visivi della superficie lunare mostrati al mondo intero dopo la prima circumnavigazione del globo compiuta dal terzo Sputnik, nell'ottobre del 1959 (Peterson [2009]), i cui «cromatismi acrilici» dieci anni dopo, in piena globalizzazione *pop*, saranno bollati da Andrea Zanzotto come il non plus ultra del banale (Zanzotto [1969]: 361; cfr. Colangelo [2009]: 127-142). Parodistiche, sbeffeggiano anche l'esotismo tardo-romantico dell'autoritratto dell'artista *en éponge* di Matisse – che, nel 1946, si ricorda di sé in Polinesia in questi termini: «Par les

yeux grands ouverts, j'absorbais tout comme une éponge absorbe le liquide». Ironiche, prendono finalmente in giro uno dei miti stessi del capolavoro artistico, notoriamente l'azzardo felice della "spugna di Protogene" che crea *Images by Chance*, mito di cui ancora si ricorderà, tra gli altri, Max Ernst (Janson [1961]; Vouilloux [2004]; Fimiani [2006]).

Eppure, sembra quasi che, scotomizzata la fenomenicità dell'opera a favore d'una spazialità senza finalità e selettività percettiva e attenzionale, queste *éponges-sculptures* testimonino che si possa perdere anche la fenomenologia del senso: regredito a una forma di vita biologica elementare e immobile, il corpo porifero dello spettatore non è più l'a-priori sensibile del senso da costruire esplorando e sperimentando il mondo.

Se il credere, come diceva Dumézil, è un «fossile morphologique», e se la credenza e il credito nell'arte e nel suo prestigio non possono essere descritti e definiti che a partire dagli effetti diversi della qualificazione di sostanze e supporti, di materie e figure, di dispositivi e discorsi, di proprietà e titoli, allora le *éponges-sculptures* incarnano proprio tali effetti e le loro pratiche, anche contraddittorie. «Des fantômes et d'étranges personnages qui n'appartiennent à personne [...] pleins de sensibilité» (Klein [2003]: 133), lo sono perché sono anche «ces fantômes que sont les marchandises [e che] transforment les producteurs humains en fantômes» (Derrida [1993]: 248). In quanto merci e feticci, impregnati dell'«historical and theoretical spectrum» del valore di scambio e di consumo dell'opera d'arte in quanto prodotto dell'industria culturale (Buchloh [1998]: 266), tali *éponges-sculptures* sono degli *objets-personnes* (Heinich [1993]; cfr. Griffero [2010]: 105) che ci riguardano e ci istruiscono a una *Spectatorship* insieme utopica, spettacolarizzata e naturalizzata, critica, ironica e regressiva, nei confronti della Cosa e dell'arte senza opera – *ein sehr vertracktes Ding*, per dirla con Marx e Derrida sulla merce-feticcio ([1993]: 236-264, specie 250 ss): indecidibile, o, lo diceva già Balzac ([1846]: 54) *Res duplex*, e, proprio per questo, inemendabile.

#### Bibliografia

- Aa.Vv., 1983: *Yves Klein*, Centre Georges Pompidou / Musée National d'Art Moderne, MNAM, Paris.
- Aa.Vv., 1994: *Erwin Wurm*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kunstmuseum St Gallen, Kunstverein, Freiburg.
- Aa.Vv., 2007: *Yves Klein. Corps, Couleur, Immatériel*, Centre Georges Pompidou / Musée National d'Art Moderne, MNAM, Paris.

- Aa.Vv., 2009: *Vides. Une Retrospective*, Centre Georges Pompidou / Kunsthalle Bern, MNAM, Paris.
- Aa.Vv., 2010: *Primary atmospheres: works from California 1960-1970*, David Zwirner Gallery, New York, / Steidl, Göttingen.
- Aa.Vv., 2010: *Yves Klein: With the Void, Full Powers*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden / Walker Art Center, Minneapolis-Washington DC.
- Arasse, D., 1998: *La solitude de Rothko*, in Id., *Anachroniques*, Gallimard, Paris, 2006, pp. 83-94.
- Bachelard, G., 1943: *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du Mouvement*, Corti, Paris. Trad.it. *Psicoanalisi dell'aria*, RED, Milano, 1988.
- Bayard, P., 2009: *Le Plagiat par anticipation*, Minuit, Paris.
- Balzac, H. de, 1846: *Les Parents pauvres*, in Id., *La Comédie humaine*, nuova edizione a cura di P-G. Castex, Gallimard, Paris, 1976-1981, t. VII: <http://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2002-1-page-315.htm> - retournoteno5 :
- Banai, N., 2007: *Rayonnement and the Readymade: Yves Klein and the End of Painting*, "Res: Anthropology and Aesthetic", 51, pp. 202-215.
- Banai, N., 2011: *Yves Klein: The Midcult Manager of Kitsch*, in Kjellman-Chapin, M. (a cura di), *Kitsch: History, Theory, Practice*, Cambridge Scholars Press, London (in corso di stampa).
- Beaufort, Ch., 2006: *L'"art phénoménal" du Light and Space. Pour une phénoménologie de l'évanescence*, "Figures de l'art", 12, pp. 133-149.
- Beaufort, Ch., 2007, *Transfiguration de l'espace et éveil de la sensation*, "Figures de l'art", 13. pp. 219-237.
- Belting, H., 2001: *Bildanthropologie: Einwürfe für eine Bildwissenschaft*, Fink, Munich.
- Belting, H., 2005: *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, "Critical Inquiry", 31/2, pp. 302-319.
- Benjamin, W., 1927-1940: *Passagen-werk*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Bd. V/1, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1982. Trad.it. *Parigi Capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi*, in Id., *Opere Complete di Walter Benjamin*, ed. it. a cura di G. Agamben, vol. XI, Einaudi, Torino, 1986.
- Binkley, T., 1977: *Piece: Contra Aesthetics*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 35/3, pp. 265-277.
- Böhme, G., 1995: *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Böhme, G., 1998: *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, Tertium, Ostfildern vor Stuttgart.

- Böhme, G., 2001: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Fink, Munich. Trad.it. *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Christian Marinotti, Milano, 2010.
- Breidbach, O., 2000: *Das Anschauliche oder über die Anschauung von Welt. Ein Beitrag zur neuronalen Ästhetik*, Springer-Verlag, Wien-New York.
- Bruno, G., 2002: *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, London. Trad.it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano, 2006.
- Buchloch, B.H.D. 1998, *Plenty of Nothing: from Yves Klein's "Le Vide" to Arman's "Le Plein"*, in Blisière, B. (a cura di), *Premises: Invested Spaces in Visual Arts, Architecture & Design from France 1958-1998*, Guggenheim Museum, New York, pp. 86-99, poi Id., *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, MIT, Cambridge (Mass.), 2003, pp. 257-283.
- Burch, N., 1990: *Life to Those Shadows*, California University Press, Berkley-London-Los Angeles.
- Cabañas, K.M., 2008: *Yves Klein's Performative Realism, "Grey Room"*, 31, pp. 6-31.
- Caput, Th., Lyotard, J-F. (a cura di), 1985: *Les Immatériaux*, 8 mars – 15 juillet 1985, Centre Georges Pompidou / Musée National d'Art Moderne, MNAM, Paris.
- Cauquelin, A., 2006: *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*, PUF, Paris.
- Carnevali, B., 2008: *Proust philosophe du prestige*, in M. Carbone, E. Sparvoli (a cura di), *Proust et la philosophie aujourd'hui*, E.T.S, Pisa, pp. 305-322.
- Carnevali, B., 2006: *"Aura" e "ambiance": Léon Daudet tra Proust e Benjamin*, in Griffiero, T., Somaini, A. (a cura di), *"Rivista di Estetica"*, n.s. 33, pp. 117-141.
- Carroll, N., 2001: *Beyond Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.).
- Claudet, P., 1936: *Introduction à la peinture hollandaise*, Id., *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris, 1965.
- Charlet, N., 2005: *Les écrits d'Yves Klein*, Transédition, Paris.
- Chrétien, J-L., 2007: *La joie spacieuse : Essai sur la dilatation*, Minuit, Paris.
- Coccia, E., 2010: *La Vie sensible*, Payot, Paris.
- Colangelo, C., 2009: *La verità errante. Viaggi spaziali alla prova del pensiero*, Liguori, Napoli.
- Costa, V., 2010: *Il legame intersoggettivo. Tra fenomenicità e neuroni specchio*, "Studi di estetica", n.s. 41, pp. 127-164.
- D'Angelo, P. (a cura di), 2008: *Le arti nell'estetica analitica*, Quodlibet, Macerata.
- D'Angelo, P., 2011: *Estetica*, Laterza, Roma-Bari.

- Danto, A.C., 1964: *The Artworld*, "The Journal of Philosophy", 61/19, pp. 571-584.
- Danto, A.C., 1981: *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.). Trad.it. *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari, 2008.
- Danto, A.C., 2003: *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Open Court, Chicago-La Salle (Ill.).
- Danto, A.C., 2007: *Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 65/1, pp. 121-129.
- Davies, D., 2004: *Art as Performance*, Blackwells, Oxford.
- Davila, Th., 2011: *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Editions du regard, Paris.
- de Certeau, M., 1979: *Une pratique sociale de la différence: croire*, A. Vauchez (a cura di), *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XVe siècle*, Ecole Française de Rome, Roma, 1981, pp. 363-383.
- de Duve, Th., 1989: *Yves Klein, or The Dead Dealer*, "October", 49, pp. 72-90.
- de Duve, Th., 2006: *La nouvelle donne. Remarques sur quelques qualifications du mot "art"*, "Figures de l'art", 10, pp. 83-98.
- Derrida, J., 1984: *Ciò che resta del fuoco*. Trad.it. con testo a fronte, Sansoni, Milano.
- Derrida, J., 1993: *Spectres de Marx*, Galilée, Paris.
- Desideri, F., 2011: *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano.
- Di Monte, M., 2007: *Il capolavoro sovrasensibile di Danto*, "Rivista di Estetica", n.s. 35, pp. 147-167.
- Dickie, G., 1993: *A Tale of Two Artworlds*, M. Rollins (a cura di), *Danto and his Critics* Basil Blackwell, Oxford, pp. 73-78.
- Dubois, Ph., 1983: *L'Acte photographique*, Nathan & Labor, Paris-Bruxelles.
- Elkins, E., 1996: *The objects stares back. On the nature of seeing*, Simon&Schuster, New York.
- Everaert-Desmedt, N., 2006: *Interpréter l'art contemporain*, De Boeck & Larquier, Bruxelles.
- Fabbri, P., 2010: *La riconcezione semiotica*, Prefazione a Goodman, 1984, pp. IX-XXXIII.
- Ferraris, M., 2009: *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari.
- Ferraris, M., 2007: *La Fidanzata Automatica*, Bompiani, Milano.
- Fimiani, F., 2006: *Larve d'immagini e di segni*, in L. Russo (a cura di), *Attraverso l'immagine. Ricordo di Cesare Brandi*, Aesthetica, Palermo, pp. 71-79.



- Fimiani, F., 2009: *Traces de pas. Atmosphères, affects, images*, in B. Rougé (a cura di), *L'Index*, Presses Universitaires de Pau, Pau, pp. 177-188.
- Fimiani, F., 2010a: *Embodiments and Art beliefs*, "RES. Anthropology and Aesthetics", 57/58, pp. 283-298.
- Fimiani, F., 2010b: *Mémoires d'air. Morphologies, genèses et généalogies visuelles au XXème siècle*, in J. Pigeaud (a cura di), *Nues, Nuées, Nuages*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, pp. 259-284.
- Fimiani, F., 2010c: *Occhi pieni e mani vaganti. Movimenti, emozioni, astrazioni*, "Fata Morgana", 12, pp. 147-164.
- Fimiani, F., 2011a: *L'espace qui nous habite*, "Faces. Journal d'Architectures", 69, pp. 28-31.
- Fimiani, F., 2011b: *Ego Fictus. Autoportraits et poïétiques du savoir*, in F. Cousinié, C. Nau (a cura di), *L'artiste et le philosophe. L'Histoire de l'art à l'épreuve de la Philosophie au XVIIIème siècle*, INHA-Presses Universitaires de Rennes, Paris-Rennes, pp. 42-61.
- Fimiani, F., 2011c: *Pour une poïétique de l'autre*, in: D. Bertrand, B. Clément, Ch. Doumet (a cura di), *Croyance, créance, crédit. Autour de l'œuvre de Jean-Michel Rey*, Hermann, Paris, pp. 73-98.
- Formis, B., 2010: *Esthétique de la vie ordinaire*, PUF, Paris.
- Franzini, E., 2001: *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano.
- Franzini, E., 2008: *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, il Saggiatore, Milano.
- Frazer, J., 1906-1912: *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, Mac Millan, Londres. Trad.it. *Il Ramo d'oro*, Newton Compton, Roma, 2006.
- Gauthier, M., 1996: *Dérives périphériques*, "Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne", 56/57, pp. 129-147.
- Genette, G., 1994: *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris. Trad.it. *L'Opera dell'arte. Immanenza e trascendenza*, CLUEB, Bologna, 1999.
- Genette, G., 1997: *L'Œuvre de l'art. La relation esthétique*, Seuil, Paris. Trad.it. *L'Opera dell'arte. La relazione estetica*, CLUEB, Bologna, 1998.
- Goffman, E., 1955: *On Face-Work: an Analysis of Ritual Elements in social Interaction*, in Id., *Interaction Ritual: Essays in Face-to-Face Behaviour*, Aldine, Oxford, 1967, pp. 5-46. Trad.it. *Il rituale dell'interazione*, Il Mulino, Bologna, 1988, pp. 7-50.
- Goodman, N., 1968: *The Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, 2<sup>a</sup> ed. Hackett Publishing, Indianapolis 1976. Trad. it. di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte. L'esperienza estetica: rappresentazione e simboli*, Il Saggiatore, Milano, 1976.

- Goodman, N., 1978: *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing, Indianapolis, 1985. Trad. it. di C. Marletti, *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma-Bari, 1988.
- Goodman, N., 1982: *Implementation of the Arts*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 40, pp. 281-283, poi in Id., *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1984, pp. 142-145. Trad. it. di N. Poo in Id., *Arte in teoria Arte in azione*, et al./edizioni, Milano, 2010, pp. 45-49.
- Goodman, N., 1984: *The End of Museum?*, "The New Criterion", 2, 1983, pp. 9-14, ed. rev. In Id., *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 174-187. Trad. it. in Id., *Arte in teoria Arte in azione*, cit., pp. 85-100.
- Goodman, N., 1992: *L'art en action*, trad. fr. di J-P Cometti, "Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne", 41, pp. 7-14; *Art in Action*, in M. Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, New York, 1998, vol. II, pp. 322-326.
- Goetz, R., Graupner, S. (a cura di), 2007: *Atmosphäre(n). Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*, Kopäd, München.
- Gough-Cooper, J, Caumont, J., 1993: *Marcel Duchamp: Work and Life / Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy 1887-1968*, Thames and Hudson, London. Trad. it. *Effemeridi su e intorno a Marcel Duchamp e Rose Sélavy*, Bompiani, Milano, 1993.
- Grazioli, E., 2004: *La polvere nell'arte*, Bruno Mondadori, Milano.
- Greenberg, C., 1940: *Towards a Newer Laocoon*, in Id., *The Collected Essays and Criticism I: Perceptions and Judgment 1939-1944*, a cura di J.O' Brian, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, pp. 23-38.
- Griffero, T., 2010: *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari.
- Guideri, R., 2009: *Des figures et des catégories*, "RES. Anthropology and Aesthetics", 55/56, pp. 341-346.
- Hauskeller, M., 1995: *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*, Akademie-Verlag, Berlin.
- Heinich, N., 1993: *Les objets-personnes. Fétiches, reliques et œuvres d'art*, "Sociologie de l'art", 6, pp. 25-55.
- Heinich, N., 1999: *L'Épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, La Découverte, Paris.
- Heinich, N., 2005: *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, Paris.
- Heinich, N., 2011: *The Making of Cultural Heritage*, "The Nordic Journal of Aesthetics", 22, 40/41: <http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/nja/article/view/5203>
- Klein, Y., 2003: *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, a cura di M-A. Siché et D. Semin, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris.

- Kobau, P., 2008: *Installazioni, arte concettuale, performance*, in D'Angelo (2008), pp. 125-152.
- Krauss, R., 2011: *Under a blue cup*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London.
- Irwin, R., 1977: *Notes Toward a Model. The Process of Compounded Abstraction*, in Id., *Primaries and Secondaries*, La Jolla Museum of Contemporary Art, San Diego, pp. 149-152.
- Janson, H.W., 1961: *The Image Made by Chance*, in M. Meiss (a cura di), *Essays in Honour of Erwin Panofsky*, New York University Press, New York, 2007, pp. 254-266.
- Lacan, J., 1955: *Le Séminaire. Livre III. Les psychoses. 1955-1956*, a cura di J-A. Miller, Seuil, Paris, 1981. Trad. it. di A. Di Ciaccia, *Il Seminario. Libro III. Le psicosi. 1955-1956*, Einaudi, Torino, 2010.
- Lachapelle, L., 1998: *Croyance et objet d'art*, "Religiologiques", 18, pp. 239-263.
- Lacoste, J., 1993: *Une cause désespérée: Yves Klein et Wittgenstein*, Chr. Descamps (a cura di), *Le beau aujourd'hui*, Éditions du Centre Georges-Pompidou, Paris, pp. 53-65.
- Lévinas, E., 1947: *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris, 1984. Trad. it. di P.A. Rovatti, *Dall'esistenza all'esistente*, Marietti, Genova, 1986.
- Levinson, L., 2010: *Yves Klein*, conferenza del 21 giugno 2010 del Friday Gallery Talk curato da Evelyn Hankins, The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden di Washington: [http://hirshhorn.si.edu/dynamic/podcasts/podcast\\_237.m4a](http://hirshhorn.si.edu/dynamic/podcasts/podcast_237.m4a)
- Lippard, S.L., 1973: *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Praeger, New York.
- MacKinnon, J.E., 2001: *Aesthetic Supervenience: For and Against*, "British Journal of Aesthetics", 41/1, pp. 59-75.
- Marin, L., 1988: *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*, in Id., *De la représentation*, EHESS-Gallimard-Le Seuil, Paris, 1994, pp. 342-363.
- Matteucci, G., 2005: *Filosofia ed estetica del senso*, ETS, Pisa.
- Mcevilley, Th., 2010: *Yves The Provocateur: Yves Klein and Twentieth-Century Art*, McPherson & Co., Kingston (NY).
- Merleau-Ponty, M., 1945: *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris. Trad.it. *Fenomenologia della percezione*, il Saggiatore, Milano, 1965.
- Merleau-Ponty, M., 1964: *Le Visible et l'Invisible, suivi de Notes de travail*, a cura di C. Lefort, Gallimard, Paris.
- Musil, R., 1930-1933: *Der Man ohne Eigenschaften*, in Id., *Gesammelte Werke*, a cura di A. Frisé, Bd. 1-5, Rowohlt, Hamburg, 1981. Trad. it. di A. Rho, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino, 1956.
- Musso, P., 2010: *Yves Klein. Fin de la représentation*, Mancius, Bruxelles.

- Nef, Ch., 2011: *La force du vide. Essai de métaphysique*, Seuil, Paris.
- Origgi, G., 2007: *Un certain regard. Pour une épistémologie de la réputation*, lezione *La réputation*, Fondazione Olivetti, Roma:  
[http://ehess.academia.edu/GloriaORIGGI/Papers/88407/Un\\_certain\\_regard.\\_Pour\\_un\\_e\\_epistemologie\\_de\\_la\\_reputation](http://ehess.academia.edu/GloriaORIGGI/Papers/88407/Un_certain_regard._Pour_un_e_epistemologie_de_la_reputation)
- Origgi, G., 2008: *Qu'est-ce que la confiance?*, Vrin, Paris.
- Ottobre, A., Velotti, S., 2007: *Le proprietà estetiche*, in A. Coliva (a cura di), *Filosofia analitica: temi e problemi*, Carocci, Roma, pp. 307-330.
- Palma, M., 2007: *Percezioni alterate e moderne: Walter Benjamin e l'hashish*, in F. Desideri, G. Matteucci (a cura di), *Estetiche della percezione*, Firenze University Press, pp. 47-62.
- Peterson, S., 2009: *Space-Age Aesthetics. Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar european Avant-Garde*, Pennsylvania State University Press, Philadelphia.
- Pietz, W., 1985-1987-1988: *The Problem of the Fetish I-II-III*, "RES. Anthropology and Aesthetic", 9, pp. 5-17; 13, pp. 23-45; 16, pp. 105-123.
- Pizzo Russo, L., 2008: *La stupidità dei sensi. Sulla filosofia dell'arte di Arthur C. Danto*, "Rivista di estetica", n.s. 38, pp. 85-132.
- Plessner, H., 1924: *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus*, Friedrich Cohen, Bonn. Trad. it. di B. Accarino, *I limiti della comunità Per una critica del radicalismo sociale*, Laterza, Roma-Bari, 2001.
- Poinsot, J-M., 2008: *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Les Presses du Réel, Dijon (nuova edizione rivista e corretta: Musée d'art moderne et d'art contemporain [Manco] / Institut d'art contemporain, Genève-Villeurbanne, 1999).
- Puthomme, B., 1999: *Yves Klein: bachelardien?*, "Philosophique", pp. 53-60.
- Puthomme, B., 2002: *Le rien profond. Pour une lecture bachelardienne de l'art contemporaine*, l'Harmattan, Paris.
- Rey, J-M., 2002: *Le temps du crédit*, Desclée de Brouwer, Paris.
- Rey, J-M., 2003: *Les promesses de l'œuvre*, Desclée de Brouwer, Paris.
- Ribbetes, J-M., 2003: *Yves Klein contre C.G. Jung: La grande bataille de l'Incarnation contre la marée noire de l'occultisme*, Éditions de la Lettre Volée, Bruxelles.
- Riout, D., 2004: *Yves Klein: Manifester l'immatériel*, Gallimard, Paris.
- Riout, D., 2009: *Exaspérations 1958*, in Aa.Vv. (2009), pp. 37-46.
- Rothko, M., 2004: *The Artist's Reality. Philosophies of Art*, a cura di Ch. Rothko, Yale University Press, London-New York. Trad. it. di R. Venturi, *L'artista e la sua realtà. Filosofia dell'arte*, Skira, Milano, 2007.

- Sartre, J-P., 1948: *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris. Trad. it. di E. Bottasso, *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino, 1964.
- Schaeffer, J-M., 1996: *Les Célibataires de l'Art. Pour une esthétique sans mythes*, Gallimard, Paris.
- Schaeffer, J-M., 2009: *Relazione estetica e conoscenza*, in F. Desideri, G. Matteucci, J-M. Schaeffer (a cura di), *Il fatto estetico. Tra emozione e cognizione*, ETS, Pisa, pp. 13-27.
- Shelley, J., 2003: *The Problem of Non-Perceptual Art*, "British Journal of Aesthetics", 43/4, pp. 363-378.
- Schellekens, E., 2005: *'Seeing is Believing' and 'Believing is Seeing'*, "Acta Analytica", 20/4, pp. 10-23.
- Schmitz, H., 2009: *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie*, Karl Alber Verlag, Freiburg-München. Trad. it. a cura di T. Griffero, *Nuova Fenomenologia. Un'introduzione*, Christian Marinotti, Milano, 2011.
- Serig, D., 2008: *Visual Metaphor and the Contemporary Artist*, VDM Verlag, Saarbrücken.
- Severi, C., 2007: *Le principe de la Chimère. Une anthropologie de la mémoire*, Éditions de rue de l'Ulm, Paris.
- Simmel, G., 1908: *Psicologia dell'ornamento*. Trad. it. a cura di V. Cotesta, *Sull'intimità*, Armando, Roma, 1996, pp. 105-118.
- Simon, G., 2003: *Archéologie de la vision. L'optique, le corps; la peinture*, Seuil, Paris.
- Smithson, R., 1967a: *What is a Museum? A Dialogue between Allan Kaprow and Robert Smithson*, "Arts Yearbook", *The Museum World*, in Id., *The Writings of Robert Smithson*, a cura di N. Holt, New York University Press, New York, 1979, pp. 43-50.
- Smithson, R., 1967b: *Towards the Development of a Air Terminal Site*, "Artforum", 6/10, pp. 52-60.
- Spinicci, P., 2008: *Simile alle ombre e al sogno. La filosofia dell'immagine*, Bollati, Torino.
- Stafford, B.M., 2004: *Romantic Systematics and the Genealogy of Thought: The Formal Roots of a Cognitive History of Images*, "Configurations", 12/3, pp. 315-348.
- Thomas-Fogiel, I., 2008: *Le concept et le lieu. Figures de la relation entre art et philosophie*, éditions du Cerf, Paris.
- Tillier, B., Wermester, C. (a cura di), 2011: *Conditions de l'œuvre d'art de la Révolution française à nos jours*, Fage, Lyon.
- Van Den Haag, E., 1956: *Snobbery*, "The British Journal of Sociology", 7/3, pp. 212-216.
- Vischer, R., 1873: *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Credner, Leipzig. Trad. it. a cura di A. Pinotti, *Sul sentimento ottico della forma*, in Vischer, R., Vischer, F.Th., *Simbolo e forma*, Aragno, Torino, 2003.

- Vouilloux, B., 1994: *Pour introduire une poétique de l'informe*, in Id., *L'œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*, Belin, Paris, 2004, pp. 255-296.
- Vouilloux, B., 2011: *Le Tournant "artiste" de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIXe siècle*, Hermann, Paris.
- Warburg, A., 1923: *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblos Indianer*, Warburg Institut Archive (WIA), 93.4. Trad. it. a cura di M. Ghelardi, *Ricordi di viaggio nella regione degli Indiani Pueblo nell'America del Nord (Frammenti, polverosi materiali per la psicologia della pratica artistica primitiva)*, in Id., *Gli Hopi*, Arago, Torino, 2006.
- Wahrol, A., 1975: *The Philosophy of Andy Warhol: (From A to B and Back Again)*, Harcourt Brace Jovanovich, New York.
- Weschler, L., 1982: *Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees. A Life of the Contemporary Artist Robert Irwin*, University of California Press, Berkeley.
- Wigley, M., 1995: *White walls, designer Dresses: The Fashioning of modern Architecture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London.
- Zanzotto, A. 1969: *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, in Id., *Le Poesie e Prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Mondadori, Milano, 1999, pp. 359-375.