



---

## L'arte e lo spazio

Carsten Juhl

---

*L'arte, la sua scena primitiva e l'esposizione oggi:  
presentazione e presenza dell'opera.  
Un'occasione per riprendere la riflessione  
sulla scena dell'arte e le forme della memoria*

### **La nascita dello spazio espositivo**

Per gli occidentali, la formazione di uno spazio culturale strutturato ha origini antiche. Ad Atene si formarono gradualmente le aree del tempio, della politica e del teatro con tre pratiche ben distinte che in qualche modo dovevano rimediare e man mano sostituirsi all'arcaica concezione del mondo, concezione legata al mito e al sacrificio umano. A scardinare l'idea antica dell'assoggettamento al destino sembra sia stato un sentire etico: secondo Karl Meuli è il sorgere di un dubbio nella comunità, il dubbio sul diritto al sacrificio dell'innocente. E questo dubbio si manifesta come una «commedia dell'innocenza» sacrificale che trasforma la vecchia relazione fra natura e destino in una dialettica fra Eros e Neikos, ovvero fra amore e conflitto. A partire da questa dislocazione dell'arcano si sviluppano stati d'animo man mano identificabili con la contemplazione (il tempio), la decisione (l'agorà) e la percezione (il teatro). In Italia è stato Gianni Carchia ad analizzare quella dialettica nel suo libro *Orfismo e tragedia. Il mito trasfigurato* del 1979.

Mentre la posizione orfica permetteva una distanza e una dissidenza rispetto alla formazione delle istituzioni attiche, tempio, agorà e teatro, la tragedia greca punta invece il dito contro il Neikos: la forza della conflittualità riesce a mantenere rituali che addolorano la comunità anche quando apportano vittorie militari importanti, come nel caso della guerra di Troia. Il sacrificio di Ifigenia, che sembra placare le tempeste e dar buon vento alla flotta greca, finirà col regicidio di Agamennone e col matricidio di Clitennestra nella stirpe degli Atridi.

Le tragedie di Eschilo con due protagonisti hanno dato il via a una struttura dinamica fra coro e pubblico: la narrazione può essere svolta e commentata, ovvero esposta davanti a un pubblico che ascolta e vede. Le tragedie, infatti, non venivano lette da un pubblico; esso non le concepiva come testi, ma come situazioni visive con suoni, parole e maschere costruite attorno ad alcuni intrighi drammatici su una scena diversa dai luoghi della religione e della politica nella *polis*.

Undici anni dopo *Orfismo e tragedia* fu Giorgio Agamben a sottolineare in un testo densissimo, *La comunità che viene* (1990), l'importanza dell'esposizione: il poter esporre il modo in cui qualche cosa acquisisce senso costituisce una soglia fra un «fuori» e un «dentro» della comunità.

«Il fuori non è un altro spazio che giace al di là di uno spazio determinato, ma è il varco, l'esteriorità che gli dà accesso – in una parola: il suo volto, il suo *eidos*» (Agamben, 1990:46). E Agamben spiega anche che «un fuori», in questi termini, si presenta come «evento». Siamo evidentemente sulla rotta storica verso la nozione di spettacolo, ma prima bisogna ricordare altre letture, tutte pertinenti per pensare la scena espositiva.

C'è l'interpretazione di Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (1992) che evoca la questione della rappresentazione di avvenimenti per capire la scena, pur sapendo che con la rappresentazione teatrale man mano finiamo in una indistinzione potenziale fra pubblico e attori/autori, fra esperienza estetica e narrazione. È la forza di questo indistinto che causerà la crisi della narrazione e dunque della rappresentazione fittizia che finisce in quella «impresenza generalizzata» (termine di Nancy), che caratterizza l'alto modernismo con la nascita dell'astrazione in arte, da Vasilij Kandinskij e Hilma af Klint a Kasimir Malevič e Piet Mondrian.

Questa complessità apre a due altre letture del fatto scenico. Da una parte c'è l'interpretazione antropologica evocata da tanti – per il contesto greco specialmente da Henri Jeanmaire (1951) – che ricorda che tutte le società che hanno rituali organizzano anche spazi scenici per realizzarli e che tali spazi producono separazioni di tipo «teatrale» fra un pubblico e gli agenti del rituale.

Dall'altra parte, invece, troviamo un'interpretazione nettamente antispettacolare e ontologica: Martin Heidegger dà la priorità alla luce per evidenziare uno spazio per l'arte e situa l'effetto della luce nella natura, nella radura. Il suo gesto filosofico è dunque parallelo a quello dell'estetica kantiana, ove il bello dell'arte è analizzato *in analogia* con il bello della natura (Kant, *Critica del giudizio*).

Con *L'origine dell'opera d'arte* di Heidegger siamo dunque lontanissimi sia dall'idea di rappresentazione, che da quella di teatro. Bisogna infatti ricordare che da Heidegger in poi v'è una grande diffidenza verso la spettacolarità dell'arte, una diffidenza che ha le sue radici nella ricerca del momento *autenticamente* evocativo, intimo e al limite anche estatico della partecipazione all'arte come presenza fisica e come atto di percezione. Queste radici si trovano per lo più nel vitalismo di Nietzsche, a partire dalla sua opera giovanile *La nascita della tragedia*.

A ogni modo questa diffidenza è ereditata dai critici d'arte moderni. Se diciamo che abbiamo a che fare con tre periodi dell'arte astratta – quello storico dell'alto modernismo già citato, seguito poi dal Color Field e dal Cobra degli anni '40 e '50, per finire col Minimal degli anni '60 – sono gli ultimi due che hanno dovuto subire gli attacchi da parte della critica d'arte: seguendo una tradizione delle avanguardie storiche, alla fine degli anni '60 Guy Debord accusò l'arte del suo tempo di essere «recuperata» dalla spettacolarità generalizzata della cultura in seguito all'avvento della comunicazione di massa visiva e al consumismo dell'arte commerciale. Più articolato e più profondo nella sua critica fu invece Michael Fried (1995) che, senza conoscere la posizione di Debord, formulò una critica della *messa in scena* dell'oggetto, della cosa artistica. Messa in scena che Fried considerava essere una «teatralizzazione» del gesto curatoriale e dell'oggetto in mostra.

I filosofi francesi Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy hanno invece notato che è possibile separare la messa in scena dalla spettacolarità della

presentazione seguendo l'analisi di Karl Reinhardt, che nel suo libro *Aischylos als Regisseur und Theologe* (1949) sciolse per primo e definitivamente la scena dal mito. In *Scène*, libro scritto a quattro mani da Lacoue-Labarthe e Nancy (2013), viene fatto un grande sforzo per localizzare l'*Anwesen* possibile nella percezione estetica. Nelle lingue neolatine, la nozione heideggeriana di *Anwesen* viene spesso resa con «presenza». La traduzione è pertinente sotto diversi punti di vista fra i quali il nostro, ove è questione della presenza dell'opera d'arte in uno spazio museale.

Grazie a questa breve storiografia dello spazio espositivo, possiamo riallacciare alla questione dell'origine, che già impegnava il lavoro di Roberto Ciaccio prima del 1994 (Roberto Ciaccio, *L'Opera e l'Origine*).

Per un museo che si occupa di antropologia e arte, la ricerca artistica di Ciaccio costituisce un punto di partenza ricco di prospettive: non solo per via della questione dell'origine presente nella sua ricerca da molti anni, ma anche per le pratiche seguite mediante diversi dialoghi ed espansioni: dialoghi con la filosofia ontologica di Heidegger, con il potenziale delle materie, con gli spazi espositivi e il loro contesto culturale, con l'astrazione, col volume dell'opera, col gesto artistico stesso della serialità. Inoltre, sono da notare le espansioni della monocromia (mi ero occupato di quest'ultima nell'antologia già citata del 1994), della cromatica trasparente (vedi più tardi Mark Rothko) e del capovolgimento Dada (vedi Marcel Duchamp).

Pratiche al plurale dunque, poiché bisogna ricordare che non esiste un metodo sperimentale, né nei laboratori scientifici, né in quelli artistici. È stato il matematico francese René Thom (1980), l'inventore della teoria delle catastrofi, a sottolineare che «il metodo sperimentale» non esiste; esistono solo esperimenti fatti in un modo più o meno sistematico. In effetti, la ricerca con sistema è un altro degli elementi che caratterizza l'operare artistico di Roberto Ciaccio, una ricerca continua che, oltre al problema dello spazio espositivo si incentra anche sulla temporalità delle morfogenesi create e esaminate dall'artista (vedi in seguito).

Continuando il ragionamento epistemologico di Thom, si potrebbe aggiungere che le sperimentazioni dell'arte astratta non spiegano, ma dispiegano lo spazio, sia a livello pratico che teorico. Anche plastico e cromatico, voluminoso o concentratissimo che sia, tale dispiegare dell'arte astratta crea e unifica

allo stesso tempo lo spazio in cui lo si espone. Già al tempo dell'astrazione nell'alto modernismo fu notato che l'operare dell'arte astratta non era neutro ma di intervento. Tale attività nell' esporre opere astratte fu portata a un culmine teorico e pratico dai costruttivisti polacchi Wladyslaw Strzeminski e Katarzyna Kobro. Nel 1977 a Losanna l'editore di testi slavi L'Âge d'Homme, fece tradurre tutti i testi polacchi sul tema e li pubblicò sotto il titolo *L'Espace uniste*: spazio non unificato o unico, ma unificante, potremmo dire di quello spazio. All'interno della storia del modernismo, la questione dell'esposizione di opere astratte ha inizio in quel momento.

### **La capriola concettuale**

Il museo di antropologia e arte è fondamentalmente un luogo di dislocazioni. L'avvicinamento delle culture e l'appropriazione degli oggetti «esotici» lo trasforma in un laboratorio di ricerche dei sensi possibili nel mondo; evidentemente senza sintesi «organica», ma invece con una complessità che può mantenere e sviluppare l'idea del molteplice e forse anche dell'aperto. Nella filosofia di Kant, il pensiero è mosso da una *Trieb*, una pulsione verso l'unificazione delle conoscenze e del comprendere, non per farne una coscienza come nel pensiero di Hegel, ma per *mantenere un orientamento* in mezzo alle singole pregnanze e applicazioni dei saperi ancestrali e dei risultati delle ricerche attuali. Questo mantenimento è reso possibile dal passar del tempo e dalle sostanze attivate dalle ricerche, dunque tempo e materiale «davanti a uno sguardo» come spiega Didi-Huberman, evitando così l'immensa questione della fenomenologia della percezione (il visibile dell'invisibile etc.).

Storicamente si può dire che il museo è sorto man mano che la rappresentazione di una unità del mondo venne a mancare con il dio morto di Nietzsche e con il mercato globale di Marx. E questa unità «perduta» – perdita già in preparazione dal 1789 e dalla rivoluzione francese – diede lentamente il via a tutta una estetica del rimpianto e del risentimento che sfociò in un numero di testi di teoria dell'arte importantissimi: *La deshumanización del arte* di Ortega Y Gasset (1925), *Verlust der Mitte* [La perdita del centro] di Hans Sedlmayr (1948) e infine la grande rimessa in ordine della storia dell'arte moderna nei *Zeit-Bilder* di Arnold Gehlen (1960). «Le immagini del tempo» o soltanto «Le immagini tempo» recano

il sottotitolo *Sociologia ed estetica della pittura moderna* e sono state tradotte e introdotte in Italia da Gianni Carchia, che si serve del sottotitolo come titolo dell'edizione italiana. Uno dei capitoli centrali di questo libro è il quinto consacrato a Kandinskij e Mondrian. Gehlen vi discute la figura dell'artista pensatore o del pittore scrittore di teoria ed è senz'altro la prima volta che uno scienziato cerca di analizzare la relazione fra sapere astratto e pittura astratta, penetrata nell'arte attraverso un lungo processo che comincia con le lettere di Cézanne per finire con la svolta della Conceptual Art negli Stati Uniti di fine anni '60 (Joseph Kosuth, Lawrence Wiener, Jenny Holzer e tanti altri). Gehlen capisce subito che non si tratta di descrivere progetti plastici o iconici, ma di commentare quella intenzionalità artistica che soggiace alla riflessione estetica e alle sue manifestazioni pratiche. Il pensiero del pittore non prepara l'artista alla realizzazione dell'opera, ma partecipa a far scaturire quel gesto che poi rende possibile il lavoro concreto. Ispirazione, intuizione, articolazione del talento: le descrizioni di quel passaggio sono tante quante sono le sue realizzazioni. Fu Kant a battezzare la riflessione estetica «espansa» come un gesto verso una «finalità senza fine».

Né Martin Heidegger né Roberto Ciaccio avrebbero però potuto accettare questa interpretazione «afinale» del pensiero e del fare artistico come una assenza di un fine, che in fondo lascia all'operazione artistica una sola direzione storica, quella di continuare la creazione in eterno, caratteristica idea di base del modernismo «sciolto» (tipo Fluxus). Per smentire quel *processo infinito dell'arte* ci devono quindi essere delle singole opere che lo fermano localmente mediante pregnanze estetiche e materiali; quelle pregnanze si chiamano forme, anche quando poi di forme ne generano delle altre per completare gli esperimenti possibili nella morfogenesi delle serie di variazioni cromatiche, di volume e di allestimento.

*Conceptual Art*, arte concettuale, forse non è il termine più adeguato quando ci occupiamo della storia dell'arte. Anche nei quaderni di Leonardo da Vinci troviamo «concetti» che, ad esempio, riguardano il disegno o la realizzazione tridimensionale. Forse sarebbe più utile usare il termine «sfera cognitiva» e, così facendo, allargare il problema della relazione fra opera e spazio espositivo. È stato un altro filosofo francese, Jean-François Lyotard, a vedere chiaramente che una «spazializzazione» di quella relazione non poteva non implicare filosofemi o «idee» sul tipo di sapere veicolato, esponendo opere con dimensioni teoriche. Nel 1985 il Centre Pompidou di Parigi aprì le porte a una esposizione, che do-

veva segnalare una svolta: *Les Immatériaux*. L'immateriale dell'informatica e del digitale dialogavano con il sublime dei monocromi orizzontali di Barnett Newman o coi capovolgimenti dadaisti di Marcel Duchamp. Nel 2019 Daniel Birnbaum e Sven-Olav Wallenstein consacrarono un grande volume a quella esposizione: *Spacing Philosophy. Lyotard and the Idea of the Exhibition*, pubblicato presso l'editore Sternberg di Berlino. Undici anni prima, la storica dell'arte Francesca Gallo (1980) si era già occupata degli *Immatériaux*, sottolineando invece la funzione di testimonianza di quella esposizione contenuta nell'interpretazione lyotardiana dei grandi temi degli anni '80: il postmoderno, la cibernetica, la *media art* e, ovviamente, l'arte concettuale (in questo caso quella di Joseph Kosuth).

Invece di addentrarsi nella sfera caleidoscopica degli anni '80, la scelta di Roberto Ciaccio fu quella ermeneutica, di riesamina della questione dell'origine, come se ci fossero delle analogie fra le proposizioni di Heidegger e le soluzioni visive delle forme, delle immagini e delle installazioni del pittore italiano. E quelle analogie c'erano: un esempio chiaro delle possibilità di quel *gesto analogico* lo si è potuto vedere di recente, con l'installazione delle lastre di rame di Roberto Ciaccio nel Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci a Milano. Nel catalogo della mostra *La voce dei metalli* troviamo le fotografie delle lastre con sfumature cromatiche in superficie accanto alla tecnologia storica delle locomotive a vapore e i metalli «rozzi» delle rotaie. È sorprendente vedere con quale serenità il tempo inscritto su quelle lastre si contrappone alla superficie del mezzo tecnico di trasporto. Come spiegava Heidegger nella conferenza *La questione della tecnica* (novembre 1953): «L'essenza della tecnica non è in alcun modo una cosa tecnica». La sostanza partecipa come portatrice e incarnazione della presenza, della *Anwesen* per l'appunto.

### ***L'Andenken di Hölderlin come punto di partenza***

Il poema *Andenken* fu l'ultima opera pubblicata in vita da Hölderlin (1807) e tratta della memoria e del suo modo di operare mediante ricordi di tipo visivo. Il secondo verso incomincia così:

«Noch denket das mir wohl und wie» che tradotto in italiano reciterebbe: «Ancora mi si ricorda bene e come» gli olmi s'inclinavano verso il mulino etc.

Marcel Duchamp,  
*Tu m'*, 1918,  
Yale University Art Gallery,  
New Haven, Connecticut.



Non è dunque l'agente che si ricorda, ma un ricordo che si impone, facendo l'agente giustamente *inclinare* verso uno stato di paziente o quasi. Il verbo usato da Hölderlin qui è «neigen», inclinare, tendere verso, col sostantivo *Neigung*, tendenza a. L'immagine evoca nell'agente-paziente una tensione che alla fine del poema prende la forma dello sbocco della Garonna nel mare e della partenza degli uomini della Dordogna verso le «Indie» dell'America. Il poema muove dunque da una forma riflessiva densa di stati d'animo a una transitiva aperta e oceanica.

Quel che succede nell'*Andenken* è sicuramente di carattere visivo, ma non è un racconto che in qualche modo potrebbe essere «figurabile» o «simboleggiabile» in arte. Non lo si può rendere se non in modo astratto, andando direttamente alla struttura del poema e ai fenomeni evocati in esso: avvicinarsi, restare, partire.

Il gesto di Roberto Ciaccio doveva dunque oscillare fra un seriale e un retrospettivo: la sua *IX Annotazione Nera. Recto e verso* rappresenta due facce di un monocromo nero o pallido con una appendice filiforme. La stessa immagine recto e verso annuncia un potenziale di volume. L'interfaccia fra la «luce nera» di tale *Annotazione* di Ciaccio e il capovolgimento della memoria in Hölderlin articolano qualche cosa di fondamentale nell'allestimento e nel gesto curatoriale di queste opere: lo spazio agisce e si intreccia con l'opera esposta

in modo molto sinfonico nella *Suite Cariatidi* con le pitture *Revenants*. Qui il gesto di Ciaccio riprende e approfondisce il gioco fra opacità e trasparenza, che anni prima era stato l'oggetto delle ricerche di Mark Rothko, e Ciaccio portò quel gioco a una relazione finissima con le sculture e i luoghi storici. I monocromi di Ciaccio «ritornano», appunto, come presenze di quel sublime che può solo essere evocato e mai rappresentato.

Se la *Suite Cariatidi* è sinfonica, la *Memoria dell'Acqua* è invece catastrofica. Lo spettro che gira stavolta non è quello del pittore di origine lettone, ma del dadaista francese Marcel Duchamp. Nella *Memoria dell'Acqua* il gesto di Roberto Ciaccio è molto più spregiudicato e profondamente originale nel senso di Thom: mentre Duchamp nella tela *Tu m'* del 1918, ovvero in piena trasformazione Dada, lasciava le lastre fermarsi da sole per poi essere dirette da un indice verso una ragnatela e un attaccapanni in prospettiva storta, le dieci lastre in rame della *Memoria dell'Acqua* di Roberto Ciaccio in fila d'attesa sono risucchiate dalla fontana/natura, che le fa esplodere, lasciandole poi atterrare storte e definitive nel cortile/contesto. Seguendo la semiotica fisica di René Thom, si potrebbe dire che la *Memoria dell'Acqua* è un esempio di catastrofe topologica.

L'opera di Roberto Ciaccio è senza dubbio un'opera condizionata dall'arte del proprio tempo, ma mantiene anche una relazione costante e serena con una dimensione assoluta e singolare scaturita dalla letteratura romantica e dalla filosofia interpretata da Martin Heidegger; davanti a quest'opera si potrebbe dunque parlare di una costanza della presenza. Presenza reinterpretata e ricreata da una ricerca artistica acutamente analogica.

## Bibliografia

- Agamben Giorgio, *La comunità che viene*, Einaudi, Torino 1990.
- Birnbaum Daniel & Wallenstein Sven-Olav, *Spacing Philosophy. Lyotard and the Idea of the Exhibition*, Sternberg Press, Berlin 2019.
- Carchia Gianni, *Orfismo e tragedia. Il mito trasfigurato*, Celuc libri, Milano 1979.
- Ciaccio Roberto. *L'Opera e l'Origine. Annotazioni di luce in otto momenti per Holzwege di Martin Heidegger*, edizione bilingue italiano-inglese, Umberto Allemandi & Co., Torino 1994.
- Ciaccio Roberto, *La voce dei metalli*, edizione bilingue italiano-inglese, Corraini Edizioni, Mantova 2020.
- Debord Guy, *La società dello spettacolo*, Massari editore, Bolsena 2002. Trad. it., a cura di Pasquale Stanziale. Ed. orig. *La société du spectacle*, Bouchet-Chastel, Paris 1967.
- Fried Michael, «Art and Objecthood», in: Gregory Battcock (a cura di), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley 1995, pp.116-147. Prima ed. 1967.
- Gallo Francesca, *Les Immatériaux. Un percorso di Jean-François Lyotard nell'arte contemporanea*, Aracne, Roma 2008.
- Gehlen Arnold, *Sociologia ed estetica della pittura moderna*, Guida, Napoli 2011. Trad. it. a cura di Gianni Carchia. Ed. orig. *Zeit-Bilder*, Atenäum Verlag, Frankfurt a.M. 1960.
- Heidegger Martin, «Der Ursprung des Kunstwerkes (1935-1936)», in: Id., *Holzwege*, Vittorio Klostermann Frankfurt a.M., 1950. Trad. it a cura di Pietro Chiodi., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968.
- Heidegger Martin, *Die Kunst und der Raum. L'art et l'espace*, edizione bilingue tedesco e francese, Erker Verlag, St. Gallen 1969.
- Jeanmaire Henri, *Dionysos – Histoire du culte de Bacchus*, Payot, Paris 1951. Trad. it. a cura di Gustavo Glaesser., *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, Einaudi, Torino 1972.
- Lacoue-Labarthe Philippe & Nancy Jean-Luc, *Scène*, Christian Bourgois, Paris 2013. Prima ed. 1992.
- Meuli Karl, «Griechische Opferbräuche», in: Olof Gigon & Karl Meuli e altri, *Phyllobolia. Festschrift für Peter von der Mühl*, Benno Schwabe Verlag, Basel 1946.
- Nietzsche Friedrich, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1972. Ed. orig., Id., *Die Geburt der Tragödie*, Verlag von E. W. Fritsch, Leipzig 1886.
- Ortega y Gasset José, *La disumanizzazione dell'arte*, Ed. Lerici, Cosenza 1980, trad. it. a cura di Otello Lottini. Ed. orig., Id., *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente, Madrid 1925.
- Reinhardt Karl, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, A. Francke AG-Verlag, Bern 1949.
- Sedlmayr Hans, *Perdita del centro. Le arti figurative del XIX e XX secolo come sintomo e simbolo di un'epoca*, Borla, Torino 2001. Ed. orig., Id., *Verlust der Mitte: die Bildende Kunst des XIX. Und XX. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*, Otto Müller Verlag, Salzburg 1948.
- Strzeminski Wladyslaw, Kobra Katarzyna, *L'espace uniste. Écrits du constructivisme polonais, L'Âge d'Homme*, Lausanne 1977.
- Thom René, *Parabole e catastrofi. Intervista su matematica, scienza e filosofia*, Il Saggiatore, Milano 1980. Trad. it., a cura di Giulio Giorello e Simona Morini. Ed. orig., Id., *Paraboles et catastrophes. Entretiens sur les mathématiques, la science et la philosophie*, Flammarion, Paris 1980.