

49

Rivista di studi culturali  
e di estetica  
fondata da Mario Perniola  
Periodico semestrale  
n. 49, aprile 2025



MIMESIS

À G A L M A

# Á G A L M A

Rivista di studi culturali e di estetica  
fondata da Mario Perniola

## *Direzione*

Luigi A. Manfreda (Direttore responsabile)  
Ivelise Perniola (Condirettrice)

## *Capo Redattori*

Angi Perniola, Caterina Di Rienzo  
(caterina.agalmaredazione@gmail.com)

## *Comitato di redazione*

Sergio Benvenuto, Enea Bianchi,  
Anna Camaiti Hostert, Giuliano Compagno,  
Pierre Dalla Vigna, Milosh Fascetti,  
Micaela Latini, Leonardo Magnante,  
Aldo Marroni, Matteo Maria Paolucci,  
Fabrizio Scrivano

## *Comitato scientifico internazionale*

Paolo Bartoloni (Galway)  
Giovanna Borradori (New York)  
Carlos Couto de Sequeira Costa (Lisbona)  
Annateresa Fabris (San Paolo)  
Cristina Fiordimela, Freddy Paul Grunert  
(Neuhausen)  
Shuhei Hosokawa (Kyoto)  
Carsten Juhl (Copenaghen)  
Robert Lumley (Londra)  
Nicolae Rambu (Iasi)  
Annie Reniers Philippot (Bruxelles)  
Maria Teresa Ricci (Tours)  
Massimo Verdicchio (Edmonton)

## *Comitato scientifico nazionale*

Paolo Bertetto (Roma), Paolo D'Angelo (Roma),  
Gianfranco Dalmaso (Milano), Silvano Facioni  
(Roma), Giulio Ferroni (Roma), Pietro Montani  
(Roma), Giampiero Moretti (Napoli), Paolo  
Quintili (Roma)

## *Corrispondenti*

Vania Baldi (Lisbona), René Capovin (Salon de  
Provence), Fabio La Rocca (Parigi), Pedro Sargen-  
to (Wien), Roberto Terrosi (Tokyo)

Per la selezione dei contributi la Direzione si avvale  
della consulenza del Comitato scientifico internazio-  
nale e della procedura *blind peer review*.

Responsabile della pagina Facebook <https://www.facebook.com/agalmarivista>: Enea Bianchi, Matteo  
Maria Paolucci

## *Redazione*

Centro di Ricerca e di Documentazione  
"Linguaggio e Pensiero"  
Ex Facoltà di Lettere e Filosofia – Edificio B –  
I Piano – Studio 39  
Università di Roma "Tor Vergata"  
Via Columbia 1 – 00133 Roma  
E-mail: [agalmarivista@gmail.com](mailto:agalmarivista@gmail.com)  
Sito web: [www.agalmarivista.org](http://www.agalmarivista.org)

Si pubblica con il contributo della  
Università di Roma "Tor Vergata"

## *Amministrazione e abbonamenti*

Mimesis Edizioni  
Piazza Don Enrico Mapelli, 75  
20099 Sesto San Giovanni (MI) – Italy  
tel/fax +39 02 24861657 / +39 02 24416383  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

## *Sede legale della società*

MIM Edizioni Srl  
fax +39 02 89403935

Per sottoscrivere abbonamenti o richiedere i numeri  
arretrati (dal 2 in poi) scrivere a  
[ordini@mimesisedizioni.it](mailto:ordini@mimesisedizioni.it)  
oppure con acquisto online su  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
oppure telefonare al numero 02-24416383

## Abbonamenti e spedizioni

|                | Italia  | Estero  |
|----------------|---------|---------|
| Singolo numero | 14,00 € | 14,00 € |
| Abbonamento    | 25,00 € | 25,00 € |

## Spedizione:

|                    |        |         |
|--------------------|--------|---------|
| con Poste Italiane | GRATIS | 6,00 €  |
| con Corriere       | 6,00 € | 15,00 € |

Per procedere all'acquisto è necessario comunicare  
i seguenti dati: nominativo e codice fiscale; indirizzo  
di spedizione; ricevuta di esecuzione bonifico da  
anticipare via e-mail all'indirizzo  
[ordini@mimesisedizioni.it](mailto:ordini@mimesisedizioni.it)

Il pagamento può avvenire tramite: contrassegno,  
pagamento diretto all'addetto alla consegna (solo per  
l'Italia e solo per consegna con corriere);  
circuiti paypal all'indirizzo [ordini@mimesisedizioni.it](mailto:ordini@mimesisedizioni.it);  
bonifico bancario alle seguenti coordinate:

CASSA DI RISPARMIO DI ASTI –

Ag. di Sesto San Giovanni

BIC/SWIFT: CASRIT22

IBAN IT 94 T 06085 20700 000000020093

intestato a MIM EDIZIONI srl – Piazza Don Enrico  
Mapelli, 75, 20099 Sesto San Giovanni (MI)

**Ágalma** è una rivista semestrale distribuita da

Mimesis Edizioni srl  
Piazza Don Enrico Mapelli, 75  
20099 Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 21100089

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi  
mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso  
interno o didattico, non autorizzata.

Registrazione presso il tribunale di Roma  
n. 600/99 del 14/12/1999  
N° R.O.C. 19309

# Indice

## Editoriale

- p. 5 Luigi A. Manfreda, *L'esercito nomade*

## Lo stato dell'arte

- p. 9 Danilo Eccher, *Appunti per un testo sull'arte contemporanea*  
p. 17 Gabriele Perretta, *Nuove corrispondenze inter-mediali*  
p. 26 Marco Donnarumma, *Cultural immediacy: On mediation and sense making in contemporary media art*  
p. 34 Riccardo Venturi, *Allunaggio come Land art. Robert Smithson e il nonsite*  
p. 43 Luigi Antonio Manfreda, *Arte ed esperienza*  
p. 53 Gianpaolo Cacciottolo, *Paradigma e istituzione: l'archivio e l'arte contemporanea in Italia*

## Saggi

- p. 65 Giorgio Astone, *In the Outer Space. L'extraterrestre come Altro a partire dall'esosociologia*

## Perniola's Studies

- p. 75 Matteo Maria Paolucci, *A Missed Encounter. Mario Perniola and Jean-Luc Nancy on Sex, Body, Writing*

## **Recensioni**

- p. 87 Emil Cioran, *Il nulla per tutti. Lettere ai contemporanei* (Aldo Marroni)
- p. 89 Micaela Latini, Elena Tavani (a cura di), *Connected Images: New Paradigms for Aesthetic Experience* (Katia Botta)
- p. 91 Fabio Camilletti, *Spettri familiari. Letteratura e metapsichica nel secondo Novecento italiano* (Leonardo Magnante)

- p. 95 **Abstracts**

- p. 101 **Notizie sui collaboratori**

- p. 103 **Indice dei numeri precedenti**

Lo stato dell'arte

# Luigi Antonio Manfreda

## *Arte ed esperienza\**

Per quali forme l'arte contemporanea può gettar luce sulle profonde trasformazioni che l'esperienza dell'uomo occidentale ha subito, a partire dal primo conflitto mondiale sino a oggi? E ancora prima, cosa intendere per *esperienza*? Come pensare la differenza tra le diverse idee di esperienza e l'esperienza 'allo stato bruto', a cui più o meno volontariamente ci riferiamo quando poniamo una questione del genere, o quando parliamo, ad es., di 'vita quotidiana' dell'uomo contemporaneo? A cosa attingiamo, quando ci riferiamo a questa pre-nozione, al suo presunto *immediato*?

### Esperienza e povertà

La nozione di esperienza, a prima vista tanto familiare, risulta, se considerata più attentamente, fra le più oscure ed enigmatiche per il pensiero filosofico. Per avvicinarci a una anche solo iniziale impostazione delle questioni che abbiamo richiamato, può essere utile volgerci, seppure per rapidi accenni, a due figure che hanno segnato la riflessione del Novecento su di esse, Simmel e Benjamin.

Prendiamo le mosse da un piccolo testo di poco successivo a *La filosofia del denaro*, la grande, 'inaugurale' opera di Georg Simmel apparsa ai primi del Novecento. In questo testo, che si intitola *Die Großstädte und das Geistesleben*, *La metropoli e la vita spirituale*, Simmel declina il tema delle mutazioni subite dall'esperienza nel moderno attraverso l'analisi delle forme in cui l'individuo reagisce nei confronti della pressione che subisce dall'ambiente metropolitano. Il nuovo paesaggio in cui è immerso ha tratti radicalmente mutati rispetto a quelli delle società precedenti. L'*ideale* della *Kultur* si rivela impotente a comprendere la 'nuova oggettività' determinata dalla circolazione delle merci nel segno neutrale-universale del denaro, "forma generale dell'esistenza". Il valore d'uso viene assorbito dal valore di scambio, quello 'intrinseco' dall'altro determinato dal contingente

\* Il testo è la versione italiana, in parte modificata, di una conferenza tenuta a Malaga nel 2017 e apparsa con il titolo *Art and experience in Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales* n.153, 2021/3.

‘calcolare’ dei soggetti dello scambio. Il dominio del *Verstand*, dell’intelletto, del distinguere, calcolare e pianificare, nelle relazioni pubbliche, determina una sorta di circolo, in cui, come sempre nel discorso simmeliano, piuttosto che lo schema lineare causa-effetto, vale il principio della circolazione del senso, della dipendenza reciproca. Infatti, se “economia monetaria e dominio dell’intelletto si corrispondono profondamente”, poiché “ad entrambi è comune l’atteggiamento della mera neutralità oggettiva con cui si trattano uomini e cose” (Simmel 1995: 38), il “carattere intellettualistico della vita psichica metropolitana” deve essere considerato anche come “una difesa” della vita soggettiva nei confronti della “violenza” dei flussi a cui l’individuo è sottoposto: “la base psicologica su cui si erge il tipo delle individualità metropolitane è *l’intensificazione della vita nervosa*, che è prodotta dal rapido e ininterrotto avvicinarsi di impressioni esteriori ed interiori” (Simmel 1995: 36). Si tratta dunque di una sorta di corazza necessaria per inoltrarsi per i sentieri del nuovo mondo.

D’altronde proprio per l’insieme di questi motivi, come *La filosofia del denaro* aveva mostrato, la metropoli è il luogo in cui si afferma definitivamente l’emancipazione del soggetto dall’autorità patriarcale, dalle potenze mitiche, dal suo ‘stato di minorità’, per usare l’espressione usata da Kant per definire l’*Aufklärung*. I vincoli imposti dalla piccola comunità, l’orizzonte circoscritto di senso in cui si muovono i suoi membri, il normativo etico radicato nel *Gemüt*, nel “sentimento”, nella “quieta ripetizione di abitudini ininterrotte”, cedono di fronte all’apertura esponenziale della cerchia dei nuovi stimoli, interessi e relazioni. Si afferma una sempre maggiore libertà e autonomia. E tuttavia, dall’altra parte, così come il denaro entra in relazione con ciò che è *comune* a ogni cosa, stabilendo una misura in cui è riassunto ogni qualitativo, il “puramente intellettuale” (Simmel lo definisce *der rein verstandmäßige Mensch*) non può che mostrarsi indifferente al propriamente individuale (ad es. le relazioni affettive), che residua, al polo opposto dello spettro psichico, al ‘calcolare’. Le relazioni e i contatti si moltiplicano, ma su un piano in cui non si varca la soglia di ciò che vincola in modo profondo e duraturo. Si tratta dunque di una autonomia che estende il suo raggio d’azione, dal punto di vista della vita individuale, entro una sfera limitata, e che richiede un costante sacrificio:

la puntualità, la calcolabilità e l’esattezza che le complicazioni e la vastità della vita metropolitana impongono, non stanno solo nella più stretta relazione con il suo carattere economico-monetario e intellettualistico, ma non possono fare a meno di colorare anche i contenuti della vita e favorire l’esclusione di tutti quei tratti e impulsi irrazionali, istintivi e sovrani, che vorrebbero definire da sé la forma della vita anziché riceverla dall’esterno come in uno schema rigidamente prefigurato (Simmel 1995: 41).

Questa tensione non risolta – e che d’altronde per Simmel non può trovare conciliazione – tra impulso vitale individuale, destinato a essere riassunto in una forma estranea, e il dominante della logica neutrale del *Verstand*, si riflette nello scarto tra l’enorme sapere che si è sedimentato nelle cose e quello invece inevitabilmente limitato, inadeguato che il soggetto tenta di coltivare e far crescere in se stesso.

Ora, per Simmel è possibile cogliere queste strutture, queste grandi *forme*, appunto, proprio a partire dalla esperienza che ne fa l’individuale. Esperienza che

spesso si mostra e si lascia cogliere nei dettagli. Caso ‘esemplare’ in cui si cristallizza questo procedere simmeliano, tipo ideale scaturito da quella tensione che non trova alcuna sintesi, è la figura propriamente *metropolitana* del *blasé*, che ormai estenuato non reagisce ai nuovi stimoli con “l’energia” che ‘naturalmente’ competerebbe loro.

In un breve scritto del 1933, *Esperienza e povertà*, Benjamin mostra di aver fatto tesoro della grande lezione simmeliana. Per esperienza si intende in primo luogo, qui, il sapere che dagli anziani “come un anello” viene trasmesso ai più giovani. Ma la linea della tradizione, attraverso cui – tramite l’esempio, proverbi, racconti, ecc. – questo sapere *sulla vita* viene rimodellato e consegnato di generazione in generazione, si è interrotta. Una profonda cesura è stata provocata dal primo conflitto mondiale: “le quotazioni dell’esperienza sono cadute e questo in una generazione che, nel 1914-1918, aveva fatto una delle più mostruose esperienze della storia mondiale” (Benjamin 2003: 539). Si tornava dai campi di battaglia *muti*, non più ricchi, ma più poveri di esperienza comunicabile. La *totale Mobilmachung* tecnica, per usare l’espressione jungheriana, ha prodotto lo spezzarsi della linea della tradizione, che d’altronde non è da considerarsi come un *continuum*. L’impetuoso sviluppo tecnico trasforma, allontana il passato (anche quello recente), lo fa sprofondare nell’*arcaico*. Per un verso, si tratta di un arcaico che l’individuo ritrova sedimentato, sepolto in se stesso. Per l’altro, e più in generale, un arcaico non animato dalla speranza, dalla tensione verso un futuro che redime, come ha insegnato Baudelaire, è solo *un-heimlich*, perturbante, che sconcerta e disorienta.

Di fronte all’immiserirsi dell’esperienza, e del far l’abitudine a questa povertà, si sono tentate molte vie di fuga. Lo storicismo ad es., e Dilthey in particolare, ha immaginato una rivitalizzazione della tradizione, e dunque dell’esperienza, attraverso un rinnovato *Verstehen* storico, che consentisse una immersione nel già-trascorso e una immedesimazione nelle figure e nei punti più significativi del percorso spirituale dell’umanità. Ma Benjamin coglie l’artificialità di questa soluzione. Il culto dell’*Erlebnis*, dell’esperienza vissuta, privilegiata, come rifugio, mostra la sua fatuità proprio perché questo ‘arricchimento’ del soggetto che dovrebbe trarre i propri tesori dal passato storico non ‘pensa’ la rottura della tradizione, non la assume in quanto tale, la rimuove. E dunque non può che volgersi, come suo esito estremo, allo ‘slancio vitale’ dell’esteta assetato di vita, una vita colta nella sua ideale immediatezza.

Dalla fine del XIX secolo, scrive Benjamin, la filosofia “ha compiuto una serie di tentativi per appropriarsi della ‘vera’ esperienza, in contrasto con quella che si deposita nella vita regolata e denaturata delle masse civilizzate” (Benjamin 1962: 90). A differenza della ‘filosofia della vita’, appunto, irretita nella ricerca di *choc* artificiali per rivitalizzare una sensibilità divenuta *blasé*, impotente a una autentica *Erfahrung*, per Benjamin si tratta di assumere fino in fondo la cesura nella tradizione e la povertà dell’esperienza che ne è derivata. “Con questo immenso sviluppo della tecnica una miseria del tutto nuova ha colpito gli uomini” (Benjamin 2003: 540). Non servono maschere per nasconderla, ma la capacità di *costruire* a partire da questo vuoto. Occorrono nuovi linguaggi. È significativo che Benjamin citi qui Loos e Klee, e le architetture di vetro di Paul Scheerbart. “Non per niente il vetro

è un materiale così duro e liscio, a cui niente si attacca. Ma anche un materiale freddo e sobrio. Le cose di vetro non hanno ‘aura’. Il vetro è soprattutto nemico del segreto. È anche il nemico del possesso” (Benjamin 2003: 542). Niente di più lontano dall’*interieur* borghese, sovraccarico di suppellettili e presenze ornamentali, allusive, che devono contraddistinguere la ‘personalità’ del padrone di casa e colmare gli spazi, e insieme proteggere da un esterno divenuto ormai minaccioso, dominato appunto dalla logica ferrea, inesorabile del *Verstand*.

Si tratta di un nuovo inizio, d’una ‘barbarie’, a cui non serve alcuna nostalgia per il passato, né per improbabili *Gemeinschaften* tönnesiane, magari medioevali, quanto piuttosto, com’è scritto nel breve testo dedicato a *Il surrealismo*, del 1929, un operare del ‘carattere distruttivo’. In un certo senso, riconoscere “sobriamente” ciò che è accaduto nell’ambito dell’esperienza significa *implicite* distruggere (mostrare ad es. la natura meramente retorica di ogni appello al ‘patrimonio’ dell’Umanesimo) per far spazio a nuove costruzioni. Questo è valso in generale per le avanguardie del primo Novecento. Scrive Benjamin: “noi riusciamo a penetrare il mistero solo nella misura in cui lo ritroviamo nella vita quotidiana, grazie a un’ottica dialettica che riconosce il quotidiano come impenetrabile, l’impenetrabile come quotidiano” (Benjamin 1993: 265). Questo potrebbe valere come ‘motto’ non solo per la metafisica di de Chirico, ma per l’arte del Novecento *tout court*. Ciò a cui si aspira – uscire dalle piccole ‘rivelazioni’ individuali, attingere e radicarsi nel *condi-viso* dell’*Erfahrung* – non si dà ancora, resta solo un’aspirazione.

## Informalità

Da ciò che abbiamo visto, anche se per brevi schizzi, la crisi dell’esperienza riguarda la sua stessa possibilità di costituire un altro polo rispetto alla conoscenza, per così dire di *residuo* rispetto a essa, così com’era sin da Aristotele, che distingue nettamente tra empiria ed *episteme*. L’esperienza si *sedimenta* nel quotidiano come un ‘sapere sulla vita’ non traducibile in legge scientifica. Simmel, e ancor più Benjamin, rimarkano la mancanza di una certa *qualità* di tempo, di una *ritmica* necessaria a questo sedimentarsi. Con questo tempo, viene meno il linguaggio che ne scandisce le fasi, le età, e l’autorità, che dovrebbe costituire il perno intorno a cui si riannodano i fili delle diverse tradizioni. Ora, com’è facilmente intuibile, la questione dell’esperienza non si riduce a quella *acquisita*, da portare con sé come una sorta di bagaglio interiore, che a un certo punto si potrebbe consegnare ai più giovani. In altri termini, accanto a un’esperienza che *si ha*, c’è un’esperienza che *si fa*. Come si traduce la crisi dell’esperienza da quest’altro versante, in tutti i sensi prioritario? Certo non nel senso che non si facciano più esperienze. E tuttavia, come è stato osservato, esse sembrano compiersi *al di fuori* dell’uomo, come accade per il turista che lascia che a far esperienza della bellezza del luogo in cui si trova sia la sua macchina fotografica (cfr. Agamben 1978: 7).

È in questo punto che si addensano le oscurità, poiché qui è in gioco la stessa costituzione ontologica del soggetto, la continuità del suo darsi nel quotidiano, la presenza vivente a sé stesso. Il ritrarsi del sapere sulla vita ha reso “impenetrabile”

il quotidiano. E se l'esperienza fondamentale dell'uomo, alla quale tutte le altre devono di necessità commisurarsi, è quella della finitezza, ossia della morte, come mostrano, tra gli altri, i *Saggi* di Montaigne, opera in cui l'esperienza è ancora al centro dell'argomentazione, è proprio l'assunzione della morte *nella* vita come limite interno che *misura* gli eventi della vita individuale, disponendoli in un disegno unitario, in una totalità *compiuta*, a mancare.

Crisi dell'esperienza non è quindi soltanto crisi di un *sapere* sulla vita quotidiana che non è traducibile in discorso scientifico, e che investe direttamente la possibilità di un *ethos* condiviso; è anche, e conseguentemente – almeno in alcuni momenti, i più significativi, della riflessione filosofica e artistica del Novecento – avvertire il *fare* esperienza come bloccato in una dinamica aporetica, come un labirintico non-procedere in un campo segnato da una ripetizione del *puntuale*, di ciò che è indisponibile a raccordarsi in una riconoscibile *trama*, e più in generale dall'*estraniante* della universale riduzione a merce e dalla declinazione dell'individuale come funzione. Poiché il *fare* esperienza non può che fondarsi sull'*avere* esperienza, sul sapere sulla vita che si tramanda nella linea, certo costellata da soste e da scarti, della tradizione. Non si dà un fare esperienza avulso da ciò che lo prepara, da un certo contesto. È la rete di significati che lo rende possibile – il terreno nel quale cade e che lo determina in un certo modo: che mi aiuta a decifrare e assimilare ciò che mi capita qui e ora, che per quanto improvviso o casuale non può essere un neutro-isolato, un nuovo assoluto, ma al contrario qualcosa che è già incluso in una mia pre-comprensione.

È con questa mancanza, con un 'quotidiano divenuto impenetrabile' che l'arte più consapevole del Novecento si misura. Per sintetizzare: in due grandi forme, volte in direzioni opposte, che a prima vista sembrano contraddirsi. La prima, è quella dell'aspirazione all'*immediato*. La si può cogliere lungo l'intero arco del Novecento, dall'*Action painting* alla *Minimal Art*, dalla *Land Art* sino all'*Happening*, ma il luogo in cui si manifesta dapprima con maggior chiarezza è l'Informale.

Nonostante la sua pretesa di incarnare un nuovo inizio, di porsi come punto di rottura rispetto alla tradizione nel suo complesso, l'Informale è diretto discendente delle avanguardie storiche. Già surrealismo e dadaismo, nel loro esercitare una pressione sulle forme linguistiche, esprimevano una volontà liberatrice, un appello alle forze 'dormienti', inconscie – e non solo in una visione, che potrebbe apparire piuttosto ingenua, volta all'elemento globalmente *rigeneratore* rispetto all'artificiale di un'esistenza versata nel procedere tecnico; ma anche nell'assunzione consapevole dei rischi, del *distruttivo* che tutto ciò poteva comportare. Ora, sia in Fautrier che in Dubuffet ritroviamo questo movimento a ritroso verso l'*originario*, inteso come il *vitale*, l'organico-materiale. Aspirazione a ciò che non si è ancora codificato in una forma, in un linguaggio: il processo creativo *allo stato nascente*. Che sta, come mostrano ad es. i celebri *Otages* di Fautrier, *non* nell'intendere consapevole dell'artefice, nel suo progettare, ma, al fondo, nella materia stessa, come matrice in cui è compreso quello stesso gesto. È il simbolo potente – che è anche un passaggio decisivo non solo per la teoria dell'arte, ma per l'intera cultura, che potremmo definire 'umanistica', o ciò che rimane di essa, del Novecento – del ritorno a una *integralità* dell'esperienza situata in un *al di qua* del linguistico-concettuale. Per

passare indenni attraverso i labirinti del quotidiano, e le sue maschere mostruose, ancora tanto minacciose nell'immediato dopoguerra, occorre recuperare quell'aurorale della materia che trova *in se stessa* i principi del suo divenire. La qualità del segno consisterà allora nella sua capacità di mantenersi in prossimità di quel fuoco originario, nella maggiore prossimità possibile. In altri termini: esperienza non frammentata, non dispersa in un molteplice puntiforme, separato, è questo *essere* integrale, l'integralità di questa *presenza* impersonale.

La medesima aspirazione ritroviamo in Dubuffet, radicalizzata anzi, e condotta sino alle estreme conseguenze, rivolta al ritorno al grado zero dell'esperienza, a una sorta di *neutro* in comune. Un recupero dell'immediato ottenuto grazie a una sorta di sospensione dei codici e delle tecniche, del "copiare" proposti dall'accademia. Quando si mescola alle idee l'arte diviene ossidata e senza valore, afferma Dubuffet. La sua predilezione per i disegni raccolti negli ospedali psichiatrici o per quelli dei bambini è rivelatrice. Il rifiuto della tradizione, della "cultura artistica", è propedeutico al recupero di un elementare, di un *puro* pre-linguistico. L'*Art Brut* si fonda sul recupero dell'immaginazione, ed è evidente come tutto questo rinvii a una riforma radicale dell'universo sensibile individuale: nell'arte si dà un fare originario centrato sull' "impulso" che riporta l'esperienza al suo *proprio*, che tuttavia non è circoscritto a un *mio* proprio incomunicabile, ma un 'proprio' già da sempre in comune.

Questa sorta di basso continuo ritroviamo nell'*Action painting*, in cui ciò che conta è il gesto, il movimento del corpo, che fonde la figura in una intensificazione del ritmo espressivo: il colore sgocciola direttamente sulla superficie della tela posta a terra, sulla quale l'artista volteggia. Ciò che resta, come intrico di segni ormai a riposo, è cifra del tempo più *intimo*, più *interno*, del corpo all'opera, di quella pura *azione*. Tempo che, di nuovo, apre a un magma-sostanza originaria. E una medesima direttrice intuiamo al fondo della Neoavanguardia e del *Nouveau Realisme*, che caratterizzano gli anni '60. Fine della rappresentazione significa ancora, qui, ricerca dell'immediato, che si traduce in una presenza diretta dell'oggetto quotidiano, del suo *materiale*, come in Armand o Tinguely. Come afferma Restany, si propone una sorta di attraversamento del reale percepito in sé e non attraverso il prisma della trascrizione concettuale o immaginativa. Nello stesso tempo, rielaborare il linguaggio dell'arte è riflettere sulle possibilità insite nel gesto della *dislocazione* dell'oggetto, di ciò che si dà nella quotidianità, di una sua nuova significazione. Questo *passaggio* è il propriamente artistico, esperienza che, come mostrano Ives Klein o Piero Manzoni, critica *implicitamente* la non-esperienza, il dormiente che relega nel consueto, nel familiare quotidiano. A *decidere* del passaggio, è ora la volontà del soggetto-artista, la sua *inventiva*.

La ricerca di nuove basi per un'esperienza possibile, o meglio il tentativo di ricreare, nel circoscritto spazio dell'arte, le condizioni di possibilità per un *fare* esperienza che si lasci alle spalle la crisi a cui abbiamo accennato, si ritrova, naturalmente sempre per registri diversi, nella Land Art, nell'Anti-form e nell'Arte Povera, per farsi ancor più evidente nell'Happening e nella Body Art. Estendere progressivamente il raggio d'azione dell'arte significa immaginarla capace di una profonda rimodulazione del rapporto tra l'uomo e il suo ambiente naturale.

Trasformazione che può essere pensata, come ad es. nell'Anti-form, come adesione ai processi interni alla materia, al suo divenire, o come "dilatazione della sfera del sensibile" (Celant) orientata a un ritorno alle forme elementari, sepolte nell'artificioso girare a vuoto consumistico (Arte Povera). Ma è con la *performance* che questo movimento si intensifica. Cosa ha significato, infatti, 'trasferire' l'opera nel proprio corpo? Il corpo è avvertito come quel campo primario in cui entrano in tensione la mancanza di memoria-sapere provocata dal diradarsi progressivo dell'esperienza, da una parte, e ciò che oscuramente residua come pulsione e corredo genetico. Ciò che è all'opera, allora, è il tentativo di colmare quel vuoto, di 'lavorare il corpo' nell'ascolto, di nuovo, di ciò che è sedimentato silente al suo fondo. Ma questo diveniva possibile, per converso, solo mettendo in scena 'i casi' del mondo nel teatro del proprio corpo, facendoli transitare in esso.

## Iscrizioni

A questa tendenza, volta al recupero di un elementare-originario, che tenta l'azzeramento dell'*immediatezza* della forma – per la quale, come sosteneva John Cage, l'arte non dovrebbe essere qualcosa di differente dalla vita, ma un'azione dentro la vita –, sembra contrapporsi, da un altro versante, l'arte concettuale. Per essa, come affermano esplicitamente Sol Le Witt o Joseph Kosuth, l'essenziale non è affatto l'opera, ma il processo ideativo, il progetto, il *concepire* che sta alla sua base. 'L'esito finale' dell'operare artistico, infatti, finirà per smaterializzarsi nelle 'iscrizioni' di Kosuth. L'asse gravitazionale poggia interamente sull'*intenzione* consapevole del soggetto all'opera. Non si dà oggetto *puro*, emancipato dalla visione. L'artista ritrova il suo luogo d'appartenenza, la sua patria, nella logica riconoscibile che combina gli elementi dell'operare.

Può sembrare eccessivo contrapporre quella che in fondo è una corrente tra le altre nell'arte del Novecento, se non a tutto il resto, a una buona parte di ciò che rimane. Ma occorre osservare, in primo luogo, che *l'intera* arte dello scorso secolo, insieme a quella di questi ultimi anni, "l'arte espansa", come la chiama Mario Perniola, è sin dai tempi di Duchamp e delle avanguardie *integralmente* arte concettuale. L'opera, nonostante l'aspirazione a muoversi in senso opposto, trova *altrove* la sua legittimazione: in ciò che la prepara e determina in quanto tale (così ad es. anche l'*Art Brut* di Dubuffet, che fa dell'anti-intellettualismo il suo programma, non si accorge di essere già situata, proprio insistendo in questa direzione, nel suo speculare opposto). Questo finisce per assegnare all'arte concettuale una cifra peculiare rispetto alle altre teorie artistiche, di *simbolo* valido per tutte. In secondo luogo, la contrapposizione tra le due correnti: tra la ricerca della salvezza nell'immediato e la sua negazione come richiamo all'onnipresenza della mediazione linguistica, si rivela illusoria, dal momento che entrambe sono, a ben guardare, facce della stessa medaglia. È *in quanto* arte intrinsecamente concettuale che la prima ha potuto aspirare, certo in forme tanto diverse, all'immediato. E proprio la consapevolezza dell'inevitabile gravitare dell'opera intorno al progettare individuale, del suo essere riflesso del taglio prospettico prodotto dalla grammatica (*non* naturale:

costruita) del porre-in-immagine, finisce col determinare il desiderio del suo superamento. Alla possibilità di attingere questo *al di là* è affidata la riuscita dell'opera.

Poiché in questo medesimo movimento confidava la speranza di un recupero dell'esperienza. Il tratto che accomuna le due linee a cui abbiamo accennato finora è infatti l'aspirazione a includere nel fare artistico l'intero ambito dell'esperienza, dell'esperienza *tout court*, per una gigantesca, pantagruelica trasposizione che non è stata mai immaginata nei secoli precedenti alla *Romantik*. L'arte ha certo assunto, nelle diverse epoche, funzioni essenziali: come nel medioevo, un irradiare senso al quale attingeva il quotidiano, che in quell'orizzonte di significati veniva scandito e riconosciuto. Ma non ha mai tentato, e pensato come *possibile*, di sussumere nelle sue forme l'intera sfera dell'esperienza, il molteplice esistenziale individuale e collettivo. Sussunzione nel *fare* artistico, appunto, pensato come un *esperire* di natura diversa, consapevole, che ha fatto finalmente 'ritorno a casa': in cui, se il soggetto immagina per un verso di oltrepassare la propria limitata sfera nell'*immediato* che lo ricongiunge *veracemente* al mondo, rimane padrone-artefice, tuttavia, del proprio campo d'azione, come afferma *esplicite* l'arte concettuale – in un *esperire*, dunque, che *salvi* quella pratica quotidiana dall'insignificanza, dall'*irrelatezza* che segna i suoi componenti e li cristallizza in una solitudine insensata. L'arte insomma si fa carico, più o meno consapevolmente, della crisi dell'esperienza, e tenta vie d'uscita: in un far ritorno *concettuale*, progettato, messo in opera, a un *originario*, a una *immediatezza* che ha già da sempre perduta. È così espressione, certo generosa, di una volontà di potenza immaginaria. Il processo creativo si pensa come quel *fare* esperienza in cui finalmente l'autore ritrova le proprie radici, ritorna padrone dei suoi gesti, a differenza di quanto accade nel quotidiano e nell'inautentico delle relazioni sociali: retrocede in questo spazio per sentirsi più al sicuro, ma nello stesso tempo immagina di riportare in esso tutta la sostanza dell'esperienza perduta, e trasformarla, come in una trasmutazione alchemica. In altri termini, si tratta di avere in sé le radici del proprio fare, o meglio: del *riconoscere*, dopo un lungo oblio, di avere in sé, già da sempre, le radici del proprio fare. E dunque *riconoscersi* in quel movimento che si apre al mondo, e insieme recuperare, per usare l'espressione di Simmel, "il nocciolo delle cose, la loro particolarità".

Un intento così ampio colloca l'arte contemporanea a distanza dalle architetture di vetro benjaminiane, e per certi versi, paradossalmente, ancora nel solco del *Gesamtkunstwerk* wagneriano-nietzscheano (del Nietzsche della *Nascita della tragedia*), pre-figurazione d'una riforma radicale della cultura occidentale, ossia in primo luogo dell'esperienza e della vita in comune: questo lo si può intuire, ad es., tra le diverse altre, nell'opera di Nitsch e dell'azionismo viennese.

Come considerare dunque il disagio e insieme la grande aspirazione dell'arte di quest'ultimo mezzo secolo, come misurarne la riuscita? Sul suo stesso terreno, ossia sul terreno che essa si è scelto. Considerata sotto questo profilo, il suo rimanere ai margini della vita sociale, nei confini ristretti di una piccola élite (critici, galleristi, mercanti, 'consumatori' etc.), testimonia del suo complessivo scacco.

Quando i critici o gli storici dell'arte sono chiamati a caratterizzare per grandi sintesi l'arte del Novecento, si riferiscono spesso, e tutto sommato a ragione, all'aspirazione a ridurre o addirittura a abolire la distanza che separa arte e vita. Gli artisti hanno tentato di far questo in modi diversi, ad es. introducendo nelle opere elementi dell'esistenza concreta nella sua immediatezza e quotidianità. Ma se teniamo conto di quanto abbiamo detto fin qui, possiamo pensare che alla radice di questo tentativo vi sia piuttosto il sentimento di un limite invisibile che separa *la vita da sé stessa*, e il desiderio, più o meno consapevole, di varcarlo. Come se una cesura, una battuta a vuoto si fosse insinuata nel *continuum* vitale, o ancora, meglio, una opacità, uno scarto che residua e che separa la vita da sé stessa, rendendo il movimento verso l'interno, volto all'*appropriarsi* di sé, labirintico. È il labirinto nel quale si smarrisce lo sguardo perplesso, indeciso del malinconico di Benjamin.

Tutto questo mostra, tra le molte altre alle quali potremmo riferirci, l'opera di On Kawara. Essa ha al suo centro propriamente le trasformazioni dell'esperienza, il suo carattere storico, contingente – e la sua attuale *atrofia*. Infatti si configura come una sorta di autobiografia, ma nello stesso tempo, paradossalmente, come la sua impossibilità. *L'a priori* per una narrazione-descrizione di sé è infatti l'attivarsi della *memoria*. Come se l'opera dovesse costituire un supplemento, o piuttosto *il supplente* d'una memoria manchevole (a cui cioè manca il *continuo*, il disporsi in trama) ecco che On Kawara si qualifica, in primo luogo, come *Date Painter*, e dipinge le sue date dai caratteri del tutto neutri, che devono essere finite entro lo stesso giorno al quale si riferiscono (se non vi riusciva, com'è noto, l'artista le distruggeva). Una mera data: ciò che *attiva* la memoria è anche ciò che, dal punto di vista linguistico, la *costituisce* come significante freddo, passaggio *neutrale*, punto di scorrimento a cui tutti possono far riferimento, rinviati a un *proprio*, a un *vissuto* che resta silenzioso, nell'inespresso. Questo vale anche per le mappe delle città nelle quali On Kawara si è trovato, con i segni in rosso che marcano i suoi itinerari, o per i semplici elenchi delle persone che ha incontrato negli anni. In che rapporto sta un'esperienza con la sua *espressione*? Ciò che affiora all'espressione è ciò che posso *condividere*, ciò che posso porre *in comune*, e far scorrere in un circuito di senso. Il silenzio che in On Kawara circonda la data, per così dire, prima che una sorta di metafisica sui limiti del linguaggio *tout court*, riflette un *discontinuo* che resta tale, elementi del proprio passato dispersi come le lettere di un alfabeto che non riuscissero a trovare alcun sistema per combinarsi. E, insieme, critica *implicita* l'ampia retorica dell'interiore come chiacchiera, produzione seriale di cliché.

L'opera diviene così – verrebbe da dire: *regredisce* così a – una *registrazione di dati* riconoscibili. Essi non si riferiscono a un qualche contenuto, ma alla *serie* che scorre uniforme nel tempo. Ciò che *riesce* dell'esperienza, ciò che emerge da essa è *lo spettrale* di questa serie. Che è poi la sua negazione. Così come è, insieme, *traccia* e la sua abolizione. Il silenzio in cui è immersa la data, se da una parte lascia affiorare per un attimo il vissuto di chi guarda (che facevo quel giorno?), dall'altra lo fa solo in uno spazio vuoto, remoto, in cui esso è già-da-sempre-perduto. Così, l'opera di On Kawara evoca certo il senso dello scorrere del tempo, come ad es.

nella lettura, o nella visione di *One Million Years*, ma lo fa attraverso una struttura simbolica ripetitiva da cui è escluso ogni 'ritorno a casa' o riappropriazione. Come una sorta di calendario che aspiri a farsi diario, senza poterlo mai diventare. Pure, questa ripetizione che produce in sé una differenza già risolta, svuotata nell'ordine simbolico, lascia emergere la sua mancanza, e la nostalgia che ne deriva. In questo scarto, in questo confine non oltrepassabile si riflette quel limite che distanzia, distoglie la vita da sé stessa, la fa 'inciampare' nell'infinito rimuginare del saturnino benjaminiano. L'opera di On Kawara, murata nella sua asiatica sobrietà, ci indica tuttavia che 'riguadagnare' l'esperienza rimane ancora un compito. Si tratta, in un certo senso, di andare alla conquista del nostro presente, che come una fortezza inespugnabile ha resistito finora a ogni genere di assalti.

## Bibliografia

- Agamben, G., 1978, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi.
- Benjamin, W., 2003, Esperienza e povertà, in Id., *Opere complete*, vol. V, trad. it. di F. Desideri, Torino, Einaudi.
- Benjamin, W., 1962, Di alcuni motivi in Baudelaire, in *Angelus Novus*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi.
- Benjamin, W., 1993, Il surrealismo, in *Ombre corte. Scritti (1928-1929)*, trad. it. di A. Marietti Solmi, Torino, Einaudi.
- M. Perniola, 2015, *L'arte espansa*, Torino, Einaudi.
- Simmel, G., 1995, *La metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. Jedlowski, Roma, Armando.

*Finito di stampare  
nel mese di aprile 2025  
da Digital Team – Fano (PU)*