

Sensibilia

8

Colloquium on Perception and Experience

Director: Tonino Griffero – **Coordinator:** Michele Di Monte –
Executive Secretary: Silvia Pedone e Marco Tedeschini

Advisory Board: Alessandro Alfieri, Rodolfo Alidori, Brunella Antomarini, Emanuele Antonelli, Stefano Bevacqua, Alessandra Campo, Lazzaro Rino Caputo, Donatella Caramia, David Ceccarelli, Dario Cecchi, Alessia Cervini, Gianluca Consoli, Barbara Continenza, Gianni Dessì, Maria Giuseppina Di Monte, Francesca Dragotto, Alessandro Ferrara, Alessandro Fiengo, Riccardo Finocchi, Saverio Forestiero, Elio Franzini, Silvia Ferretti, Elena Gagliasso, Gloria Galloni, Claudia Hassan, Giovanni Iorio Giannoli, Cristina Lardo, Micaela Latini, Tiziana Migliore, Carmela Morabito, Giuseppe Novelli, Isabella Pezzini, Giovanna Pinna, Giuseppe Novelli, Manrica Rotili, Franciscu Sedda, Antonio Somaini, Francesco Sorce, Marco Tedeschini, Claudia Terribile, Massimo Venturi Ferriolo, Pietro Vereni.

Per informazioni: www.sensibilia.it – info.sensibilia@gmail.com

ABITARE

A cura di
Silvia Pedone e Marco Tedeschini

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Isbn: 9788857534374

© 2016 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383
Fax: +39 02 89403935

INDICE

| | |
|---|----|
| INTRODUZIONE <i>di Silvia Pedone e Marco Tedeschini</i> | 7 |
| DOVE ABITA UNA DONNA <i>di Brunella Antomarini</i> | 9 |
| «QUELLO CHE RIMANE SCRITTO NELLA NOSTRA MENTE, DOV'È?». ALBERTO SAVINIO TRA ABITARE E VIVERE <i>di Ilaria Batassa</i> | 21 |
| ABITARE LA PELLE <i>di Stefano Bevacqua</i> | 33 |
| ORGANISMO/HABITAT: PER UN'ANALISI STORICO-EPISTEMOLOGICA DELL'“ABITARE” IN BIOLOGIA <i>di David Ceccarelli</i> | 47 |
| ABITARE LA RETE REMOTA <i>di Dario Cecchi</i> | 59 |
| ABITI PER ABITARE. LE CASE DI ADOLF LOOS <i>di Federico De Matteis</i> | 67 |
| QUESTIONI DI SCALA. RENÉ MAGRITTE E GLI INTERNI MISTERIOSI <i>di Maria Giuseppina Di Monte</i> | 89 |

| | |
|--|-----|
| ABITARE IL CONFINE. FEBVRE, PANOFSKY, BOURDIEU E GLI ABITI D'EPOCA <i>di Michele Di Monte</i> | 103 |
| L'ABITARE MODERNO <i>di Elio Franzini</i> | 123 |
| A HOME IS NOT A HOUSE. ABITARE È "COLTIVARE" ATMOSFERE <i>di Tonino Griffero</i> | 133 |
| INSTALLARSI. IL FORMATO ABITABILE DELL'ARTE CONTEMPORANEA <i>di Tiziana Migliore</i> | 155 |
| ABITARE SENZA COSTRUIRE? CON E OLTRE HEIDEGGER <i>di Giampiero Moretti</i> | 173 |
| ABITARE OLTRE OGNI CONFINE: PARKOUR <i>di Massimiliano Napoli</i> | 181 |
| LA SCRITTURA COME HABITUS <i>di Giusy Petruzzelli</i> | 197 |
| ABITARE LA 'PROPRIA' DISABITAZIONE <i>di Vittorio Ricci</i> | 213 |
| ABITARE E/VS ARREDARE. RIFLESSIONI SUL PENSIERO PRAZZIANO, TRA LA FILOSOFIA DELL'ARREDAMENTO E LA CASA DELLA VITA <i>di Chiara Stefani</i> | 227 |
| LA LEGGE DELL'OIKOS. POLITICHE DELL'ARCHITETTURA IN JACQUES DERRIDA <i>di Francesco Vitale</i> | 245 |
| AUTORI | 257 |

INSTALLARSI. IL FORMATO ABITABILE DELL'ARTE CONTEMPORANEA

di Tiziana Migliore

L'abitare, nel pensiero scientifico, chiama in causa una proprietà dell'oggetto su cui si è poco riflettuto: il formato. Materia prima del design e della progettazione architettonica, questa componente non ha fatto breccia nella ricerca. Mancano studi sistematici di teoria della grandezza, caratterizzanti il valore della "scala" e dei salti collegati¹. Anche i più noti approcci all'immagine trattano di spazialità, colori, forme, texture, luci. Ma danno scarsa importanza ai volumi e all'estensione, che pure condizionano il visibile in tutte le sue parti.

Nelle culture, quando si parla di "formato", si tocca un problema semiotico e filosofico di natura retorica: misurare il corpo umano con le grandezze del mondo, su scala antropocentrica o cosmocentrica. Una misura geometrica che è già subito fenomenologica, vissuta dal soma. Scala, misura e massa incidono sulle sembianze di un oggetto. E sono all'origine della sua pregnanza: circoscrizione, angolazione, movimenti e tensioni. La descrizione delle atmosfere, sovrastrutture emergenti sentite dalle comunità come oggettive (Griffiero 2010: 59), mostra che questa forza, determinazione oggettiva anziché proiezione esterna di sentimenti soggettivi, è un'aria non vuota, ma abitata da gradienti di senso. Il formato è l'istanza costruttiva della percezione. Perché è passato sotto silenzio, come momento irriflesso della realtà esperita? Attraverso esempi di «campo espanso» (Krauss 1978) nell'arte contemporanea, questo saggio solleva il velo su un'opacità della mira e della presa estetiche.

1. *Estetiche del formato*

Heinrich Wölfflin (1886: 57) si è posto il problema di capire «se sia la storia fisica del corpo umano a condizionare le forme dell'architettura o viceversa». Non lo ha approfondito, ma ha notato che

1 Un lavoro di spicco sulle «meraviglie del misurare» è Pierantoni 2012. Altri contributi sparsi, fra filosofia, storia dell'arte e antropologia, sono offerti da AA.VV. 1985; Arasse 1996; Elkins 1999; Scolari 2010.

gli edifici comunicano ciò che noi esprimiamo con le loro qualità [cioè] rapporti del peso, dell'equilibrio, della durezza, ecc... tutti quegli aspetti che per noi posseggono un valore espressivo [...], i grandi sentimenti dell'esistenza, le atmosfere, che hanno a premessa una duratura condizione dei corpi, (ivi: 30)

In particolare

colonne possenti ci fanno l'effetto di possenti innervazioni, la respirazione viene determinata dall'ampiezza o dalla strettezza degli ambienti, la nostra muscolatura si irrigidisce, come se noi stessi fossimo queste colonne portanti, e respiriamo profondamente, come se il nostro petto fosse ampio come queste volte, l'asimmetria spesso provoca una sorta di dolore fisico, come se a noi stessi mancasse un organo, o fosse ferito, ed ognuno conosce il disagio provocato dalla visione di un equilibrio sbilanciato. (ivi: 33)

Di fatto in Europa, lungo la modernità, l'unità di misura del corpo umano – dal *Canone* di Policleto all'*Uomo vitruviano* al *Modulor* di Le Corbusier fino al paritario *Z-score*² – per qualsiasi tipo di rappresentazione, «stampo [...] d'ogni modello abitativo» (Vitta 2008: 15), ha sedato il potere della dimensione. Nel tempo questa pietra di paragone, affermandosi come criterio di misurazione “reale”, quasi una “scatola nera” dell'arte³, ha impedito una semantica del formato, dandola per implicita nella teoria matematica⁴. Il gigantismo, che pure ha avuto posto nella storia dell'arte, per esempio con Giulio Romano a Palazzo Te, è stato un'eccezione alla regola. Affresco e

-
- 2 Lo *Z-score* o *standard score* è un essere umano statistico che ha come punto di riferimento la “donna ideale”. Deriva la sua anatomia visibile da un'immensa banca dati basata su molte migliaia di misure condotte su donne impiegate nella Wright-Patterson Air Force Base negli Stati Uniti. I dati anatomici della “donna ideale” sono rappresentati da una linea verticale e quelli corrispondenti di una sua immagine, per esempio una statua, da una curva i cui discostamenti dalla “linea teorica” permettono la percezione visiva delle differenze e delle similarità tra il modello astratto umano e i corrispondenti dati “anatomici” estraibili dalla statua.
- 3 Bruno Latour utilizza il termine “scatola nera” per designare i prodotti consolidati della pratica tecnoscientifica. Riprende il concetto dalla cibernetica, in cui viene impiegato per non chiarire istruzioni molto complesse di cui emergono solo i segnali di ingresso e di uscita. Aprire la “scatola nera” equivale a problematizzare il contenuto di un oggetto esplicitando la catena di manipolazioni e aggiustamenti necessari alla sua fabbricazione. Cfr. Latour 1987.
- 4 Pierantoni fa notare che paradossalmente Leonardo, per misurare ogni cosa, compreso il corpo umano, paradigma della metrologia, utilizza quelli che chiama «*termini espediti delle cose*», cioè i limiti ottici, contro cui pure si accanisce per la natura occasionale e perché «*peccato di misura*». Pierantoni 2012: 30-31. Cfr. Leonardo 1498; Perissa Torrini 2010.

quadro, bidimensionali e ad altezza d'uomo, erano abitabili solo metaforicamente, per via di sistemi di assi che proiettavano lo spettatore nello spazio immaginato. E dire che i saperi sulle proporzioni sono presto confluiti, per la credenza di rapporti "aurei" tra microcosmo e macrocosmo, tra l'uomo e Dio, all'interno di dottrine spirituali e tradizioni religiose. Conoscenze segrete, non teorizzate, dimenticate o abbandonate perché irrazionali⁵. Oggi l'imporsi di uno standard non più antropocentrico ma geocentrico, come nell'antichità e nelle culture non occidentali – rende la questione un po' meno scontata.

L'architettura delle prime civiltà era megalitica: menhir, ziqqurat, piramidi, templi aztechi, colossi. Prosperavano mura ciclopiche e Panatenee, gare in ricordo della vittoria di Atena sul gigante Asterio. Nel postmoderno, riottoso al canone di "armonia" delle culture classiche, tornano a prevalere i due poli del formato, le estetiche del "macroscopico" e del "microscopico", del gigantesco e del lillipuziano, cioè l'"eccesso" e il "difetto" a paragone dell'uomo. La magnificazione è il criterio progettuale privilegiato. Sculture ambientali, grattacieli, mostre e cataloghi convertono i limiti in soglie, scatenando programmi di assimilazione ed emulazione. Istituzioni, come la Dia Art Foundation, nascono e si espandono per contenere opere. Viceversa, la riduzione in scala predilige l'intimità, la preziosità, la minuzia. Esito di bricolage ad alta densità di connessione dei tratti, il microscopico ingloba in una sintesi la conoscenza approfondita dell'oggetto e un'introspezione accentuata (Lévi-Strauss 1993: 27). Giardini giapponesi, miniature, teche, vetrinette appaiono "cattedrali tascabili" (Castelnuovo 2000), metonimie del mondo autosufficienti.

2. Limiti e illimitatezza. Il formato "sublime"

Rispetto al sublime antico, con lo Pseudo Longino, e alle riflessioni di Edmund Burke, Kant si è posto direttamente il problema del formato. Nella *Terza critica* impernia il passaggio dalla facoltà di valutare il bello a quella di valutare il sublime sulla differenza tra la forma dell'oggetto e la sua illimitatezza (Kant 1790: 167 e sgg)⁶. Qui il compiacimento è collega-

5 *PROPORTIO*, la recente esposizione curata da Axel Vervoordt e Daniela Ferretti e organizzata a Venezia, Palazzo Fortuny, dalla Fondazione Axel e May Vervoordt e la Fondazione Musei Civici, ha esplorato l'impiego della geometria sacra nelle arti.

6 Fra le ricerche pertinenti con il tema di nostro interesse: Deleuze 1963; Lyotard 1991; Giordanetti - Mazzocut-Mis 2005; Bodei 2008.

to con la rappresentazione della quantità. In modo dirimente, se «il bello ci prepara ad amare qualcosa, anche la natura, senza interesse, il sublime ci prepara a *stimarlo*, perfino contro il nostro interesse (sensibile)» (ivi: 219, corsivo nostro). Diversamente dal bello, il sublime negli oggetti della natura è «contrario a un fine per la nostra forza di giudizio, inadeguato alla nostra facoltà di esibizione e quasi violento per la forza di immaginazione» (ivi: 169). Per Kant il sublime non può essere contenuto in alcuna forma sensibile, perché «la bellezza autonoma della natura ci svela una tecnica della natura che la rende rappresentabile come un sistema strutturato secondo leggi» e «in ciò che nella natura abbiamo l'abitudine di chiamare sublime non c'è proprio nulla che conduca a principi oggettivi particolari e a forme della natura conformi a tali principi». Il bello della natura «estende il nostro concetto della natura come semplice meccanismo al concetto della natura in quanto arte: il che invita a profonde ricerche sulla possibilità di una tale forma», mentre il sublime è la devastazione selvaggia e sregolata, quando si può scorgere solo grandezza e potenza (ivi: 171). Pertanto, se «per il bello della natura, è fuori di noi che dobbiamo cercare un fondamento, invece, per il sublime, è soltanto in noi e nel modo di pensare che introduce la sublimità nella rappresentazione della natura» (*Ibidem*)⁷. Si è a tal punto radicato il canone di rappresentazione secondo l'anatomia umana che Kant lo scambia per il bello «appartenente alla natura», in quanto «finalità che si riferisce all'uso della forza di giudizio riguardo ai fenomeni» (*Ibidem*).

Nel distinguere una «disposizione matematica» e una «disposizione dinamica» dell'oggetto sublime, il filosofo introduce la nozione di «unità di misura»: «sapere quanto una cosa sia grande richiede sempre qualcosa d'altro, che è pure una grandezza, come misura». Il che vuol dire che la determinazione di grandezza dei fenomeni è sempre solo comparativa (ivi: 176-177), mentre il sublime, che è «il grande senz'altro, assolutamente, da tutti i punti di vista (oltre ogni comparazione)», è uguale solo a se stesso. Non va cercato nelle cose della natura, ma solo nelle nostre idee. Infatti

7 Kant spiega meglio questo *a priori* più avanti: «la sublimità non è contenuta in alcuna cosa della natura, ma solamente nel nostro animo, in quanto noi possiamo divenire coscienti di essere superiori alla natura in noi e, per questo, anche alla natura fuori di noi (in quanto essa influisce su di noi) [...]. È unicamente presupponendo questa idea in noi e in riferimento a essa che noi siamo capaci di pervenire all'idea della sublimità di questo essere che provoca in noi un profondo rispetto, non semplicemente per la sua potenza che dimostra nella natura, bensì ancor più per la facoltà riposta in noi di valutare quella potenza senza timore e di pensare la nostra destinazione come sublime, al di sopra della natura». Ivi: 211.

non esiste criterio che gli si possa adeguare all'esterno. Il sublime «dimostra una facoltà dell'animo che oltrepassa ogni unità di misura dei sensi» (ivi: 179-181). A questo punto Kant si spinge a considerare i salti di scala, nei casi "complessi" di compressione del macroscopico e di espansione del microscopico. Correggendo la tesi che il sublime sia imparagonabile, lo definisce come «ciò al cui confronto tutto il resto è piccolo». E aggiunge:

Qui si vede facilmente che nella natura non può esserci nulla che, per quanto grande venga da noi valutato, non possa, considerato in un altro rapporto, essere ridotto all'infinitamente piccolo; e inversamente non c'è nulla di così piccolo che, in confronto con altre unità di misura ancora più piccole, non possa essere esteso per la nostra forza di immaginazione fino a diventare una grandezza cosmica. I telescopi ci hanno dato un ricco materiale per fare la prima osservazione e i microscopi per fare la seconda. (ivi: 181)

È un'osservazione generalizzabile alle arti e ai modi di produzione segnica: i salti di scala dei souvenir e dei francobolli del Colosseo, della Tour Eiffel e della Statua della Libertà, sono frattali culturali, da studiare con gli insiemi di Mandelbrot (1975)⁸.

L'assioma del *tertium comparationis* umano porta Kant a sostenere che «se per la stima matematica di grandezza non c'è un massimo, perché la potenza dei numeri va all'infinito, la stima estetica ha una misura assoluta al di là della quale non è possibile soggettivamente una misura maggiore»⁹. O meglio, con l'*apprehensio* si può andare all'infinito, ma la *comprehensio* giunge presto al suo massimo, cioè la misura di base (ivi: 183). Per dimostrarlo il filosofo ricorre all'esempio delle piramidi nel resoconto di Clau-

8 Roland Barthes fa l'esempio della moltiplicazione prodigiosa di "ninnoli" ("*bibelots*") della Tour Eiffel. La miniaturizzazione consente di tenere fra le mani o sul proprio tavolo questo monumento celebre per la titanica sfida al dominio celeste e che, riprodotto su scala infinitamente più piccola, finisce per appartenere a tutti, a tutte le immaginazioni. Diventa «fantasma di una creazione panica». Cfr. Barthes 1964.

9 Interessante il fatto che, nell'esplicitare il sublime matematico della natura, Kant cambi il termine di confronto: «un albero, di cui diamo una stima secondo l'altezza di un uomo, offre in ogni caso un'unità di misura per una montagna; e questa, se fosse alta circa un miglio, potrebbe servire come unità per il numero che esprime il diametro terrestre, per renderlo così intuibile; poi il diametro terrestre potrebbe servire da misura per il sistema planetario a noi noto, questo per il sistema della via lattea; e l'immensa quantità di tali sistemi galattici chiamati nebulose [...] presumibilmente costituiscono a loro volta tra loro un sistema dello stesso tipo». Ivi, pp. 193-194.

de Etienne Savary¹⁰: «non ci si deve avvicinare troppo né restarne troppo lontani per provare tutta l'emozione della loro grandezza» (ivi: 184-185). La stessa cosa accade al visitatore della Basilica di San Pietro a Roma. Prova un sentimento di inadeguatezza della sua forza di immaginazione riguardo all'idea di un tutto, dove la forza di immaginazione raggiunge il suo massimo e, sforzandosi di estenderlo, ricade su se stessa, ma in tal modo si ritrova in un compiacimento emozionante (*Ibidem*). Kant distingue il «monstruoso», «oggetto che, per la sua grandezza, annienta il fine che ne costituisce il concetto», dal «colossale», «esibizione di un concetto che è quasi troppo grande per ogni esibizione» (ivi: 187). Al sentimento dell'inadeguatezza della forza di immaginazione nella stima estetica di grandezza subentra lo «scuotimento», «una rapida alternanza di repulsione e attrazione» e il «dispiacere» dell'incapacità estetica di valutarla (ivi: 197-199): «ci sentiamo nell'animo come rinchiusi esteticamente entro limiti» (ivi: 201, corsivo nostro). Ma è la *conditio sine qua non* per apprendere l'oggetto sublime. «Il dispiacere riguardo alla necessaria estensione della forza di immaginazione per adeguarsi a ciò che è illimitato nella nostra facoltà della ragione [...] viene rappresentato come finalistico per le idee della ragione e per il loro risveglio [...], per la ragione come fonte delle idee, cioè di una comprensione intellettuale rispetto alla quale ogni comprensione estetica è piccola» (*Ibidem*). In questo senso il sublime «eleva la forza dell'anima al di sopra della sua abituale mediocrità e fa scoprire in noi un potere di resistere di tutt'altra specie, che ci incoraggia a poterci misurare con l'apparente onnipotenza della natura» (ivi: 205).

Tanto per Deleuze (1963; 1968; 1978) quanto per Lyotard (1991) il sublime è il punto in cui Kant intuisce un'altra estetica, dove il libero gioco fra immaginazione e intelletto lascia spazio al rapporto fra l'immaginazione e le idee della ragione. «Il modello del riconoscimento o la forma del senso comune si trovano in difetto nel sublime, a vantaggio di una ben diversa concezione del pensiero» (Deleuze 1968: 234). Il sublime scardina il raffinato sistema dello schematismo kantiano: «l'immaginazione sta immaginando ciò che non può essere immaginato» (Deleuze 1978: 112), qualcosa di non ascrivibile a un piano individuale trascendentale¹¹. Qui la

10 Cl. E. Savary [1785-86], *Lettres sur l'Égypte*, Paris. Cfr. Nota di B. Salvioni e Nota di P. Giordanetti in Giordanetti - Mazzocut-Mis 2005: 77-82.

11 Anche in Pascal la certezza della superiorità del pensiero sull'universo, della *res cogitans* sulla *res extensa*, non era assoluta ma venata dal dubbio. In margine alla frase «Tutta la dignità dell'uomo sta nel pensiero», Pascal aggiunge infatti la nota, forse trascurata: «Ma cos'è questo pensiero, com'è sciocco!». Cfr. Pascal 1669, n. 378 e n. 379: 162. Vedi Bodei 2008: 28.

rottura è immanente alla rottura stessa, affermazione di una forza di fronte alla quale non funzionano le categorie concettuali precedenti né le relazioni che ne regolavano i rapporti¹². «Figlio di un incontro infelice, quello fra l'idea e la forma», il sublime è la sensazione che fonda un'anima minima – un soggetto – «annuncia all'anima che essa non esisterebbe affatto se non fosse affetta da nulla» (Lyotard 1991: 215). Attraverso il rifiuto di cristallizzare sensazione e immaginazione in forme rigide e con la derubricazione del bello a qualcosa di gradevole, ma poco istruttivo, il sublime

impedisce la resa degli uomini alla banalità quotidiana, coltivandoli e rendendoli più propensi a esperienze intellettuali ed emotive profonde; entra nelle pieghe di una più vasta famiglia di strategie educative elaborate dall'umanesimo europeo; focalizza l'intermittente e vago presentimento che la vita non si riduce alla mediocrità [...]; ibrida la trascendenza con l'immanenza, facendo calare i tradizionali attributi di Dio (l'infinità e l'onnipotenza) dall'empireo delle astrazioni teologiche alla natura percepita dai sensi. (Bodei 2008: 8)

La catastrofe della rappresentazione che si realizza attraverso la «logica della sensazione» (Deleuze 1981) implica una catastrofe dell'organizzazione sensoriale. L'arte si muove a livello di questa intensità sensibile. «Testimonia del sublime, ovvero che al sensibile manca qualcosa o qualcosa lo eccede» (Lyotard 1991: 122). Alcune esperienze artistiche contemporanee scelgono la tridimensionalità per attivare conflitti e contratti fra la corporeità umana e grandezze del mondo. Trasferiscono i criteri di percezione delle arti visive nei criteri di un altro medium, l'architettura.

3. Quando è “installazione”

Da un punto di vista genealogico, in termini di un'«archeologia del quadro» (Foucault 1969), c'è continuità fra l'opera d'arte 3D, come “installa-

12 «Può oggi sembrare strano che per lunghissimo tempo il bello sia stato considerato calcolabile e misurabile secondo criteri razionali. Eppure, con il vero e il buono, il bello formava quella trinità basata sulla misura e sul giusto mezzo che è stata definitivamente disarticolata, alla metà del Settecento, quando Baumgarten con la sua *Aesthetica* ha fissato la differenza tra la chiarezza e distinzione delle categorie logiche e la chiarezza indistinta delle espressioni artistiche e quando, alla fine dell'Ottocento, si è insistito sull'autonomia dell'arte, sottraendola alla funzione di *philosophia inferior* o di adescamento emotivo volto a propagandare messaggi morali, religiosi o politici». Bodei 2008: 19-20.

zione”, e l’oggetto planare moderno. Nel Novecento lo spazio prospettico del dipinto, finestra sul mondo, cubo aperto su una delle facce, si chiude materialmente (Marcel Duchamp, *Fresh widow*, 1920) per poi riaprirsi, con intrusioni voyeuristiche che sono sfide alla privacy (Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1. La chute d’eau, 2. Le gaz d’éclairage*, 1946-1966), transiti drammatici (Gregor Schneider, *End*, 2008) o soste canzonatorie (João Onofre, *Box sized DIE featuring Darkmoon*, 2007-08). Lo spazialismo di Lucio Fontana è un approfondimento dell’arte astratta nell’ambiente (vedi *Ambiente spaziale con forme spaziali a luce nera*, 1949). E il precedente più illustre dell’opera d’arte abitabile, il *Merzbau* (1920-1936) di Kurt Schwitters, consisteva in una casa-studio ottenuta elevando la tecnica del collage a un assemblaggio di volumi.

Oggi il genere dell’“installazione” copre una gamma di singolarità senza differenze di sorta¹³. Benché la Tate Modern di Londra, tempio dell’arte contemporanea, abbia dedicato a questa pratica lo spazio monumentale della Turbine Hall, si continua a fare confusione fra “Installation Art”, “site-specific” e “Land Art”. Il *deus ex machina* dell’“opera d’arte totale” di Wagner non aiuta. Tecnicamente l’installazione deriva dal collage e dall’assemblage, ma ha dimensioni ambientali e presuppone sia l’utilizzo di materiali e media diversi, in una precisa disposizione, sia uno spettatore incorporato e attivato nello spazio. Il termine è una traslazione dall’allestimento delle opere in mostra alla definizione di un genere in sé, per i modelli espositivi ideologici che si impongono negli anni Settanta. Daniel Buren, a proposito dell’esigenza di preservare il legame fra l’opera e il suo luogo di produzione, si chiedeva: «l’installazione ha forse rimpiazzato l’esposizione?», Erroneamente si fa discendere l’“installazione” dall’“environment” – “ambiente” – che Allan Kaprow nel 1958 ha impiegato per definire i propri lavori, delle dimensioni di una stanza¹⁴. Se un’opera ambientale può essere considerata un’installazione, non è vero il contrario né si può provare la consecutività fra i due generi. Claire Bishop (2005), dal canto suo, si preoccupa di capire come l’installazione strutturi l’esperienza del visitatore. Ma trova la risposta in teorie psicanalitiche e feno-

13 Per una ricognizione vedi soprattutto de Oliveira *et al.* 1994; de Oliveira *et al.* 2003; Reiss 2001; Bishop 2005; Ferriani - Pugliese 2013.

14 Nel 1988 l’*Oxford Dictionary of Art* ha così indicizzato la voce “installazione”: «termine entrato in voga negli anni Settanta per indicare un assemblaggio o un ambiente (“environment”, n.d.A) costruito nella galleria specificamente per una particolare esposizione». Traduzioni nostre. Per la citazione cfr. Buren 1971: 181-185.

menologiche, perdendo di vista lo specifico delle opere che esamina e le invarianti. Per le troppe slabbrature che questo genere artistico ha avuto non è stato facile o non si è pensato di studiarne lo sviluppo. Attenendoci al postulato dell'*operatività*, che «ogni oggetto è percepibile soltanto attraverso la sua analisi, cioè attraverso la sua scomposizione in parti più piccole e la loro reintegrazione nella totalità che queste costituiscono» (Greimas 1984: 202), si tenterà di capire se non sia stato l'intervento attivo dello spettatore nell'installazione a dar forma abitabile all'opera. Esiste forse un *living artwork* come esiste un *living theatre*? Il formato 3D, finora ritenuto un semplice mutamento sul piano dell'espressione, è forse il grimaldello per comprendere un passaggio cruciale: il salto dall'oggetto installato alle forme dell'installarsi.

4. *Dall'installazione all'installarsi*

Nell'indagine dell'opera d'arte come abitacolo gli interessi della semiotica e della fenomenologia convergono. Torniamo sulla "logica della sensazione". Deleuze - Guattari (1991: 185) rimproverano a Merleau-Ponty l'inadeguatezza o meglio l'insufficienza del concetto di "*chair*" – "carne" – per render conto della sensazione. Una critica che muove dalle istanze dell'arte. «La carne» – scrivono gli autori di *Che cos'è la filosofia* – «non è la sensazione. È solo il termometro di un divenire. È necessario trovare un altro elemento che faccia tenere la carne, per evitare il rischio di sfociare nel caos, nella confusione» (ivi: 185). Con riferimento esplicito alla pittura di Francis Bacon, questo elemento è individuato non nell'ossatura, ma nella casa: «l'essere della sensazione non è la carne, ma il composto di forze non-umane del cosmo, dei divenire non umani dell'uomo e della casa che li scambia e li adatta» (ivi: 189). Non è sufficiente dunque la reversibilità senziente-sentito, il chiasma percettivo. Occorre superare la preminenza ontologica della carne del corpo rispetto alla carne del mondo, il residuo di interiorità e di soggettività che fa dire a Merleau-Ponty (1964: 261): «il mio corpo non è soltanto un percepito fra percepiti, è misurante di tutti, *Nullpunkt* di tutte le dimensioni del mondo». E, con Henri Maldiney (1973: 45, trad. ns.), pensare la percezione in termini di «*articolazione nel fenomeno*», «fondamento costituito da totalità che si articolano in significazioni – la chiusura di un passaggio a livello, la sera che scende sui campi, l'apparire di una luce nel buio, l'inadeguatezza di una chiave in una serratura o di un vestito in una stagione dell'anno» (ivi: 43, trad. ns). Da cui la sensazione in termini ritmici, di diastole/

sistole: «il mondo che si appropria di me, richiudendosi su di me, il mio io che si apre al mondo e che apre il mondo» (Deleuze 1981: 18, trad. ns.)¹⁵.

L'installazione, quando opera 3D abitabile, rende pertinente l'interdipendenza "carne/casa/cosmo". Un'articolazione che si aggiunge al chiasma di Merleau-Ponty, senza tradirlo, ma anche alla categoria struttura/involucro: letterale – lo sgorgare esterno della carne nella pelle e l'intromissione della pelle nella carne (Fontanille 2004) – e metaforica, in architettura (Leupen 2006). Maldiney, però, va oltre Deleuze. La portata teorica di *Regard parole espace* (1973), mai tradotto in italiano, va ancora riconosciuta. Per Maldiney il *Dasein* non è «la semplice presenza al mondo di un essere che scopre di essere *qui* in quanto risultato di una scadenza sconosciuta e scacco in mezzo al mondo che è già là. Il suo *qui*, per quanto sperduto possa essere, è un *qui* sperduto in un "environnement"». "Ambiente" come circuito di condizioni naturali e culturali che agiscono sui viventi e sulle loro attività. La "presenza al mondo" non nasce da un'ipotesi soprasensibile né da una presenza riducibile alla rappresentazione, per come la intendono i filosofi della coscienza, ma dalla dimensione esistenziale del quotidiano. Comportamenti, condotte e discorsi costituiscono la maniera d'essere al mondo. La "presenza al mondo" prende senso nel come lo si abita, nelle strutture timiche (tonalità affettive) o climatiche dello spazio e del tempo della presenza, *Stimmung*.

5. Opere d'arte abitabili

Sgombriamo il campo dai *qui pro quo*: non tutte le opere maxi che inglobano il visitatore sono abitacoli. Non basta la tridimensionalità, come non basta lo spazio al chiuso. Alcune, per esempio, consistono in percorsi labirintici, destinati all'attraversamento, alla perdita dell'equilibrio (Richard Serra, *The Matter of Time*, 2005, Guggenheim Bilbao). Prescrivono il moto a luogo, non lo stato in luogo. L'ambiente "immersivo" – per usare un termine inflazionato nelle rimediazioni virtuali – è condizione necessaria del *living artwork*, ma dev'essere stanziale, dell'installarsi appunto, non nomadico. Luoghi dove può attecchire un *habitus*, a prescindere dalla collocazione in architetture fisicamente costruite. Abitare non è il dentro *ver-*

15 Su come Maldiney abbia aperto il campo della percezione all'apparire del dato sensibile, con grandi ripercussioni anche per la ricezione dell'opera d'arte, cfr. Santonocito 2008.

sus il fuori, il chiuso *versus* l'aperto¹⁶, ma la dimora, il posto dell'indugio, dell'agio dell'intimità, della libertà che essa concede, contro il disagio. «Uscire di casa non vuol dire interrompere l'esperienza dell'abitare, ma solo rinnovarla altrove, con altre modalità e altri interlocutori» (Vitta 2008: 175). L'arte ha il vantaggio di far emergere i tratti semantici minimali dell'abitare – il senso di proprietà e il senso di appartenenza per la conoscenza di sé (ivi: 11) – e di porre interrogativi sui limiti, le soglie e i confini fra l'interiorità e l'esteriorità. Può configurare sfere dell'intimità protetta, dell'introverso nell'estroverso, anche in spazi esterni.

5.1. *Moli*

Non pochi casi avallano la tesi della continuità con il discorso del quadro. Uno è *Marulho. El murmullo del mar* (1991-1997) di Cildo Meireles, presentato qualche anno fa nella personale dell'artista all'Hangar Bicocca: un lungo pontile di legno su una distesa d'acqua a perdita d'occhio, formata da 17.000 immagini fotografiche ondegianti di mari, sovrapposte o giustapposte, ma dissimili. Un gioco tra superficie e profondità in orizzontale – l'orizzonte sconfinato linea di contatto fra cielo e acqua – e in verticale – dal molo alla cresta delle onde. Lo introduce un atrio magrittiano. Perché? La finestra è il luogo in cui, nel massimo del raccoglimento, c'è l'apertura verso il cosmo, dal quadrangolo albertiano ai battenti di Edward Hopper agli affacci di Hitchcock. Figura complessa dell'interiorità e dell'esteriorità, dove si dimostra che il me e il mondo possono pensarsi solo insieme. Esporsi alla finestra non è soltanto prospettare il mondo, ma farlo entrare, elargire la nostra intimità (Wajcman 2004; Migliore 2004). Ora la finestra si allunga in un molo, un corridoio, dalla terraferma allo specchio d'acqua che è la riproposizione 3D di *Molo e Oceano* (1914) di Mondrian, con la medesima *forma mentis* frattalica. Magritte funziona da indizio di quel che il visitatore vedrà, situato in questo mondo altro: non la rappresentazione mimetica del reale, che lui dopo Manet ha distrutto (Foucault 1968; 1971), ma pareti indaco insature di colore e lastre ricurve e cristalline di tutte le luminescenze del blu. Cioè pittura e fotografia. Il frattale degli in-folio – ciascuno scatto particolare è una *mise en abîme* dello scenario totale – si traduce all'unisono nel mormorio della parola “acqua” in ottantacinque lingue di-

16 Ugualmente l'arte pubblica non è l'arte all'aperto contro l'arte nei musei. L'arte è pubblica se avviene “in” pubblico e “con” un pubblico, non perché banalmente situata “nel” pubblico. A costituire lo spazio è la dimensione attoriale – umani e non umani – con l'ideale di una collettività mentre si forma. Cfr. Migliore 2014.

verse. *Marulho* offre l'occasione di un'accoglienza euforica: dispone il corpo alla meditazione, all'esperienza distensiva, dei linguaggi artistici e naturali, vasti perché vari. Ci si installa nella multiformità del creare umano.

5.2 Bar

Il secondo esempio, uguale e contrario, è *Was du liebst, bringt dich auch zum Weinen (Cafeteria)* (2009), la caffetteria di Tobias Rehberger ai Giardini della Biennale, forse prosecuzione simbolica del capolavoro del maestro Martin Kippenberger, *Paris Bar* (1993). Quel che in Kippenberger era panorama, da una vetrina, su un locale duplicato al suo interno da un quadro nel quadro, diventa, nel progetto di Rehberger, luogo reale di una pausa durante la visita. Ma la tridimensionalità non sempre è confortante: il pattern del *dazzle camouflage*¹⁷, abbinato ai riflessi degli specchi, suscita la sensazione di sostare in uno spazio sorvegliato¹⁸. Lo anticipa il titolo stesso, «ciò che ami, ti fa anche piangere», drammatizzando quest'esperienza artistica. Ci si ferma con l'illusione del ristoro e invece si prova turbamento, come se le immagini frammentarie prodotte dagli specchi traducessero il fragore di voci tutt'intorno. Il rumore è invasivo, impossibile da evitare.

17 È un camouflage di tipo "disruttivo", che si basa cioè sulla rottura e il contrasto della forma, attraverso pattern che comprimono o dilatano i volumi e modificano i contorni dei corpi, con la ripetizione di macchie o strisce alternativamente chiare e scure. Ispirato alle livree della zebra, della tigre, del boa, è stato usato in marina e nell'aeronautica durante la prima guerra mondiale. L'applicazione in ambito militare e lo stesso conio del termine "*dazzle*" si devono all'artista britannico Norman Wilkinson, al servizio della Royal Navy. Con pieni e vuoti, ombre e luci, il "*dazzle*", visto da fermo, sembrerebbe accentuare la visibilità anziché nasconderla. Il fatto è che lo si osserva fuori contesto. La pittura *dazzle* funziona solo quando la nave è in movimento e in correlazione con l'acqua, che ne restituisce il riflesso. Allora questo specifico pattern rende le navi obiettivi difficili da colpire, soprattutto perché la direzione risulta indecidibile. Cfr. Migliore 2008; Fabbri 2010.

18 Viene in mente *Un bar alle Folies-Bergère* (1881-'82) di Manet, dove alle spalle della donna c'è uno specchio che riproduce l'ambiente al di qua dell'enunciato pittorico, dalla parte dello spettatore, ma con una distorsione prospettica tale che il posto spettatoriale non è stabile né definitivo. Ci si deve spostare per guardare il quadro, fra l'incanto e il disagio. L'opera di Manet è all'origine dell'idea di quadro come «oggetto materiale» e non più come rappresentazione. Foucault 1971. Sulla costruzione di quest'opera cfr. de Duve 1998. La poetica di Rehberger ha preso questa piega. «Quando ero bambino, avevo una fantasia: poggiare la testa e addormentarmi su un van Gogh. Un van Gogh come cuscino. Su cui magari sognare una nuova idea di arte: da vivere, toccare, usare, non da contemplare». Rehberger in Vettese 2011.

Costringe ad abitare male questo spazio, da introversi. Il raccoglimento si trasforma in clausura. Se l'habitat non è qualcosa che si osserva dall'esterno, ma dentro il quale si sta, anche il giudizio che lo caratterizza non può essere oggettivo – è bello, è brutto – ma di valore, timico. Bachelard (1957), che suggeriva di fare delle «topoanalisi», analisi di spazi, distingueva tra «topofilia» e «topofobia», cioè tra spazi amati e spazi odiati.

5.3. Sfere

Altre installazioni artistiche svelano che un'opera significa non solo «quando trasforma il modo di vedere e comprendere, informa e riorganizza l'esperienza, amplia le vedute, interviene nella rielaborazione di un mondo» (Goodman 1988: 53), ma quando dà all'impossibile possibilità di manifestazione. Così, nell'arte, la “casa” ha conquistato la sua parte di cielo, un riparo elevato, appello alla consapevolezza della verticalità o meglio dell'ascensione¹⁹. Tomás Saraceno, ispirato da Richard Buckminster Fuller e dalla *Ville spatiale* di Yona Friedman, interpreta la geometria sferica vitale di Peter Sloterdijk (1998; 1999; 2004): l'idea che l'uomo instaura vari tipi di rapporti con il mondo geometrizzando lo smisurato, alla stregua di un ragno, organizzando l'atmosferico attraverso sfere.

Così, che aspetto ha un modello abitativo sospeso nel cielo? Bolle, globi, schiume. Nuvole per *Cloud Cities* (2011): moduli interconnessi trasparenti e riflettenti librati in aria, pensati come cellule abitabili, prima in forma di prismi, poi in forma di bolle. Configurazioni non lineari, “nuvole” appunto, che attenuano la distinzione tra geometrico e biologico. Alcune ricordano la sequenza del genoma umano, ovviamente con salto di scala: 16 metri di lunghezza, 8 metri di larghezza e 8 metri di altezza. I visitatori vi camminano dentro, anche capovolti, contraddicendo la forza di gravità. Muovendosi, prendono coscienza dell'effetto che ogni movimento ha sulla struttura e su ciascuno degli altri visitatori. Dalla loro posizione “micro” guardano l'ordinamento “macro” e sono indotti a unirsi a loro volta, picco-

19 In latino “*sublimen*” ha due etimologie opposte. Deriva da *sub-*, inteso come “super”, *-limine* ovvero qualcosa di altissimo, che sta sopra l'architrave della soglia di casa (“*limen*”), o da *sub-limo*, “sotto il fango”, ossia qualcosa di profondo, abissale, nascosto nella sporca banalità della superficie (di qui l'opposizione tra altezza e profondità, *ypsos* e *bathos*). Bodei, che documenta queste due accezioni, riconduce però il termine a un'origine più verosimile: «l'aggettivo *limis* o *limus*, che significa “obliquo” ed è riferibile a un innalzarsi verso l'alto di qualcosa che non esegue un movimento perpendicolare al suolo (a un'altezza raggiunta in maniera indiretta e diagonale)». Bodei 2008: 21.

li mondi del vincolo di coppia o della partecipazione simbiotica. «Una bolla gemella, uno spazio spirituale e di vissuto elissoidale, con almeno due abitanti voltati l'uno verso l'altro e legati l'uno all'altro come due poli» (Sloterdijk 1998: 96). Globi nel progetto *In orbit* (2013): palloni della comunicazione 1:1 con la trascendenza. Sono sfere del diametro di 8,5 metri posizionate, su tre livelli, in una rete di acciaio a più di venticinque metri dal suolo e che copre un'estensione di 2.500 mq. Tra le sfere ci si può spostare e raggiungere lo zenit, anche in questo caso suscitando reciprocamente percependo le vibrazioni del movimento, nella tensione dei fili di acciaio e negli intervalli del reticolo. Schiume nel cinico *On Space Time Foam* (2012): una struttura fluttuante di tre livelli di membrana spessa e trasparente, per un'estensione di 400 mq, che forma un unico organismo. Sono i visitatori a decidere come usarlo, se per creare relazioni interpersonali o continenti autoreferenziali – le schiume di Sloterdijk (2004), che scivolano le une sulle altre per effetto della velocità dell'informazione e della circolazione monetaria. Saraceno, insieme a Yona Friedman, ha dato un'indicazione precisa sui modi dell'abitare. Merz World (2011), frutto della loro collaborazione, cambia di segno il *Merzbau*. Supera la pratica terrestre della distanza per inaugurare *habitus* della prossimalità.

Bibliografia

AA.VV.

1985 *Le gigantesque*, numero unico di «Communications», 42.

2008 Tomás Saraceno: *Microscale, Macroscale, and Beyond: Large-scale Implications of Small-scale Experiments*, a c. di Elizabeth Thomas, University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive.

Arasse D.

1996 *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Milano 2007.

Bachelard G.

1957 *La poetica dello spazio*, Bari 1975.

Barthes R.

1964 *La Tour Eiffel*, Milano 2009.

Bishop C.

2005 *Installation Art a Critical History*, London.

Bodei R.

2008 *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Milano.

Buren D.

1971 *Fonction de l'atelier*, «Studio International», 181, pp. 181-185.

Castelnuovo G.

2000 *La cattedrale tascabile*, Livorno.

Deleuze G.

1963 *La filosofia critica di Kant. Dottrina delle facoltà*, Napoli 1997.

1968 *Differenza e ripetizione*, Bologna 1971.

1978 *Fuori dai cardini del tempo. Lezioni su Kant*, Milano 2004.

1981 *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata 1995.

Deleuze G. - Guattari F.

1991 *Che cos'è la filosofia?*, Torino 1996.

de Duve T.

1998 *How Manet's A Bar at the Folies-Bergere is Constructed*, «Critical Enquiry», 25, n. 1, Autumn, pp. 136-168.

Elkins J.

1999 *The domain of images*, Ithaca.

Fabbri P.

2010 *Strategie del camoufflage*, intervista di T. Migliore, in *Estetiche del camoufflage*, a c. di C. Casarin, D. Fornari, Milano, pp. 8-20.

Ferriani B. - Pugliese M. (a c. di)

2013 *Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art*, Los Angeles.

Fontanille J.

2004 *Figure del corpo: per una semiotica dell'impronta*, Roma.

Foucault M.

1968 *Questo non è una pipa*, Milano 1988.

1969 *L'archeologia del sapere*, Milano 1971.

1971 *La pittura di Manet*, Milano 2005.

Giordanetti P. - Mazzocut-Mis M. (a c. di)

2005 *I luoghi del sublime moderno. Percorso antologico-critico*, Milano.

Goodman N.

1988 *Come un edificio significa*, in Id., *Ripensamenti in filosofia, altre arti e scienze*, a c. di P. Fabbri, Milano, pp. 39-53.

Greimas A. J.

1984 *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in *Semiotica in nuce II*, a c. di P. Fabbri, G. Marrone, Roma 2001, pp. 196-210.

Griffero T.

2010 *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Roma.

Kant I.

1790 *Critica del giudizio*, a c. di M. Marassi, Milano 2004.

Krauss R.

1978 *La scultura nel campo allargato*, in Id., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, a c. di E. Grazioli, Roma 2007, pp. 283-297.

Latour B.

1987 *La scienza in azione: introduzione alla sociologia della scienza*, Milano 1998.

Leonardo da Vinci

1498 *Trattato della pittura*, Roma 1966.

Leupen B.

2006 *Frame and generic space. Study into the changeable dwelling proceeding from the permanent*, Rotterdam.

Liotard J.-F.

1991 *Leçons sur l'analytique du sublime*, Paris (trad. parz. in *Anima minima: sul bello e il sublime*, Parma 1995).

Maldiney H.

1973 *Regard Parole Espace*, Paris 1994.

Mandelbrot B.

1975 *Gli oggetti frattali: forma, caso e dimensione*, Torino 1987.

Merleau-Ponty M.

1964 *Il visibile e l'invisibile*, Milano 1969.

Migliore T.

2004 *Edward Hopper. Le passioni dell'intervallo*, «Ocula», settembre, pp. 1-28.

2008 *L'efficacia del segreto. Strategie del mimetismo tra natura, guerra e arti*, in AAVV., *Argomentare il visibile. Esercizi di retorica dell'immagine*, a c. di T. Migliore, Bologna, pp. 223-231.

2014 *Squarci nel muro*, «Alfabeta 2», nodo su *L'arte pubblica*, n. 35, aprile/maggio.

Oliveira *et al.*

1994 *Installation art*, London.

2003 *Installation art in the New Millennium: Empire of the Senses*, London.

Pascal B.

1669 *Pensieri*, a c. di P. Serini, Torino 1967.

Perissa Torrini A. (a c. di)

2010 *Leonardo. L'uomo vitruviano fra arte e scienza*, Venezia.

Pierantoni R.

2012 *Salto di scala*, Torino.

Reiss, J. H.

2001 *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, Cambridge.

Santonocito G.

2008 *L'esperienza estetica. La fenomenologia di Henri Maldiney*, Milano.

Scolari R.

2010 *Filosofia del mastodontico. Figure contemporanee del sublime e della grande dimensione*, Milano.

Sloterdijk P.

1998 *Sfere I. Bolle*, Milano 2014.

1999 *Sfere II. Globi*, Milano 2014.

2004 *Sphären III - Schäume*, Frankfurt am Main.

Vettese A.

2011 "Was du liebst, bringt dich auch zum Weinen (Cafeteria)". *Intervista a Tobias Rehberger*, in *Sulla 53a Biennale di Venezia. Quaderni sull'opera d'arte contemporanea 2*, a c. di T. Migliore, Milano.

Vitta M.

2008 *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Torino.

Wajcman G.

2004 *Fenêtre*, Lagrasse.

Wölfflin H.

1886 *Psicologia dell'architettura*, a c. di L. Scarpa, Cluva, Venezia 1985.