

Micla Petrelli

Lo sguardo disperso. Vedere l'opera nell'epoca dei musei smemorati

The dispersive look. Seeing the artwork in the era of museums without memory

Abstract

This essay is a reflection on the operation of the contemporary museum and, in particular, on the perceptive dynamics that the installation, the interactive or the multimedia work set up with the user, in relation to the space that contains them. The disappearance of the concentrated look, in favor of a dispersive, atmospheric and enveloping vision, favors in the museum the consumption of a sensory experience, that is no longer merely peculiar to the memorials. The museum designs a more fluid visual and bodily experience of the artworks, not a "distracted", but, we could say, in a state of distraction experience, that calls for circulation and exploration. A microcosm that discourages the linear orientation and the sense of the distance, and that is inclined to making present the relationship with space and time. The present of individual feeling is today the privileged dimension of existence of spaces that once emerged to preserve collective memory. A kind of perception without memory evolves from the spaces of the contemporary museum.

Keywords

Contemporary Museum; Collective Memory; Aesthetic Experience; Distraction; Loci Memoriae

DOI – 10.6092/issn.2038-6184/7282

Micla Petrelli

Lo sguardo disperso. Vedere l'opera nell'epoca dei musei smemorati

Vedere e essere visti

Colui che nasce esce a vedere e a essere visto. La filosofia ha dimenticato che il vedere alla maniera umana è inseparabile dall'essere visto; che nessuno guarda mai, fosse anche nella solitudine di un paesaggio deserto, nell'ultimo e più recondito rifugio, quando si trova perduto, senza sentirsi al tempo stesso visto. Una fenomenologia della visione metterebbe immediatamente in evidenza questo originario sentire, inscindibile da qualsiasi vedere, che nel mondo primitivo e negli stati paranormali e poetici si rivela, e l'ansia di cancellare questo sentirsi visti, rimozione che la coscienza e l'abitudine assicurano affinché il vivere sia così facile, il più facile possibile. Il

vedere, lo stare vedendo è in realtà il termine della relazione vissuta, dell'esperienza vitale completa, vedere-esser visto; guardare-essere guardato.¹

Il richiamo di María Zambrano alla filosofia, perché ritorni a farsi una filosofia della visione “alla maniera umana”, era già stato colto, come noto, da Maurice Merleau-Ponty e dal suo progetto di una metafisica dell'uomo, metafisica calata nell'essere corpo dell'uomo, nella soggettività radicale di un io che con il mondo intrattiene una relazione chiasmatica.² Lì dove il vedere, il gesto transitivo per eccellenza (io mi volgo a vedere

sempre qualcosa o qualcuno che si trovi nel mio campo percettivo), è originariamente consustanziato all'essere visti, all'essere sempre soggetto, ma anche simultaneamente oggetto della visione dell'altro. Anche se quell'altro non fosse altro che una presenza assente, trascesa nel paesaggio deserto che mi ospita, termine sempre implicito di una relazione. Ecco cosa rivela una fenomenologia della visione: una dimensione dell'"esperienza vitale" che rovescia il paradigma prospettico sul quale la cultura moderna occidentale ha fondato il proprio orizzonte epistemologico e culturale tout court. Se lo schema meccanico, geometrico, monoculare, codificato dalla prospettiva rinascimentale, ha contribuito alla costruzione di una immagine coerente e razionalmente organizzata del mondo visibile (immagine tecnicamente riprodotta e moltiplicata, in seguito, dal dispositivo fotografico) è perché esso ha supposto un soggetto centro di emanazione delle coordinate assiali di un ambiente del quale è artefice e al quale è e rimane sostanzialmente estraneo. Altra cosa è parlare di un

ambiente che prende forma nel momento in cui diventa spazio e tempo dell'esperienza vissuta di un soggetto che è innanzitutto sguardo incarnato e coscienza di tale condizione umana, e la cui esistenza è l'effetto di una relazione originaria – l'"originario sentire" di cui parla Zambrano – con lo sguardo dell'altro. In tal senso, il percepire assume una coloritura patemica, drammatica, storica che l'esperienza estetica porta all'evidenza nella misura in cui dallo sguardo dell'altro, l'opera – adottiamo per il momento questo termine che congela in un sostantivo un processo: l'"operare" dell'arte – non può prescindere. Se "l'ansia di cancellare questo sentirsi visti", alimentata dal complotto tra coscienza ed abitudine, è ciò che fa sì che la vita proceda semplicemente, anzi, "facilmente", senza intoppi e drammi, allora dobbiamo riconoscere all'operare estetico la capacità di disinnescare questo quotidiano gesto di rimozione.

E fin qui tutto bene. Già i formalisti russi, e poi la linguistica strutturalista, avevano tematizzato lo straniamento poetico e

studiato gli ingranaggi linguistici che consentono l'aggiramento del messaggio prosaico, comune. Se non ché, vuoi per un effetto di vaporizzazione dell'opera a causa della diffusione del culto della bellezza (e delle categorie estetiche ad essa connessa) a tutto l'estesissimo campo dell'esperienza umana, vuoi per la superproduzione di opere-prodotto di consumo esposte in quei "templi commerciali" che sono divenuti taluni musei (dove cerchiamo musei troviamo supermercati e dove cerchiamo supermercati troviamo musei), luoghi in cui, come scrive Yves Michaud,³ assistiamo alla dispersione massima della rarità e dell'intensità delle opere, nel corso del Novecento lo statuto dell'opera d'arte si è profondamente modificato. "Dove prima c'erano opere, ora restano solo esperienze", essendo state le opere "sostituite da dispositivi e procedure che funzionano come opere", ma, come giustamente Michaud chiosa: "questa non è la fine dell'arte; è solo la fine del regime dell'oggetto".⁴ Ora, ciò che può interessare al nostro discorso è, più che altro, quanto Michaud

osserva circa il modificarsi di tale sistema di produzione e fruizione dell'arte, e dunque della natura di quest'ultima: da "oggetto" ad azione, processo dell'esperienza, ma anche atmosfera, *stimmung*. La qual cosa avrebbe comportato nel mondo contemporaneo delle democrazie individualiste il modificarsi delle forme e dei modi della sensibilità e del sentire, riqualificando il funzionamento della nostra attività percettiva, e decretando così la fine dello "sguardo concentrato":

Se esistesse una tendenza generale nella situazione che sto descrivendo, questa sarebbe la scomparsa della dimensione dello sguardo concentrato (guardare qualcosa in una relazione bipolare: osservatore-osservato), a vantaggio di una percezione dell'atmosfera e dell'ambiente che avvolge lo stesso visitatore nell'insieme del dispositivo percettivo e percettibile. Nelle installazioni è spesso presente un sistema video che cattura l'immagine dello spettatore e la inserisce nel dispositivo,

rendendo così effettiva questa operazione di avvolgimento. L'*inter-attività* diventa allora *relazionale* o *transazionale*.⁵

Parrebbe che in questa atmosfera rarefatta e dislocata, insieme alla concentrazione e all'orientamento dello sguardo dell'osservatore *verso* l'oggetto osservato venga messa in discussione la natura dell'altro termine di questa relazione bipolare, ovvero la definizione di "sguardo dell'altro". All'interno dell'atmosfera estetizzata di un Mall o di un museo, passeggiamo come *flâneur* di ultima generazione avvolti in una nebbia emozionale e coinvolgente che risucchia lo spazio circostante nell'indistinzione dei punti di riferimento. Se veramente, come scriveva Zambrano, "colui che nasce esce a vedere e a essere visto", gesti, questi, costitutivi e fondanti per la vita della persona, occorrerà intendersi su cosa voglia dire "essere visto". Nel momento in cui nasciamo veniamo al mondo, in un mondo che, nel corso della nostra esistenza, presto assume la conformazione dell'installazione di cui

parlava Michaud e come essa agisce: cattura l'immagine del soggetto percipiente, ne assorbe lo sguardo all'interno del proprio dispositivo per poi rimmetterli in circolazione, immagine e sguardo, riversandoli in uno spazio che è una *stimmung* indifferenziata. Poiché nel funzionamento di simili dispositivi relazionali, di cui la tecnologia pervasiva orientata al consumo di massa non ha tardato ad appropriarsi, non solo ha luogo l'avvolgimento dell'osservatore, ma ciò che ancor più si verifica è la dismissione di un consolidato abito percettivo: lo schema osservatore-osservato incastonato all'interno della scatola prospettica il cui funzionamento è garantito dalla posizione privilegiata di un punto di vista. Ora, questo punto di vista viene in realtà ribaltato su una scena nella quale il mio sguardo deve giocare le proprie carte in una partita molto particolare. Merleau-Ponty aveva ben chiarito come lo spazio visivo non ha padroni in quanto esso è abitato da una pluralità di testimoni, di "altri" dai quali sono visibile da ogni dove: se vedo da un punto di vista, se percepisco dal mio lato, so di

esser visto da ogni dove. Nella mia singolare condotta percettiva è dunque radicata la pluralità, irriducibile – almeno quanto lo è l'assenza – degli sguardi altrui: quanto mi è più familiare, più proprio, individuale, mi viene costantemente restituito da una molteplicità anonima. La condizione umana nella nostra epoca è tale che il mio sguardo viene catturato, stupito, sedotto da qualcosa (un oggetto, un dispositivo, un fenomeno) non per trovare in questa destinazione il senso stabile, definitivo ed univoco del proprio percorso. Esso viene piuttosto rimesso costantemente nel gioco dei testimoni tra i quali sto e dai quali allo stesso tempo sono visto. Se non appena esce a vedere, colui che nasce viene visto – potremmo dire, esercitando una pressione sulla frase di Zambrano – allora una nuova condizione esistenziale si prefigura per noi. Con tutto quanto ne consegue. Ecco cosa resta dell'antico mito della contemplazione del mondo, dell'opera.

Parrebbero dunque convivere, almeno nell'esperienza estetica contemporanea, da un lato la consapevolezza, consustanziale

all'individuo, dell'essere visti, dell'essere esposti allo sguardo dell'altro anche quando questi non è fisicamente presente nel mio campo visivo (Zambrano, Merleau-Ponty), insieme alla scomparsa dello sguardo concentrato a favore di una visione dispersiva, atmosferica, ambientale e avvolgente (Michaud). Un duplice movimento che, nella sfera della percezione estetica, può esser fatto risalire a quell'agonia del riferimento che ha segnato gli albori dell'arte moderna e ha accompagnato i maggiori sviluppi dell'arte del Novecento.

Per intenderci, la critica di ispirazione fenomenologica, a partire dalla metà del secolo scorso, professa una fede percettiva nello sguardo dell'altro e nell'azione che questa esercita nel processo di costituzione della soggettività del vedente; in seguito, lo sguardo post-moderno smarrisce l'orientamento assiale di albertiana memoria (i raggi visivi del soggetto percipiente che incarnano gli assi della geometria prospettica orientati al bersaglio), e così destituisce di fondamento l'idea che guardare un oggetto contribuisca a

conferirgli realtà, esistenza e valore. Inesorabilmente ciò ha portato alla “negazione delle opere come perno dell’esperienza estetica”,⁶ cosicché dove prima c’erano le opere ora restano solo dispositivi, procedure, esperienze, per l’appunto, che delle opere-oggetti hanno preso il posto. Se questo, grosso modo, è il percorso che le arti visive compiono dal Novecento ad oggi, non è forse perché all’origine di tale genealogia vi sia la progressiva dismissione da parte dell’opera del cosiddetto “referente”, e con esso di quelle esigenze imitative ed espressive che ne hanno accompagnato la storia? In altri termini, la postmodernità si porta definitivamente via la rappresentazione prospettica e con essa il sogno – il compito – di imitazione e duplicazione della realtà, a favore di nuove poetiche della forma e dello spazio. Dal momento in cui la prospettiva, lungi dal trarre il suo fondamento da una supposta natura della visione, viene intesa quale essa è, ovvero una costruzione convenzionale regolata all’interno di una tradizione figurativa, “disegno della mimesis”, il “livore anti

prospettico”, come lo definisce Paolo Spinicci,⁷ che attraversa tutta la storia dell’arte novecentesca coincide con la cosiddetta scomparsa del riferimento, cioè dell’essere reale o ideale sul quale si misurava l’opera.

E allora, sotto la voce “riferimento” vengono messi in discussione, a seconda dei casi: l’opera precedente che si doveva imitare, il modello esterno da rendere, l’idea interiore preesistente da realizzare, la legge del genere (o qualche norma estetica) da rispettare, l’emozione o la personalità dell’artista da esprimere.⁸

Cedendo l’impalcatura prospettica, quella struttura che mette in ordine e in profondità il rappresentabile definendo così i limiti dell’esistente, cedono, sotto la spinta di una sensibilità più intuitiva animata da una forte volontà critica e liberatoria, le forme di paesaggi e oggetti, di architetture e valori, di sentimenti, corpi e gerarchie. Dalle zone più intime della pittura liberata, muovono le esigenze più disparate e distanti: ed ecco le inesauribili ricerche dada, la stagione convulsa e

pittoricissima dell'informale, il gesto dell'arte (*pars pro toto* del corpo dell'artista) che (ri)entra prepotentemente nella vita e ne dilata i confini, l'esperienza concettuale per la quale il pensiero non è distinto dalle cose, il mondo parallelo degli ambienti video e virtuali, i musei che sono opere che sono atmosfere. Tale agonia del riferimento viene immediatamente letta da uno storico dell'arte rinascimentale come Robert Klein come l'esigenza di spostamento del referente dall'esterno, dal di fuori dell'opera, a se stessa: l'opera ha per oggetto se stessa.

Occorre far discendere questo riferimento nell'opera stessa; occorre finirla con ogni pensiero che pone al di fuori di sé un soggetto e un oggetto [...]. Si è giunti, allora, dopo la messa tra parentesi di tutte le realtà inaccessibili, alla semplice descrizione delle strutture intenzionali nella percezione e negli atti di coscienza in genere, cioè a Husserl e a Cézanne.⁹

E tra i modi in cui il riferimento può essere eliminato, Klein indica quanto il cubismo ha tentato di fare disconoscendo intenzionalmente il carattere di immagine che per tanto tempo è stato connesso ad ogni pittura figurativa, per salvare la vocazione della pittura a render conto dell'evidenza delle cose; oppure creando “un alfabeto di essenze che sarebbero nello stesso tempo dei vissuti. Nella versione di Kandinskij [...] un triangolo giallo non è l'immagine di un triangolo giallo” – così come un ritratto rappresenta l'immagine del modello – “è questo stesso triangolo (l'evidenza qui è assoluta e per nulla astratta)”:¹⁰

il profumo spirituale del triangolo, la correlazione tra giallo vivo e suono acuto, tutte leggi dell'essenza. Oppure, la certezza del riferimento si allontana con l'uso della macchia in pittura, nella misura in cui essa rinvia sempre a qualcos'altro. Come figura transitiva, la macchia “non è mai veramente e unicamente se stessa; essa copre qualche altra cosa, scoppia, richiama o suggerisce un'altra forma”.¹¹

Insomma, che per riferimento si intenda il mondo esterno o l'idea che precederebbe ogni realizzazione, l'artista ne supera i limiti attingendo alla realtà da cogliere che è un inframondo, un'area in cui il pensiero non è distinto dalle cose. Come scrive in quegli stessi anni Jean Paulhan, è "l'immediatezza del vissuto indifferenziato"¹² la realtà a cui tendere, benché si sappia che essa è irraggiungibile, dato che, oggettivandola attraverso il concetto o attraverso la semplice percezione, si finirebbe per snaturarla.

In questo inframondo il pensiero è ciò che l'artista coglie. Ora, questa idea dell'"immediatezza del vissuto indifferenziato" (Paulhan) a cui attingere come effetto della "eliminazione del riferimento" (Klein), tutti temi emersi dalla riflessione coeva dei grandi movimenti e delle sperimentazioni delle avanguardie della seconda metà del secolo scorso, ci riporta per la via migliore all'osservazione del mondo contemporaneo dell'arte. Qui ha luogo la sostituzione dell'oggetto (l'opera, il suo referente, la natura) con l'esperienza di un mondo

"vissuto" in continua metamorfosi, instabile e ambiguo, avvolto in un "indifferenziato" etere estetico, e, solo in quanto tale, immediatamente accessibile.

Un "inframondo" che non di rado assume forme e dimensioni tecnologiche, virtuali, sostitutive di quello che un tempo portava il nome di *Lebenswelt*.

Musei smemorati

Il problema che, a questo punto, dobbiamo porci è quello del funzionamento dei luoghi fisici, degli spazi entro cui esperienze, oggetti, opere, fruitori, oggi, trovano una dimensione che li accolga, li contenga e li metta in relazione. In sintesi, occorre verificare come le trasformazioni novecentesche del significato di "opera" e "visione" che abbiamo sin qui delineato, abbiano coinvolto i luoghi museali, tradizionalmente destinati a pratiche di conservazione e

trasmissione, di esposizione e visita di opere d'arte. E come, più in generale, la sfera estetica e quella dei comportamenti sociali, nei loro transiti osmotici, abbiano modificato la natura e la funzione del museo. Il museo è innanzi tutto fatto di/per cose e persone, è pertanto uno spazio al suo interno sincretico, disomogeneo, entro il quale si progetta di tenere insieme “mondi semiotici” assai differenti (diversi sono gli oggetti rispetto alle cose, ma diverse sono le persone tra loro e altrettanto lo sono gli oggetti).¹³ A differenza di quanto si continua a ritenere ancora oggi, i musei sono spazi sempre meno “eterotropici”, ovvero sempre meno discontinui rispetto agli ambienti nei quali abitualmente viviamo.¹⁴ La diffusione così pervasiva dei valori e delle categorie estetiche – da quelle tradizionali, il bello, il brutto, il kitsch, il sublime, che un tempo contraddistinguevano il manufatto artistico, a quelle più recenti legate a comportamenti, azioni, gesti pubblici e privati quali l'*unboring*, il *maverick*, l'*outsider* – a spazi ed oggetti del consumo quotidiano di massa, fa sì che tra

ambiente del museo (ciò che sta al suo interno) e ambiente esterno (ciò che sta fuori, appena oltre la soglia del museo) si stabilisca un interscambio continuo più che una separazione o una vera e propria discontinuità. La stessa struttura architettonica del museo contemporaneo – le molteplici varianti della scatola bianca o grigia – è fatta di superfici, come dire, porose e in quanto tali comunicanti con quelle del tutto simili dei templi commerciali destinati all'esposizione e al consumo di merci. Allo stesso modo, la relazione tra oggetti-allestimento-architettura che compone il sistema museale è perfettamente trasferibile ai sistemi di *merchandising* adottati nei grandi e sofisticati magazzini che sorgono nelle periferie delle nostre città. I percorsi indotti all'interno di questi contenitori, la neutralità degli spazi concepiti e modellati perché vengano fatti risaltare contenuti mirati, la creazione di particolari situazioni emozionali sono progetti condivisi da operatori estetici di ogni settore produttivo. Oramai non soltanto nel caso dei musei della memoria che hanno sede,

anzi, spesso coincidono con i siti del trauma, gli spazi architettonici sono la ragione della visita, il centro dell'attenzione del visitatore e della strategia narrativa adottata dai curatori. Anche i nuovi musei sono sempre più una esposizione di se stessi in quanto contenenti di eccellenza tecnologia ed estetica, propriamente "opere". Allo stesso modo, non è più solo peculiare dei memoriali, come scrive Patrizia Violi, "l'attivazione di un coinvolgimento patemico e passionale",¹⁵ che veicola la conservazione e la trasmissione della memoria collettiva passando attraverso la sollecitazione di un sentire individuale. Che la posta in gioco non sia più un progetto di comunicazione orientato all'acquisizione pura e semplice di un sapere da parte del visitatore, un far-vedere allo scopo di un far-sapere,¹⁶ è cosa che riguarda non solo i musei della memoria, ma tutti i musei di più recente concezione progettati dagli anni Settanta in avanti. Per questo, possiamo assumere quanto Violi scrive a proposito dei programmi delle istituzioni museali:

Ciò che si cerca di acquisire con la visita non è tanto una competenza cognitiva, un accrescimento sul piano del sapere, che raramente i siti offrono, ma un valore di ordine diverso, che investe la sfera del sentire, dell'emozione più che della cognizione.¹⁷

Se il punto di massima concentrazione del museo tradizionale è l'opera che vi è esposta e come incastonata, l'oggetto che così pare trattenere ancora qualcosa della sua dimensione auratica, il museo contemporaneo è concepito perché al suo interno si consumi una esperienza estetica, e usiamo questo termine, qui, nella sua prima accezione di esperienza dell'*aisthesis*, di accensione della sfera delle sensazioni. Alternando sequenze di distensione, di rilassamento a momenti di concentrazione, tensione, emozione,¹⁸ il museo stabilisce una grammatica rinnovata dei percorsi percettivi. Se, come ricorda Michaud,

il visitatore modello può essere considerato una strategia interpretativa prevista e prefigurata dal museo stesso. Ogni museo iscrive al proprio interno un determinato percorso, un modo di essere visto e attraversato, un insieme di istruzioni per l'uso. Un museo mette in mostra opere e oggetti ma ci dice anche come vederli”,¹⁹

è anche vero che la relazione museo-opera-visitatore rappresenta un circuito il cui funzionamento passa attraverso il coinvolgimento emozionale. Le “istruzioni per l'uso” che ci dicono “come vedere” possono in tal senso risultare desuete, indebolire e falsificare il progetto dell'opera. Si impongono oggi condizioni di fruizione delle opere fortemente determinate dagli spazi che le ospitano: alla contemplazione raccolta dei capolavori, mirata ed esclusivamente centrata su di essi, si sostituisce un'esperienza visiva e corporea delle opere più fluida, più che “distratta”, potremmo dire *in stato di distrazione*, generativa, che invita alla circolazione e all'esplorazione.

Anche all'introspezione. Il luogo non è influente rispetto all'esperienza del visitatore e all'opera, così come non lo è rispetto alla natura delle opere stesse. I progetti artistici *site-specific* nascono proprio dall'esigenza di far confluire l'intenzione dell'artista e il percorso dello spettatore verso il sito prescelto, il quale non funziona semplicemente da sede espositiva ma diventa l'oggetto specifico dell'intervento creativo. Oppure, pensiamo anche solo a come l'installazione rifiuti una percezione rigidamente frontale ed inviti ad una interazione immersiva. Si tratta spesso di dispositivi che “mettono in relazione”, che, quando non prevedono l'intervento attivo del visitatore, lo includono e lo coinvolgono nella rappresentazione visuale attraverso azioni indotte e programmate. Basti pensare ai *Videoplace* di Myron Krueger (in particolare, *Responsive Environment*, 1988) che dal 1972 al 1990 realizza ambienti interattivi e prototipi di realtà virtuale all'interno dei quali il partecipante può svolgere azioni-simulazioni e produrre immagini rielaborate di sé (per

lo più silhouette). O l'installazione di Alfredo Jaar, presentata alla Biennale di Venezia del 2013, intitolata *Venezia, Venezia*, consistente in un dettagliato modello dei Giardini della Biennale e dei suoi padiglioni che si inabissa e riemerge ad intervalli regolari da una grande vasca d'acqua. Quando il modello è in immersione, la superficie dell'acqua diventa specchio che riflette i volti degli osservatori. Qui è il sito, che contiene opera e spettatori, a diventare contenuto, opera esso stesso, in una dislocazione di un piano nell'altro: il piano della realtà dell'osservazione dell'evento *hic et nunc* nel piano della rappresentazione di quella stessa realtà. La dialettica tra mondo sommerso e mondo della superficie è ancora una volta il tema di una monumentale installazione ambientale di Giorgio Andreotta Calò per il padiglione Italia della Biennale di Venezia 2017. Anche qui, un gioco di riflessione e di ribaltamento dello sguardo del visitatore produce una esperienza vertiginosa, ipnotica, da fine del mondo (*La fine del mondo* è il titolo dell'opera, ma anche del testo dell'antropologo

Ernesto de Martino al quale l'artista si ispira). Si accede ad un vasto spazio, affollato, nel suo livello inferiore, da una selva di tubi da ponteggio (in cima ad alcuni, grandi conchiglie in bronzo bianco), come in una cattedrale a cinque navate. In fondo, una scalinata conduce al livello superiore, costituito da una distesa di acqua appena percettibile sulla quale si specchia e ribalta il soffitto del padiglione, mentre lo spettatore, a sua volta, si riflette su un grande specchio all'estremità opposta dello spazio. Tra due mondi, il mondo dei vivi e il mondo dei morti, l'elemento naturale acquatico funge da soglia che genera illusione e miraggio. Il visitatore, preso nell'instabilità e nell'incertezza delle immagini traslucide di sé (il tema del doppio) e di quello spazio (ancora Venezia, l'opera), è trasportato, attraverso il cerimoniale di un rito passaggio, in una dimensione arcaica, remota, magica, nel tempo, non rintracciabile e astorico, del proprio io profondo. In *milieu* di questo tipo, l'immagine esonda di continuo dal dispositivo che la produce per andare ad intercettare un altro

livello di esistenza. È il livello del fruitore e del suo sguardo che, a sua volta, insieme agli altri “testimoni”, agli altri sguardi, sempre presenti nell’orizzonte di senso di un’opera, subito è chiamato ad accogliere quell’immagine (il modello di Alfredo Jaar dei Giardini della Biennale e il suo inabissamento), per poi vedersela restituita sotto forma del proprio volto o di traccia di un’azione da lui stesso compiuta (le silhouette di Myron Krueger), eco infinita di duplicazioni cupe e profonde (*La fine del mondo* di Andreotta Calò). Ecco, un museo che è il luogo della distrazione è propriamente un luogo in cui le immagini che vi circolano hanno il potere e la libertà di “distrahere”, di spingere in parti diverse”, di “tirare”, orientare lo sguardo verso direzioni eccentriche, di prestarlo all’opera per vederselo da questa restituito, spostato, disassato (come lo è il nostro sguardo allo specchio).²⁰ E con lo sguardo, anche la disposizione psichica dei soggetti intraprende una esperienza di trasgressione delle frontiere. Le sezioni dei corridoi claustrofobici di Bruce Neuman (*Corridor with Mirror and*

White Lights, 1971), amplificati da un sistema di specchi, sono sculture-architetture che riproducono situazioni oniriche in cui spazi strettissimi si estendono all’infinito. Qui, però, a dispetto dell’illusione visiva, l’azione è inibita, i corridoi sono troppo stretti perché lo spettatore possa percorrerli, mentre lo spazio che li ospita si dilata massimamente o si comprime secondo il ritmo con cui l’opera respira.

Ora, se l’attenzione degli operatori estetici, dall’artista al curatore ai progettisti degli spazi espositivi, è rivolta alla creazione di situazioni sapientemente stimolanti, ricche, e che favoriscano il coinvolgimento del fruitore affinché questi possa attivare, a livelli diversi, il dispositivo dell’opera, ecco che il museo si trasforma nella dimora del tempo presente. Ovvero in un microcosmo che scoraggia il senso della lontananza, incline ad escludere il richiamo all’origine, al passato, volto a presentificare la relazione con lo spazio e con il tempo. Il presente è oggi la dimensione privilegiata di esistenza temporale di quelli che una volta nascevano come luoghi in cui

preservare la memoria e custodire la tradizione. Una sorta di percezione senza memoria promana dagli spazi del museo contemporaneo.²¹ Una affermazione di questo tipo pone, però, non poche questioni dal momento che lo spazio intrattiene con la memoria una relazione costitutiva, simbolica ma prima ancora materiale. È attraverso lo spazio, infatti, che la memoria si articola internamente e si fa discorso, al punto che, ancora secondo Violi, “la spazializzazione della memoria è una delle principali condizioni per la sua narrabilità”.²² Risale al mondo greco un’arte della memoria (la mnemonica) che provava a stabilizzare i ricordi attraverso una tecnica che consisteva nell’associarli a precisi luoghi e immagini. Questa retorica della memoria si fondava su principi che avrebbero consentito al retore di ricordare al momento opportuno i vari punti nel giusto ordine del discorso che si accingeva a fare. Rileggiamo estesamente un passaggio da *L’arte della memoria* di Frances Yates:

Il primo passo consisteva nell’imprimere nella memoria una serie di *loci* o luoghi. Il più comune, benché non il solo tipo di sistema mnemonico di luoghi fu il tipo architettonico. La descrizione più chiara del processo è quella data da Quintiliano. Per formare una serie di luoghi della memoria, egli dice, si deve ricordare un edificio, il più spazioso e vario possibile, con atrio, soggiorno, camere da letto, sale, senza dimenticare statue e altri ornamenti che abbelliscono le stanze. Le immagini che devono richiamare il discorso [...] sono poste, con l’immaginazione, nei luoghi dell’edificio già fissati nella memoria. Fatto questo, non appena la memoria dei fatti chiede di essere rivissuta, vengono visitati di volta in volta tutti questi luoghi e i vari depositi sono richiesti indietro ai loro custodi. Noi dobbiamo pensare all’antico oratore che muove con l’immaginazione attraverso il suo edificio mnemonico mentre costruisce il suo discorso, traendo dai luoghi fissati nella memoria le immagini che vi ha depositato.²³

Nell'arte della memoria, come nella scrittura sulle tavolette cerate, le immagini sono forme, simboli, tratti caratteristici di ciò che vogliamo ricordare, collocate in determinati luoghi. Quando queste immagini non ci servono più, le cancelliamo mentre i *loci* restano nella memoria, disponibili ad essere riutilizzati collocandovi nuovi complessi di immagini per altri sistemi di cose. Dalla precettistica della retorica latina deduciamo alcune raccomandazioni nello scegliere i luoghi deputati a questa importante funzione: è conveniente formare i *loci* della propria memoria in un luogo deserto e solitario, poco frequentato, “perché la folla e il passaggio di gente tendono a indebolire le impressioni.” I *loci* della memoria “non devono essere troppo simili fra di loro [...]. È bene che siano di dimensioni modeste, non troppo ampi, perché ciò rende vaghe le immagini collocate in essi. [...] Non devono essere illuminati troppo splendidamente, perché in tale caso le immagini sistemate in essi scintillano e abbagliano. Gli intervalli fra i *loci* dovrebbero essere di estensione modesta”

perché gli occhi della mente funzionano come la vista e dunque, se troppo vicini o troppo lontani dal loro oggetto della visione, rischiano di essere meno potenti.²⁴ Quando i luoghi reali non sono sufficienti, il retore può far ricorso a luoghi fittizi. Allo stesso modo, vengono definite le regole per la scelta delle immagini dal repertorio di quelle disponibili, immagini per le cose e immagini per le parole. In sintesi, se la selezione di luoghi e immagini, ovvero dei riferimenti figurativi per quest'arte della memoria, per un verso riflette lo spirito dell'architettura antica, per l'altro essa predilige luoghi irregolari, evita gli ordini simmetrici, e adotta figure umane drammatiche, eccessivamente belle o addirittura grottesche per contrassegnare determinati punti dello spazio e produrre una “scossa emozionale alla memoria, con la loro particolare idiosincrasia o la loro stranezza”.²⁵

Prima di trarre troppo rapidamente delle conclusioni dal richiamo a questo sistema ingegnoso di costruzione della memoria, occorre fare due precisazioni. In primo luogo, la

mnemotecnica, di fondo, nasceva da un'esigenza ben precisa, che, secondo Yates, "consisteva nella trasposizione nel codice del concreto di tutto quanto era astratto, e nel codice del visuale, sotto forma di immagine, di tutto ciò che era concreto o concretizzato".²⁶ La deperibilità del pensiero astratto veniva arginata e risolta attraverso l'appiglio alla concretezza dei luoghi fisici dell'esperienza individuale e collettiva, passando attraverso la mediazione dell'universo immaginativo. In secondo luogo, questa mnemotecnica, pratica umana oggi desueta, se è nata in epoca antica e dunque ha fatto uso di modelli architettonici, pratiche della circolazione negli spazi e riferimenti figurativi di quell'epoca, ciò non esclude che, come la stessa Yates suggerisce, possa esistere "un'arte che usi per i suoi *luoghi* di memoria l'architettura contemporanea e per le sue 'immagini' l'arte figurativa contemporanea".²⁷

Quindi, se per un verso il bisogno di concretizzazione di ciò che si produce nel tempo della storia ha segnato la nascita in epoca moderna delle istituzioni museali, istituzioni che ancora,

tutt'oggi, affermano la loro autorità e la loro funzione, per l'altro verso questi contenitori al loro interno vengono allestiti secondo principi chiaramente antimnemonici. Almeno stando alle prescrizioni della precettistica antica, essi paiono osservare una retorica vocata alla sospensione e rarefazione dei supporti più che al sicuro e stabile alloggiamento delle immagini.

D'altronde, è evidentemente cambiato anche lo statuto dell'opera. Oltre ad essersi interrotta ogni relazione diretta e lineare tra l'opera e il mondo dei referenti, dalla seconda metà del XX ad oggi abbiamo assistito al declino dell'arte come manufatto a tutto vantaggio di una progressiva smaterializzazione, concettualizzazione e frammentazione dell'opera. "L'arte senza opera" è il risultato di un processo di "cambiamento di categorie cognitive riguardo a ciò che si intende per 'arte'",²⁸ come ricorda Mario Perniola, che ha avuto inizio a partire dal Romanticismo. Nel momento in cui nasce l'idea di "arte totale", per i Romantici l'arte diventa azione parapolitica, esperienza che trascende il prodotto artistico mentre, tramite

essa, il bello assume un valore strategico. A partire da questa svolta culturale romantica, nella sfera dei significati che l'arte assumerà in seguito, e soprattutto negli ultimi trent'anni del Novecento, è ravvisabile una mossa anti-artistica, culminata nell'aniconismo e nell'iconoclastia, e non di rado "nel distruzionismo e nel vandalismo" praticati da molte avanguardie post-contemporanee.²⁹

Come le merci che circolano nel mercato globale sono fabbricate in tempi di lavorazione ridotti, perché abbiano tempi di permanenza e fruizione contratti al massimo, e dunque non sedimentino conoscenza o memoria ma al limite inducano azioni di rapido consumo affinché si generi sempre nuova produzione, le opere d'arte seguono un destino molto simile. Esse sono non più tanto l'esito di pratiche programmaticamente "casuali" o frammentarie, come potevano esserlo le opere dadaiste o surrealiste, semmai, quando non sono riconducibili alle forme dell'*happening* o della *performance* o dell'installazione, vengono realizzate con materiali organici o deperibili e tali da rendere problematica la loro stessa

conservazione e sopravvivenza. E la maniera attraverso la quale tali azioni vengono preservate dall'impermanenza e rese "esponibili" è generalmente la documentazione verbale, fotografica, video, mezzi tutt'altro che neutrali ma che, a loro volta, producono una ulteriore diffrazione dello sguardo, e reimmettono in circolo alte quote di dispersione visiva.³⁰ Il termine "dispersione", ribadiamolo, non vuole esprimere un giudizio di valore sui processi percettivi o psicologici che queste opere innescano, ma piuttosto indicare il superamento di una estetica della "concentrazione" dello sguardo che l'opera, collocata in certe condizioni di spazio, predispone e richiama a sé.

Se pensiamo, poi, al testo verbale in relazione alla produzione visuale nella sua forma di invenzione, ovvero al libro d'artista, osserveremo che anche qui importanti modificazioni hanno fatto saltare lo schema spazio-temporale di marca gutenberghiana.³¹ L'applicazione delle tecnologie multimediali al libro d'artista ha infatti espanso e modificato la sua natura in

senso virtuale ed interattivo. *Beyond pages* (1995) dell'artista Masaki Fujihata è una installazione nella quale sulle pagine di un sillabario della lingua giapponese vengono proiettate immagini tridimensionali accompagnate da segnali acustici che sorprendono l'osservatore mentre le sfoglia, attivando una serie di alterazioni dello spazio circostante. Alcuni effetti ambientali e microeventi, come la proiezione velocissima della figura di un bambino che entra ed esce da una porta, insieme alla luce intermittente di una lampada, o allo scorrere a ritroso delle lancette di un orologio, contribuiscono a decentrare l'attenzione e la capacità di ricognizione del lettore. Questi sperimenta così la perdita di quell'orientamento lineare al quale l'assetto bidimensionale della pagina, su di un tavolo, con sedia, in una stanza, rafforzato dalla possibilità di sfogliare le pagine, naturalmente predispone. L'attenzione sulla pagina ha luogo sempre di ritorno, dopo che si è esaurito l'effetto distraente di altri stimoli visivi e uditivi fortemente disorientanti, pronti, a sorpresa, a ripresentarsi.

Ecco, potremmo chiederci, in presenza di simili esperienze di fruizione e sistemi espositivi, dove inizia il museo? e dove finisce l'opera? qual è la linea di confine, se è possibile identificarne una, che separa questi due mondi?

I musei, reali o virtuali, che dunque con queste opere hanno mostrato di stabilire un rapporto di continuità, di felice reversibilità, non possono far altro che predisporre spazi e percorsi visivi che si sottraggono ad un orientamento spazio-temporale lineare e che fanno dell'esperienza di distoglimento una condizione naturale, di struttura, potremmo dire. Sono sguardi, gesti percettivi, che seguono tracciati plurivoci, che non si incarnano in un unico punto di vista o corpo (quello del fruitore, dell'artista, dell'opera, quello semiotico assegnato dal museo) o mettono radici a lungo nello spesso posto; e frequentano i paesaggi della memoria – personale, collettiva, storica, artistica – nel presente di un atto emotivo.

MICLA PETRELLI – Insegna Teoria della Percezione e Psicologia della Forma all'Accademia di Belle Arti di Urbino. È stata titolare di disegno di ricerca presso il Dipartimento di Filosofia dell'Università di Bologna. Si occupa di psicologia e di teorie delle arti e, più recentemente, di processi percettivi verbo-visuali, ricerca confluita nel volume *Il progetto che è l'io. Studi su identità, sguardo, scrittura* (Mimesis, 2013). Ha scritto di figure del Novecento estetico-letterario e, in particolare, di Fernando Pessoa a cui ha dedicato numerosi saggi interpretativi e la traduzione italiana delle *Pagine di estetica* (Quodlibet, 2006). Tra le sue pubblicazioni: *Valori tattili e arte del sensibile* (Alinea, 1994), e la curatela, con L. Rampello, della raccolta postuma di saggi di Paolo Bagni, *Linguaggi dell'estetica* (Alinea, 2006).

NOTE

¹ M. Zambrano, *Il sogno creatore* (1986), a cura di C. Marseguerra, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 42.

² Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il metafisico nell'uomo*, in *Senso e non senso. Percezione e significato della realtà*, Il Saggiatore (1996), Milano 2009.

³ Y. Michaud, *L'arte allo stato gassoso* (2003), Idea, Roma 2007, p. 12.

⁴ Ivi, p. 11.

⁵ Ivi, p. 27.

⁶ Ivi, p. 10.

⁷ P. Spinicci, *Il palazzo di Atlante. Contributi per una fenomenologia della rappresentazione prospettica*, Guerini e associati, Milano 1997, pp. 11-13.

⁸ Cfr. R. Klein, *Pittura moderna e fenomenologia* (1963), in *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna* (1970), Einaudi, Torino 1975.

⁹ Ivi, p. 455.

¹⁰ Ivi, p. 458.

¹¹ Ivi, p. 459.

¹² J. Paulhan, *L'art informel. Éloge*, Gallimard-NRF, Paris 1962, p. 45.

¹³ Per uno studio semiotico del museo come spazio della memoria si veda di P. Violi: *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano 2014.

¹⁴ Questa definizione di "eterotopia", che oggi si mostra assai limitativa se applicata al museo, deriva dalla definizione che Michel Foucault ha utilizzato riferendosi a spazi quali prigioni, manicomi, ospedali, scuole, ovvero a istituzioni organizzate in forma regolamentata e disciplinata ai fini del contenimento dei comportamenti. Cfr. M. Foucault, *Eterotopia*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano 2010.

¹⁵ Cfr. P. Violi, *Paesaggi della memoria*, cit., p. 116.

¹⁶ Ivi, p. 119.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, pp. 122-123.

¹⁹ Y. Michaud, *L'arte allo stato gassoso*, cit., p. 84.

²⁰ Walter Benjamin, nel suo testo del 1936, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, parlava di una "estetica della distrazione" come esito della perdita dell'opera auratica, e con essa della perdita dei valori del culto, dell'unicità, del serio e dell'attenzione a favore dei valori dell'esposizione, del gioco, della disattenzione (e del piacere ad essa connesso), propri dell'epoca della riproducibilità. Automatismo e ripetizione, effetti della riproduzione come condizione ontologica delle opere, favorirebbero una sorta di felice dispersione dei modi di percezione delle masse.

²¹ Cfr. P. Violi, *Paesaggi della memoria*, cit., p. 21. Vale la pena ricordare che l'etimologia del termine "museo" è *museion*, luogo sacro alle muse, figlie di Zeus e Mnemosine, dea della Memoria). Cfr. anche I. Sanesi, *Il valore del museo*, Franco Angeli, Milano 2014.

²² P. Violi, *Paesaggi della memoria*, cit., p. 21.

²³ F.A. Yates, *L'arte della memoria* (1966), Einaudi, Torino 1984, pp. 4-5.

²⁴ Ivi, p. 9.

²⁵ Ivi, p. 17.

²⁶ Ivi, p. 3.

²⁷ Ivi, p. XVII.

²⁸ M. Perniola, *L'arte espansa*, Einaudi, Torino 2015, p. 68.

²⁹ Ivi, p. 71.

³⁰ Persino il testo scritto che accompagna e documenta le esperienze di arte relazionale e pubblica, in forma narrativa o saggistica o semplicemente descrittiva, è pur sempre un testo verbo-visivo, in quanto prodotto e destinato ad esser letto in funzione di una rappresentazione visiva dell'evento.

³¹ Cfr. R. Arnheim, *Le parole al loro posto*, in *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, Einaudi, Torino 1974.