

Pasquale Fameli
**La chair de l'art.
Merleau-Ponty nelle poetiche
del comportamento**

Lo sviluppo delle ricerche extra-pittoriche nel secondo Novecento ha portato, com'è noto, alla cosiddetta "morte dell'arte", comportando un notevole ridimensionamento della *tèchne*, ossia di una perizia specializzata, a fronte di una gamma amplissima di possibilità operative da rintracciarsi nel vivere quotidiano e da assumere come pratiche estetiche mediante una loro applicazione non funzionalizzata. Questo processo ha raggiunto il suo apice sul finire degli anni Sessanta quando, in opposizione alla stasi e alla serialità dell'oggetto pop, moltissimi artisti hanno sviluppato poetiche legate all'investigazione estetica della gestualità corporale e delle possibilità concettuali di scrittura e fotografia. Lo sconfinamento sul piano dell'esistenza e l'agire dell'artista nel "mondo della vita" hanno implicato l'osservazione e l'esplorazione delle peculiarità fisico-materiali di quello stesso piano, degli oggetti che lo abitano, dei codici che ne permettono l'analisi o che favoriscono le comunicazioni e sofisticano le relazioni tra individui. Un agire mondano, e in quanto tale congenitamente estetico (Barilli 1964), non può che

portare all'assunzione dell'esistente nella sua aperta varietà, approdando a una condizione "extra-mediale" (Crispolti 1978), quella dimensione creativa in cui l'infinita gamma di oggetti, tecniche, elementi e materiali derivabili dal piano dell'esperienza sostituisce la più ristretta e specialistica gamma dei mezzi artistici convenzionali, con tutte le conseguenti riformulazioni linguistiche ed estetiche che ciò comporta. Questa varietà di soluzioni ha portato a scissioni e categorizzazioni critiche non sempre chiare o efficaci; il fatto che più linee operative fossero poi sperimentate da uno stesso artista nel medesimo periodo ha peraltro instillato l'idea che l'obbligo della coerenza stilistica fosse ormai venuto meno, in virtù di un'ormai acquisita libertà espressiva; ma un'operatività espansa, come quella sperimentata alla fine degli anni Sessanta da artisti ascrivibili all'area del Concettuale, o del Comportamento, non dovrebbe essere semplicemente intesa come una lotta al dogma della coerenza (Celant 2011: 12), bensì interpretata come una coerente apertura al molteplice nella misura in cui il mondo si dà come molteplicità.

Al centro di una simile rivoluzione vi è fondamentalmente una nuova attenzione al corpo, che gli artisti non virtualizzano più nell'esercizio di una qualche tecnica, ma esibiscono in tutta la sua massiccia presenzialità, ne esplorano le potenzialità percettive, lo rimeditano secondo prospettive di marca esistenziale-fenomenologica. Il corpo "progettuale" dell'artista (Franzini 2011: 141) viene così a coincidere con il suo corpo "vissuto" che diventa ora supporto, come nel caso di tutte quelle esperienze di Body Art incentrate su interventi suppliziali, ora strumen-

to di intervento nell'ambiente o centro propulsivo per certe dinamiche relazionali; ma soprattutto il corpo diviene uno strumento di autoanalisi, o di analisi dell'essere in quanto ente. L'abolizione dell'arte come *téchne* e la centralizzazione di un agire fisico più diretto ha favorito un notevolissimo avvicinamento tra il fare artistico e la riflessione estetica, consentendo oltretutto alla critica la possibilità di confronti e comparazioni tra queste due sfere al fine di rintracciarne sintonie ed eventuali scambi, prestiti e influenze. Cruciale per una lettura o una possibile comprensione di molte poetiche del corpo di fine anni Sessanta è il pensiero di Maurice Merleau-Ponty, che in alcuni casi costituisce un riferimento diretto mentre in altri resta una sicura e solida pietra di paragone o una superficie riflettente su cui certa ricerca artistica può nitidamente rispecchiarsi. L'estetica di Merleau-Ponty non ha potuto certo riguardare simili problematiche artistiche, emerse in un periodo di molto successivo alla sua scomparsa. I suoi più specifici momenti di riflessione sull'arte, oggetto di notevole interesse negli ultimi anni (Vitale 2005; Arici 2007; Carbone 2008; Seggiaro 2009; Carbone, Dalmasso, Franzini 2013; Petres 2013), sono infatti dedicati alla pittura, alla musica e al cinema nelle forme che potevano aver assunto fino ad allora. Ma la più generale riflessione del filosofo francese sulle dinamiche ontologiche del corpo e della percezione può valere come ideale riferimento epistemologico, diretto o indiretto a seconda dei casi, per molti di quegli artisti che, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, hanno lavorato sulla corporalità, sulla percezione e sulla relazione con l'ambiente nella ferma convinzione che il corpo fosse

l'unica possibile modalità di esistenza. Del resto, quando il filosofo francese afferma che "il corpo può simbolizzare l'esistenza proprio perché la realizza e ne è l'attualità" (Merleau-Ponty 2009: 232), sembra anche dare il proprio *placet*, per così dire, a tutti quegli artisti che all'incirca due decenni dopo avrebbero posto il corpo al centro di un'esplorazione sia delle sue funzionalità più elementari sia della sua capacità di rapportarsi col mondo. Per il fenomenologo francese infatti "il nostro corpo è paragonabile all'opera d'arte" in quanto "nodo di significati viventi" che si irradiano, come da una poesia, da un romanzo o da un quadro, senza che questi debbano abbandonare la loro posizione spaziotemporale (Merleau-Ponty 2009: 216).

La prospettiva fenomenologica di Merleau-Ponty aveva trovato già nel corso degli anni Cinquanta una sua prima applicazione nella critica d'arte per l'interpretazione dei magmi e delle escrescenze dell'Informale, proprio per via dei molti valori condivisi, e può tornare a nuova applicazione anche nel passaggio dall'Informale "caldo" a quello "freddo", ossia da un'informalità pittorica a un'informalità extra-pittorica, ambientale, col ricorso a materiali organici, come la terra, o sintetici, come il feltro. Variamente etichettate, a seconda dei teorici, come Astrazione Eccentrica, Arte Povera, Arte Microemotiva o Antiform, le poetiche dell'informalità fredda hanno sostanzialmente comportato il recupero dell'informe in opposizione al rigido formalismo minimalista. Nella teorizzazione dell'Antiform, Robert Morris ha posto l'accento sui limiti della forma geometrica contro la duttilità della materia viva, precisando che qualunque ordine per unità

multiple è un ordine imposto, che non ha una relazione intrinseca con la fisicità delle unità esistenti (Morris 1993: 41). In quest'affermazione non è difficile rintracciare la critica che Merleau-Ponty aveva lanciato allo schematismo gestaltico considerandolo inadatto a cogliere la complessità dell'esperienza, a funzionare al di fuori di circostanze laboratoriali. Morris entra infatti in contatto con il pensiero di Merleau-Ponty a metà degli anni Sessanta ed è proprio attraverso questa lettura che supererà il Minimalismo (Meyer 2000: 30; Nigro 2003: 24n); elementi fenomenologici sono tuttavia già presenti nei suoi scritti del periodo minimalista: significativa è, in tal senso, un'affermazione riportata nelle sue *Notes on sculptures, part 2* del 1966 dove, in merito alla percezione del fruttore, si precisa che è l'osservatore a cambiare di continuo la forma cambiando posizione in relazione all'opera (Morris 1993: 16), considerazione del tutto in linea con l'idea merleau-pontiana per cui un oggetto non si coglie se non da molteplici punti di vista ed esso muta in relazione allo spostamento del corpo di chi osserva.

Anche per questo motivo il Minimalismo era stato presto interpretato dalla critica come il corrispettivo plastico di un ontologismo fenomenologico (Barilli 1986: 35-37 e 340n), posto che le sue istanze, così opache e massicce, non si limitavano ad essere colte solo per la loro rigorosa schematicità, ma, proprio in virtù delle loro enormi dimensioni, per il modo in cui inducevano il fruttore a relazionarsi con esse stimolando la sua motricità: la concezione dell'abitudine motoria in quanto "estensione dell'esistenza" si fa centrale nella poetica minimalista e la relazione oggetto-fruttore dà risalto all'idea che

l'attitudine percettiva sia "acquisizione di un mondo" (Merleau-Ponty 2003: 217). Anche Richard Serra, muovendosi come Morris a cavallo tra Minimalismo e Post-Minimalismo, ha spesso agito in termini analizzabili alla luce del pensiero merleau-pontiano, come rilevato dalla critica Rosalind Krauss (2007: 269-281) a proposito di *Shift*, un'immensa opera costruita in quasi due anni, tra il 1970 e il 1972, estendentesi per circa duecentocinquanta metri nella campagna canadese. In merito a quest'opera l'artista ha affermato di voler ottenere "una dialettica tra la percezione del luogo nella sua totalità e il rapporto che si stabilisce con il campo quando lo si percorre a piedi. Ne risulta un certo modo di prendere le proprie misure di fronte all'indeterminazione del luogo" (Krauss 2007: 272). L'opera entra in funzione a partire quindi dalla pluralità di prospettive dei suoi fruitori, indotti a scegliere l'opera stessa come "orizzonte" comune di riferimento, e ridefinendo di continuo la loro visione nel rapporto tra la loro posizione e l'orizzonte stesso. Il senso dell'operazione artistica si realizza così nel tentativo di intensificare l'esperienza fisica della localizzazione del proprio corpo rispetto a quel preciso "marcatore", come riscontrato in precedenza anche nelle riflessioni di Robert Morris¹.

¹ Rosalind Krauss, che ha più volte ripreso le teorie di Merleau-Ponty per analisi critiche sul Minimalismo (Meyer 2000: 212, 256, 286), specifica che la *Fenomenologia della percezione*, tradotta per la prima volta in America nel 1962, "entrò nella consapevolezza degli artisti americani con un ritardo di vent'anni, proprio gli anni durante i quali l'arte americana si convertiva in modo radicale, appassionato, alla potenza e al significato dell'arte astratta". Perciò, quando "gli artisti della generazione minimalista ebbero accesso al libro di Merleau-Ponty, lo fecero con alle spalle Pollock, Still, Newman e Rothko. La loro com-

Se Morris e Serra, nella loro indagine sul corpo e sulla percezione, restano tuttavia "spettatori passivi", altri artisti vanno ad agire in maniera diretta, adoperando il proprio corpo e portando questa ricerca per altre vie, e in alcuni casi non senza l'aiuto diretto delle teorie di Merleau-Ponty. Nel passare dall'informale "caldo" a quello "freddo" un autore che ha apertamente dichiarato i propri debiti verso il filosofo francese è il bolognese Vasco Bendini che, forse anche per via delle frequentazioni con Luciano Anceschi e con i suoi allievi nel corso di tutti gli anni Sessanta, ha avuto modo di conoscerne bene il pensiero, interessandosene a tal punto da far propria una sua frase, assumendola come cardine di quella sua pur breve fase di ricerca: "il mio sguardo cade su un corpo vivente in atto di agire; subito gli oggetti che lo circondano ricevono un nuovo strato di significato. Non sono più ciò che io stesso potrei farne, ma sono ciò che questo comportamento ne farà" (Bendini 2007: 83). Così nel 1967 l'artista bolognese passa dal gesto virtualizzato sulla tela alla sua piena flagranza performativa, compiendo esercizi di una specie di ginnastica esistenziale orientati a stimolare e attivare processi di appercezione e sviluppare così una maggiore autocoscienza, o come di accertarsi del proprio essere-nel-mondo, scopo per cui lo specchio viene assunto come strumento proprietivo, essendo

pensione di quello che Merleau-Ponty intendeva con 'esperienza preoggettiva' fu perciò molto diversa da quella che avevano avuto gli artisti che lavoravano in Francia negli anni Quaranta. [...] La *Fenomenologia della percezione* fu, in regola generale, interpretata dagli americani alla luce delle loro ambizioni: dare un senso a un'arte astratta" (Krauss 2007: 271-272).

l'unico mezzo atto a "rendere visibile per noi il nostro corpo intero" (Merleau-Ponty 1989: 19). In una nota *performance* del 1967 intitolata *Per un'essudazione totale*, Bendini testa poi l'esperienza fisiologica della sudorazione esponendosi alle elevate temperature di una cabina termica, ponendo quindi l'accento sul primo punto della riflessione fenomenologica del filosofo francese, la sensazione, intesa come "esperienza di uno stato di me stesso" (Merleau-Ponty 2003: 35). L'eccesso di secrezione dovuto all'insopportabile calore della cabina sottopone il corpo a una prova di resistenza fisica che esaspera e quindi pone in evidenza la problematica della sensazione nella prospettiva di una teoria della percezione, mettendo in pratica l'ammonimento merleau-pontiano secondo cui l'unica via per comprendere il sentire è quella di "esplorare in noi stessi questo dominio preoggettivo" (Merleau-Ponty 2003: 44). Ma l'indagine esistenziale bendiniana passa anche per il cardine dell'intersoggettività, motivo che suggella una volta di più il rimando al filosofo francese. Con la costruzione di dispositivi relazionali da attraversare insieme ai fruitori o in cui accodarsi per registrare e riascoltare la propria voce, Vasco Bendini intende "cogliere il punto sincronizzante" dell'interazione tra gli individui, "riuscire a visualizzare il campo di armonia intercorrente fra sé e gli altri", trovando dunque nel corpo dell'altro "un prolungamento di sé" (Bendini 2007: 83) e perciò individuando intuitivamente quel carattere che sta a fondamento della transitività tra il senziente e il sensibile.

La *performance*, almeno allo stadio elementare della sua nascita, sembra essere la tecnica più indicata all'ana-

lisi fenomenologica sia per l'assunzione diretta del corpo sia per la riflessione esistenziale alla sua base. Già all'epoca, il corpo dei *performer* aveva trovato spesso sede elettiva nella registrazione fotografica, filmica e video, con strumenti che, immagazzinando le azioni, permettevano di rivederle, disponendole così a eventuali e più accurate analisi: d'altronde, il loro isolamento tecnologico era già sufficiente per riscattarle dall'apparente insignificanza della loro ordinarietà. Premere il proprio corpo contro un vetro, come fa Bruce Nauman in *Body pressure* (1969), oppure morsicarsi e illividirsi, come Vito Acconci nei suoi più noti *tasks* suppliziali, non valgono soltanto come atti di mera esibizione corporale, ma sono, proprio come l'essudazione di Bendini, tentativi di prendere coscienza della sensazione in quanto esperienza primaria del percepire e dell'esistere. Quando in *Trademarks* (1970) Vito Acconci si morsica, intende chiaramente insistere sull'identificazione della propria soggettività con la propria carne, e sembra ribadirlo ulteriormente quando poi riporta i segni dei suoi morsi su carta dopo averli intinti nell'inchiostro utilizzato per le impronte digitali. Già nel dicembre del 1970 sia Marcia Tucker (1970: 42) sia Mario Diacono (1970: 163) rilevavano una forte componente fenomenologica nell'opera performativa di Nauman, considerazione che resta a nostro avviso ancora valida, nonostante l'artista abbia poi dichiarato di non essere mai entrato in contatto con le teorie del filosofo francese (Rahimi 2005: 56). Neppure per quanto riguarda Acconci sembra possibile rintracciare dei riferimenti diretti a Merleau-Ponty, ma l'assimilabilità delle dinamiche di certi suoi *tasks* alle *performance* di Nauman ci permet-

te di stabilirne quantomeno un ponte indiretto, gravido di potenziali sviluppi critici.

In molte *performance* dei due artisti statunitensi la ripetizione di gesti banali, comuni, insignificanti ribadisce fenomenologicamente come ogni movimento sia anche coscienza del movimento stesso, come emerge in particolare dalle azioni affidate alla registrazione filmica e video. Persino l'apparente insignificanza degli sfondi su cui si compiono le elementari azioni dei due *performer* viene sovvertita, se consideriamo che lo sfondo non è una rappresentazione esterna al movimento, ma è anzi immanente al movimento stesso (Merleau-Ponty 2003: 165). In questa prospettiva tutto ciò che percepiamo sullo schermo partecipa all'impresa dei *performer* e assume valore estetico: comprendiamo così come il *focus* della nostra fruizione non debba essere la sola osservazione dei loro insignificanti gesti ma il grado di simultaneità che coinvolge percezione, movimento e sfondo come istanze di un'unica totalità. Ciò che vale per la percezione in generale, infatti, vale anche per un film o un video in quanto oggetti percettivi; questa considerazione ci permette di scavare più a fondo nella comprensione del ricorso alla registrazione da parte di Nauman o Acconci, andando al di là del solo problema della preservazione di un'azione effimera. Ancora Merleau-Ponty, quasi anticipando certe note riflessioni deleuziane sul cinema (Carbone 2008: 91), afferma che il film non è una somma di immagini, ma "una forma temporale" in cui il visivo e il sonoro convivono facendoci spesso sentire "la coesistenza, la simultaneità delle vite nel medesimo mondo, gli attori per noi e per loro stessi" (Merleau-Ponty 2009: 77).

Andando al di là della narrazione, di ciò che definiamo la "storia" di un film, il filosofo francese afferma chiaramente che "il senso di un film è incorporato al suo ritmo come il senso di un gesto è immediatamente leggibile nel gesto", sottolineando la capacità dell'arte di assumere significato, o meglio di diventare significato, "non per allusione a idee già formate e acquisite, ma grazie alla disposizione temporale o spaziale degli elementi" (Merleau-Ponty 2009: 79). Esibendo sullo schermo il gesto e il comportamento ai loro stadi più elementari, Nauman sembra proprio riallacciarsi a questo passo merleau-pontiano dandone una concretizzazione più esplicita e paradigmatica di quanto non possa fare un qualunque film: "il cinema", afferma il filosofo, "non presenta [...] i pensieri dell'uomo, ma la sua condotta o il suo comportamento, ci offre direttamente questa maniera speciale di essere al mondo, di trattare le cose e gli altri, che è per noi visibile nei gesti, nello sguardo e nella mimica" (Merleau-Ponty 2009: 80).

Riconducendo l'immagine in movimento – o l'immagine-movimento, come direbbe Gilles Deleuze – alla sua grammatica più elementare, come fa Nauman, viene quindi messa in luce la sua nuda struttura al modo in cui la coglieva essenzialmente il filosofo francese. L'artista statunitense non è certo preoccupato di trovare eventuali significati per le sue azioni così semplici e banali perché è forse cosciente di quanto il film (e oggi il video) ci restituiscano, fenomenologicamente, il valore estetico di ogni minima cosa percepita. Ora, non sembrerebbe possibile considerare lo schermo come il corrispettivo materiale della nozione fenomenologica di campo, per via dei

netti limiti visivi che esso impone; le cose però cambiano con la dotazione di una traccia audio. In tutti quei casi in cui Nauman esce fuori dallo schermo e quindi dal nostro campo visivo, si continua a udirne i passi o i rumori direttamente derivati dalla sua azione, a dimostrazione del fatto che la percezione non è mai specializzata e che la sinestesia è il fulcro del suo stesso funzionamento: tutto si struttura a partire da una sensibilità massiccia che solo in seguito può trovare più specifiche circoscrizioni. Dobbiamo, pertanto, intendere come ricca di significato, e non marginale né indifferente, la fuoriuscita di Nauman dall'inquadratura in varie opere – si pensi ad esempio a *Pacing upside down* (1969) – perché pone l'accento sul carattere espanso, indeterminato e non frazionabile del nostro campo percettivo. Lo schermo può quindi ambire a essere un degno corrispettivo della nozione di campo solo a condizione di dotarsi della dimensione sonora che lo estende oltre i confini del nostro sguardo.

Adottare il corpo proprio in quanto strumento di misurazione esistenziale equivale anche ad accettare i limiti del punto di vista del soggetto percipiente. Giovanni Anselmo – autore per il quale non risulta tuttavia la testimonianza di una conoscenza di Merleau-Ponty – opera alla luce di questa consapevolezza quando, all'altezza del 1970, con *Lato destro*, ribalta il proprio viso su una fotografia, marchiandosi con una semplice e apparentemente tautologica didascalia. La fotografia mostra il volto dell'artista in primo piano; sul collo del soggetto vi è un'indicazione che mette in evidenza una "coordinata" del suo corpo, segnalando il suo lato destro; tuttavia ci si può accorgere facilmente che si tratta, invero, del lato

destro dell'immagine fotografica e non del viso fotografato. L'opera gioca su una specularità che pone in rilievo la soggettività della percezione, a ribadire che "il mio corpo è il mio punto di vista sul mondo" (Merleau-Ponty 2003: 117) e lo è solo per me. Si tratta quindi di un lato destro per me e non per il soggetto ritratto, ma nulla cambia nel nostro orientamento percettivo verso di esso sapendo che è possibile "riconoscere un viso capovolto" a condizione di "assumere di fronte a esso, nel pensiero, un atteggiamento definito" (Merleau-Ponty 2003: 338). Il meccanismo alla base dell'opera fotografica di Anselmo sembra essere una potenziale risposta alla domanda di Merleau-Ponty: "cosa avverrebbe se io tenessi conto non solo delle mie vedute su me stesso, ma anche delle vedute dell'altro su se stesso e su di me?" (2007: 36). E la risposta dell'artista viene a coincidere con quella del filosofo, attestando l'impossibilità di una coincidenza percettiva tra i corpi percipienti nonché dei corpi percipienti sulle cose stesse. Con il ricorso alla parola in certe sue opere del 1970 Anselmo sintetizza poi quel carattere generalizzante e astrattivo che, per Merleau-Ponty, assume la parola in relazione alle cose: "nominare un oggetto significa staccarsi da ciò che ha di individuale e unico per vedere in esso il rappresentante di un'essenza o di una categoria" (Merleau-Ponty 2003: 246). È ciò che accade quando Anselmo proietta il Visibile su una parete, oppure quando indica il Particolare di un corpo nel momento stesso in cui questo transita di fronte al fascio luminoso di un proiettore predisposto a "marchiarlo", anche se soltanto temporaneamente. Anselmo sceglie tuttavia delle essenze estremamente generali, che non riguardano la

fattualità del singolo referente (sia esso il muro o una mano) ma la loro possibilità di individuarli visivamente. Illuminando i corpi e le cose con le parole, Giovanni Anselmo offre nuovi occhi per trascendere il sensibile attraverso categorie generalissime, tenta di fornire un qualche ordinamento concettuale a indistinti atti intenzionali, come per una sorta di husseriana riverginazione del guardare.

La proiezione di questi termini didascalici su insignificanti porzioni di ambiente pone in evidenza la problematica fenomenologica del campo percettivo sotto l'aspetto relativo all'indeterminatezza dei suoi confini: la parola va a toccare e a indicare, infatti, zone percepibili facendole risplendere di visibilità e di significato, mettendo in mostra l'indefinitezza della loro circoscrizione. D'altronde, "la nostra percezione non comporterebbe né contorni, né figure, né sfondi, né oggetti, non sarebbe perciò percezione di nulla e infine non esisterebbe, se il soggetto della percezione non fosse quello sguardo che ha presa sulle cose solo per un certo orientamento delle cose stesse", posto oltretutto che "l'orientamento nello spazio non è un carattere contingente dell'oggetto, ma il mezzo grazie al quale io lo riconosco e ho coscienza di esso come di un oggetto" (Merleau-Ponty 2003: 338). La parola, in quanto "esistenza esteriore del senso" (Merleau-Ponty 2003: 247), assolve nella poetica di Anselmo il compito di sollecitare la coscienza a compiere un riconoscimento appercettivo su porzioni localizzabili e denominabili di ambiente, prese come veri e propri apriori materiali. Se questo orientamento delle cose stesse venisse a mancare non ci sarebbe quindi alcun tipo di rapporto tra

sfondi, figure, contorni; tutto ciò viene posto in risalto da Anselmo in un'altra opera del 1970, *Infinito*, la stampa fotografica di un cielo tersissimo che causa nello sguardo dell'osservatore un senso di disorientamento perché prolunga il punto di fuga verso una profondità talmente imprendibile che l'occhio non può mettere a fuoco, perdendosi e riavvenendosi di scatto sulla più prossima e piatta superficie.

Al chiasma visibile-invisibile è riconducibile anche un ciclo di fotografie di Giuseppe Penone, sempre del 1970, significativamente intitolato *Rovesciare i propri occhi*, in cui l'artista è ritratto con indosso due lenti a contatto specchianti che rendono riflettenti le aree delle sue iridi mostrando quindi ciò che vi si trova davanti. Queste lenti poste sull'occhio indicano il punto di divisione tra la percezione visiva e il mondo configurandosi come "un elemento di confine" o "l'interruzione di un canale" (Penone 2009: 59), perché lo ottundono completamente, rendendolo cieco. La limitatezza del proprio punto di vista è ancora al centro di quest'opera. La "prossimità assoluta" del mondo al corpo percipiente può costituire al tempo stesso la sua "distanza irrimediabile" perché esso "si cancella" nel momento dell'atto percettivo. Per rendersi conto del proprio essere visibile è opportuno annullare il limite della nostra singola visione e concepire la molteplicità delle altre visioni: è solo mediante la realizzazione delle altre visioni che, per la prima volta, "il vedente che io sono mi è veramente visibile, per la prima volta io mi appaio rivoltato fino in fondo sotto i miei propri occhi". Penone non si limita quindi a esprimere l'incapacità o la difficoltà di un rapporto col mondo che non passi per il

vedere e per il toccare come unici strumenti della coscienza, ma comprende come il riflesso della propria esistenza viva in una visibilità esternata, ricondotta ad altre potenziali visioni. Anche in mancanza di un'attestazione di relazione diretta², le affinità tra la poetica di Penone e il pensiero fenomenologico merleau-pontiano sono fortissime e sono già apparse plausibili a più autori (Casadio 1979; Pistoletto 1998: 68), ripresentandosi anche in più recenti studi (Bocchi 2009: 93; Buchloh 2012: 15; Mangini 2013). Le si può cogliere anche e soprattutto nei pur brevi e sintetici scritti dell'artista riferibili al periodo compreso tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta: dichiarare che l'identità sia "lo spazio del proprio corpo" (Penone 2009: 86) o che la pelle sia "il punto estremo in grado di addizionare, sottrarre, dividere, moltiplicare, annullare ciò che ci circonda" (Penone 2009: 228), che sia contenuto e contenitore al tempo stesso, o ancora che la mobilità del corpo permetta di registrare impressioni e sensazioni, non sono che alcuni dei passi più facilmente riconducibili alla fenomenologia merleau-pontiana. *Svolgere la propria pelle* (1970) ribadisce ancora questa appartenenza al mondo mediante lo "svolgimento" foto-

² In una recente intervista il critico Benjamin Buchloh ha domandato a Giuseppe Penone se avesse mai letto Merleau-Ponty, per via delle affinità intercorrenti tra il suo modo di descrivere il proprio lavoro e le idee del fenomenologo francese. L'artista piemontese non nega apertamente, limitandosi ad affermare soltanto di aver letto poca filosofia rispetto a testi di poesia e letteratura. Tuttavia è degno di nota il fatto che, nella medesima intervista, subito prima della domanda sopracitata, Penone stesso descriva il proprio lavoro e il suo rapporto con gli elementi naturali "come fenomenologia" (Buchloh 2012: 15), attestando quindi una pur generale conoscenza di quel filone di pensiero.

grafico della propria pelle, ripartita centimetro per centimetro e consegnata a nuova visibilità. Non si tratta di fugaci suggestioni, la manifestazione della sua fede percettiva è evidente in tutto il suo modo di operare, non solo nelle azioni performative, ma anche negli ingrandimenti delle impronte delle mani o nei calchi del proprio soffio che l'artista realizza fino a tutti gli anni Settanta. Il contatto fisico con la forma di un oggetto è infatti, per Penone, la via privilegiata per la sua comprensione, ed è un'operazione che, inevitabilmente, pone il tatto in anticipo sulla visione, perché "è solo dopo aver posato le mani che si posa lo sguardo" abilitandolo a raccogliere e a decifrare la forma (Penone 2009: 73), il che equivale a dire che "ogni visibile è ricavato dal tangibile" così come "ogni essere tattile è promesso in un certo qual modo alla visibilità" in virtù di uno sconfinamento e di un sopravanzamento continui "non solo fra il toccato e il tocante, ma anche fra il tangibile e il visibile" (Merleau-Ponty 2007: 150).

Bibliografia

- Arici, M., *Avventure dell'espressione. La pittura, la musica e la nuova ontologia*, Roma, Bulzoni, 2007.
- Barilli, R., *Per un'estetica mondana*, Bologna, Il Mulino, 1964.
- Barilli, R., *Minimalismo, Land Art, Anti-Form*, in *Al di là della pittura* (1976), Milano, Bompiani, 1986.
- Bendini, V., *Cerchio supremo* (1986), in *Vasco Bendini. Opere 1950-2006*, Firenze, SpazioTempo, 2007.
- Bocchi, R., *Progettare lo spazio e il movimento. Scritti scelti di arte, architettura e paesaggio*, Roma, Gangemi, 2009.

- Buchloh, B., *Intervista a Giuseppe Penone*, in Busine, L. (a cura di), *Giuseppe Penone*, Milano, Electa, 2012.
- Carbone, M., *Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Milano, Mimesis, 2008.
- Carbone, M., Dalmasso, A., Franzini, E. (a cura di), *Merleau-Ponty e l'estetica oggi*, Udine, Mimesis, 2013.
- Casadio, M., *Giuseppe Penone: le metamorfosi del corpo proprio*, "G7 Studio", n. 3 (1979), pp. 12-13.
- Celant, G., *Arte povera*, Firenze, Giunti, 2011.
- Crispolti, E., *Extra media. Esperienze attuali di comunicazione estetica*, Torino, Studio Forma, 1978.
- Diacono, M., *Materia-destruttura. Richard Serra, Bruce Nauman, Joseph Kosuth* (1970), in Id., *Da Kounellis ad Accorci. Arte materia concetto 1960-1975*, Milano, Postmedia, 2013, pp. 145-169.
- Franzini, E., *La rappresentazione dello spazio*, Milano, Mimesis, 2011.
- Krauss, R., *L'originalità dell'avanguardia* (1985), Roma, Fazi, 2007.
- Mangini, E., *Feeling one's way through a cultural chiasm: touch in Giuseppe Penone's sculpture c. 1969*, in G. Parati (a cura di), *New perspectives in Italian cultural studies*, vol. 2: *The arts and history*, Lanham, Farley Dickinson University Press, 2013.
- Merleau-Ponty, M., *Fenomenologia della percezione* (1945), Milano, Bompiani, 2003.
- Merleau-Ponty, M., *Il visibile e l'invisibile* (1964), Milano, Bompiani, 2007.
- Merleau-Ponty, M., *Senso e non senso* (1962), Milano, Il Saggiatore, 2009.
- Merleau-Ponty, M., *L'occhio e lo spirito* (1964), Milano, SE, 1989.
- Meyer, J., *Minimalism*, London, Phaidon, 2000.

- Morris, R., *Continuous project altered daily. The writings of Robert Morris*, Cambridge, MIT Press, 1993.
- Nigro, A., *Estetica della riduzione. Il Minimalismo dalla prospettiva critica all'opera*, Padova, Cleup, 2003.
- Penone, G., *Scritti 1968-2008*, Bologna, MAMbo, 2009.
- Petres, E., *Arte, verità, essere. La riabilitazione ontologica dell'arte in Martin Heidegger e Maurice Merleau-Ponty*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 2013.
- Pistoletto, M., *La fenomenologia del riflesso* (1998), in G. Lista (a cura di), *Arte povera*, Milano, Abscondita, 2011, pp. 41-76.
- Rahimi, F., *Inventa e muori. Bruce Nauman. Interviste 1967-2001*, Milano, A+Mbookstore, 2005.
- Seggiaro, N., *La chair et le pli. Merleau-Ponty, Deleuze e la multivocità dell'essere*, Udine, Mimesis, 2009.
- Tucker, M., *PheNAUMANology*, "Artforum", n. 3 (1970), pp. 42-44.
- Vitale, S. (a cura di), *Il dubbio di Merleau-Ponty. L'arte e l'invisibile*, Firenze, Clinamen, 2005.