

## **Presenza/assenza in blu. L'arte, la fruizione e la trascendenza**

di *Davide Zordan e Stefanie Knauss*

This paper is concerned with the question of how works of art can communicate an absolute reality, independent of their objects, and thus become truly 'sacred' art in a secular postmodernity. Tillich's theology of art and culture provides the theoretical background for these reflections, as well as a phenomenology of the experience of art and of the transcendent with particular attention being paid to the sensorial and sensual dimensions of these experiences. The analysis of Yves Klein's monochromes shows that it is the precarious balance of absence and presence, achieved through a process of abstraction and reduction of figurative elements, that is most favorable to an experience of absolute meaning in the reception process, which however always also depends on and requires the active participation of the recipients in their sensual and intellectual capacities.

In un precedente saggio abbiamo provato a mostrare come l'apprezzamento estetico di un'opera d'arte possa implicare un'esperienza spirituale senza bisogno di rimandi, tematici o simbolici, a significati esterni all'opera stessa, ma attraverso un'intima partecipazione a ciò che l'opera 'esprime' con la sua sola presenza.<sup>1</sup> Avevamo allora esemplificato questo processo prendendo spunto dal famoso gruppo scultoreo di G.L. Bernini dedicato all'estasi di santa Teresa d'Avila. Ora però, per quanto la statua di Bernini metta felicemente in crisi la definizione del genere 'arte sacra', si tratta pur sempre di un'opera a soggetto religioso. La nostra tesi era dunque in attesa di una convalida nel caso di quei prodotti dell'arte dai quali viene espunto qualunque tipo di rimando codificato all'universo religioso.

È quanto ci proponiamo di fare in queste pagine, spostando necessariamente la nostra attenzione sulle esperienze artistiche della modernità compiuta e della postmodernità. Un tale spostamento vede profilarsi sullo sfondo la questione sostanziale dell'astrazione in pittura. In essa proveremo a vedere la *chance* per un recupero della piena dignità estetica della fruizione artistica. Sul piano della riflessione teorica, ci pare opportuno prendere le mosse da Paul Tillich, per rendere onore al teologo del Novecento che ha saputo confrontarsi per primo con i problemi posti dalle arti visive, in un modo né marginale né difensivo. Sul piano delle esperienze artistiche, diversi nomi e opere saranno evocati, ma ci soffermeremo in particolare

---

<sup>1</sup> Cfr. S. KNAUSS - D. ZORDAN, *L'estasi 'profana' di santa Teresa e la ridefinizione dell'arte 'sacra'. Rilievo spirituale di un'esperienza estetica*, in «Annali di Studi Religiosi», 9 (2008), pp. 9-27.

su Yves Klein e sui suoi monocromi blu, rispetto ai quali intravediamo la possibilità di una percezione estetica in cui i significati della trascendenza si offrano esclusivamente nel gioco di una presenza/assenza che coinvolge per intero la persona del fruitore e della fruitrice.

### 1. *Arti visive e religione nella modernità*

Quando, agli inizi del secolo scorso, si ponevano le basi per un rinnovamento radicale e irreversibile delle esperienze artistiche e della loro fruizione, le opere figurative che decoravano chiese e santuari continuavano a riproporre schemi formali ormai da tempo invariati, con un gusto accademico che si sarebbe ben presto rivelato nient'altro che cattivo gusto. La distanza tra le opere progettate per i luoghi di culto e quelle che si esponevano nelle gallerie e nei musei (e che i mezzi di riproduzione di massa facevano circolare nel tessuto sociale) era emblematica del difficile rapporto tra cristianesimo (soprattutto cattolico) e modernità. Il cristianesimo, che pure aveva appreso ad argomentare concettualmente la propria fede secondo i criteri formali del razionalismo moderno, era rimasto in massima parte sordo alle esigenze della sensibilità, e dunque alla qualità estetica della propria testimonianza. La prima parte del saggio si confronterà con alcune delle proposte avanzate per affrontare questo difficile scollamento, volutamente accomunando teologi e artisti che a tal fine si sono adoperati. La rassegna risulta da tutti i punti di vista lacunosa, ma essa non ha altra ambizione che quella di porre gli elementi per una riflessione teorica che ci sembra ancora attuale.

#### a. La teologia dell'arte di Paul Tillich

Nel 1959 Tillich, invitato a tenere una conferenza su arte e religione al Museum of Modern Art di New York, confessò di aver sempre appreso più dalle opere dei pittori che da quelle dei teologi.<sup>2</sup> Si potrebbe archiviare la sua ammissione come la *boutade* di un illustre studioso al culmine della carriera, ma Tillich era troppo attento alle questioni legate all'arte visiva per affidarsi a una *captatio benevolentiae* puramente retorica. I riferimenti alla pittura sono frequenti nei suoi scritti e intrattengono uno stretto rapporto con lo sviluppo del suo pensiero. È dunque doveroso dargli credito, e riconoscere, almeno in linea di principio, la possibilità che un teologo di professione trovi maggior giovamento nelle tele dipinte che non nei libri stampati.

Non occorre quasi notare come la dichiarazione di Tillich rovesci completamente quella che fu la grande giustificazione pedagogica dell'arte

<sup>2</sup> P. TILlich, *Art and Ultimate Reality*, in «Cross Currents», 10 (1960), 1, pp. 1-13; ora in D. APOSTOLOS-CAPPADONA (ed), *Art, Creativity and the Sacred. An Anthology in Religion and Art*, New York 1995, pp. 219-235, qui p. 233.

religiosa nell'Occidente cristiano, fissata da Gregorio Magno, per il quale la pittura insegna alla massa delle persone illetterate ciò che la Scrittura insegna a coloro che sanno leggere. Nel parallelo così istituito, l'immagine era vista come un codice, un messaggio da decifrare, del tutto simile a un testo scritto ma che non necessita di un'istruzione specifica per essere interpretato. Testo e immagine dicono la stessa cosa, insomma, ma in modo diverso e per un pubblico diverso. L'ammissione di Tillich dà per scontato, invece, che ci sia 'qualcosa' nelle immagini che lo scritto non può in alcun modo contenere; che l'immagine, in altre parole, non coincida con il suo oggetto.

In cosa consista esattamente lo scarto tra l'una e l'altro, dunque l'indicibile dell'immagine, è questione che interroga da sempre chiunque si occupi di arte e di filosofia dell'arte, e che nemmeno il paradigma gregoriano dell'immagine come scrittura del volgo analfabeta ha mai potuto far accantonare. Diciamo, per brevità, che l'immagine è una categoria ambivalente, spesso depistante, che trova la propria unità «in uno specifico modellamento del legame tra il sensibile e il senso».<sup>3</sup> È infatti proprio nel segno che traccia, e non in ciò che esso rappresenta, che l'immagine offre una inaugurale esibizione di senso. È possibile dunque cogliere sulle tele dei pittori e delle pittrici cose che non sono mai state scritte nei libri di teologia. Lungi dall'essere un'iperbole retorica, questa affermazione è alla base di ogni valutazione estetica dell'opera d'arte. Essa ha però delle implicazioni decisive per la teologia stessa, e Tillich lo ha tempestivamente riconosciuto. Per lui è fondamentale riconoscere che il manifestarsi della realtà ultima nella pittura non è vincolato a quella che si è soliti chiamare arte religiosa.

Il fatto che l'opera d'arte proponga un'offerta di senso non circoscrivibile al suo contenuto di rappresentazione rende del tutto trascurabile la differenza tra arte religiosa e profana. Occorre andare oltre una simile opposizione, come Tillich aveva incoraggiato a fare fin dagli anni Venti sulla scorta della sua analisi critica della società borghese. E per andare oltre, è necessario anzitutto un rovesciamento delle gerarchie. «L'arte religiosa della società borghese abbassa i simboli religiosi della tradizione al livello della moralità borghese, e toglie a loro con il carattere 'sacrale' ogni valore di trascendenza»; perciò «non si esagera se si attribuisce maggior senso religioso a una visione idillica di Cézanne o a un albero di van Gogh che non a una figura di Cristo di Uhde».<sup>4</sup>

Tillich elabora il suo progetto estetico all'indomani della Grande guerra, a stretto contatto con l'Espressionismo tedesco. Egli vede in questo movimento artistico una figura della rivolta contro la modernità autosufficiente del XIX secolo e non esita a riconoscergli una missione quasi religiosa: nel gesto eclatante di rottura della forma l'espressionismo

<sup>3</sup> J.-J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, trad. it., Torino 1999, p. 70.

<sup>4</sup> P. TILlich, *Lo spirito borghese e il kairós*, trad. it., Roma 1929, p. 61.

apre brecce che lasciano riemergere la dimensione spirituale repressa e banalizzata nella società moderna. Ci interessa osservare come il teologo protestante denunci la perdita della tensione vitale dell'arte in quelle opere che si limitano a riproporre i simboli della tradizione religiosa seguendo un'ottica naturalista. Una vera disposizione morale, e implicitamente religiosa, si manifesterebbe invece per lui nelle opere che, rifiutando le regole accademiche della rappresentazione del reale, denunciano l'alienazione dell'esistenza umana attraverso la rottura della forma. Ma perché è decisivo che la forma sia rotta? Perché solo in questo modo essa prende le distanze dall'immediatezza della rappresentazione e apre uno spazio di senso proporzionato con il sentire estetico, il quale è per sua natura aperto all'incondizionato.

Si noti che l'Espressionismo per Tillich non è solo un movimento artistico storicamente determinato, ma uno 'stile' che si ripresenta in diversi momenti della storia dell'arte e che implica una trasformazione radicale della realtà rappresentata. In questo modo la nostra attenzione non è catturata dall'*Inhalt* (il contenuto ordinario) della rappresentazione, ma raggiunge il suo *Gehalt* (il contenuto profondo). Lo 'stile' espressionista frantuma la superficie della realtà, la sonda nel profondo per produrre significato, significato che a questo punto non è determinato dal soggetto dell'opera. L'arte a soggetto religioso non è garanzia di arte religiosa perché la 'forma' non è in grado, da sé, di suscitare il *Gehalt*. Questo contenuto profondo, incondizionato, l'opera può esprimerlo ma non rappresentarlo, e l'espressione ha a che fare con le linee, i colori, le superfici. La pittura che abdica alla figurazione di un mondo (trascendente) lascia così emergere un interno risolversi delle cose oltre se stesse, nel trascendente.<sup>5</sup> Solo dalla rinuncia alla forma compiuta e alla sua piena visibilità nascono possibilità e spazi nuovi per la spiritualità nelle arti visive.

Non c'è dubbio che la prospettiva di Tillich resti segnata da una volontà di rendere normativo un determinato stile per l'arte religiosa, vale a dire proprio l'Espressionismo, che egli peraltro interpreta in modo troppo generico. In questo modo ciò che viene penalizzato è proprio l'opera d'arte nella sua singolarità, raramente sottoposta a un esame approfondito. Occorre dirlo: gran parte dell'analisi delle produzioni estetiche proposta da Tillich non è solo irrimediabilmente datata, ma anche viziata da precomprensioni estranee all'arte e alla sua critica. Torneremo tra breve su questi elementi problematici; riconosciamo però fin d'ora che, se il contributo di Tillich all'estetica teologica rimane fondamentale, è perché, nonostante i limiti della sua proposta, egli ha messo a punto un modello interpretativo in grado di cogliere la centralità della questione antropologica e del senso indipendentemente dalle forme via via assunte dai processi artistici, ponendo sotto nuova luce il legame tra religione e arte moderna. Prima di lui questo legame era apertamente negato o comunque visto con sospetto. Il divorzio

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 60.

tra sensibilità spirituale e gusto estetico era da tempo consumato, e l'arte moderna era tacciata senza complimenti di apostasia, per aver disertato temi e simboli della grande tradizione religiosa.<sup>6</sup>

Certo non mancava chi, anche tra i professionisti della critica, sottolineava con vigore la permanenza di una dimensione quasi sacra almeno nella fruizione delle opere d'arte, ma una tale dimensione, per forza di cose vaga e indeterminata, sembrava non offrire appigli alla riflessione teologica. Così scriveva ad esempio Octave Mirbeau, critico d'arte di fama, presentando nel giugno 1889 un'esposizione congiunta di C. Monet e A. Rodin a Parigi:

«Quando entra in questa galleria, il visitatore, perfino il più refrattario alle gioie dello spirito, perfino il più ottuso ai superiori intendimenti dell'arte, sperimenta una sorta di potenza sensuale, un'inquietudine fisica di fronte all'esplosione di questa luce, alla sublime bellezza di queste forme. Se non può rendersi conto della sensazione strana e forte che nasce in lui, né analizzare le scosse nervose che salgono dalla carne al suo cervello, egli però sa almeno di essere in presenza di qualcosa di sacro come una creazione, di qualcosa che sfida la sua inerzia mentale e lo riempie di rispetto per qualcosa che non è altro che il genio».<sup>7</sup>

Il testo presenta un'interessante combinazione di elementi romantici (la creazione, il genio) con una sorta di materialismo culturale attento alle dinamiche biologiche e psicofisiche (l'inquietudine fisica, le scosse nervose). Nella stretta così prodotta, caratteristica del finire del XIX secolo, l'apertura al religioso non viene a cadere, si trova anzi sorprendentemente esaltata, pur restando priva di oggetto. Quel «qualcosa di sacro» di cui si percepisce la presenza e che incute rispetto, infatti, «non è altro che il genio», e una volta sfrondate le esuberanze romantiche del discorso, non resterà nulla a cui ancorare le residue pretese di sacralità dell'arte.

Anche l'idea di una partecipazione fisica, sensibile e perfino sensuale all'arte e ai suoi «superiori intendimenti», pur così promettente, non porta lontano in mancanza di un modello coerente che consenta di giustificare il legame dei sensi con il senso. L'esaltazione romantica dell'arte aveva senz'altro documentato l'esigenza di individuare nella forma estetica dell'esperienza il punto più elevato della coscienza, in grado di accedere alla dimensione dello spirito. Essa però non aveva trovato, sulla sponda della riflessione teologica coeva, una strumentazione critica adeguata, all'altezza delle sfide del pensiero moderno.

In queste condizioni, non potevano che moltiplicarsi diffidenze e incomprensioni tra un'arte che non voleva più riconoscere altra religione che se stessa e una religione, quella cristiana, che andava perdendo, con la qualità della propria fede, quella del gusto estetico. Se l'inizio del XX secolo rappresenta l'apice di questo allontanamento progressivo, non stupi-

<sup>6</sup> Lo stesso Tillich condivide almeno in parte questo atteggiamento critico, per esempio con il suo giudizio assai severo nei confronti della pittura impressionista, la quale restava circoscritta, a suo parere, a un naturalismo autoreferenziale.

<sup>7</sup> O. MIRBEAU, *Combats esthétiques*, I, Paris 1993, p. 383.

sce che Léon Bloy, nel 1905, possa considerare l'arte come «un parassita aborigeno della pelle del primo Serpente»,<sup>8</sup> da cui è vano sperare di ottenere sottomissione. Ciò che gli appare come una «estrema incompatibilità dell'arte moderna con le esigenze di un cattolicesimo pratico»,<sup>9</sup> non farebbe che portare a galla l'oscuro e millenario fondo pagano dell'arte stessa, con cui il cristianesimo non ha potuto scendere a patti che per brevi momenti di tregua. Inutile dunque, in piena modernità, vagheggiare di «canonizzare la sua ribellione»: <sup>10</sup> se è ancora «eccezionalmente possibile imbattersi in qualche artista cristiano»,<sup>11</sup> non potrebbe però esserci nessuno spazio per una vera arte cristiana. Da parte del mondo delle arti non c'è naturalmente alcuna remora a ribattere sullo stesso tono. Il pittore e drammaturgo Lothar Schreyer, ad esempio, scrive nel 1917 su *Der Sturm*, rivista di punta dell'espressionismo tedesco: «La forza spirituale dell'artista è una realtà. La forza spirituale del prete è un inganno ... Il prete parla di miracolo. L'artista realizza il miracolo».<sup>12</sup>

Così ciascuno dei contendenti – l'arte e la religione – avoca a sé una sacralità che nega all'altro, e pur continuando a parlare lo stesso linguaggio infarcito di richiami alla fede cristiana, esse si rendono estranee l'una all'altra. Per uscire da un simile stallo non basta evidentemente la buona volontà né la pazienza del dialogo, che rischia sempre di essere un dialogo tra sordi. Occorre fare la fatica di rinunciare alle proprie attese codificate e di rovesciare la prospettiva, andando per esempio a cercare la dimensione religiosa dell'arte proprio dove essa sembra a priori assente, o negata.

Sta esattamente in questo il valore della proposta di Tillich. Muovendo da una presa di posizione in favore della modernità (la teologia deve essere moderna, perché essa può realizzarsi come pensiero critico della fede solo nel *kairós*) e affrancandosi dalle posizioni della teologia dialettica, egli supera l'abituale contrapposizione tra religione e cultura, e quella più specifica tra religione e arte. La dimensione religiosa implicita che gli pare di cogliere nell'Espressionismo diventa per lui un indicatore del modo in cui lo spirituale continua ad abitare sommessamente le forme della società e della cultura secolare. Ma è nei valori estetici della pittura espressionista, e in essi soltanto, che egli individua quel contenuto profondo che ancora parla allo spirito. Non tanto la 'forma' quanto lo 'stile' è in grado di condurci oltre l'apparenza naturalmente data delle cose, per esprimere i valori ultimi e definitivi. Potremmo dire: non il 'cosa' ma il 'come' della rappresentazione motiva il giudizio sull'opera, la sua funzione gnoseologica, i processi intenzionali percettivi e immaginativi che inducono a un apprezzamento estetico aperto alla dimensione del senso ultimo.

<sup>8</sup> L. BLOY, *Belluaires et porchers* (1905), Cabris 1997, p. 152.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem* p. 152.

<sup>12</sup> L. SCHREYER, *Das Bühnenkunstwerk*, in «Der Sturm» (maggio 1917), p. 19.

b. I chiaroscuri della rappresentazione

La proposta di Tillich ha inaugurato un ripensamento del rapporto tra arti visive e religione che è stato di grande importanza per la teologia. Oggi appare piuttosto evidente però che la sua base teorica, incentrata sull'idea di *Gehalt*, non consente più di misurarsi adeguatamente con i rivolgimenti registrati nell'arte novecentesca, in particolare con le produzioni dell'arte astratta. Come è stato da più parti osservato, occorre fare un passo ulteriore.<sup>13</sup> Ciò che appare problematico è soprattutto il fatto di concepire il sacro come un contenuto preesistente cui l'opera d'arte non farebbe che dare espressione. Se l'arte così non è più una finestra sulla realtà, continua tuttavia a essere un varco verso qualcosa d'altro, e la dinamica di fondo, che induce a scivolare via dall'opera per afferrarne il significato, rimane esattamente la stessa. Come abbiamo mostrato nel nostro precedente articolo, questo modo di considerare l'arte non regge ai rilievi critici avanzati nell'ottica di una riflessione estetica attenta alle dinamiche di produzione e fruizione artistica. In quanto oggetto estetico, l'opera d'arte non evoca e non rimanda a nulla, ma presenta una configurazione di segni che stimolano la percezione suscitando un sentimento di piacere estetico. Il livello del senso non viene ad aggiungersi posteriormente a questa dinamica percettiva e affettiva; o fa corpo con essa, oppure è una costruzione ideologica che poco o nulla deve all'opera e sarà priva di ogni efficacia comunicativa una volta che mutano le coordinate socioculturali.

I segni tracciati sulla superficie della tela, la mescolanza e l'impasto dei colori, non chiedono di essere decifrati come un codice per rivelare un contenuto secondo o segreto. Nel caso delle avanguardie e dell'arte astratta, essi si sottraggono programmaticamente a questa operazione, giudicata abusiva, e rendono in questo modo la produzione artistica una attività ultima e veramente rivoluzionaria proprio per il suo rifiuto di ancorarsi a ogni senso che le sia estraneo. Ma ogni opera d'arte, nella misura in cui è espressione di valori estetici, nutre questa pretesa. Nell'atto di fruizione, essa domanda di essere percepita, abitata, 'svolta', ma non interpretata, nella misura in cui l'interpretazione è rinvio a un referente, reale o immaginario, estraneo all'opera.

Ciò che l'opera esprime non appartiene a un altro ordine rispetto a quello fisicamente istituito dalle linee, forme e colori che la compongono. La predisposizione a esprimere propria dell'oggetto estetico che è ogni opera d'arte non ne fa dunque il significante di un'altra realtà in essa significata. Intendere le cose in questo modo significherebbe compiere un passaggio indebito, per quanto esso possa apparire automatico, ed è un grande merito

---

<sup>13</sup> Riguardo ai rilievi critici mossi a Tillich su questo tema, e alla necessità di aggiornare le sue intuizioni, si veda l'equilibrata sintesi di G. THIESSEN, *Religious Art is Expressionistic: A Critical Appreciation of Paul Tillich's Theology of Art*, in «Irish Theological Quarterly», 59 (1993), 4, pp. 301-311. Per una lettura più puntigliosa dell'impianto concettuale tillichiano si può ancora utilmente riferirsi a M. PALMER, *Paul Tillich's Philosophy of Art*, New York 1984.

della pittura astratta l'aver messo in crisi un tale automatismo. Può venire in aiuto, a questo proposito, la teoria della comunicazione linguistica di Roman Jakobson e in particolare il modo in cui egli intende la funzione poetica del linguaggio. Jakobson osserva che il contenuto della nozione di poesia varia secondo le epoche, mentre ciò che rimane è la caratteristica che possiamo chiamare 'poeticità'. Ma dove appare precisamente questo specifico elemento? Esso si manifesta «quando la parola è sentita (*ressentie*) soltanto come parola, e non più come mero supplente degli oggetti nominati né come una scarica di emozioni». <sup>14</sup> Nel verbo francese utilizzato, *ressentir*, si fa riferimento a un ascoltare e riascoltare che è anzitutto e inseparabilmente un sentire, richiamando così di nuovo la necessaria convergenza dei sensi e del senso cui già abbiamo fatto riferimento. La lettura di Jakobson è senz'altro applicabile alle arti visive, che sono un linguaggio segnico con funzione analoga a quella poetica. Si può allora affermare che il valore estetico di un'opera appare solo nella misura in cui la sua forma visibile non è 'sentita' come immagine-di-qualcosa, ma per quello che è: un'immagine materiale, una configurazione di linee e colori applicata a un supporto bidimensionale. L'opera d'arte è eminentemente ciò di cui è fatta, è ciò che la rende visibile, presente, 'incontrabile' in un atto di fruizione che coinvolge tutta la persona. Proprio in questo, come ha osservato Maurice Blanchot, l'oggetto estetico si distingue dall'oggetto ordinario:

«... nell'oggetto usuale, lo sappiamo, la materia stessa non è oggetto di interesse; e più la materia che lo ha fatto, lo ha fatto adatto al suo uso ed è appropriata, più essa si approssima al nulla, – e, al limite, ogni oggetto è divenuto immateriale, potenza volatile nel circuito rapido dello scambio, supporto dissolto dell'azione che è, come tale, puro divenire». <sup>15</sup>

L'opera d'arte fa apparire ciò che svanisce nell'oggetto quotidiano. Il materiale che dà forma e colore alla tela di un pittore resterebbe a noi nascosto se non fosse precisamente il materiale di quell'opera. La 'verità' del sensibile sta nella sua eccedenza rispetto all'immagine che lo porta a rappresentazione. Con questo non si vuol dire che il rilievo posto sul carattere materiale basti a definire l'opera d'arte, ma che tutto il suo contenuto di espressione vi si trova già affermato. In altri termini, tutto ciò che trova forma e figura nelle arti visive, lo trova nell'oscurità elementare della materia utilizzata, che al tempo stesso mostra e dissimula. L'oggetto estetico dà apparenza di essere alla materia grezza, e il palesarsi della figura in essa è sempre in qualche modo trattenuto nell'oscurità dell'elemento adottato. Tillich ha ragione dunque nell'affermare che l'espressività dell'opera non rimanda né all'oggetto né alla forma della rappresentazione. Ma non per questo occorre postulare un contenuto incondizionato soggiacente all'opera come referente ultimo del senso. L'opera non ha bisogno di nessuna realtà

<sup>14</sup> R. JAKOBSON, *Questions de poétique*, Paris 1973, p. 124.

<sup>15</sup> M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario* (1955), trad. it., Torino 1967, p. 194.



esterna ad essa per esprimere;<sup>16</sup> ha bisogno invece di un massa di materia lavorabile, in cui dissimulare ciò che intende esprimere.

Il vantaggio della prospettiva qui adottata è duplice: 1) sottrarsi a una ontologia dell'arte troppo onerosa perché fondata sul potere dell'opera di rivelare altro da sé; 2) ancorare al sensibile gli atti di produzione e fruizione artistica.

Ma che ne è allora della dimensione religiosa dell'arte? Le garanzie che offriva in questo senso la proposta di Tillich sembrano svanire unitamente al *Gehalt*, e tuttavia non è davvero opportuno recriminare. In regime postmoderno, l'arte è l'esilio della verità – e per questo «vale più della verità».<sup>17</sup> Ogni valore che le si voglia riconoscere, sia esso puramente estetico o aperto allo spirituale, sarà segnato da questo chiaroscuro per cui è arte ciò che sfugge al movimento del vero sottraendosi alla significazione nel momento stesso in cui sembra offrirla. Il 'sembrare' e il 'significare' dell'opera d'arte non sono mai tali da vincere il suo riserbo, e ciò che Nietzsche affermava del mito tragico vale per ogni prodotto delle arti visive:

«La più luminosa chiarezza dell'immagine non ci bastava, poiché essa sembrava tanto rivelare quanto nascondere qualcosa; e mentre l'immagine con la sua rivelazione simbolica sembrava incitare a strappare il velo, a scoprire lo sfondo misterioso, d'altra parte proprio quella totale, irradiata visibilità teneva l'occhio in sua balia, impedendogli di penetrare più a fondo».<sup>18</sup>

Non ci si attenda dunque che l'opera d'arte sbandieri il suo significato religioso, anche perché in realtà non lo ha mai fatto, nemmeno laddove essa si pretendeva 'sacra', nemmeno quando di fronte a essa ci si inginocchiava. Pensiamo solo alle icone bizantine. Una studiosa attenta come Marie-José Mondzain parla dell'economia iconica non come di un processo di rappresentazione, ma al contrario di un ritirarsi dalla figura e di una vacuità della forma analoghe all'esilio del Figlio di Dio lontano dal Padre. Nella prospettiva delle *Confutazioni* del patriarca Niceforo contro l'iconoclasmo, l'icona si giustifica proprio a partire dalla *kenosi* dell'incarnazione. Agli occhi dei fedeli stessi, l'icona di Cristo è vuota della sua presenza reale (non gode della consustanzialità eucaristica) ma è piena della sua assenza, iscritta nella traccia visibile. L'icona, scrive Mondzain, «non rinvia a una realtà più forte, più autentica, che sarebbe quella d'un modello esteriore, invisibile e lontano. Il lontano è nell'icona stessa».<sup>19</sup> Anche l'irradiazione

<sup>16</sup> Si può discutere, invece, se l'opera per esprimere abbia o meno 'bisogno' di un pubblico.

<sup>17</sup> F. NIETZSCHE, *Frammenti postumi 1888-1889*, in F. NIETZSCHE, *Opere complete*, VIII/3, trad. it., Milano 1974, p. 289.

<sup>18</sup> F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, in F. NIETZSCHE, *Opere complete*, III/1, trad. it., Milano 1977, p. 157.

<sup>19</sup> M.-J. MONDZAIN, *Immagine Icona Economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*, trad. it., Milano 2002, p. 140. Poche pagine prima troviamo queste considerazioni: «La figura di Cristo nell'icona non assomiglia al Cristo reale più di quanto lo facesse l'Agnello. È, al contrario, dotata di un'astrazione superiore. Perdendo ogni carattere metaforico e narrativo, partecipa nella sua codificazione formale, non della retorica della distanza separante segno e significato (Scrittura paleotestamentaria), ma dell'economia nuova delle relazioni tra contemplante e contemplato, che non

luminosa che proviene dall'icona, la sua ricchezza cromatica e l'impiego di materiali scintillanti, non devono essere intesi a livello ingenuamente mimetico. Essi servono piuttosto a produrre una superficie riflettente sulla quale lo sguardo non possa riposarsi, non possa trovare il suo oggetto e insomma, secondo le parole di Nietzsche appena citate, non giunga mai a «penetrare più a fondo». Fin dal tempo della più prestigiosa e combattuta vittoria delle immagini in ambito cristiano, dunque, la relazione di immagine appare fondata su una circolarità delle istanze di presenza e di assenza dalla quale non è possibile uscire. Se l'immagine trionfa, in regime cristiano, è sempre l'immagine di una presenza/assenza, che non può mai appagarsi del proprio statuto di rappresentazione senza documentare anche la vacuità della figura.

Da sempre attrezzata a cogliere il carattere equivoco dell'immagine, la tradizione cristiana non avrebbe dovuto lasciarsi cogliere impreparata dall'avvento dell'arte astratta. Se questo è accaduto, lo si deve più a un irrigidimento ideologico contingente che a una reale estraneità. Prova ne sia il fatto che, sebbene siano mancati, almeno per tutta la prima metà del XX secolo, teologi in grado di cogliere la dimensione spirituale della pittura astratta, sono stati gli stessi promotori di questa proposta artistica ad affermare in modo netto la valenza religiosa del loro lavoro. Questo vale per Kandinsky come per Mondrian, per Malevich come per Reinhardt, per Newman come per Rothko, e varrà ancora per Klein, di cui diremo in seguito. Pur nelle mille differenze tra i rispettivi percorsi di ricerca formale, il gesto che essi compiono (l'«astrazione») produce un velamento del significato dell'opera che immediatamente la sottrae a ogni familiarità banalizzante e riattiva in modo drammatico la questione del senso. Lo sforzo prodotto dai pittori appena citati non è quello di abolire una distanza – come si poteva pensare facesse l'arte «sacra» dei tempi passati – ma di riconoscerla e, per dirla con Marion, di farne il motivo della visione, nel duplice senso di motivazione e di tema figurativo.<sup>20</sup>

### c. 'Immediazione' e 'defigurazione': arte senza codici

Ma davvero la distanza richiesta dall'astrazione implica assenza di rappresentazione? Apparentemente sembra di no, non solo perché la pittura astratta offre sempre e comunque dei supporti all'attività immaginativa, ma per il programmatico perdurare di elementi simbolici. Nell'attenta codificazione proposta da Kandinsky, ad esempio, le forme e i colori, che non riproducono nessuna «cosa» del mondo, rappresentano pur sempre una

---

cessano di scambiare i loro sguardi attraverso lo spazio iconico» (p. 131, nota 47). L'interpretazione di Mondrian trova un riscontro nella proposta di Jean-Luc Marion, che situa la problematica dell'icona nel pensiero fenomenologico. L'icona si oppone alla pretesa idolatrica dell'«onto-teologia istituendo una distanza. Essa «istituisce un tipo negativo di teofania: la figura resta autenticamente insuperabile (norma, auto-riferimento) solo se si apre in profondità su un'invisibilità di cui non abolisce, ma rivela, la distanza»; J.-L. MARION, *L'idolo e la distanza*, trad. it., Milano 1977, p. 20.

<sup>20</sup> J.-L. MARION, *L'idolo e la distanza*, p. 19.

serie precisa di sentimenti ed emozioni, e contribuiscono così a formulare una ricca grammatica per l'arte astratta che fornisce una via d'accesso verso l'invisibile – dunque al tempo stesso verso l'interiore e lo spirituale, nell'ottica di Kandinsky.

A un primo sguardo abbiamo dunque a che fare con un'arte non-oggettiva che continua però a far valere determinati codici di rappresentazione: la linea indica il distendersi di una forza, laddove il punto è concisione assoluta, riserbo, e la paletta dei colori offre una varietà articolata di rimandi alla sfera dei sentimenti. Oltretutto si intravede il rischio, in un siffatto schema di rappresentazioni, di attribuire un potere incontrollabile all'intenzione dell'autore, libero di inventarsi una sintassi a misura della propria immaginazione creatrice. Se il rischio esiste, però, non l'ha inventato l'astrazione. Già nell'arte dell'icona i colori fondamentali non assomigliano a nessun oggetto che si suppone colorato in quel modo. Essi indicano l'invisibile cui bisogna dare spazio nel visibile senza per questo riprodurvelo. I colori annunciano, per esempio, la divinità (rosso), la trasfigurazione (giallo), l'umanità (azzurro), ma la loro pertinenza, ricavata dalla tradizione liturgica, si afferma al livello della pura sensibilità.

Tutto ciò doveva apparire evidente a Kandinsky, imbevuto com'era della tradizione russa ortodossa. Non pago però della tradizione, l'artista rincarava la dose, e afferma che nella paletta dei colori, come nelle forme, si gioca una dimensione di universalità. Forme e colori non sono legati a una certa tonalità affettiva in un modo estrinseco, variabile secondo gli individui e il contesto, ma anzi si identificano essi stessi con quella tonalità. Il colore infatti non è là dove appare, sulla superficie delle cose, ma dove può essere sentito, percepito nella sua valenza affettiva. Poiché non sono gli oggetti a essere colorati, il colore non appartiene all'apparire fenomenico del mondo ed è esso stesso interiorità. Certo il modo in cui si tenta di esprimere a parole la tonalità affettiva di ogni singolo colore appare inevitabilmente vago o relativo, ma una tale incertezza dipende dai limiti di ogni formulazione concettuale. Il legame tra colore e affetto invece precede la sua formulazione culturale, le è anzi più interiore che anteriore. Pensare dunque in termini di rappresentazione non consente di cogliere appieno la novità della pittura astratta. Il filosofo Michel Henry, autore di un saggio su Kandinsky che è in realtà l'abbozzo di una teoria estetica nella linea della sua fenomenologia della vita, ha scritto in proposito:

«La pittura fa economia del linguaggio. È ciò che ci insegna la pittura astratta ed è ciò che le conferisce la sua capacità di espressione. Se in effetti il colore non si rapporta ai sentimenti della nostra anima in modo esterno ma trova in essi il suo vero essere... allora esso non deve nemmeno tradurre, alla maniera di un mezzo esterno, questo contenuto astratto della nostra vita invisibile, ma coincide con esso, è il pathos di questa vita, la sua sofferenza, la sua noia, la sua delirazione o la sua gioia».<sup>21</sup>

<sup>21</sup> M. HENRY, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Paris 2005, p. 127.

Sotto questa luce, la proposta di Kandinsky non consisterebbe tanto in una codificazione dei colori, cioè nella costruzione di una semantica giustificata sulla base di determinati referenti, quali ad esempio la teoria teosofica delle forme e dei colori di Charles W. Leadbeater e Annie Besant. Secondo Henry l'elemento di novità introdotto da Kandinsky sta invece proprio nell'eliminazione delle mediazioni culturali e linguistiche che determinano la relazione simbolica o cognitiva soggetto-oggetto. La capacità espressiva della pittura astratta trae la sua forza da questa 'immediazione' che mette a distanza ogni codice rappresentativo per cogliere la risonanza affettiva immediata dei colori e delle forme.

In questo senso, come ha sottolineato il teologo Mark C. Taylor, l'itinerario tracciato dai pittori e dalle pittrici dell'astrazione funziona come una sorta di rituale di purificazione,<sup>22</sup> e le loro opere sono il risultato di un 'togliere' più che di un 'mettere'. È possibile avvicinarsi a una dimensione spirituale soltanto per sottrazione, togliendo progressivamente tutte le forme mediate dell'espressione finché ciò che il pubblico ha di fronte a sé non sia la pura presentazione plastica dell'opera. Questa si offre al suo sguardo senza il sostegno di connotazioni suggerite dal contesto, dai codici della rappresentazione, spesso nemmeno dal titolo. Si è così idealmente tenuti al riparo da ogni interpretazione che non sia un sentire l'opera presente a me, attraverso l'identificazione delle linee, dei colori, del ritmo, del formato, dei materiali. Qui semplicemente «il dipinto presenta la presenza», come ha scritto Jean-François Lyotard a proposito di un'opera di Newman, e «nessuno, meno che mai Newman, *me* lo fa vedere, nel senso di raccontarlo, interpretarlo. *Io* (colui che guarda) non sono che un orecchio aperto al suono che gli giunge dal silenzio, il dipinto è questo suono, un accordo».<sup>23</sup> Accostandoci a Yves Klein nelle prossime pagine, diventerà chiaro ciò che fin d'ora si può riconoscere, e cioè che in realtà questo 'presentare la presenza' non è mai del tutto privo di rimandi al contesto della fruizione e alle coordinate personali e sociali in cui si svolge. In questo senso l'astrazione appare più come un tendere verso qualcosa che non sarà mai compiutamente realizzato – ciò che la avvicina ancora una volta alla ritualità religiosa.

Ad ogni modo qui non è in gioco tanto il gesto dell'astrazione. Esso appartiene ormai alla storia, come pure la controversia tra figurativo e astratto. Al di là di contrapposizioni divenute oggi poco significative, ciò che perdura è l'attenzione nei confronti di produzioni artistiche che siano in grado di incarnare nel sensibile la profondità quotidiana delle esperienze vissute, delle lacerazioni che le accompagnano e del senso che proviamo ad attribuire loro. È a questo livello che ancora si deve rilevare una dimensione religiosa dell'arte. Taylor prova a darne una lettura in qualche modo unitaria, a partire dalla sua prospettiva di una 'a/teologia', postmoderno

<sup>22</sup> Cfr. M.C. TAYLOR, *Disfiguring. Art, Architecture, Religion*, London - Chicago (IL) 1992, p. 86.

<sup>23</sup> J.-F. LYOTARD, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris 1988, p. 94.

terreno di incontro tra la teologia classica e l'ateismo moderno ove sia possibile ricomporre le polarità oppostive che strutturano il pensiero religioso tradizionale. Per Taylor il concetto a partire dal quale è possibile comprendere oggi il legame tra religione e arti visive è quello di «defigurazione» (*disfiguring*). Questo termine suggestivo e stratificato coniuga il significato di una perdita e di una rinuncia alla figura (all'ornamento, al simbolo, allo schema, alla forma umanizzata) con quello di una abdicazione al calcolo, alla volontà di decifrare, di risolvere, di comprendere. L'atto di defigurare implicherebbe dunque un designare attraverso la rimozione della figura – o meglio di quanto in essa appare già codificato – che rende sensibili alle pure qualità estetiche dell'oggetto:

«Nel processo di defigurazione, tanto la rivelazione quanto l'occultamento, tanto la presenza quanto l'assenza si intrecciano in modo tale che ogni rappresentazione è al tempo stesso una ri-presentazione e una de-presentazione».<sup>24</sup>

È così la funzione stessa della figurazione che, manifestando il paradosso di una necessità inattuabile, appare intimamente connessa alle dinamiche del sacro. La defigurazione è una sacralizzazione in quanto rende evidente quel movimento che sempre sottrae l'opera d'arte e la rende tanto più potente quanto meno essa è manifesta, come se una legge segreta esigesse che sia sempre nascosta in ciò che mostra, e che mostri solo ciò che deve restare nascosto, e infine che lo mostri solo dissimulandolo.<sup>25</sup>

## 2. *La trascendenza, per un istante: i monocromi di Yves Klein*

Anche dal punto di vista del fruitore e della fruitrice, naturalmente, ciò che appare come una necessità è restare alla presenza dell'opera senza farsi trascinare a una visione di qualcosa al di là di essa, affinché nella fruizione possa nascere una sensibilità per la vita, per se stessi, per un senso che non venga da nient'altro che l'opera stessa. Vorremmo ora illustrare la possibilità di una tale esperienza attraverso la proposta artistica di Yves Klein (1928-1962), artista che deve la sua fama soprattutto alla serie di quadri monocromi blu, esposti per la prima volta a Milano nel 1957.

### a. Arte come 'impregnazione'

Le grandi tele blu costituiscono in realtà solo una parte di un percorso artistico molto fruttuoso, se pur brevissimo. Vale la pena ricordarne gli elementi principali, e menzionare anzitutto gli altri monocromi rosa e oro, che insieme a quelli blu danno vita a una sorta di trinità di colore. Emblematiche sono poi le sculture di spugna, metafora ideale dell' 'impregnazione' di spettatori e spettatrici che Klein voleva ottenere.

<sup>24</sup> M.C. TAYLOR, *Disfiguring*, p. 7.

<sup>25</sup> Cfr. M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, p. 203.

Con i cicli dei Dipinti di fuoco e delle Cosmogonie, con le impronte dell'erba, della pioggia e dell'aria lasciate sulla tela colorata, il pittore nizzardo volle convocare i quattro elementi della natura, mentre per le sue Antropometrie si servì di modelli/e (di solito donne) come 'pennelli viventi' i quali, sotto la sua direzione, 'dipingevano' con i loro corpi nudi e intinti nel colore, lasciando le loro impronte sulla tela.<sup>26</sup> Nelle sue creazioni, Klein era mosso da una volontà di transitare dal materiale all'immateriale, dal visibile all'invisibile, dal corporeo allo spirituale, non nel senso di sostituire questi a quelli, ma per ritrovare l'unità dei due ambiti in una materialità resa pura, come credette di trovarla ad esempio proprio nel colore blu.<sup>27</sup>

Certo, i sentieri imboccati per giungere a tal fine potevano apparire del tutto divergenti. Se da un lato egli adoperava corpi di donne per dipingere, sottolineando così l'aspetto più materiale dell'opera, dall'altro lato creò altri lavori letteralmente invisibili: in una famosa personale presso la galleria Iris Clert di Parigi egli esibì appunto il 'vuoto', sotto un titolo articolato: *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisé* (1958). Si trattava di sale dipinte di bianco dall'artista, totalmente vuote, mentre la decorazione dell'ingresso della galleria e tutta la cerimonia di apertura della mostra erano caratterizzate dal suo famoso blu (fino ai francobolli delle lettere d'invito e ai cocktail).

Risulta sempre difficile, occupandosi della produzione di Klein, porre una distinzione tra l'opera e l'artista, perché, attraverso i suoi scritti e l'auto-messa in scena della sua persona, si presentava egli stesso in un certo senso come opera d'arte – il genio romantico che si sacrifica per la sua arte – ma allo stesso tempo, nell'esagerata mitologizzazione della propria persona, anche la parodia di questo mito del genio artistico, del quasi-sacerdote dell'arte. Non solo per il periodo nel quale si trovò a operare, ma anche per questo gioco con i concetti della figura dell'artista e il suo ruolo creativo, Klein si situa proprio a cavallo tra il moderno e il postmoderno, tra il serio, l'utopico e il parodistico, il satirico e l'esagerato.

È dunque comprensibile che molti/e interpreti della sua opera facciano fatica a liberarsi dalla sua biografia e dai suoi scritti e li usino invece come cornice di comprensione. Così facendo però essi limitano la libertà espressiva delle opere stesse e limitano di conseguenza anche la libertà della fruizione.<sup>28</sup> Quello di Klein appare proprio come un caso paradigmatico per la riflessione sul peso dell'intenzione dell'artista nella ricezione di un'opera, perchè egli si è sempre espresso chiaramente su quello che

<sup>26</sup> Per una critica attenta all'aspetto della corporeità e dell'oggettivazione del corpo femminile nell'arte si veda A. ZIMMERMANN, «*Sorry for Having to Make You Suffer*»: *Body, Spectator, and the Gaze in the Performances of Yves Klein, Gina Pane, and Orlan*, in «Discourse», 24 (2002), 3, pp. 27-46.

<sup>27</sup> Cfr. G. PERLEIN, *Dato un monocromo*, in B. CORÀ - G. PERLEIN (edd), *Yves Klein: La vita, la vita stessa che è l'arte assoluta*, Parigi 2000, pp. 17-20, qui p. 17.

<sup>28</sup> Spesso, l'analisi delle opere segue la trama biografica di Klein fino al punto che ci si chiede se si tratti di una critica d'arte o di una biografia d'artista – cose che fanno capo, in fin dei conti, a due generi letterari diversi (cfr. per esempio T. McEVILLEY, *Yves Klein: Conquistador of the Void*, in *Yves Klein, 1928-1962: A Retrospective*, Houston [TX] - New York 1982, pp. 19-87).

cercava di realizzare, affidando volentieri questa testimonianza ai media più diffusi. Resta dunque molta ambiguità in questa chiarezza, e il rischio è sempre quello di servirsi dell'autore per addomesticare l'opera. Il problema è duplice: non solo non ci si può fidare del commento di Klein, perché come detto non è mai del tutto chiaro se le sue dichiarazioni fossero serie o parodiassero la seriosità del mondo dell'arte, ma, alla luce della teoria della ricezione, è opportuno anche riconoscere la libertà di coloro che fruiscono dell'opera di poter procedere oltre, o in altre direzioni, rispetto all'intenzione (variamente interpretabile) dell'artista.

La singolare interazione tra l'opera e chi ne fruisce crea sempre uno spazio di novità. Come ogni artista, anche Klein ne era cosciente e intendeva favorire una tale interazione, creando con le sue opere e nelle sue opere le condizioni per un'esperienza di fruizione profonda, libera, necessariamente personale e soggettiva.<sup>29</sup> Nei suoi scritti si trova peraltro conferma del fatto che ciò che oggi noi consideriamo come la sua intenzione autoriale, in molti casi fu da lui sviluppato solo dopo essere stato a conoscenza delle reazioni suscitate dalle sue opere.<sup>30</sup> Non esiste dunque un flusso unidirezionale che parte dall'artista-emittente e raggiunge il pubblico-destinatario, ma l'opera è al centro di una fitta trama di interazioni, in gran parte libere e imprevedibili. Questi intrecci sono promettenti per il tipo di analisi che qui ci interessa, e consentono forse di proporre elementi non ancora esplorati dalla critica. Per questo, alla luce delle riflessioni teoriche precedentemente svolte, proveremo a evidenziare, prendendo spunto proprio dai monocromi blu, il modo in cui un'opera, queste opere, sciolte per quanto possibile dal loro contesto biografico o concettuale, possono permettere un'esperienza di pura presenza di sé e dell'esistenza di chi la osserva.

#### b. Sensibilità pittorica e trascendenza

Certamente i monocromi costituiscono un caso estremo di astrazione. Più ancora di un'opera astratta, infatti, il monocromo nega ogni significato esterno: è riduzione totale al colore e alla superficie, senza l'aggiunta nemmeno di una linea o di un altro colore che potrebbero suggerire una relazione o una gerarchia, un simbolismo da interpretare e così distrarre dall'atto di ricezione sensoriale che l'opera suscita, lasciando tutta la libertà di sentire e di provare, senza obbligo di decifrare o interpretare.<sup>31</sup> Qui il colore blu (brevettato dall'artista sotto il nome *International Klein Blue*, IKB) copre tutta la tela e anche i margini del quadro. Sporgendo appena dalla parete, priva di cornice, con gli angoli smussati, la superficie rettangolare del quadro sembra aprirsi e il colore sembra scorrere dalla

<sup>29</sup> Cfr. S. STICH, *Yves Klein*, Stuttgart 1994, p. 67.

<sup>30</sup> Cfr. N. ROSENTHAL, *Assisted Levitation: The Art of Yves Klein*, in *Yves Klein, 1928-1962*, pp. 89-129, qui p. 108.

<sup>31</sup> Cfr. S. STICH, *Yves Klein*, p. 67.

tela, superando la divisione tra l'opera e il suo pubblico e invadendo lo spazio ove solitamente si situano fruitori e fruitrici.<sup>32</sup>

L'esperienza primaria nella fruizione di un monocromo è perciò quella del colore blu *ultramarine*, che ha una qualità particolare di profondità, calore e ricchezza, e dello spazio che si apre verso l'interno del quadro, che è allo stesso tempo una profondità dentro il quadro, per così dire, e un'apertura alla vastità che trascende lo spazio del quadro, del quale diventa una parte anche chi osserva nel momento della ricezione. Quest'ultimo diventa allora un momento di verità<sup>33</sup> nella presenza assoluta dell'opera.

Con il colore puro, 'Yves le monocrome' (così Klein amava farsi chiamare) voleva arrivare al superamento del visibile e far vedere, nel blu profondo, l'invisibile; raggiungere, attraverso la purezza del materiale, l'immaterialità, l'infinità. In questo senso, il blu dei monocromi rappresenta un vuoto, un po' come il 'vuoto' esposto nella galleria Clert: un vuoto non-vuoto, paradossalmente un vuoto pieno che ha qualcosa da dare, da offrire, perché nel suo esser vuoto si trova un 'qualcosa' di senso e di esperienza.<sup>34</sup> L'assenza totale di struttura, di significato e di referenzialità si prestano infatti a far emergere la presenza – sia dell'opera, sia dell'esperienza, sia del senso per la propria esistenza di spettatore o spettatrice.

Senza far riferimento ad altre realtà, un monocromo blu è solo quello che è:<sup>35</sup> il colore blu che si dà alla fruizione, all'esperienza pura dell'opera. Il carattere invisibile e affettivo del colore emerge qui con la stessa forza che in Kandinsky. Va da sé però che anche il colore puro non è totalmente autonomo né libero: pur non essendo il colore di una 'cosa', né di una 'immagine', esso non può evitare di essere coinvolto in una rete di associazioni, esperienze già fatte, soprattutto non può cancellare le precondizioni di una fruizione visiva: senza poter vedere e sapere cos'è il blu, un quadro di Klein rimane non solo privo di significato connotativo, ma anche denotativo. Nonostante l'*International Klein Blue* sia un colore puro e a-referenziale, non può distaccarsi dal contesto mondano e culturale, viene necessariamente inserito in un sistema di significati, anche se in modo più limitato e indeterminato rispetto a un motivo figurativo, o anche a una semplice linea, o a una forma di Kandinsky.

Le relazioni sono innumerevoli. Per quanto attiene all'ambito della natura, il blu di Klein richiama il cielo e il mare come gli spazi che mag-

<sup>32</sup> Cfr. G. PERLEIN, *Dato un monocromo*, pp. 17-18.

<sup>33</sup> Come afferma egli stesso, Klein non voleva ottenere altro che questo con le sue opere. Cfr. N. ROSENTHAL, *Assisted Levitation*, p. 102.

<sup>34</sup> Thomas McEvelley avvicina questo senso del vuoto nei lavori di Klein al concetto buddista di vuoto, un vuoto non-negativo, un vuoto che è al tempo stesso pienezza: cfr. T. McEVILLEY, *Yves Klein and the Double-Edged Sublime*, in T. BASHKOFF (ed), *On the Sublime: Mark Rothko, Yves Klein, James Turrell*, Berlin 2001, pp. 61-83, qui p. 81.

<sup>35</sup> Nella letteratura critica si parla addirittura di 'presenza reale' del colore, che rappresenta solo quello che è. Questo uso terminologico possiede una sua efficacia, appare però anche come un esempio di riferimento troppo frettoloso a un contesto religioso-teologico esterno all'immagine (cfr. per esempio J. STÖHR, *Yves Klein und die ästhetische Erfahrung: Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Erfahrung mit Rücksicht auf das Kunstschaffen Yves Kleins*, Essen 1993, p. 170).



giormente approssimano all'infinità. Riguardo all'ambito dell'arte e della cultura Klein stesso, parlando del suo blu, fece riferimento al blu degli affreschi di Giotto nella cappella padovana degli Scrovegni, inserendosi così nella storia dell'arte e richiamando il significato che il blu ha in essa (l'infinità, la conoscenza, la spiritualità ecc.).<sup>36</sup> La fruizione di un 'semplice' monocromo blu non è dunque un incontro che avviene in uno spazio di isolamento, ma fa riferimento a e parte da esperienze quotidiane, della storia della persona che lo sta guardando, forse anche dalle sue pre-conoscenze di storia dell'arte, del simbolismo dei colori nelle vicende della cultura occidentale ecc. Un puro sentire l'opera, che non tenga minimamente conto del suo contesto e del contesto di chi in essa si imbatte, è impossibile; ciò che resta possibile è la riduzione dell'impatto di questi contesti, il loro spostamento anche cronologico in un tempo successivo.

Ciò che accade, o almeno può accadere, di fronte ai monocromi, è interessante e al tempo stesso ambiguo, nel senso di una particolare duplicità, di un leggero sfasamento temporale. In un primo, breve momento, data la totale mancanza di riferimenti immediati, si fa l'esperienza di un puro 'sentire il blu': sentire lo spazio che si apre sotto la pressione del colore, sentire uno sconfinamento reciproco tra l'immagine e la realtà che conduce sulla soglia in un'altra realtà. Tutto ciò avviene attraverso un coinvolgimento sensoriale molto forte e quasi sinestetico: il blu non viene percepito solo con la vista nella sua tonalità di *ultramarine* profondo e scuro; è in gioco anche una percezione spaziale, come se il colore uscisse dal quadro e stimolasse anche il senso del tatto: la tela colorata sembra sfiorarci, trasmette l'impressione tattile di una superficie vellutata.

Klein voleva coinvolgere anche l'udito nell'esperienza monocroma, seppure a una certa distanza. Per questo, già nel 1947-1948, sviluppò il progetto di una sinfonia 'monotona' (composta da un tono musicale seguito dal silenzio) quale equivalente sonoro della monocromia in pittura.<sup>37</sup> Forse un'esperienza di trascendenza resa possibile dall'opera, unicamente dall'opera, è accessibile solo in un modo di sentire che trascenda i limiti dei singoli sensi e al tempo stesso unisca tutto l'essere umano nell'esperienza di fruizione. Questo attimo in cui si coglie l'infinità del colore e ci si sente quasi sensorialmente, corporalmente a contatto con essa, rimane però solo una breve impressione, volatile come l'infinità stessa. Invece di essere un *deficit*, l'aspetto transitorio dell'esperienza appare come parte essenziale di quello che si prova.

In un secondo momento, il puro sentire (dell'immagine, di sé stessi tesi a sentire l'immagine) suscita una riflessione, una domanda naturale e naturalmente sospettosa: cosa sto facendo qui davanti? 'Cosa' vedo e 'cosa' sento, dal momento che non c'è 'niente' da vedere in «these rectangular

<sup>36</sup> Cfr. N. ROSENTHAL, *Assisted Levitation*, p. 101.

<sup>37</sup> Cfr. *Biografia* (redatta da Michèle Brun e dagli Archivi Yves Klein, 1999), in B. CORA - G. PERLEIN, *Yves Klein*, pp. 211-236, qui p. 212.

chunks of color»?<sup>38</sup> E ancora: cosa ho provato solo un attimo fa, immergendomi nello spazio blu aperto nella e dalla immagine? Perché questa tela blu, senza nessuna marca distintiva tranne il suo colore particolare, dovrebbe essere un'opera d'arte originale e singolare?

Poi la rete di domande si può estendere oltre i limiti della fruizione individuale: come mai in occasione della prima mostra monocroma, a Milano, ci fu gente disposta a pagare prezzi diversi per tele apparentemente identiche (anche se tutte dipinte individualmente, a mano, e segnate da lievi differenze)? Cosa distingue un'opera d'arte come questa da un qualsiasi oggetto di produzione di massa? Qual è la sua 'aura', che induce le persone ad arrestarsi davanti ad essa?<sup>39</sup> Si tratta in fondo di domande fondamentali in ogni discorso sull'arte, suscitate e vissute, qui, proprio dalla fruizione di un monocromo. Nel vuoto abitato dal solo colore e dalla sua tonalità affettiva si attiva un movimento, che dal puro sentire sinestetico conduce alla riflessione sull'atto di fruizione, e viceversa, in modo tale che i confini tra le varie dimensioni della persona vengono superati e che, nell'atto della fruizione 'estetica' (in tutti i sensi della parola), il mentale, lo spirituale e il corporeo si connettono e vengono messi in comunicazione tra loro.<sup>40</sup>

Per parte sua, 'Yves le monochrome' non avrebbe avuto dubbi nel rispondere alle domande sopra elencate. Avrebbe spiegato che, nel processo di produzione – processo che nasce dal sentire e dall'esperienza estetica dell'artista – egli impregnava i suoi lavori con ciò che chiamava «sensibilità pittorica».<sup>41</sup> Nel processo di fruizione, questa si trasmette dall'opera al suo pubblico e a sua volta lo 'impregna'. Sarebbe dunque solo questa sensibilità pittorica a rendere un'immagine diversa da un'altra, a rendere originali le opere d'arte, a dar loro il potere di attrarre il pubblico e far sì che si fermi davanti a esse, perché esse hanno qualcosa da dare, si offrono come un'occasione di esperienza.

Proprio qui forse, nel blu dei monocromi, abbiamo un esempio di ciò che Tillich non poteva trovare nei libri di teologia – né d'altronde in alcun libro – e di cui solo nella pittura aveva intuito la traccia. Dal fatto che nel primo momento dell'incontro con essi, i monocromi negano ogni lettura simbolico-discorsiva e sollecitano un puro sentire (mentre la meta-riflessione avviene in un secondo passo, già quasi al margine dell'esperienza estetica, senza aggiungere niente all'esperienza sensoriale primaria e facendo riferimento ad altri discorsi), si può intendere che effettivamente i quadri blu fanno vedere e provare qualcosa che un libro non riesce a trasmettere, per il solo fatto di essere già da sempre inserito in

<sup>38</sup> N. ROSENTHAL, *Assisted Levitation*, p. 104.

<sup>39</sup> Si tratta di questioni che diversi studiosi e studiose di Klein si sono posti, si veda ad esempio: S. STICH, *Yves Klein*, p. 87; N. ROSENTHAL, *Assisted Levitation*, pp. 107-111.

<sup>40</sup> Cfr. S. STICH, *Yves Klein*, p. 68.

<sup>41</sup> Y. KLEIN, *L'avventura monocroma*, in B. CORÀ - G. PERLEIN, *Yves Klein*, pp. 75-84, qui p. 78. Nelle sue opere 'invisibili', Klein provò a realizzare questa sensibilità in piena libertà da ogni forma e a renderla presente laddove essa è in modo più puro: nel vuoto, nell'assenza (cfr. *ibidem*, pp. 78-79).

un sistema concettuale alfabetico-linguistico che lo vincola. Questo scarto, questo sovrappiù espressivo delle arti visive, in cui Tillich ritrovava tutta l'inquietudine del suo tempo e una rivolta contro la banalizzazione del religioso e dello spirituale, è dato allora dalla presenza dell'opera, prima e indipendentemente dalla sua codificazione in significati, che si offre alla sensibilità del pubblico.

Tillich in realtà tentò di identificare la dimensione ultima o spirituale dell'arte come *Gehalt*, ma quanto più è 'profondo', tanto più il 'contenuto' dell'opera tende a prendere congedo dall'opera stessa, mentre occorre restare in sua presenza, 'sentirsi sentire' la presenza. Allo stesso modo anche i prodotti dell'arte cosiddetta religiosa, quando cercano la propria legittimazione di arte 'sacra' non in sé ma nel riferirsi a un sistema di convenzioni e dottrine esterno a essa, distolgono dal puro valore estetico di presenza dell'opera.

Questo tipo di nessi continua a essere proposto con un certo successo. Non manca chi ha provato a includere anche l'arte di Klein nelle coordinate definite dall'arte sacra, facendo riferimento alla sua religiosità cattolica, alle sue ricerche spirituali, al suo uso di concetti cristiani quali l'incarnazione, la trinità o la transustanziazione. Ci si è riferiti in particolare alla teoria dell'icona, per spiegare il gioco tra il visibile e l'invisibile nelle sue opere. Denys Riout, per esempio, paragona la 'sensibilità pittorica' che è dentro il visibile delle opere al divino invisibile che si fa vedere nel visibile dell'icona.<sup>42</sup> In questo modo viene attribuita a Klein una ricerca del sacro che egli 'catturerebbe' nel vuoto invisibile delle sue tele visibili, e che poi si renderebbe disponibile nella fruizione.<sup>43</sup> Una tale interpretazione ha una sua utilità e ragion d'essere, nella misura in cui offre informazioni sull'artista e sul modo in cui egli ha vissuto la produzione artistica. Si presta però al rischio, ancora una volta, di attenuare la libertà di ricezione garantita dall'a-referenzialità del colore puro e reintroduce un sistema di rimandi esplicativi esterno all'immagine.

È tuttavia possibile individuare qualche rapporto tra il *Gehalt* di Tillich e la 'sensibilità pittorica' di Klein, almeno per il fatto che in un caso come nell'altro si vuole indicare un elemento 'dentro' o 'sotto' l'immagine che non è identificabile nella sua traccia visibile ma nello spazio aperto da questa, e che si coglie solo nel processo di fruizione estetica. Proprio per questo esso è legato, per Klein come per Tillich, alla vita, all'esistere. L'artista francese, in particolare, afferma di voler dipingere «quel momento pittorico che è nato da un'illuminazione per mezzo di un'immersione, un impregnarsi nella vita stessa».<sup>44</sup> Per lui tuttavia, nonostante le motivazioni spirituali che lo muovevano anche come creatore, la 'sensibilità pittorica' non è espressione di una sacralità in qualche modo oggettivabile, come lo

<sup>42</sup> Cfr. D. RIOUT, *Yves Klein: Manifestes l'immatériel*, Paris 2004, pp. 34-35.

<sup>43</sup> Cfr. A. BUISINE, *Il blu, l'oro, il rosa: i colori dell'icona*, in B. CORÀ - G. PERLEIN, *Yves Klein*, pp. 21-34, qui p. 34.

<sup>44</sup> Y. KLEIN, *L'avventura monocroma*, p. 76.

è ancora il *Gehalt* per Tillich; essa resta interiore all'immagine, energia impressa nell'oscurità elementare della materia e del colore che si rivela solo nell'incontro tra l'opera e il suo pubblico, il quale, se sente, se vuole, se ne lascia impregnare con la vita, nella propria sensorialità.

### 3. *Conclusion*

Come detto, non è certamente possibile, nell'atto della fruizione artistica, sottrarsi del tutto a processi di significazione esterni, ma questo non è neppure mai richiesto, dal momento che negherebbe la contestualità e la posizionalità dell'esistenza umana e di ogni esperienza. La riduzione al colore puro operata da Klein, però, e la mancanza di simboli o forme geometriche nei suoi monocromi, fanno sì che la fruizione possa concentrarsi sulla presenza dell'opera e sulla presenza individuale e singolare di chi si pone davanti a essa. Il senso che nasce da questo incontro è di gran lunga più esistenziale di quello individuato dal *Gehalt* di Tillich: è l'esperienza della propria esistenza come essere sensoriale, dotato di sensi e di una mente che poi – immediatamente dopo – può riflettere su ciò che ha percepito; è l'esperienza di far parte di un mondo, di uno spazio che abitiamo, e può anche essere, per un attimo solo, l'esperienza dell'infinità e dell'immaterialità, la coscienza di aver appreso qualcosa che non c'è oggettivamente, che è assente e comunque presente nell'immaterialità del colore puro.

Nell'eliminazione di ogni rappresentazione oggettuale e oggettiva, la pittura fa vedere ciò che non era ancora mai stato visto, fa vedere offrendosi a un'intensificazione sinestetica che coinvolge tutto l'essere del fruitore e della fruitrice e non consente loro di mettere immediatamente tra parentesi il *pathos* dell'emozione estetica per dedicarsi ai significati e alle interpretazioni. Tra i due tempi della fruizione, il puro sentire e il riflettere, resta così aperto un varco, un'interazione promettente che si offre come spazio di un'esperienza estetica compiuta, in cui i 'sensi' e il 'senso' sono sottratti alla loro rovinosa divergenza.

Appare così evidente come l'astrazione in pittura non sia un punto d'arrivo ma uno slancio, una tensione che non può trovare riposo, una reiterazione quasi liturgica di un desiderio: il desiderio che l'arte venga nuovamente in aiuto al nostro bisogno di incarnare nel sensibile e nel visibile la profondità delle nostre esperienze, delle nostre attese e delle nostre inquietudini. Il gesto dell'astrazione, come ogni gesto rituale, è mezzo e non scopo. Esso vorrebbe accrescere e restituirci per intero la nostra capacità di vedere, in una «mobilitazione di tutto il nostro essere».<sup>45</sup> Nel fare questo, da un lato ci rende nuovamente attenti alla qualità estetica di qualunque produzione artistica, mai riducibile alla dimensione

<sup>45</sup> M. HENRY, *Voir l'invisible*, p. 214.

---

rappresentativa, ma soprattutto, dall'altro lato, ci offre un istante, un puro istante di sospensione in cui l'invisibile, il trascendente, sfiora le nostre capacità percettive. Nulla di ciò che vediamo nell'opera lo riproduce o lo descrive, ma si è creato uno spazio, tra noi e l'opera stessa, in cui esso può circolare, può davvero comunicarsi. È lo spazio di un sentire estetico recuperato alla sua profondità e aperto all'incondizionato.