

Il corpo esteso: cinestesia ed estetica nei labirinti di Kounellis, Parmiggiani e Pistoletto

Giulia Aromando

Il presente saggio prende in esame le opere di Jannis Kounellis, Claudio Parmiggiani e Michelangelo Pistoletto fissando l'accento sui modi sensoriali del soggetto e le sue strategie di prensione spaziale¹.

Alla premessa di carattere storico-epistemologico, che ripone al centro dell'indagine i temi fondanti l'evoluzione del motivo figurativo-tipologico del labirinto e del suo modello concettuale, di cui si riporterà una breve sintesi, segue una rilettura critica del tema, inquadrato alla luce del problema spazio-tempo e delle dinamiche coimplicate nel rapporto spazio-corpo, sottofondo della ricerca artistica contemporanea dalle prime avanguardie fino agli anni Settanta.

Partendo dall'assunto fenomenologico secondo cui «ogni sensazione è spaziale» (Merleau-Ponty 1945: 299) si vuole indagare il modo in cui i tre artisti abbiano interpretato questo simbolo millenario, da intendersi come esteriorizzazione spaziale di un dispositivo conoscitivo, adoperandolo quale strumento in grado di rivelare un'apertura verso le possibilità immaginative e conoscitive dell'individuo².

¹ Il contributo vuole rappresentare una rilettura del lavoro di ricerca svolto durante la stesura della mia tesi di laurea in Semiotica dell'Arte alla luce di nuovi studi critici sull'argomento. *Labirinti contemporanei, forma e senso artistico. Variazioni sul tema: Jannis Kounellis, Claudio Parmiggiani, Michelangelo Pistoletto*, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Discipline dell'Arte, della musica, dello spettacolo. A.A. 2002-2003.

² L'ottica fenomenologica merleau-pontiana ha costituito una fondamentale base di riflessione per il semiologo A.J. Greimas, in particolare per le nozioni di *schema*



La contestualizzazione entro il filone 'fenomenico esistenziale' (Barilli 1967) poverista e concettuale, in particolare nell'opera di Kounellis, Parmiggiani e Pistoletto, rappresenta un momento di verifica di quanto espresso a livello teorico e si prefigura quale margine di apertura per la riflessione sul complesso dialogo tra le opere, i dispositivi espositivi e i contesti di fruizione³. Seppure inquadrati all'interno di un medesimo magma culturale di generale 'recupero dell'obsolescenza', dove alla pratica artistica veniva restituita la sua dimensione mitica, teatrale e corporea (Foster, Krauss *et al.* 2013: 553-554), l'analisi ha rivelato un differente modo di trattare lo spazio in relazione all'osservatore⁴.

corporeo e di *corpo proprio*. Posti nell'ordine di una tensività forica logicamente antecedente ad ogni forma di categorizzazione del mondo, questi due elementi, secondo lo studioso lituano, contribuirebbero in modo determinante alla generazione del senso. La stessa razionalità e gli ordini inferenziali di tipo logico come l'induzione, l'abduzione e la deduzione sarebbero intrisi di uno spirito passionale complesso originariamente mosso dalle tensioni di attrazione e repulsione del corpo verso il mondo e gli oggetti. Le opere prese in esame – si tratta di testi sincretici, dal momento che utilizzano diverse sostanze espressive (fonica, visiva, gestuale, prossemica) per manifestare una stessa forma del contenuto –, offrono un valido esempio per dimostrare come la figura dell'osservatore, coestensiva all'analisi delle diverse sostanze espressive, debba essere necessariamente considerata un elemento imprescindibile per l'analisi. L'osservatore è infatti lo strumento che permette la messa in processo del sistema, la ricostruzione del sintagma che 'attualizza' la dinamica dell'opera.

³ Cfr. Agamben 2006; Foucault 1975; O'Doherty 1986.

⁴ *Lo spazio dell'immagine*, mostra tenutasi negli spazi rinascimentali di Palazzo Trinci, a Foligno, dal 2 luglio al 1 ottobre 1967, segna in questo senso uno spartiacque rispetto alle esperienze espositive precedenti. Le opere in mostra, tutte di natura *site specific* e destinate, quindi, ad essere disallestite una volta concluso l'evento, si caratterizzavano per il forte accento riservato all'aspetto co-autoriale dello spettatore, posto al centro dell'opera ambiente, e al suo coinvolgimento timico e sensoriale. Le ricerche di quegli artisti sono rimaste coerentemente legate alle premesse di quegli anni e testimoniano di una problematica tuttora aperta e attuale, come dimostra la più recente rivisitazione filologica della celebre mostra curata da Harald Szeemann per gli spazi della Kunsthalle di Berna nel 1969, *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)*, allestita negli storici spazi di Cà Corner della Regina (Fondazione Prada-Venezia) – *When Attitude Become Form: Bern*

La ripresa del motivo si è espressa, infatti, attraverso il riconoscimento di una ‘permanenza relativa del sistema’ – su cui si è operata una ‘ripetizione differente’ (Barilli 1984: 326-331) – insieme alla continua ‘variabilità del processo’, scandito dall’individuo nella personale esperienza estetica e cinestetica dell’opera⁵.

Kounellis (*Atto Unico*, 2002), Parmiggiani (*Senza titolo, labirinto di vetri rotti*, 1970) e Pistoletto (*Labirinto e megafoni*, 1969) scommettono sul corpo come presenza, come attualità del fenomeno d’espressione in grado di rivelare il complesso rapporto con lo spazio dell’opera e il suo contesto⁶. Il loro è uno spazio esistenziale, «panestetico» (Celant 1988: 27), entro il quale l’osservatore è mosso a cercare costantemente nuovi e inattesi livelli di senso⁷.

L’attualità in fondo altro non era, per gli artisti degli anni Sessanta, che una convergenza di spazi e un gioco il più possibile coinvolgente che, nell’immagine tridimensionale del labirinto, poteva ritrovare la struttura ideale di verifica delle nuove ricerche contemporanee, orientate alla manifestazione istantanea dell’individuo in tutti i suoi livelli d’estensione, corporei e temporali⁸. La ‘vertigine’ del labirinto diventava

1969/*Venice 2013* – e firmata Germano Celant in dialogo con Rem Koolhaas e Thomas Demand.

⁵ A questo proposito, scriverà Celant, anche «la presenza fisica, il comportamento, nel loro essere e esistere, sono arte» (Celant 1967).

⁶ In questo scenario il contesto espositivo, sia esso una galleria, un museo o uno spazio pubblico, non tutela affatto l’opera dell’artista ma, anzi, contribuisce alla sua messa in tensione, amplificando o contraddicendo di fatto i presupposti che stanno alla base della sua creazione. Per approfondimenti cfr. O’Doherty 1986.

⁷ Seppure nella specificità di sostanze, segni e luoghi (nei tre casi si tratta di opere realizzate *in situ* in cui il contesto espositivo gioca una parte cruciale per la messa in discorso dell’opera), i labirinti presentano la medesima forza metaforica originaria, poiché da ricondursi agli usi non figurativi che lo stesso spazio ha promosso (Bertrand 1995: 122).

⁸ Filiberto Menna ha individuato nella questione dello spazio, e in particolare nello svuotamento dello spazio ambientale, un particolare momento dell’indagine artistica italiana dalla metà degli anni Sessanta fino al 1970. La direttrice analitica – dettata da un’operazione spaziale di segno invertito, in cui l’ingombro fisico dell’opera è negato per svuotamento e sottrazione – ha trasformato, secondo Menna, il processo di fruizione in un atto di decifrazione mentale. «In definitiva non è l’opera che perde le

allora scommessa sul senso, scommessa sull'estesia dell'osservatore il quale, tramite l'esperienza del proprio limite corporeo, poteva 'disvelare' l'originario senso del mito⁹. Nello scenario chiuso di un'oggettività garantita dall'autosufficienza del piano espressivo l'opera, costruita analiticamente attraverso un processo di scomposizione e di ricostruzione, faceva prevalere il momento sintattico su quello semantico (Menna 1977); ribaltava i suoi meccanismi di lettura presentandosi simultaneamente ai dati della visione; dimenticava l'immagine di massa suggerendo dei vissuti comuni, in reazione al soggettivismo formale postbellico e al peso incombente delle immagini riprodotte¹⁰. Forme astratte e geometriche si accostavano a colori artificiali, privilegiando il primario, il povero, il naturale nell'ambiente. La variazione della scala oscillava tra la ricerca dell'assenza di peso o, all'opposto, della monumentalità e dell'imponenza delle superfici, divenute vuote, bianche, monocromatiche, ridotte al grado zero della materia, 'al nulla'. Entro questo interstizio lasciato vuoto, dove lo spazio non è più solo contenitore espositivo ma parte integrante dell'opera (Troncone 2014: 25),

proprie connotazioni definite e concluse per farsi ambiente, ma è questo, è lo spazio che viene catturato dentro l'opera, come un segno elementare, primario, di essa» (Menna 1977: 172). Dalla seconda metà degli anni Sessanta l'arte appare, dunque, sorretta da due polarità, sollecitazioni diverse che si alternano dall'estroversione, sconfinamento e coinvolgimento dell'osservatore tipico dell'*environment* – che da semplice destinatario-spettatore diventa dunque protagonista dell'evento estetico –, al momento critico di riflessione sull'arte, di concentrazione e analisi (ivi: 173).

⁹ Il termine discontinuo e frammentario, l'attenzione al ritmo e alla ripetizione, al limite, l'aspetto contraddittorio o eccedente dell'opera rispetto al motivo originario fanno parte di quella che Omar Calabrese ha delineato con l'efficace modello interpretativo sociale dell'*estetica Neobarocca* (Calabrese 1987), nato dalla necessità di risolvere le ambiguità della definizione di *Postmoderno*.

¹⁰ A questo proposito è interessante ricordare la personale e provocatoria posizione di Franco Rositi (1981: 13-14), in cui l'autore suggerisce di superare il difficile rapporto tra arte e pubblici di massa attraverso un'analisi dei possibili significati dell'esperienza artistica collettiva. Secondo Rositi, i contesti espositivi dovrebbero portare a riflettere sul fatto che la produzione artistica sia essa stessa un lavoro sociale e pertanto essa debba essere necessariamente oggetto di verifiche sul grado di coinvolgimento estetico, emozionale e intellettuale necessario ad un ripensamento critico tra arte e società.

l'osservatore prendeva parte allo spettacolo dell'arte e il suo atto di decifrazione mentale e corporea, coerentemente al programma degli artisti, diventava anch'esso un elemento essenziale¹¹.

Il problema della spazialità ha spesso interessato la definizione di uno spazio oggettivo e immutabile, piuttosto che l'aspetto di ricostruzione personale del soggetto. Attraversare il labirinto significa invece rapportarsi alle figure della liminarietà e ripercorrere l'incerto terreno dell'aporia, ricreata di continuo rispetto alla realtà percettiva del soggetto¹². Il persistente modello oggettivo è stato così rimesso in discussione nella correlazione implicita tra il labirinto e l'osservatore che in sé ritrova «l'originario modello cognitivo» (Violi 1996: 100) testimone dell'indissolubile legame con lo spazio.

La struttura dell'opera costituisce, in definitiva, quel momento differenziale che riporta il soggetto alla totalità del suo 'esserci' corporeo e all'atto di costruzione individuale¹³.

¹¹ Oggi si sta assistendo a un generale *revival* dell'Arte Povera. Nel clima di incertezza economica simile a quello sentito in Italia tra gli anni Cinquanta e Sessanta, l'impegno di liberarsi dal conformismo, il rifiuto della società dei consumi e l'apprezzamento dell'esperienza soggettiva del singolo sembrano rispondere alle preoccupazioni del presente come nel passato; motivo per cui un movimento che è nato mezzo secolo fa continua ad essere particolarmente attuale. Discostandosi da questa prospettiva, la riflessione sulla produzione artistica contemporanea si è soffermata spesso sulla sfera delle relazioni umane come luogo dell'opera d'arte, caratterizzata da «modelli di partecipazione sociale alternativi, modelli critici, modelli di convivialità costruita» che nulla hanno a che vedere con la creazione di utopie degli anni Settanta ma, piuttosto, con la definizione di spazi concreti: un concreto agire e prender parte al fenomeno sociale, «evidente sfondo di ogni pratica estetica e tema modenista per eccellenza» (Bourriaud 2010: 46-47).

¹² Lo stesso termine *esperienza* rimanda ad un campo semantico riconducibile alla spazialità, in cui *πειρα* (esperienza) e *περαω* (io passo attraverso) si ricongiungono all'idea di *περας* (limite), un concetto, quest'ultimo, inerentemente spaziale (Violi: 1991).

¹³ «Dal momento che la fenomenologia di Merleau-Ponty pone il corpo umano al centro dell'intenzionalità del soggetto verso il senso, è chiaro che i progetti artistici la cui esperienza estetica dipende dai vettori corporei si prestano particolarmente bene all'analisi fenomenologica» (Foster, Krauss *et al.* 2004: 539).

Ciò appare tanto più vero se si considera che il labirinto non sia il luogo dove ci si perde ma, piuttosto, «il posto dove si trova» (Fabbri 2000: 74) entro una prova d'esistenza contingente e precaria. Esso costituisce, anzi, una delle più efficaci metafore dell'euristica – «la sua esplorazione è l'archetipo dello spirito che ricerca» (Rosenstiehl 1979: 8) – dal momento che sarebbe il viaggiatore solitario a «fare il labirinto» (ivi: 7) e non l'architetto e le sue prospettive¹⁴.

L'urgenza di ristabilire una concatenazione tra soggettività di movimento e funzione dell'artista acquista oggi maggior peso se si pensa alla risonanza che l'archetipo del labirinto ha assunto nel volgere degli ultimi decenni¹⁵. «L'uomo moderno – scriveva Attali nel 1996 – sta per diventare un nomade virtuale, viaggiatore dell'immagine del simulacro, lavora e consuma a domicilio, naviga senza guida attraverso reti d'informazione e di potere, sogna di appartenere alla futura *élite* di nomadi di lusso, escursionisti dei piaceri, creatori delle reti, che un domani detteranno i valori al resto del pianeta» (Attali 1996: 26).

¹⁴ «Propriamente ogni ricerca concernente il labirinto dovrebbe partire dalla danza» (Kerény 1983: 37). Non è un caso che il labirinto sia all'origine del movimento danzato e che il loro legame lo si ritrovi in molte culture ed epoche. La danza condensa infatti il tempo e lo spazio, lega il pensiero al movimento. Le danze spiraliformi rinviano all'originaria funzione coreografica del motivo (Kern 1981b: 16) e stanno a dimostrare che «esistono dei movimenti che fanno il labirinto» (Santarcangeli 1984: 134). L'antica danza della gru (γερωνος) – il corego *geranoulkos*, 'colui che tira le gru', con l'ausilio di una corda (il filo d'Arianna) tirava i danzatori prima dentro, poi fuori dei rigiri – altro non sarebbe che la trasposizione spaziale di un'antinomia fra cammino annodato (il labirinto) e cammino snodato che, nel movimento, «scioglie» il percorso. Centinaia di Troy Towns riconducibili alla danza della *trojaburg*, anch'essa derivante dal motivo del labirinto, sono rinvenibili fino ad oggi nelle regioni baltiche e in particolar modo nelle coste scandinave.

¹⁵ Le moderne teorie delle catastrofi, delle oscillazioni, dei frattali, della fisica nucleare, della genetica fino ad approdare a quelle sull'era digitale, sull'economia e sui processi di produzione, rinviano tutte a un'idea implicita di labirinto (Attali 1996: 86-90). L'era della produzione neo-tecnologica (computer, reti, realtà virtuale) è stata causa, in particolare, di una profonda rottura epistemologica – legata al modo di manifestarsi della presenza – che ha rimesso in discussione le nozioni di spazio, tempo e corpo.

Data la sua natura profondamente ‘anti oculocentrica’, il labirinto rappresenta oggi un efficace simbolo del superamento della passività della *spectatorship*, un riscatto dal regime scopico dominante tipico dell’età moderna (Jay 1994)¹⁶ – reazione alla mercificazione dell’esistenza che già Guy Debord e l’Internazionale Situazionista esorcizzarono, dai primi anni Cinquanta fino agli anni Settanta, con l’efficace prassi della *dérive*¹⁷. Oggi, sembrano ricordarci gli artisti, «bisogna reimparare a pensare labirinto [...] imparare a navigare [...] La forma d’intelligenza richiesta non fa appello alla logica, ma all’intuizione, quella del marinaio, del cacciatore, del nomade. Possiamo chiamarla astuzia [...]»¹⁸ (ivi: 26, 182).

Nella società in drammatica trasformazione in cui ci troviamo, dove la fase estrema dello sviluppo capitalistico ha portato a una gigantesca proliferazione di dispositivi che operano processi di desoggettivazione cui non fa riscontro alcuna soggettivazione reale (Agamben 2006: 23-32), lo spazio aperto dall’arte al ruolo della spettatorialità come pratica performativa – nelle differenti declinazioni di pubblico come *audience*, *viewer*, *observer*, *visitor*, *spectator* (Bishop 2012) –, sembra rispondere all’urgenza di un coinvolgimento che si opponga alle forze omologanti della globalizzazione e che privilegi un’esperienza immateriale, o, all’opposto, concreta e fisica, a dispetto della più reazionaria prassi di consumo dell’arte come oggetto merce¹⁹.

¹⁶ Per approfondimenti cfr. M. Jay (1994: 229).

¹⁷ *Die Welt als Labyrinth, Il mondo come labirinto*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1960, e “Internationale Situationniste” n. 4 (giugno 1960), pp. 5-7, consultabile sul sito <http://www.ecn.org/nautilus/PDF/%20intsit4%20.pdf> (ultimo accesso 15-12-2015).

¹⁸ A questo proposito si possono citare i più recenti progetti di ricerca partecipativa che hanno come fulcro d’interesse il tema della gentrificazione, lo spazio urbano e l’architettura effimera o, ancora, il rifiorire di pratiche *neosituazioniste*.

¹⁹ Come ha presagito quello straordinario clima rivoluzionario già allo scadere degli anni Sessanta, si intendeva allora porre in atto un processo di dissoluzione della sottile linea tra opera d’arte e vita, dando sostanza, voce e forma ad un corpo sociale collettivo, partecipativo e autoriale. Mettere tra parentesi, ricostruire, reinterpretare il mito, la storia, l’intero ambito della cultura; sono modi, questi, che, nella necessaria perturbazione dello spazio e del senso, trovavano una nuova via di offrirsi al pubblico, una via «critica».

Entro questo scenario emotivamente coinvolgente – a questo proposito Claire Bishop fa riferimento, derivandolo dalla riflessione di Rancière, al concetto di *aisthesis* come regime autonomo di esperienze non riconducibile alla logica, alla ragione o alla morale²⁰ – i lavori, appunto, ‘caldi’, ‘partecipativi’ e ‘comunitari’, vanno caratterizzandosi per una tendenza sempre più marcata al riappropriarsi dell’impatto soggettivo ed emozionale dell’esperienza, dando corpo a un’individualità che diventa alternativamente sia il *medium* sia il materiale artistico fondamentale.

Allo stesso tempo, la presunta utopia modernista della neutralità degli spazi espositivi – la convenzione del *white cube* come possibilità ‘di redenzione purificatrice’ dell’opera dal contesto – viene presa in causa e superata in favore di un concetto di *environment* che, acquisito lo spazio espositivo come parte del proprio discorso estetico, colpisce direttamente il corpo e i sensi dello spettatore²¹ (O’Doherty 1986).

Limite e soglia: il labirinto come dispositivo

Come ha rilevato Kerény (1941: 46), la ricostruzione del sistema tipologico del labirinto può essere effettuata soltanto per vie ipotetiche, data la sopravvivenza di un apparato simbolico e morfologico e del suo complesso mitico-figurativo in un periodo di estinzione e ‘morte’ ma non

²⁰ «Ciò che appare significativo nella rielaborazione del termine *estetica* da parte di Rancière è che riguarda l’*aisthesis*, un modo di percezione sensibile caratteristico del prodotto artistico. Più che considerare autonoma l’*opera d’arte*, egli pone l’attenzione sull’autonomia della nostra ‘esperienza’ in relazione all’arte» (Bishop 2012: 39).

²¹ Concetto espresso da Allan Kaprow nel 1961, seppure nell’indeterminatezza dei contesti, con *happening* come *Yard* (New York, Martha Jackson Gallery) e, in seguito, con il minimalismo e il postminimalismo. Nell’aprile del 1966, in occasione della personale dedicata a Michelangelo Pistoletto al Walker Art Center di Minneapolis (*Michelangelo Pistoletto: a Reflected World*), Martin Friedman definiva gli *happening* come uno dei fenomeni più controversi dell’arte moderna: i lavori teatrali utilizzavano infatti l’ambiente reale e gli spettatori come elemento vitale della composizione; questa messa in prospettiva risentiva da una parte dello sviluppo dell’idea d’arte ambientale, dall’altra dell’influenza del teatro, del cinema e della danza, dei cui metodi si valeva liberamente (Friedman 1984: 39).

nel suo periodo di ‘vita’, preistorico e storico²². Tuttavia, alcune tipologie fisse possono essere classificate come segue²³:

1° Tipo – Labirinto *unicursale* o «pseudolabirinto»

2° Tipo – Labirinto *ad albero*

3° Tipo – Labirinto *a rizoma*

4° Tipo – Labirinto *polivoco*

I principi che sottendono alla definizione di labirinto – principi evocati nel mito cui non corrisponderebbe, almeno non fino ad epoca manierista, un referente visuale²⁴ – sono il ‘richiamo all’esplorazione’ di uno spazio di cui non possa essere percepito un centro; l’individuazione

²² In questa sede non tratteremo i significati legati all’aspetto mitico del labirinto, riassumibili nella quadruplice storia del viaggio, della prova, dell’iniziazione e della resurrezione (Attali 2003: 53) e i cui esiti più concreti hanno alternativamente portato al rifiorire del motivo, oltre che nel Novecento, soprattutto in epoca medievale e barocca. Si pensi ai labirinti delle cattedrali di Chartres, Reims, Amiens, metafore della peregrinazione del fedele verso la salvezza o, ancora, ai labirinti d’amore manieristi fino alla spettacolare opera realizzata per volere di Luigi XIV nel parco di Versailles, in cui il centro ha ormai definitivamente perso la sua natura mistica per celebrare, nella sontuosità delle decorazioni, il mito dell’unità delle arti. Per approfondimenti cfr. l’esaustiva trattazione di Kern (1981a; 1981b) e Hocke (1977).

²³ Il labirinto può essere costituito da un percorso bi o tridimensionale, mono o pluri-planare, può svolgersi in lunghezza o in larghezza, dipanandosi in diramazioni semplici o complesse che portano rispettivamente a dei nodi obbligatori o vessatori. Come simbolo di complessità deve presentare un carattere di intenzionalità; non deve, cioè, essere accessorio e deve fondarsi su un’omogeneità strutturale, in genere ottenuta attraverso la ricerca di unità di stile. Infine, dovrà prevedere un percorso continuo e aperto in uno o più punti. Secondo l’accezione che ne ha dato Foucault, si tratterebbe di un dispositivo con funzione strategica – legato, cioè, ai limiti del sapere –, in grado di produrre soggettivazioni (Agamben 2006) e, ancora, di un luogo delle *eterotopie*, poiché esse «presuppongono sempre un sistema di apertura e chiusura che, al contempo, le isola e le rende penetrabili» (Foucault 2001: 30).

²⁴ Tutti i percorsi unicursali mono-centrici, idealmente scomponibili in una spirale (labirinto di 1° tipo, *Cretese*) non possono considerarsi labirinti. Nella tipologia dei cosiddetti «pseudo-labirinti» un unico corridoio conduce ad un *cul de sac* da cui il viaggiatore può agevolmente raggiungere l’uscita, dal momento che esiste un solo modo per percorrerlo e nessuna *impasse*. L’unico motivo di complessità, per la cui risoluzione non sarebbe necessario il filo di Arianna, è rappresentato dalle circonvoluzioni che il viaggiatore deve compiere tra i rigiri dei meandri e delle ambagi.

di un osservatore 'miope', senza mappa né bussola – che non sia, cioè, topografo dello spazio che percorre; e, infine, l'uso della 'ragione astuta'²⁵ – la *mêtis* dei greci, simbolizzata, nel mito, dall'espedito del filo²⁶ – che permette all'osservatore solitario di ricostruire la totalità del percorso attraverso il frammento.

«Il labirinto acquista senso nel momento in cui esistono ramificazioni, cioè un incrocio che apre almeno tre corridoi» (Rosenstiehl 1979: 7).

È questa la tipologia del labirinto manierista e barocco (2° Tipo) a più corridoi che si dipartono da incroci di un numero sempre superiore rispetto ai corridoi e in cui una sola è la via per giungere al centro²⁷.

Oltre che una garanzia di ritorno all'uscita, l'espedito del filo di Arianna rappresenta in questo senso uno strumento per avanzare e per creare un ritmo; la reintroduzione della temporalità nel labirinto permette, cioè, all'eroe solitario di ricostruire delle marche significative che lo pongono in una prospettiva di ripresa temporale. Al momento iniziale, della dimenticanza, della deriva e della pura erranza, che caratterizzano la pura orizzontalità del labirinto, si sovrappone la scansione dinamica soggettiva dello spazio come forma di 'costruttività', un essere sul piano inclinato del tempo.

La tipologia *rizomatica* si costituisce come rete infinita in cui non esiste un limite teorico nelle connessioni fra gli elementi; ogni punto può essere infatti connesso ad un altro e non esistono distinzioni tra un

²⁵ Il matematico Rosenstiehl propone di seguire una via interpretativa che si faccia carico della «prasseologia razionale del viaggiatore»; una figura, questa, che egli giudica fondamentale per la riattualizzazione del problema del labirinto (Rosenstiehl 1979: 29). Il calcolo dell'algoritmo miope (calcolo passo a passo) teorizzato da Rosenstiehl rimette in discussione la nozione di aporia dei sensi multipli attribuiti a questo simbolo.

²⁶ Cfr. Detienne, Vernant 1974; De Certeau 1990: 128-131.

²⁷ I termini inglesi *labyrinth* e *maze* denotano una diversa idea di labirinto: il primo si riferisce al dedalo classico, unicursale, mentre il secondo si rifà all'idea 'letteraria' di labirinto, a più vie inestricabili. Gli stessi aggettivi derivati (*amaze*, *amazement*) sono da ricondursi a un'idea di stupore, meraviglia e confusione. Nella lingua tedesca vale un'identica differenza: il termine *irrgarten*, o *irrweg*, entrambi derivanti dalla radice *irre* (errare), sono omologhi al significato *maze*.

esterno e un interno. Il termine nasce con Deleuze e Guattari (1976) come metafora vegetale della pratica del linguaggio e dell’analisi. Come il labirinto ad albero, anche la struttura rizomatica si configura come sistema acentrato. Non stupisce, quindi, che il rizoma sia divenuto anche il più alto paradigma della società e della cultura contemporanee: il rizoma non è un modello casuale, ma un sistema nomade e vagabondo il cui motore è frutto di un desiderio di ‘asistematicità costruita’²⁸. «Impariamo a fare rizoma – fate rizoma e non radice – Il libro non è albero-radice, è parte di un rizoma, piano di un rizoma per il lettore al quale esso conviene» (Deleuze, Guattari 1976: 63-64).

Infine, la quarta tipologia, *polivoca*, non escluderebbe come inautentici i tipi precedenti, ma anzi realizzerebbe una loro perfetta sintesi, «contemplandoli come fasi provvisorie e momenti parziali della propria mobile realtà» (Bottiroli 1984: 25-26).

Il riconoscimento di forme espressive stabili o ricorrenti, seppure investite di sostanze diverse, permette di stabilire due distinti livelli di analisi che riguardano da un lato il problema della morfologia del labirinto, dall’altro quello della sua sintassi. La nozione di percorso sarà da intendersi, pertanto, nel suo senso più ampio, come ‘spazio agito’ in cui l’osservatore, operando sia in modo fisico che cognitivo, proietta una competenza che è frutto di un processo di acquisizione spaziale.

L’economia del movimento all’interno del labirinto, la distribuzione nello spazio di una competenza, pragmatica e cognitiva, le connessioni vettoriali con gli oggetti o con le parti dell’opera utili alla creazione di una sintassi, stabiliscono quale sia il senso di queste strutture dissipative.

²⁸ L’esempio di internet è quello più tipico di labirinto cicломatico, o rizomatico. Gli ipertesti digitali non si leggono, infatti, secondo l’ordine consequenziale del libro, ma è l’utente che, scegliendo un collegamento piuttosto che un altro, costruisce una sua lettura personalizzata. Pur non qualificandosi come oggetto riconoscibile ma solo presupposto, la struttura del rizoma avrebbe, secondo Eco, le stesse caratteristiche dell’enciclopedia semantica, data la mobilità dei percorsi interpretativi secondo le conoscenze e i saperi socialmente e culturalmente dati in un preciso tempo storico (Eco 1983).

Così come la figura del labirinto, che allude all'astrazione del movimento corporeo e intellettuale, il movimento sarà da intendersi come una rappresentazione astratta dello schema del cambiamento che non riguarda solamente le relazioni spaziali, ma la progettualità, che sta anche alla base dell'unità dei sensi (Merleau Ponty 1945: 313)²⁹. Come ha sottolineato anche O'Doherty, lo spazio non è, dunque, solo il luogo in cui avvengono le cose, ma sono piuttosto le cose a far nascere lo spazio.

La punizione dello spettatore è uno dei grandi temi dell'arte d'avanguardia [...] C'è qualcosa di infinitamente patetico nella figura solitaria dentro la galleria che mette alla prova i suoi limiti, ritualizza gli assalti al proprio corpo e raccoglie scarse informazioni sulla carne di cui non può liberarsi. (O'Doherty 1986: 37; 54)

Jannis Kounellis, *Atto Unico*, 2002

Non esiste la scelta di frammento senza volontà; niente è casuale; nell'espugnare il labirinto appena fai un gesto casuale sei perduto. Bisogna arrivare al centro. Nessuna scorciatoia risolve il problema, il viaggio all'interno del labirinto deve essere reale fino al cuore del problema e questo ti dà anche la misura del tuo destino. (Kounellis 1993: 16)

Nel maggio 2002 Jannis Kounellis ha esposto a Roma, al piano terreno della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, un imponente labirinto che, invadendo lo spazio centrale della Sala delle Colonne, ha creato un percorso di grande impatto visivo ed emozionale. L'installazione è legata all'idea che, come in un teatro, l'artista presenti la mostra personale come un 'atto unico' che riassume e contenga il lavoro degli ultimi anni.

²⁹ Il «mutamento è infatti nel tempo» (Heidegger 1924: 27), avviene nella sua misurazione, nel concetto di durata cui si riallaccia anche il concetto di spazialità.

Dall'ingresso il percorso si snodava in diverse direzioni e tutte finivano in un *cul de sac*³⁰. In ciascuna di queste 'stazioni' era stata posizionata un'opera, in totale sei 'ricordi appena accennati' che nel loro insieme rappresentavano un compendio dei temi ricorrenti nella produzione dell'artista. 'Situazioni' che creavano riferimenti simbolici, 'accadimenti' esistenziali che mettevano in discussione il quotidiano: il carbone, il letto, il sipario di sacchi scuciti, le bilance con il caffè e le mensole che reggevano i sacchi, appese con robusti ganci da macellaio. Il suo labirinto, tuttavia, non costituiva una retrospettiva dell'artista, né tantomeno un lavoro sulla memoria. Quella di Kounellis era piuttosto, allora come oggi, un'indagine sullo spazio. Le sue 'presenze' formano infatti sempre un corpo e determinano un luogo, inglobando lo spazio espositivo nel processo di lettura dell'opera. Il concetto di forma è da intendersi, pertanto, come entità dinamica, poichè in stretta relazione con l'esperienza percettiva del soggetto.

La Sala delle Colonne della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma rispecchiava il carattere monumentale dell'installazione dell'artista. I colori chiari delle imponenti colonne di marmo bianco, così come la luce naturale che penetrava dal lucernaio centrale della sala riflettendosi sul pavimento, erano motivo di un intenso contrasto cromatico con la rigida struttura metallica riempita di carbone. La luce naturale si posava impietosamente sugli oggetti dislocati all'interno del percorso che, come nature morte, scandivano ritmicamente il passo attraverso inaspettati effetti di controluce e tensione fra le parti; tali ritmi puntellavano come una sinfonia l'intero labirinto fino ad arrivare al centro, meta finale di un viaggio simbolico che è anche metafora dell'enigma del rapporto vita-morte, della trasformazione e del divenire.

«Il bello del labirinto» – dirà l'artista – «è che esiste un'unica entrata che è anche l'uscita. Quindi lo spettatore si trova ad entrare in questo

³⁰ La tipologia che Kounellis ricostruisce è quella del labirinto ad albero. La sua complessità è solo evocata dal *minimum* d'abilità richiesto alla sua risoluzione; di pianta semplice, la struttura è costituita da soli quattro corridoi ciechi in ciascuno dei quali è stato posto un oggetto: il letto, i sipari di sacchi di juta, la lampada tra i due sacchi sulla mensola e le quattro bilancine, su ciascuna delle quali è raccolto un cumulo di polvere di caffè.

spazio, diviso e frammentato, che lo porta ad un centro da cui poi è obbligato a tornare indietro sempre per lo stesso percorso» (Kounellis 2002: 310).

Nei corridoi stretti del labirinto in lamiera – d'eco minimalista – si incontravano gli oggetti – realizzati con materiali caldi, carichi del proprio ordine processuale – i sacchi di juta vuoti, presenti in tutti i porti levantini, ma anche a New York o in Sud America³¹; i sacchi di juta pieni di carbone, che in sé portano memoria del fuoco e, ammicchiati in un angolo, polarizzavano lo spazio circostante; la rete metallica del letto, segno della rivoluzione e del sogno della trasformazione, 'contenitore' anch'esso di una presenza-assenza antropomorfa che rimanda al contrasto ferro-corpo, un corpo che, se anche inattivo fisicamente, può essere 'attivo' mentalmente.

L'*Atto Unico* di Kounellis ripercorre le qualità proprie del luogo soglia come spazio rituale e iniziatico, ricreando l'ideale metafora di tutti i viaggi esistenziali, fisici e mentali, dell'individuo; acquisita così la dimensione mentale di grande madre, di 'caverna', di *regressus ad uterum*, il suo labirinto diviene il veicolo necessario alla liberazione dell'uomo dalla sua sensibilità³².

L'artista non risolve il conflitto interno allo spazio ma lo mette semplicemente in causa, attivando nella percezione dell'osservatore le possibili coordinate utili a ristabilire un centro, un'unità percettiva. Il

³¹ La nave e il labirinto appartengono allo stesso territorio, sono dei *contenitori*. Il sacco è legato all'idea di commercio marittimo e, come il labirinto, è qualcosa che contiene qualcos'altro.

³² Nell'artista greco il canone della povertà si è espresso, allo scadere degli anni Cinquanta, attraverso il gesto arcaico. La sua opera, carica di rimandi antropologici evocati dall'uso di materiali naturali e di sintesi che richiamano l'opera di Alberto Burri e di Joseph Beuys, è tuttavia intrisa di uno spirito mediterraneo che, nell'evocazione del mito, associato al rigoroso ordine compositivo e minimale di matrice classica, si fa portatrice di una metrica ancestrale. Kounellis ripercorre la tragica realtà di una unità perduta. Il drammatico impegno per ricostruirne i lineamenti avviene attraverso la figura dell'osservatore, il cui coinvolgimento sensoriale verte in una percezione totale di odori, suoni, colori, ombre e sollecitazioni mnemoniche (Corà 1993: 25; 28).

labirinto diventa così un ‘contenitore’ aperto alle evocazioni tattili, uditive e olfattive e ai suoi ‘accadimenti’ visuali³³.

Più che comporre Kounellis dispone gli oggetti, senza legarli indissolubilmente alle sue strutture; questa fluidità accentua il processo di liberazione, identificabile anche nella tipologia non costrittiva del suo percorso. Egli non rappresenta il dato ma lo presenta, da una parte nel richiamo diretto al primario, all’elemento naturale – il carbone, il fuoco evocato dalla lampada –, cui associa la vita – l’elemento antropomorfo è spesso implicato direttamente nelle sue composizioni³⁴ –; dall’altra, nel costante richiamo alla misura dell’uomo – l’altezza della struttura, il letto, gli oggetti esposti al livello dello sguardo. Gli oggetti sono offerti come segnali, come ‘marcatori’ spaziali che richiamano tutti all’idea di centro e di proporzione corporea. La realtà oggettuale, esposta come *ready made*, è definita secondo un’idea specifica di peso, massa e orientamento.

Attraverso un processo di *costruzione* l’artista dà dunque un ordine formale allo spazio e nell’elemento discontinuo trova la misura in grado di riportare l’uomo alla centralità del suo ‘esserci’, vincendo così la discontinuità percettiva che lo avvolge e lo accompagna nel quotidiano. La ricomposizione dell’unità dell’opera avviene sia attraverso la riconoscibilità delle provenienze oggettuali, da intendersi come ‘comuni’

³³ Le lettere riportate sui sacchi costituiscono anch’esse parte di un linguaggio combinatorio che apre le porte alle vie delle interpretazioni possibili e che fa parte della realtà associativa dell’opera. Per questo più volte l’opera dell’artista è stata accostata a quella di Joyce. Joyce rappresenta, infatti, per Kounellis «il viaggiatore solitario che partendo da un centro compie una rivoluzionaria e stravolgente peripezia linguistica che si fa carico allo stesso tempo di modernità e antichità» (Kounellis 2002: 311). *L’Ulisse* e *Finnegans Wake* sono concepiti tramite una visione sintetica dei frammenti in cui intere storie confluiscono in un tempo ridotto al solo giorno e alla sola notte del racconto. Joyce attua una *teoria dell’epifania* che nel riconoscimento del principio di ripetizione degli oggetti, tratti dalla banalità del quotidiano, diventa rivelazione della loro essenza e della loro segreta identità. Il metodo compositivo è comune a Kounellis, che dimostra un uso critico degli espedienti sintattici, connessi alla spazialità e alla temporalità interna all’immagine.

³⁴ Per questo Kounellis ha privilegiato spesso l’uso dell’elemento animato: il pappagallo, i cactus, il fuoco, la ballerina, i musicisti, i cavalli e altri «segni vivi» sono da considerarsi elementi configuranti rispetto all’opera.

frammenti del vissuto, sia nella risoluzione timico-cognitiva del percorso³⁵.

Ciò significa, secondo l'artista, «raccoliere senza smarrirsi»³⁶.

In altre occasioni Kounellis ha riconosciuto il labirinto quale unità di misura in grado di rivelare lo stato di 'sensibilità potenziale' dello spazio. Il suo *Atto Unico* è stato infatti reinterpretato per gli spazi della Fondazione Pomodoro di Milano, nel 2006; a Berlino, nella sala di vetro al piano superiore della Neue Nationalgalerie, nel 2008; al Musée d'Art Moderne di Saint-Étienne (MAMC), tra ottobre 2014 e gennaio 2015³⁷.

Come più volte ha evidenziato l'artista, è lo spazio a determinare la qualità intrinseca dei suoi lavori, le sue proporzioni, la sua misura e le condizioni che definiscono la disposizione oggettuale. Il legame tra spazio interno e esterno all'opera è legato all'idea di una funzione materna e germinatrice dello spazio espositivo – anch'esso, dunque, portatore di significato e oscillante sempre tra sacro e profano, antichità e contemporaneità, vita e morte – che sia in grado di produrre una

³⁵ La disposizione oggettuale all'interno del reticolo e lungo la muraglia contraddice l'idea di spazio miope proprio dei labirinti, nei quali il riconoscimento del percorso verso l'uscita avviene tramite l'assunzione di strategie di risoluzione e di inferenze locali.

³⁶ Nel labirinto dell'artista la stabilizzazione forica e passionale avviene nel riconoscimento, da parte dell'osservatore, di specifiche correlazioni semisimboliche tra le categorie del piano espressivo con quelle del contenuto; correlazioni riconoscibili grazie ad una manifestazione *pluri-isotopa* dello spazio. La manifestazione pluri-isotopa riguarda un caso particolare di *isotopia semantica* che rende possibile la lettura uniforme del discorso, così come risulta dalle letture parziali degli enunciati che lo costituiscono e dalla risoluzione delle ambiguità guidata dalla ricerca di una lettura unitaria (Greimas, Courtés 1986: 187).

³⁷ Si segnala inoltre l'installazione *site specific* realizzata per il sontuoso labirinto barocco di Villa Pisani, a Stra (Venezia) – uno tra i pochi ancora conservati in Europa – in occasione della mostra *I Classici del Contemporaneo* (24 maggio - 1 novembre 2009), che ha visto la partecipazione, oltre che di Kounellis, di Anish Kapoor, Anselm Kiefer, Richard Long, Mario Merz, Marisa Merz, Luigi Ontani, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto e Mimmo Paladino. Per il parco di bosso settecentesco l'artista ha voluto reinterpretare in senso ludico il mito del filo d'Arianna, segnando il percorso fino al centro con una serie di 3000 palle da biliardo colorate.

metamorfosi, un’epifania della visione che passa attraverso l’esperienza del corpo.

L’occasione più suggestiva gli è stata suggerita in occasione della retrospettiva tenutasi a Berlino nel 2008³⁸.

Concepita circa trent’anni prima della caduta del muro, tra il 1962 e il 1968, la Neue Nationalgalerie, ultimo lavoro indipendente di Ludwig Mies van der Rohe, rappresenta uno dei rari esempi di architettura modernista in città. L’edificio sorge in Kemper Platz, sull’area della ex Berlino Ovest poi denominata Kulturforum³⁹. Questo ‘tempio di vetro’ razionalista, in cui l’estetica dell’invisibile si realizza attraverso l’ordine della struttura e la chiarezza della costruzione (Ferrari, Pavia 2013: 15), come per l’opera di Kounellis, prende forma nella correlazione implicita fra gli elementi strutturali che la compongono e la forte sollecitazione all’esperienza percettiva dell’osservatore. Con quest’opera Mies van der Rohe ha superato il tradizionale concetto di museo in favore di uno spazio fluido, leggero e dinamico, giocato sulle trasparenze delle ampie superfici finestrate al piano superiore e delle soluzioni spaziali aperte che, nella loro sintassi modulare, permettono un efficace dialogo tra spazio espositivo interno e panorama architettonico berlinese esterno, sfondo sociale e storico di una città in divenire. Il sistema di copertura, una piastra metallica quadrata, rievoca i soffitti a cassettoni rinascimentali riportando l’intero edificio ad un senso di simmetria classica di sapore ancestrale.

Il labirinto dialogava così con l’architettura in un gioco continuo di rimandi prospettici e materici. La semplicità della composizione di

³⁸ *Jannis Kounellis. Das Labyrinth*, Neue Nationalgalerie, Berlino, a cura di Angela Schneider (8 novembre 2007 - 24 febbraio 2008).

³⁹ La storia della Neue Nationalgalerie, un’icona dell’architettura del Novecento, è strettamente legata alla divisione della città di Berlino dopo la Seconda Guerra Mondiale. L’area compresa fra il Tiergarten e Potsdamer Strasse (Berlino Ovest) fu infatti quasi completamente distrutta durante i bombardamenti del 1945 e fu oggetto di un intenso studio urbanistico di rinnovamento – all’interno del Kulturforum – di cui l’opera di Mies van der Rohe rappresenta la prima opera conclusa. L’edificio è oggi oggetto di un concorso di idee internazionale per l’ampliamento degli spazi adiacenti al museo.

Kounellis, a metà strada tra arte e architettura, sembrava infatti interiorizzare l'aforisma miesiano *less is more* e ripercorrerne l'intero spettro di colori attraverso le superfici metalliche della struttura, la cui dimensione ornamentale, come per l'opera dell'architetto, era stata in realtà soltanto rimossa ma non soppressa (Altea 2012: 128).

Anziché costruire un sistema chiuso, Kounellis ha bilanciato e sviluppato il suo discorso in tre sezioni, aprendo la sua opera allo spazio miesiano e a quello esterno all'edificio. Questa divisione ha risolto la tensione interna allo spazio conferendo all'intera composizione un'impressione di assoluto equilibrio. L'area centrale si è infatti trasformata in uno spazio di transizione e concentrazione, diventando anch'essa una potente metafora della storia berlinese: la membrana in vetro dell'architettura riverberava all'interno dello spazio espositivo il brulichio della vita metropolitana; la superficie metallica e opaca del labirinto, riflettendo la luce impressa dall'esterno, restituiva all'installazione una matericità cangiante – in questo senso l'artista continuerà sempre a riconoscersi come pittore –, accordata ai ritmi del giorno e della sera; infine, all'interno della struttura – anche questa aperta, non costrittiva –, ancora una volta, gli oggetti – le bilance con il caffè, la rete metallica, le sedie con il carbone, i sacchi di juta, l'uovo, le lame, il cotone, le campane disposte su dei tavoli, la candela accesa su cui campeggiava la scritta *Libertà o morte / W Marat / W Robespierre* (1969) – ai quali l'artista ha accostato materiali eterogenei – gesso, tulle, ardesia, legno, piombo – che rimandano all'universo formale e alchemico tipico dei suoi lavori. Si tratta, per l'artista, di una «terra di nessuno», un luogo dove è messa alla prova l'identità individuale e che rimanda al fondamentale quesito su quale sia il lato del muro che si intenda percorrere e superare: una decisione, questa, che ha caratterizzato Berlino per oltre due decenni.

Claudio Parmiggiani, *Senza titolo, Labirinto di vetri rotti*, 1970

Non credo che ci sia altro messaggio da trasmettere che il segno, la traccia del nostro passaggio bruciante, del nostro essere comete. (Parmiggiani 1995: 127)

Il labirinto di Parmiggiani è una potente metafora delle possibilità immaginative dell’individuo il cui unico dinamismo permesso è quello silenzioso e mentale che egli ricrea nell’intimità del suo sguardo e del suo ‘sentire’ corporeo.⁴⁰

Parmiggiani dà forma alla catastrofe e come un attore iconoclasta restituisce forza alle forme mitiche e leggendarie che turbano l’individuo; «dà corpo a un luogo» (Corà 2003: 96) per rivelarne la dimensione residuale e catastrofica; invita l’osservatore a penetrare quel che resta della sua struttura, ad attraversarla cognitivamente verso un centro fisicamente inaccessibile. Sottratto così alla monotona erranza, abbandona l’individuo alle sue incertezze, facendo sì che egli si lasci trasportare, come un *flâneur* dei *passages* parigini, dalle sue emozioni verso l’ignoto.

Il suo labirinto è rovina, traccia, memoria, è ciò che si offre all’esperienza sempre e solo come perdita totalità; è, per ripercorrere il pensiero di Baudrillard, «l’intimità fatale delle cose nell’azione del tempo immediato [...] il fascino della simultaneità come simulacro perfetto della propria morte» (Baudrillard 1983: 20)⁴¹.

⁴⁰ L’immaginario simbolico dell’artista è stato spesso popolato da labirinti, *tòpoi* evocativi che trasmettono una scossa ai sensi rendendo sensibile l’invisibile. Considerate dall’artista ‘antisculture’ che in sé racchiudono l’immaterialità dello spazio, si possono citare – oltre che l’opera commissionata all’artista per la collezione d’arte ambientale di Celle (Collezione Gori, Santomato, Pistoia), *Melancolia II*, 2002, che ha visto l’interessante collaborazione con Robert Morris, altro artista per cui il labirinto ha costituito un tema ricorrente – *Cervello* (1970), *Clavis* (Collebeato, Brescia 1975), *Dedalus* (1977), *Pietra* (Gueziret Dabsha, Egitto 1983), *Torre* (Rabastens, Francia 1988), *Casa sotto la luna* (Sobotka, Repubblica Ceca 1991) e, primo fra tutti, *Senza titolo (Labirinto di vetri rotti)*, opera statica e raggelata il cui potere deriva dal silenzio. Realizzato per la prima volta nel 1970 (h 1,55 x 10 x 10 m), è stato riproposto in differenti occasioni: Stadt Museum-Kunstzone, Monaco, 1971; Musée d’Art Moderne et Contemporain, Ginevra, 1995; Promotrice di Belle Arti, Torino, 1998; *Fables du lieu*, concepito da Georges Didi-Huberman per Le Fresnoy, Tourcoing, 2001; Gam, Bologna, 2003; Teatro Farnese, Parma, Festival di Architettura, 2006; Collège des Bernardins, Parigi, 2008.

⁴¹ «Attraverso questa messa in opera di un’energia che non prende forma, ma aspira la forma sino a disintegrarla, l’artista proietta lo spettatore in una condensazione del tempo e dello spazio che fonde esperienza di vita e mistero di morte» (Grenier 2003: 135-136).

Nucleo strutturante dell'intera riflessione sull'opera è l'esperienza dell'uomo al mondo; un'esperienza che, sembra sottolineare l'artista, non può passare che attraverso il frammento, emblema della società del nostro secolo. La riduzione operata da Parmiggiani si avvicina all'idea husserliana di *reduktion*: «i vetri rotti sono infatti la traccia di una presenza che trova solo nel momento della propria *riduzione* anche la sua specifica verità» (Vattimo 1985: 20-21)⁴².

Parmiggiani agisce per sottrazione: ciò che resta, come nelle sue *Delocazioni*, è la realtà autentica dell'opera che non risiede nella presenza, bensì nel 'peso' dell'assenza, nel vuoto, al di là della 'fisicità' della materia. La realtà dell'opera appartiene a uno spazio del pensiero che tuttavia investe direttamente il corpo, evocando sensazioni tattili e uditive. Si tratta di uno 'spostamento' di tipo intellettuale verso uno spazio altro – anch'esso 'eterotopico' e immateriale – *pars construens* dell'esperienza con l'opera.

Tutto è dato, occorre solo riconoscerlo, il frammento, ecco, il frammento come reliquia, il frammento come emblema, come lettere di alfabeti perduti, parole sottratte alla distruzione. (Parmiggiani 1985: 40)

Se la trasparenza del vetro permette di riconoscere lo sviluppo unicursale del labirinto, i frammenti rendono invece problematica una

⁴² Calvesi (1985: 116) sarà il primo a sottolineare come per l'artista «l'imperfezione della materia si confronti suggestivamente all'assoluto della forma». La tipologia unicursale rettilinea rende infatti conto di una perfetta tessitura geometrica, evidente nella norma matematica adottata per la disposizione delle lastre di cristallo – un materiale, il vetro, la cui scelta ha, evidentemente, una funzione poetica e concettuale e per la cui realizzazione l'aspetto tecnico è ridotto a zero. La 'desacralizzazione' dell'opera permette all'artista di misurare il proprio operare con l'assenza e di reinserire una temporalità all'interno del labirinto. La *distruzione* rappresenta uno 'svelamento', un atto rivelatore che data lo spazio, trasformando l'incidente in uno strumento di espansione e dilatazione che crea un'ambigua complicità con il concetto di eternità. «L'eternità è sia, dal nostro punto di vista temporale, una durata senza inizio né fine, sia, in sé stessa, quel punto inesteso del tempo che è Ora (*nunc stans*) [...]» (Coomaraswamy 1996: 14).

sua visione totalizzante. Nel suo più alto grado di ambiguità con l’ambiente il vetro si trasforma infatti, alternativamente, in vicinanza e in distanza, in intimità e rifiuto d’intimità, dando la parvenza di una comunicazione e di una non-comunicazione. Come ha osservato Corà,

il labirinto di vetri rotti resta pur sempre una forma contraddittoria, giacchè oltre a non nascondere, rende tutto visibile e quel che è più sconcertante, rende la sua fisicità attraversabile dallo sguardo. Quel labirinto quindi si può osservare in ogni sua parte e tuttavia non è accessibile. (Corà 2003: 97)

L’invito verso il cuore di questa sua «cosmogonia immaginaria» (ivi: 100), di questa allegoria del pensiero e della memoria, come un mandala, costituisce la difesa dell’artista, l’unico modo per opporsi alla realtà esterna. Il luogo della ‘segretezza’, implicita nell’idea di labirinto, non risiede nella visibilità offerta allo sguardo, ma nell’accessibilità negata al corpo di attraversare ‘quel centro’ al quale solo l’artista è stato ammesso.

Parmiggiani (2001) tende a far proprio l’ambiente che contiene le sue opere contro il quale spesso lottano per difendere non tanto il loro spazio materiale, quanto quello contemplativo, meditativo e spirituale. La potenza ‘implosiva’ del labirinto di vetri rotti costituisce, dunque, il caso più evidente di ampliamento esistenziale dell’opera oltre i confini dell’installazione – anch’essi parte fisica strutturante del processo artistico. Lo spazio che ne deriva non è solo formale, estetico, ma etico, politico: uno spazio inteso come libertà, oscillante tra dubbio, sogno, utopia.

Definito per questo un ‘maestro del dialogo con lo spazio’ egli sarà spesso affascinato dai luoghi carichi di storia e simboli che riconducono ai grandi nuclei tematici della sua produzione: la memoria, l’apologia dell’esperienza, la dimensione umana e la qualità spirituale del suo lavoro (Grenier 2008).

Gli spazi contribuiscono non solo al processo costitutivo dell’opera – si tratta, il più delle volte, di realizzazioni *in situ* che diventano dei veri e propri ‘attivatori’ dei luoghi preesistenti – quanto al loro reciproco

funzionamento come realtà complesse, cui viene restituita la loro originaria densità semantica.

Se fai un buco in un muro di una qualsiasi cattedrale medievale esce sangue, se fai un buco in un muro di qualsiasi museo non esce niente [...] e quando questo sangue non c'è, quel luogo lo trasformi, lo prendi a calci, lo scuoti perché si svegli [...] costruisci in quel luogo senza memoria un'altra memoria, la tua [...] Il desiderio è sempre più non la produzione di oggetti [...] ma creare dei luoghi psicologici, dei luoghi evocativi che trasmettano ai sensi una corrente [...] dei luoghi mentali, immateriali. (Parmiggiani 2003: 178-179)

In occasione della mostra tenutasi negli spazi della GAM di Bologna nel 2003, la sala centrale che ospitava il suo labirinto – aspetto, questo, che trasformava l'opera in catalizzatore, in macchina centripeta che 'assorbiva' lo spazio della galleria – oltre che dai tre accessi al piano inferiore, poteva essere contemplata interamente dall'alto⁴³. Percepibile dal piano superiore come una mappa, lo schema compositivo dell'opera, seppure inaccessibile allo sguardo nell'imperfezione imposta alla materia, acquistava un valore non più scultoreo ed eteroplano ma planare, contraddicendo, di fatto, uno degli aspetti tipici della ricezione di un labirinto unicursale.

Parmiggiani dimostrerà più volte come i suoi lavori non possano prendere forma se non nella definizione costitutiva del luogo, riconfermando l'importanza del ruolo pubblico dell'arte nell'efficace dialogo con l'architettura.

L'opera, realizzata nel 2006 in occasione del festival di Architettura per il Teatro Farnese di Parma (*Teatro dell'Arte e della Guerra*),

⁴³ Le sue 15 «stazioni», dislocate secondo un modello dedalico, vertevano intorno a un salone inaccessibile il cui fulcro centrale era interamente occupato dal labirinto. La dimensione tragica dell'avventura artistica ripercorreva la strada del mito di Icaro, fuggito dal labirinto attraverso l'espedito delle ali di cera e costretto a perdersi nella rovina della propria ambizione, della propria ὑβρις. «La caduta è quanto vi è più vivo nella sensazione, ciò in cui la sensazione si riconosce come viva. Al punto che la caduta intensiva può coincidere con una discesa, ma anche con una salita [...] La caduta è esattamente il ritmo attivo» (Deleuze 1981: 153).

costituisce un classico esempio di *mise en abîme* in cui l’installazione accoglie al suo interno l’intero spazio della rappresentazione⁴⁴. Il rito della fruizione espositiva, preso in causa e ribaltato attraverso l’atto di deflagrazione dell’artista – si tratterebbe, secondo l’accezione che ne ha dato Agamben (2005), di una ‘profanazione’ come forma di separazione tra la sfera del sacro e quella d’uso – fa sì che l’opera, irrompendo nello spazio circostante, trasformi l’intero teatro in materia viva. Il labirinto diventa infatti una forma di affermazione della macchina teatrale come spazio di sperimentazione delle idee, dei simboli e del linguaggio (Quintelli 2006: 107) riconsegnando all’immaginario collettivo il significato più autentico di un luogo straordinario (ivi: 111). Parmiggiani ridà voce al Teatro disvelando l’originaria funzione bellica dello spazio – un’armeria, così come riporta l’iscrizione sul boccascena, che diventa anche l’ideale diaframma su cui prende corpo la visione dello spettatore. Fissa il punto di vista dalla platea sulla scena e sulla cavea, creando «un unico grande quadro da contemplare», come dirà Parmiggiani, in cui, come nel teatro, l’invisibile diventa visibile; rievoca le spettacolari messe in scena che hanno fatto gli splendori del teatro, il malinconico senso di abbandono che ne ha caratterizzato le sorti per quasi quattro secoli; infine, la sua valenza tragica, rievocata nell’esplosione che distrusse quasi interamente l’edificio durante i bombardamenti del ’44.

Nel suo *Teatro dell’Arte e della guerra* Parmiggiani ha dato corpo al fantasma stesso della violenza e della distruzione. In uno spazio come questo, dove un tempo si allestivano spettacolari naumachie e che richiama alla mente il mare chiuso della pittura metafisica

⁴⁴ Costruito nel 1618 e dedicato a Bellona, la dea della guerra, come riporta l’iscrizione sull’arco scenico, cui sarà destinato in un primo momento questo ambiente – si ricorda, in particolare, la battaglia navale inscenata nel 1628 in onore delle nozze di Odoardo, figlio del duca di Parma e Piacenza Ranuccio I con Margherita De Medici, le cui musiche furono realizzate da Monteverdi –, il teatro fu utilizzato solo otto volte a causa dell’alto costo degli allestimenti scenici, fino al bombardamento del 13 maggio 1944 che danneggiò gravemente il Palazzo della Pilotta. Attenti restauri eseguiti tra gli anni ’50 e ’60 sulla base dei disegni originali hanno riportato agli antichi splendori questo importante edificio.

dechirichiana, il labirinto di vetri di Parmiggiani rievoca fortemente, nel contempo, l'immagine del mare di ghiaccio di quel naufragio della speranza rovinosamente compiutosi tra scogliere ed iceberg, dipinto da Caspar David Friedrich con un medesimo senso di deriva esistenziale. (Corà 2007: 26)

Nel 2008 Parmiggiani ha invece letto e interpretato il senso profondo del *Collège* medievale *des Bernardins* facendo rivivere il ricordo dell'insegnamento e dei saperi qui dispensati. L'artista ha combinato la forza delle sue immagini con quella del *genius loci*: uno spazio meditativo e di silenziosa solennità – suggerita dalle volte gotiche della grande navata – con il quale l'artista ha instaurato un accordo mistico, una solidarietà spirituale⁴⁵.

Il suo labirinto ha ricreato così quello *choc* emotivo che precede la meditazione intellettuale e spirituale, il «silenzio dopo i grande disastro» (Parmiggiani 2008) che riporta l'individuo al misterioso senso della fine, della perdita, del silenzio assoluto.

La composizione – che privilegia il punto di vista frontale tipico della pittura – si sviluppa tra i frammenti delle placche in vetro

⁴⁵ Il Collegio cistercense dei Bernardini fu utilizzato per la formazione dei monaci dell'ordine che studiavano all'*Université de Paris* fino al 1790, data della sua confisca da parte dei rivoluzionari. In seguito, gli edifici furono venduti alla città di Parigi che ne sancirà nel tempo diverse funzioni d'uso. Restaurato nel 2008, il *Collège* congiunge oggi l'aspetto mistico e la densità intellettuale di un'antica università con la sua rinnovata funzione culturale – il Collegio ospita periodicamente opere *site specific* di artisti contemporanei di rilevanza internazionale – ritrovando così la sua originaria vocazione. Come opera inaugurale per il rinnovato spazio, l'artista ha concepito una creazione in due luoghi e tre installazioni: nelle pareti della grande navata, oltre al grande labirinto di vetri rotti, o *mare di vetri rotti*, ha realizzato le sue 'sculture d'ombra', impronte di un'immensa biblioteca bruciata; nell'antica sacrestia ha invece disposto al suolo un centinaio di campane che restituivano un luogo psicologico, silenzioso, allo stesso tempo melanconico e vivente, coerentemente a una poetica che vuole rievocare il rapporto vita-morte. In occasione della mostra – curata da Catherine Grenier – l'artista ha inoltre registrato un'intervista video in cui egli dimostra come l'autenticità del contemporaneo sia legittimata dal suo operare in uno spazio medievale, vero sangue e vita del lavoro «senza il quale l'opera sarebbe sperduta, orfana». (Parmiggiani 2008)

industriale che, installate come dei libri aperti – metaforico rimando alla biblioteca alessandrina –, rinviano all’elevazione spirituale, facendo da contappunto alle maestose colonne; evocano un paesaggio classico in rovina, creando molteplici prospettive visuali; contribuiscono a un gioco di trasparenze e riflessi di sapore fortemente dinamico⁴⁶.

Michelangelo Pistoletto, *Labirinto e megafoni*, 1969

Noi non lavoriamo per gli spettatori. Non capirete mai che cosa è successo finchè non sarete attori e spettatori al di qua delle sbarre.
(Pistoletto 1984: 125)

Nel marzo del 1969, in occasione della mostra tenutasi a Rotterdam, al Museo Boymans van Beuningen, Michelangelo Pistoletto realizzava un grande labirinto di cartone ondulato⁴⁷.

⁴⁶ Il ruolo della luce assume per l’artista un’importanza fondamentale poiché, oltre a conferire un ritmo visivo alla composizione, permette di apprezzare differenti aspetti dell’opera al variare del giorno e della sera. «Claudio Parmiggiani ha voluto una luce naturale su tutta l’opera in modo da conservare integro il mistero» – ha sottolineato Catherine Grenier – «Sempre abbagliati dalle luci artificiali, i nostri occhi hanno perso l’abitudine di adeguarsi al variare della luce naturale e di cogliere le sfumature delle ombre lunghe e dei contorni scuri».

⁴⁷ *Michelangelo Pistoletto*, 22 marzo - 24 maggio 1969. All’interno del *Labirinto*, di dimensioni variabili a seconda dell’ambiente in cui era costruito, Lionello Gennero, Maria Pioppi e Michelangelo Pistoletto suonavano *Le Trombe del giudizio* (Azione svoltasi al Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, il 22 marzo 1969). L’opera è stata riproposta, rielaborata e ripensata dall’artista in relazione a nuovi spazi; si ricordano l’esposizione di Firenze nella Sala delle Colonne, Fortezza da Basso, *Michelangelo Pistoletto. Il labirinto*, 23-26 ottobre 2008; la retrospettiva del 2001 tenutasi presso il Museo d’Arte Contemporanea di Lione, *Le Labirinto (1969)*; l’opera realizzata per gli spazi del Centquatre di Parigi (IOA, Centquatre) *Michelangelo Pistoletto. Twenty-Two Less Two. Le Labyrinthe*, 11 dicembre 2010 - 9 gennaio 2011 e l’importante retrospettiva dedicatagli negli spazi della Serpentine Gallery di Londra, *The Mirror of Judgement*, 12 luglio - 17 settembre 2011. In quest’ultima occasione l’esposizione – che, come per la mostra di Rotterdam, si è conclusa retrospettivamente con i quadri specchianti e che ha però incluso, oltre alle *Trombe del Giudizio* (1968), elementi della serie del *Terzo Paradiso* (2003-2004), degli *Oggetti in meno* (1966) e rappresentazioni

L'opera costituisce una sintesi di quella produzione che va dal 1967 al 1969, anno in cui si chiude la collaborazione con lo Zoo, *coloro che stanno dietro le sbarre*⁴⁸.

Dopo l'invenzione degli specchi come fissaggio oggettivo delle apparenze, Pistoletto cercava di amplificare il rapporto opera-pubblico in direzione di una smuseificazione dell'opera. Se i quadri specchianti della produzione precedente (dal '61) rappresentavano una realtà duale che coesisteva nell'osservatore e fuori di esso, il labirinto ne rifletteva allo stesso modo la toccata febbrile, accogliendo nel processo creativo un'inedita dimensione, quella sonora⁴⁹.

«L'idea del Labirinto» – dirà l'artista – «risulta motivata dal fatto che la gente può circolare in esso liberamente, ma essendo uno spazio chiuso l'osservatore, invece di passare da una stanza all'altra del museo, ha la

'spirituali' delle quattro maggiori religioni (Cristianesimo, Islamismo, Ebraismo e Buddismo) – ha condotto i visitatori attraverso un percorso iniziatico e spirituale che, nelle parole di Pistoletto «ci costringe a confrontarci con noi stessi e ci conduce, infine, nel luogo della rivelazione e della conoscenza». *The Mirror of Judgement* è «un tempio all'interno di una galleria d'arte», come lo ha definito Germano Celant, «un labirinto di cartone che rappresenta un percorso catartico attraverso le tappe della cultura religiosa, per confrontarsi, davanti a uno specchio, con il proprio Io».

⁴⁸ Nato come gruppo teatrale d'improvvisazione nel '67 – celebre la prima apparizione negli spazi della discoteca Piper di Torino –, il connubio dello Zoo – formato da Pistoletto, Maria Pioppi e Carlo Colnaghi – realizzò spettacoli di strada in gallerie e teatri, sperimentando una pluralità di linguaggi artistici, dal teatro alla *performance*, alla musica, al cinema, alla poesia. Nota caratterizzante delle azioni promosse dal gruppo fu la messa in scena e il coinvolgimento degli spettatori. Tra le celebri azioni si ricorda *Play*, svoltasi il 16 dicembre del 1968 negli spazi del DDP (Deposito D'Arte Presente) in collaborazione con il Teatro stabile di Torino e il Mev – Musica elettronica Viva, gruppo allora operante a Roma (Troncone 2014: 55).

⁴⁹ Pistoletto ha sempre orientato la sua ricerca sulla contrapposizione di materiali incorruttibili che sfidano il tempo e, per contrasto, di carte leggere o materiali organici soggetti all'usura del tempo, attuando il dispositivo linguistico della «accoglienza della materia nei confronti del processo» (Corà 1990: 67). Il cartone è utilizzato da Pistoletto per la prima volta nella serie degli *Oggetti in Meno* che, secondo l'artista «marcano il passaggio dalla virtualità delle immagini allo specchio alla fisicità degli oggetti». Le *Trombe del giudizio* – tre tromboni simili a dei lunghi corni tibetani – sono invece concepiti dall'artista come oggetti scenici per gli spettacoli dello Zoo.

sola possibilità di muoversi tra le pieghe della carta, di misurarne lo spazio e interagire con esso, emettendo dei suoni attraverso grandi megafoni e lamiere» (Pistoletto 1984: 76).

Sentita in modo drammatico dagli artisti negli anni Sessanta, la tematica del vuoto nel rapporto spazio-ambiente tende a risolversi nell'artista attraverso l'immissione dell'oggetto – anch'esso vuoto poichè, oltre a presupporre un riempimento 'performativo', oltre che essere dunque 'mentalmente' vuoto, è anche fisicamente bucato – ridotto al grado zero della disponibilità verso il processo.

La realtà dell'opera di Pistoletto risiede nella presenza, nella pura attualità fisica e cognitiva, nel divenire continuo delle immagini interne e degli 'accadimenti' percettivi che, investendo il soggetto, trasformano lo spazio dell'arte in teatro dell'eventualità, in potenziale narrativo. Lo spettatore diventa così un elemento che varia al variare di ciò che lo circonda, riallacciando implicitamente l'opera ad un «concetto ambientale di arte» (Friedman 1984: 36). Il labirinto, come lo specchio, diventa l'elemento di verifica di un 'esserci' nello spazio e nel tempo, uno spazio in cui l'unica oggettività possibile risiede nel potere trasformativo del soggetto.

Il potere è uno spazio occupato da una persona o da un fenomeno [...] Se io credo che il potere è occupato da una persona io non ho spazio per me. L'arte sta nel trovare lo spazio libero [...] L'obiettivo è questo: liberare lo spazio dal nostro potere. Liberare la nostra persona dal potere di un altro. Liberare il nostro spazio interno, quello dentro il nostro cervello [...]. (Pistoletto 1984: 81)

Il labirinto è, per Pistoletto, uno spazio di raffronto per l'azione, ideale palcoscenico per la 'teatralizzazione dell'arte' – a questo proposito Trini parlerà di teatro della «creatività» (Trini 1969) – in cui l'osservatore è allo stesso tempo attore e spettatore di una *performance* incentrata sul corpo e sull'esperienza sinestesica dello spazio⁵⁰. L'attenzione sul

⁵⁰ A questo proposito Renato Barilli (Barilli 1984: 323-324) ha evidenziato come l'esperienza dell'Arte povera, proprio perché interessata al tatto, al movimento e alla sfera concettuale, piuttosto che agli aspetti ottici e pittorici, sia da situarsi in un clima

processo, sul farsi dell'opera, come per i suoi quadri specchianti, è generata da una coincidenza tra un'inclusione e una conclusione del fare, da una ricerca d'estraneità in cui l'uomo non solo si vede estraneo, ma «si vede nell'atto di vedersi estraniato, alienato [...] Ed in effetti il *luogo* di Pistoletto non consiste che in questo continuo spostamento di confini, in un attentato permanente apportato alla stabilità della soglia, e sempre egualmente eluso» (Boatto 1969: 42, 43).

Nell'artista la ricerca di una partecipazione coinvolgente non si esplica mai attraverso il dato decorativo, ma nella creazione di strutture percettive che si misurino attivamente con il pubblico. I suoi sono teatri epifanici che non solo accolgono, ma pongono l'osservatore nella condizione di agire, scatenando in lui dei meccanismi di liberazione individuale, coerentemente ad un progetto che «vuole portare l'arte alla vita» (Pistoletto 1984: 93). L'artista ha eliminato dall'installazione ogni funzione decorativa che riporti all'atto stesso dell'enunciazione: l'opera non è narrata, non è descritta, se non nella misura in cui è lo spazio a definire un'organizzazione ricostruibile percettivamente. Come parte attiva della costruzione formale dell'opera lo spettatore percepisce infatti sensorialmente la fisicità, il peso e il volume del lavoro⁵¹.

Il labirinto non prevede al suo interno circonvoluzioni né rigiri: è ondulato e non orientato, in contraddizione con le morfologie rettilinee o curvilinee, generalmente marcate da corridoi o vettori che fissano sempre il senso del percorso. La materia organica di cui è composto ne fa una struttura effimera e deperibile che contraddice di fatto la composizione, generalmente fissa e immutabile, dei labirinti tradizionali. Il suo colore, che come categoria cromatica si qualifica piuttosto come non-colore, rappresenta anch'essa una predisposizione ad accogliere l'eventualità.

«freddo» dove gli spazi costruiti, in genere neutri e asettici, tendono a catturare molto spazio reale nella ricerca di un flusso di vita primario. Da qui la critica di Barilli per una definizione piuttosto ambigua del termine «povera» attribuito al movimento.

⁵¹ La temporalità che egli ricrea è di tipo relazionale e non potendo essere espressa attraverso un piano dell'espressione lineare lo fa attraverso insiemi di rapporti topologici che creano delle temporalità di tipo semisimbolico, frutto della correlazione di categorie dell'espressione (topologiche, cromatiche, eidetiche) con categorie del piano del contenuto.

L'artista argina la minaccia di un divenire aspirando al raggiungimento di un presente immobile: la sollecitazione alla propria opera costituisce infatti, di per sé, un'esistenza eterna del senso.

Oltre che alla temporalità, al flusso comunicativo, il problema dello spazio inteso nelle sue categorie fondamentali quali vicino-lontano, accessibile-inaccessibile, locale-globale, inglobante-inglobato, offre un'altra chiave importante per la comprensione del testo. Lo spazio ideato dall'artista si presenta infatti «libero» e aperto da due punti di vista: da una parte l'altezza della struttura delimita uno spazio non costrittivo, data l'accessibilità offerta allo sguardo di predisporre ad un confronto con l'ambiente esterno. La tipologia unicursale aperta nega inoltre all'osservatore una prospettiva locale, offrendogli una percezione globale del percorso, in sintonia con il dinamismo presupposto della struttura.

La tradizione – il senso implicito del mito – può disvelarsi dunque, nell'opera, più che come citazione dell'antico, come eventualità riattualizzabile nel presente, nella flagranza, nel rito creativo, nella traccia del suo svolgimento, rinvenibile nella memoria e nella transitorietà del comportamento dell'individuo, specchio fedele della qualità discontinua della vita.

Conclusioni

Il labirinto rappresenta per gli artisti analizzati una riflessione sulla «necessità di riarticolazione dei propri archetipi culturali» (Celant 1988: 42).

L'interpretazione di questo simbolo millenario è avvenuta in direzione di uno spostamento delle frontiere (Calabrese 1987: 70) e di una ricerca di dinamiche segniche contraddittorie che stanno a dimostrare come, oltre che sui contenuti, l'accento sia stato posto sulle forme, sulle strutture discorsive e, soprattutto, sulla ricezione dei testi.

Agli artisti non interessano le figure fondamentali dello scioglimento dell'enigma, quanto il rischio intellettuale che precede la sua risoluzione, il valore dato allo «sperdersi» per ritrovarsi. Si tratta infatti, nei casi in

esame, di strutture spaziali narrativizzabili entro cui il soggetto è sollecitato a proiettare un proprio progetto d'esistenza, un corrispettivo emozionale che passa attraverso l'esperienza del proprio limite corporeo – del «corpo proprio» – fino ad arrivare al centro, all'unità percettiva.

Il corpo proprio è nel mondo come il cuore nell'organismo: mantiene continuamente in vita lo spettacolo visibile, lo anima e lo alimenta internamente, forma con esso un sistema. (Merleau-Ponty 1945: 277)

Kounellis, Parmiggiani e Pistoletto mimano l'originario senso del mito dell'eterno ritorno indicando nella necessità del tempo presente la possibilità di contenere interamente il suo senso. L'istanza mitica si configura infatti come inconciliabile opposizione ad ogni forma di storicismo e in funzione di una circolarità metastorica che lasci il posto alla sola attualità. La sfida a ritrovare l'unità nascosta dell'opera riporta al grande enigma dell'esserci, di essere presenti a se' stessi.

I processi di *costruzione, distruzione, trasformazione* dell'opera da parte degli artisti restituiscono il disvelarsi di un nuovo senso del reale, della verità del mito.

Parmiggiani individua nel labirinto di vetri rotti la rappresentazione più evidente della metafora e dell'allegoria: la funzione strategica esplicita nella *distruzione* della sua tessitura geometrico-astratta è quella di difesa e di esclusione che riconduce alla realtà residuale dell'opera e allo spazio meditativo del pensiero. Il labirinto è come la memoria: con la mente si può accedere agli angoli più reconditi e fin nella profondità della sua struttura, ma non la si può attraversare fisicamente. Il comportamento temporale evocato è quello della 'reversione', continuamente oscillante tra un *è stato* e la ricostruzione intellettuale che riporta al senso di unità dell'esserci.

Kounellis devalorizza il senso dello 'smarrirsi' e dello 'sperdersi' proprio di ogni sistema dedalico in direzione del 'ritrovarsi', nella direzionalità del percorso, nell'orientamento, nella scansione ritmica della 'narrazione'. L'accento è posto sul riacquisire il rapporto relazionale con gli oggetti e con la propria fisicità, nel ritrovare l'equilibrio tra le parti che

hanno composto l'opera. Per Kounellis si tratterà di *costruire* uno spazio che permetta all'osservatore di intraprendere un viaggio iniziatico, ritmicamente scandito nella correlazione tra i suoi 'ricordi appena accennati'. L'artista rivela così un percorso carico di valore rituale e nel gesto propiziatorio che egli ricostruisce per tappe il suo labirinto diventa un modello in grado di restituire nuovo senso ai gesti e alle cose. Kounellis propone un'idea quasi 'cartografica' di percorso. Divenuto infatti un contenitore degli indici direzionali, il suo labirinto può essere considerato come una mappa o, più propriamente, una 'carta tridimensionale'; aspetto, questo, che riconduce ai grandi percorsi iniziatici e spirituali di questa figura archetipica.

Non diversamente accade nel labirinto di Pistoletto che, seppure nell'incoerenza dei suoi presupposti, restituisce un segno inequivocabile di bellezza mitica e di assoluto della forma. L'elemento effimero del cartone manipolabile delimita uno spazio soglia, uno spazio scenico, «un itinerario dell'individuazione» (Trini 1969), che è anche il termine di verifica per la *trasformazione* dei contrari in identità. Il labirinto come segno dell'eterno ritorno costituisce infatti, nello spazio dell'opera, la dimensione di un presente inamovibile, un rimando alla memoria culturale, un «esistere oggi nello spessore del tempo» (Pistoletto 1984: 170) e allo stesso tempo, in quanto stratificazione linguistica nell'eventualità del processo, della discontinuità, 'dell'incidente', ne contraddice la perpetua linearità, offrendo un'apertura alla sperimentazione di nuove forme e linguaggi, dal suono, al corpo, al movimento.

Lo spazio espositivo costituisce in questo senso, per gli artisti in esame, un'alterità che sfida la ricettività percettiva dell'osservatore e non cristallizza i dati sensoriali al solo spazio dell'opera.

Si può così tornare all'affermazione di Rosensthiel (1979: 7) per dimostrare che sono l'osservatore e i suoi movimenti a fare il labirinto e non l'architetto e le sue prospettive.

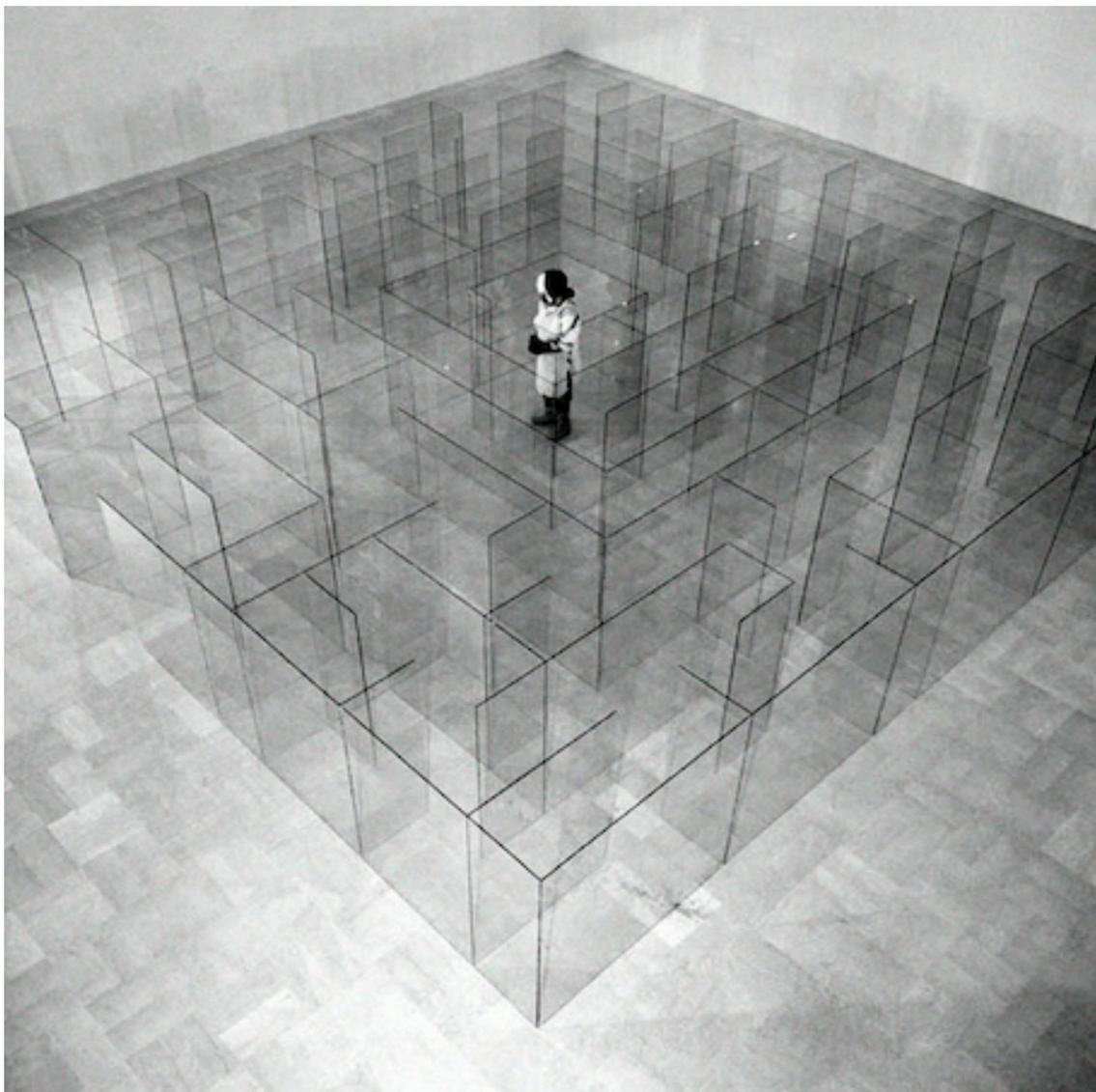


Fig. 1 – Claudio Parmiggiani, *Senza Titolo*, 1970, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, 2003, Foto Aurelio Amendola (da Weiermair 2003: 98-99).

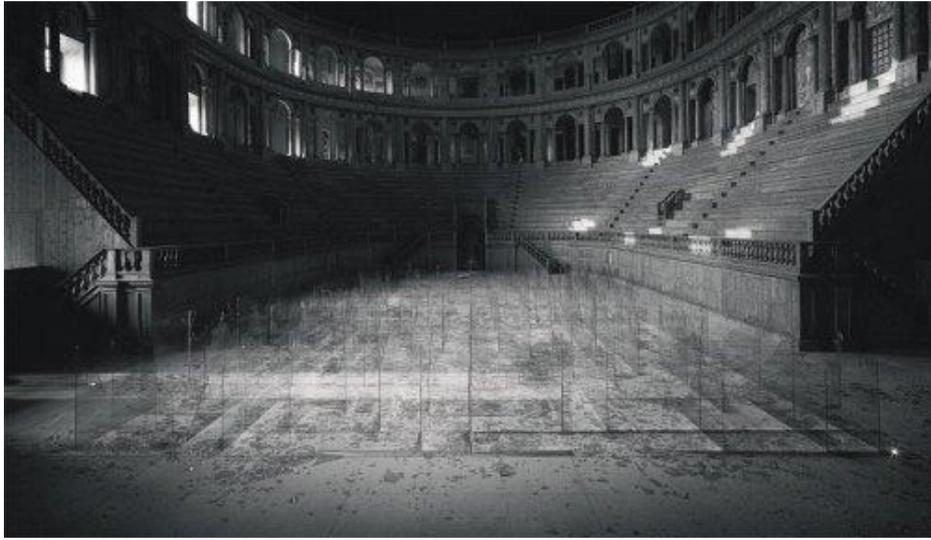


Fig. 2 – Claudio Parmiggiani, *Teatro dell'arte e della guerra*, Teatro Farnese, Parma, 2006, Foto Claudio Abate (da Corà 2007).



Fig. 3 – Claudio Parmiggiani, *Labirinto di vetri rotti*, Collège des Bernardins, Parigi, 2008 (da <http://bortolamigallery.com/exhibitions/exposition-claudio-parmiggiani/2642/>).



Fig. 4 – Jannis Kounellis, *Atto Unico*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 2002, Foto Paolo di Marzio (Per gentile concessione della Soprintendenza Speciale alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna).



Fig. 5 – Jannis Kounellis, *Das Labyrinth*, Neue Nationalgalerie, Berlino, 2008 (da Schneider 2008).



Fig. 6 – Michelangelo Pistoletto, *The Mirror of judgement*, Serpentine Gallery, Londra, 2011, Foto Sebastiano Pellion
(da <http://www.serpentinegalleries.org/search/site/pistoletto>).



Fig. 7 – Michelangelo Pistoletto, *Labirinto e megafoni*, 1969, Museo Boymans van Beuningen, Rotterdam, Foto Freguin (da Bonito Oliva 1981: 121, fig. 4).

Bibliografia

- Agamben 2005 = G. Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005.
- Agamben 2006 = G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.
- Alloway 1956 = L. Alloway, *Introduction: Design as a Human Activity*, in *This is Tomorrow*, Catalogo della mostra, Whitechapel Gallery, Londra 1956.
- Altea 2012 = G. Altea, *Il fantasma del decorativo*, il Saggiatore, Milano 2012.
- Ancona 1981 = C. Ancona, s.v., *Tattica/Strategia*, in *Enciclopedia Einaudi*, Vol. XIII, Torino 1981, pp. 946-969.
- Aragona 2000 = R. Aragona, *Le vertigini del labirinto*, Ed. Scientifiche Italiane, Napoli 2000.
- Attali 1996 = J. Attali, *Chemins de sagesse. Traité du labyrinthe*, Librairie Arthème Fayard 1996 (trad. it. *Trattato del labirinto*, Spirali, Milano 2003).
- Barilli 1967 = R. Barilli, *Lo spazio nella ricerca d'oggi (1967)*, in id., *Informale oggetto comportamento. La ricerca negli anni Settanta*, vol. II, Feltrinelli, Milano 1979.
- Barilli 1974 = R. Barilli, *La ripetizione differente*, Catalogo Studio Marconi, Milano 1974.
- Barilli 1997 = R. Barilli, *Arte Povera e dintorni*, Mazzotta, Milano 1997.
- Baudrillard 1968 = J. Baudrillard, *Le système des objets*, Ed. Gallimard, Paris 1968 (trad. it. *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 1972).
- Benjamin 2010 = W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino 2010.
- Bertrand 1985 = D. Bertrand, *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Hadès-Benjamins, Amsterdam 1985, pp. 55-71 (trad. it. in *Semiotica in Nuce*, vol. II, Meltemi, Roma 2001, pp. 114-123).
- Bishop 2012 = C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London 2012 (trad. it. a cura di C. Guida, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella Editore, Bologna 2015).
- Boatto 1969 = A. Boatto, *Michelangelo Pistoletto: dentro/fuori lo specchio*, edizioni Fantini, Roma 1969, in A. Monferini, A. Imponente (a cura di), *Pistoletto*, Roma cat. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Electa, Milano 1990, pp. 42-45.

- Bonito Oliva 1981 = A. Bonito Oliva, *Luoghi del silenzio imparziale*, Feltrinelli, Milano 1981.
- Bonito Oliva 2010 = A. Bonito Oliva, *Kounellis, la libertà liberata*, "Alfabeta2", n. 1, luglio-agosto 2010.
- Bottiroli 1984 = G. Bottiroli, *Labirinto di quarto tipo*, "Alfabeta", n. 64, Settembre, Milano 1984, pp. 25-26.
- Bourriaud 2010 = N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia books, Milano 2010.
- Calabrese 1987 = O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Laterza, Bari 1987.
- Calvesi 1985 = M. Calvesi, in A. Schwartz (a cura di), *Claudio Parmiggiani*, Grafis Edizioni, Reggio Emilia 1985.
- Celant 1967 = G. Celant (a cura di), *Arte povera - Im Spazio*, Catalogo della mostra, Genova, Galleria La Bertesca, 27 settembre-20 ottobre 1967, Edizioni Masnata/Trentalance, Genova 1967.
- Celant 1983 = G. Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, Mazzotta, Milano 1983.
- Celant 1984 = G. Celant (a cura di), *Pistoletto*, Electa, Firenze 1984.
- Celant 1988 = G. Celant, *Arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milano 1988.
- Celant 1989 = G. Celant, *Arte Povera*, Umberto Allemandi, Torino 1989.
- Coomaraswamy 1996 = A.K. Coomaraswamy, *Tempo ed Eternità*, Lumi editrice, Milano 1996.
- Corà 1990 = B. Corà, in A. Monferini, A. Imponente (a cura di), *Pistoletto*, Roma cat. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Electa, Milano 1990.
- Corà 1993 = B. Corà, *Jannis Kounellis: l'Umanesimo del reale nel tempo della virtualità*, in id. (a cura di), *Kounellis: esposizione di paesaggi invernali*, Catalogo della mostra, Comune di Pistoia, Palazzo Fabroni - Arti visive e contemporanee, Edizioni Charta, Milano 1993.
- Corà 2003 = B. Corà, *Claudio Parmiggiani: l'artista seduto davanti alle rive segrete dell'eternità*, in W. Weiermair (a cura di), *Parmiggiani*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, 23 gennaio-30 marzo 2003, Silvana Editoriale, Milano 2003, pp. 95-129.
- Corà 2007 = B. Corà (a cura di), *Parmiggiani. Teatro dell'arte e della guerra*, gli Ori, Pistoia 2007.
- Dagen 2008 = P. Dagen, *Parmiggiani, Fantômes de l'Histoire*, "Le Monde", 11-12-2008,
http://www.lemonde.fr/culture/article/2008/12/11/parmiggiani-fantomes-de-l-histoire_1129836_3246.html (ultimo accesso 15/12/2015).

- De Certeau 1990 = M. De Certeau, *L'invention du quotidien. L'Arts de faire*, Gallimard, Paris 1990 (trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2005).
- Deleuze, Guattari 1976 = G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizome*, Minuit, Paris 1976 (trad. it. *Rizoma, Introduzione, Pratiche*, Parma 1977).
- Deleuze 1981 = G. Deleuze, *Logique de la sensation*, La Différence, Paris 1981 (trad. it. *Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1996).
- Detienne, Vernant 1974 = M. Detienne, J. P. Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La «métis» des Grecs*, Flammarion, Paris 1974 (trad. it. *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Laterza, Bari 1978).
- Dorner 1964 = A. Dorner, *Il superamento dell'arte*, Pref. di John Dewey, Adelphi, Milano 1964.
- Eco 1983 = U. Eco, *Postille a Il nome della rosa*, "Alphabeta", 49, giugno 1983, pp. 19-22.
- Eco 2007 = U. Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milano 2007.
- Fabbri 2000 = P. Fabbri, *Perdersi: un gioco con la vertigine*, in R. Aragona (a cura di), *Le vertigini del labirinto*, Ed. Scientifiche Italiane, Napoli 2000, pp. 72-81.
- Ferrari, Pavia 2013 = M. Ferrari, L. Pavia, *Ludwig Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie in Berlin. 1962-1968*, ottobre 2013. http://www.academia.edu/5274399/Ludwig_Mies_van_der_Rohe_Neue_Nationalgalerie_in_Berlin_1962-1968 (ultimo accesso 15-12-2015).
- Fontanille 1989 = J. Fontanille, *Les espace subjectives. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Hachette, Paris 1989, pp. 11-36 (trad. it. *L'osservatore come soggetto enunciativo*, in *Semiotica in Nuce*, vol. II, Meltemi, Roma 2001, pp. 44-63).
- Foster, Krauss et al. 2004 = H. Foster, R. Krauss et al., *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London 2004 (trad. it. a cura di E. Grazioli, *Arte dal 1900. Modernismo. Antimodernismo. Postmodernismo*, Zanichelli, Milano 2013).
- Foucault 1975 = M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione (1975)*, Einaudi, Torino 1993.
- Foucault 2001 = M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis editore, Milano 2001.
- Friedman 1984 = M. Friedman, in G. Celant (a cura di), *Pistoletto*, Electa, Firenze 1984, pp. 33-45.

- Greimas, Courtés 1986 = A.J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris 1979 (trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Casa Usher, Firenze 1986).
- Grenier 2008a = C. Grenier, *Parmiggiani*, Umberto Allemandi & Co et Galerie Serge le Borgne, Actes Sud, Arles 2008.
- Grenier 2008b = C. Grenier, *Quand l'art contemporain rejoint le génie d'un lieu*, "Paris Notre Dame", 20-11-2008, pp. 6-7, <http://www.paris.catholique.fr/820-Le-sommaire-du-numero-du-20.html> (ultimo accesso 15-12-2015).
- Heidegger 1924 = M. Heidegger, *Der Begriff der Zeit* (1924), (trad. it. *Il concetto di tempo*, Adelphi, Milano 1998).
- Hocke 1977 = G.R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg; trad. it. *Il mondo come labirinto. Maniera e mania dell'arte europea dal 1520 al 1650 e oggi*, Ed. Theoria, Roma-Napoli 1989.
- Jay 1988 = M. Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, in H. Foster (a cura di), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle 1988.
- Jay 1994 = M. Jay, *The Disenchantment of the Eye. Bataille and the Surrealists*, in *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, University of California press, Oakland 1994, pp. 211-262.
- Kerényi 1941 = K. Kerényi, *Labyrinth Studien*, deuxième éd., Rhein Verlag, Zurigo (trad. it. *Nel Labirinto*, Boringhieri, Torino 1983).
- Kern 1981a = H. Kern, *Labyrinths: Tradition and Contemporary Works*, "Artforum", vol. XIX, n. 9, Maggio, New York 1981, pp. 60-68.
- Kern 1981b = H. Kern, *Labirinti. Forme e interpretazioni*, Feltrinelli, Milano 1981.
- Kounellis 1982 = J. Kounellis, *Mostruosa sentenza per il mostro K.*, "Domus", n. 628, Maggio, Milano.
- Kounellis 1993 = J. Kounellis, in B. Corà (a cura di), *Kounellis: esposizione di paesaggi invernali*, Catalogo della mostra, Edizioni Charta, Comune di Pistoia Palazzo Fabroni - Arti visive e contemporanee, Milano 1993.
- Kounellis 2002 = J. Kounellis, in M. Codognato, M. D'Argenzio (a cura di), *Eco nell'oscurità. Jannis Kounellis. Scritti e Interviste*, Trolley, Londra 2002.
- Kounellis 2010 = K. Kounellis, *La cultura è il sangue. Dialogo con Alfredo Pirri*, "Alfabeta2", n. 1, luglio-agosto 2010.

- Krauss 1990 = R. Krauss, *The Cultural Logic of the late Capitalist Museum*, "October", vol. 54, Autumn 1990, pp. 3-17.
- Menna 1977 = F. Menna (a cura di), *La linea analitica*, in *Arte in Italia 1960-1977, Dall'opera al coinvolgimento. L'Opera: simboli e immagini. La linea analitica*. Maggio/Settembre 1977, Torino, Catalogo della mostra, Galleria civica d'Arte moderna, Assessorato per la cultura della città di Torino, 1977, pp. 167-175.
- Merleau-Ponty 1945 = M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945 (trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Studi Bompiani, Milano 2003).
- O'Brien, Larner, Furness, 2011 = S. O'Brien, M. Larner, R. Furness (a cura di), *Michelangelo Pistoletto. The Mirror of Judgement*, Catalogo della mostra, 12 luglio-17 settembre 2011, Serpentine Gallery, Londra, interviste a Pistoletto di J. Peyton-Jones, H.U. Obrist e G. Celant, Walther König, Colonia 2011.
- O'Doherty 1986 = B. O'Doherty, *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*, Lapis Press, Santa Monica 1986 (trad. it. *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, Milano 2012).
- Parmiggiani 2001 = C. Parmiggiani, *Una fede in niente ma totale*, École Supérieure des Arts Décoratifs, Strasburgo, 15 novembre 2001.
- Politi, Kontova 2006 = G. Politi, H. Kontova, *Claudio Parmiggiani, Lavorare come nel Quattrocento*, "Flash Art", 318, Ott. Nov. 2006, <http://www.flashartonline.it/article/claudio-parmiggiani/> (data ultimo accesso 15/12/2015).
- Quintelli 2006 = C. Quintelli, *Arte e architettura: la prova del Farnese*, in E. Prandi (a cura di), *Architettura di rara bellezza*, Documenti del Festival dell'architettura 2006, FAEdizioni, Parma 2006, pp. 106-111.
- Rosenstiehl 1979 = P. Rosenstiehl, s.v., *Labirinto*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. VIII, Torino 1979, pp. 3-30.
- Rosenstiehl et al. 1984 = P. Rosenstiehl et al., *La métaphore du labyrinthe*, Seuil, Paris, 1980 (trad. it. *La metafora del labirinto*, Tecnostampa, Reggio Emilia 1984).
- Rosenstiehl 2000 = P. Rosenstiehl, *Cosa disse Dedalo ad Arianna porgendole il filo?*, in R. Aragona (a cura di), *Le Vertigini del Labirinto*, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli 2000, pp. 44-46.
- Rositi 1981 = R. Rositi, *Dispositivi per un colloquio con il pubblico*, in *Il Limite svelato: artista, cornice, pubblico*, Mole Antonelliana, luglio-ottobre

- 1981, Città di Torino, Assessorato per la cultura, Electa, Milano 1981, pp.13-14.
- Santarcangeli 1984 = P. Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, Frassinelli, Milano 1984.
- Schneider 2008 = A. Schneider, A. Daemgen (a cura di), *Jannis Kounellis*, Catalogo della mostra, Berlino, Neue Nationalgalerie, 8 novembre 2007-24 febbraio 2008, Stiftung Preussischer Kulturbesitz-Hatje Cantz, Berlin-Ostfildern 2008.
- Schwartz 1985 = A. Schwartz (a cura di), *Claudio Parmiggiani*, Grafis Edizioni, Reggio Emilia 1985.
- Tommasoni 2009 = I. Tommasoni (a cura di), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, Catalogo della mostra CIAC - Centro Italiano di Arte Contemporanea, Foligno, Skira, Milano 2009.
- Trini 1969 = T. Trini, *Michelangelo Pistoletto: il labirinto dell'individuazione*, "Domus", n. 478, Milano, settembre 1969, pp. 142-143.
- Troncone 2014 = A. Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia. 1967-1973*, Postmedia books, Milano 2014.
- Vattimo 1985 = G. Vattimo, *L'immagine interdetta*, in A. Schwartz (a cura di), *Claudio Parmiggiani*, Grafis Edizioni, Reggio Emilia 1985, pp. 11-24.
- Violi 1991 = P. Violi, *Linguaggio, percezione, esperienza: il caso della spazialità*, "Versus", nn. 59/60, Bompiani, Milano 1991.
- Violi 1996 = P. Violi, *La spazialità in moto. Per una semiotica dei verbi in movimento*, "Versus", nn. 73/74, gennaio-agosto, Bompiani, Milano 1996, pp. 83-102.
- Weiermair 2003 = W. Weiermair (a cura di), *Parmiggiani*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, 23 gennaio-30 marzo 2003, Silvana Editoriale, Milano 2003.

Filmografia

- C. Parmiggiani, video performance, *Labirinto Di Vetri Rotti 1970* (Senza Titolo), Fresnoy, 2001 (24:34 min); <https://vimeo.com/75573240> (ultimo accesso 15-12-2015).
- C. Parmiggiani, *Claudio Parmiggiani au Collège des Bernardin*, 23 gennaio 2009 (16:58 min); http://dailymotion.com/video/x84fir_claudio-parmiggiani-aucollege-des_creation (ultimo accesso 15-12-2015).

- M. Pistoletto, *Le Labyrinthe*, Centquatre, Parigi, 2010 (1 min); <https://www.youtube.com/watch?v=91RtWK8ql24> (ultimo accesso 15-12-2015).
- M. Pistoletto, *The Mirror of Judgement*, Serpentine Gallery, Londra, review, 2011 (1:39 min); <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/8630864/Michelangelo-Pistoletto-The-Mirror-of-udgement-Serpentine-Gallery-review.html> (ultimo accesso 15-12-2015).

L'autore

Giulia Aromando

Consegue la laurea quadriennale a Bologna in Discipline dell'Arte, della Musica e dello Spettacolo (DAMS, indirizzo Arte) nel 2003 con una tesi in Semiotica dell'Arte e una laurea specialistica in Progettazione e produzione delle arti visive a Venezia (IUAV, Facoltà di Design e Arti) con una tesi in Economia dell'Arte nel 2008. Nel 2010 è beneficiaria della borsa di ricerca della Regione Sardegna "Promozione della ricerca scientifica e dell'innovazione tecnologica in Sardegna" (L.R. 7/2007). Incaricata dell'attività di tutoring per l'insegnamento di Storia dell'Arte Contemporanea (Unielios UnitelCagliari, BECS, Corso di Laurea Beni Culturali e Spettacolo). Gli ambiti di interesse spaziano dalla semiotica dello spazio installativo alla fotografia, dalle dinamiche di fruizione delle opere alla interrelazione fra i diversi media.

Email: giuliaaromando@gmail.com

L'articolo

Data invio: 20/12/2015

Data accettazione: 28/03/2016

Data pubblicazione: 30/06/2016

Come citare questo articolo

Aromando, Giulia, *Il corpo esteso: cinestesia ed estetica nei labirinti di Kounellis, Parmiggiani e Pistoletto*, "Medea", II, 1, 2016, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-2410>