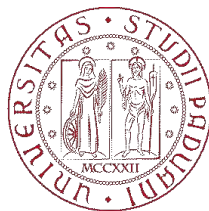


1222·2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali:

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di Laurea Triennale in
Storia e tutela dei beni artistici e musicali

**Rendere materiale l'immateriale:
l'aria nell'arte contemporanea**

Relatore:

Prof. Giovanni Bianchi

Laureanda:

Arianna Niero

Matricola: 1231998

ANNO ACCADEMICO 2021/2022

Indice

Introduzione	p. 1
1 L'aria all'origine del pensiero filosofico occidentale	p. 3
2 <i>Air de Paris</i> (1919) di Marcel Duchamp	p. 9
3 <i>Corpo d'aria</i>	p. 17
3.1 Il fiato di Piero Manzoni	
3.2 Marina Abramović e Ulay nella condivisione di un respiro	
4 Gli <i>Air Packages</i> di Christo e Jeanne-Claude	p. 41
5 Aria come precarietà nella ricerca di Damien Hirst	p. 53
6 L'aria come martirio in Bill Viola	p. 71
6.1 Il contrappasso dei lussuriosi	
Appendice iconografica	p. 85
Bibliografia e sitografia	p. 103

Introduzione

Il presente elaborato approfondisce il tema dell'aria considerata come elemento fondamentale per la realizzazione di alcune opere d'arte contemporanea. Nonostante essa sia invisibile e venga raramente presa in considerazione nell'analisi di suddette opere, come si è cercato di mettere in luce, risulta invece essere centrale sia nella loro attuazione sia per giungere ad una corretta e più completa interpretazione delle opere stesse.

Nel testo, suddiviso in sei capitoli e che segue un ordine cronologico, sono state analizzate le opere d'arte contemporanea per la cui realizzazione gli artisti sono ricorsi all'uso dell'aria. Si tratta di lavori che ricoprono un arco di tempo di quasi un secolo la cui lettura è stata introdotta da un'analisi di quella che era la concezione dell'aria agli albori della società occidentale.

Nel primo capitolo vengono infatti trattati i quattro elementi naturali primari (fuoco, acqua, terra e aria), ne vengono specificate le caratteristiche e le connessioni con la mitologia greca e le sue divinità, oltre che il ruolo svolto per il mantenimento dell'ordine universale. In questo capitolo, infine, viene analizzato il pensiero dei primi filosofi che attribuiscono all'aria il ruolo di *arché*, ovvero il principio di tutte le cose.

Nel secondo capitolo vengono presentate le prime opere d'arte in cui compare questo elemento: *Air de Paris* (1919) e il *Ready-made infelice* (1919) di Marcel Duchamp.

Il terzo capitolo prosegue con i lavori di Piero Manzoni, del quale sono stati presi in considerazione in particolare i *Corpi d'aria* (1960), la serie *Fiato d'artista* (1960) e infine il progetto – mai realizzato – per il *Placentarium* (1961). Nella sua accezione di fiato e respiro il capitolo prosegue poi con l'analisi di due performance: *Rhythm 4*, realizzata nel 1974 da Marina Abramović, e *Breathing In/Breathing Out*, realizzata dall'artista in collaborazione con Ulay nel 1977 e nel 1978.

Il capitolo si conclude infine con un riferimento al soffio divino e creatore presente nel capitolo secondo della *Genesi*.

Nel capitolo quarto vengono presentati i quattro “pacchetti aerei” progettati e realizzati da Christo e Jeanne-Claude nell’arco di circa cinquant’anni: *Air Package* (1966), *42.390 Cubic Feet Package* (1966), *5.600 Cubic Meter Package* (1968) e infine *Big Air Package* del 2013. In questo capitolo è stata dimostrata la possibilità di realizzare opere monumentali ricorrendo all’aria.

Nel quinto capitolo sono state prese in considerazione diverse opere di Damien Hirst, tutti lavori realizzati facendo ricorso all’aria che rimandano alla precarietà della vita umana, alla *vanitas* e che costituiscono allo stesso tempo un *memento mori* che tenta di beffeggiarsi della morte stessa, di esorcizzarla. In queste opere l’aria è espressione di fragilità e costituisce la metafora di quella dell’esistenza umana.

L’ultimo capitolo, infine, riguarda una videoinstallazione dell’artista americano Bill Viola realizzata nel 2014: *The Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*. Si tratta di un lavoro in cui l’effetto aggressivo dell’aria è visibile sul soggetto protagonista del video in questione: un martire costretto a contrastare la violenza di questo elemento primordiale con lo scopo di raggiungere una condizione superiore. L’elaborato si conclude con un riferimento al contrappasso dei lussuriosi descritto nel Canto V della Divina Commedia di Dante, un passaggio che condivide con l’opera di Bill Viola la declinazione più violenta dell’aria.

1 L'aria all'origine del pensiero filosofico occidentale¹

Azoto, ossigeno, argon e anidride carbonica in quantità variabili: sono queste le componenti dell'aria. Le percentuali di queste cambiano prevalentemente in base all'altitudine, alle attività umane e alla presenza più o meno consistente di vapore acqueo.

Questa miscela di sostanze aeriformi è essenziale non solo per la vita dell'uomo, ma anche per quella della maggior parte degli organismi animali e vegetali.

In ambito proto-scientifico, invece, assieme a terra, fuoco e acqua, l'aria è considerata uno dei quattro elementi primari e sono diverse le teorie che su di essa sono state fatte dalla tradizione filosofica e religiosa.

Etere, infatti, non era altro che una divinità della mitologia greca: figlio delle Tenebre e della Notte (o di Chaos, a seconda della fonte a cui si preferisce dare credito), dall'unione con Giorno ebbe come figli la Terra, il Cielo e il Mare. Nonostante la natura dei suoi genitori, Etere diventa per i greci la divinità della luce del giorno, dio antropomorfo dell'aria superiore, ovvero quella che solo gli dèi potevano respirare, diversa ovviamente da quella che invece era accessibile ai mortali.

L'aria, assieme al fuoco, all'acqua e alla terra, è uno dei quattro elementi che si legano simbolicamente alle stagioni, alle età dell'uomo, ai temperamenti (melanconico, flemmatico, collerico e sanguigno), alle quattro proprietà (caldo, umido, secco e freddo) e alle fasi del giorno. Essa è considerata il secondo elemento superiore, inferiore soltanto al fuoco, simbolo dell'intelletto, dello spirito e della purezza, ed è associata al giallo della luce solare la quale, provenendo da una sorgente centrale per poi irradiarsi in tutte le direzioni, diventa simbolicamente anche l'impulso verso la

¹ Per la stesura di questo capitolo ho consultato i seguenti testi:

NICOLA ABBAGNO, GIOVANNI FORNERO, *La ricerca del pensiero. Storia, testi e problemi della filosofia* (tomo 1A), Pearson Italia, Milano - Torino 2014

GIORGIO COLLI, *La sapienza greca. Epimenide, Ferecide, Talete, Anassimandro, Anassimene, Onomacrito, Teofrasto: opinioni dei fisici*, vol. II, Adelphi, Milano 1978

LUCA GRECCHI, *Anassimene*, in "Leggere i Presocratici", Editrice Morcelliana, Brescia 2020

RENATO LAURENTI, *Introduzione a Talete, Anassimandro, Anassimene*, Laterza, Roma - Bari 1986.

liberazione e la fuga².

In alchimia l'aria è associata al triangolo e al numero *tre* ed è anche, come gli altri, uno dei quattro elementi in cui viene suddiviso lo Zodiaco.

Il fuoco invece, il più puro dei quattro elementi, venne identificato da diverse religioni come metafora della divinità e per questo venerato. Il suo colore è il rosso e le sue proprietà fondamentali sono quelle di illuminare e trasformare, anche se può assumere un significato meno positivo: demoniaco e satanico. Questo elemento, inoltre, proprio per il colore ad esso associato, diventa anche espressione di sessualità ed erotismo (in riferimento, in particolare, a Babilonia e all'ebbrezza delle feste di Dioniso) e infine, nella sua accezione più negativa, espressione di rabbia, aggressività e guerra³.

In alchimia viene associato al numero *uno* essendo l'unità dalla quale hanno avuto origine successivamente gli altri elementi.

Il terzo elemento è l'acqua, simbolo della purificazione e associato al colore blu. Quest'ultimo è un colore dalle caratteristiche spirituali che esprime lo slancio dell'uomo verso l'eternità e la sua tensione verso la conoscenza (che, in casi estremi, può diventare perdita del senso del reale).

A differenza dei due elementi precedenti, che sono maschili, l'acqua è di genere femminile e per questo ad essa vengono attribuite anche caratteristiche inerenti alla maternità. Essa viene associata al numero *due* e verrà identificata da Talete come elemento all'origine del cosmo, principio primordiale di vita (concezione derivata forse dai poemi omerici nei quali Oceano e Teti sono gli artefici di qualsiasi generazione).

L'ultimo elemento, la terra, è definita "casa dell'uomo" e suo rifugio ed è per questo che qui vengono da sempre sepolti i defunti. Il colore ad essa associato è il verde della natura e della Grande Madre, la Terra, nella quale coesistono due opposti: l'essere madre e matrigna, salvezza e distruzione⁴.

² Quando però la fuga e il distacco dalla realtà diventano eccessivi il colore diventa indice di stupidità e follia: è questa la ragione per la quale, nell'Antica Grecia, i "pazzi" erano costretti a vestire abiti di colore giallo grazie ai quali potevano essere riconosciuti.

³ Nella mitologia romana, infatti, il rosso era il colore associato a Marte, dio della guerra.

⁴ Alla terra è associato anche il marrone ed è per questo che, nell'Antica Grecia, le classi più povere, i servi della gleba e i mendicanti indossavano toghe di questo colore, simbolo quindi del lavoro, della fatica, della sofferenza e della povertà (anche il saio dei frati francescani è di questo colore poiché essi hanno fatto dell'umiltà e della povertà la loro ragione di vita).

È comune tra i popoli orientali e quelli occidentali il riferimento ai quattro elementi, dall'equilibrio dei quali dipendeva l'ordine dell'universo, la sopravvivenza della specie umana e quella del cosmo. Quest'ultimo, infatti, sorto inizialmente da caos, era stato ordinato proprio da alcuni dèi: le personificazioni dei quattro elementi.

Nel mondo occidentale, in ambito presocratico, si possono distinguere due modi di pensare a questo tema: quello tipico dei monisti, ognuno dei quali tende a focalizzarsi su un solo elemento, e quello dei pluralisti, secondo i quali il principio delle cose deriverebbe dalla cooperazione dei quattro.

Sulle coste dell'Asia Minore nasce nel VI secolo a.C. quella che è stata definita la prima scuola occidentale del pensiero filosofico: la Scuola di Mileto, situata nell'omonima città del Mediterraneo orientale. I pensatori che qui si vennero a stabilire sono caratterizzati da ragionamenti legati all'ambito del sensibile, come dimostra il fatto che il titolo tradizionale che essi solevano attribuire alle loro opere fosse *Sulla Natura*⁵. Quest'ultimo termine, traduzione del greco *physis*, non indica esclusivamente l'insieme dei fenomeni esterni ed osservabili che formano, appunto, la natura, ma anche e soprattutto l'origine del mondo, il principio e le leggi che lo regolano: l'*archè*. Talete allora, capostipite della Scuola e primo tra i monisti, identificherà il principio primo nell'acqua, supponendo che tutto da essa derivi, «traendo forse questa assunzione dall'osservare che il nutrimento di tutti gli esseri è umido, il caldo stesso sorge dall'acqua e di essa vive»⁶.

Anassimandro poi, suo contemporaneo, fu il primo a chiamare il principio delle cose con il termine *arché*, identificato da lui in una sostanza astratta, indefinita, illimitata e informe che definirà *àpeiron*. All'interno di essa gli elementi non sarebbero ancora distinti gli uni dagli altri, ma si muoverebbero invece in un eterno movimento grazie al quale si separano i contrari. La nascita viene quindi intesa come la rottura dell'unità dell'*àpeiron*, separazione degli esseri da questa sostanza primaria dalla quale

⁵ Le fonti che forniscono informazioni su questi autori sono perlopiù indirette: essendo rari i frammenti pervenuti delle loro opere ciò che rimane sono prevalentemente le testimonianze di scrittori posteriori che, in questo caso specifico, sono soprattutto Aristotele, Platone e Diogene Laerzio.

⁶ Giorgio Colli, *La sapienza greca. Epimenide, Ferecide, Talete, Anassimandro, Anassimene, Onomacrito, Teofrasto: opinioni dei fisici*, vol. II, Adelphi, Milano 1978, p.117.

tutto prende forma⁷.

Il più giovane degli ionicisti di Mileto, nonché discepolo di Anassimandro, è Anassimene, vissuto tra il 585 e il 525 a.C.⁸

La continuità di pensiero rispetto al suo maestro è da rintracciare nel fatto che nelle riflessioni di entrambi forte è la centralità del tema della *physis*, mentre a differenziarli è la scelta da parte del giovane di non porre qualcosa di indeterminato come l'*àpeiron* a fondamento di ogni cosa, bensì un ente determinato: l'aria.

L'*aer* diventa quindi per lui quella materia cui attribuire le caratteristiche del principio di Anassimandro: l'essere infinita e coinvolta in un movimento incessante. La scelta dell'aria come *archè* richiama allora anche quella dell'acqua compiuta da Talete, ma anche in questo caso i due *archai* sono diversi l'uno dall'altro: la soluzione dell'aria sembra migliore perché essa, a differenza dell'acqua, «si trova ovunque, non si regge su alcun supporto, e pertanto basta a se stessa»⁹. L'aria, inoltre, pervade ogni spazio e di essa tutti gli esseri viventi hanno bisogno per sopravvivere: l'universo di Anassimene sembra costituire un compromesso tra il pensiero dei suoi due predecessori, un universo che prende le forme di un unico grande organismo, quasi un animale, che respira:

Come la nostra anima – che è aria – ci stringe assieme, così pure il soffio e l'aria abbracciano il mondo intero¹⁰.

Questo frammento enigmatico, l'unico tramandato del suo trattato *Peri Physeos* (*Sulla Natura*) la cui paternità sembra essere autentica, esprime la sintesi del pensiero di

⁷ In questo la sua riflessione sembra simile a quella di Esiodo, il quale aveva mostrato la Terra come qualcosa di confuso e indifferenziato, in cui i quattro elementi non sono ancora divisi tra loro.

⁸ Sono poche le informazioni che lo riguardano, tramandate soprattutto da Diogene Laerzio e Teofrasto, forse segno del fatto che la sua fama fu inferiore rispetto a quella dei suoi predecessori.

⁹ Luca Grecchi, *Leggere i Presocratici*, Editrice Morcelliana, Brescia 2020, p.102.

¹⁰ G. Colli, *La sapienza greca. Epimenide, Ferecide, Talete, Anassimandro, Anassimene, Onomacrito, Teofrasto: opinioni dei fisici*, vol. II, Adelphi, Milano 1978, p.209.

Anassimene: è l'aria l'origine di tutte le cose, soffio e respiro, principio di vita, animazione di tutti gli esseri, insomma, l'*arché*.

Sul piano fisico invece ogni mutamento non è altro che l'esito di due processi opposti e complementari innescati dalla variazione della temperatura terrestre: la rarefazione e la condensazione. Nel primo caso l'aria diventa leggera e calda, trasformandosi in fuoco e poi in stelle, e acquisisce la capacità di distruggere tutte le cose. Nel caso opposto, la condensazione, essa si contrae e diventa fredda, dando origine a forme sempre più solide e compatte: dapprima il vento, poi le nuvole, l'acqua, la terra e infine la pietra.

Scrive Teofrasto:

Anassimene [...] afferma che essa [l'aria] differisce – in relazione alle sostanze – per rarefazione e condensazione. E rarefacendosi, l'aria diventa fuoco; condensandosi, invece, vento; in seguito nuvola, poi – quando si condensa ancora di più – acqua; quindi terra, quindi pietre; e le altre cose sorgono da queste¹¹.

Qualsiasi trasformazione nel mondo viene quindi spiegata come esito di una trasformazione dell'aria, dal momento che qualunque ente non è composto altro che da questa ad un diverso grado di densità.

Per quanto riguarda la cosmologia, invece, Anassimene sostenne che la Terra, essendo piatta, galleggiasse sostenuta dall'aria al centro del cosmo e che attorno ad essa si muovessero circolarmente tutti gli altri corpi celesti, compreso il Sole.

La dottrina di Anassimene sarà difesa circa un secolo più tardi da parte di un suo allievo: Diogene di Apollonia (vissuto nella seconda metà del V secolo a.C.).

A suo parere l'Intelletto (il *Nous* di Anassagora) sarebbe da identificare con il principio dell'aria la quale, come soffio e anima, pervade ogni cosa generando la vita, il movimento e il pensiero: un principio intelligente e divino. Sono questi ultimi due

¹¹ *Ivi*, p.217.

attributi che invece il suo predecessore non aveva conferito all'aria, a differenza invece del fatto che essa costituisce l'anima degli esseri viventi.

L'aria, in sintesi, diviene soffio vitale, *pneuma*, principio da cui si originano tutte le cose: vita e respirazione appaiono dunque inscindibili e d'altronde anche nei poemi omerici la prima appariva come una sorta di alito estremo che, alla morte, abbandonava il corpo del personaggio poco prima del suo transito nell'Ade. Il concetto di anima non sembra quindi essere un'invenzione del cristianesimo, ma si origina proprio agli esordi della cultura greca quando il poeta dell'Iliade e dell'Odissea usa, per la prima volta, il termine *psyché*: soffio vitale che nell'oltretomba sopravvive come un fantasma, un'ombra senza vita¹².

Nel V secolo a.C. visse anche uno dei principali fisici pluralisti: Empedocle di Agrigento. Nel suo poema, intitolato *Sulla Natura*, include l'aria all'interno del gruppo dei quattro elementi e per primo ne parla come di quattro "radici" (*rizòmata*) da cui tutto trae origine: la nascita, a suo parere, sorgerebbe dalla loro unione, mentre la morte dalla loro disunione. L'unione e la separazione delle quattro radici, inoltre, sarebbero animate secondo lui da due forze cosmiche opposte: l'Odio (o la Discordia), che tende a separarle, e l'Amore, che le unisce.

Egli, infine, associò ogni elemento ad un dio della mitologia greca: Zeus al fuoco, Era all'aria, Edoneo alla terra e Nesti all'acqua.

La filosofia di Empedocle appare quindi come un tentativo di conciliare diverse dottrine precedenti, oltre che una sorta di mediazione tra la fisica e la religione del tempo. Le sue riflessioni, come quelle di Anassimene di Mileto e di Diogene di Apollonia, verranno tramandate e rielaborate nel corso dei secoli sino a diventare un riferimento anche per la religione.

¹² Non molto lontana da questa concezione sarà quella ebraica prima e cristiana poi che si può trovare nel libro della *Genesi*, nella quale si racconta come Dio abbia trasmesso la vita nell'uomo grazie al suo soffio divino.

2 *Air de Paris* (1919) di Marcel Duchamp¹³

La prima volta che l'aria compare come “materiale” in un'opera d'arte è il 1919, quando Marcel Duchamp realizza *Air de Paris*. Prima di allora, nella storia dell'arte, si era trattato dell'aria non in qualità di elemento fisico, ma piuttosto per quanto riguarda la sua percezione visiva. Era stato Leonardo da Vinci, nel Rinascimento, a descrivere per primo il suo effetto in ambito pittorico, osservando come essa rendesse sfumati e dai colori tendenti all'azzurro gli oggetti più lontani dal nostro punto di osservazione. In campo pittorico e scultoreo, quindi, la presenza dell'aria è sempre stata resa tramite diversi accorgimenti, ma mai, prima del 1919, un artista aveva pensato di utilizzarla in quanto elemento fondamentale di un'opera d'arte.

Si potrebbe dire che sono tante le “prime volte” segnate da Duchamp nella storia dell'arte, artista definito genio del Novecento, punto di partenza per una nuova concezione e visione dell'arte, ma anche negatore della stessa.

Duchamp nasce il 28 luglio 1887 a Blainville e morirà il 2 ottobre 1968, non prima di aver scelto e composto l'epitaffio da incidere sulla sua tomba nel cimitero di Rouen: «D'altronde sono sempre gli altri che muoiono»¹⁴. Cresciuto in una casa nella quale era forte la presenza delle opere del nonno (che era stato pittore e incisore) e seguendo l'esempio dei due fratelli maggiori, Gaston e Raymond, Marcel inizia a dipingere all'età di 15 anni. Da questo momento in avanti inizierà la sua esperienza artistica.

¹³ Per la stesura di questo capitolo ho consultato i seguenti testi:

ADRIANO ANTOLINI, *I maestri del colore. Duchamp*, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano 1993

PIERRE CABANNE, *Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne*, Abscondita, Milano 2015

MARIO DE MICHELI, *La negazione dadaista*, in “*Le avanguardie artistiche del Novecento*”, Feltrinelli, Milano 2014

HALAN FOSTER, ROSALIND KRAUSS, YVE-ALAN BOIS, BENJAMIN H.D. BUCHLOH, DAVID JOSELIT (edizione italiana a cura di Elio Grazioli), *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Zanichelli, Bologna 2017

JANIS MINK (traduzione a cura di Andrea Panaccione), *Marcel Duchamp 1887-1968. Arte contro l'arte*, Taschen, Milano 2004

CARLA SUBRIZI, *Introduzione a Duchamp*, Editori Laterza, Bari-Roma 2008

CALVIN TOMKINS, *Marcel Duchamp. Le interviste pomeridiane*, Postmedia, Milano 2020.

¹⁴ Lo stesso giorno della sua scomparsa aveva posizionato sopra ad un tavolo di casa sua un manuale contenente le istruzioni precise, scritte con linguaggio tecnico, per il montaggio di *Étant donnés*, la sua ultima opera, sulla quale aveva lavorato in segreto negli ultimi vent'anni della sua vita e che sarà conosciuta, e dunque realizzata, solo postuma.

Dalle prime opere di stampo impressionista dimostrerà poi un interesse per Cézanne, finendo per approdare ad una sintesi tra Cubismo analitico e Futurismo, come dimostra l'opera del 1912 che, oltre a generare un grande scandalo, lo renderà famoso: *Nudo che scende le scale n.2*. Questo dipinto, infatti, era stato da lui sottoposto al Salon des Indépendants di quell'anno: in quell'occasione fu costretto a ritirarsi "volontariamente", episodio che, all'età di soli 25 anni, avrebbe segnato la fine della sua carriera di pittore.

Risale quindi all'anno successivo il primo dei suoi ready-made, *Ruota di bicicletta*, in cui assembla due oggetti recuperati, punto di partenza di quel tipo di ricerca che poi sarà recuperata nella seconda metà del secolo.

Egli, inoltre, viene considerato uno dei principali esponenti del Dadaismo (nonostante non abbia fatto parte del gruppo di dadaisti operanti a Zurigo e non si consideri mai loro membro). È possibile affermare che furono diversi i cambiamenti avvenuti nel corso della sua vita e della sua ricerca artistica, come quando, nel 1920, decise di "cambiare sesso" per creare il suo alter ego femminile, Rose Sélavy (Rose è anagramma di Eros e dunque si viene a formare la frase "Eros c'est la vie", ovvero "L'eros è la vita")¹⁵:

Volevo, in effetti, cambiare identità, e la prima cosa che mi venne in mente è stata quella di adottare un nome ebreo – io ero cattolico –, e passare da una religione all'altra sarebbe già stato un bel cambiamento! Ma non trovai un nome ebreo che mi piacesse, così all'improvviso ebbi un'idea: perché non cambiare sesso? Era molto più semplice! E così è nata Rose Sélavy¹⁶.

La realizzazione del suo lavoro sull'aria risale esattamente ad un anno prima di questo cambiamento: dopo aver lasciato New York per trasferirsi in Argentina, Paese neutrale nel corso della Prima Guerra Mondiale, gli giunge la notizia della morte del fratello Raymond e decide di lasciare Buenos Aires per fare ritorno in Francia. Nel 1919 si trova quindi a Parigi, dove esegue opere di stampo dadaista (come *L.H.O.O.Q.*, la

¹⁵ La componente erotica e sessuale, nonché la celebrazione della vita, saranno una costante nei suoi lavori.

¹⁶ Pierre Cabanne, *Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne*, Abscondita, Milano 2015, p.69.

Gioconda cui disegna baffi e pizzetto)¹⁷. Nel gennaio dell'anno successivo, il 1920, fa ritorno a New York e porta con sé *Air de Paris* (Fig. 1) come dono per Walter e Louise Arensberg, una coppia di coniugi che aveva conosciuto in America e che erano diventati i suoi principali collezionisti e protettori¹⁸.

Questo ready-made consiste in un'ampolla di vetro per usi medici di pochi centimetri di altezza che era stata rotta, svuotata del suo contenuto originario e successivamente riparata da un farmacista parigino e che quindi doveva contenere la quantità di 50 centimetri cubi di "aria di Parigi". L'etichetta di questa sorta di souvenir, inoltre, recava la scritta «Sèrum physiologique» (soluzione fisiologica).

È interessante notare come Janis Mink, nel tentativo di rintracciare le motivazioni alla base della scelta del vetro come materiale principale di una delle opere maggiori di Duchamp, *La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche* (opera altrimenti nota come *Grande Vetro* e sulla quale l'artista continuò a lavorare per diversi anni, finendo poi per dichiararla incompiuta), affermi che:

Una delle idee che stavano alla base della sua scelta di lavorare sul vetro era il suo carattere igienico, perché il vetro avrebbe protetto le immagini dai cambiamenti prodotti dal contatto con l'aria¹⁹.

Mentre in questo caso, dunque, il vetro avrebbe protetto l'opera dal deperimento causato dall'aria esterna, nel caso di *Air de Paris*, al contrario, questo materiale diventa il mezzo attraverso il quale è l'aria ad essere protetta ed isolata dall'esterno, conservata non solo in qualità di ricordo, ma anche come siero dalle capacità curative.

L'aria di Parigi si configura quindi come un bene prezioso ed estremamente fragile da

¹⁷ I titoli dei suoi lavori furono sempre enigmatici, giochi di parole che egli sceglieva con l'umorismo e l'ironia che lo caratterizzarono per tutta la vita. Essi, inoltre, svolgevano un ruolo fondamentale: non avevano una mera funzione descrittiva nei confronti del lavoro cui venivano attribuiti, ma dovevano rappresentare un ulteriore livello semantico. In questo modo la parola, in relazione con l'immagine, avrebbe potuto provocare delle ambiguità di senso, rendere il significato dell'opera opaco e quindi da ricercare oltre il semplice piano visivo dell'immagine stessa.

¹⁸ Si tratta di una coppia che già a quel tempo mostrava grande interesse verso le idee più stravaganti e le opere che si dimostravano quanto più possibile estranee alla concezione più consolidata e tradizionale dell'arte. Alla morte dei due la loro collezione privata confluirà al Philadelphia Museum of Art, il museo che ancora oggi conserva la maggior parte delle opere di Marcel Duchamp.

¹⁹ Janis Mink (traduzione a cura di Andrea Panaccione), *Marcel Duchamp 1887-1968. Arte contro l'arte*, Taschen, Milano 2004, pp.56-57.

preservare e conservare con cura: la fissazione di un momento preciso nel tempo. Nonostante l'aria sia considerata "nulla" se posta in un'ampolla e resa un dono, si carica immediatamente di significato: questa sostanza immateriale deve essere ora salvaguardata, protetta, e per questo viene inserita all'interno di una fiala sigillata.

L'ho pensato come un regalo per Arensberg, che aveva tutto ciò che i soldi potevano comprare. Così gli ho portato una fiala di aria parigina²⁰.

Air de Paris appare quindi come l'opera che incarna perfettamente uno degli aspetti principali del lavoro di Duchamp: l'immateriale.

L'ampolla contiene davvero l'aria di Parigi? L'operazione di Duchamp è concettuale: non è importante che la fiala contenga davvero aria di Parigi, ma è importante l'idea che essa lo faccia, come dimostra il fatto che quando, nel 1949, l'ampolla si ruppe, essa venne riparata dall'artista mentre si trovava negli Stati Uniti. Si trattava ancora, a questo punto, di *Air de Paris*?

L'aria dell'ambiente esterno, ma questa volta con le sue capacità distruttive, era stata la protagonista anche di un altro ready-made: il *Ready-made infelice* (*Readymade malheureux*), anch'esso del 1919, composto da una corda e da un manuale di geometria. Questo è stato donato a Suzanne, sorella di Duchamp, come regalo di nozze in occasione del suo secondo matrimonio con il pittore Jean Crotti: la sorella, seguendo precise indicazioni inviatele dal fratello che si trovava a Buenos Aires, avrebbe dovuto appendere il manuale al di fuori del suo balcone in modo che l'aria avrebbe potuto sfogliarne le pagine e scegliere, di volta in volta, i problemi di geometria che sarebbero stati distrutti dalle condizioni atmosferiche, nello specifico dal vento. Con il passare del tempo questo dono finì inevitabilmente per essere completamente distrutto, un racconto documentato esclusivamente da un quadro di Suzanne stessa che raffigura il libro eroso dal tempo (Fig. 2) e da una fotografia in bianco e nero ritoccata, anni dopo,

²⁰ Hans Richter, *Dada: art and Anti-Art*, Thames & Hudson, New York 1965, p.99.

da Duchamp (Fig. 3).

L'aria allora, in questo caso, non è più un elemento passivo che deve essere protetto, bensì un elemento attivo in grado di agire sul lavoro, del quale è parte integrante e attore fondamentale.

Si delineano quindi i due ruoli opposti dell'aria: da un lato elemento fragile da conservare con cura, siero dalle capacità curative, mentre dall'altro elemento distruttivo e imprevedibile.

Entrambi questi due lavori, come molti altri di questo artista, rientrano nella categoria dei ready-made. Il primo di questi, la già citata *Ruota di bicicletta* del 1913, consisteva nel posizionamento di una ruota di bicicletta al di sopra di uno sgabello, un risultato che Duchamp stesso aveva definito “completamente inutile”²¹. Da questo momento in poi egli comprende che non avrebbe più avuto bisogno di dipingere per fare arte, si rende conto che avrebbe potuto esprimere qualcosa di diverso, di nuovo²².

Sulla base di questo presupposto inizia allora a realizzare due tipologie di ready-made, cronologicamente l'una consecutiva all'altra: mentre, nella prima fase, modifica l'oggetto combinandolo con altri o alternandone l'aspetto, in un secondo momento compie una scelta ancora più radicale. Duchamp “elegge l'oggetto”, se ne appropria, lo sottrae dalla sua realtà e funzione quotidiana per elevarlo ad opera d'arte.

Le azioni che si trova a compiere su questi oggetti “già fatti” sono minime, nonostante, in una delle sue prime conversazioni con Pierre Cabanne risalenti al 1966, discutendo sul tema della creazione, avesse affermato:

... la parola «creazione» mi fa paura [...] la creazione è qualcosa di molto seducente, ma in definitiva io non credo alla funzione creatrice dell'artista. È un uomo come gli altri, che fa certe cose, ma anche il *businessman*, ad esempio, fa certe cose. La parola «arte», al contrario, mi affascina. Se deriva dal

²¹ Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp. Le interviste pomeridiane*, Postmedia, Milano 2020, p. 69.

²² Secondo l'interpretazione di Carla Subrizi, Duchamp, già dalle prime sperimentazioni sul tema del nudo (che attraverserà tutta la ricerca dell'artista fino ad *Étant donnés*), si stava preparando alla questione del ready-made in quanto «oggetto *denudato* della sua originaria funzione». (Carla Subrizi, *Introduzione a Duchamp*, Editori Laterza, Bari-Roma 2008, p.29).

sanscrito, come ho sentito dire, significa «fare»²³.

Se davvero l'unica valenza del termine «arte» fosse legata al fare, quella di Marcel Duchamp, probabilmente, non potrebbe essere considerata tale. Grazie al suo spirito provocatore «arte» smette di essere legata al fare, all'artigianato, e diventa un gesto, un'azione concettuale: l'artista non è più solo colui il quale produce con le mani un determinato oggetto, ma si trasforma in colui che compie una scelta dopo aver avuto un'idea. L'arte è il gesto, non l'oggetto di per sé e non ha più nulla a che fare con la dimensione operativa: l'azione di Duchamp è solo concettuale.

È in questo momento che si realizza la morte dell'arte profetizzata da Hegel, ma solo la morte di quella intesa come *téchne*. L'arte non è più un culto, esperienza unica e irripetibile ad opera del genio artistico ispirato: l'opera d'arte viene privata della sua unicità e viene eliminata la sua qualità individuale e artigianale²⁴.

Duchamp allarga il suo campo d'azione artistico alla realtà, come quando, nel 1917, dopo aver fondato a New York con altri artisti la «Society of Independent Artists»²⁵, presenta al comitato organizzativo della mostra (del quale lui stesso faceva parte) un altro dei suoi ready-made: *Fountain*. Si trattava in quel caso di un orinatoio in ceramica capovolto, reso opera d'arte grazie a due elementi fondamentali: la datazione e la firma dell'artista (che in quell'occasione si era firmato con lo pseudonimo di R. Mutt²⁶). L'opera non venne mai esposta anche se Duchamp, senza dichiarare di esserne l'autore, la difese con alcune parole particolarmente significative nella definizione dell'arte concettuale:

Fontana, di Mr. Mutt, non è immorale, questo è assurdo, è altrettanto immorale di quanto lo può essere una vasca da bagno. È un materiale da installare, di quelli che si possono vedere ogni giorno nelle vetrine di un magazzino d'idraulica.

²³ P. Cabanne, *Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne*, Abscondita, Milano 2015, p.12.

²⁴ Si ricorda che qualche anno più tardi, nel 1936, Walter Benjamin pubblicherà il suo celebre saggio dal titolo "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica".

²⁵ Si tratta di una società di artisti sul modello del Salon des Indépendants di Parigi che prevedeva che chiunque avesse pagato sei dollari avrebbe potuto esporre due opere.

²⁶ Anche in questo caso si tratta di uno dei suoi tipici giochi di parole.

Non è importante se Mr. Mutt abbia fatto *Fontana* con le sue mani o no. Egli l'ha SCELTA. Egli ha preso un articolo ordinario della vita di ogni giorno, lo ha collocato in modo tale che il suo significato d'uso è scomparso sotto il nuovo titolo e il nuovo punto di vista – ha creato un nuovo modo di pensare quell'oggetto²⁷.

Il ready-made si configura quindi come l'incontro di tre fattori: il *possibile* (una cosa può essere altro), la *scelta* compiuta dall'artista e l'*indifferenza visiva* cui un determinato oggetto è sottoposto quotidianamente²⁸.

Si apre a questo punto un altro dei temi cardine della riflessione di Marcel Duchamp, quello del ruolo dello spettatore. Quando egli decontestualizza un oggetto, come fa ad esempio con *Fountain*, fa in modo che quell'orinatoio venga privato dall'indifferenza visiva cui normalmente è sottoposto: questo accade per la diversa attenzione che si pone sugli oggetti quotidiani rispetto a quella con cui si osservano, nei musei, le opere d'arte. Nelle sue interviste Duchamp spiega che ciò che rende arte un oggetto non dipende da una qualità oggettiva insita nella conformazione fisica di questo, ma dalle relazioni che esso instaura verso l'esterno. È lo sguardo dell'osservatore a dargli un significato, uno sguardo particolare che si attiva in luoghi speciali come i musei: l'arte non dipende, in sintesi, dall'oggetto di per sé, non esiste una natura insita a priori nelle opere d'arte, ma dipende piuttosto dal modo in cui questo viene guardato. In questo modo viene messo in crisi anche il concetto di gusto, quello di bello, oltre a quello che Duchamp stesso definiva di “arte retinica”, ovvero quella che non impegnava la materia grigia della mente, ma si limitava soltanto ad interessare l'ambito del visibile: un'arte non rivolta alla mente, bensì all'occhio del fruitore.

Una fiala che potrebbe sembrare vuota diventa dunque *Air de Paris*, un'opera d'arte: anche l'aria, che, come si diceva precedentemente, è considerata “nulla”, si spoglia dell'indifferenza visiva (e percettiva) cui è sottoposta ogni giorno e si carica di valore per divenire ricordo di un luogo, elemento delicato e misterioso, opera d'arte. Il

²⁷ J. Mink (traduzione a cura di A. Panaccione), *Marcel Duchamp 1887-1968. Arte contro l'arte*, Taschen, Milano 2004, p.67.

²⁸ C. Subrizi, *Introduzione a Duchamp*, Editori Laterza, Bari-Roma 2008, pp.69-70.

recipiente di vetro sembra non contenere nulla e proprio per questo motivo, ora che il suo status è stato elevato a quello di opera d'arte, chi lo guarda si trova costretto a porsi delle domande²⁹.

Vi sono quindi due poli in ogni creazione artistica: artista e spettatore. Il primo è una sorta di medium, colui che fa, sceglie o a cui viene un'idea, mentre il secondo è colui che accetta il prodotto del primo, lo consacra alla posterità e fa in modo che entri a far parte dei manuali di storia dell'arte. Il verdetto del fruitore risulta pertanto fondamentale.

Nel caso di Marcel Duchamp, inizialmente, questo verdetto non sembrava essere positivo, come dimostra il fatto che tutti i suoi lavori andarono perduti. Essi però continuarono ad essere tramandati sottoforma di racconto, come se fossero leggende giunte fino al Secondo Novecento, e dunque rifatti da Duchamp stesso negli anni '60, quando ci si rese conto del valore del suo nuovo modo di fare arte.

In questo modo le intuizioni che, nel Primo Novecento, erano rimaste minoritarie e deboli, nel Secondo Novecento vengono sviluppate, come avvenne proprio nel caso di *Air de Paris*, punto di partenza per Piero Manzoni per la realizzazione di *Fiato d'artista*.

Allora Duchamp, che riteneva assurdo si dovesse lavorare per vivere, forse avrebbe trovato geniale il fatto che Manzoni scelse di creare una parte della sua arte con il suo stesso respiro.

Ricordo di avergli chiesto, “Visto che ha smesso di fare arte, come trascorre il tempo?”. E lui rispose, “Oh, sono uno che respira, un *respirateur*, non basta?” [...] Diceva di quanto fosse importante respirare, vivere la propria vita con un tempo diverso e una scala diversa dal modo in cui la maggior parte di noi vive³⁰.

²⁹ L'osservatore, ad esempio, potrebbe chiedersi il motivo per il quale l'ampolla rechi un'etichetta con l'iscrizione «50cc d'air de Paris» nonostante sia visibile che la portata della stessa sia più del doppio di quella indicata falsamente da Duchamp, ovvero 125 centimetri cubi. L'iscrizione intende quindi fuorviare lo spettatore e deridere gli standard di misurazione.

³⁰ C. Tomkins, *Marcel Duchamp. Le interviste pomeridiane*, Postmedia, Milano 2020, p.6.

3 *Corpo d'aria* (1960)³¹

Nel 1960 Piero Manzoni realizza un'opera che recupera concettualmente e sviluppa non solo *Air de Paris* di Marcel Duchamp, ma anche molti altri aspetti della ricerca artistica di quest'ultimo. Manzoni farà propri gli elementi più provocatori dell'arte di Duchamp, il suo rifiuto dell'arte "retinica", il suo rapporto nei confronti della realtà e la sua volontà di ampliare i confini dell'arte. Piero Manzoni sceglierà di mettere in secondo piano le tradizionali tecniche scultoree e pittoriche per esprimersi tramite gesti (spesso provocatori ed irriverenti), i quali non sono altro che la realizzazione di un'idea: ecco che torna allora l'influenza dell'insegnamento di Duchamp, punto di riferimento imprescindibile per la generazione di artisti del secondo dopoguerra.

Una parte di questi, tra cui Manzoni stesso, faranno parte di quel non-movimento che Germano Celant definisce "informale freddo"³² (diverso e opposto dall'informale caldo di artisti come Pollock, Fontana e Burri), un non-movimento che richiede la

³¹ Per la stesura di questo capitolo ho consultato i seguenti testi:

CRISTINA BALDACCI, ANGELA VETTESE, *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body Art*, Giunti, Milano, giugno 2012

RENATO BARILLI, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, 2014

GERMANO CELANT, *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Prearo Editore, Milano 1975

GERMANO CELANT, *Su Piero Manzoni*, Abscondita, Milano 2014

EMANUELA DE CECCO, GIANNI ROMANO, *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Postmedia, Milano 2002

HALAN FOSTER, ROSALIND KRAUSS, YVE-ALAN BOIS, BENJAMIN H.D. BUCHLOH, DAVID JOSELIT (edizione italiana a cura di Elio Grazioli), *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Zanichelli, Bologna 2017

FLAMINIO GUALDONI, *Piero Manzoni. Vita d'artista*, Johan & Levi Editore, Milano 2013

LUISA MENSI, JACK MCGRATH, FRANCESCO TEDESCHI, PAOLO CAMPIGLIO, FUYUMI NAMIOKA, FRANCESCA POLA, GIORGIO ZANCHETTI, STEFANO SETTI, RAFFAELLA PERNA, DAVIDE COLOMBO, MICHELE DANTINI, BARBARA SATRE, ERMINIO RISSO, GASPARE LUIGI MARCONE (a cura di), *Piero Manzoni. Nuovi studi*, Carlo Cambi Editore, Milano 2017

CHIARA MU, PAOLO MARTORE (a cura di), *Ulay. L'artista della figa. Intervista con Dominic Johnson*, in CHIARA MU, PAOLO MARTORE, *Performance art. traiettorie ed esperienze internazionali*, Castelveccchi, Roma 2018

ANTONELLO NEGRI, *Verso l'assoluto*, in ANNA MARIA MONTALDO (a cura di), *Museo del Novecento. Un nuovo racconto*, catalogo dell'esposizione permanente (Milano, Museo del Novecento), Silvana Editoriale, Milano 2021

PABLO J. RICO, MARINA ABRAMOVIĆ, THOMAS WULFFEN (a cura di), *The Bridge/El Puente. Marina Abramović. Exposición Retrospectiva*, catalogo dell'esposizione retrospettiva (Valencia, Sala La Gallera, Teatro Rialto, Filmoteca de la Generalitat – Alicante, Lonja del Pescado), Charta, Milano 1998

MARIA TERESA ROBERTO, *Piero Manzoni*, in RICCARDO PASSONI (a cura di), *Guida rapida alle collezioni permanenti*, catalogo dell'esposizione permanente (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino 1998.

³² Germano Celant, *Su Piero Manzoni*, Abscondita, Milano 2014, pp.19-22.

partecipazione del pubblico e che reputa l'arte un mezzo per esaltare l'esistenza, perché, come dirà Manzoni, «Non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere»³³.

Piero Manzoni (1933-1963) nasce a Soncino (in provincia di Cremona) il 13 luglio 1933 e in gioventù, come avveniva di consueto per i membri di una famiglia cattolica di aristocratici (il padre è conte di Chiosca e Poggiolo) e borghesi (la famiglia della madre possiede una filanda storica di quella zona) come la sua, viene indirizzato verso gli studi classici. Nel 1951 finisce il liceo e si iscrive alla facoltà di Giurisprudenza, che inizia a frequentare a Milano, città che, negli anni successivi, diventerà il centro della sua vita e della sua attività artistica.

È in questo periodo che inizia ad interessarsi alla pittura, nonostante siano diversi i dubbi che sembra avere sul fatto che si possa trattare della sua vera vocazione e di un'attività tramite la quale potersi guadagnare da vivere (nel suo diario scrive infatti: «... mi sento come in un mondo che non è mio. [...] mi sento un fallito in pittura, un fallito in tutto»³⁴).

La sua vita sembra procedere senza cambiamenti significativi fino al 1955, anno in cui smette di seguire le lezioni della facoltà di Giurisprudenza, si iscrive al corso di laurea in Filosofia e alla Scuola libera del nudo presso l'Accademia di Brera, iniziando anche a frequentare con costanza l'ambiente artistico milanese dominato dalla personalità di Lucio Fontana e dagli esponenti del Movimento nucleare (movimento cui aderirà, per poi distaccarsene definitivamente nel 1959). È in questo periodo che inizia a provare anche un senso di costrizione e insofferenza verso il clima cattolico familiare in cui è inserito, nonostante non rinneghi mai questo lato di sé: i suoi due opposti modi di essere, cattolico e anarchico, saranno compresenti nel corso della sua vita e si manifesteranno entrambi nei suoi lavori.

Le sue prime prove in campo pittorico sono inerenti al tema del paesaggio, gli *ominidi*

³³ Flaminio Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d'artista*, Johan & Levi Editore, Milano 2013, p. 221.

³⁴ F. Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d'artista*, Johan & Levi Editore, Milano 2013, p.33.

(sagome antropomorfe) e le impronte, e a questo periodo risale anche la formazione di un gruppo con due amici: Ettore Sordini e Angelo Verga.

Il 2 gennaio 1957 alla Galleria Apollinaire di Milano Piero Manzoni ha l'occasione di vedere la mostra "Proposte monocrome. Epoca blu" del francese Yves Klein e nell'autunno di quello stesso anno inizierà a produrre la sua serie di *Achromes* bianchi (monocromi in bianco). Sono diverse le ipotesi che sono state fatte riguardo l'influenza che Klein può aver avuto sull'italiano (sembra che i due provassero antipatia reciproca): mentre il primo fa parte di quella corrente denominata Nouveau Réalisme, il secondo è un neo-dadaista italiano, che non voleva affatto che il suo lavoro venisse considerato una prosecuzione di quello del primo, già affermato su scala internazionale³⁵. Proprio per questo motivo Manzoni aveva precisato che le sue opere si sarebbero dovute chiamare "achromes" (definite in questo modo solo a partire dal 1959) poiché diverse dai generici monocromi: le sue opere, infatti, non sono monocromi, bensì a-cromi, ovvero privi di colore, e nonostante il metodo dei due possa essere considerato affine sono completamente differenti le ragioni rintracciabili alla base dei loro lavori.

Per Manzoni quella della tela è una zona di libertà, estranea rispetto ad ogni fenomeno pittorico: i suoi sono dipinti impersonali perché non vengono terminati dal loro autore, ma si completano da soli. L'artista, infatti, applica sulla tela il caolino, ovvero una polvere bianca molto fine utilizzata per la produzione della porcellana che, durante il processo di essiccazione, si ritira formando delle pieghe. La materia è quindi autonoma nell'assumere una configurazione ed è come se si terminasse da sola, senza che si renda necessario l'intervento esterno dell'artista.

Quando Adele Cambria pubblica un articolo sull'edizione del "Giorno" del 5 marzo 1958³⁶, descrive le opere di Manzoni in questo modo:

le lenzuola sono l'ultima invenzione pittorica di Manzoni: il più giovane dei tre "nucleari" ha

³⁵ Si veda G. Celant, *Su Piero Manzoni*, Abscondita, Milano 2014, pp.68-83.

³⁶ Si tratta di un articolo inerente alla mostra collettiva inaugurata il 16 febbraio di quell'anno presso lo spazio della galleria Prisma di Milano. Alla mostra Piero Manzoni aveva esposto i suoi lavori assieme a quelli di Agostino Bonalumi ed Enrico Castellani, i quali, come lui, in quel periodo producevano monocromi.

riscoperto – dopo quarant’anni – la teoria del bianco su bianco. E i suoi quadri non sono che lenzuola, drappeggiate, indurite dalla biacca e inchiodate su fogli sottili di legno³⁷.

Le “lenzuola” di Manzoni, negli anni, si arricchiranno di elementi eterogenei: fibre di lana e cotone, sassolini, polistirolo, feltro e michette di pane.

Questa serie di opere, come il confronto rispetto al lavoro di Yves Klein, risultano fondamentali per la comprensione dei lavori di Manzoni nei quali ricorre all’uso dell’aria: mentre il lavoro di Klein vuole avere valore spirituale e trascendentale ed egli rivendica a sé poteri cosmici e religiosi, Manzoni, soprattutto nella serie di *Fiato d’artista* (ma anche per la *Merda d’artista* e le *Sculture viventi*), si appropria di alcuni degli elementi cardine della simbologia e della liturgia religiosa con lo scopo di distruggerli. Il materiale (creato anche tramite una sostanza immateriale come l’aria) e l’individuale di Manzoni si oppongono quindi allo spirituale e all’universale di Klein, «corpo contro spirito, [...] merda contro oro»³⁸, ma anche fiato contro oro.

Prima di giungere all’elaborazione dei *Corpi d’aria*, la prima tra le serie in cui è presente questo elemento, Piero Manzoni dà l’avvio ad un’altra delle sue serie più celebri: le *Linee*, che presenta per la prima volta nell’agosto 1959 alla mostra Pozzetto Chiuso di Antonio Sabatelli presso Albisola (le realizzerà tra il 1959 e il 1961). In occasione di questa mostra una sola tra le *Linee*, la *Linea lunga 19,93 metri*, era visibile allo sguardo dello spettatore poiché esposta srotolata: tutte le altre, come avverrà negli anni successivi, erano esposte, come se si trattasse di papiri antichi, all’interno di cilindri di cartone chiusi sopra i quali era stata incollata un’etichetta manoscritta che riportava la lunghezza della linea in questione e ne certificava l’autenticità.

Negli anni successivi Manzoni realizzerà linee di diversa lunghezza, tra le quali la *Linea lunga 7.200 metri* e la *Linea di lunghezza infinita* (vi è disegnato il simbolo dell’infinito). Dichiarerà inoltre, senza mai poterle realizzare, di voler tracciare linee la cui somma potesse eguagliare la misura della circonferenza terrestre (che avrebbe

³⁷ F. Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d’artista*, Johan & Levi Editore, Milano 2013, p.104.

³⁸ G. Celant, *Su Piero Manzoni*, Abscondita, Milano 2014, p.92.

collocato in diverse zone del mondo) e che avrebbe voluto creare una linea bianca lungo il meridiano di Greenwich.

Si tratta, in sintesi, di lavori concettuali nei quali la vista dello spettatore viene frustrata: non è possibile vedere le *Linee*, ma solamente il loro contenitore. Si rende necessario allora un atto di fiducia verso l'artista e l'impiego dell'immaginazione: ad essere mostrato (e dunque messo in vendita) non è l'oggetto in sé, ma piuttosto l'idea di esso. Manzoni stesso, infatti, spiegherà:

La natura della *Linea* è di essere eterna e infinita, il concetto è tutto. Ho chiuso una linea in un contenitore in modo che la gente potesse comprare l'idea della linea. Vendo idee, idee chiuse in un contenitore³⁹.

Il 4 dicembre 1959 giunge il momento in cui Piero Manzoni preannuncia la sua nuova serie: *Corpi d'aria*. Si tratta del giorno dell'inaugurazione della galleria Azimut, quella che Manzoni apre con Enrico Castellani⁴⁰ nello spazio di un ex negozio di arredamenti scandinavi moderni, in via Clerici 21 a Milano⁴¹. La galleria si apre con una personale di Manzoni stesso, nel cui catalogo, nella sezione dedicata alla biografia dell'artista, si legge: «ha eseguito recentemente alcune sculture pneumatiche e pulsanti»⁴². Qualche giorno prima, in una lettera ad un amico, Manzoni scriveva: «... ho realizzato una scultura pneumatica: si gonfia con una pompa: poi si può sgonfiare e portar via: utilissima per le mostre all'estero!»⁴³.

Nonostante le “sculture pneumatiche” vengano menzionate in più occasioni, a questa

³⁹ Giorgio Cricco, Francesco Paolo di Teodoro (a cura di), *Il Cricco Di Teodoro. Itinerario nell'arte. Dall'età dei lumi ai giorni nostri* (versione azzurra della terza edizione), Zanichelli, Bologna 2012, p.1483.

⁴⁰ Anche lui, come Manzoni, realizza opere monocrome in cui la tela non funge da supporto per un'immagine, non sparisce per dare luogo ad un'illusione, ma, vuota e bianca, mostra sé stessa, complicata semmai da alcune estroflessioni. Nei lavori di Castellani, infatti, vi sono alcuni chiodi che alternativamente spingono la tela verso l'esterno (lo spettatore) e verso l'interno (la parete), creando una modulazione plastico-chiaroscurale. La tela diventa così una griglia che crea un gioco di ombre e viene utilizzata come oggetto, quasi fosse una scultura. Nell'universo di Castellani l'uomo si trova al cospetto di un mondo razionale.

⁴¹ Oltre alla galleria (Azimut) i due artisti collaboreranno anche per la redazione di una rivista (Azimuth), della quale usciranno solamente due numeri. La rivista uscirà in italiano, inglese, francese e tedesco, segno del fatto che auspicava di rivolgersi ad un pubblico internazionale.

⁴² F. Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d'artista*, Johan & Levi Editore, Milano 2013, p.133.

⁴³ *Ivi*, p. 132.

altezza nessun esemplare è ancora stato esposto. Solo nel gennaio dell'anno successivo sarà possibile vedere, anche se “virtualmente”, alcuni esemplari.

Prima ancora di esporre i *Corpi d'aria* ad una mostra, infatti, Piero Manzoni presenterà questa nuova serie di lavori in un cortometraggio per il Filmgiornale Sedi, registrato da Gianpaolo Maccentelli. Si tratta di un servizio intitolato “Aree e sfere di gomma per opere d'arte” in cui si vede Manzoni gonfiare alcuni palloncini con lo scopo di riprodurre le fattezze di un'appariscente soubrette russa presente in studio, la famosa Lucy d'Albert.

Anche dopo questa prima apparizione, però, sarà necessario attendere alcuni mesi prima che i *Corpi d'aria* vengano realizzati ed esposti come una serie vera e propria: è come se a Manzoni servisse più tempo.

Sembra però che, a questa stessa altezza, per qualcun altro il tempo sia sufficiente: il 1° febbraio 1960, in occasione della mostra “Miriorama 1” tenutasi presso la galleria Pater di Milano, il Gruppo T espone *Grande oggetto pneumatico. Ambiente a volume variabile* (Fig. 4 e 5). Si tratta del primo ambiente cinetico del gruppo, i cui membri sono Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo e Gabriele Devecchi (cui si aggiungerà poi anche Grazia Varisco)⁴⁴. Quest'opera collettiva, considerata il manifesto del gruppo e che segna il suo esordio, consisteva nella creazione di un ambiente interattivo tramite sette elementi tubolari in polietilene del diametro di sessanta centimetri e di lunghezza variabile da sei a dieci metri, che venivano alternativamente gonfiati e sgonfiati d'aria. Il fruitore, inserito all'interno di uno spazio mobile, non definito una volta per tutte, era pertanto chiamato a spostare liberamente questi cilindri d'aria, modificando lo spazio circostante.

L'aria, in questo modo, elemento normalmente presente all'interno della stanza, se “manipolata” dalla mano degli artisti si rende capace di modificare essa stessa lo spazio

⁴⁴ Il gruppo fa parte della corrente dell'Arte cinetica e programmata italiana e si riferisce al concetto di tempo (da cui deriva il nome del gruppo) in qualità di variabile dell'esistenza capace di coinvolgere il fruitore. Il gruppo proporrà lavori atti a sperimentare un nuovo rapporto tra opera d'arte e spettatore, con lo scopo di coinvolgere quest'ultimo in esperienze totalizzanti e multisensoriali.

in cui è inserita. Non solo: a modificarsi è conseguentemente anche la percezione che il visitatore ha di quello spazio, non più statico e definito, bensì mobile e in continuo mutamento (che deriva dal gonfiarsi e sgonfiarsi dei cilindri in polietilene), uno spazio con cui è chiamato ad interagire e un'opera d'arte con la quale avere un rapporto altro rispetto a quello cui l'osservatore era stato abituato fino a quel momento.

Il Gruppo T, con *Grande oggetto pneumatico. Ambiente a volume variabile*, dimostra, come aveva fatto quarant'anni prima Marcel Duchamp con il suo *Ready-made infelice* (1919), che l'aria non è affatto un elemento passivo e ininfluenza, bensì una materia capace di agire attivamente sulla realtà.

La visione di *Grande oggetto pneumatico. Ambiente a volume variabile* irriterà profondamente Manzoni, che lo considera un plagio nei confronti dei suoi *Corpi d'aria*, non ancora esposti ma già annunciati e pubblicizzati nei mesi precedenti. Proprio per questo motivo egli invierà a Tonino Caputo, suo amico e giornalista, alcune righe di commento alla vicenda, dure parole che poi Caputo citerà testualmente nell'edizione del 1° marzo del "Pensiero Nazionale":

Le sculture pneumatiche di Manzoni in questa mostra sono state evidentemente plagiate, e anche malamente plagiate (addirittura riprodotte in senso espressionista!), come pure la teoria della dinamica pura è stata qui grossolanamente tradotta con mezzi macchinosi ed estranei a qualsiasi senso di purezza, diventando pomposa retorica⁴⁵.

Probabilmente non è questo episodio a convincere Manzoni, ma il 3 maggio 1960, in occasione di una mostra personale tenutasi presso Azimut, i *Corpi d'aria* (Fig. 6) vengono finalmente presentati al pubblico.

Si tratta di quarantacinque esemplari firmati e numerati che vengono venduti a 30.000 lire ciascuno, racchiusi all'interno di una custodia. Quest'ultima, una scatola di legno, conteneva un pallone bianco sgonfio conservato all'interno di un sacchetto, un

⁴⁵ F. Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d'artista*, Johan & Levi Editore, Milano 2013, p.149.

treppiede di quaranta centimetri (su cui poggiare il pallone una volta gonfiato, come una sorta di piedistallo), una chiusura, le istruzioni e un bocchino/tubicino per poter introdurre più agevolmente l'aria all'interno del pallone. Sul foglio delle istruzioni pensate da Manzoni si legge:

Questa scatola contiene l'involucro e la base di un "corpo d'aria" del diametro massimo di cm. 80, approntati e confezionati tra il 10-'59 e il 3-'60; contiene inoltre un bocchino per il gonfiamento a fiato, qualora non si avesse a disposizione una pompa.

Poiché l'umidità del fiato può rovinare l'involucro, è meglio introdurvi, prima del gonfiamento, un po' di talco.

Per il montaggio, aprire la base a treppiede e appoggiarla a terra in senso verticale; gonfiato l'involucro fino a raggiungere la dimensione voluta, chiuderlo accuratamente con l'apposito tappo, indi appoggiarlo sui tre piedini della base volti verso l'alto, tenendo il tappo di chiusura in basso⁴⁶.

Le sculture pneumatiche potevano essere gonfiate sino a raggiungere un diametro massimo di ottanta centimetri: proprio questo fattore, nonostante si tratti di una produzione seriale, era in grado di rendere unico ciascun esemplare, riducibile o estensibile in modo potenzialmente diverso da ciascuno degli acquirenti.

Anche in questo caso, come per la serie delle *Linee*, Manzoni non vende un'opera eseguita e terminata dall'artista: egli vende l'idea dell'opera, un'opera in potenza che richiede un ulteriore intervento necessario, quello del fruitore e compratore. Ancora una volta si è costretti ad accettare l'autorità dell'artista, a fidarsi di lui: se si desidera possedere un *Corpo d'aria* bisogna acquistare un astuccio di legno che contiene un insieme di pezzi elementari privi di pregio che si dovranno poi assemblare.

Piero Manzoni non dà alternative.

... "corpi d'aria" (sculture pneumatiche) riducibili ed estensibili da un minimo ad un massimo (da niente all'infinito), sferoidi assolutamente indeterminati, perché ogni intervento inteso a dare una forma (anche informe) è illegittimo e illogico⁴⁷.

⁴⁶ G. Celant, *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Prearo Editore, Milano 1975, p.203.

⁴⁷ F. Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d'artista*, Johan & Levi Editore, Milano 2013, p.146.

Per i *Corpi d'aria* doveva essere il compratore a soffiare nei palloncini per gonfiarli, ma in alcuni casi, su richiesta, è Manzoni stesso a farlo: questa variante genera *Fiato d'artista*.

3.1 Il fiato di Piero Manzoni

Nel momento in cui qualcuno tra gli acquirenti dei *Corpi d'aria* chiede a Manzoni di gonfiare in prima persona il palloncino acquistato si crea un'altra tra le serie più celebri e provocatorie di questo artista: *Fiato d'artista* (Fig. 7).

In questi casi i palloncini dovevano essere gonfiati in presenza del compratore e dunque i lavori subivano un aumento di prezzo di 200 o 250 lire non solo per ogni litro d'aria inalato, ma anche per la possibilità di poter assistere all'esecuzione dell'opera. Come si legge nel titolo della pagina iniziale di un'intervista a Manzoni uscita nel 1962:

Costa duecento lire al litro il fiato del pittore che non usa pennelli. Piero Manzoni, del gruppo d'avanguardia milanese, ha venduto a dei collezionisti centinaia di palloni da lui direttamente gonfiati: si chiamano sculture pneumatiche. È questa una specie di caricatura dell'arte astratta che oggi è clamorosamente entrata in crisi⁴⁸.

Questi palloncini, che potevano essere di colore rosso, bianco o blu, venivano poi posizionati al di sopra di una base di legno su cui era stata applicata una targhetta in ottone recante il titolo dell'opera e il nome del suo autore. Quest'ultimo, inoltre, soleva firmare le sue creazioni tramite l'apposizione della sua impronta digitale sulla membrana del pallone stesso (cosa che farà successivamente anche con le uova).

Sono diversi gli spunti di riflessione che si originano da questi lavori concettuali: innanzitutto si verifica un superamento dell'idea tradizionale di scultura, dal momento

⁴⁸ G. Celant, *Su Piero Manzoni*, Abscondita, Milano 2014, p.39.

che si tratta di lavori effimeri, non eterni. I palloncini sono destinati a sgonfiarsi perché l'aria non può esservi imprigionata all'infinito, la membrana, che non è né di marmo né di bronzo, non sarà elastica per sempre e, prima o poi, ciascuno dei palloncini si potrà vedere solo sgonfio, privo del respiro dell'artista che gli aveva dato vita: senza il suo soffio l'opera è destinata a perire.

Fiato d'artista diventa allora una reliquia, anche se non quella di un santo: la reliquia di un artista che, con il suo soffio vitale, è capace di infondere l'anima nella materia, di darle vita trasformandola in arte. Non solo non si tratta di una reliquia di un santo, ma anche di una reliquia che non sarà posta in un luogo di culto: *Fiato d'artista* è il risultato della creazione di un uomo che verrà esposta in un museo.

Quella che compie Manzoni è quindi un'azione che si carica di significati e allusioni: egli è come Dio che, come si legge nella *Genesi*, genera ogni cosa con il suo fiato. Il palloncino, inoltre, allude alla creazione soprattutto perché ha la forma di un uovo, ulteriore metafora ironica della creazione divina.

Come si diceva nel paragrafo precedente rispetto al lavoro di Piero Manzoni in relazione a quello di Yves Klein, il primo, con la realizzazione di *Fiato d'artista*, si appropria di uno dei fondamenti della religione con lo scopo di distruggerlo: Piero Manzoni è come Dio e la sua Creazione è *Fiato d'artista*.

Egli, inoltre, fa di sé stesso il protagonista di un sacrificio cui il pubblico è reso partecipe: il suo è un corpo sacro che diventa un medium e viene sfruttato per fini artistici, si divide in frammenti che scaturiscono dagli organi. Il corpo, inoltre, viene riportato al centro della ricerca artistica da quella posizione di margine in cui era stato rilegato con gli *Achromes*, opere che si completavano da sole senza che fosse necessario l'intervento ultimo dell'artista.

I palloncini gonfiati dall'aria del suo respiro sono forme che rappresentano la materializzazione e la fissazione di un momento della vita di Manzoni, in quell'identificazione tra arte e vita tipica di tutto il suo percorso artistico.

Alcuni anni prima, nel *Manifesto di Albisola Marina*⁴⁹, Manzoni aveva scritto:

A dispetto di ogni irrealtà, il nostro lavoro denuncia la consapevolezza più lucida della nostra vita fisica. [...] l'arte ha così modo di diventare una continuazione naturale e spontanea dei nostri processi psicobiologici, una propaggine della nostra stessa vita organica che si organizza tramite la verifica attenta della coscienza e lo stupore immacolato dei sensi. L'unico nostro ideale è dunque la Realtà⁵⁰.

Con *Fiato d'artista* Manzoni si dimostra coerente rispetto a queste parole scritte tempo prima perché i lavori che crea sono davvero la continuazione di uno dei suoi processi biologici: la respirazione. Vi è un rapporto fisiologico tra opera e artista: la prima è un prolungamento del secondo.

L'aria, elemento immateriale e astratto, viene trasformata in qualcosa che è invece materiale e percepibile fisicamente: l'opera d'arte.

Oltre ai *Corpi d'aria* e a *Fiato d'artista* vi sono anche altri lavori nei quali è presente l'aria. Manzoni stesso ne parla, come faceva abitualmente, in *Alcune realizzazioni – Alcuni esperimenti – Alcuni progetti*, testo del 1962 in cui descrive accuratamente le sue opere:

Nel 1959 ho preparato un serie di 45 corpi d'aria (sculture pneumatiche) del diametro massimo di cm 80 (altezza, con base cm 120); l'acquirente, qualora lo voglia, può acquistare, oltre all'involucro e alla base (chiusi in apposito piccolo astuccio) anche il mio fiato, da conservare nell'involucro stesso. Nello stesso periodo ho progettato per un parco un gruppo di corpi d'aria (sempre sferici) del diametro di circa m 2,50: mediante un dispositivo di compressione dell'aria, pulseranno con un lentissimo ritmo di respirazione, non sincronizzato (esemplari sperimentali, con involucri di piccole dimensioni nel 1959).

Basandomi sullo stesso principio ho anche proposto, per un'architettura, un soffitto e una parete pneumatico-pulsante. Ancora per un parco avevo pensato a un boschetto di cilindri pneumatici

⁴⁹ Si tratta di un manifesto redatto in collaborazione con Guido Biasi nell'agosto 1957 in occasione di una mostra collettiva tenutasi presso la città ligure. Il Manifesto è firmato, oltre che da Piero Manzoni e Guido Biasi, anche da Mario Colucci, Ettore Sordani e Angelo Verga.

⁵⁰ F. Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d'artista*, Johan & Levi Editore, Milano 2013, p.83.

allungati come steli, che avrebbero vibrato sotto la spinta del vento (nello stesso progetto altri altissimi steli d'acciaio, per effetto del vento, avrebbero suonato).

[...] Nel '60 ho realizzato un vecchio progetto: la prima scultura nello spazio: una sfera sostenuta sospesa da un getto d'aria. Basandomi sullo stesso principio ho lavorato a dei "corpi di luce assoluti", sferoidi che, sostenuti dal getto d'aria opportunamente orientato, giravano vorticosamente su se stessi creando un volume virtuale⁵¹.

Egli parla qui delle *Sculture nello spazio* (Fig. 8 e 9), invenzioni derivate dai *Corpi d'aria*, e dei *Corpi di luce assoluti*: due tipologie di opere che, secondo Germano Celant, «esistono ma non sono fatti di "niente"»⁵²: l'aria.

Prima di giungere agli ultimi progetti, mai realizzati, inerenti al tema dell'aria, Piero Manzoni elaborerà altre serie celebri che contribuiranno a renderlo noto.

Il 21 luglio 1960 alle 19:00, in occasione dell'ultima mostra della galleria Azimut, Piero Manzoni realizza quello che si può definire uno dei primi happening: "Consumazione dell'arte, dinamica del pubblico, divorare l'arte". Si tratta di un evento in cui, in un arco di tempo di settanta minuti, l'artista, dopo aver bollito 150 uova, le contrassegna con la sua impronta digitale e invita il pubblico a mangiarle. In questo modo egli si appropria del rito dell'eucarestia e beatifica sé stesso dal momento che è colui il quale nutre gli altri. Come era accaduto per *Fiato d'artista* egli costruisce la parodia di un'altra pratica religiosa, uno dei sette sacramenti, la comunione, che priva di qualsiasi valore spirituale: non vi è più nulla del sacrificio di Cristo, del pane e del vino come simboli del suo corpo e del suo sangue, non vi è più traccia dell'Ultima Cena e della sua riproposizione nel corso della messa.

Inoltre, le uova sode, rese simili alla Sacra Sindone grazie alla presenza dell'impronta, permettono anche di riflettere sul tema della scultura (come era avvenuto con i *Corpi d'aria*): sono "sculture commestibili", ancora una volta effimere.

Oltre a queste Manzoni crea anche le *Sculture viventi*. Le prime vengono realizzate a

⁵¹ *Ivi*, pp.192-193.

⁵² G. Celant, *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Prearo Editore, Milano 1975, p.46.

Roma il 13 gennaio 1961: anche in questa occasione l'artista viene ripreso per un cortometraggio del Filmgiornale Sedi che lo ritrae intento a firmare il corpo nudo di due modelle (Andy Stoppani e Chiara Siviero). In questo caso l'intervento dell'artista si limita alla sola apposizione della firma sul corpo del soggetto, firma che sembra avere il potere "magico" di fare di una persona qualsiasi un'opera d'arte: è come se il mito di Pigmalione si realizzasse davvero, anche se al contrario.

Manzoni continuerà a realizzare *Sculture viventi* per tutto il corso della sua vita, in modo ossessivo, anche in occasione dei suoi numerosi viaggi all'estero⁵³. In quelle occasioni egli soleva anche consegnare alle neonate opere d'arte delle *Carte d'autenticità*, fogli provenienti da veri e propri blocchetti per ricevute in cui era indicato un numero progressivo ed una dichiarazione: «Si certifica che è stato/a firmato/a dalla mia mano e pertanto è considerato/a a partire dalla data sottoindicata un'opera d'arte autentica e vera»⁵⁴. La ricevuta recava poi un bollino adesivo che poteva essere di quattro colori diversi: rosso, giallo, verde o viola⁵⁵.

Evoluzione di queste sono le *Basi magiche*, piedistalli che rendono coloro i quali vi salgono *Sculture viventi*, brevi parentesi nella vita di persone comuni capaci di concedere loro di emergere dalla massa indifferenziata di individui nella quale vivono quotidianamente. Lo spettatore non è più l'osservatore di un'immagine, ma diventa l'immagine osservata: se grazie alle preghiere di Pigmalione il freddo marmo aveva preso vita, ora, per mezzo di Manzoni, Galatea torna ad essere una statua.

Posati qui tu sei arte⁵⁶

Esito finale di questa ricerca non può essere altro che la creazione dell'opera d'arte, nonché *Scultura vivente*, più monumentale mai realizzata: il mondo intero. *Socle du*

⁵³ L'ultima, la *Scultura vivente* numero 73, sarà Umberto Eco (2 giugno 1962).

⁵⁴ F. Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d'artista*, Johan & Levi Editore, Milano 2013, p.185.

⁵⁵ Il bollino di colore rosso indicava che il soggetto era un'opera d'arte totale e che sarebbe rimasto tale fino alla morte; il bollino giallo indicava che doveva essere considerata opera d'arte soltanto la zona del corpo firmata, indicata anche per iscritto nella ricevuta; con il bollino verde si limitava il valore di opera d'arte ad un preciso atteggiamento o a determinate posizioni; il bollino viola, infine, aveva la stessa funzione di quello rosso, ma era a pagamento.

⁵⁶ G. Celant, *Su Piero Manzoni*, Abscondita, Milano 2014, p.12.

monde è il piedistallo del mondo, un parallelepipedo in ferro di grandi dimensioni posizionato in un parco di Herning, in Danimarca, nel 1962⁵⁷. Le scritte che Manzoni vi appone sono al contrario: solo leggendole nel modo corretto si riesce a comprendere il senso dell'opera. Il suo è un gesto che investe tutti, che rovescia i rapporti convenzionali tra ciò che regge e ciò che è retto, che fa entrare il mondo intero nel mondo dell'arte, che rende opera d'arte quello che forse potremmo definire il ready-made più totale (o globale) che si possa immaginare.

Con *Socle du monde* non si limita più ad imitare l'azione creatrice della divinità come aveva fatto in *Fiato d'artista*, ma si sostituisce alla divinità stessa: il mondo non è più una creazione divina, diventa ora una creazione artistica ad opera di Piero Manzoni.

Pontormo, pittore fiorentino del Cinquecento, nel suo diario si lamentava spesso della stitichezza che lo affliggeva. Piero Manzoni, invece, realizza *Merda d'artista* (maggio 1961).

Si tratta di 90 scatole di 30 grammi ciascuna e del diametro di sei centimetri sulle quali è apposta un'etichetta scritta in quattro lingue (italiano, inglese, francese e tedesco) sulla quale si leggono alcune informazioni fondamentali: il peso netto (30 grammi), la data di produzione e inscatolamento, le indicazioni di tipo igienico ("conservata al naturale"). Sul coperchio compare inoltre la scritta "Produced by", accompagnata dalla firma dell'autore e da un numero progressivo, mentre sul fondo si legge "Made in Italy". Un oggetto che ha tutto l'aspetto di un prodotto merceologico, ma che, presentato da un artista in quanto opera d'arte, si carica di intenti paradossali e provocatori, generando inevitabilmente sorpresa⁵⁸.

Anche in questo caso, come nelle *Linee*, non è possibile vedere il contenuto delle scatolette e sapere se davvero vi si trovino conservati gli escrementi dell'artista: il fruitore deve fidarsi di quest'ultimo, non può fare altro che credere che vi si trovi ciò

⁵⁷ Si tratta della città nella quale Piero Manzoni lavorava in quel periodo.

⁵⁸ Non a caso il deputato democristiano Guido Bernardi, il 23 febbraio 1971, scrisse un'interrogazione parlamentare all'allora ministro della Pubblica istruzione per chiedere che Palma Bucarelli, direttrice della Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, non esponesse *Merda d'artista* in occasione di una personale di Manzoni.

che viene dichiarato nell'etichetta, ancora una volta Manzoni non dà alternative.

Guardare all'interno dei contenitori, però, non è importante perché il lavoro vero e proprio è l'idea dell'artista, capace di rendere arte la corporeità più sgradevole e di sacralizzare qualsiasi oggetto, anche quello considerato più basso, rendendolo un cimelio: qualsiasi cosa produca l'artista è arte. *Merda d'artista* è, come *Fiato d'artista*, una reliquia: non è importante che sia vera perché la si renda oggetto di culto, conta solo la convinzione del suo potere miracoloso.

Ulteriore provocazione è il prezzo fissato da Manzoni per acquistare questi lavori: l'equivalente 30 grammi d'oro. Il prezzo corrisponde quindi al peso delle scatole: 30 grammi di feci devono corrispondere a 30 grammi d'oro, nulla di più semplice.

Piero Manzoni morirà nel suo studio il 6 febbraio 1963 di paralisi cardiaca, prima di riuscire a realizzare i suoi ultimi progetti. Avrebbe voluto riempire interamente una stanza di *Corpi d'aria* o saturarla del suo respiro per poi sigillarla, come se fosse un monumentale *Fiato d'artista*. Sul terzo numero della rivista *Zero* (luglio 1961) aveva pubblicato il suo progetto per un altro lavoro monumentale: il *Placentarium* (Fig. 10). Si sarebbe dovuto trattare di un teatro pneumatico costituito da un involucro bianco del diametro di diciotto metri, di forma ovoidale o sferica, sostenuto da aria compressa e che avrebbe potuto ospitare settantatré spettatori isolati gli uni dagli altri e completamente immersi nell'esperienza.

Si tratta di un progetto che riprende i *Corpi d'aria*, ma che rende attivi sia lo spettatore sia l'opera: la seconda avrebbe dovuto essere in grado di variare in base alle reazioni emotive del primo.

Il modo migliore per comprendere quest'opera d'arte totale è leggere le parole di colui che l'ha pensata:

- a) involucro (in materiale plastico, sostenuto per pressione pneumatica)
- b) aria compressa (ed eventuale strato gas leggeri: b 2)
- c) proiettori luminosi, diffusori sonori, vibratorii per sensazioni tattili
- d) alcove per spettatori (73 posti)

c) scala d'accesso, ingresso (a porte stagne, sotterraneo) compressori macchinari.

La sfera è di m. 18 di diametro, bianca all'interno, argenta all'esterno: l'alveo isola visualmente lo spettatore dal resto del pubblico e da tutto ciò che nel teatro è spettacolo.

Un compressore mantiene autonomamente nell'interno una pressione sufficiente a sostenere l'involucro: le porte d'ingresso sono stagne (due in serie) e rotanti.

Il Placentarium è una sala di proiezione pneumatica.

[...] Per quanto riguarda la più diretta partecipazione dell'individuo-spettatore allo spettacolo, ho anche un altro progetto che tende a portare chi è normalmente pubblico ad un ruolo vero e proprio di protagonista.

[...] Il «soggetto» è lo spettatore stesso (la sua struttura psichica). Secondo le sue reazioni verrà indirizzato autonomamente piuttosto verso un itinerario che un altro, itinerario che solleciterà in lui differenti sensazioni, secondo la scelta inconscia gli egli stesso farà. Per alcuni sarà banale, per altri scatenerà reazioni sconvolgenti⁵⁹.

Il termine *Placentarium* richiama quello dell'organo deputato agli scambi che avvengono, nel corso della gravidanza, tra la madre e il feto, mentre la sua funzione riporta l'attenzione sul ruolo dello spettatore e sulla sua partecipazione all'opera d'arte.

Una larga parte della ricerca manzoniana è incentrata sul tema del corpo, il quale, da chiuso in sé stesso, si apre alla collettività. Manzoni si offre al pubblico come “corpo sacrificale”, ente unitario dal quale preleva frammenti e tracce corporali (il fiato, le feci, le impronte digitali) che rende tracce artistiche, pezzi del suo io che offre al pubblico.

Egli pone una nuova attenzione sul corpo, introducendone l'impiego come mezzo espressivo e anticipando quelle che in seguito saranno la Body Art e la performance.

Secondo Piero Manzoni essere artisti significava trasformare interamente la propria esistenza in arte.

⁵⁹ G. Celant, *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Prearo Editore, Milano 1975, p.78.

3.2 *Marina Abramović e Ulay nella condivisione di un respiro*

L'orinatoio di Marcel Duchamp ha forse scordato l'atto performativo che l'ha generato, l'azione dell'artista che l'ha scelto, rinominato e, alla fine, decontestualizzato in una nuova nobiltà che non merita e non gli appartiene senza l'origine gestuale dell'artista. Non tutti gli orinatoi sono opere d'arte, non tutte le ruote di biciletta, non tutte le uova o le impronte, non tutti gli aliti o gli escrementi possono ambire alle sale dei musei; per ottenere tale riconoscimento devono essere «d'artista», devono cioè essere frutto di un evento performativo che li ha scelti o prodotti in un unico e irripetibile gesto creativo⁶⁰.

Come si comprende da queste parole di Danilo Eccher, Marcel Duchamp e Piero Manzoni sono artisti che hanno dato l'avvio ad un modo "performativo" di fare arte. È per queste ragioni che Duchamp e Manzoni possono essere considerati i precursori della Body Art, forma d'arte nella quale il corpo dell'artista è protagonista assoluto.

L'arte del Novecento aveva mostrato una forte attenzione verso la corporeità, la fisicità era stata liberata e riscattata dal ruolo marginale in cui era stata rilegata fino a quel momento e si era avviato un processo di valorizzazione dell'io. Questo processo, negli anni Sessanta del Novecento, sembra trovare compimento nel momento in cui il corpo dell'artista, e talvolta anche quello dello spettatore, diventano i protagonisti dell'opera d'arte. Il corpo viene ora inteso come medium per eccellenza, "strumento" artistico del quale si scoprono le potenzialità espressive e che spesso viene ferito e martoriato, presentato ad un pubblico al quale, ora, viene chiesto di interagire. Proprio quest'ultimo, il pubblico, diventa un elemento fondamentale di quelle che sono le performance: esso si trasforma da passivo ad attivo, non svolge più il canonico ruolo di spettatore, che aveva ricoperto fino a quel momento, ma diventa un agente la cui presenza è necessaria perché possa avvenire uno scambio significativo.

Con la performance, atto unico ed irripetibile, si realizza l'aspirazione, già presente in Manzoni, di superare il divario tra arte e vita. All'interno di essa, inoltre, come affermò

⁶⁰ Danilo Eccher, *Il teatro della performance*, Umberto Allemandi & C., Torino 2009, p.11.

il critico Willoughby Sharp, il corpo «è il soggetto e l'oggetto dell'opera»⁶¹.

È possibile identificare tre tipologie di performance: quella *rituale*, che si rifà ad una dimensione mistica e sacra; quella *di compito*, basata su semplici azioni fisiche normalmente non spettacolari; quella *di azione*, fondata sull'esecuzione di un gesto affermativo da parte dell'artista, un gesto eroico e spettacolare che generalmente viene compiuto da artisti di sesso maschile.

A quest'ultima tipologia afferisce anche il lavoro di Marina Abramović, figura chiave della Body Art.

Marina Abramović nasce il 30 novembre 1946 a Belgrado, figlia di due partigiani che, nel corso della Seconda Guerra Mondiale, avevano lottato per la liberazione della Jugoslavia, un dato, questo, che si rivelerà importante per tutto il corso della sua carriera artistica e che segnerà non solo il suo approccio alla performance, ma anche la scelta dei temi da affrontare.

Tra il 1965 e il 1970 frequenta l'Accademia di Belle Arti a Belgrado, per poi completare gli studi nel 1972 a Zagabria. Nel 1969 inizia il suo percorso artistico, anche se inizialmente non come performer, bensì come pittrice: realizza diverse opere segniche utilizzando prevalentemente due colori, blu e verde.

È dal 1972 che comprende che il medium che predilige e riesce ad utilizzare meglio è il suo corpo⁶². In questo momento inizia il cosiddetto “periodo jugoslavo” (1972-1975) caratterizzato da alcuni aspetti riconoscibili in tutte le performance che realizza in questo arco di tempo. Abramović utilizza il suo corpo come strumento espressivo e campo d'indagine da esplorare, portando sé stessa all'estremo fisico e mentale, con lo scopo di sondare i suoi limiti, il tutto all'insegna di quegli ideali che aveva appreso dai suoi genitori: il sacrificio e l'eroismo. Nelle sue performance contempla anche la possibilità di morire (cosa che dichiara spesso): secondo lei la morte sarebbe stata il

⁶¹ Halan Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alan Bois, Benjamin H.D. Buchloh, David Joselit (edizione italiana a cura di Elio Grazioli), *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Zanichelli, Bologna 2017, p.649.

⁶² Giungerà, nel corso degli anni, alla codificazione di un metodo artistico che definisce immateriale: per questo ha fondato il *Marina Abramović Institute*, presso New York, con lo scopo di tramandare la sua esperienza e il suo metodo, trasmettendoli alla posterità.

coronamento della sua indagine. Caratteristico di questo periodo è anche il tema dell'energia maschile, dal momento che sono questi anni in cui i suoi ideali di sacrificio ed eroismo si proiettano sulle figure di soldati, combattenti e partigiani.

Quella di Abramović è la declinazione più fisica e corporale dell'arte performativa: non cerca un'arte che sia bella, ma un'arte che si rivolga alla vita, un'arte che sia ricerca e indagine, anche a costo di essere dolorosa.

Dolorosa fu sicuramente la prima delle sue performance nella quale ricorre all'uso dell'aria: *Rhythm 4* (Fig. 11), la prima performance che realizza in Italia nel 1974 presso la Galleria Diagramma di Luciano Inga Pin. Nel corso di questa Abramović si trova da sola e nuda al centro di una stanza nella quale è posizionato un ventilatore industriale. L'artista, mentre si avvicina progressivamente ad esso, tenta di respirare la quantità maggiore possibile di aria da esso proveniente, con il tentativo di spingere al limite i suoi polmoni, finché questa azione, dopo quarantacinque minuti, finisce per provocarle il soffocamento e dunque la perdita di coscienza.

In questa performance non è solo Abramović ad essere la protagonista, ma lo è anche l'aria, senza la quale sarebbe stato impossibile giungere sino all'esito desiderato, ovvero scoprire quale sia il limite che il suo corpo può raggiungere. È l'aria il mezzo tramite cui l'artista riesce a sondare le capacità dei suoi polmoni, è contemporaneamente ciò che le permette di vivere respirando e ciò che potenzialmente potrebbe ucciderla per soffocamento. L'aria svolge quindi un ruolo duplice e opposto allo stesso tempo: prima è fondamentale e poi diventa dannosa, la soffoca.

L'artista descrive in questo modo questa sua "prova di forza":

Space A

Performance: I slowly approach the air blower, taking in as much air as possible.

Just above the opening of the blower I lose consciousness because oh the extreme pressure. But this does not interrupt the performance.

After falling over sideways the blower continues to change and move my face.

Space B

Performance: The video camera is only focused on my face without showing the blower.

The public looking at the monitor have the impression of me being under water.

The performance lasts three more minutes after the moment I lose consciousness, during which the public are unaware of my state.

In the performance I succeed in using my body in and out of consciousness without any interruption⁶³.

Si comprende quindi che nell'azione proposta dall'artista un ruolo fondamentale è svolto dal pubblico, poiché fondamentale è la reazione di questo di fronte alla visione della performance. La Abramović, infatti, sarà sempre interessata all'effetto che le sue azioni, anche pericolose, sortiscono sul pubblico: talvolta compie atti autolesionisti che portano lo spettatore ad intervenire per salvarle la vita (come avviene nel caso di *Rhythm 5*⁶⁴), mentre in altri è lo spettatore stesso che si trasforma in "carnefice" (come dimostra *Rhythm 0*⁶⁵). Ciò che è fondamentale, però, è la creazione, in entrambi i casi, di un rapporto diretto.

Se è vero che davanti a un artista che testa la propria resistenza psico-fisica sono tanti coloro che ne compatiscono le sofferenze o che possono provare ribrezzo per la crudezza di certi gesti, è anche vero che ci sono persone che si rallegrano quando si trovano ad essere testimoni o co-attori del dolore altrui. [...] Svelare questi aspetti inconfessabili della relazione io/tu è uno dei fini di operazioni molto perturbanti, che mettono in questione il proprio e l'altrui autocontrollo così come la capacità di empatia⁶⁶.

⁶³ Pablo J. Rico, Marina Abramović, Thomas Wulffen (a cura di), *The Bridge/El Puente. Marina Abramović. Exposición Retrospectiva*, catalogo dell'esposizione retrospettiva (Valencia, Sala La Gallera, Teatro Rialto, Filmoteca de la Generalitat – Alicante, Lonja del Pescado), Charta, Milano 1998, p.142.

⁶⁴ Una performance che realizza nel 1974 a Belgrado, della durata di un'ora e quindici minuti: in una piazza di Belgrado forma una stella con del materiale infiammabile, le dà fuoco e inizia a tagliarsi i capelli, le unghie delle mani e quelle dei piedi, che getta tra le fiamme. Quando le fiamme si placano parzialmente la Abramović entra all'interno del perimetro della stella e vi si sdraia al centro.

La performance sarebbe dovuta durare più di un'ora e quindici minuti, ma le fiamme, che assorbono tutto l'ossigeno, fanno in modo che lei respiri soltanto anidride carbonica, finendo per svenire. Verrà salvata da un medico presente tra il pubblico che si accorge che aveva perso i sensi e pertanto la fa spostare dalla stella.

⁶⁵ Performance realizzata a Napoli presso la galleria Studio Morra nel 1974: la Abramović, con lo scopo di creare una metafora del sacrificio muliebre e un simbolo del complesso rapporto tra io e tu, aveva messo a disposizione del pubblico settanta oggetti che potevano essere scelti liberamente ed usati su di lei (alcuni di questi vennero usati per ferirla, tanto che venne costretta ad interrompere la performance).

⁶⁶ Cristina Baldacci, Angela Vettese, *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body Art*, Giunti, Milano, giugno 2012, p.35.

Rhythm 4 non è l'unico lavoro della Abramović in cui compare l'aria e la sua forza distruttiva, potenzialmente mortale: l'aria, infatti, ricopre un ruolo da protagonista anche in una performance che Marina Abramović realizza con Ulay.

Nel 1975, infatti, Marina Abramović incontra Ulay (1943-2020) (pseudonimo di Frank Uwe Laysiepen), un fotografo tedesco nato nel 1943 che in quel periodo lavorava in Olanda e che aveva iniziato a sperimentare le potenzialità delle performance, che reputava atti sovversivi⁶⁷.

Dal 1976 inizia la loro relazione sentimentale e artistica, che durerà per 12 anni (dal 1976 al 1988): il loro sodalizio artistico sarà la performance della loro storia d'amore, dal momento che i due uniranno la parte privata della loro relazione alla parte pubblica. Nel momento in cui iniziano a collaborare i due si considerano una sorta di entità unica, formata dall'unione di un polo maschile e uno femminile. In questo periodo cambia inevitabilmente il rapporto che Abramović ha con le sue performance: non si tratta più solamente di un'indagine sul proprio corpo, ma della relazione di questo in rapporto ad un corpo esterno: la sua energia, che prima era prettamente maschile (dal momento che incarnava i valori di eroismo e sacrificio), diviene ora femminile, ma ciò che rimarrà costante sarà la volontà di portare all'estremo il fisico e la mente (di entrambi).

I due iniziano quindi a viaggiare insieme per tutto il mondo e realizzano, in diversi Paesi, le performance della serie *Relation works*⁶⁸. Si tratta di lavori che intendono analizzare il tema della relazione tra due persone con lo scopo di porre in evidenza le paure di cui i rapporti interpersonali sono portatori. I due performer intendevano esprimere quelle difficoltà e ansie che si vivono in un rapporto di coppia: il successo che ebbero, secondo Ulay, derivava proprio dal fatto che ogni spettatore vi poteva riconoscere qualcosa di personale, identificandosi nel messaggio trasmesso.

⁶⁷ Ulay aveva studiato fotografia per un anno e mezzo (dal 1969 al 1971) presso l'Accademia d'Arte di Colonia e si era successivamente trasferito ad Amsterdam.

⁶⁸ La loro collaborazione inizia con una performance che intende indagare il legame esistente tra due innamorati. La prima performance che realizzano insieme è *Relation in space*, presentata alla Biennale di Venezia nel 1976. In una performance successiva, invece, i due restano legati per i capelli, schiena contro schiena, per diciassette ore consecutive, andando a formare una sorta di essere composto dall'unione di maschile e femminile: si tratta di *Relation in time* del 1977.

Una sintesi del loro lavoro insieme può essere rintracciata nel manifesto che i due redigono nel 1976, “Art Vital”: «Nessuna dimora stabile / Movimento permanente / Contatto diretto / Relazione locale / Autolesione / Superare i limiti / Correre rischi / Energia mobile / Nessuna prova / Nessun finale prestabilito / Nessuna replica / Vulnerabilità estesa / Esposizione al caso / Reazioni primarie»⁶⁹.

Contatto diretto, rischio e vulnerabilità sono tre degli elementi che è possibile rintracciare in *Breathing In/Breathing Out* (Fig. 12), performance nella quale l’aria, ancora una volta, mostra le sue capacità distruttive e il suo potere potenzialmente letale. Si tratta di una performance realizzata due volte, la prima a Belgrado nel 1977 e la seconda ad Amsterdam l’anno successivo, nella quale i due performer, in ginocchio e con le narici occluse da filtri di sigaretta, uniscono le loro bocche in modo tale da sigillarle. Lo scopo era infatti quello di inalare esclusivamente il fiato del partner: Ulay avrebbe quindi espirato nella bocca di Marina, la quale, a sua volta, dopo aver inspirato il fiato del compagno, avrebbe trasmesso il suo ad Ulay. Accade in questo modo che la quantità di ossigeno presente in quella limitata porzione di aria inizi a diminuire e i due, con il passare del tempo, finiscono per inalare una quantità sempre maggiore di anidride carbonica.

Il loro ciclo respiratorio si ripete finché i due non iniziano a sudare, si muovono poi in modo innaturale (come se fossero colti da degli spasmi) e, dopo 19 minuti nella prima esibizione e 15 nella seconda, collassano per mancanza di ossigeno.

Gli spettatori, in quell’occasione, potevano percepire la loro agonia e sofferenza tramite il suono del loro respiro, che veniva amplificato dai microfoni posizionati sul petto.

Quell’unico respiro condiviso rischia di ucciderli: i due artisti vogliono indagare i limiti fisici del corpo e descrivere il rapporto tra uomo e donna. Essi si trovano in una posizione di intimità, come se si stessero baciando, ma si tratta di un bacio che mostra

⁶⁹ Marina Abramović, James Kaplan, *Attraversare i muri. Un’autobiografia*, Bompiani, Milano 2016, p.109.

il suo lato più competitivo e distruttivo: non solo si privano l'uno dell'altra di ossigeno, ma per di più si restituiscono a vicenda anidride carbonica.

I due si nutrono di un unico respiro condiviso: potrebbe sembrare un'azione poetica vista la sua massima intimità, se non fosse che, in realtà, Abramović e Ulay si stanno avvelenando l'un l'altra. Non si salvano, non si scambiano solo ossigeno, ma si distruggono restituendosi anidride carbonica: l'unico modo che hanno per sopravvivere è porre fine a quel momento, inalare ossigeno e, separati l'uno dall'altra, prendere una nuova boccata d'aria.

Il respiro, generalmente inteso come fonte di vita, diviene ora simbolo dello scambio conflittuale tra maschile e femminile.

Nel capitolo 2 della *Genesi* si legge:

Quando Dio, il Signore, fece il cielo e la terra non c'era ancora nemmeno un cespuglio e nei campi non germogliava l'erba. Dio, il Signore, non aveva ancora mandato la pioggia e non c'era l'uomo per lavorare la terra. [...] Allora Dio, il Signore, prese dal suolo un po' di terra e, con quella, plasmò l'uomo. Gli soffiò nelle narici un alito vitale e l'uomo diventò una creatura vivente⁷⁰.

Il soffio divino dà la vita all'uomo: Dio trasmette il suo respiro a Adamo dopo aver creato, nei giorni precedenti, il mondo intero, dopo aver conferito ordine ad una condizione di caos primordiale. Adamo è come un bambino che, non appena viene alla luce, inizia a piangere: è il suo respiro ciò che permette di capire che è vivo.

Già per molti tra i primi pensatori greci, come si è detto, è l'aria il principio di tutte le cose: lo è per Anassimene di Mileto, che la considera l'*archè*, per il suo discepolo Diogene di Apollonia, secondo il quale l'aria, che chiama *pneuma*, costituisce l'anima di tutti gli esseri viventi, lo sarà anche per gli stoici, che ritengono che l'anima sia costituita da una materia sottile e leggera, ovvero il soffio, e infine lo sarà anche per Platone, che la considera ciò che dà vita a tutti gli esseri viventi.

⁷⁰ *La Bibbia. Traduzione interconfessionale in lingua corrente per la lettura*, Editrice Elledici, Roma 2000, p.22.

Si tratta di una concezione che si tramanda per secoli: già nei poemi omerici la vita era intesa come un alito che, alla morte, abbandonava il corpo. Il leggendario Omero, infatti, più volte utilizza il termine *psyché* per indicare il soffio vitale che sopravvive, slegato dal corpo, nell'oltretomba.

Il termine *anima*, infine, deriva dal greco *ànemos*, ovvero “vento”, “soffio”.

Tutti questi esempi, provenienti dalla letteratura antica, dalla filosofia e dalla religione, permettono di capire che si è tramandata per secoli l'idea per cui sia l'aria l'origine della vita, elemento imprescindibile per l'esistenza e senza la quale nulla potrebbe essere.

Le opere di Piero Manzoni, Marina Abramović e Ulay, se in un caso, con Manzoni, sembrano ampliare e secolarizzare questo discorso, nel caso di Marina Abramović e Ulay lo contraddicono: Piero Manzoni, con il suo soffio, dà vita alle sue opere d'arte, facendo dell'aria il loro elemento principale, la sostanza vitale senza la quale non potrebbero esistere. Egli si pone quindi in continuità con i discorsi della letteratura antica e quelli della filosofia greca: l'aria è l'*archè* delle sue opere d'arte. Rispetto alla concezione religiosa, invece, l'artista sceglie di secolarizzarla: in un modo che potrebbe sembrare blasfemo egli si sostituisce a Dio nella creazione. Se quest'ultimo aveva soffiato nelle narici del primo uomo per renderlo una creatura vivente, Manzoni soffia nei suoi palloncini per renderli opera d'arte.

Il discorso su Marina Abramović e Ulay è invece diverso e si distacca da tutti i capisaldi della tradizione, sia quello letterario, sia quello filosofico e anche quello religioso. Allo stesso modo in *Rhythm 4* e *Breathing In/Breathing Out* l'aria cessa di avere un ruolo positivo e diventa un ente distruttivo. In entrambi i casi rischia di uccidere i performer che con essa scelgono di operare: l'aria non è più ciò che dà la vita, ma rischia di spazzarla via.

4 Gli *Air Packages* di Christo e Jeanne-Claude⁷¹

Tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, oltre alla Body Art, si sviluppa anche un'altra corrente artistica che non fa del corpo il suo territorio di ricerca ed espressione, ma si rivolge all'ambiente, naturale e urbano. Si tratta della Land Art, un tipo di arte che sceglie di esprimersi nella natura e negli spazi del quotidiano e fa della natura non solo il contesto della sua azione, ma il soggetto dell'azione stessa. Questa tipologia di attività artistica intende coinvolgere tutti gli aspetti della vita e, per questo motivo, non pone limiti fisici ai suoi interventi: il paesaggio viene trasformato (permanentemente o temporaneamente) e l'attenzione viene spostata dall'oggetto in sé al luogo in cui esso è inserito (in questo si coglie un rifiuto degli spazi espositivi tradizionali).

Gli artisti afferenti a questa corrente, inoltre, sono accumulati dalla volontà di ridurre l'impiego di materiali industriali o estranei all'ambiente⁷².

L'opera d'arte, di conseguenza, non è più ciò che viene installato in un luogo, ma è quest'ultimo a farsi opera d'arte.

Tra gli artisti che fanno parte del movimento artistico della Land Art vi sono Christo e Jeanne-Claude, una coppia che agisce artisticamente nello spazio fisico della natura e che utilizza uno degli elementi che in natura è presente in quantità maggiore: l'aria.

Lo stesso giorno dello stesso anno, il 13 giugno 1935, ma in due città diverse del mondo, Gabrovo (Bulgaria) e Casablanca, nascono rispettivamente Christo e Jeanne-Claude.

⁷¹ Per la stesura di questo capitolo ho consultato i seguenti testi:

JACOB BAAL-TESHUVA (traduzione a cura di Loredana Balducci), *Christo e Jeanne-Claude*, Taschen, Modena 2016

RENATO BARILLI, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, 2014

GERMANO CELANT (a cura di), *Christo and Jeanne-Claude. Water Projects*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 7 aprile – 18 settembre 2016), Silvana Editoriale, Milano 2016

HALAN FOSTER, ROSALIND KRAUSS, YVE-ALAN BOIS, BENJAMIN H.D. BUCHLOH, DAVID JOSELIT (edizione italiana a cura di Elio Grazioli), *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Zanichelli, Bologna 2017

⁷² Come si vedrà, sotto questo punto di vista, anche se solo parzialmente, Christo e Jeanne-Claude rappresentano un caso eccezionale.

Il giovane Christo (1935-2020) (pseudonimo di Christo Vladimirov Javacheff) studia pittura, scultura, architettura e grafica presso l'Accademia di Sofia (dal 1953 al 1956), ma ben presto, dopo essere entrato in conflitto con i dettami accademici del realismo socialista imperanti nel suo Paese, si trasferisce a Praga. Da qui si sposta poi a Vienna, dove si iscrive all'Accademia di Belle Arti, ma nel 1958 raggiunge finalmente la città che ambiva da tempo: Parigi. Nella capitale francese si guadagna da vivere realizzando ritratti ed è così che un giorno conosce Jeanne-Claude (1935-2009). Da questo momento in poi i due formeranno una coppia in ambito sia artistico sia privato.

È a Parigi che Christo inizia a realizzare alcune sculture, prototipi di dimensioni contenute di quelli che saranno i lavori successivi su scala monumentale: egli utilizza il tessuto per impacchettare oggetti d'uso quotidiano considerati privi di interesse dal punto di vista estetico, ma che invece Christo reputava capaci di avere dignità artistica. Si tratta di opere il cui denominatore comune è l'utilizzo del tessuto di colore neutro (che rimarrà una costante anche nei lavori successivi) e la cui vendita diventerà la principale fonte di reddito per i progetti più ampi elaborati nel corso degli anni in collaborazione con la moglie⁷³.

È nel momento in cui i due si trasferiscono negli Stati Uniti, nel 1964, che Christo e Jeanne-Claude, che a Parigi avevano partecipato alla tendenza del Nouveau Réalisme, si trasformano nei precursori di quella che verrà poi denominata Land Art. Qui la coppia abbandona l'interesse per oggetti di misure ridotte e inizia a progettare opere di dimensioni letteralmente monumentali, che è possibile suddividere fondamentalmente in due tipologie: sbarramenti e impacchettamenti. Entrambe queste modalità di lavoro seguono due principi cui Christo e Jeanne-Claude si rifanno: la dimensione democratica dell'arte, che deve essere accessibile a chiunque e quotidianamente (la loro viene infatti definita "arte pubblica" dal momento che coinvolge un pubblico che può essere casuale e che non paga un biglietto per poter fruire dell'opera); il ruolo della memoria collettiva nella legittimazione delle opere (gli interventi non lasciano traccia

⁷³ In questi lavori la critica ha individuato una ripresa da parte di Christo dell'*Enigma di Isidore Ducasse* di Man Ray (1920) o di *Folla che osserva un oggetto impacchettato*, un disegno di Henry Moore del 1942, influenza che Christo stesso ha sempre negato.

tanto nel paesaggio quanto piuttosto nella memoria di chi ne ha fatto esperienza).

Nel primo caso, lo sbarramento, vengono utilizzate prevalentemente taniche di petrolio con le quali creare delle barricate che hanno lo scopo di negare o occludere un determinato paesaggio urbano, come avvenne nel 1962 con *Muro di barili, cortina di ferro*, quando, per otto ore, una strada a senso unico di Parigi, Rue Visconti, venne bloccata da una barriera di 240 barili di petrolio che ostruiva totalmente il traffico⁷⁴.

La seconda tipologia di intervento, invece, quella dell'impacchettamento (*wrapping*), consiste nella copertura temporanea di alcune porzioni di paesaggio. Si può trattare sia di ambienti naturali cui si intende dare rilievo (la natura diviene allora la tela sulla quale porre un segno astratto di colore), sia di aree o edifici presenti nel contesto urbano che si vogliono nascondere e rendere invisibili. L'impacchettamento, che per alcuni sarebbe un modo per proteggere edifici e monumenti, ha quindi il potere di trasformare in modo sorprendente la quotidianità: esso svolge un effetto straniante sugli oggetti e suscita una percezione innovativa: il nucleo del lavoro di Christo e Jeanne-Claude è proprio modificare l'aspetto abituale delle cose, siano esse oggetti, monumenti, edifici o ambienti naturali.

L'espressione che meglio sintetizza la poetica dei due artisti è quella coniata da David Bourdon: «svelare occultando». Quando Christo e Jeanne-Claude nascondono un elemento naturale o artificiale lo rendono simbolicamente più significativo e rafforzano il suo valore: grazie ai loro interventi gli abitanti si accorgono improvvisamente di un elemento della loro città, lo guardano solo quando ne viene impedita la visione ad opera dell'intervento dell'artista. Ancora una volta, come avveniva con Piero Manzoni, la vista del fruitore viene frustrata e, come aveva fatto invece Marcel Duchamp, si sottrae l'ambiente all'indifferenza visiva cui normalmente è sottoposto: i due artisti rendono evidenti, nascondendole, alcune presenze del paesaggio.

⁷⁴ La coppia, in questa occasione, non aveva ottenuto l'autorizzazione delle autorità per realizzare il progetto. Quest'ultimo alludeva alla recente costruzione del Muro di Berlino (1961), fatto che aveva colpito e irritato in modo particolare Christo.

Una delle presenze che viene resa evidente grazie al lavoro di Christo e Jeanne-Claude e che solitamente è sottoposta ad indifferenza visiva (si potrebbe dire anche “indifferenza percettiva”) è proprio l’aria.

L’aria è la cosa più grande del mondo. Abbiamo più aria che acqua e terra. Mi piaceva fare un grande pacchetto per il mio spettacolo. Ma un grande pacchetto è possibile solo quando è riempito d’aria, perché è il materiale più economico⁷⁵.

Intorno alla metà degli anni Sessanta la coppia inizia a realizzare degli impacchettamenti di aria: gli *Air Packages*.

Il primo “pacchetto aereo” (Fig. 13 e 14) risale al giugno 1966 e venne realizzato in occasione di una mostra presso il Van Abbemuseum di Eindhoven, nei Paesi Bassi. Il direttore del museo, Jean Leering, aveva invitato i due artisti a realizzare un lavoro che potesse far parte di quella che aveva definito una “mostra sperimentale”. Dunque, con l’obiettivo di ottenere il volume maggiore con la spesa minore, Christo e Jeanne-Claude avevano progettato e realizzato questo enorme pallone pieno d’aria di forma sferica del diametro di cinque metri che era stato avvolto con polietilene e tela gommata. Grazie ad alcune corde e cavi d’acciaio, poi, il pacchetto era stato fissato ai pennoni situati all’ingresso del museo in modo tale che rimanesse sospeso da terra e, soprattutto, ostruisse la visuale del museo stesso.

Oltre ad occultare l’ingresso dell’edificio, il pallone d’aria, essendo fissato rigidamente, diveniva una negazione di sé stesso: l’aria, “imprigionata” all’interno di un involucro di polietilene, corde e cavi d’acciaio, non era più quell’elemento libero e volatile che circonda ogni cosa, ma diveniva una sorta di scultura resa immobile, priva di libertà.

I due artisti, con la loro arte, fanno in modo di dimostrare che l’uomo non è dominato dalla natura: loro, al contrario, prendono il controllo della natura stessa (nel caso degli *Air Packages* di un elemento come l’aria) e ne propongono un’inedita visione e

⁷⁵ Si tratta di una dichiarazione rilasciata da Christo in occasione della realizzazione del suo primo lavoro con l’aria risalente al 1966 (<https://christojeanneclaude.net/artworks/air-package/>).

consapevolezza.

Anche questo primo *Air Package*, come tutti gli altri interventi di Christo e Jeanne-Claude, viene “mantenuto in vita” per un periodo limitato di tempo (si tratta in media due settimane).

Tutti i nostri progetti hanno una fortissima qualità nomade, che ricorda le tribù che si spostano con le loro tende; usando un materiale fragile si avverte una maggiore urgenza di vedere quello che domani non ci sarà più... nessuno può comprare questi progetti, nessuno può diventarne proprietario, nessuno li può commercializzare, nessuno può far pagare biglietti di ingresso; nemmeno noi possediamo queste opere. Il nostro lavoro è sulla libertà. La libertà è nemica del possesso, e il possesso equivale alla permanenza. Ecco perché l'opera non può rimanere⁷⁶.

Elemento fondamentale nella ricerca artistica della coppia è la temporaneità: i lavori non restano in situ per molto tempo e vengono così documentati da immagini fotografiche e film. Sono questi ultimi, insieme ai progetti preparatori e ai modellini, ciò che dura nel tempo e assicura che l'idea venga tramandata (sono anche ciò che viene venduto e il cui ricavato permette di realizzare le opere su larga scala).

I loro lavori hanno carattere effimero, durano solo nella memoria di quelle persone che ne hanno avuto esperienza diretta e dunque, oltre a sfidare la concezione tradizionale dell'arte come qualcosa di immortale ed eterno, trasmettono un senso di urgenza di visione:

Un'opera d'arte temporanea dà luogo ad un sentimento di fragilità e vulnerabilità, all'urgenza di vedere e alla consapevolezza dell'assenza, perché sappiamo che domani non ci sarà più. Il tipo di amore e tenerezza che gli esseri umani provano verso ciò che non è destinato a durare, ad esempio l'amore e la tenerezza per l'infanzia o per la nostra vita, è ciò che vogliamo infondere nel nostro lavoro come qualità estetica supplementare⁷⁷.

⁷⁶ Giorgio Cricco, Francesco Paolo di Teodoro (a cura di), *Il Cricco Di Teodoro. Itinerario nell'arte. Dall'età dei lumi ai giorni nostri* (versione azzurra della terza edizione), Zanichelli, Bologna 2012, p.1521.

⁷⁷ Jacob Baal-Teshuva (traduzione a cura di Loredana Baldinucci), *Christo e Jeanne-Claude*, Taschen, Modena 2016, p.82.

Ancora più effimera è la durata del secondo *Air Package*: a fronte di un tempo di progettazione di quattro anni, l'operazione durerà per soli quattro giorni.

42.390 Cubic Feet Package (Fig. 15 e 16) venne realizzato nell'ottobre 1966 con l'aiuto di 147 studenti presso la Minneapolis School of Art, in Minnesota. Si trattava di un "volume temporaneo" ripieno d'aria lungo in totale oltre venti metri e che era stato composto da due tipologie di elementi: quattro palloni aerostatici da ricerca ad alta quota dell'esercito degli Stati Uniti, che misuravano ciascuno cinque metri e mezzo di altezza e 7,6 metri di diametro, e 2800 palloncini colorati del diametro medio di settanta centimetri. Sia i palloni aerostatici sia i palloncini colorati erano stati gonfiati, sigillati e poi avvolti insieme grazie a 740 metri quadrati di polietilene trasparente, a sua volta sigillato con nastro adesivo e legato con 950 metri di corda di canapa. Questo "pacco" risultante era stato ulteriormente riempito d'aria tramite due compressori, sino a raggiungere un volume di 12.000 metri cubi.

Considerando che i palloni aerostatici d'alta quota pesavano circa 4,5 chili ciascuno, il peso totale del lavoro aereo oblungo aveva raggiunto i 225 chilogrammi.

L'idea originaria di Christo, Jeanne-Claude e dei loro studenti era quella di far volare questa "struttura" d'aria dal campus della scuola in cui era stata costruita fino al prato situato presso il vicino Minneapolis Institute of Arts. A causa di alcune turbolenze d'aria, però, l'agenzia aeronautica responsabile dello spostamento ne proibì il decollo e dunque fu possibile soltanto sollevarla a soli sei metri da terra.

Nonostante questo imprevisto quello di *42.390 Cubic Feet Package* risultò un esperimento interessante per i due artisti e per gli studenti, che in quei giorni avevano fatto i turni di notte per controllare che il processo di costruzione di questo "impacchettamento" procedesse senza problemi.

Per la realizzazione di quest'opera erano stati una coppia di amici e collezionisti di Christo e Jeanne-Claude a sostenere le spese per il noleggio dell'elicottero e il lavoro del pilota, chiedendo in cambio agli artisti un disegno originale del progetto. I costi rimanenti, invece, quelli per i materiali utilizzati, vennero ottenuti vendendo un'edizione di cento pezzi di *Wrapped Boxes*: si trattava di scatole impacchettate che

sembravano comunissimi pacchi postali. Proprio per questo motivo, quando vennero spediti ai membri del Contemporary Arts Group, questi ultimi, ignari, li aprirono. Al loro interno trovarono un certificato firmato e numerato in cui si leggeva «Hai appena distrutto un'opera d'arte».

La realizzazione di quest'opera dimostra, forse più di molte altre, la ragione per cui Christo e Jeanne-Claude riescano ad avere un successo esteso: anche nel caso di *42.390 Cubic Feet Package*, infatti, nonostante lo spostamento previsto del lavoro aereo non sia stato possibile (a causa della forza del vento), l'opera venne considerata un successo. I due personaggi, infatti, hanno sempre dimostrato di avere un forte talento nella comunicazione ed un successo carismatico: fanno in modo che le persone provino esperienze artistiche al di fuori dei musei e degli altri luoghi tradizionali di conservazione delle opere d'arte, comunicano con le persone e con la popolazione residente nei luoghi in cui operano, coinvolgono un numero elevato di persone e trasmettono un comune senso di soddisfazione.

Christo e Jeanne-Claude fanno in modo che l'arte non sia solo vista, ma anche vissuta (come dimostra il loro ultimo pacchetto aereo, *Big Air Package*) e creano un tipo di arte che si potrebbe definire sociale. I due artisti organizzano incontri con gli studenti e la popolazione per fare in modo che la loro arte non si imponga forzatamente sul territorio. Per loro è importante il consenso della popolazione, come fondamentale è anche la componente burocratica del loro lavoro: hanno bisogno di richiedere e ottenere i permessi da parte delle autorità, che spesso si dimostrano diffidenti, per realizzare opere pubbliche di questa portata.

Nessun altro artista nella storia ha mai dedicato più tempo di Christo e Jeanne-Claude a presentarsi e presentare la propria arte alla gente di tutto il mondo. Il successo di pubblico dei loro progetti [...] si deve, in non piccola parte, alla loro disponibilità e al loro dono naturale per l'insegnamento. Sono stati i primi artisti a scegliere di indagare l'impatto dei loro progetti sull'uomo e sull'ambiente. Molti artisti ritengono che educare il pubblico in prima persona sottragga troppo tempo al loro lavoro. Per

Christo e Jeanne-Claude l'interazione verbale con il pubblico costituisce parte integrante della loro creatività⁷⁸.

La realizzazione concreta dell'opera, infatti, per Christo e Jeanne-Claude, non è altro che la seconda fase del loro lavoro, quella che definiscono "fase hardware": il momento più gratificante, coronamento di un'idea risalente, molto spesso, a molti anni prima (la cosiddetta "fase software")⁷⁹.

La terza opera il cui soggetto principale è l'aria è *5.600 Cubic Meter Package* (Fig. 17 e 18), un'installazione realizzata il 3 agosto 1968 in occasione della quarta edizione di Documenta di Kassel, in Germania. Questa struttura d'aria fu la più grande mai realizzata fino a quel momento, il "pacco d'aria" che più attirò l'attenzione pubblica, nonché una delle opere più discusse dell'edizione di Documenta di quell'anno.

Si trattava di un imballaggio d'aria autoportante (non vi era alcuno scheletro metallico a sostenerlo) di 5.600 metri cubi visibile a venticinque chilometri di distanza.

Questo lavoro era composto da un involucro di duecento metri quadrati di tessuto rivestito in PVC e legato con corde. L'involucro era poi trattenuto da una rete di 3.500 metri di corda che era stata preparata appositamente da alcuni professionisti, che avevano anche realizzato milleduecento nodi. Ciò che si veniva a creare era una struttura di forma cilindrica aperta alla base che doveva essere sollevata in posizione verticale e riempita d'aria perché rimanesse sollevata. Dopo tre tentativi falliti, nove ore di operazioni e l'ausilio di cinque gru (due delle quali erano alte oltre settanta metri), questo *Air Package* venne sollevato dalla posizione orizzontale in cui si trovava, disteso a terra, alla sua posizione verticale definitiva. Si rese necessario uno sforzo non indifferente dal momento che il peso dell'involucro era di sette tonnellate, con un'altezza di ottantacinque metri e un diametro di dieci metri.

Una volta sollevato il pacchetto era stato riempito d'aria e la sua pressione interna

⁷⁸ J. Baal-Teshuva (traduzione a cura di Loredana Balducci), *Christo e Jeanne-Claude*, Taschen, Modena 2016, p.31.

⁷⁹ Si pensi, a titolo di esempio, all'impacchettamento del Reichstag di Berlino nel 1995, un'operazione durata due settimane che però i due artisti avevano iniziato a progettare ben ventiquattro anni prima, nel 1971.

veniva mantenuta grazie ad un ventilatore a velocità variabile azionato a corrente (era presente anche un generatore a benzina da utilizzare nel caso in cui fosse venuta meno la corrente).

La base del pacchetto, quella che lo teneva ancorato a terra, era stata progettata da un ingegnere: una struttura in acciaio di 3,5 tonnellate e del diametro di undici metri che serviva a tenere sollevato il pacchetto aereo all'altezza di undici metri da terra. Questa struttura era stata a sua volta saldata ad una colonna centrale, anch'essa in acciaio, che la congiungeva al suolo, dove si trovava una base di cemento del peso di una tonnellata. Per fare in modo che l'opera restasse in posizione verticale, infine, era stata fissata ad alcuni tiranti d'acciaio che, nell'estremo opposto, si ancoravano a dodici basi di cemento armato (metà di queste pesava dieci tonnellate, mentre l'altra metà ne pesava diciotto)⁸⁰.

Jeanne-Claude riporta il seguente aneddoto inerente alla difficile operazione di sollevamento:

There had never been an inflated structure of that size on earth.

So we couldn't ask anybody how to do it...

At one point, the balloon came unbalanced and started banging on one crane and then another. The crane operators had never done anything like this in their lives, when one crane began to tip, I ran toward the man in the cabin yelling: "Jump!" He shouted back at me in German. I later found out that he had said: "Woman go back in the kitchen and let me do my job"⁸¹.

Alla fine dell'operazione e dell'edizione di Documenta di quell'anno il terreno venne riportato alle sue condizioni originarie, le basi in cemento rimosse e i materiali utilizzati riciclati.

Non solo in questo caso, infatti, ma per tutti i loro progetti Christo e Jeanne-Claude si impegnano ad utilizzare materiali ecologici, di scarto o quantomeno riciclabili dopo il

⁸⁰ I numeri (anche quelli delle persone che collaborano alla realizzazione dei loro progetti) e le statistiche sono una parte fondamentale del lavoro di Christo e Jeanne-Claude poiché ne traducono l'impegno, la grandezza e lo sforzo necessari.

⁸¹ Germano Celant (a cura di), *Christo and Jeanne-Claude. Water Projects*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 7 aprile – 18 settembre 2016), Silvana Editoriale, Milano 2016, p.86.

loro utilizzo, quando l'opera d'arte viene rimossa. Nel loro lavoro prestano molta attenzione all'impatto ambientale: non vogliono che i loro progetti danneggino il territorio, ma anzi, talvolta la realizzazione delle loro opere diventa occasione per migliorare il luogo in cui si situano⁸².

Un altro degli elementi principali della filosofia di Christo e Jeanne-Claude, utilizzato anche per la realizzazione di *5.600 Cubic Meter Package*, è quello inerente al finanziamento delle loro opere: i due artisti non ricorrono all'aiuto di sponsorizzazioni o al supporto proveniente da sovvenzioni pubbliche, ma pagano di tasca propria le installazioni. Questo si rende possibile grazie ai ricavi derivanti dalla vendita di disegni, schizzi e modellini preparatori (che i due artisti producono in quantità elevate). Anche in occasione di *5.600 Cubic Meter Package* venne adottato questo metodo di lavoro: oltre ai disegni preparatori del progetto furono venduti anche alcuni dei loro primi lavori di impacchettamento di oggetti di dimensioni ridotte risalenti agli anni Cinquanta e Sessanta.

Nel 2009 Jeanne-Claude muore, ma il marito non smette di realizzare le ultime opere che avevano progettato insieme. Tra queste vi è anche l'ultimo lavoro in cui compare l'aria, il quarto *Air Package: Big Air Package* (Fig. 19 e 20). Questo ambiente venne realizzato tra il 16 marzo e il 30 dicembre 2013 all'interno del Gasometro di Oberhausen, in Germania. Il progetto risale agli ultimi mesi in cui Jeanne-Claude era ancora in vita e verrà elaborato in modo completo e poi portato a termine in modo autonomo da Christo a partire dal 2010: *Big Air Package* fu il primo progetto realizzato dopo la morte di Jeanne-Claude.

Il Gasometro di Oberhausen è un cilindro d'acciaio costruito tra il 1928 e il 1929 con lo scopo di immagazzinare il gas generato come prodotto secondario dalla lavorazione industriale del ferro. Si tratta di uno dei serbatoi più grandi del mondo: 117 metri

⁸² Nel 1983, ad esempio, in occasione della realizzazione di *Surrounded Islands*, l'incorniciatura di undici isole artificiali della Baia di Biscayne (Miami) con del polipropilene rosa, vennero rimosse quaranta tonnellate di rifiuti. Per fare in modo che la realizzazione dell'opera fosse sicura per l'ambiente e il suo ecosistema, inoltre, vennero interpellati perché collaborassero un gran numero di esperti.

d'altezza e 68 metri di diametro.

Dopo che venne dismesso, nel 1988, si iniziò a pensare come questa architettura abbandonata potesse essere riqualificata. Saranno Christo e Jeanne-Claude a decidere di utilizzare questo luogo per ospitare i loro progetti: *Big Air Package*, infatti, non era la prima opera che i due eseguivano nel Gasometro di Oberhausen, unico luogo in cui la coppia realizza un secondo lavoro. Nel 1999, infatti, vi avevano ambientato *The Wall, 13.000 Oil Barrels*, un'installazione della durata di cinque mesi composta da un muro di 26 metri di altezza, 68 di larghezza e sette di profondità costituito da 13.000 barili di petrolio sovrapposti gli uni agli altri e dipinti con colori brillanti (che poi vennero riportati alla loro funzione originaria).

Big Air Package, invece, è un'architettura gonfiabile e praticabile realizzata con 20.350 metri quadrati di tessuto in poliestere trasparente e 45.000 metri di corda in polipropilene. Questo involucro venne riempito d'aria e gonfiato completamente per fare in modo che mantenesse una posizione verticale tramite due ventilatori che mantenevano una pressione costante di ventisette pascal. In questo modo questa installazione raggiungeva i novanta metri di altezza, cinquanta metri di diametro ed un peso totale di 5.300 chilogrammi. Con il suo volume di 177.000 metri cubi *Big Air Package* era il più grande pacchetto d'aria mai realizzato.

Questa scultura, inoltre, non poteva essere soltanto osservata, ma anche vissuta: i visitatori potevano ammirare il pacchetto d'aria sia dall'interno, immergendovisi, sia dall'esterno, situandosi nel piccolo spazio risultante tra la parete interna del gasometro e la membrana esterna dell'installazione: uno stretto passaggio permetteva quindi di aggirarlo, mentre alcune camere d'equilibrio facevano in modo che vi si potesse entrare senza che si sgonfiasse.

Lo spettatore, in questo modo, veniva immerso in una bolla, uno spazio immateriale in cui vi era una luce diffusa, i suoni apparivano ovattati e rendevano l'atmosfera disorientante, immersa nel silenzio e nella tranquillità. Una "cattedrale d'aria" diversa da tutti gli impacchettamenti precedenti: a differenza degli altri impacchettamenti, infatti, che nascondono l'architettura che vi si trova al di sotto, nel caso di *Big Air*

Package era questo ad essere celato dall'architettura del gasometro: gli artisti, in questo caso, non hanno agito dall'esterno, bensì dall'interno riempiendo uno spazio vuoto con il vuoto, l'aria.

La scultura tradizionale crea il proprio spazio. Noi prendiamo uno spazio che non appartiene alla scultura e lo utilizziamo per creare una scultura⁸³.

Tutte le sculture d'aria di Christo e Jeanne-Claude non sono tradizionali: tutti gli *Air Packages* sono realizzati con un elemento inedito: l'aria.

Come si è visto questo elemento non solo permette di realizzare opere di grandi dimensioni e a basso costo, ma è anche ciò tramite cui viene ripensato il concetto di scultura, installazione e, in generale, opera d'arte. L'aria permette di costruire opere monumentali, è un elemento gratuito, di cui tutti possono disporre in quantità illimitata ed è per questo che Christo e Jeanne-Claude la scelgono. Con l'aria, inoltre, è possibile creare soltanto lavori effimeri: fin dal momento in cui li progettano i due artisti sanno che gli *Air Packages*, prima o poi, si sgonfieranno e pertanto non verrà meno la loro volontà di creare opere d'arte che siano nomadi, temporanee, effimere, ma, soprattutto, libere, libere come l'aria.

⁸³ J. Baal-Teshuva (traduzione a cura di Loredana Balducci), *Christo e Jeanne-Claude*, Taschen, Modena 2016, p.22.

5 Aria come precarietà nella ricerca di Damien Hirst⁸⁴

Se Christo e Jeanne-Claude realizzano lavori poetici sull'ambiente, accessibili a tutti, liberi poiché estranei al possesso e per i quali si preoccupano delle conseguenze delle loro azioni, le opere di Damien Hirst sono diametralmente opposte. La sua è un'arte diretta, molte volte dura, scandalosa, con un costo così elevato che solo poche persone al mondo possono permettersi di possederla, un'arte in cui la componente economica è fondamentale. Damien Hirst è un *artistar*, esibizionista e provocatore, probabilmente di più ancora di Duchamp e Manzoni.

Insomma, Damien Hirst può essere definito come un fenomeno mediatico che non disdegna né la popolarità né i soldi, un artista abile nel farsi pubblicità e nell'attirare su di sé l'attenzione pubblica (grazie anche ai prezzi di vendita che raggiungono le sue opere). La sua arte è una commistione di moda, media, investimenti e intrattenimento e infatti i suoi lavori si fanno portatori di un brand: il brand "Hirst".

Descrivere esclusivamente in questo modo Damien Hirst e la sua arte sarebbe però riduttivo e superficiale: egli è un artista che riesce ad esprimere l'angoscia contemporanea, che riflette sulla caducità del tempo e del corpo. Con la sua arte egli ricerca una risposta alle principali domande esistenziali dell'uomo, quelle sull'amore, la morte, la malattia e la vita.

Damien Hirst realizza una serie di opere utilizzando l'aria, opere che condensano tutti gli aspetti, spesso apparentemente antitetici, della sua arte.

L'arte è un soffio⁸⁵.

⁸⁴ Per la stesura di questo capitolo ho consultato i seguenti testi:

DAMIEN HIRST, GORDON BURN (traduzione a cura di Michele Robecchi), *Manuale per giovani artisti. L'arte raccontata da Damien Hirst*, Postmedia, Milano 2004

LUDOVICO PRATESI, *Arte contemporanea. I protagonisti della scena globale da Koons a Cattelan*, Giunti Editore, Milano, dicembre 2015

DONALD THOMPSON (traduzione a cura di Giovanna Amadasi), *Damien Hirst e lo squalo*, in *Lo squalo da 12 milioni di dollari. La bizzarra e sorprendente economia dell'arte contemporanea*, Mondadori, Milano 2017.

⁸⁵ Damien Hirst, Gordon Burn (traduzione a cura di Michele Robecchi), *Manuale per giovani artisti. L'arte raccontata da Damien Hirst*, Postmedia, Milano 2004, p.277.

Le origini di Damien Hirst sono legate alla classe operaria e a problemi di carattere familiare (il padre abbandona lui e sua madre poco dopo la sua nascita): nasce il 7 giugno 1965 a Bristol in una famiglia molto povera e, spronato da sua madre, un'artista dilettante che lo invitava spesso a disegnare, inizia a frequentare la scuola d'arte di Leeds. Quasi ventenne si trasferisce a Londra, dove inizia a frequentare nel 1986 il Goldsmith College, una scuola innovativa con un approccio molto libero all'arte. In questi stessi anni inizia anche a lavorare presso una galleria di arte contemporanea nella quale gli viene assegnato il compito di allestire le mostre e appendervi i quadri, attività che gli permettono di avere un contatto diretto con l'arte.

Nel 1988 Damien Hirst ottiene il suo primo successo: presso degli ex uffici portuali abbandonati in una zona periferica di Londra cura la mostra *Freeze*. Il suo successo iniziale, infatti, è legato al suo ruolo di curatore prima ancora che di artista: egli è il curatore principale della mostra, nella quale vengono esposti i lavori di diciassette dei suoi compagni di college. In quell'occasione Damien Hirst aveva scelto le opere, trovato i fondi per la realizzazione del catalogo (che era stato sponsorizzato da un ufficio immobiliare), organizzato l'inaugurazione, aveva invitato galleristi, giornalisti e possibili collezionisti e aveva scelto uno spazio che fosse funzionale, ampio sufficientemente e adatto a presentare l'arte contemporanea.

Freeze si rivelerà un successo, evento di riferimento che, oltre a segnare la carriera di molti degli artisti che faranno parte del gruppo degli Young British Artists (dei quali Hirst stesso è considerato il membro principale), rappresenta anche l'esordio artistico di questo artista⁸⁶. Quest'ultimo, in questa occasione, espone *Boxes*, un lavoro composto da ottantuno scatole di cartone dipinte e fissate al muro in modo organizzato, elementi componibili che si sviluppano nello spazio: emerge fin da subito il suo interesse per gli elementi organizzati e per il modulo della scatola. A *Freeze* Damien Hirst presenta anche *Edge* e *Row*, due opere che si completano l'una con l'altra e che

⁸⁶ È proprio in occasione di questa mostra che Damien Hirst conosce Charles Saatchi, uno dei principali collezionisti del momento e quello che diventerà anche il collezionista di Hirst stesso. Saatchi svolgerà un ruolo di primaria importanza nello sviluppo della carriera artistica dell'artista, finanziando prima e comprando poi molti dei suoi lavori.

daranno vita alla serie degli spot paintings. Anche in questo caso emergono alcuni degli elementi fondamentali della ricerca dell'artista che rimarranno costanti con il passare del tempo: il suo amore per la pittura e quello per il colore (egli stesso si considera un colorista innamorato del colore).

Quando ho cominciato volevo dipingere, ma non ci riuscivo. Questo cazzo di “spazio bianco vuoto”, mi faceva impazzire. Mi vedevo come pittore. Le ho provate tutte, ma non ci sono mai riuscito. Allora ho iniziato a fare dei collage, se andavo in giro per strada a raccogliere degli oggetti già fatti, riuscivo a sistemarli magnificamente. E ho continuato così⁸⁷.

Damien Hirst si diploma nel 1989 e l'anno successivo cura un'altra mostra, *Gambler*, dove espone quella che lui stesso riconosce come la sua opera più importante: *A thousand years*. Si tratta di un'opera che verrà considerata aggressiva, nella quale esplicita per la prima volta la sua ossessione per la morte e ritorna sul modulo della scatola, che permette di isolare l'opera, teatralizzarla (la scatola diventa una sorta di spazio scenico) e distinguerla dallo spazio circostante. Con questo lavoro egli ripropone il ciclo vitale e rende evidente il fatto che non ci sia morte senza vita e, viceversa, non ci sia vita senza morte: in una parte del lavoro vi è la testa di una mucca in fase di putrefazione, mentre in un'altra zona vi sono delle larve di mosca che, dopo essersi schiuse ed essere cresciute, nel tentativo di raggiungere la testa della mucca, volano attraverso un passaggio nel quale finiscono per essere uccise.

Anche in questo lavoro emergono alcuni dei punti principali della sua ricerca che si ripeteranno nelle opere successive: la sua tendenza a dividere e a tagliare le cose e quella di utilizzare animali (vivi o morti) nei lavori, cosa che spesso lo renderà oggetto di critiche.

Nel 1995 vince il Turner Price (un premio assegnato una volta l'anno ad un artista inglese con meno di cinquant'anni) grazie ad un'opera simile a quella che aveva

⁸⁷ D. Hirst, G. Burn (traduzione a cura di Michele Robecchi), *Manuale per giovani artisti. L'arte raccontata da Damien Hirst*, Postmedia, Milano 2004, p.36.

realizzato, due anni prima, per rappresentare la Gran Bretagna alla Biennale di Venezia: *Mother e Child, Divided*⁸⁸.

In generale, è possibile suddividere i lavori che Damien Hirst realizza in quattro macrocategorie: la serie che egli stesso definisce *Natural History*, in cui utilizza animali morti, talvolta sezionati e conservati in formaldeide, «sospesi nella morte» e che rappresentano «la gioia di vivere e l'ineluttabilità della morte»⁸⁹ (l'esempio più celebre è certamente *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, uno squalo tigre proveniente dall'Australia che era stata imbalsamato e successivamente inserito all'interno di una teca contenente della formaldeide in modo che sembrasse nuotare, ancora vivo, all'interno della galleria, pronto ad attaccare lo spettatore). Una sottocategoria di questa serie è quella dei *Butterfly paintings*, lavori in cui utilizza farfalle intere o esclusivamente ali di queste che vengono posizionate sulla tela, una riflessione sul tema della vita, della morte e della bellezza effimera.

L'idea di tagliare le cose a metà nasce dall'aver due parti della stessa cosa, ... , e fare qualcosa di diverso con ognuna⁹⁰.

La seconda tipologia di lavori è quella delle *cabinet series* (o *medicine cabinet*), riproduzioni fedeli di confezioni di farmaci o di singole pillole sfuse che vengono posizionate in armadietti per medicinali, esposti per la prima volta alla mostra *Gambler* del 1990. In questa tipologia di opere traspare la ricerca di ordine che l'artista tenta sempre di perseguire, ma soprattutto la sua ossessione per il corpo e la cura di esso, secondo l'idea di base che l'arte possa curare le persone, sia il loro corpo, ma anche la loro mente. Con il tempo Damien Hirst continuerà a modificare la disposizione dei medicinali negli armadietti: seguirà, da esempio, un ordine di tipo cromatico, per

⁸⁸ Si trattava di una scultura composta da due teche di vetro, all'interno di ciascuna delle quali vi era la metà di una mucca e la metà di un vitello, entrambi tagliati nel senso della lunghezza, dalla testa alla coda.

⁸⁹ Donald Thompson (traduzione a cura di Giovanna Amadasi), *Damien Hirst e lo squalo*, in *Lo squalo da 12 milioni di dollari. La bizzarra e sorprendente economia dell'arte contemporanea*, Mondadori, Milano 2017, p. 89.

⁹⁰ D. Hirst, G. Burn (traduzione a cura di Michele Robecchi), *Manuale per giovani artisti. L'arte raccontata da Damien Hirst*, Postmedia, Milano 2004, p.184.

formato o, ancora, sceglierà di posizionare le medicine seguendo la struttura del corpo umano (con i medicinali per la testa in alto e, scendendo, quelli inerenti alle altre parti del corpo)⁹¹.

Vi sono poi gli *spot paintings*, la serie cui viene dato l'avvio con i già citati *Edge* e *Row* del 1988. Si tratta di opere in cui diversi cerchi colorati, perfetti e identici gli uni agli altri per forma e dimensioni, vengono dipinti sulla superficie bianca della tela in modo ordinato. Queste "pitture di tondi", in realtà, non vengono realizzate da Hirst stesso, bensì dai suoi assistenti, mentre a lui spetta la proprietà intellettuale del concetto⁹². Si tratta di una serie molto lunga che realizza dal 1986 al 2011, una formula positiva della sua produzione artistica che infatti fa degli *spot paintings* le opere più vendute di questo artista, preferite dai collezionisti poiché facilmente collocabili, a differenza delle altre tipologie, anche all'interno di uno spazio domestico.

Dal 2012 l'artista continuerà a produrre questa tipologia di lavori, anche se abbandonerà l'organizzazione precisa dei cerchi di colore tipica delle opere precedenti. L'ultima categoria del lavoro di Damien Hirst è quella degli *spin paintings*, lavori realizzati in modo meccanico e che esprimono la forza del caso, sentimenti felici e l'amore dell'artista per il colore. Quest'ultimo, per realizzazione di queste opere, viene gettato su una tela bianca mentre viene fatta roteare, in modo tale che il colore venga steso dalla forza centrifuga.

Alcuni dei lavori dell'artista sono una commistione di queste categorie principali, ma il filo rosso che lega tutta la sua produzione è quello dell'analisi del rapporto tra vita, morte e malattia. Le sue opere esprimono sentimenti come la paura, l'orrore e la provocazione, intendono mettere a nudo l'assurdità dell'esistenza e il decadimento delle cose, il lato oscuro dell'animo umano, ma anche la gioia di vivere. Quest'ultima si interseca sempre alla paura della morte, affrontata in modo morboso, ma ciò che

⁹¹ Quello dei medicinali è un mondo cui l'artista si interessa per l'importanza assunta nella società contemporanea verso le medicine e i luoghi in cui queste vengono prodotte e distribuite. Egli interpreta la medicina come una nuova fede e i composti chimici come una nuova divinità: i farmaci divengono beni di consumo ampiamente utilizzati nella società di massa e per questo motivo Damien Hirst vuole essere un alchimista del XXI secolo.

⁹² Hirst è convinto che l'artista debba avere delle idee, la cui realizzazione effettiva può essere delegata ad altri, anche se sotto la sua supervisione. Per questo motivo, infatti, dichiarerà spesso che i lavori di questa serie realizzati personalmente da lui non gli piacciono e, al contrario, di apprezzare maggiormente quelli realizzati dai suoi collaboratori, che reputa migliori.

Damien Hirst stesso dice della sua arte spiega limpidamente e meglio di qualsiasi altra analisi ciò che desidera comunicare:

Per me alla fine l'arte deve coinvolgermi da un punto di vista esistenziale. Non basta mandarla giù, deve essere qualcosa che mi rimanga in mente. Anche se mi fa sbellicare dalle risate, devo sentire qualcosa. Voglio sentire⁹³.

Voglio vivere per sempre. [...] Cosa voglio? Vivere per sempre e non posso⁹⁴.

C'è sempre una logica nella mia testa che mi spinge a ragionare su come bisognerebbe vivere e cosa si dovrebbe fare. Arrivo sempre alla conclusione che bisognerebbe soltanto vivere⁹⁵.

Si comprende quindi che la sua ossessione per la morte non è da intendere come un attaccamento morboso o macabro nei confronti di essa, ma, al contrario, si tratta di un modo per celebrare la vita. Probabilmente anche il suo impegno nel diventare una star è un modo per affrontare la morte: essere famoso non è altro che un tentativo di raggiungere l'immortalità, di rimanere in vita per sempre almeno nella memoria della gente.

Questo suo modo di esorcizzare la morte, il tentativo di beffeggiarsi di essa, di esorcizzarla rendendola ridicola, torna anche nei lavori che Damien Hirst realizza facendo uso dell'aria, lavori in cui l'aspetto più inquietante e oscuro della morte stride con elementi provenienti dal mondo del gioco. Queste opere fanno parte della serie denominata *Mental Escapology*.

L'escapologia è generalmente intesa come l'abilità di un artista di sfuggire o liberarsi da costrizioni fisiche, ma ciò da cui Damien Hirst sembra voler trovare una liberazione sono le costrizioni mentali.

⁹³ D. Hirst, G. Burn (traduzione a cura di Michele Robecchi), *Manuale per giovani artisti. L'arte raccontata da Damien Hirst*, Postmedia, Milano 2004, p.16.

⁹⁴ *Ivi*, pp.47-52.

⁹⁵ *Ivi*, p.35.

La prima opera di questa serie in cui l'artista fa uso dell'aria ha un titolo insolitamente lungo ed enigmatico: *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now* (Fig. 21), un lavoro esposto nel 1991 in occasione della sua prima mostra personale, intitolata "Internal Affairs", tenutasi presso l'Institute of Contemporary Art di Londra. Quest'opera, il pezzo centrale della mostra, era composta da due lastre di vetro, una comunissima canna di gomma, un compressore e una pallina da ping-pong: le due lastre di vetro, posizionate a formare una croce, recavano nel punto in cui si intersecavano la canna di gomma che, all'estremità opposta, era collegata al compressore d'aria. L'accensione di quest'ultimo faceva in modo che si creasse un getto d'aria che, dopo essere passato per tutta la lunghezza della canna, fuoriusciva da questa in corrispondenza del centro delle lastre di vetro e teneva sospesa in aria la pallina da ping-pong che si trovava in quel punto.

Le lastre di vetro, materiale che secondo l'artista «è la cosa più solida e trasparente dietro la quale nascondersi», conferivano all'opera l'idea di trasparenza e fragilità. La pallina da ping-pong, inoltre, elemento leggero che resta sospeso in aria a roteare, trasmette un'idea di precarietà, fragilità, leggerezza e instabilità, come se l'equilibrio creato dal getto d'aria potesse rompersi da un momento all'altro.

I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now è quindi un'opera che ragiona sulla fragilità dell'essere (tema che, come si è visto, risulta frequente nelle opere di Damien Hirst, nonostante il suo costante tentativo di ostentare sicurezza), sulla precarietà dell'esistenza, sull'azione che il tempo ha sulle cose. L'opera sembra trasmettere ilarità e ottimismo, stati d'animo cui generalmente è associato l'artista (in contrasto, invece, con ciò che sembra dimostrare la maggior parte dei suoi lavori), ma questa leggerezza è controbilanciata sia dal basamento su cui si trovava lo strumento tramite cui fuoriusciva l'aria, due lastre in vetro con gli spigoli sbeccati che si sarebbero potuti rivelare pericolosi nel caso in cui uno spettatore vi si fosse avvicinato troppo, sia dalla colonna d'aria stessa, elemento centrale dell'opera.

Lo spettatore si rende conto che l'equilibrio dell'intero lavoro è centrato su un soffio d'aria: solo grazie a questo la pallina riesce a mantenere la sua posizione e, se improvvisamente la sua fonte di sostentamento dovesse venire a mancare, essa cadrebbe inesorabilmente a terra, come se la sua vita giocosa potesse cessare da un momento all'altro. È l'aria ciò che tiene in vita la pallina, ciò che tiene in vita l'opera intera: è l'aria l'elemento senza il quale non solo l'artista, ma l'umanità intera, non potrebbe “passare il resto della sua vita ovunque, con chiunque, uno a uno, sempre, per sempre, ora”.

In quest'opera, come in tutta la sua arte, Damien Hirst non parla di sé stesso o di una condizione individuale, ma intende comunicare un'idea che sia universale.

L'arte è guardare. La gente non guarda. Gli artisti spingono la gente a guardare. Ti fanno guardare le cose che conosci fino a dubitarne. L'arte è magica⁹⁶.

Da artista desideri comunicare un'idea a tantissime persone in grande scala. A volte puoi farlo con un lavoro individuale, altre volte con un prodotto di massa. Oggi abbiamo a disposizione una quantità vastissima di cose. Ci sono così tante possibilità. Duchamp non l'ha fatto, in un certo senso, però mettere un cesso in una galleria è fantastico. È come se ti cadesse un albero in giardino o per strada. Sembra ... più grande. Vai al lavoro in macchina tutti i giorni, è sempre tutto uguale, sai dove sei e poi un giorno esci e c'è un albero per terra e dice: “Cazzo!”. Lo guardi e vedi che è enorme, ma non te ne eri mai accorto prima, gli artisti fanno così. Prendono delle cose e te le mettono davanti fuori contesto. Cose che conosci [...] ti svegliano, ti fanno pensare a te stesso⁹⁷.

Con *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*, Damien Hirst pone lo spettatore di fronte ad oggetti comuni, come una pallina da ping-pong, ma soprattutto lo fa riflettere su quanto effimera sia la vita, quanto delicato sia l'equilibrio che permettere a quella pallina di non cadere: non è appesa ad un filo, ma è sostenuta da qualcosa di ancor meno solido, un soffio d'aria.

⁹⁶ *Ivi*, p.83.

⁹⁷ *Ivi*, p.69.

L'anno successivo l'artista realizza una versione diversa di quest'opera in cui compaiono due palline da ping-pong, due canne di gomma e due compressori d'aria: *Alone and yet together and in love* (Fig. 22) . In questo caso è come se fossero due le esistenze tenute in vita da un "soffio divino". La pallina da ping-pong non è più sola a fluttuare, ma ha trovato una compagna che condivide la sua identica condizione. È per questo che *Solo e tuttavia insieme e innamorati* rispecchia la paura che l'uomo ha della solitudine, ma anche il fatto che la precaria non sia esclusivamente una condizione individuale, bensì uno stato condiviso da tutti.

Nel 1994 Damien Hirst realizza un altro lavoro della serie *Mental Escapology: What goes up must come down* (Fig. 23), opera composta da un cilindro di plexiglass, un asciugacapelli e una pallina da ping-pong. All'interno del cilindro trasparente, cui manca la parte superiore, è inserito un phon bianco che, acceso, tiene sospesa con il suo getto d'aria calda una pallina da ping-pong.

Si tratta di un'edizione di trenta pezzi, firmati e numerati su un'etichetta posta alla base del contenitore.

È come se la pallina fluttuasse al di fuori del cappello cilindrico di un mago, capace di farla levitare in aria, ma è una magia che non può essere credibile poiché svela essa stessa il suo trucco: il cilindro trasparente rende visibile che è l'asciugacapelli (ma soprattutto l'aria che da esso fuoriesce) a tenere sospesa la pallina. Si tratta allora di una finzione, un trucco di magia del quale è stato svelato il segreto.

Anche in questo caso (come anche nelle opere precedenti e in quelle successive), Damien Hirst utilizza oggetti comuni: una pallina da ping-pong e un phon. Nel corso di una delle sue conversazioni con Gordon Burn spiega in questo modo la sua scelta:

[Gordon Burn] Ormai è passato un secolo, eppure ancora oggi la gente si innervosisce quando si trova davanti al trasferimento di un oggetto comune dal mondo reale in galleria.

[Damien Hirst] La gente vuole essere elevata spiritualmente, sbattergli in faccia le stesse cose che ha in casa è un po' un insulto. In verità non lo è, ma pensa che lo sia. Quello che questi artisti vogliono

dire è che ciò che state cercando ce l'avete già in casa, coglioni! E il fatto che la cosa vi disturbi è la prova che hanno ragione⁹⁸.

Anche nei lavori successivi vengono utilizzati oggetti comuni: per *Loving in a world of desire* (Fig. 24), infatti, Damien Hirst utilizza un pallone da spiaggia gonfiabile. Quest'opera del 1995 è composta da un pallone gonfiabile e da una base quadrata posta a terra al cui centro vi è un foro, anch'esso quadrato, al di sotto del quale vi è un compressore, che quindi non risulta visibile allo spettatore.

Il pallone, posto al di sopra della base in corrispondenza del foro, viene fatto fluttuare in aria grazie alla spinta generata dal compressore: il getto d'aria ha potenza variabile e dunque l'altezza raggiungibile dalla palla varia di conseguenza. Questo aspetto conferisce all'opera un ulteriore senso di instabilità: la palla resta sospesa senza costrizioni, in libertà, ma talvolta, quando il getto d'aria è più debole, sembra che stia per cadere, mentre altre volte ruota energicamente in aria.

In un post Facebook dell'11 gennaio 2018 Damien Hirst, nella sua pagina ufficiale, pubblica un video in cui lo si vede, assieme ad alcuni dei suoi collaboratori, mentre aziona *Loving in a world of desire*. Nella descrizione che accompagna il video si legge:

I love magic. I saw some ping-pong balls floating on air jets at a fun fair rifle range and so wanted to make this piece, I made it bigger using a beach ball. This is me working on it in 1996, it's calling *Loving in a World of Desire* because it seems impossible, but then impossible things happen everyday somehow, it's like a little miracle.

I also love how it's hard to define or pigeonhole because paintings go on the walls and sculptures go on the floor yet this hovers between the two, there's nothing special about a beach ball but in this context it's like the birth of an idea or something⁹⁹.

Esistono due versioni di questo lavoro: nella prima sia il pallone gonfiabile sia la base sono di colore bianco, mentre nella seconda, della quale esistono più esemplari, sia il pallone sia la superficie della base sono colorati con quattro colori diversi. In questo

⁹⁸ *Ivi*, p.213.

⁹⁹ <https://www.facebook.com/Damien-Hirst-official-111242142343717/videos/loving-in-a-world/1177962815671639/>.

caso i colori della palla sono abbinati a quelli della base, la cui superficie, inoltre, non è piatta, ma suddivisa in quattro sezioni (ognuna di un colore diverso) inclinate verso il centro. Questa inclinazione, oltre ai colori dei due elementi fanno in modo che la base sembri richiamare a sé il pallone: forma e colori della base sembrano invitare la palla a posarvisi abbandonando lo spazio fluttuante a mezz'aria per tornare in una posizione stabile, a contatto con il suolo.

Sebbene l'artista stesso dichiara il suo entusiasmo verso questo lavoro, non classificabile all'interno delle tradizionali categorie di pittura o scultura, il risultato ottenuto, che definisce un piccolo miracolo, sembra entrare in contrasto con le sue stesse intenzioni: è forte il senso di instabilità che l'opera genera nello spettatore e altrettanto forte è quindi il desiderio di vedere il pallone appoggiarsi alla base, una posizione statica che porrebbe fine al sentimento di ansia e tensione generato da un oggetto tenuto in vita soltanto dall'aria.

Questa sensazione di tensione e il timore che una raffica d'aria improvvisa nella galleria o l'intervento di uno spettatore possano rimuovere la palla dalla sua situazione di equilibrio su quello che si potrebbe definire un piedistallo invisibile poiché fatto d'aria, vengono ulteriormente accentuate in *The history of pain* (1998) (Fig. 25).

Si tratta di un'opera molto simile a *Loving in a world of desire*, cui però è stato aggiunto un particolare inquietante: oltre alla base in MDF (Medium Density Fibreboard), all'aeratore contenuto al suo interno e al pallone da spiaggia gonfiabile che può essere bianco o colorato, Damien Hirst utilizza anche dei coltelli in acciaio inox che vengono posizionati, in verticale, sulla base, con la lama rivolta verso il soffitto.

Si tratta di un lavoro che complica l'interpretazione di *Loving in a world of desire*: il senso di divertimento, anche infantile, proprio dell'opera precedente è completamente soppiantato da un senso di pericolo. Vi è ora un gioco pericoloso: il pallone da spiaggia contrasta con i coltelli che vi sono al di sotto e che potrebbero facilmente scoppiarlo se l'aeratore smettesse di funzionare. Ancora una volta è l'aria a tenere in vita l'elemento fluttuante: senza il suo supporto il pallone cadrebbe sul letto di coltelli e l'opera d'arte

cesserebbe di esistere. Anche l'infanzia, simboleggiata dal pallone colorato, sembra non essere al sicuro.

L'opera successiva rende ancora più esplicito il riferimento alla morte: *Rehab is for quitters* (Fig. 26), del 1998, è considerata la più complicata e autobiografica delle sue sculture, una dissacrazione della malinconia presente nel lavoro che costituisce il suo precedente, *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*. La struttura del lavoro del 1998, infatti, riprende quella dell'opera precedente, ma, in questo caso, viene colmata l'assenza: anche in *Rehab is for quitters*, infatti, compaiono le due lastre di vetro poste orizzontalmente a formare una croce, ma in questo caso la lastra verticale, quella più lunga, separa a metà un oggetto che non compariva nella versione precedente dell'opera: uno scheletro umano finto. Mentre una lastra divide a metà lo scheletro in lunghezza, l'altra, ad essa perpendicolare, è posta all'altezza delle braccia. I piedi dello scheletro, inoltre, sono incrociati, nella stessa posizione in cui si trovano quelli di Cristo nella iconografia della Crocifissione.

L'opera riprende letteralmente il sacrificio di Gesù, ma quello di Damien Hirst, come spesso accade, è un modo di considerare la morte con umorismo, un modo per esorcizzarne la paura. Lo scheletro, infatti, ha gli occhi fuori dalle orbite: vi sono due palline da ping-pong dipinte in modo che sembrano bulbi oculari che fluttuano allegramente in corrispondenza delle cavità oculari del teschio, sostenute da due getti d'aria proveniente da un compressore. Le palline, con il loro movimento, riducono la componente raccapricciante del lavoro e sono un modo per prendersi gioco della simbologia religiosa della Crocifissione. Come dichiara l'artista stesso, infatti, oltre ad aver tratto ispirazione da un libro di anatomia, dall'iconografia della Crocifissione e dall'*Uomo Vitruviano* di Leonardo da Vinci, gli occhi finti sono ripresi dal film *The Mask* del 1994 interpretato da Jim Carrey e Cameron Diaz, film nel quale la maschera indossata dai personaggi fa appunto in modo che i loro occhi, come se fossero impazziti, escano dalle orbite.

L'artista riesce ad ottenere un contrasto tra la sensazione macabra di precarietà dell'esistenza ed una visione cinica e ludica della morte: *Rehab is for quitters* suscita contemporaneamente attrazione e repulsione, ma soprattutto rappresenta la realtà: è l'unica certezza che l'uomo ha su ciò che sarà nel futuro, uno scheletro in posizione orizzontale.

Inoltre, il titolo di questo lavoro, "La riabilitazione è per i perdenti", è ironico oltre che ambiguo. I titoli che Damien Hirst attribuisce alle sue opere sono sempre una parte fondamentale di queste, ne costituiscono la componente narrativa e svolgono il compito di indirizzarne la lettura. L'artista dichiara che a volte è proprio il titolo a venirgli in mente prima ancora del lavoro vero e proprio, ma specifica soprattutto che titolo e lavoro non sono due elementi che si chiariscono l'un l'altro, nei quali uno svolge un'importanza maggiore, ma sono invece due elementi di pari importanza che, insieme, costituiscono l'espressione della sua idea.

Rehab is for quitters, quindi, non è tanto il veicolo fondamentale del significato dell'opera, essendo un titolo criptico, ma costituisce soprattutto quella parte di marketing e pubblicità che Damien Hirst mette costantemente in atto: i titoli, come spiega Francesco Bonami, sono il «piedistallo di parole sopra cui è collocata l'opera»¹⁰⁰.

A tal proposito è interessante riportare quale sia l'origine del titolo di un'altra opera nella quale Damien Hirst ricorre all'uso dell'aria e che si differenzia dall'opera precedente perché, in questo caso, viene utilizzato uno scheletro vero: *Death is irrelevant* (2000) (Fig. 27).

Come egli stesso spiega in un post Instagram:

I got the title from Star Trek, where there's a life form called the Borg who are a collective and communicate telepathically with a hive mentality and go around the universe assimilating other life forms. They are about to assimilate Captain Picard after he states "We are human and would rather

¹⁰⁰ Francesco Bonami, *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*, Mondadori, Milano 2017, p.84.

die than be assimilated” and the Borg say “death is irrelevant”¹⁰¹.

Si tratta di un’opera analoga alla precedente, dalla quale si differenzia esclusivamente, come si è detto, per l’utilizzo di uno vero scheletro umano in cui si vede, al centro della cassa toracica, una sfumatura di colore rosso ad indicare il luogo in cui, in passato, vi era un cuore pulsante.

L’altra sera Connor mi ha chiesto: “Papà, cos’è l’anima?”. Gli ho risposto che è quella parte di te che ti distingue da tutti gli altri. Altrimenti saremmo tutti la stessa cosa. L’anima è la parte di te che sopravvive anche dopo la tua morte. Tu sei tu così come gli altri sono gli altri. [...] C’è uno scheletro vero in uno dei miei lavori. Secondo te l’anima di quella persona è in quella scultura? c’è uno scheletro anche nel mio corpo. [...] Ho preso lo scheletro di un defunto per farne una scultura con gli occhi che gli penzolano fuori come un paio di palle. Nessuno ha battuto ciglio. Era la madre di qualcuno, il figlio di qualcuno. Qualcuno per qualcuno. C’è una persona davvero importante messa lì e tutti si comportano come se fosse un personaggio dei cartoni animati. Cristo, non è assurdo?¹⁰²

Death is irrelevant potrebbe essere intesa quindi come un modo per recuperare l’anima della persona cui quello scheletro apparteneva, un modo per tentare di sconfiggere la morte e per dimostrare che l’arte dura più delle persone. *Death is irrelevant* è un’immagine violenta: lo spettatore è indotto ad osservare un oggetto oscuro che produce ansia, ma il minimalismo complessivo dell’opera fa in modo che risulti calma, addirittura quasi gioiosa per la presenza delle palline da ping-pong che sembrano rendere irreali l’immagine di morte.

Lo scheletro è il simbolo della paura innata che l’uomo prova verso la morte, ma è anche un oggetto capace di attirare l’attenzione del pubblico. Ancora una volta Damien Hirst riesce ad innescare una dinamica di attrazione e repulsione, costruisce un memento mori e fa riflettere l’osservatore sul tema della *vanitas*, la caducità dell’esistenza umana, il tutto, come sempre, con una dose di umorismo caratteristica

¹⁰¹ https://www.instagram.com/p/BeDtK81ht8N/?utm_source=ig_embed&utm_campaign=embed_video_watch_again.

¹⁰² D. Hirst, G. Burn (traduzione a cura di Michele Robecchi), *Manuale per giovani artisti. L’arte raccontata da Damien Hirst*, Postmedia, Milano 2004, p.162.

della sua personalità¹⁰³.

Il tema della morte espresso tramite l'utilizzo di un teschio umano accomuna *Death is irrelevant* con uno dei lavori più famosi di Damien Hirst: *For the love of God* (2007). Si tratta di una replica in platino di un teschio umano con denti veri, provenienti da un teschio originale, ricoperto da 8.601 diamanti che ammontano ad un totale di 1.106,16 carati. Il diamante più grande, a forma di goccia, è posto sulla fronte del teschio. L'opera ha un valore di 14 milioni di dollari e pare che il suo nome derivi da un'esclamazione della madre dell'artista.

Nel commentare questo suo lavoro Damien Hirst afferma che spera che «chiunque lo guardi trovi un po' di speranza e sia sollevato. Abbiamo bisogno di sollevare il mondo con cose belle che diano speranza»¹⁰⁴. Il teschio, infatti, è il simbolo della mortalità dell'uomo, ma viene qui accostato al diamante, il materiale più durevole presente in natura e dunque simbolo di eternità: mortalità ed eternità entrano in contrasto e sono il modo tramite cui l'artista esprime il suo tentativo di sconfiggere il tempo.

Dunque, *Death is irrelevant* e *For the love of God* sono due lavori che, tramite uno stesso materiale, tentano di esorcizzare allo stesso modo una delle paure più profonde dell'uomo. È però interessante notare come, mentre nel secondo caso Damien Hirst abbia scelto come seconda componente il diamante, l'elemento più duro che esista, nel primo caso, al contrario, egli faccia uso dell'elemento più leggero che esiste: l'aria. In un certo senso, quindi, se il diamante tende a sconfiggere la morte grazie alla sua immortalità, l'aria lo fa con la sua leggerezza, la sua trasparenza: l'aria sostiene gli occhi dello scheletro senza essere vista, è un supporto invisibile ma fondamentale, essenziale, ed esorcizza la morte sbeffeggiandola, facendola apparire niente di più che un gioco.

L'ultimo lavoro di Damien Hirst in cui compare l'aria è *Theories, Models, Methos*,

¹⁰³ Questo suo atteggiamento può essere riassunto da una foto che lo ritrae, giovane e sorridente in modo nervoso, mentre regge la testa mozzata di un uomo defunto (mentre era ancora uno studente del college gli viene assegnato lo spazio di una camera mortuaria, evento questo che, forse, avrà un'influenza sui temi che sceglie per i suoi lavori).

¹⁰⁴ Giorgio Cricco, Francesco Paolo di Teodoro (a cura di), *Il Cricco Di Teodoro. Itinerario nell'arte. Dall'età dei lumi ai giorni nostri* (versione azzurra della terza edizione), Zanichelli, Bologna 2012, p.1545.

Approaches, Assumptions, Results and Findings (Fig. 28), un lavoro del 2000 il cui titolo è tratto dalla mostra omonima tenutasi nello stesso anno presso Gagosian, il gallerista americano dell'artista.

Si tratta di due vetrine in acciaio inox e vetro al cui interno sono collocate alcune palline da ping-pong bianche.

Molti dei lavori di questo artista prevedono l'utilizzo del modulo della scatola in vetro che riesce a conferire al lavoro un senso di pulizia, ordine e minimalismo. Talvolta si può trattare anche di ambienti claustrofobici o che sottolineano l'idea di solitudine e isolamento. Il loro aspetto teatrale fa in modo che, da spazi vuoti e immobili, si trasformino in luoghi in cui vengono posizionati alcuni oggetti che rimandano ad una presenza passata.

Nel caso di *Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results and Findings* le due scatole sono suddivise orizzontalmente in due parti, una superiore e una inferiore: nella parte inferiore vi sono degli aeratori (uno per scatola) che creano il getto d'aria, mentre nella parte superiore è posto un gran numero di palline. Queste ultime entrano energicamente in movimento grazie al getto d'aria che le fa rimbalzare per tutto lo spazio della scatola trasparente.

Un'altra versione di questo lavoro, anche in questo caso, prende il nome da quello di una mostra di Damien Hirst tenutasi in Svizzera, presso St. Moritz, dal 5 febbraio al 5 aprile 2021: "Mental Escapology" (Fig. 29). In questo caso l'opera era composta da una sola vetrina che conteneva palline colorate, come se si trattasse della materializzazione dei puntini colorati degli spot paintings.

Tutte le opere per le quali Damien Hirst utilizza l'aria trasmettono una sensazione di precarietà.

Sono opere d'arte che dimostrano la loro fragilità e ne fanno l'elemento fondamentale: la loro fragilità è la metafora della fragilità dell'esistenza.

È proprio questo uno dei temi principali della ricerca artistica di Damien Hirst, un artista che fa parte della cultura popolare inglese, odiato e criticato da molti,

considerato un venditore di sé stesso, ma allo stesso tempo un artista che riesce a rappresentare le paure più intime e condivise universalmente delle persone, quelle che vengono tenute nascoste. Anche l'aria è un elemento che resta nascosto, non si fa vedere, ma, come dimostrano i lavori di Damien Hirst, è un elemento in grado di agire attivamente sugli oggetti e sullo spazio. L'aria è la cosa più "trascurata" e allo stesso tempo più condivisa dalle persone, la "cosa" che questo artista sceglie per cercare di affrontare la sua paura della morte, una paura che, a dire il vero, non è solo sua.

Mi limito a scegliere delle cose a casa mia che rappresentino cose vere a casa di altri. Non sceglierei niente di così personale al punto tale che possa significare qualcosa solo per me, cerco cose che significhino qualcosa per tutti, almeno ci provo. Oppure cose che abbiano un significato solo per me, ma che siano nascoste. Un segreto gelosamente custodito che la gente possa capire. La gente non riesce a vedere questo mio segreto all'interno dell'oggetto, però riesce a capire che c'è, che tutti hanno degli oggetti con dei segreti rinchiusi dentro di essi. Questa è una verità universale, ma non rivelerei mai nessuno di questi segreti, perché la gente non si interessa a me, ma soltanto a sé stessa¹⁰⁵.

¹⁰⁵ D. Hirst, G. Burn (traduzione a cura di Michele Robecchi), *Manuale per giovani artisti. L'arte raccontata da Damien Hirst*, Postmedia, Milano 2004, p.229.

6 L'aria come martirio in Bill Viola¹⁰⁶

Bill Viola è un artista americano che afferisce alla corrente della videoarte (della quale è considerato un maestro internazionale) e che utilizza il video per indagare alcuni temi fondamentali dell'umanità, quali la nascita, la morte, l'amore e gli aspetti più spirituali di questi. Inoltre, viene definito "pittore elettronico" poiché, come si vedrà in seguito, spesso si differenzia dagli artisti del passato solo per il medium che utilizza.

La videoarte è un filone dell'espressione artistica contemporanea le cui origini più remote vengono ritracciate nel *Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione* redatto nel 1952 da Lucio Fontana. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, infatti, si assiste all'avvento di nuove tecnologie: basti pensare che, nel 1960, nel 90% delle case americane era presente una televisione, elemento dominante della cultura di massa cui gli artisti iniziano ad interessarsi e che iniziano ad utilizzare sia come fonte di immagini, sia come oggetto di cui servirsi, da manipolare o, talvolta, da distruggere e deformare. La televisione subisce quindi una trasformazione «da apparato di ricezione passiva in medium di interazione creativa»¹⁰⁷.

I nuovi media suscitano, in questo periodo, un inedito interesse da parte degli artisti, nel tentativo di aderire all'evoluzione dei costumi della società che continuerà a cambiare, da quel momento in avanti, sino al nuovo millennio. È con due atteggiamenti

¹⁰⁶ Per la stesura di questo capitolo ho consultato i seguenti testi:

RENATO BARILLI, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, 2014

GIORGIO DE RIENZO, *Dante Alighieri. La Divina Commedia. Inferno*, Famiglia Cristiana, Milano, settembre 1990

HALAN FOSTER, ROSALIND KRAUSS, YVE-ALAN BOIS, BENJAMIN H.D. BUCHLOH, DAVID JOSELIT (edizione italiana a cura di Elio Grazioli), *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Zanichelli, Bologna 2017

ARTURO GALANSINO, *Bill Viola*, Giunti, Milano, marzo 2017

ARTURO GALANSINO, KIRA PEROV (a cura di), *Bill Viola. Rinascimento elettronico*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2017), Giunti Editore, Firenze 2017

ALESSANDRO MARCHI, *Antologia della Divina Commedia*, in "L'attualità della letteratura", Pearson Italia, Milano - Torino 2015

LUDOVICO PRATESI, *Arte contemporanea. I protagonisti della scena globale da Koons a Cattelan*, Giunti Editore, Milano, dicembre 2015

¹⁰⁷ Halan Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alan Bois, Benjamin H.D. Buchloh, David Joselit (edizione italiana a cura di Elio Grazioli), *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Zanichelli, Bologna 2017, p.644.

opposti tra loro che gli artisti fanno uso dei nuovi strumenti tecnologici: la condanna dei mezzi di comunicazione di massa o, al contrario, la loro esaltazione.

Nam June Paik (1932-2006), artista coreano considerato il fondatore della videoarte, ad esempio, descrive in questo modo questo periodo di transizione:

Come la tecnica del collage ha sostituito la pittura a olio, così il tubo catodico rimpiazzerà la tela¹⁰⁸.

La videoarte, inoltre, diviene un incrocio tra arte visiva e performance: il video viene spesso utilizzato come continuazione della seconda, una sua estensione, un mezzo per registrare le manipolazioni fisiche e il moto (si pensi, ad esempio, ai lavori di Bruce Nauman e Vito Acconci).

Le parole di Bill Viola chiariscono perfettamente quale sia il modo in cui intendere i suoi lavori:

La mia arte non è realmente cinema, non è pittura. Non è realismo, sebbene si avverta spesso come qualcosa di realista, e non è una creazione, poiché tutte le immagini derivano dalla vita reale. Penso che si tratti piuttosto di un'espansione dei livelli di realtà¹⁰⁹.

Bill Viola nasce il 25 gennaio 1951 a New York. Nel 1969 inizia a frequentare la facoltà di arte presso la Syracuse University, dove studia pittura e musica elettronica. Da qui si sposterà poi nel dipartimento di Experimental Studios, laureandosi poi nel 1973.

Nel corso degli anni da universitario fu anche il batterista di un gruppo rock, cosa che influenzerà l'attenzione che nei suoi lavori pone sulla musica e, in generale, sulla componente del suono.

L'anno successivo alla laurea si trasferisce a Firenze, dove lavora presso un centro di produzione di videoarte situato in via Ricasoli 22 e che era stato fondato l'anno precedente da Maria Gloria Conti Bicocchi: lo studio *art/tapes/22*. Si tratta di un'esperienza fondamentale per la carriera di Bill Viola, che vede Firenze come un

¹⁰⁸ *Ivi*, p.645.

¹⁰⁹ Arturo Galansino, *Bill Viola*, Giunti, Milano, marzo 2017, p.4.

ambiente stimolante. L'artista descrive in questo modo il suo arrivo nel capoluogo toscano:

Non ero mai stato a Firenze prima [...], sentii subito di essere arrivato in un posto speciale. Il mio primo giorno di lavoro fu un presagio della mia vita futura: trascorremmo la mattina a esaminare tutta la tecnologia video disponibile nello studio e poi, nel pomeriggio, il mio nuovo collega Alberto Pirelli mi condusse alla chiesa di Santa Croce con gli affreschi di Giotto, i rilievi scolpiti in prospettiva da Donatello, le tombe di Michelangelo e di Galileo. Ero in uno dei più importanti monumenti sacri dell'arte e della scienza [...] Dopo una visita agli Uffizi sentivo fortemente che i musei erano stati creati per l'arte e non l'arte creata per i musei, come accadeva nella scena contemporanea che avevo lasciato a New York¹¹⁰.

A Firenze il giovane Viola è colpito anche dal rapporto che l'arte aveva instaurato con la città e i suoi abitanti, anche se, prima di questo momento, egli non apprezzava particolarmente le espressioni artistiche del passato:

Se una cosa piace a tua madre, se per lei è comprensibile, allora è per definizione pessima. I musei d'arte antica erano per me come ospedali tirati a lucido, fatti per conservare opere morte che interessavano solo a vecchi studiosi¹¹¹.

A partire dai primi anni Settanta l'artista inizia a riflettere sul tema dei fenomeni ottici e, grazie ad un periodo di permanenza in Giappone, conosce, oltre a quella europea e occidentale in generale, anche la cultura orientale. L'influenza di quest'ultima è percepibile nei suoi lavori sia per quanto riguarda la loro dimensione spirituale, sia per il suo rapporto e uso del tempo.

Bill Viola, infatti, utilizza il video in chiave introspettiva per indagare tematiche come il dolore, la memoria, la psiche, il sogno, la morte e la nascita, per giungere ad una «meditazione sui temi epici dell'esistenza umana: individualità, società, morte e

¹¹⁰ *Ivi*, p.13-14.

¹¹¹ <https://www.carmignanodivino.it/it/2017/04/la-visitazione-protagonista-a-palazzo-strozzi-2/>

rinascita»¹¹². Egli non intende soltanto studiare l'umanità, ma anche la sua interazione con le forze della natura e il ciclo della vita, il tutto con uno stile che viene definito poetico.

La manipolazione del tempo dei suoi video è il mezzo attraverso il quale Bill Viola si esprime. Egli, infatti, si serve della tecnica dello *slow motion*, gira i suoi video con tempi molto lenti e rallentati rispetto al reale, come rallentati risultano anche i movimenti dei suoi personaggi: si tratta di espedienti che intendono citare la fissità delle opere antiche e che, rispetto a queste, creano un prima e un dopo. Grazie a questa tecnica ogni variazione, anche minima, è visibile in ogni minimo particolare e può essere così osservata dallo spettatore che in questo modo riesce ad apprezzare e analizzare anche i gesti e le espressioni più nascoste dei personaggi. La tecnica dello *slow motion* mette in relazione corpo, tempo e spazio, dilata il tempo per renderlo persistente. È per questo motivo che le opere di Bill Viola sono anche una sfida per l'osservatore: la dilatazione del tempo, talvolta, è così estrema da raggiungere il limite della sopportazione, creando attese snervanti e angosciose.

Il problema centrale di oggi è come conservare la sensibilità e la profondità di pensiero (entrambi funzioni del tempo) nel contesto delle nostre vite accelerate.

La durata è il mezzo che rende possibile il pensiero; dunque, la durata è per la coscienza ciò che la luce è per gli occhi. Il tempo stesso è divenuto la materia prima dell'arte dell'immagine in movimento¹¹³.

Quelle create da Bill Viola diventano quindi esperienze immersive, anche perché spesso lo schermo assume le dimensioni dell'intera parete dello spazio espositivo. In questo modo lo spettatore è immerso nella proiezione e tende dunque ad immedesimarsi con le figure presentate.

¹¹² Halan Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alan Bois, Benjamin H.D. Buchloh, David Joselit (edizione italiana a cura di Elio Grazioli), *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Zanichelli, Bologna 2017, p.766.

¹¹³ <https://artslife.com/2022/03/25/esperienza-estetica-dilatazione-tempo-bill-viola-mostra-roma/>

Quelli di questo artista sono quindi lavori in cui coesistono immagine, spazio e suono, opere dalle dimensioni ambientali e multisensoriali¹¹⁴ che risultano coinvolgenti poiché immergono lo spettatore in uno spazio totale con il quale è anche chiamato ad interagire¹¹⁵. Anche queste suggestioni derivano probabilmente dal periodo fiorentino:

Probabilmente ebbi allora le mie prime esperienze inconsce di un'arte collegata al corpo, poiché molte delle opere di quel periodo, dalle grandi sculture pubbliche ai dipinti incorporati nelle architetture delle chiese, non sono che una forma di installazione: un'esperienza fisica, spaziale, da consumare interamente¹¹⁶.

Le opere di Bill Viola, per queste ragioni, vengono definite empatiche, sia per l'immersione che creano, dal momento che il dispositivo tecnologico permette all'osservatore di vivere un'esperienza totale, ma anche per la rappresentazione di diverse esperienze corporee, per la messa in scena di episodi della vita intima dell'artista stesso che le riprende dal suo passato e le condivide con il pubblico¹¹⁷. L'osservatore, in sintesi, si avvicina all'opera e condivide i processi psichici e le intenzioni dell'artista. Bill Viola, infatti, di frequente, coglie quella che sembra la realtà quotidiana, ma molto spesso le persone che interpretano questa realtà ricalcano le pose dei protagonisti di dipinti celebri del Rinascimento. Come si è detto, infatti, la sua esperienza in Italia dissolve quella distanza che prima lo separava dagli artisti e dalle opere del passato: Bill Viola percepisce un forte legame con la pittura italiana che

¹¹⁴ Si pensi, ad esempio, al lavoro del 1975 intitolato *Il vapore*, un'installazione multisensoriale in cui gli spettatori svolgevano una parte attiva. L'opera, realizzata all'interno di una stanza, era composta da un monitor che mostrava una performance dello stesso Bill Viola intento a riempire con la bocca un secchio d'acqua (azione della quale, in sottofondo, era possibile sentire il suono). All'interno della stanza, poi, era presente il medesimo secchio d'acqua del video dal quale fuoriusciva del vapore dal profumo di eucalipto, che quindi attivava e coinvolgeva anche il senso dell'olfatto dello spettatore.

¹¹⁵ Per la fruizione di *Passage* (1987) lo spettatore era tenuto a percorrere uno stretto corridoio, un'azione dal valore iniziatico e simbolo dell'evoluzione del bambino verso l'età adulta. Sulla parete di fondo, inoltre, venivano proiettati i primi piani di alcuni partecipanti ad una festa di compleanno per bambini.

¹¹⁶ A. Galansino, *Bill Viola*, Giunti, Milano, marzo 2017, p.23.

¹¹⁷ Questo avviene ad esempio in *Nantes Triptych* (1992), un lavoro che ha la forma di un trittico medievale: esso è composto da tre schermi che, da sinistra a destra, mostrano delle immagini violente della nascita di un bambino (il figlio dell'artista), un uomo privo di coscienza immerso in acqua e una donna anziana (la madre dell'artista) morente in un letto d'ospedale. Si tratta di un lavoro nel quale Bill Viola inserisce alcuni episodi della sua vita con lo scopo di trasmettere un senso di angoscia e stupore nello spettatore, riflettendo sui temi del mistero della vita e dello scorrere del tempo.

diviene per lui un modello da cui trarre ispirazione¹¹⁸.

L'artista instaura quindi un dialogo tra antico e contemporaneo e si sente debitore verso i maestri del Rinascimento: con i suoi video trasla il passato nel presente attraverso il meccanismo della citazione, estetizza esperienze familiari che vengono rielaborate e restituite allo spettatore in un modo che sembra spirituale, ma soprattutto riflette sul potere dell'arte di superare le barriere del tempo.

Come spiega brillantemente Arturo Galansino:

Le storie che rileggono l'antico non sono solo citazioni. Non sono meri esercizi di rimessa in scena o di appropriazione, e non sono nemmeno film. Tuttavia si ricollegano a qualcosa che hanno fatto altri artisti nel passato¹¹⁹.

Bill ha sentito il bisogno, giunto alla maturità, di confrontarsi con la tradizione. Solo a una lettura superficiale i suoi riferimenti alle opere rinascimentali potrebbero sembrare aneddotici o puramente formali. Per Bill non si tratta di riprodurre i dipinti con il video, ma piuttosto di evocare le forme primordiali dell'espressione umana. Dopo aver a lungo approfondito teorie e filosofie non occidentali, Bill ritorna all'arte cristiana interpretandola come mezzo di crescita, interessato più alla "funzione" sociale e spirituale dell'arte antica, che ai suoi valori formali.

Nel suo utilizzo del passato non c'è nessun intellettualismo o ironia. Bill rifugge ogni forma di citazionismo o appropriazione [...]

Bill non concepisce l'arte per decorazione, provocazione o educazione, ma per "trasformazione": per servire l'individuo ad attraversare il percorso della vita, per capirla e per capirsi. Le opere di Bill fanno scaturire le più intime reazioni nell'animo dello spettatore. Le sue immagini in movimento parlano a una dimensione umana generale, condivisibile da tutti. Per l'artista la funzione dell'arte è quella di "curare", curare l'anima, concependo l'arte come terapeutica¹²⁰.

¹¹⁸ Tra i lavori definiti "pittorici" che riprendono le iconografie dei dipinti antichi ci sono: *The Greeting* (1995), che si ispira alla *Visitazione* del Pontormo, *Emergence* (2002), che riprende il *Cristo in Pietà* di Masolino da Panicale, *Tempest. The Raft* (2004), che si ispira alle raffigurazioni rinascimentali del diluvio universale, in particolare all'affresco di Paolo Uccello presso Santa Maria Novella e *Catherine's Room* (2001), un lavoro che riprende una predella di Andrea di Bartolo raffigurante le *Storie delle vite di beate domenicane* (1394-1398) conservata presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia.

I riferimenti di Bill Viola non sono solo all'arte antica, ma anche alla letteratura: *The Path* (2002), infatti, non riprende soltanto la serie di dipinti inerenti alla *Storia di Nastagio degli Onesti* di Botticelli, ma soprattutto la sua fonte letteraria: una novella del *Decameron* di Boccaccio.

¹¹⁹ A. Galansino, *Bill Viola*, Giunti, Milano, marzo 2017, p.28.

¹²⁰ Arturo Galansino, Kira Perov (a cura di), *Bill Viola. Rinascimento elettronico*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2017), Giunti Editore, Firenze 2017, pp.28-29.

Vi è una videoinstallazione di Bill Viola che riprende la forma del polittico, nella quale è centrale il tema del corpo e in cui, soprattutto, compare l'aria come parte fondamentale dei quattro elementi.

Si tratta di un video a colori ad alta definizione realizzato nel 2014 e della durata di sette minuti e dieci secondi: *The Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)* (Fig. 30). Questa videoinstallazione permanente è stata realizzata in collaborazione con la produttrice esecutiva e direttrice del *Bill Viola Studio* di Long Beach in California, Kira Perov (che è anche la moglie dell'artista) e presentata nel maggio 2014 presso la St. Paul's Cathedral di Londra, precisamente nella navata sud dell'edificio religioso, luogo in cui, un tempo, vi erano alcuni dipinti raffiguranti la Vergine e alcuni martiri. Proprio questo luogo e l'opportunità che gli viene data di inserire un'opera all'interno di un edificio religioso, suscita una sfida nell'artista che decide di riprodurre con la sua arte proprio il soggetto dei dipinti che si trovavano in quel luogo: il martirio.

The Martyrs (Earth, Air, Fire, Water) è quindi un polittico su quattro schermi al plasma verticali installati a parete della misura di 107,6x62,1x6,8cm ciascuno che mostra l'abilità dell'uomo di sopportare le sofferenze e il dolore pur di non tradire i suoi principi e ciò in cui crede.

I protagonisti di questo lavoro sono tre uomini e una donna, quattro martiri costretti ad affrontare un duro rituale di purificazione nel corso del quale si confrontano violentemente con i quattro elementi naturali, quegli stessi elementi considerati primordiali e origine di tutte le cose dai filosofi presocratici greci: la terra, il fuoco, l'acqua e l'aria.

I quattro schermi, in formato verticale, sono accostati l'uno all'altro e le immagini che vi si proiettano sono sincronizzate tra loro, a formare un insieme coerente. La sequenza degli eventi, inoltre, è identica per tutte le scene: ad un momento iniziale di stasi e pausa dalle sofferenze subentra l'intervento dell'elemento naturale, che porta al movimento dei corpi dei protagonisti, cui si contrappone l'immobilità della loro determinazione. La loro sofferenza li condurrà alla morte, ma, attraverso di essa, al raggiungimento della luce e quindi ad una situazione di pace interiore.

Il video di sinistra mostra il martire della terra, un uomo sepolto da una cascata di terra che finisce per sotterrarlo completamente. Segue poi il martire dell'acqua: un uomo è sollevato dal suolo, a testa in giù e legato per le caviglie con una corda, mentre una cascata d'acqua proveniente dall'alto lo travolge con una violenza sempre maggiore. Si tratta di una sorta di San Pietro moderno poiché anch'egli destinato a soffrire a testa in giù: la sua posizione, infatti, è la stessa di quella in cui fu crocifisso il santo, uno dei modi più dolorosi per uccidere qualcuno che venivano utilizzati nell'Impero Romano. Il martire dell'acqua è capovolto e ha le braccia aperte, come se fosse bloccato da una croce che invece non esiste.

Il martire del fuoco è invece rappresentato da un uomo seduto tra le fiamme, anch'esse di intensità crescente.

Il martire dell'aria, infine, è interpretato da una donna vestita di bianco, Sarah Steben, appesa al soffitto per i polsi mentre una seconda corda lega le sue caviglie al pavimento. Inizialmente la donna si trova in una posizione di stasi, un momento di pausa dalle sue sofferenze. Progressivamente interviene il movimento, il vento si alza e interrompe la sua immobilità. L'aria allora inizia a flagellare il suo corpo con forza sempre maggiore, ma l'intensità del vento appare direttamente proporzionale alla determinazione della martire, che non esprime il suo dolore, ma soprattutto non cede ad esso. Il vento (come gli altri elementi che sono costretti a sfidare gli altri martiri) è il mezzo tramite il quale la donna riuscirà, attraverso la morte, a raggiungere la luce.

I quattro elementi, infatti, inglobano le figure, disintegrano progressivamente il loro corpo e sono quindi il mezzo attraverso il quale Bill Viola intende indagare il rapporto esistente tra l'uomo e la natura. Queste immagini in movimento, potenti e coinvolgenti, sono quindi veicolo di una riflessione sulla natura e le emozioni umane: nonostante la violenza degli elementi naturali i quattro personaggi non perdono la loro determinazione, la loro forza d'animo, e non vacillano di fronte al dolore: ciò che rappresentano sono il sacrificio, la perseveranza e la resistenza, così forti da far accettare loro il sacrificio più estremo: la morte. Quest'ultima, inoltre, è intesa come un passaggio obbligato, un mero tramite attraverso cui giungere ad una dimensione

superiore: anche la morte è una forza della natura ed è ciò che accomuna queste quattro azioni.

Come evidenzia lo stesso Bill Viola non si tratta di martiri cristiani, bensì di riferimenti alle sofferenze cui è sottoposta tutta l'umanità. La cattedrale di St. Paul, infatti, non è un luogo esclusivamente cristiano, ma un edificio visitato da persone di ogni fede ed etnia. Per l'artista la religione è un modo per creare connessioni tra le persone, ruolo che egli riconosce anche all'arte. La sua opera, per queste ragioni ed essendo un'unione di fede cristiana e paganesimo (per il ricorso ai quattro elementi naturali) risulta comprensibile e apprezzabile da un ampio pubblico, non solo quello afferente alla fede cristiana.

Con *The Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*, quindi, non viene ripresa tanto l'accezione cristiana del termine "martire", quanto piuttosto l'origine greca della parola, che significa "testimone":

La parola greca per martire originariamente significava "testimone". Nel mondo di oggi i mass media ci trasformano tutti in testimoni della sofferenza degli altri. Le vite passate di azione dei martiri possono aiutare a illuminare le nostre vite moderne di inazione. Esempificano anche la capacità umana di sopportare il dolore, le difficoltà e persino la morte per rimanere fedeli ai propri valori, credenze e principi. Questo pezzo rappresenta idee di azione, forza d'animo, perseveranza, resistenza e sacrificio¹²¹.

Il martirio è quindi l'accettazione del proprio destino, del dolore fisico e mentale che provoca e il sacrificio di sé stessi per un bene più alto o per un ideale. Le persone che si vedono nei video hanno accettato la loro condizione, non fanno alcun tentativo di cambiare la realtà dei fatti.

La martire dell'aria, in particolare, non tenta di contrastare la sua forza, ma la accetta: è come se la donna, pur sofferente, avesse capito che l'aria è una potenza impossibile da sconfiggere, una potenza dalla quale sembra più opportuno lasciarsi cullare.

¹²¹ <https://mag.rochester.edu/exhibitions/bill-viola-martyrs/>

Ancora una volta l'aria si mostra nel suo aspetto più violento e distruttivo, come era accaduto con il *Ready-made infelice* di Marcel Duchamp: Bill Viola mette in scena una situazione simile, ma nel suo caso il libro di geometria è sostituito da una persona, simbolo dell'intera umanità, e il potere del vento, che aveva finito per distruggere il libro, in *The Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)* non si rivela sufficiente. La distruzione, in questo caso, non si compie e al contrario l'aria fortifica il soggetto e appare come un ostacolo da superare per il raggiungimento di un bene più grande.

6.1 *Il contrappasso dei lussuriosi*

In occasione della visione della *Visitazione* del Pontormo Bill Viola scrive sul libro degli ospiti del laboratorio di restauro in cui si trovava l'opera le seguenti parole:

For Master Pontormo,

Thank you for your Inspiration and Spirit.

I am forever grateful for all that you had given me. You are a great master.

I wish I could show you my work with the Moving Image.

I look forward to seeing you in Heaven, in the section for Artists.

With gratitude and respect

Bill Viola¹²²

Bill Viola spera di incontrare l'artista fiorentino in uno dei nove cieli concentrici disposti l'uno dentro l'altro che formano il Paradiso, i quali, secondo Dante, sarebbero composti da una sostanza simile all'aria.

Non è però nel Paradiso che quest'ultima, l'aria, svolge un ruolo simile a quello che ricopre in *The Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*. Nel secondo cerchio dell'Inferno dantesco, il cui attraversamento viene raccontato nel Canto V della Divina Commedia,

¹²² A. Galansino, K. Perov (a cura di), *Bill Viola. Rinascimento elettronico*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2017), Giunti Editore, Firenze 2017, pp.22-23.

sezione custodita dal demone Minosse (personaggio ripreso dalla mitologia classica), viene punita una particolare categoria di peccatori che in vita non furono capaci di contenere i loro sensi e che si lasciarono abbandonare a uno dei sette peccati capitali: i lussuriosi.

Or comincian le dolenti note
A farmisi sentire; or son venuto
là dove molto pianto mi percuote.

Io venni in loco d'ogne luce muto,
che muggia come far mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.

La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina;
voltando e percotendo li molesta.

Quando giungon davanti a la ruina,
quivi le strida, il compianto, il lamento;
bestemmian quivi la virtù divina.

Intesi ch'a così fatto tormento
enno dannati i peccator carnali,
che la ragion sommettono al talento.

E come li stornei ne portan l'ali
nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
così quel fiato li spirti mali

di qua, di là, di giù, di su li mena;
nulla speranza li conforta mai,
non che di posa, ma di minor pena.

E come i gru van cantando lor lai,
faccendo in aere di sé lunga riga,
così vid'io venir, traendo guai,

ombre portate da la detta briga;
e per ch'ì' dissi: «Maestro, chi son quelle
genti che l'aura nera sì castiga?»¹²³.

Le anime dei lussuriosi sono travolte senza sosta da una bufera, un vento che non si placa mai e che li trascina con così tanta violenza che le anime non possono fare altro che abbandonarsi a grida, lamenti, bestemmie, proteste, imprecazioni e pianti. Tra i personaggi che Dante incontra e che hanno peccato per amore, che hanno ceduto a questa debolezza umana, vi sono l'imperatrice Semiramide, la regina di Cartagine Didone, Cleopatra, Elena e Paride, Achille, Tristano e, infine, gli amanti-cognati Paolo e Francesca.

Sono tutti questi personaggi che preferirono l'amore carnale a quello per Dio e la loro pena, come quella di tutti i dannati, è stabilita secondo la legge del contrappasso: così come in vita preferirono la "bufera" della passione sono condannati a vivere per sempre travolti da una bufera infernale.

Anche in questo caso, quindi, come accade con *Air Martyr* della videoinstallazione di Bill Viola, l'aria è un elemento nemico dell'uomo che si abbatte sul suo corpo e lo flagella senza sosta. La differenza sostanziale che intercorre tra la martire dell'aria e i lussuriosi è però l'approccio che questi hanno nei confronti dell'elemento naturale a loro ostile: mentre la prima si dimostra ferma nella sua convinzione, non esprime alcun segno di dolore e accetta immobile il suo martirio, i secondi, i lussuriosi, non sopportano la punizione cui sono stati destinati, si esprimono con urla, pianti e lamenti e, sapendo che la forza dell'aria non potrà mai placarsi, sperano almeno che possa affievolirsi.

¹²³ Alessandro Marchi, *Antologia della Divina Commedia*, in "L'attualità della letteratura", Pearson Italia, Milano - Torino 2015, pp.59-60.

Nel caso di *Air Martyr* la violenza dell'aria è un momento di passaggio, mentre le anime dei lussuriosi dovranno vivere per sempre il dolore che l'aria, nella sua accezione più negativa, può provocare.

Il Canto V dell'Inferno di Dante e *The Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)* di Bill Viola fanno riferimento alla più violenta azione dell'aria: un elemento che, come si è visto, non svolge soltanto un ruolo passivo, ma agisce attivamente sulla realtà e sull'uomo con una potenza tale da ferirlo.

Appendice iconografica

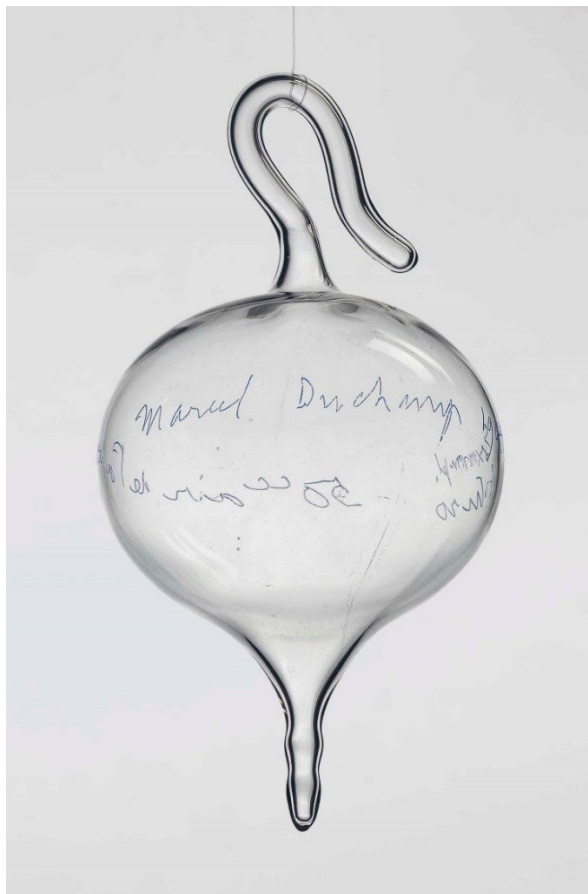


Fig. 1: Marcel Duchamp, *Air de Paris*, 1919. Ready-made: ampolla di vetro. h 13,5cm, circonferenza 20,5cm. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, Louise and Walter Arensberg Collection.



Fig. 2: Suzanne Duchamp, *Le ready-made malheureux de Marcel*, 1919. Olio su tela. 81x60 cm. Collezione privata.

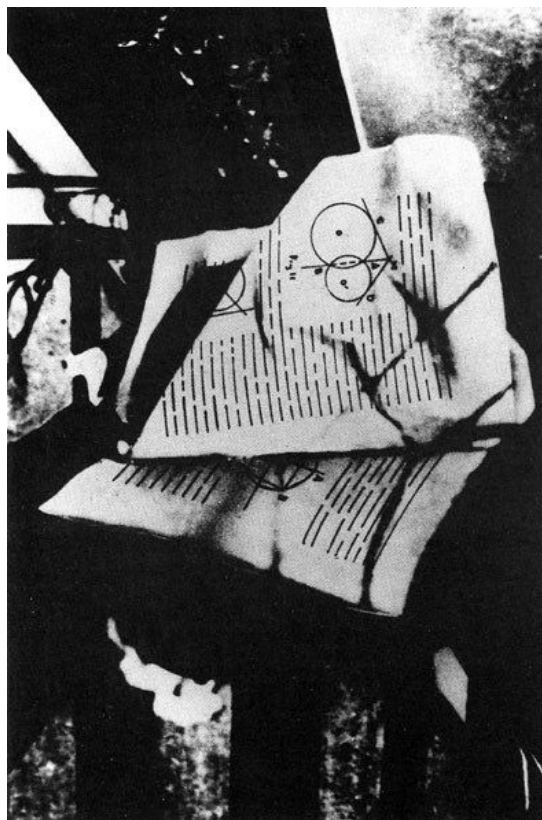


Fig. 3: Marcel Duchamp, *Ready-made malheureux*, 1919. Ready-made: libro di geometria. Foto in bianco e nero dell'opera originale ritoccata dall'artista. Originale distrutto, dimensioni sconosciute.



Fig. 4 e 5: Gruppo T, *Grande oggetto pneumatico. Ambiente a volume variabile*, 1960. Sette tubi in polietilene, erogatore d'aria. Miriorama 1, Galleria Peter, Milano.



Fig. 6: Piero Manzoni, *Corpo d'aria*, 1960. Custodia in legno, pallone sgonfio contenuto all'interno di un sacchetto, treppiede, istruzioni, bocchino. Diametro massimo del pallone 80 cm. Museo del Novecento, Milano.

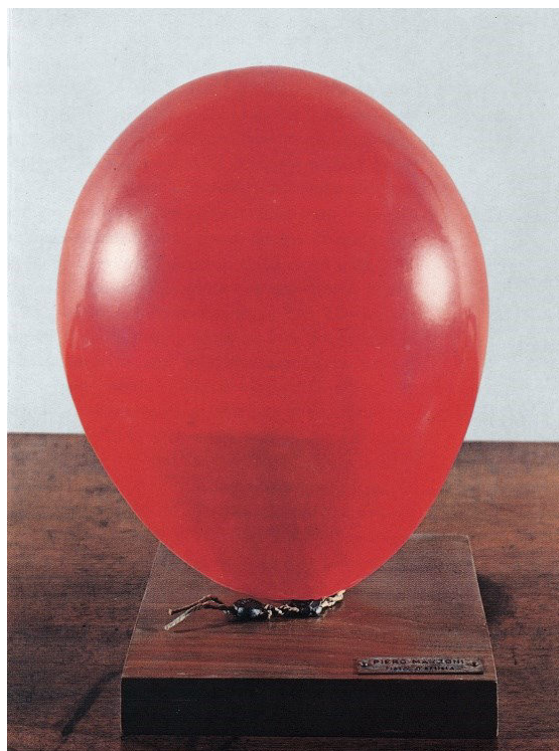


Fig. 7: Piero Manzoni, *Fiato d'artista*, 1960. Pallone, base di legno, targhetta in ottone.

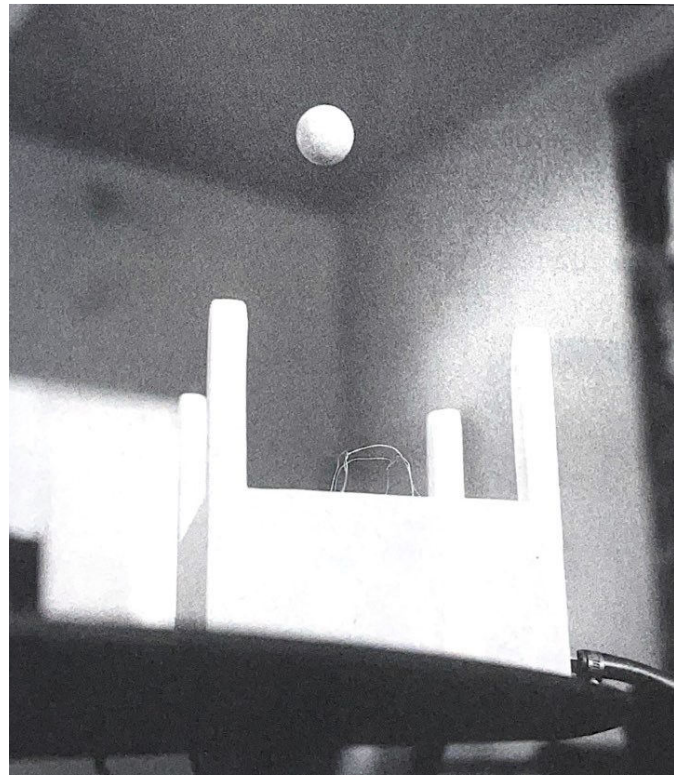
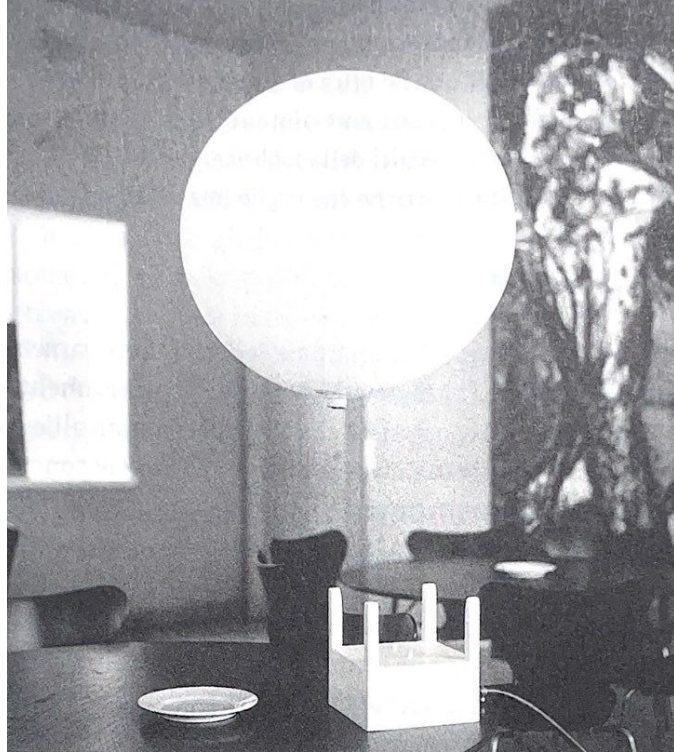


Fig. 8 e 9: Piero Manzoni, *Scultura nello spazio*, 1960. Palloncino, aria compressa.
Foto scattate da Ole Bagger presso Herning, in Danimarca.

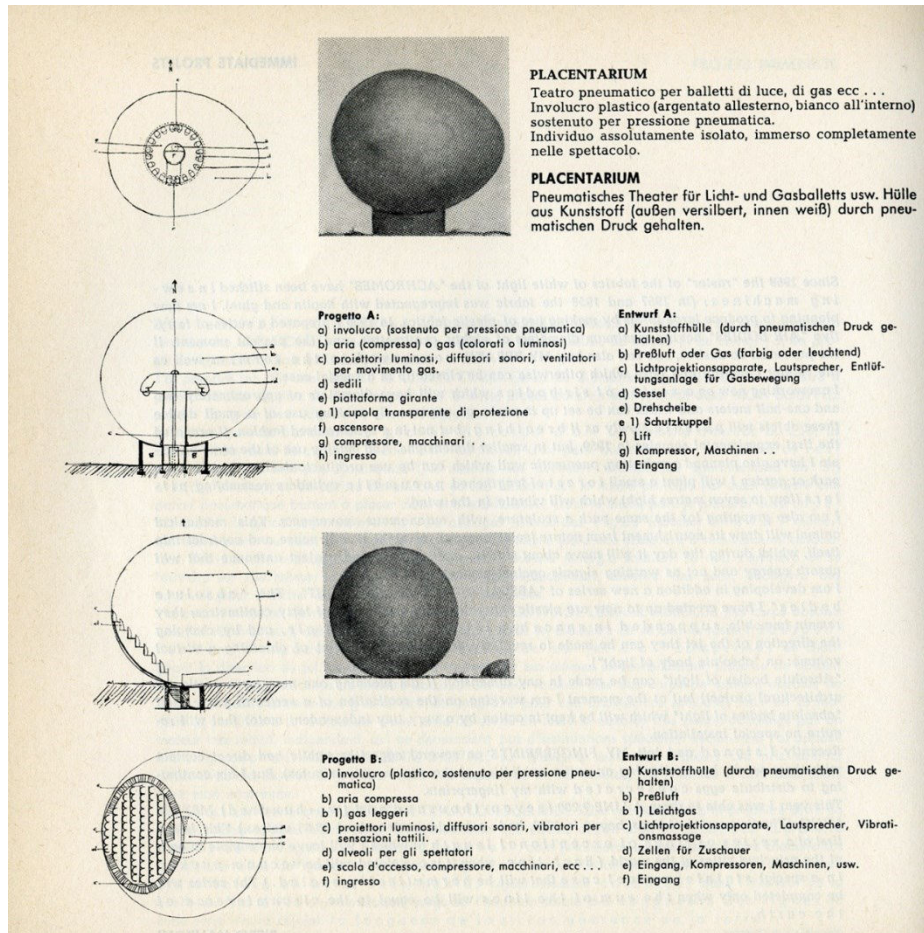


Fig. 10: Piero Manzoni, *Placentarium*, luglio 1961. Progetto pubblicato sul terzo numero della rivista *Zero*.

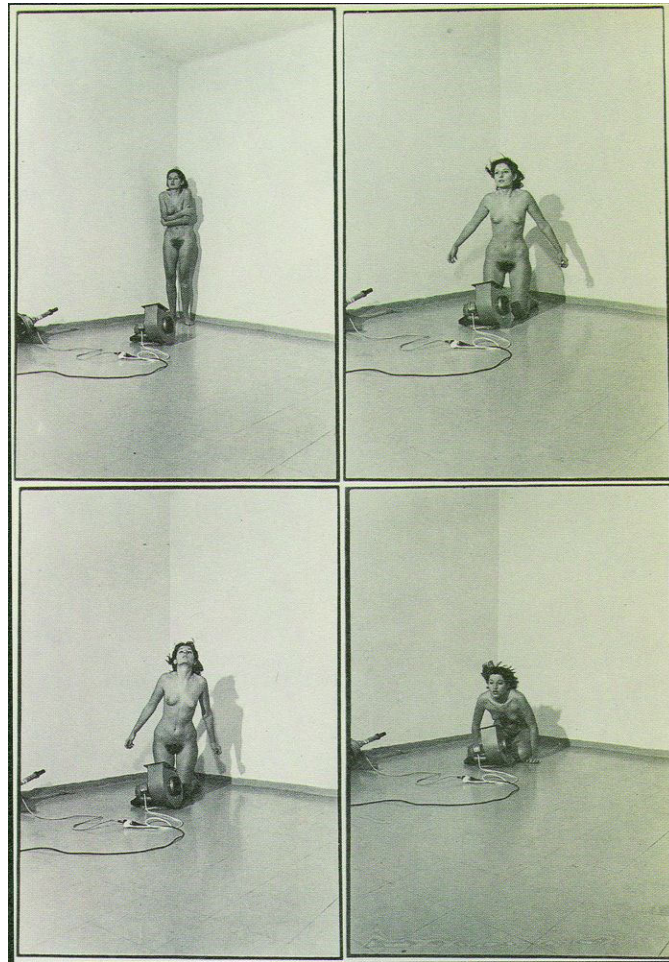


Fig. 11: Marina Abramović, *Rhythm 4*, 1974. Performance realizzata presso la Galleria Diagramma di Luciano Ingra Pin, Milano.



Fig. 12: Marina Abramović e Ulay, *Breathing/In Breathing Out*, 1977-1978. Performance realizzata a Belgrado e Amsterdam.



Fig. 13 e 14: Christo e Jeanne-Claude, *Air Package*, giugno 1966. Polietilene, tela gommata, corde, cavi d'acciaio, aria. Diametro: 5m. Van Abbemuseum, Eindhoven, Paesi Bassi.



Fig. 15 e 16: Christo e Jeanne-Claude, *42.390 Cubic Feet Package*, ottobre 1966. Quattro palloni aerostatici, 2800 palloncini colorati, polietilene, nastro adesivo, corda di canapa, aria. Lunghezza: 20m. Volume: 12.000m³. Minneapolis School of Art, Minneapolis.

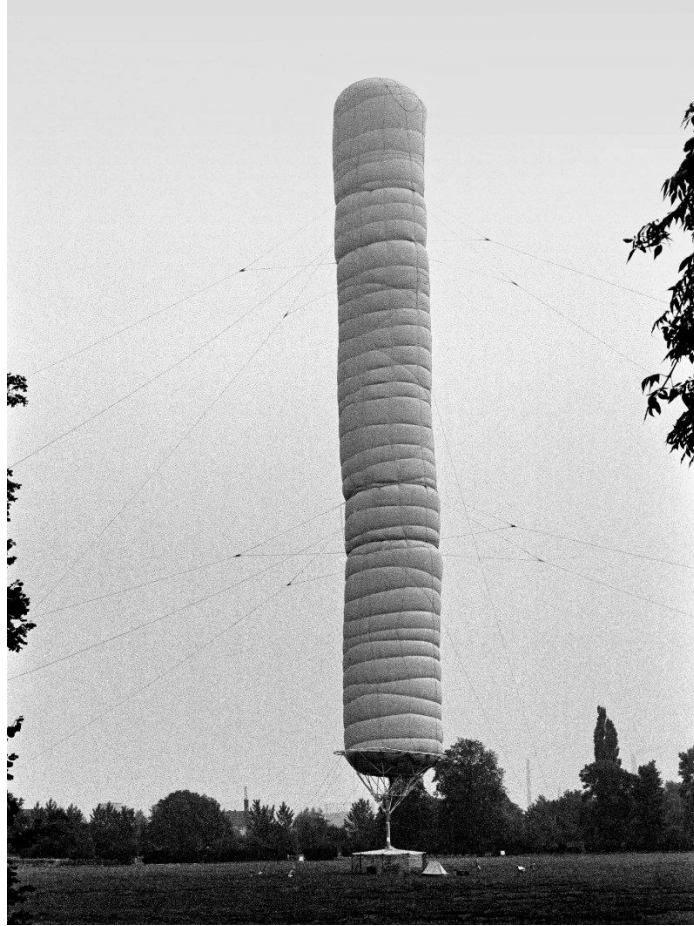


Fig. 17 e 18: Christo e Jeanne-Claude, *5.600 Cubic Meter Package*, 3 agosto 1968.
Tessuto PVC, corde, ventilatore acciaio, cemento, aria. 85x10m. Volume: 5.600m³.
Kassel, Germania.

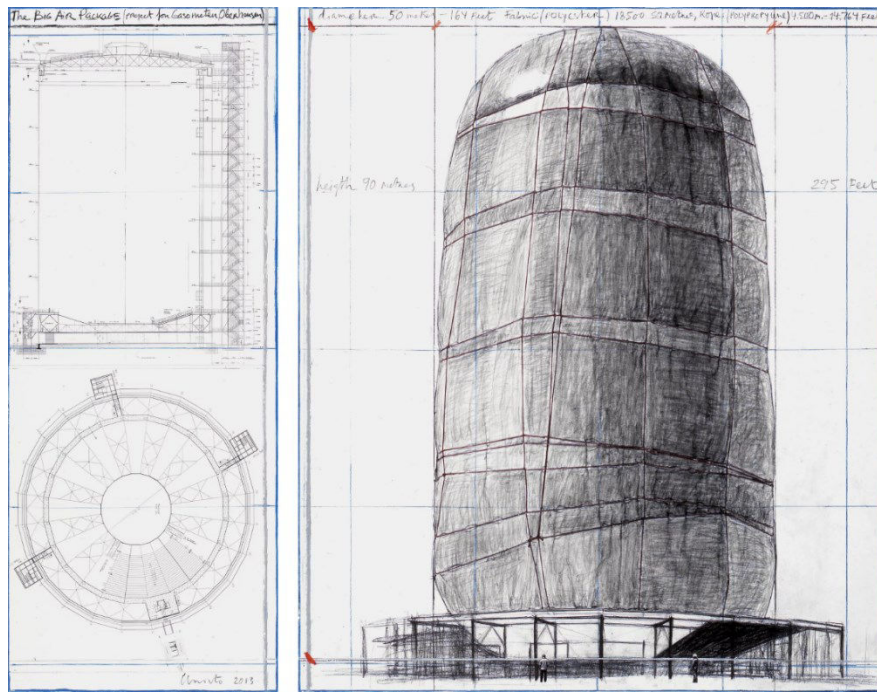


Fig. 19 e 20: Christo e Jeanne-Claude, *Big Air Package*, marzo – dicembre 2013. Tessuto in poliestere trasparente, corda in polipropilene, ventilatori, aria. Volume: 177.000m³. Oberhausen, Germania.

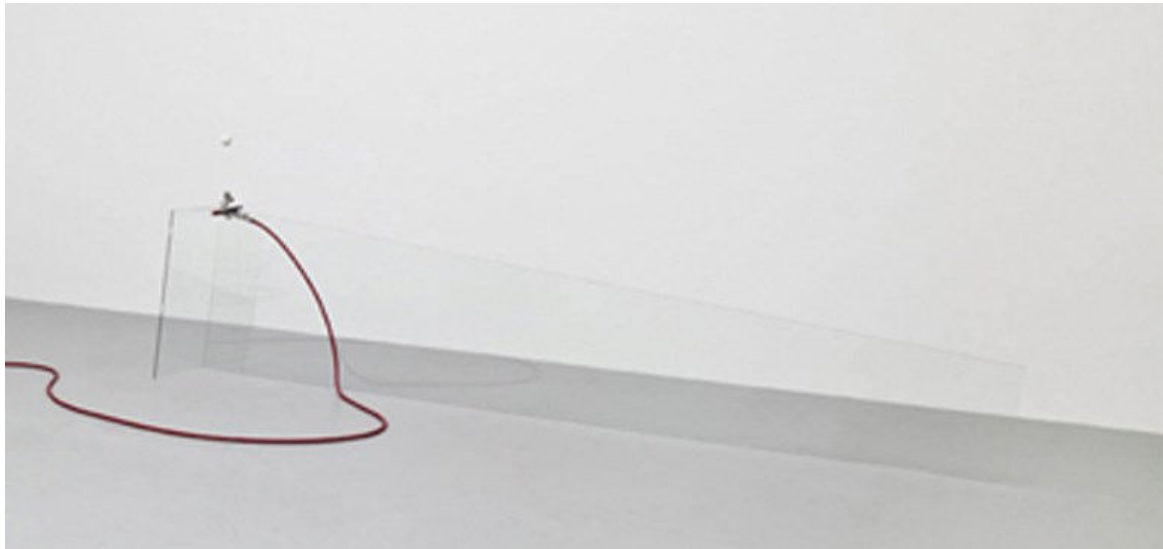


Fig. 21: Damien Hirst, *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*, 1991. Due lastre di vetro, canna di gomma, compressore, pallina da ping-pong.



Fig. 22: Damien Hirst, *Alone and yet together and in love*, 1992. Due lastre di vetro, due canne di gomma, compressore, due palline da ping-pong.



Fig. 23: Damien Hirst, *What goes up must come down*, 1994. Asciugacapelli, pallina da ping-pong, cilindro di plexiglass.



Fig. 24: Damien Hirst, *Loving in a world of desire*, 1995. Base in MDF, pallone da spiaggia, aeratore. 200x200x60cm.



Fig. 25: Damien Hirst, *The history of pain*, 1998. Base in MDF, pallone da spiaggia, aeratore, coltelli in acciaio inox.



Fig. 26: Damien Hirst, *Rehab is for quitters*, 1998. Due lastre di vetro, canna di gomma, compressore, due palline da ping-pong, scheletro in plastica.
91,4x27,4x213,4cm.

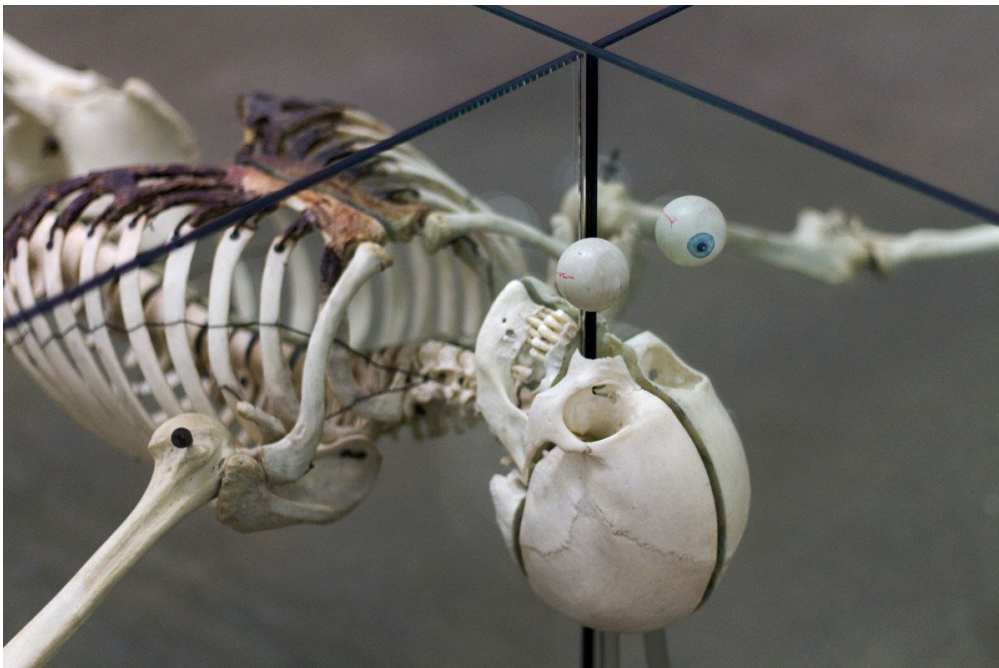


Fig. 27: Damien Hirst, *Death is irrelevant* (particolare), 2000. Due lastre di vetro, canna di gomma, compressore, due palline da ping-pong, scheletro umano.



Fig. 28: Damien Hirst, *Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results and Findings*, 2000. Vetro, acciaio inox, aeratori, palline da ping-pong. Opera esposta alla mostra *Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results and Findings* tenutasi presso la galleria Gagosian, New York.

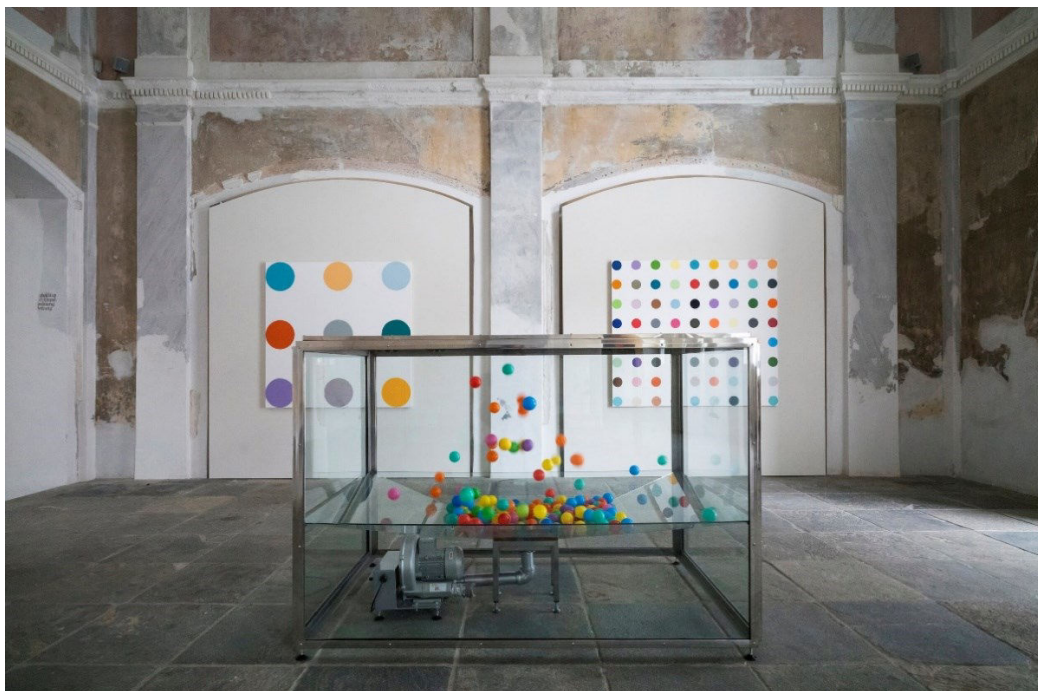


Fig. 29: Damien Hirst, *Mental Escapology*, 2021. Vetro, acciaio inox, aeratore, palline da ping-pong. Opera esposta alla mostra *Mental Escapology* tenutasi presso St. Moritz, Svizzera.



Fig. 30: Bill Viola, *The Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*, 2014. Quattro schermi al plasma verticali della misura di 107,6x62,1x6,8cm. Londra, St. Paul's Cathedral.

Bibliografia

NICOLA ABBAGNO, GIOVANNI FORNERO, *La ricerca del pensiero. Storia, testi e problemi della filosofia* (tomo 1A), Pearson Italia, Milano - Torino 2014

ADRIANO ANTOLINI, *I maestri del colore. Duchamp*, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano 1993

JACOB BAAL-TESHUVA (traduzione a cura di Loredana Baldinucci), *Christo e Jeanne-Claude*, Taschen, Modena 2016

CRISTINA BALDACCI, ANGELA VETTESE, *Arte del corpo. Dall' autoritratto alla Body Art*, Giunti, Milano, giugno 2012

RENATO BARILLI, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, 2014

PIERRE CABANNE, *Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne*, Abscondita, Milano 2015

GERMANO CELANT, *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Prearo Editore, Milano 1975

GERMANO CELANT, *Su Piero Manzoni*, Abscondita, Milano 2014

GIORGIO COLLI, *La sapienza greca. Epimenide, Ferecide, Talete, Anassimandro, Anassimene, Onomacrito, Teofrasto: opinioni dei fisici*, vol. II, Adelphi, Milano 1978

EMANUELA DE CECCO, GIANNI ROMANO, *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Postmedia, Milano 2002

MARIO DE MICHELI, *La negazione dadaista*, in "Le avanguardie artistiche del Novecento", Feltrinelli, Milano 2014

GIORGIO DE RIENZO, *Dante Alighieri. La Divina Commedia. Inferno*, Famiglia Cristiana, Milano, settembre 1990

HALAN FOSTER, ROSALIND KRAUSS, YVE-ALAN BOIS, BENJAMIN H.D. BUCHLOH, DAVID JOSELIT (edizione italiana a cura di Elio Grazioli), *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Zanichelli, Bologna 2017

ARTURO GALANSINO, *Bill Viola*, Giunti, Milano, marzo 2017

A. GALANSINO, KIRA PEROV (a cura di), *Bill Viola. Rinascimento elettronico*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2017), Giunti Editore, Firenze 2017

LUCA GRECCHI, *Anassimene*, in “*Leggere i Presocratici*”, Editrice Morcelliana, Brescia 2020

FLAMINIO GUALDONI, *Piero Manzoni. Vita d’artista*, Johan & Levi Editore, 2013

DAMIEN HIRST, GORDON BURN (traduzione a cura di Michele Robecchi), *Manuale per giovani artisti. L’arte raccontata da Damien Hirst*, Postmedia, Milano 2004

RENATO LAURENTI, *Introduzione a Talete, Anassimandro, Anassimene*, Laterza, Roma - Bari 1986

ALESSANDRO MARCHI, *Antologia della Divina Commedia*, in “*L’attualità della letteratura*”, Pearson Italia, Milano - Torino 2015

LUISA MENSÌ, JACK MCGRATH, FRANCESCO TEDESCHI, PAOLO CAMPIGLIO, FUYUMI NAMIOKA, FRANCESCA POLA, GIORGIO ZANCHETTI, STEFANO SETTI, RAFFAELLA PERNA, DAVIDE COLOMBO, MICHELE DANTINI, BARBARA SATRE, ERMINIO RISSO, GASPARE LUIGI MARCONE (a cura di), *Piero Manzoni. Nuovi studi*, Carlo Cambi Editore, Milano 2017

JANIS MINK (traduzione a cura di Andrea Panaccione), *Marcel Duchamp 1887-1968. Arte contro l’arte*, Taschen, Milano 2004

CHIARA MU, PAOLO MARTORE (a cura di), *Ulay. L’artista della figa. Intervista con Dominic Johnson*, in CHIARA MU, PAOLO MARTORE, *Performance art. traiettorie ed esperienze internazionali*, Castelvecchi, Roma 2018

ANTONELLO NEGRI, *Verso l’assoluto*, in ANNA MARIA MONTALDO (a cura di), *Museo del Novecento. Un nuovo racconto*, catalogo dell’esposizione permanente (Milano, Museo del Novecento), Silvana Editoriale, Milano 2021

LUDOVICO PRATESI, *Arte contemporanea. I protagonisti della scena globale da Koons a Cattelan*, Giunti Editore, Milano, dicembre 2015

PABLO J. RICO, MARINA ABRAMOVIĆ, THOMAS WULFFEN (a cura di), *The Bridge/El Puente. Marina Abramović. Exposición Retrospectiva*, catalogo dell’esposizione retrospettiva (Valencia, Sala La Gallera, Teatro Rialto, Filmoteca de la Generalitat – Alicante, Lonja del Pescado), Charta, Milano 1998

MARIA TERESA ROBERTO, *Piero Manzoni*, in RICCARDO PASSONI (a cura di), *Guida rapida alle collezioni permanenti*, catalogo dell'esposizione permanente (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino 1998

CARLA SUBRIZI, *Introduzione a Duchamp*, Editori Laterza, Bari-Roma 2008

DONALD THOMPSON (traduzione a cura di Giovanna Amadasi), *Damien Hirst e lo squalo*, in "Lo squalo da 12 milioni di dollari. La bizzarra e sorprendente economia dell'arte contemporanea", Mondadori, Milano 2017

CALVIN TOMKINS, *Marcel Duchamp. Le interviste pomeridiane*, Postmedia, Milano 2020

Sitografia

<https://www.treccani.it/>

<https://www.pieromanzoni.org/>

<https://christojeanneclaude.net/>

<https://www.carmignanodivino.it/it/2017/04/la-visitazione-protagonista-a-palazzo-strozzi-2/>

<https://artslife.com/2022/03/25/esperienza-estetica-dilatazione-tempo-bill-viola-mostra-roma/>

<https://mag.rochester.edu/exhibitions/bill-viola-martyrs/>