

La forma attuale dei nostri musei è il risultato dell'iconoclastia. Durante la Rivoluzione francese le folle si accanirono contro le opere d'arte, invasero i musei, picconarono le chiese, distrussero quadri e sculture simboli dell'odiato potere: monarchia, clero, nobiltà. Finita la furia di quei giorni fu presa la decisione di conservare quante più opere possibili in un luogo protetto: il museo. Gli storici sostengono che questa è anche l'origine del cambiamento nella fruizione delle opere d'arte in precedenza usate per ragioni religiose, e perfino terapeutiche. Al valore religioso e sociale dell'arte subentrò la categoria del Bello. Così l'occhio diventò sovrano.

Noi oggi diamo infatti per scontato che la conoscenza di un quadro o di una scultura sia possibile solo attraverso la vista, il senso a cui affidiamo il privilegio conoscitivo. Le opere custodite nel museo sono esperibili, si crede, solo attraverso la visione. Certo ci sono opere recenti – *performance* e installazioni – che necessitano di interazioni sensoriali. Dalle avanguardie storiche in poi l'arte è uscita dal regno del visivo per orientarsi e interpellare altre percezioni sensoriali. Tuttavia nonostante l'uso di pratiche che interessano l'olfatto, oppure il gusto, ogni tentativo di evadere dal dominio del visivo finisce quasi sempre per ribadire la centralità, se non proprio il dominio.

Da qualche anno un artista tedesco, Thomas Struth, ha iniziato un lavoro sugli spazi espositivi in cui pone al centro dell'attenzione non più le opere, bensì le persone che le guardano, e con loro le stanze, i corridoi, le sale dove le opere sono collocate. Spesso Struth le fotografa nel luogo dell'esposizione come se fossero delle persone. Molti dei suoi scatti – a loro volta opere d'arte – sembrano rispondere a una domanda: cosa fanno le opere quando noi non le osserviamo? Il presupposto di questo lavoro è che le opere esistono e conducono una loro autonoma vita indipendentemente dai nostri sguardi di visitatori.

L'opera appare dunque come il vertice del triangolo autore, opera, visitatore. Struth dimostra, senza volerlo, che è falsa la perentoria affermazione di Ernst H. Gombrich, uno dei maggiori storici dell'arte del XX secolo, per cui non esisterebbe una cosa chiamata arte, ma solo gli artisti. Thomas Struth fa arte con le opere d'arte, e insieme con la nostra assenza; del resto, quello che noi vediamo è lo sguardo di Struth, e non solo l'opera nella sua solitudine o nell'affollamento della sala.

Ora Giuseppe Varchetta e Roxanne Lowit fanno qualcosa di più di questo mentre cercano, credo, di fare qualcosa di meno. La Lowit, che è una grande fotografa di moda (fotografa mondana, del mondo della moda; di più: delle scene della moda), e insieme «una confidente visuale», si posiziona vicino alle opere durante l'inaugurazione della Collezione Maramotti – evento mondano – per cogliere l'atteggiamento di chi l'ha fatta – la fotografia come icona dell'autore davanti alla propria icona. Oppure per raccogliere, non vista, la confidenza di chi le opere le fa e anche le usa: la bellissima fotografia in cui l'artista Luigi Ontani si specchia nell'opera di Pistoletto e si pettina davanti alla coppia che s'abbraccia dentro l'opera. I corpi sono i protagonisti delle fotografie di Roxanne Lowit. Per questo spesso ci nascondono le opere. Corpi d'artista e della modella, corpi di altri artisti che non hanno fatto l'opera, ma giocano con lei, e con chi l'ha fabbricata. Tutti questi corpi si dispongono davanti all'obiettivo di Roxanne Lowit e si propongono in alternativa all'opera stessa. Questa è la scena di cui

Roxanne è una libera ed elegante narratrice. Ogni scatto corrisponde infatti a una pagina di un libro, oppure di una rivista, ed è sempre una piccola, breve, eppure complessa, narrazione. La fotografa americana rivela così la sua origine di disegnatrice di tessuti, poiché i corpi che fotografa sono per lei delle texture, alla pari delle opere cui fanno da sfondo: i corpi sfondano la scena e vengono verso di noi, ma al tempo stesso se ne allontanano.

Giuseppe Varchetta, che di professione fa l'ascoltatore – si definisce, con un neologismo, psicosocioanalista –, applica il suo particolare stile, la sua stessa postura allo spazio dell'opera. Si pone nel luogo dove l'opera sta operando in silenzio, e silenziosamente l'osserva. Scatta la foto quando i corpi dei visitatori entrano in quello spazio già saturo di significati, carico delle molte note del silenzio, e toccano lo spazio medesimo. Ogni foto di Varchetta è un appunto preso in un attimo; è un'immagine d'ascolto che funziona sottraendo invece che aggiungendo. Ovvero, toglie note al suono dello spazio. E insieme aggiunge qualcosa. I corpi dei visitatori – siamo sempre all'inaugurazione della Collezione Maramotti – sono quasi ombre, presenze assenti. Ci sono – tutti fanno gesti, mostrano posture, si muovono oppure stanno fermi –, ma sembrano anche lontani. I corpi, di cui Varchetta ci restituisce la presenza alla presenza delle opere stesse, sono sempre delle assenze presenti. Il mio non è un gioco di parole. Provo a spiegarmi. Varchetta sta operando sulla visione dell'opera e sulla visione dei corpi, che sono in presenza dell'opera d'arte stessa, e non lo fa con un intento sociologico, e neppure strettamente artistico, bensì filosofico. La sua è appunto una filosofia dell'ascolto. In questo modo rovescia la ragione per cui il museo è nato: vedere e far vedere. Guardando le sue fotografie non si può fare a meno di ascoltare quello che i filosofi zen chiamano «il suono di una mano sola». Mi sembra che abbia fotografato proprio così.

*Marco Belpoliti*