

Harold Rosenberg e la ricezione del pensiero fenomenologico di Maurice Merleau-Ponty nella scena artistica statunitense

[Lorella Scacco](#)

ISSN 1127-4883 BTA - Bollettino Telematico dell'Arte, 01 Febbraio 2025, n. 972

<https://www.bta.it/txt/a0/09/bta00972.html>

Articolo presentato il 26 Gennaio 2025, accettato il 28 Gennaio 2025 e pubblicato il 01 Febbraio 2025

precedente

successivo

tutti

area ricerca

PDF



Abstract

Nell'ambito della posizione centrale conquistata da New York nelle arti visive del secondo dopoguerra, l'articolo analizza la ricezione della fenomenologia negli Stati Uniti nella scena delle arti visive attraverso il lavoro del critico d'arte, filosofo e scrittore Harold Rosenberg.

Dopo aver individuato una relazione tra il pensiero del filosofo Maurice Merleau-Ponty e quello di Harold Rosenberg, l'articolo prosegue ad evidenziare l'impatto di entrambi sullo sviluppo dell'arte installativa alla fine degli anni Cinquanta, dimostrando così come la visione del filosofo francese fosse rilevante per la scena artistica di New York oltre un decennio prima gli anni Sessanta, come invece finora sostenuto dalla studiosa statunitense Rosalind Krauss. Tale anticipo cronologico dà anche altri spunti di riflessione per la diffusione dell'*Action Painting* e per le prime installazioni e performance di alcuni artisti americani negli anni Sessanta e Settanta, tra cui Bruce Nauman e Robert Morris.

L'articolo è inedito e le sue informazioni sono state rilevate dall'autrice durante la sua ricerca di dottorato all'Università di Turku in Finlandia conclusasi nel 2023.

Nell'ambito della posizione centrale conquistata da New York nelle arti visive del dopoguerra, in questo articolo analizzo la ricezione della fenomenologia negli Stati Uniti e negli artisti americani tra gli anni 1950 e '60. Bisogna ricordare che molti artisti europei si trasferirono in America dal 1930 in poi per sfuggire ai crescenti regimi nazionalisti e al razzismo. New York divenne un centro per artisti all'avanguardia, come Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Piet Mondrian, Arshile Gorky e Max Ernst. Da segnalare inoltre la presenza dello studioso Erwin Panofsky, trasferitosi negli Stati Uniti nel 1931 a causa della persecuzione nazista. Questi intellettuali aprirono dunque la via affinché la comunità culturale americana sviluppasse una conoscenza diffusa della scena artistica europea.

Gli scritti di Merleau-Ponty furono tradotti in inglese nel 1962, e il suo approccio all'arte e alla percezione ispirò molti artisti e critici americani, soprattutto quelli che si occupavano di arte minimalista, come ha evidenziato la teorica dell'arte americana Rosalind Krauss. Nel testo del catalogo del 1983 per la mostra di Richard Serra al Museo Nazionale d'Arte Moderna di Parigi, Krauss sottolinea che «*the initial French reading of Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception (1945) differs from the American understanding of it in the 1960s*». ¹ Krauss precisa che subito dopo la pubblicazione del libro di Merleau-Ponty, le opere di Alberto Giacometti furono adottate come immagini illustrative delle teorie del filosofo francese e afferma che «*The reason for this is that they seem to be (...) forever caught in the aureole of the beholder's look, bearing forever the trace of what it means to be seen by another from the place from which he views*». ² A riguardo di tale affermazione, che teneva conto di una traduzione in inglese dell'opera di Merleau-Ponty avvenuta solo nel 1962, lo storico dell'arte americano Robert Hobbs osserva come la Krauss ha di conseguenza supposto che una lettura esistenziale delle sue teorie non fosse disponibile per i minimalisti negli Stati Uniti, e quindi

tale inesperienza li avesse lasciati liberi di avvicinarsi alle sue teorie di esperienza progettuale in un modo radicale. [3](#)

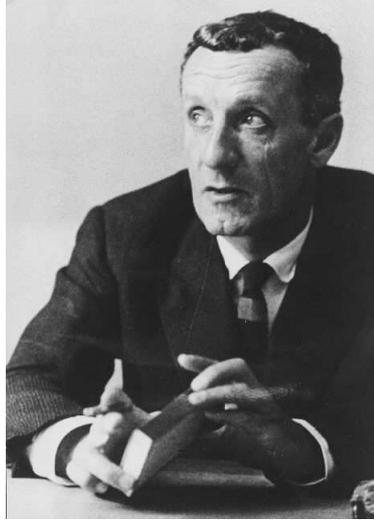


Fig. 1 - Fotografia di Maurice Merleau-Ponty.
Fonte: Creative Commons, Cortesia di Lorella Scacco

Una prima osservazione da fare è che la Krauss non ha considerato l'impatto della filosofia esistenzialista introdotta attraverso il testo di Jean-Paul Sartre sull'acclamata mostra personale di Alberto Giacometti alla Pierre Matisse Gallery di New York nel 1948. [4](#) Il catalogo, dalla grafica originale, riproduceva diverse opere recentissime, di cui alcune non conservate, fotografate da Patricia Echaurren Matta nello studio di Giacometti, insieme al saggio in inglese di Sartre, *La ricerca dell'assoluto* e ad una lettera autobiografica di Giacometti. In questa mostra comparirono per la prima volta le figure filiformi dell'artista svizzero del '47, a grandezza naturale, che ottennero un notevole successo fra i collezionisti e gli artisti americani, ma non presso la stampa e il pubblico. Il saggio di Sartre fu pubblicato nel gennaio del '48 anche sulla rivista francese *Les Temps Modernes*, co-diretta da Sartre con Merleau-Ponty, quindi simultaneamente all'esposizione di New York. Nel testo lo scrittore evidenzia quella sorta di alleanza tra la materia e il corpo che avviene in Giacometti durante l'esecuzione delle sculture, come con il gesso, che grazie alla sua duttilità, non rallenta la sua creazione. [5](#)

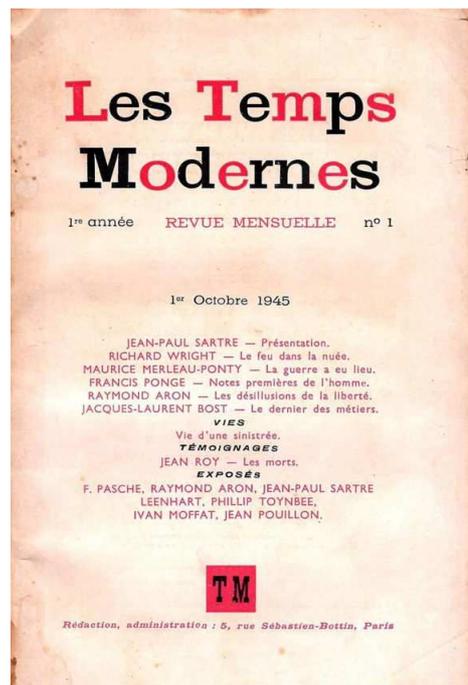


Fig. 2 - Frontespizio del primo numero della rivista mensile francese *Les Temps Modernes* (ottobre 1945)
Fonte: Wikimedia Commons, Cortesia di Lorella Scacco

Sempre nel '48, il libro di Sartre *L'existentialisme est un humanisme* (L'esistenzialismo è un umanesimo, 1946) fu tradotto in inglese da Philip Mairet e pubblicato col titolo *Existentialism and Humanism*. [6](#) Da queste pubblicazioni si evince una certa consapevolezza dell'esistenzialismo, e di conseguenza della fenomenologia, già presente negli Stati Uniti prima del 1962. Inoltre, nel 2001 Hobbs ha rilevato che già a metà degli anni Quaranta esisteva un collegamento tra la teoria dell'arte americana e il pensiero di Merleau-Ponty. [7](#) La sua ricerca sul riscontro americano alla filosofia di Merleau-Ponty nel secondo dopoguerra ha infatti rivelato una significativa discussione e corrispondenza del filosofo francese con il critico d'arte statunitense Harold Rosenberg. Questo dialogo mostra che le idee di Merleau-Ponty circolavano già nell'arte americana precedentemente alla prima versione inglese dei suoi saggi disponibile dal 1962. Inoltre, nel 1956 Merleau-Ponty curò una pubblicazione intitolata *Les philosophes célèbres* (I celebri filosofi), [8](#) in cui Rosenberg è incluso in una selezione di scrittori e filosofi provenienti da Europa, Gran Bretagna e America settentrionale. [9](#) Partendo dall'influenza di Rosenberg, possiamo sostenere che Merleau-Ponty e il suo approccio fenomenologico ebbero ampie ripercussioni negli Stati Uniti prima degli anni Sessanta.

Harold Rosenberg è stato uno scrittore, filosofo e critico d'arte americano. Nel suo saggio Hobbs afferma: «*Rosenberg read many of Merleau-Ponty's major phenomenological studies in French and used them in 1952 to develop his concept 'action painting', a special existential/phenomenological reading of abstract expressionism in terms of its improvisational means*». [10](#) Il noto saggio di Rosenberg, *The American Action Painters*, in cui sviluppò per la prima volta il termine *Action Painting*, fu infatti scritto per la rivista *Les Temps Modernes*, co-diretta da Merleau-Ponty e Sartre. Hobbs continua a spiegare che molto probabilmente Rosenberg non gli sottopose il saggio per la pubblicazione poiché Merleau-Ponty si era dimesso in quel periodo dalla redazione della rivista. [11](#) Inoltre, il forte interesse di Rosenberg per la filosofia continentale può essere testimoniato anche nel suo primo importante articolo del 1940 intitolato "The Fall of Paris" (La caduta di Parigi), [12](#) dove annuncia la fine della capitale francese come centro principale di sperimentazione nelle arti visive e suscita speranze per New York perché possa prendere il posto della capitale francese. Rosenberg osserva che nel XX secolo Parigi «*was to the intellectual pioneer what nineteenth-century America had been to the economic one. This world beat a pathway to the door of inventor – not of mousetraps, but of perspectives*». [13](#)

Dopo aver scoperto una relazione tra il pensiero di Merleau-Ponty e quello di Rosenberg, l'articolo di Hobbs evidenzia l'impatto di entrambi sullo sviluppo dell'arte installativa alla fine degli anni Cinquanta, dimostrando così come la visione del filosofo francese fosse rilevante per la scena artistica di New York oltre un decennio prima gli anni Sessanta.

Durante gli anni Quaranta e Cinquanta, il movimento espressionista astratto, noto anche come *Action Painting*, dominò la scena di New York per due decenni con artisti come Jackson Pollock, Mark Rothko, Jasper Johns, Robert Rauschenberg e Willem de Kooning. L'*Action Painting* si riferisce a una modalità di creazione artistica che assomiglia alla performance art, in cui il corpo dell'artista, in particolare, è incluso attraverso l'azione. Tale approccio riecheggia il concetto di "corpo vivente" nel pensiero merleau-pontiano. Ricordiamo qui una delle affermazioni di Pollock: «*(...) the painting has a life of its own. I try to let it come through*». [14](#) Come scrive Rosenberg, a un certo momento la tela iniziò ad apparire ai pittori americani come un'arena in cui agire piuttosto che come uno spazio in cui riprodurre, disegnare o 'esprimere' un oggetto, reale o immaginario. Ciò che doveva essere creato con e sulla tela non era un quadro ma un evento. [15](#) Nello stesso articolo il critico d'arte americano afferma subito dopo che «*the painter no longer approached his easel with an image in his mind; he went up to it with material in his hand to do something to that other piece of material in front of him. The image would be the result of this encounter*». [16](#) Qui il concetto di "incontro" deriva senza dubbio dalla filosofia di Merleau-Ponty. Il filosofo francese userà molto spesso questo termine per descrivere, ad esempio, la visione. Per lui, l'ambigua struttura del corpo umano, vedente e visibile, soggetto e insieme possibile oggetto di percezione, suggerisce che la visione non può essere concepita come incontro fra un "in sé" e una soggettività ricettrice fra loro eterogenei. Al contrario, i caratteri sensoriali del mondo hanno un "equivalente interno" nella mia carne, e non si otterrebbe una percezione ordinata se nel mio apparato visivo un tracciato nascosto non la prefigurasse, come suo preambolo segreto. [17](#) Questo pensiero del fenomenologo francese si presta bene ad esprimere come l'inclusione del corpo sia essenziale nell'esecuzione dell'*Action Painting*, richiamando dunque il ruolo centrale del corpo nella fenomenologia di Merleau-Ponty.

Nei suoi dipinti, l'artista Jasper Johns combina oggetti e immagini di tutti i giorni, tra cui bandiere americane, bersagli, numeri e lattine di birra con elementi altamente "tattili" come carta da giornale e calchi in gesso. Nel 1961 l'artista introdusse nei suoi dipinti il motivo della mappa degli Stati Uniti e l'impronta del suo corpo. La storica dell'arte statunitense Barbara

Rose descrive come l'incertezza pittorica emanata da queste mappe crei un richiamo ai molteplici contorni degli oggetti tremolanti nella pittura di Cézanne, indicando una condizione di dubbio permanente. [18](#) Successivamente, anche quando abbandonò l'*Action Painting*, Johns rimase sempre affascinato dai contorni, dai colori, dalle forme e dalla loro percezione. Il dipinto *Flag* (1994), che rappresenta la bandiera degli Stati Uniti sia in modo astratto che figurato, ad un'osservazione attenta non risulta monocromatico ma presenta sottili variazioni di colori. In questo intreccio tra familiare e sconosciuto, Johns spinge il suo pubblico a riconsiderare elementi che la mente già conosce. L'inclusione del corpo, la relazione tra realtà e soggettività e la sospensione del giudizio nella percezione possono denotare un'influenza fenomenologica sul lavoro di Johns.

I primi esperimenti di installazione d'arte iniziarono dopo la fondazione della New York School. Come Hobbs analizza, «*while Merleau-Ponty's (and Rosenberg's) discussions are confined to painting, we do not need to look far afield to see how this philosopher's ideas could be interpreted by artists wishing to break away from painting's confines to environmentally-based art*». [19](#) Hobbs infatti evidenzia l'impatto di entrambi gli intellettuali sullo sviluppo dell'arte installativa alla fine degli anni Cinquanta, dimostrando così come il pensiero di questo filosofo francese fosse rilevante per la scena artistica di New York oltre un decennio prima degli anni Sessanta.

Le osservazioni di Merleau-Ponty ne *La fenomenologia della percezione* diventeranno poi fonte di ispirazione per artisti e performer. Iniziando una sezione con la suggestiva analogia «Il corpo proprio è nel mondo come il cuore nell'organismo», Merleau-Ponty prosegue scrivendo che «Quando cammino nel mio appartamento, i diversi aspetti sotto i quali esso mi si offre non potrebbero apparirmi come i profili di una medesima cosa, se io non sapessi che ciascuno di essi rappresenta l'appartamento visto da qui o da là, se non avessi coscienza del mio proprio movimento, e del mio corpo come identico attraverso le fasi di questo movimento». [20](#) Hobbs considera questa osservazione sulla dinamica del corpo merleau-pontiano come organo di senso: «*although several steps ahead of our narrative, (...) [this] suggests at the outset the relevancy of Merleau-Ponty's thought for installation art*». [21](#)

Ricordiamo il rifiuto da parte dell'artista Bruce Nauman dell'idea consolidata di un'opera d'arte definita e permanente a favore di una forma d'arte autonoma creata dall'esperienza vissuta. Per lui, l'arte è un'attività di ricerca piuttosto che un risultato, senza restrizioni a specifiche limitazioni tecniche. Ad esempio, la performance di Nauman intitolata *Dance or Exercise on the Perimeter of the Square* (1967–68) si può collegare alla riflessione di Merleau-Ponty sulla camminata nel suo appartamento. [22](#) In questa video performance l'artista americano realizza con del nastro un quadrato sul pavimento del suo studio, segnandone i punti medi. Partendo da un angolo, Nauman cammina metodicamente lungo il perimetro del quadrato, volgendo ritmicamente lo sguardo dentro e fuori la linea. Nella sua video installazione a circuito chiuso *Live/Taped Video Corridor* (1970) ritorna l'esperienza vissuta, spingendo lo spettatore a camminare lungo un corridoio lungo quasi dieci metri con l'obiettivo di raggiungere due monitor posti a ciascuna estremità. Sia attraverso media diversi, come video, performance, disegni o installazioni complesse, Nauman indaga argomenti che prendono in considerazione l'esperienza fenomenologica del corpo, del tempo, del movimento e dello spazio. [23](#) Oltre a Nauman, altri artisti hanno abbracciato la fenomenologia di Merleau-Ponty, tra cui Robert Morris nelle sue prime installazioni alla Green Gallery di New York nel 1964, [24](#) così come Robert Irwin con la sua serie di dischi acrilici realizzati tra il 1966 e il 1969. [25](#) Hobbs afferma che «*what made his brand of phenomenology so seductive was its apparent ability to release artists from the stranglehold of feeling that was one of abstract expressionism's major legacies. It did this by dispelling the concept that sensations might reside in objects (like paintings)*». [26](#) Hobbs continua la sua dichiarazione aggiungendo che «*to undermining sensations, Merleau-Ponty's phenomenology promised a release from the twin pitfalls of empiricism and intellectualism that forced people to choose between a world that imposed its reality on them, making them its subject, and a world that was forced to accommodate itself to their thought*». [27](#)

Irwin e Morris asserirono entrambi di aver letto e assimilato la filosofia di Merleau-Ponty sulla percezione. [28](#) Entrambi hanno indagato i limiti della percezione, della luce, dello spazio e della percezione multisensoriale. Krauss osserva che Morris ha creato oggetti con una sola priorità, quella formale, e che non implicano alcuna necessità di sintesi. [29](#) Come notato dal ricercatore e curatore Simone Frangi, il ritorno ai fenomeni auspicato dalla fenomenologia merleau-pontiana nel suo perpetuo dialogo con le teorie psicologiche e antropologiche sarà lo strumento chiave con cui il Minimalismo ricollocherà l'opera scultorea all'interno di un ambiente espanso e relazionale. [30](#) La fenomenologia di Merleau-Ponty può quindi svolgere un ruolo essenziale per comprendere la smaterializzazione dell'oggetto d'arte dal Minimalismo all'emergere dell'Arte Concettuale.

NOTE

[1](#) KRAUSS 1986, p. 263.

[2](#) Ibidem.

[3](#) HOBBS 2001, p. 18.

[4](#) SARTRE 1948, pp. 1153–63. L'articolo di J.-P. Sartre, tradotto col titolo “The Search for the Absolute” fu impiegato come introduzione al catalogo della mostra di A. Giacometti dal titolo *Alberto Giacometti: Exhibition of Sculptures, Paintings, Drawings*, alla Pierre Matisse Gallery, New York, 10 gennaio–14 febbraio 1948.

[5](#) Ibidem.

[6](#) Il libro di J.-P. Sartre, *L'existentialisme est un humanisme* pubblicato in francese nel 1946 dall'editore Nagel, Parigi, fu poi tradotto in lingua inglese nel 1948 da Philip Mairet e pubblicato col titolo *Existentialism and Humanism* da Methuen & Co. Ltd., Londra.

[7](#) HOBBS 2001, pp. 18–23.

[8](#) Il frontespizio del libro fu disegnato da Alberto Giacometti e pubblicato da Éditions d'art Lucien Mazenod.

[9](#) NOBLE 2012, pp. 90–91.

[10](#) HOBBS 2001, p. 18.

[11](#) Ibidem.

[12](#) ROSENBERG 1940, pp. 440–448.

[13](#) Ibidem, p. 440.

[14](#) POLLOCK 1947, p. 79.

[15](#) ROSENBERG 1952, ripubblicato in ROSENBERG 1959, pp. 23–39.

[16](#) Ibidem.

[17](#) SORDINI A. 1979, p.195.

[18](#) ROSE 2008, p. 216. Per sottolineare questa similarità, l'autore cita il saggio *Il dubbio di Cézanne* di M. Merleau-Ponty. Inoltre, Jasper Johns costantemente si focalizzò sul post-impressionismo francese del XIX secolo.

[19](#) HOBBS 2001, p. 19.

[20](#) MERLEAU-PONTY 1945, p. 277.

[21](#) HOBBS 2001, p. 19.

[22](#) MERLEAU-PONTY 1945, p. 277.

[23](#) Nel 1970, la scrittrice Marcia Tucker richiamò l'attenzione al forte approccio fenomenologico del lavoro di Bruce Nauman intitolando il suo articolo nella rivista d'arte *Artforum* “PheNAUMANology”.

[24](#) Leggi: «Robert Morris exhibited a suite of large-scale polyhedron forms constructed from 2 x 4s and gray-painted plywood». Citazione dal sito web della Guggenheim Collection: <https://www.guggenheim.org/artwork/3063>. Visitato il 20 novembre 2020.

[25](#) «The disk series demonstrates an important moment in Robert Irwin's development as an artist, as he moved away from abstract expressionist painting to engage with light, space, and multisensory perception». Citazione dal sito web dell'Indianapolis Museum of Art: <http://collection.imamuseum.org/artwork/37778/>. Visitato il 20 novembre 2020.

[26](#) HOBBS 2001, p. 20.

[27](#) *Ibidem*.

[28](#) COLPITT 1990.

[29](#) Robert Morris 1994.

[30](#) FRANGI 2013, pp. 135–153.

BIBLIOGRAFIA

COLPITT 1990

Francis Colpitt, *Minimal Art: The Critical Perspective*, University of Washington Press, Seattle, 1990.

FRANGI 2013

Simone Frangi, *Fenomenologia dello spazio e teoria della Gestalt. L'influenza di Merleau-Ponty nell'estetica di Robert Morris e Robert Barry*, in *Merleau-Ponty e l'estetica oggi*, a cura di M. Carbone, A. C. Dalmaso e E. Franzini, Mimesis, Milano 2013, pp. 135–153.

HOBBS 2001

Robert Hobbs, *Merleau-Ponty's Phenomenology and Installation Art*, in *Installations Mattress Factory 1990–1999*, a cura di C. Giannini, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 200, pp. 18–23.

KRAUSS 1986

Krauss, Rosalind E., *Richard Serra: A Translation*, in *Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, MA e Londra, 1986, pp. 260–274.

MERLEAU-PONTY 1945

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945; *Fenomenologia della percezione*, trad. it. a cura di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1965.

NOBLE 2012

Stephen A. Noble, *Merleau-Ponty: Fifty Years After His Death* in *Chiasmi International*, n. 13, Mimesis, Milano, 2012, pp. 63–112.

POLLOCK 1947

Jackson Pollock, *My Painting*, in *Possibilities: An Occasional Review*, vol. 1, n. 1, inverno 1947–48, p. 79.

ROBERT MORRIS 1994

Robert Morris: The Mind-Body Problem, catalogo, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, gennaio–aprile 1994.

ROSE 2008

Barbara Rose, *Paradiso americano. Saggi sull'arte e l'anti-arte 1963–2008*, Libri Scheiwiller – Federico Motta, Milano 2008.

ROSENBERG 1940

Harold Rosenberg, *The Fall of Paris*, in "Partisan Review", vol. 7, n. 6, novembre–dicembre 1940, pp. 440–448.

ROSENBERG 1952

Harold Rosenberg, *The American Action Painters*, in "Art News", 51/8, dicembre 1952. Ripubblicato in Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, Horizon Press Inc., New York 1959, pp. 23–39.

SORDINI A. 1979

Anna Sordini, *Pittura e metafisica nell'ultimo Merleau-Ponty*, premessa in M. Merleau-Ponty, *Il corpo vissuto* (antologia), a cura di F. Fergnani, Milano, Il Saggiatore Studio, 1979.

SARTRE 1948

Jean-Paul Sartre, *La Recherche de l'absolu*, in "Les Temps Modernes", n. 28, gennaio 1948, pp. 1153–63.

SITOGRAFIA

<https://www.guggenheim.org/artwork/3063>

<http://collection.imamuseum.org/artwork/37778/>

Contributo valutato da due referees anonimi nel rispetto delle finalità scientifiche, informative, creative e culturali storico-artistiche della rivista



copyright info

N i c e Network Solutions

www@bta.it