

Yves Klein oltre l'arte

Alessandro Del Puppo

3 Agosto 2026

[*Superare il problema dell'arte*](#) (il Saggiatore, 2026) comprende le 250 pagine che Yves Klein ha messo insieme nei suoi brevi anni di vita: scampò di poche settimane la fatidica età di 33 anni. L'intelligenza c.d. artificiale conferma che "è stato un artista francese rivoluzionario, considerato uno dei maggiori esponenti del Nouveau Réalisme e un pioniere della Performance Art e dell'arte concettuale". Mi pare una buona sintesi. Solo che Klein ha detto tante altre cose, per fortuna, e anche un po' diverse.

Anzitutto la necessità di partire da zero: "tutte le basi sono rovine", scrive lui in una delle sue prime dichiarazioni. È la condanna dell'evoluzione a favore della trasfigurazione, la ricerca di un'idea di unità assoluta in una serenità perfetta. Un modo di pensare le cose, non di vederle o imitarle. Siamo dinanzi a una concezione antropologica dell'artista: il resto appare una conseguenza abbastanza logica di questa posizione. L'artista non è il facitore di cose; poeti e pittori, dice Klein, sono tali "allo stato civile". La loro presenza cioè è l'unico fatto per cui esistono: la loro grande unica opera. Un pittore, così come in generale ogni artista, deve realizzare una sola opera d'arte, cioè se stesso. Da questo punto di vista l'esercizio della pittura serve soltanto a diffondere negli altri il momento pittorico astratto in un modo tangibile e visibile. Non si tratta naturalmente dell'equazione, sempre un po' idiota, tra vita e opera d'arte; è esattamente l'opposto di ogni estetismo.

Sul piano pratico non esiste infatti tanto un problema di figurazione o di astrazione — Klein lo ribadisce a ragione: non è un pittore astratto, come si poteva intenderlo negli anni Cinquanta — né di "gusto" o di composizione, del tipo: faccio una cosa da una parte, la equilibrio dall'altra. Esiste piuttosto, nella sua prima fase, il problema della risoluzione estrema in termini di pura tessitura della materia pittorica. E se questo può sembrare un problema posto in termini troppo astratti, se non metafisici o esoterici, le considerazioni sulla natura del pigmento ci riportano all'essenziale del lavoro pittorico. Il problema, per Klein, è

cioè quello di giungere a un colore che non perda l'intensità cromatica e il valore materiale del pigmento. Da qui il tentativo, ad esempio, di esporre il pigmento puro, distribuito a terra facendo sì che l'unico legante possibile fosse dato nella forma più immateriale possibile, cioè con la gravità stessa.

Il colore, insomma, doveva funzionare anzitutto come presenza: come una dimensione naturale e umana capace di contrapporsi alla linea. Per Klein la linea, cioè il disegno, costituisce la concretezza della nostra condizione mortale: attraversa l'infinito, lo perimetra, lo restringe e chiude le forme in profili. Il colore invece consente un'identificazione totale con lo spazio, una reale misura di libertà: "la forma non è ormai più un semplice valore lineare ma un valore di impregnazione". Non si tratta insomma di vedere il colore quanto piuttosto di percepirlo. Non è, evidentemente, solo una questione lessicale. Su questo piano Klein non teme di proporre un'ambiziosa discendenza dal più sensibile colorista "nazionale": "le mie proposizioni monocrome sono paesaggi della libertà; sono un impressionista e un discepolo di Delacroix". Per molti aspetti la lettura del *Journal* del maestro francese, più volte richiamato in queste pagine, si dimostra decisiva.

Quello che colpisce a distanza di decenni e attraverso le centinaia di pagine scritte da Klein è questa capacità di trovare un punto di equilibrio tra la dimensione più propriamente mercantile, se non merceologica, dell'opera e la sua naturale trascendenza. Una cosa non esclude l'altra. Il monocromo, a un certo punto lo spiega molto bene, non è pittura astratta nel senso corrente del termine. Klein se n'era accorto quando, nella prima mostra in cui presentò monocromi di diverse tinte, il pubblico, anziché cogliere la sensibilità dominante nell'intento pittorico, finiva per essere ricondotto, "prigioniero della sua ottica acquisita" — cioè abituato a una lettura basata su un ordine formale — a ricostituire gli elementi di una policromia decorativa. Lui invece intendeva tutt'altro: rifiutandosi di dare spettacolo con la sua pittura, voleva evitare ogni possibile combattimento fra forze differenti. Capì che anche solo due colori accostati fanno composizione e generano tale combattimento: una dialettica, cioè, o una tensione, tra cose differenti in relazione tra loro. Non era quella la strada per raggiungere la sensibilità materializzata.

Lo è invece il colore come pura presenza. Klein lo spiega ricorrendo a un formidabile motto di Paul Claudel: "l'azzurro è l'oscurità divenuta visibile". Si tratta di una forma estrema di libertà di fronte allo spazio sensibile puro: dipingere superfici monocrome significa provare a vedere ciò che l'assoluto ha di visibile. Come scrive Klein a proposito dei monocromi, "l'autentica qualità del dipinto, il suo stesso 'essere', una volta creato, si trova al di là del visibile".

Questo, in fin dei conti, è il punto di partenza per le “proposizioni monocrome”, la cosiddetta epoca blu, annunciata senza alcun timore reverenziale e senza complessi di inferiorità rispetto a ben più celebri “periodi blu”. La mostra alla galleria Apollinaire di Milano la ricordano tutti: una decina di quadri blu oltremare rigorosamente simili per tonalità, proporzioni e dimensioni, messi però in vendita a prezzi diversi, così da sottolineare la disgiunzione tra valore artistico e costituzione materiale dell’opera. Potremmo dire che buona parte del lavoro estremo di un autore come Piero Manzoni — che sappiamo ebbe modo di visitare la mostra, come anche Lucio Fontana — nacque qui. Anche se Celant, nel rischiosissimo catalogo del 1975, obietterà l’“affermazione dell’individuale manzoniano contro l’universale kleiniano”: cioè uno stare nel mondo rispetto allo spiritualismo di Klein. Nel francese infatti agisce una regressione cosmica, nel desiderio di ripristinare nel rapporto tra arte e vita una sorta di totalità precategoriale e prefattuale, di pura trascendenza, assecondando una concezione del mondo mistica e ascetica. Non sono un mistero i suoi interessi per Rosacroce, per l’alchimia e la teosofia.



L'ormai leggendaria mostra dell'aprile 1958 nella piccola, anzi piccolissima galleria di Iris Clert si iscrive in questo quadro. Quell'operazione fu il risultato ultimo di un processo di disintermediazione che giunge a uno stato pittorico invisibile: ciò che resta, nello spazio e sullo sfondo dei muri imbiancati di fresco della galleria, altro non è che uno spazio di "sensibilità blu" annunciato dalla messinscena predisposta per accedervi: il drappo blu all'ingresso come annuncio "barocco".

Nello spazio della galleria tutto era bianco proprio per ricevere il clima pittorico della sensibilità del blu immateriale. L'opera c'è perché non si vede. È la ragione di un'assenza. Abbandonando il blu materiale e fisico si poteva così raggiungere una sorta di splendore mistico. Così come all'esterno, lungo il corridoio di accesso sulla strada, era visibile e tangibile il blu, all'interno esisteva come pura immaterialità. Il gesto non aveva nulla di provocatorio o di gratuito. Scaturiva da un processo di decantazione e di confronto con suggestioni tra le più disparate — non ultimo il blu giottesco ammirato ad Assisi — e conduceva a una forma di trascendenza. Si scavalcava così, completamente e per sempre, ogni retorica del gesto, ogni complicazione esistenziale trainata da una fraseologia di comodo, ogni ripiegamento letterario o solipsistico. Tutto quello che si chiamava, in un modo o nell'altro, in un luogo o nell'altro, pittura di azione, di gesto, di materia, informale o *tachisme*, invecchiò di colpo, irrimediabilmente. La gesticolazione inconsulta dei pittori di azione appariva per quello che era: un puerile gioco di burattini. "Detesto gli artisti che si svuotano nei loro quadri, come accade molto spesso oggi".

Si aprì così una nuova forma di immaginazione: l'assenza come tensione verso una nuova vita, verso ciò che esiste al di là del nostro essere.

Da un certo punto di vista le conseguenze di questi gesti così apparentemente semplici sono incalcolabili, ed è un vero peccato che Klein, dopo averli profetizzati e averne dato un esempio concreto, non sia vissuto abbastanza a lungo da poterne sondare tutte le possibilità. Ma è proprio questo, in fin dei conti, che fece la generazione a lui coeva e tutte quelle a lui successive. A un'arte eccedente ed egocentrica si propose una forma di sospensione lieve, una reazione a ciò che costituiva dichiaratamente la piaga morale dell'Occidente: l'ipertrofia dell'io. Difficile pensare a un'arte che, pur condividendo la genealogia storica del modernismo — Delacroix, gli impressionisti, Matisse — giungesse alla sua più radicale confutazione. Al contrario delle teorie di Greenberg, la pittura da questo punto di vista non era affatto in funzione dell'occhio: era piuttosto una densità

astratta, sensibile, reale. La presenza dell'artista in azione dentro lo spazio creava un clima, un'atmosfera pittorica radiosa, un'emanazione, quel genere di presenza che Delacroix nel suo diario chiamava l'"indefinibile".

In più punti le osservazioni di Klein si appoggiano al pensiero di Gaston Bachelard e alla sua concezione di *rêverie*: il vero mondo è dall'altra parte dello specchio. C'è un al di là immaginario, un al di là puro e senza nulla al di qua: "in un primo tempo non c'è nulla, poi sopravviene un nulla profondo, e poi una profondità azzurra". Lo spettacolo dell'avvenire, dirà a un certo punto, altro non potrà essere che una sala vuota, un'architettura dell'aria.

Che il raggiungimento di questa condizione portasse con sé il rischio di una deriva mistica o pericolosamente esoterica non è poi il maggiore dei problemi, né il meno improbabile degli esiti. Klein si trovò persino nella necessità di assumere toni messianici: "il ritorno all'Eden — dichiarò in una conferenza alla Sorbona — dopo la caduta dell'uomo è avviato, siamo passati da una lunga evoluzione della storia per raggiungere il culmine della prospettiva e della svolta attraverso la visione psicologica della vita, che è la rinascita. L'evoluzione si realizza nel presente passando attraverso una smaterializzazione, e noi ci dirigiamo con gioia verso un benessere autentico e dinamicamente cosmico".

Magari le cose fossero andate davvero così. Per certi aspetti tuttavia l'eredità di Klein, pittore e cattolico, esperto di judo e appassionato di alchimia, terrapiattista — sì! — e devoto a Santa Rita, si misura su altro, e i testi raccolti in questo libro lo spiegano molto bene. Se ancora oggi esiste una possibilità di pensare l'arte come trascendenza, come esperienza non soltanto sensibile, né riducibile alla testimonianza o alla denuncia; se ancora può esistere – se non come possibilità, almeno come illusione – quella bellezza che abbiamo cercato attraverso i secoli, lo dobbiamo, anche, a pagine come queste. Invecchiate, certo, come anche tutti noi.

Un'ultima cosa. La copertina del libro e il risvolto biografico di quarta riportano nome e curriculum della traduttrice; i curatori del volume – cioè coloro che il libro lo hanno fatto davvero: Marie-Anne Sichère e Didier Semin – compaiono invece soltanto sul frontespizio. Ritengo necessario risarcire il loro lavoro. Essendo almeno un poco del mestiere, ho una certa idea di cosa significhi lavorare in un archivio, ordinare le carte, trascriverle, studiare correzioni e varianti, approntare un apparato di note, eccetera. Qualcosa in più, direi, rispetto a chi ha tradotto: e dal francese, peraltro, mica da un ceppo ugro-finnico.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

Yves Klein



Superare il problema dell'arte

Traduzione di
Francesca Coppola

ilSaggiatore