

PER UNA RASSEGNA “APERTA”

di Mauro Corradini

Quando quarant'anni or sono Umberto Eco utilizzò per la prima volta l'aggettivo aperta riferendolo all' opera, i riferimenti concettuali di giudizio estetico e i correlati riferimenti interpretativi vennero messi a soqquadro. In una cultura profondamente segnata dalle ideologie, ma anche da forti eredità idealistiche e percorsi codificati, accademici in una certa misura, condizionanti dal punto di vista estetico, il rapporto "inviolabile" fra contenuto e forma veniva scardinato; a monte non c'era soltanto la lezione strutturalista, che Eco faceva propria, ma anche le riflessioni di un Panofsky, che vent' anni prima rispetto al saggio di Eco, aveva affermato che "il contenuto, in quanto opposto al soggetto, può essere definito, usando le parole di Peirce, come ciò che l'opera lascia trasparire, ma non ostenta". La riflessione sul contenuto subiva un'accelerazione. Contro una diffusa pigrizia, Eco non solo indicava come fosse anche agevole comprendere che l'opera d'arte è un messaggio fondamentalmente ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significante", ma addirittura, e ciò forse appariva rivoluzionario, che l'età nostra contemporanea portava in campo la volontà di fare dell' ambiguità il carattere proprio dell' opera d'arte; occorreva non solo analizzare i differenti significati possibili, ma anche "definire i limiti entro i quali un' opera possa realizzare la massima ambiguità e dipendere dall'intervento attivo del consumatore, senza peraltro cessare di essere opera" .

Sono passati quarant' anni, alcuni di più se pensiamo che i primi saggi in questa direzione sono stati scritti da Eco ancora nel 1958 e che il primo testo nell' edizione più nota, già con il titolo preso a stimolo per questa riflessione, è stato edito nel 1962.

Il problema dell'opera d'arte "programmaticamente" disponibile al dialogo con il fruitore rimane, anche se non più posto in termini estetici così radicali: da un lato molti artisti puntano a procedure di stampo tradizionale di comunicazione sostanzialmente univoca, dall' altro altrettanto numerosi autori si muovono in direzione di possibilità espressive, che coinvolgono anche il lettore; l'opera diviene di necessità qualcosa di diverso nei confronti della tradizione, e il risultato si colloca tanto sul versante di una "rappresentazione del mondo", sottesa comunque e sempre all' operazione estetica, quanto su quello di un inserimento della produzione artistica nel mondo reale, come oggetto.

Non si vuole chiudere e semplificare una discussione tanto seria quanto significativa; di certo, di fronte alle possibilità di valori polisemici, l'artista ha mutato il suo atteggiamento, sia valorizzando il ruolo del fare, l'arte come mestiere, come lavoro, come trascrizione di un ritmo interiore che diviene segno, gesto, parola, sia, al contrario, misurando l'opera sugli e negli spazi del vivere: non diciamo opere figlie di quelle riflessioni, ma diciamo autori che da quelle riflessioni e da quei dibattiti hanno tratto anche indirettamente un atteggiamento mentale che consente all' opera di essere ad un tempo innovativa nelle procedure nei confronti della tradizione senza cessare comunque di esprimersi ed emozionare, come è, nella tradizione, dell' opera d'arte.

Il primo atteggiamento produce l'opera in senso stretto, l'opera ancorata alle procedure e collocabile all'interno delle regole della tradizione; il secondo favorisce la nascita dell' opera da porre in dialogo con il reale, frammento di realtà anch'essa, da fruire e utilizzare sicuramente come opera, ma sovente anche come oggetto, come luogo fisico. In entrambi i casi l'opera si pone in relazione con il mondo da cui nasce, esprime un essere e una condizione, appare come testimonianza e volontà di comunicazione; attenendosi in alcuni casi alle procedure che si ricollegano alle esperienze espressive della tradizione, o opponendosi ad esse. In entrambi i casi le opere dialogano con le avanguardie storiche e soprattutto con le neo-avanguardie; le opere rispettose delle procedure dalle neoavanguardie traggono riflessioni e suggestioni stilistiche, mentre le seconde intendono proseguirne il cammino, attenendosi ad una norma culturale non scritta ma ben viva, per cui le avanguardie (storiche e neo) non solo entrano nella storia dell' arte, ma piuttosto sono la storia dell' arte.

In un caso un atteggiamento non esclusivo; nell' altro una cesura definitiva e rigida.

La riflessione del grande semiologo italiano ci ha portato a considerare "l'apertura, intesa come ambiguità fondamentale del messaggio artistico, [come] una costante di ogni opera in ogni tempo", in apparenza negando la distinzione sopra dichiarata; anche attenendosi ai termini espressivi che mantengano intatto il valore delle procedure espressive, o lo modificano solo in relazione alle esigenze espressive, si può comunque entrare/essere nell' opera aperta; non sono le procedure a togliere valore, né, tanto meno, a collocarla nel corridoio "morto" dell'accademia.

La modificazione di strutture espressive, il dialogo e la testimonianza, che appaiono come i caratteri dell'apertura, non si intendono in forme esclusive (e non possono intendersi in forme esclusive):

Van Gogh coesiste con Cézanne, così come Malevic coesiste con Morandi.

Sono due tendenze ugualmente vitali e ugualmente poetiche. Chi sceglie organizzando un percorso espositivo tiene conto delle coordinate ambientali, degli spazi, di un sotterraneo e sempre presente progetto.

Noi abbiamo sostanzialmente scelto l'opera che si propone nel rispetto delle procedure, pur nella novità dei concetti, delle forme, dei modi. All'interno dei quali, tuttavia, alcune tendenze sembrano emergere, come la rinnovata attenzione ai linguaggi (figurativo o neo-figurativo) del secondo dopoguerra, il recupero di certe formule evocative, così tipiche di un' arte che voleva rispecchiare la drammatica realtà del dopoguerra, che tentava di ricostruire ad un tempo le città distrutte e le coscienze egualmente e in forme più pesanti distrutte da dissennate scelte politiche.

Cui oggi si aggiunge forse un vissuto di inadeguatezza del proprio "essere artisti"; per cui la tendenza evocativo - figurativa diviene l'unica forse capace di intercettare le collettive emozioni di una società poco incline alla speranza. Questo processo di appropriazione di un sentimento collettivo appare attivo in forme più contenute e non dissimili all'interno delle coordinate dell'astrazione, pur essendo stato il movimento astratto uno dei riferimenti essenziali degli anni post-bellici. Dall'informale sono state assunte le materie, le procedure espressive, che lasciavano (e lasciano) spazio al gesto, ai ritmi dell' animo. Non dunque la rima, per assumere una similitudine letteraria, troppo vincolata ai gesti della tradizione, ma il ritmo interiore, più libero e tipico della contemporaneità.

All'interno della quale emerge il senso nuovo del fare. Di comunicazione e consumo parlava Gillo Dorfles, ancora quaranta anni fa, nel primo (dei due) numeri di *Azimuth: comunicazione e consumo* apparivano come i due termini nuovi di riferimento di una situazione di crescita e di fermenti, a far capo dall' accresciuta volontà di liberare l'oggetto estetico dai ritardi neottocenteschi che certe dimensioni narrative volevano prolungare innaturalmente. Si entrava in una dimensione dove i nuovi mezzi di comunicazione apparivano (ed erano) dominanti,

Oggi qualcosa (o tanto) è mutato e qualcosa (o tanto) è rimasto inalterato: anche all'interno delle operazioni che rispettano le procedure, numerose innovazioni sono subentrate, la più dirompente e significativa delle quali è costituita dall' accettazione completa del mezzo tecnologico mass mediale nell'elaborazione dell'opera d'arte.

L'ingresso a pieno titolo di opere digitali o dei video d'arte appare come il termine di riferimento di una realtà radicalmente mutata. Abbiamo assorbito i mezzi di comunicazione di massa; alle mani dei "maghi" che manipolano i sensi con finalità specifiche, ecco subentrare l'artista, il creatore, per costruire con gli stessi mezzi un mondo nuovo (ma occorre pur pensare che la 10^a Musa ha più di un secolo ormai).

Nell'aprire ai nuovi mezzi, nuovi orizzonti di poesia si spalancano; non c'è conquista tecnica che non provochi nuove dimensioni dello spirito. Anche la comunicazione artistica deve fare i conti con un surplus di comunicazioni inutili, spesso distorti o inefficaci. Come possono il frammento di carta o di tela, i tre minuti di video, competere con l'intero etere asservito a intenti comunicativi altri?

Da qui forse il bisogno di stupore, l'apertura/riapertura delle finestre alla meraviglia, il recupero concettuale dell'immaginazione, come regina delle facoltà umane - lo affermava un secolo e mezzo fa Baudelaire.

L'immaginazione crea la forma sulla scorta delle idee, dà forma e visibilità, percettibilità, ai pensieri, ai sogni, ai desideri: stupisce, meraviglia, incanta, spalanca universi di attese. E di speranze. Contro le troppo facili e troppo ripetute (ma sempre decisamente smentite) profezie di una "morte dell'arte"; che non può accadere, perché l'arte è dell'uomo.

L'arte continua a misurarsi, con mezzi nuovi, con nuovi linguaggi, con adeguamenti e riutilizzazioni di linguaggi antichi, con le nostre interne contraddizioni, con i nostri sogni e le nostre inquietudini; continua a darci una pausa, una gioia e uno stupore, una percezione che scalda l'animo, in un contesto in cui, purtroppo, pare rimanere sempre più desolatamente unica.

Riferimenti:

Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962 (III edizione);

Erwin Panofsky, *La storia dell'arte come disciplina umanistica*, 1940, in E. P., *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962 (II edizione);

Gillo Dorfles, *Comunicazione e consumo nell'arte d'oggi*, in «Azimuth», 1959, p. 2