



"Questo saprei farlo anch'io".

Di fronte all'arte contemporanea

Barbara Conti

Quando si tratta di leggere un'opera d'arte, il pubblico tiene spesso opposti comportamenti: da una parte ci sono quelli convinti che per avvicinarsi al lavoro di un artista sia indispensabile una preparazione approfondita, la conoscenza della biografia dell'autore e la guida di un accompagnatore che spieghi i presupposti storici e tecnici del suo operato. Quando per una ragione qualsiasi questo 'processo di lettura' non è possibile, si trovano perduti.

L'altra parte invece si affida solo al proprio istinto, al gusto personale, alle sensazioni che l'opera suscita: con questo metro però si può arrivare a bocciare un lavoro validissimo e a promuoverne uno privo di qualità.

Ernst Gombrich ha dedicato un breve saggio¹ - anche piuttosto spiritoso - al relativismo nella valutazione dell'arte:

da un lato afferma che non possiamo sapere quale significato abbia avuto un'opera per il suo autore basandoci solamente sulle nostre intuizioni personali e che è indispensabile conoscere il linguaggio e lo stile che giustificano le scelte fatte dall'artista;

dall'altro lato Gombrich ribadisce che l'opera è indipen-

¹ E. Gombrich, "Relativismo nella valutazione dell'arte", in *Argomenti del nostro tempo*, Torino, Einaudi.

dente dal suo creatore e vive nella varietà di interpretazioni che ciascuno ne può dare.

Gombrich cita alcuni esempi di errori in cui sono incappati i critici che si sono avventurati sulla strada dell'analisi basandosi esclusivamente su intuizioni personali. E conclude che per comprendere un'opera d'arte (e non intende solo arte visiva ma anche musica e poesia) è vero che bisogna conoscerne i motivi di fondo.

Ma questo non basta: ciò che 'fa' l'opera è anche la reazione soggettiva diversa che ognuno ha di fronte ad essa.

Il problema diventa dunque: come raggiungere un equilibrio tra l'indispensabile attenzione per le caratteristiche oggettive di un'opera d'arte e le qualità che invece ogni spettatore deve attingere dal suo bagaglio di esperienze personali?

Il quesito, di difficile soluzione, rischia di diventare insolubile se lo si applica all'arte contemporanea.

Le espressioni artistiche di oggi non possono essere inquadrate storicamente, dato che gli anni in cui si realizzano sono i medesimi nostri, e quindi manca la necessaria prospettiva.

Si tratta quasi sempre di opere che non hanno committenza, che rispondono solamente ad esigenze espressive individuali dell'artista.

Spesso ci si trova davanti soggetti astratti, senza più soggetto riconoscibile, che presentano notevoli differenze sul piano estetico con l'arte del passato. Questo a volte blocca la nostra disponibilità verso tali espressioni, che, pur avendo un senso anche al di là degli elementi sopraccitati, non rispondono più ai tradizionali parametri di comprensione.

Il nodo centrale del problema sta nel fatto che, come afferma Gillo Dorfles²: "... oggi ci troviamo dinanzi ad una diversa maniera di essere e di divenire dell'arte visuale (e non solo di questa). Non è possibile applicare alla pittura gli schemi, i metri, le misure, i paradigmi che si usavano, e si usano ancora proficuamente per quella antica; o anche per quella di un recente passato. [...] Come sarebbe possibile discorrere di

² G. Dorfles, *Ultime tendenze dell'arte oggi*, Feltrinelli, Milano, 1961, pp.14-15.

‘delicati arabeschi’, di ‘agili pennellate’ a proposito di stracci aggrumati, di lamiere contorte e rugginose? come parlare di ricco impasto a proposito d’una superficie immacolata o di una tinta stesa magari con l’aerografo? come parlare di ‘accordi di colore’ di fronte a una tela esclusivamente azzurra, come certe di Yves Klein, o di fronte a una superficie irsuta di chiodi o seminata di fiori e di tagli inflitti alla tela come alcune di Fontana?”

La prima difficoltà è quindi quella di cambiare il modo di porci davanti all’opera: e forse il primo concetto da eliminare sarebbe quello dell’arte come imitazione della realtà, retaggio della nostra cultura classica e rinascimentale.

Il mondo antico considerava il fare artistico fondato proprio sul concetto di mimesi, ma gli autori contemporanei scelgono spesso di ‘remare contro’ tale criterio: già Kandinsky affermava negli anni Dieci che i segni corrispondenti a significati dati, cioè i linguaggi rappresentativi le cui forme sono logicamente collegate agli oggetti, sono *segni spenti*, perché la loro comunicazione è mediata dagli oggetti della comune esperienza (la natura). La comunicazione estetica vuole essere invece una comunicazione intersoggettiva, che va direttamente dall’uomo all’uomo senza l’intermediario dell’oggetto o della natura.

Nello scritto *Dello spirituale nell’arte* Kandinsky spiega che ogni forma ha un proprio contenuto: non un contenuto oggettivo o di conoscenza, ma una capacità di agire come stimolo psicologico e l’artista se ne serve come i tasti di un pianoforte, toccando i quali mette in vibrazione l’anima umana.

La ricerca degli artisti contemporanei, da Kandinsky in poi, privilegia quindi il pubblico, e sembra incoraggiare l’atteggiamento d’interpretazione personale degli spettatori.

Le immagini astratte riescono a stimolare ciascuno meglio di quelle figurative, attingendo alle esperienze, ai ricordi, al vissuto individuale.

Un’altra difficoltà per la ‘lettura’ dell’arte contemporanea è legata alla trascuratezza tecnica con cui è costruita: “questo saprei farlo anch’io” è una frase ricorrente fra gli spettatori, e ancora una volta ciò sembra tradire la cultura classica giunta fino a noi, che considerava l’evoluzione dell’arte principal-

mente come progresso tecnico.

L'artista di oggi generalmente non è più dotato e addestrato dal punto di vista manuale e tecnico di persone normali, perché non gli preme più produrre risultati di abilità perfette, bensì esprimere un concetto, anche in modo provocatorio, e coinvolgere in tali riflessioni lo spettatore.

Questo filone si è sviluppato in modo accentuato attorno agli anni Sessanta, e da allora nuove forme espressive, basate soprattutto su elementi concettuali, hanno preso il posto di quelle ancora basate sull'uso di mezzi espressivi pittorici e plastici.

Un precedente c'era già stato negli anni anteriori alla Prima Guerra Mondiale, quando Duchamp aveva etichettato come opere d'arte oggetti 'ready made', trovati già fatti, non toccati nemmeno dalla mano dell'artista, semplicemente da lui decontestualizzati: l'operazione era estremamente razionale, e Duchamp intendeva con ciò mettere in crisi il sistema, ritorcendo contro la società i suoi stessi procedimenti e usando controsenso le cose a cui essa attribuiva valore.

Ancora una volta, l'attenzione dell'artista concettuale non si concentra sul momento della produzione dell'opera ma si volge al momento della fruizione, cercando di scuotere la passività, la superficialità e le convenzioni con cui gli spettatori si pongono davanti all'arte.

Ciò che determina il valore estetico non è più un procedimento tecnico, un lavoro, ma un puro atto mentale, una diversa attitudine nei confronti della realtà.

Di conseguenza non è più necessario l'uso di forme, colori e materiali miranti ad ottenere piacevoli effetti, né esistono più materiali deputati specificamente all'arte: i fini espressivi trascendono i criteri di bellezza e armonia.

Se allora il prodotto artistico non è più così importante, né la tecnica che ne accompagna la fattura, né tantomeno - come abbiamo visto - la sua somiglianza con la realtà, per entrare in contatto con l'arte contemporanea bisogna necessariamente cambiare metro di giudizio, esaminando le opere con criteri adatti, tenendo presente le profonde cesure avvenute negli

anni recenti.

Ma per arrivare a quell'equilibrio fra oggettivo e soggettivo che dicevamo indispensabile all'inizio, può forse essere citato un episodio narratomi da Bruno Munari, l'artista-designer-didatta recentemente scomparso: mentre era seduto sotto la veranda della sua casa di campagna, intento a creare una delle ultime opere d'arte - un ramo contorto su cui aveva intrecciato dei fili di nylon a formare una specie di ragnatela, dentro la quale aveva imprigionato un altro piccolo rametto - gli si avvicinò il muratore che lavorava alla casa di fronte. Dopo essere rimasto un po' di tempo ad osservarlo, gli disse: "Non so cosa stia facendo, ma mi piace molto!". Munari concluse raggiante che finalmente gli sembrava di aver raggiunto l'obiettivo di far capire alla gente come si guarda un'opera d'oggi.