



Linguaggio è scelta

Lucilla Meloni

Nel 1975 Fabio Mauri realizza un'opera-libro dal titolo "Linguaggio è guerra" in cui fotografie della seconda guerra mondiale tratte da riviste inglesi e tedesche sono state trasformate da tagli e montaggi. Ne esce un universo ideologico che ha perso il suo pathos, la sua violenza, per mostrarsi come normale successione di atti di vita. Il lavoro è una riflessione sull'autarchia del linguaggio, sulla sua menzogna, sulla sua intolleranza, sulla sua tirannide; solo l'esercizio della critica, sostiene l'artista, può essere un rimedio alla distorsione dell'ideologia e del linguaggio.

"(...) Il libro si chiede se l'uomo come idea e come fatto in sostanza è quel linguaggio. Cosa lo differenzia dal suo linguaggio. L'aderenza tra linguaggio e uomo è così stretta, in condizione di guerra, che sul tavolo analitico se ne ricava una nozione antropologica maligna: il linguaggio è cattivo, o il suo uomo lo è, o l'uno e l'altro lo sono. Proprietario assoluto, da essere naturalmente sterminatore di chiunque altro contrasti tale momentanea identità. O entrambi sono radicali, buoni conduttori di errore e verità, ma ai loro caratteri lo sterminio è ragionevole. Tale dato vale anche per l'uso del falso, rispetto alla verità creduta. A costo di difendere il nucleo, il linguaggio mente. (...) Non uccido io, ma un segno uccide, arbitro dei propri motivi, per sé e per me, scagionandomi. Si può comprendere l'attrazione che periodicamente la guerra ha esercitato su artisti non ingenui, vedi i Futuristi, per la straordinaria concentrazione di risorse espressive che un conflitto mette in campo. Una bellezza fuori misura non si disgiunge dalla catastrofe. L'estetica imperversa nei campi di devastazione, come si trovasse sul proprio vero territorio motivazionale ..."¹.

¹ F. Mauri, *Linguaggio è guerra*, Massimo Marani edizioni, Roma, 1975.

Il linguaggio torna ad assumere grande importanza nei momenti più drammatici della storia, quando la lingua si sottomette, si fa interprete e veicolo di concetti fino a poco prima impensabili e quindi indicibili.

E così accade che la lingua della filosofia diventi la lingua capace di articolare e di scrivere le parole dello sterminio².

Se il linguaggio siamo noi, non c'è scelta che non si situi all'interno di un universo linguistico.

Nella ricerca artistica, letteraria, teatrale, cinematografica, i momenti di rottura con la tradizione e di innovazione sono stati caratterizzati dalla sperimentazione linguistica, dall'utilizzazione cioè di un "segno" che da chiuso, legittimato all'interno di un universo riconosciuto e riconoscibile, si fa aperto.

Basti pensare alla tecnica del fotomontaggio utilizzata in ambito dadaista da Hannah Hoch, da Raoul Hausmann, da John Heartfield, che a partire dalla stampa contemporanea, nel creare un assemblaggio incongruo, gioca su un principio di entropia e di accavallamento semantico.

Uno dei presupposti teorici dell'avanguardia è stato proprio la sperimentazione dei moduli espressivi con la relativa messa in discussione della processualità della pittura e della scultura e quindi dei concetti, fino ad allora in voga, di genere e di stile. Le avanguardie si appropriano dei nuovi mezzi di comunicazione secondo la logica per cui ogni segno poteva essere decodificato e ricodificato sia nel montaggio che nel fotomontaggio attraverso le tecniche dello straniamento e della decontestualizzazione.

Nasce ora quella trasversalità dei codici che tuttora viviamo: un perenne gioco di interferenze tra universi di significato apparentemente distanti, che l'artista plasma in funzione di un nuovo messaggio.

Il linguaggio dell'avanguardia, dai ready-made duchampiani ai collage, ai manifesti, mette in gioco non solo l'immagine dell'iconografia tradizionale, ma il suo processo di formazione.

Nei collage cubisti di Braque e Picasso eseguiti tra il 1911 e il 1913 si fissa la sopravvenuta concezione del quadro inteso non più come totalità in sé conchiusa, membrana tra il soggetto, l'artista, e l'oggetto, il mondo, ma come luogo aperto ad inglobare i frammenti del reale.

La scelta dell'universo linguistico diventa perciò il momento

² In riferimento le parole di Grossman in D. Grossman, *Vedi alla voce: amore*, Mondadori, Milano, 1988 (1986).

della verità dell'opera, indipendentemente, a volte, dalle dichiarazioni programmatiche dell'artista, o addirittura in contraddizione con esse.

Battaglie ideologiche si svolgono intorno al linguaggio!

È il caso del dibattito che contrappone nell'Unione Sovietica degli anni Trenta all'avanguardia i cantori del realismo, realismo inteso dallo Stato come unica forma adeguata a dar voce alle masse; dibattito che si ripeterà in maniera simile nell'Italia del dopoguerra tra realismo e astrattismo.

La duttilità del segno, inteso come un pieno di significato che si presta alla molteplicità e al principio di ambiguità insiti in se stesso e nella sua interpretazione, caratterizza le ricerche artistiche che fanno dell'apertura il proprio presupposto teorico.

Ogni opera si presta per sua natura alla molteplicità delle interpretazioni, secondo l'“orizzonte di attesa” dell'osservatore, attesa conseguente alle sue condizioni storiche, al suo vissuto; ci sono poi opere che chiameremo “partecipate”, che trovano il loro compimento nell'azione esercitata dal pubblico, che passa così dal ruolo di osservatore a quello di soggetto partecipante³.

Queste opere chiamano colui che guarda ad assumersi una parte di responsabilità nel loro compimento; la processualità, propria della forma che si modifica e della percezione che se ne ha, sostituisce l'oggetto artistico compiuto, definito e separato dal mondo, e il presente, come tempo dell'accadimento, subentra al tempo metastorico dell'arte.

L'artista, da parte sua, fa una scelta programmatica concependo l'opera come l'inizio di un processo che si realizza nel momento in cui un soggetto diverso dall'autore interviene su di esso.

La storia dell'apertura inizia alla fine degli anni Cinquanta e trova i suoi precedenti in alcune ricerche delle avanguardie storiche.

È nello sconfinamento praticato dalle avanguardie, infatti, che si rintraccia la prima causa di mutamento della sensibilità percettiva dello spettatore: qui torna con ricorrenza il problema della percezione e della fruizione dell'opera. Dall'intento futurista di portare lo spettatore al centro del quadro, alle codificazioni di Laszlò Moholy-Nagy per il quale “l'arte è la macina dei sensi”, si rivela come centrale la capacità percettiva del fruitore. A lui è richiesta una partecipazione forte di tipo sensoriale in grado di

³ In riferimento: L. Meloni, *L'opera partecipata. L'osservatore tra contemplazione e azione*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2000.

muoversi all'interno della sinestesia dei linguaggi tra pittura, fotografia, enunciato linguistico e luce; nasce un osservatore a cui non basta più la contemplazione.

Nel teatro e nel cinema, negli stessi anni, da Gropius a Piscator, a Mejerchol'd, a Ejzenstejn, a Schlemmer si sviluppano procedimenti di montaggio scenici e cinematografici atti, nel rinnovamento delle stesse leggi del teatro, a coinvolgere il pubblico in maniera nuova.

Nel Teatro futurista e dadaista questo è chiamato in causa; in Russia Ejzenstejn sperimenta il "montaggio delle attrazioni": "(...) Rappresentando il 'Saggio' di Ostrovskij al teatro del Proletkul't, nel '23, Ejzenstejn si propone di violentare l'energia nervosa del pubblico: lo spettacolo è portato a ridosso dello spettatore, in una sorta di circo, in cui il frammentismo esasperato delle prime scenografie della Ekster è tradotto in azione. (...) Il 'montaggio delle attrazioni' si rivolge unicamente ai nervi del pubblico: non a caso, alla fine dello spettacolo, Ejzenstejn fa scoppiare dei petardi sotto le sedie della platea", scrive Manfredo Tafuri⁴.

Si può affermare che nella sperimentazione teatrale l'idea dell'opera partecipata trovi le sue prime realizzazioni; la ricerca artistica si aprirà all'osservatore con le neoavanguardie degli anni Sessanta.

Il 1962 appare come un anno estremamente importante: Michelangelo Pistoletto espone per la prima volta alla Galleria La Promotrice di Torino i quadri specchianti, che riflettevano la presenza dell'osservatore, che si trovava ad essere parte dell'opera, a modificarne l'immagine per la durata del tempo in cui vi si specchiava.

Umberto Eco pubblica per Bompiani "*Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*" in cui nel trattare dell'arte cinetica e informale focalizza l'attenzione sul ruolo dell'osservatore e parla di "consumazione" dell'arte⁵.

Nel maggio dello stesso anno Eco presenta in catalogo la prima mostra di arte programmata allestita al negozio della Olivetti a Milano, che vede la partecipazione del Gruppo N e del Gruppo T;

⁴ M. Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino, 1980, pp. 123-124.

⁵ Nell'Introduzione alla seconda edizione, del 1967, in riferimento all'ambiguità dell'opera come "pluralità di significati che convivono in un solo significante", Eco aggiunge che: "tale ambiguità diventa – nelle poetiche contemporanee – una delle finalità esplicite dell'opera, un valore da realizzare a preferenza di altri ...".

ricerche programmate che sono le prime a presupporre l'intervento attivo, e non solo di "rispecchiamento", dell'osservatore.

Nell'Introduzione al catalogo l'autore parla dell'avvenuto mutamento nell'universo percettivo dell'uomo contemporaneo e di "pratica formativa": "(...) La stabilità del ciclo solare vale come punto di riferimento per la sensibilità di un uomo che sta fermo sul pianeta mentre il pianeta si muove. Ma un uomo che muove col pianeta e in direzione opposta, a velocità superiore? Tutto il suo modo di pensare, di percepire, di far funzionare i riflessi cambierà. E tanto meglio se i geometri delle forme, i pianificatori delle polveri di ferro, gli architetti delle sfere giustapposte, i lirici dei motorini elettrici che muovono nastri colorati, olii, superfici di rete, perspex, luci, lastre, tasselli e cilindri, lo avranno abituato a considerare che le forme non sono qualcosa di immobile che aspetta di essere visto, ma anche qualcosa che 'si fa' mentre noi lo ispezioniamo"⁶. Quel qualcosa che "si fa" racchiude le ipotesi progettuali di ogni opera aperta e, particolarmente, dell'arte programmata.

L'opera partecipata, dall'arte programmata agli "ambienti sensibili" di Studio Azzurro, mette in discussione i principi di rappresentazione, di unicità e di separatezza dell'opera d'arte tradizionale, che nella distanza tra sé e il mondo trova uno dei suoi elementi costitutivi.

Infatti se c'è rappresentazione, l'osservatore ne può fare parte; l'opera si può presentare come mutevole; la partecipazione attiva di chi guarda ne annulla la separatezza.

L'osservatore si specchia nelle superfici riflettenti di Pistoletto, o nello "Specchio tachistoscopico" di Sergio Lombardo, si specchia con il calco del volto di Mattiacci nel lavoro "Sostituirsi con una parte dell'artista" o vede la sua immagine decostruita dal flusso di calore nei "Flottages" di Paolo Monti; si trova all'interno di una scena nelle installazioni di Paul Garrin, porta a compimento la rappresentazione negli "ambienti proiettivi animati" di Luca Patella, o nella utilizzazione degli edifici di "Public Art" di Vito Acconci.

L'osservatore si trova di fronte ad immagini mutevoli, quelle che attivava nell'arte programmata e cinetica, percorre gli spazi stranianti del Gruppo T, partecipa alla decostruzione o alla scomparsa dell'opera, come nella consumazione delle uova di Piero

⁶ U. Eco, *Arte programmata*, catalogo della mostra, Milano, 1962, in U. Eco, *La definizione dell'arte*, Garzanti, Milano, 1984 (1968-1972), p. 236.

Manzoni, nella “scultura da prendere a calci” di Gabriele De Vecchi, nei “Moduli scalari” di Nicola Carrino e nei “Take one” di Ettore Innocente; si fa direttamente autore nel lavoro “La mostra di tutti” di Gea Casolaro; porta alla luce il racconto negli “ambienti sensibili” di Studio Azzurro, vede deformarsi sotto la sua azione il corpo di Marcel Li Roca; nel lavoro di Muntadas “The File Room” inserisce nel computer dati sulle opere censurate, scandisce il fluire e l’assemblaggio delle immagini, come nel lavoro di Peter Weibel “L’immagine tangibile”, o in “Zapping Zone” di Chris Marker.

L’osservatore posto davanti al computer percorre l’opera, che muta sotto i suoi input.

Nasce un osservatore che si muove tra contemplazione e azione, che contempla ciò che in qualche modo egli stesso produce, chiamato in causa prepotentemente ad assumersi una parte di responsabilità in quel momento eccezionale che è il venir fuori di un’immagine.

Opere che non ingenerano soggezione, perché si presentano come percorribili, utilizzabili, campo di esperienza condivisibile; che si fondano decisamente sul presente, sull’accadimento, su un rinnovato principio di “hic et nunc”, che si sviluppa nell’esperienza, per cui l’opera partecipata si fa prassi.

Il tempo dell’opera viene dunque a coincidere con quello, vero, della vita: con il tempo reale che scandisce l’azione dell’osservatore e, non a caso, la prima superficie specchiante di Pistoletto si chiamava “Il Presente”.

L’artista che opera in questa direzione affida all’altro il compimento del suo progetto e l’opera, che annulla la distanza che la separa dagli altri, appare innanzi tutto come antiautoritaria, generosamente a disposizione di chi voglia avvicinarsi ad essa. L’artista compie una scelta che si allontana dalla autoreferenzialità del linguaggio, e perciò il segno si presenta come estremamente duttile, sebbene, ovviamente, all’interno della griglia progettata.

In questo percorso lo spettatore sembra assumere grande importanza.

Dichiara Pistoletto: “Il quadro ‘specchiante’ mette letteralmente, oltreché psicologicamente, lo spettatore all’interno del quadro. Lo spettatore si vede come spettatore, vede se stesso all’interno del quadro. Questo è il raggiungimento di una terra promessa.”⁷

⁷ M. Pistoletto, in G. Celant, *Pistoletto*, Fabbri, Milano, 1992, p. 28.

Sono esemplificative anche le affermazioni di Gianni Colombo: “Io ho sempre sostenuto che i miei lavori avevano una caratteristica di autotest: non erano fatti per ricavare dei dati, ma per emancipare lo spettatore dal suo stato di percezione, rendendolo cosciente di quello che lo riguardava, che è una condizione della sua esistenza. Quindi le mie operazioni corrispondevano a una rappresentazione che mette in scena la percezione stessa, senza pretendere di scoprirla, di indagarla scientificamente”⁸.

Come accennato in precedenza la scelta di “aprire” agli altri si sistematizza negli anni Sessanta nella dimensione performativa che investe la ricerca visiva e il teatro.

Negli stessi anni una stessa necessità si rintraccia nella letteratura e nel cinema. In Italia opera il “Gruppo ’63”, in Francia il “Nouveau Roman” teorizzato da Alain Robbe-Grillet, che costituiscono la finzione a partire da motivi o temi generativi, esibendo i procedimenti della narrazione, di cui, al di là appunto dei procedimenti, è impossibile dare un’interpretazione univoca.

L’ambiguità che fonda la ricchezza delle interpretazioni va intesa nel Nouveau Roman come possibilità di scelta, da parte del lettore, di diversi e alternativi percorsi all’interno della struttura narrativa. È ambiguo il narratore ed è ambigua la trama, il romanzo non è più presentazione di fatti e personaggi legati al principio di verosimiglianza, ma è autorappresentazione. Il lettore a sua volta si muove in un cosmo non definito, in cui è costretto a giocare un ruolo attivo alla ricerca del significato.

Si è parlato, per il Nouveau Roman, di “morte” del personaggio, inteso come coscienza unitaria che ordina il mondo; nel cinema Alain Resnais traspone le poetiche del Nouveau Roman e dichiara: “Penso che si possa arrivare a un cinema senza personaggi psicologicamente definiti, dove il gioco dei sentimenti si sviluppi, come in un quadro contemporaneo: il gioco delle forme è più importante del soggetto”⁹.

Come nella letteratura, nel cinema sparisce il personaggio narratore: il film “L’année dernière à Marienbad”, collaborazione tra il regista e Robbe-Grillet, premiato a Venezia con il Leone d’oro nel 1961, sovverte ogni linearità della scansione spazio-temporale degli avvenimenti. Nel film vari elementi contribuiscono alla resa della realtà quanto mai ambigua e spaesante, come il sonoro

⁸ *Storia come filtro della qualità*, Intervista a Gianni Colombo di Jole De Sanna, in *I Colombo*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 1995, p. 295.

⁹ P. Bertetto, *Alain Resnais*, Bologna, 1976, p. 14.

che trasmette un rumore di passi sulla ghiaia, mentre l'inquadratura mostra l'interno di un albergo. Pertanto lo spettatore, attraverso la percezione continua di nuovi elementi, è costretto a mettere in discussione la sua interpretazione precedente.

Allo spettatore viene fatto credito. Nel testo sceneggiatura scritto da Robbe-Grillet per Alain Resnais si legge: "(...) Si intuisce un po', in questa prospettiva, ciò che possono essere le immagini di 'L'anno scorso a Marienbad' che è appunto la storia di un comunicare tra due esseri, un uomo e una donna, di cui l'uno propone e l'altra resiste, e finiscono per trovarsi riuniti, come se fosse da sempre. Insomma lo spettatore ci è sembrato già molto preparato a questo genere di racconto da tutto il gioco dei flashback e delle ipotesi oggettivate. Corre rischio, tuttavia si dirà, di impelagarsi, se non ha di tanto in tanto le 'spiegazioni' che gli permettano di situare ogni scena al suo posto cronologico e al suo grado di realtà oggettiva. Ma noi abbiamo deciso di fargli credito, di lasciarlo da cima a fondo alle prese con soggettività pure. Due atteggiamenti sono allora possibili: o lo spettatore cercherà di ricostituire qualche schema 'cartesiano', il più lineare che gli sia possibile, il più razionale, e questo spettatore stimerà probabilmente il fim difficile, se non incomprensibile; oppure invece si lascerà trasportare dalle straordinarie immagini che avrà davanti, dalla voce degli attori, dai rumori, dalla musica, dal ritmo del montaggio, dalla passione dei protagonisti.... a quest'altro spettatore il fim sembrerà il più facile che abbia mai visto: un film che non si rivolge ad altro che alla sua sensibilità, alla sua facoltà di guardare, di ascoltare, di sentire e di lasciarsi commuovere"¹⁰.

Nel 1968, nel clima di ricerca che caratterizza gli scrittori di "Tel Quel", Roland Barthes pubblica il saggio "La mort de l'auteur" in cui riflette sulla "supremazia" del lettore sull'autore. L'autore, inteso come soggetto assoluto che parla, è sostituito dallo "scrittore", colui che dispone di un linguaggio preesistente, sede della molteplicità e dell'ambiguità, campo di variabili che soltanto il lettore ordina e interpreta.

Se la scrittura è il luogo della perdita di identità dell'autore, perché appena un fatto viene raccontato perde la sua origine, il lettore, figura di cui la critica non si è mai occupata, diventa, nel pensiero di Barthes, origine e destinazione della scrittura stessa.

"(...) Si svela l'essere totale della scrittura: un testo è fatto di

¹⁰ A. Robbe-Grillet, *L'anno scorso a Marienbad*, Einaudi, Torino, 1961, pp. 17-18.

scritture multiple, uscite da diverse culture che entrano reciprocamente in dialogo, in parodia, in contestazione; ma c'è un luogo dove questa molteplicità si riunisce, e questo luogo, non è l'autore, come è stato detto fino ad oggi, è il lettore: il lettore è lo spazio stesso in cui si iscrivono, senza che nulla si perda, tutte le citazioni di cui è composta una scrittura; l'unità di un testo non è nella sua origine, ma nella sua destinazione; ma questa destinazione non può più essere personale: il lettore è un uomo senza storia, senza biografia, senza psicologia; egli è solamente quel 'qualcuno' che tiene uniti in uno stesso campo tutti i tratti di cui si costituisce la scrittura"¹¹.

Perciò, dice Barthes, la nascita dell'autore comporta necessariamente la morte dell'autore.

Pensiero che rimanda immediatamente al libro di Italo Calvino "Se una notte d'inverno un viaggiatore" in cui il discorso diretto lega l'autore al lettore. "(...) È già un paio di pagine che stai andando avanti a leggere e sarebbe ora che ti si dicesse chiaramente se questa a cui io sono sceso da un treno in ritardo è una stazione d'una volta o una stazione d'adesso; invece le frasi continuano a muoversi nell'indeterminato, nel grigio, in una specie di terra di nessuno dell'esperienza ridotta al minimo comune denominatore. Sta' attento: è certo un sistema per coinvolgerti a poco a poco, per catturarti nella vicenda senza che te ne renda conto: una trappola. O forse l'autore è ancora indeciso, come d'altronde anche tu lettore non sei ben sicuro di cosa ti farebbe più piacere leggere ..."¹²

¹¹ R. Barthes, *La mort de l'auteur*, "Mantéa", n. 5, 1968, p. 17 (traduzione italiana dell'autrice).

¹² I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 12-13.