

ARCELLI & COMINI

**Le intenzioni, i mezzi,
le opere, le letture**

**EDIZIONI BANCO MASSIMO MININI
BRESCIA**

La dialettica "considera le cose ed il loro riflesso mentale, principalmente nelle loro relazioni reciproche, nel loro concatenamento, nel loro movimento, nel loro sorgere e sparire".

(Engels: "Dialettica della natura".)

LE INTENZIONI

La comunicazione presuppone il riferimento non soltanto ad un oggetto, ma ad un oggetto collocato in un "universo del discorso" ben definito; analogamente un lavoro si caratterizza unicamente in un contesto determinato. Nel contesto dell'arte, un lavoro diventa opera d'arte o perché ne ha tutte le caratteristiche determinate dai mezzi di produzione e dalla tradizione, o perché questa è l'intenzione di chi lo ha eseguito con mezzi "impropri", presentandolo, però, in un luogo idoneo ed in un tempo opportuno. Appare evidente l'importanza della scelta dei mezzi (ed includiamo, prima fra di essi, l'intenzione che, identificandosi col pensiero, rappresenta il primo artefatto dell'uomo) per collocare il lavoro d'arte in una o nell'altra di due differenti sfere che rappresentano altrettante forme di comunicazione. resta da stabilire fino a che punto questi due modi operativi siano in contrasto fra di loro o quali analogie presentino, quali siano i loro confini e fino a che punto si possa sconfinare tra e fuori di essi senza uscire dal contesto dell'arte che rappresenta un sistema con caratteristiche ben definite. Precisiamo che la proposizione "un sistema con caratteristiche ben definite" tende a ridurre l'attività artistica ad una effettiva forma di comunicazione, in quanto di questa ha, oggettivamente, tutte le caratteristiche peculiari; non intendiamo assolutamente fornire una definizione universale dell'"Arte", preferendo lasciare questi velleitarismi ai trascendentalisti di ogni specie e di ogni epoca.

Accettando come postulato il fatto che l'arte (e nel nostro caso la "pittura") sia un mezzo di comunicazione, dobbiamo immergerci nella realtà oggettiva per individuarne le caratteristiche particolari.

Come tutti i modi specificamente umani del comunicare, il mezzo dell'arte si riferisce all'intero regno della vita intellettuale dell'uomo, quindi sia all'esperienza emotiva sia a quella concettuale.

La comunicazione nella sfera emotiva ha luogo tramite l'intermediazione di mezzi extra linguistici e si può accettare la tesi che, finché si tratta della trasmissione di determinati umori, essi giungono certamente a qualche risultato. Non bisogna però dimenticare che per afferrare lo stato emotivo di qualcuno, espresso mediante questo tipo di comunicazione, occorrono necessariamente mezzi linguistici. D'altro canto la comunicazione intellettuale, diretta cioè a trasmettere agli altri determinati stati mentali, è prettamente linguistica dato che i sistemi di segni rappresentano sempre qualche frammento di un

linguaggio fonico e quindi ha poco o niente a che vedere con il sistema comunicativo dell'arte. Arriviamo alla conclusione che il linguaggio dell'arte è in stretta dipendenza da quello linguistico ma ne differisce profondamente perché non è in grado di trasmettere con precisione un contenuto intellettuale o uno stato mentale.

Noi non riteniamo che questa sua caratteristica sia una menomazione, al contrario pensiamo che intendendo l'artefatto "quadro" come "processo" la dipendenza dal linguaggio sia del tutto naturale e che sia estremamente importante la sua imprecisione nel comunicare. In caso contrario il sistema dell'arte non avrebbe notevoli caratteristiche peculiari e si limiterebbe ad essere il doppione artificiale di una attività naturale.

Mentre il linguaggio tende alla massima precisione possibile l'arte tende, per sua natura, all'indeterminatezza e se il primo sistema serve ad esprimere l'idea particolare, nel secondo è l'idea che esprime il particolare sistema. In altre parole, nel contesto dell'arte la singola idea, per la sua indeterminatezza, rappresenta l'astrazione, ed il sistema operativo in cui questa idea viene incorporata è la risalita al concreto. Se si ricostruisce mentalmente il concreto tramite l'astratto vediamo che l'opera (astratta e per il suo significato impreciso e perché produzione generica) si appoggia ad un sistema concreto, ad un modo produttivo basato su precise intenzioni che ne determinano la lettura. Da qui la costante preoccupazione di svolgere un lavoro organico (anche se relativo ai vari argomenti specificati di volta in volta) e di individuare, per eliminarle, le ipostasi, sia di natura trascendentale sia metafisica, che hanno determinato uno scadimento delle intenzioni e la volgarizzazione del sistema. Quindi ci sentiamo di affermare "arte come dialettica" in cui:

A) la realtà oggettiva ed il pensiero concettuale che la ri-produce sono il concreto e perciò il punto di partenza dell'intuizione che si completa nell'opera.

B) l'opera è l'astrazione (come processo di verifica, non, chiaramente, come oggetto fisico) che per la sua indeterminatezza deve necessariamente appoggiarsi a precise motivazioni.

C) la lettura dell'opera (o la sua rilettura) è una riappropriazione del concreto (rivisto e reinteso, quindi contraddetto) resa possibile dalla conoscenza degli elementi sui quali essa basa la propria esistenza.

I MEZZI

Se si considera il "fare pittura" come un mezzo di comunicazione (anche se anomalo e non soltanto un mezzo), sarebbe interessante esaminare non solo i suoi aspetti semantici e sociali, ma anche la sua struttura grammaticale. Questo perchè se "dipingere" vuol dire esprimersi in un determinato linguaggio, si richiede una conoscenza dei mezzi di espressione, oltrechè la consapevolezza del perchè vengono usati, da parte di chi si serve di esso. Il mettere a nudo la struttura grammaticale di questa attività si rivelerebbe assai utile per identificare quelle che sono le sue caratteristiche, spogliando la "pittura" di tutte le deviazioni di cui, di volta in volta, le varie basi si sono servite.

Molti artisti contemporanei hanno tentato di cambiare i mezzi per "dipingere" cadendo spesso in equivoci ed usando talvolta dei surrogati di quelli tradizionali, senza tuttavia poter ridefinire i problemi della "pittura". Questi mezzi sono molto più che semplici strumenti perchè pur essendo soggetti a modifiche dalla capacità degli uomini non sono perfettibili razionalmente. Così non possono nemmeno essere considerati delle sovrastrutture dalle quali differiscono radicalmente. Dovendo, poi, l'uomo pensare solo in termini di linguaggio, perchè gli strumenti dell'artista possano cambiare il loro significato d'uso si dovrebbe cambiare completamente anche il linguaggio, i significati di tutte le parole. Questo, oggettivamente è sempre stato e sarà sempre impossibile.

Non potendo cambiare significato alla parola "supporto", non sarà nemmeno possibile annullare il concetto del supporto. Se noi diciamo "un muro bianco scalcinato" riassumiamo la proposizione "un muro tinto di bianco con la vernice screpolata", non intendiamo dire che è screpolato il muro inteso come accumulazione di mattoni o di altro materiale. Distinguiamo automaticamente il supporto dalla superficie. Così in "pittura" non potremo mai identificare il colore applicato su un supporto con il supporto stesso ed alle due cose daremo valori diversi come sono diversi i valori dei loro significati. In una stoffa bianca, che nel mondo occidentale è simbolo di purezza ed in Asia di lutto, il significante è la particolare colorazione, non la stoffa che è considerata supporto da entrambe le culture. In "pittura" il supporto ha solo un uso pratico e non è mai in grado di influenzare il particolare significato del colore o dell'immagine che gli è stata applicata. È un oggetto concreto, quindi ha relazioni con altri oggetti e con gli uomini dai quali può venire di volta in volta

scelto e modificato nella forma, nelle dimensioni e nella posizione, ma non nel suo significato.

Diversi significati può invece assumere l'uso del colore a seconda delle intenzioni dell'artista e delle conoscenze dell'osservatore. Il suo uso tende, generalmente, a creare un'illusione ottica tanto da ingannare chi osserva ad inventarsi una propria finzione dello spazio. In più esso è legato a precise simbologie avendo legami convenzionali con dei concetti astratti che rappresenta. È risaputo che determinati colori sono stati messi in relazione con determinati sentimenti, situazioni o cose (nel caso delle bandiere vediamo che l'associazione di più colori diventa un simbolo nazionale) tanto da divenire immagini simboliche di natura astratta. E, come immagini, si caricano di significati anche al di là delle intenzioni di chi se ne serve. Quindi non si può parlare di colore non specifico a meno di non usarlo come pigmento, come vernice, come inchiostro per scrivere, attribuendogli un uso corrente, non artistico. In questo caso si potrebbe fare un lavoro d'arte usando un mezzo non prettamente artistico, bensì manifestando l'intenzione di fare dell'arte. Se, per esempio, si scrive, non ha assolutamente importanza il colore dell'inchiostro poichè questo non cambia il contenuto dello scritto stesso, che può essere considerato lavoro d'arte solo se queste sono le intenzioni di chi se ne serve, se si trova in un luogo idoneo ed in un tempo opportuno.

Troppe volte si è parlato di aspecificità del colore e di specificità della "pittura" cadendo in una contraddizione lapalissiana. Contraddizione che ha anche influenzato il modo di svolgere il lavoro. Si è tentato, e giustamente, di abbandonare il mestiere tradizionale che portava all'illusionismo pittorico ed alla rappresentazione; all'abilità che determinava l'inferiorità dell'osservatore, ma il mestiere e l'abilità scacciati dalla porta sono rientrati dalla finestra. Questo perchè ogni immagine, ogni pennellata, ogni segno, in un preciso contesto ha un significato ben preciso. E nel contesto dell'arte, in cui si lavora sempre intorno a qualche cosa (anche all'arte stessa), la cosa reale di cui si tratta è presentata in maniera tanto personale ed arbitraria da indurre a forzare l'interlocutore a leggere nell'opera qualche cosa che non le appartiene.

Non si possono ridefinire le caratteristiche di mezzi che hanno caratteristiche ben definite dall'uso, ma è possibile riutilizzare questi mezzi in un contesto diverso.

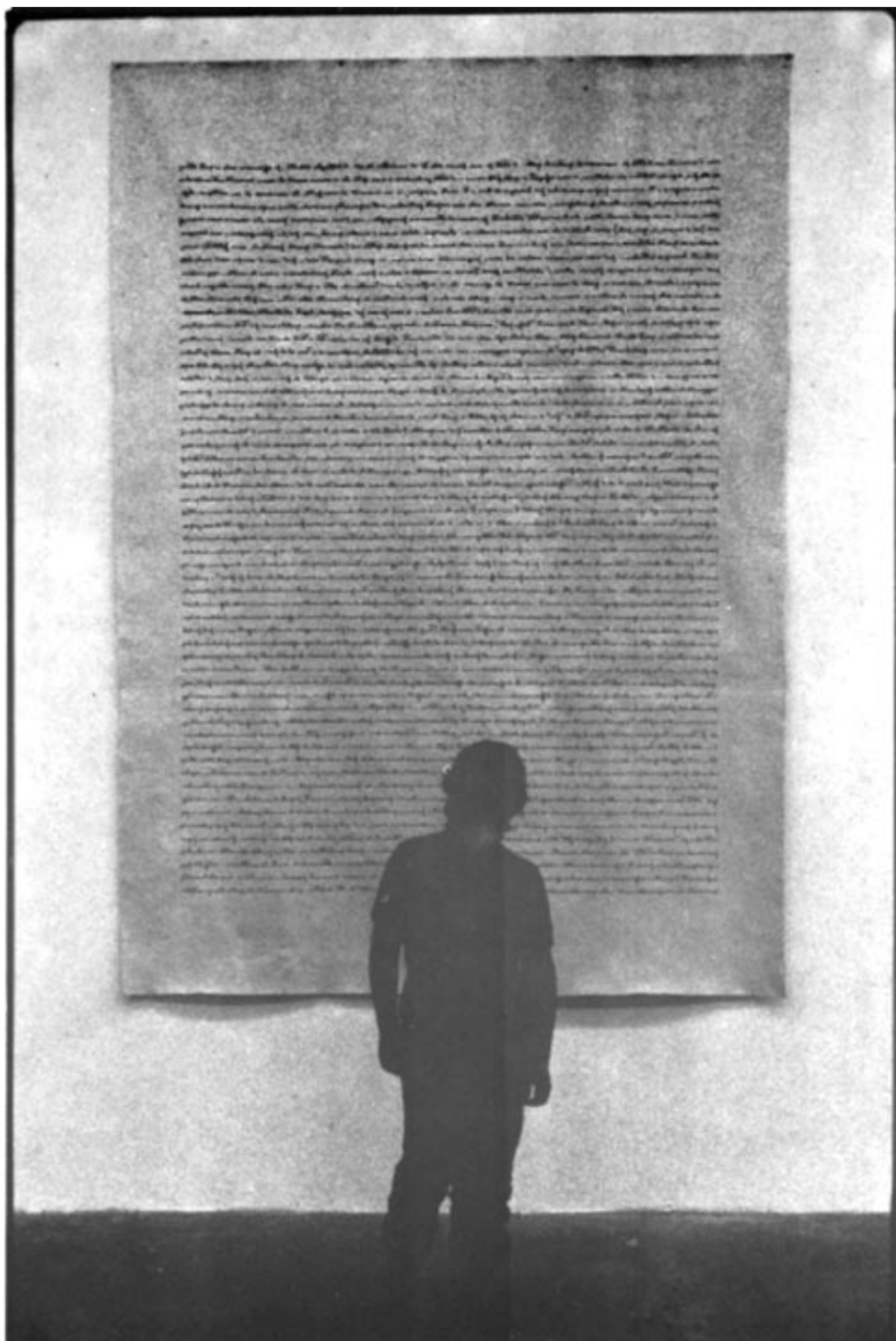


foto Giorgio Colombo - Milano

Un opportuno ritorno sulle concezioni già espresse (la rilettura ne ha plasmato il linguaggio). 1972

LE LETTURE

Porci di fronte all'opera e guardare in essa, ora che è finita, le proporzioni, i particolari, tenerli a mente per non ripeterli. Una cosa che non possiamo fare anche se ci è impossibile leggere il nostro lavoro solo come momento di verifica, isolarlo dal suo contesto di "opera". Perché è anche un oggetto concreto e come tale è da vedere, perché è visibile. Va visto anche se non ha, visivamente, particolari di rilievo o caratteristiche particolari. Il supporto è il più ovvio possibile perché non è mai scelto ma è determinato dall'uso, le dimensioni variano perché varia la lunghezza degli scritti. L'inchiostro usato è nero ma non ha importanza. Il lavoro da vedere è sempre così: uno scritto su un supporto per non permetterci scelte formali, per non permettere ai nostri interlocutori letture basate sulla forma particolare. Così, nuovamente, la lettura ci riporta alle intenzioni che la determinarono; E quelle, che sono divenute i titoli dei lavori, le ricordiamo sempre, subito dopo ed avanti nel tempo. Spesso le rileggiamo sul talloncino posto dietro al "quadro". Perché ci interessa di più guardare dietro che davanti all'opera. Queste intenzioni sono strettamente legate ad ogni singolo lavoro ma non si cancellano dalla mente non appena le abbiamo verificate. Sono i particolari che ci consentono di risalire al generale senza il quale non potremmo scendere nei particolari. Sappiamo che per il lettore "altro" sono utili, lo introducono nella dialettica. Per noi sono il puntello che regge la verifica (che non potremmo fare se non ci fossero delle cause). Così ci rimangono chiari la strategia ed il lavoro nella sua globalità, non i singoli gesti, le singole parole del nostro dialogare. Le intenzioni sono importanti, così la loro verifica, non la forma del modo in cui essa avviene. Non ci sarebbe più una dialettica nel lavoro ma solo tanti momenti statici, il realismo ottuso.

Roberto Comini 1973

No Copyright

Edizioni Banco - Massimo Minini
Via Agostino Gallo, 3 - 25100 Brescia - Italy

Stampa: CEDP Milano, Dicembre 1974
Tiratura: 1000 copie
Printed in Italy