

TECNOPEA

(L'arte e le regole dell'arte)

Roberto Comini

1974

SULL'ARTE DELLA CLASSE EGEMONE E SUL RAPPORTO ARTE – DIALETTICA

PREMESSA

Con queste note ci proponiamo di esaminare, in chiave marxista e con l'esperienza che il lavoro quotidiano apporta, gli aspetti contemporanei di quel particolare modo di comunicare, tipicamente umano, che siamo soliti chiamare col nome convenzionale di “arte”.

Chiunque voglia documentarsi sul significato dell'attività sociale in questione leggerà, sui vari vocabolari, più o meno quanto riportiamo. “L'arte nella sua accezione più antica e più comune è lo stesso che mestiere e professione, cioè l'insieme delle regole e delle norme che permettono l'esercizio di una attività. Indica, quindi, una produzione materiale e manuale a preferenza. Oggi, invece, l'arte è concepita come libera creazione dello spirito, di cui appunto, perché libera, non può darsi regola e norma”.

Questa definizione, presa a caso da una delle tante enciclopedie (non ne esiste una che si discosti radicalmente da questa posizione) è sintomatica di come la cultura dominante, senza eccezioni di sorta ed apportando speciose varianti “filosofiche” in suffragio di interessi contingenti, si serve di questo mezzo di comunicazione per propagare la propria ideologia.

Inoltre, se ne possono ricavare almeno tre considerazioni che, anche se potranno apparire totalmente scontate ed affette da vetero ingenuità, pesano pur sempre nel reale e saranno utili per puntualizzare il lavoro delle ultime ed ultimissime tendenze artistiche che, volendosi o dovendosi proporre come innovatrici, rivoluzionarie o diabolicamente retrò, hanno avuto la pretesa di dire qualcosa di assolutamente nuovo sia dal punto di vista teorico che da quello formale.

Queste considerazioni sono:

- 1) Il modo di fare arte ed il suo significato possono, di volta in volta, essere manipolati dai più svariati interessi estranei o intrinseci poiché, non esistendo regimi sociali immutabili o economie stabili, non esistono

idee o principi eterni.

2) L'arte, contrariamente a quanto afferma l'estetica borghese, purista, tifosa dell'assoluto, è inequivocabilmente classista, sempre soggetta a rese di conti con le leggi del mercato e della produzione.

3) L'arte dell'attuale classe dominante, che può sempre conciliare il sonno alla ragione, si rifà ai principi dell'idealismo e della metafisica.

LE AVANGUARDIE ARTISTICHE APPARENTI

Riteniamo che il compito delle avanguardie di classe sia quello di confutare l'ideologia della cultura egemone contrapponendole una ben precisa teoria da trasformare, poi, in effettiva lotta materiale. E se, come scrisse Marx nella critica della filosofia del diritto di Hegel, la teoria diventa una forza materiale non appena conquista le masse, è compito essenziale delle avanguardie artistiche impegnarsi a diffondere le proprie idee ed il proprio lavoro servendosi di tutti i mezzi possibili. Questo se è intenzione dell'artista produrre per la società in trasformazione e non solo per sé stesso e pochi privilegiati, per quei pochi addetti ai lavori che sono in grado di accedere agli spazi specializzati in cui si espone il lavoro d'arte. È anche nostro dovere tener sempre presente che i nemici principali di ogni rivoluzione culturale sono la passività e la scarsa fiducia nella funzione trasformatrice delle teorie d'avanguardia, atteggiamenti che riducono quasi a nulla la nostra funzione sociale condannandoci alla stagnazione. Fatto reso ancor più grave dal comportamento diametralmente opposto sia degli artisti il cui lavoro si rispecchia chiaramente nei concetti dell'arte borghese sia di quelli che, magari in buona fede (ma affetti da pseudo romanticismo creativo), contrabbandano la stessa ideologia servendosi di soluzioni formali differenti.

Se questi operatori usano determinati mezzi di propaganda che il lungo collaudo ha reso estremamente efficienti, è indispensabile, da parte nostra, l'utilizzazione di strumenti di informazione simili, o l'uso dei mede-

simi, per favorire uno scontro culturale diretto e sullo stesso terreno. Perché il potere culturale, determinato dal monopolio della distribuzione, si debba continuamente misurare con istanze antitetiche, che si individuano oggettivamente con la cultura d'avanguardia in quanto elevano, in linea col materialismo scientifico, la teoria al livello che le spetta e considerano loro compito utilizzarne al massimo la forza trasformatrice.

Ora, se ci domandassero quali siano, nel contesto del sistema dell'arte, i fattori più negativi, risponderemmo che sono le avanguardie apparenti. Fenomeno, quello delle avanguardie apparenti, che non è certo nuovo nel sistema dell'arte, diremmo anzi che è ciclico, ma che ci riguarda direttamente perché rappresenta il vero volto della situazione artistica contemporanea. In questa sede desideriamo evitare di parlare delle varie rivisitazioni che l'ossequioso omaggio ai vecchi di chiara fama impone, delle anime morte che questo Fantomas dell'arte ha via via interpretato per ripresentarsi puntuale e sempre ottuso ad ogni stagione di mercato. È una delle armi del più becero conservatorismo ma può solo servire a tagliare l'orecchio a chi si sofferma ad origliare. Ci si accorge a prima vista che ogni forma d'arte basata sul talento suggerito si sposa con l'insipienza informata, con quella frangia della borghesia culturalmente più pigra.

Temiamo molto, al contrario, la quinta colonna, la cultura epidermica reazionaria apparentemente teorica che si spaccia per l'effettiva ultima avanguardia, mentre non rappresenta che una evoluzione formale (molte volte anche ben riuscita) di quel continuum ideologico individuabile con la cultura attiva della classe al potere. Avanguardia apparente tanto più pericolosa perché subdola, in grado di far cadere nella rete, tesa con maestria dai professionisti della speculazione mercantile ed ideologica, anche degli artisti impegnati politicamente a sinistra. Dobbiamo specificare: impegnati politicamente a sinistra ma senza autonomia ontologica, vagamente di sinistra perché delusi dalle loro aspirazioni borghesi e timorosi di essere classificati come tali.

Comunque, bisogna ammettere che anche chi era veramente impegnato a rendere pratica la teoria marxista applicandola al lavoro d'arte è stato preso in contropiede. E grazie a questo cedimento (ammettiamolo, abbiamo ceduto tutti per un certo periodo, siamo stati immobili in attesa di qualcosa di nuovo, non abbiamo riconosciuto immediatamente la manovra camaleontica del potere e dei suoi alleati) si sono imposte le cosiddette

“avanguardie parallele” che ci hanno costretti all’angolo, noi sorpresi, incapaci di reagire, contraddistinte da due slogans: “Arte come Arte” ed “Arte come Idea”. Tranne pochi casi isolati, la metafisica e l’idealismo insieme, la cultura e, quindi, l’immagine del potere.

Pochi hanno reagito, la maggioranza degli “artisti” ha fatto propria una di queste due tendenze che vendono la stessa mercanzia o sotto forma di pittura o sotto forma di concetti. La matrice vecchia e “discutibile” non ha sollevato obiezioni, la mimetizzazione perfetta ha tratto tutti in inganno. Fata morgana come unica forma di arte contemporanea oggettivamente possibile.

Si è lungamente discusso pro o contro la nuova pittura, si è difesa o avversata l’arte concettuale e non ci siamo mai accorti di aver spezzato le nostre lance in favore della metafisica e dell’idealismo. Le uniche proteste sono state rivolte contro la provenienza americana (o sempre straniera) di queste tendenze artistiche e, di conseguenza, contro la capillare imposizione che è stata fatta di certi nomi, di certi artisti, come è uso del capitalismo più avanzato. Ma questo momento difensivo non ci riguarda perché non ha rappresentato una critica all’imperialismo culturale. È stato l’atto di insofferenza di una classe borghese provinciale contro una evoluta, si è voluta frenare l’espansione culturale americana cercando di contrapporre motivazioni di ispirazione nazionalista, corporativista ed autarchica, quindi il fascismo di casa nostra.

Ora, passati i primi momenti di smarrimento, crediamo dovuto in gran parte all’essere condizionati da una cultura estetica che ci palesa prima la forma e poi il contenuto, ci siamo resi conto appieno del nostro errore di valutazione. A questo punto dobbiamo cercare di non essere parolai e di non limitarci ad attribuire delle etichette. La nostra critica non deve consistere nella pura negazione. Il fatto che queste tendenze ci abbiano stimolati a mettere il dito sulla piaga è già un fatto importantissimo. È un loro merito l’aver rimesso in evidenza un’ideologia che quasi non riuscivamo più a leggere in tutta la sua evidente chiarezza nelle opere nostrane alle quali ormai siamo assuefatti. Da non dimenticare, poi, è il fatto formale, la precisione con cui questi lavori ci vengono presentati e la chiarezza di idee (anche se non possiamo dividerle, dobbiamo pur sempre ammettere che esse vengono espresse molto più limpidamente di quanto non sia stato fatto finora) che denotano nei loro autori.

Ma, e qui ci riallacciamo alla prima parte del nostro discorso, il merito principale va senza ombra di dubbio ai manipolatori, vuoi mercantili vuoi culturali, di queste avanguardie apparenti. Non vorremmo essere fraintesi: dichiariamo subito di essere contrari ad ogni manipolazione di quello che è comportamento sociale dell'uomo verso l'uomo, ma siamo anche consapevoli di non lavorare nel vuoto, su un terreno neutro. Affermiamo che il merito principale di questi manipolatori è stato, in una società come l'attuale, quello di averci mostrato i mezzi e la prassi per raggiungere un ampio pubblico e per raggiungere il potere economico che determina quello culturale. Ci hanno scossi dal nostro provincialismo, noi eterni Ercole al bivio, sempre propensi a seguire la virtù, dimentichi che il sacrificio e la fatica che esso comporta sono le ragioni per le quali siamo stati sempre dei perdenti. Quando, poi, questa condizione stanca, tutti pronti a cedere alle prime offerte allettanti. Noi dimentichi che la lotta per il potere culturale è un riflesso della lotta di classe, di quella classe che ha ispirato la nostra cultura e che, quindi, il nostro compito storico è importantissimo ed estremamente oneroso, non ci consente momenti di debolezza e battute d'arresto. È doveroso informarsi su tutto quanto avviene e viene detto, discutere di tutto, trarne delle conclusioni pratiche ed agire per il meglio senza falsi moralismi. Non c'è niente di più immorale che lavorare astrattamente, che sciupare il proprio lavoro.

IL RAPPORTO ARTE - DIALETTICA

“Il mio metodo dialettico non solo differisce dal metodo hegeliano nella base, ma ne è diametralmente l'opposto. Per Hegel il processo del pensiero, che egli trasforma persino, sotto il nome di Idea, in un soggetto indipendente, è il demiurgo della realtà, la quale è solo la manifestazione estrinseca dell'Idea. Per me, al contrario, l'elemento ideale non è che l'elemento materiale, trasportato e trasposto nel cervello dell'uomo”.

Questa citazione dall'appendice del primo volume del “Capitale”, nella quale Marx illustra il suo metodo dialettico, non ha davvero bisogno di essere commentata data la sua estrema chiarezza e semplicità. Eppure

è di estrema importanza perché sintetizza (e non lascia adito a dubbi) come sia stata sviluppata la dialettica, spogliata della corteccia idealistica, fino a raggiungere un concetto scientifico ancora contemporaneo. Torna estremamente utile anche a noi perché esprime con estrema chiarezza a quale tipo di rapporto con la realtà sottintendiamo nel nostro modo di fare dell'arte. Per di più, l'affermare che il nostro lavoro è dialettico non avrebbe alcun significato, anzi sarebbe estremamente ambiguo se non fosse chiara la nostra posizione politica, il nostro modo di intendere la realtà oggettiva.

A questo punto, ci sembra giusto esaminare i punti di disaccordo tra noi e quelle che abbiamo definito le avanguardie artistiche apparenti, partendo sia da enunciati di ordine generale, sia specifici del lavoro d'arte, per arrivare a delle conclusioni che permettano di comprendere cosa intendiamo per "arte come realismo logico- dialettico" e che sgombrino il terreno da ogni possibilità di fraintendimento.

Alla base delle nostre divergenze c'è, e questo è addirittura lapalissiano, il diverso modo di considerare la natura, la realtà materialmente esistente ed il suo riflesso mentale. Partendo da posizioni metafisiche ed idealiste si arriva a postulare il mondo che ci circonda come un ammasso casuale di oggetti e di fenomeni isolati ed indipendenti gli uni dagli altri, in un continuo stato di immobilità e di immutabilità. Si considera il processo di sviluppo di questi oggetti e di questi fenomeni come un semplice processo di crescita, come una evoluzione armonica. Il mondo che ci circonda e del quale siamo parte diventa l'incarnazione dell'idea assoluta e della coscienza la quale sola ha un'esistenza reale. La natura, l'essere, esistono solo in essa, nelle nostre sensazioni e nei nostri concetti. Si dovrebbe, di conseguenza, ritenere che non esiste la possibilità di conoscere la volontà oggettiva, che la scienza non potrà mai conoscere il mondo pieno di cose "in sé e per sé".

Dobbiamo dire (e questo è strano e straordinario) che nessun artista il cui lavoro è tipicamente borghese farebbe sue le proposizioni succitate. In primo luogo è straordinario come nessun portavoce della cultura borghese voglia sentirsi tale ed accettare tranquillamente il suo ruolo, secondariamente è straordinario come tutti gli artisti desiderino essere considerati impegnati a misurarsi col reale ma, nello stesso tempo, si sentano creatori di opere universali e detentori di idee assolute. Fatto sta che il

punto di partenza di un lavoro d'arte è sempre l'idea. Questa idea, poi, la si analizza, può essere buona o meno buona, ma è sempre su di essa che si cerca di costruire la realtà. E la realtà, alla fine, dovrebbe essere l'opera, equivalente al suo aspetto parallelo riscontrabile nel mondo reale. Una bella tautologia.

Il modo di svolgere un lavoro d'arte coerentemente materialista è esattamente l'opposto. La dialettica considera la natura come un tutt'uno in cui oggetti e fenomeni sono organicamente collegati fra di loro, dipendono l'uno dall'altro e si condizionano reciprocamente. Per di più, nega qualsiasi stato di riposo e di immobilità, sostenendo che tutto si rinnova e si sviluppa incessantemente, si disgrega e scompare. Riteniamo che il processo di sviluppo sia un passaggio da cambiamenti quantitativi insignificanti e latenti a cambiamenti aperti e radicali, a cambiamenti qualitativi, a salti da uno stato all'altro che non si producono a caso ma secondo leggi oggettive. Queste sono le condizioni della natura, della materia, dell'essere, realtà oggettiva esistente al di fuori ed indipendentemente dalla coscienza. La materia è il dato primo perché è la fonte delle sensazioni, delle rappresentazioni e della coscienza, dell'idea che è il dato secondario, un dato derivato. L'esperienza e la pratica ci danno modo di conoscere il mondo e questa conoscenza è valida, ha il valore di una verità oggettiva. Il baratro tra le due concezioni del mondo e quindi delle possibilità di una sua appropriazione da parte dell'uomo è incolmabile. Da una parte un'ideologia stagnante, dall'altra la consapevolezza dell'esistenza di una natura reale e della possibilità di teorizzarla, di trasformarla.

Nel campo dell'arte abbiamo avuto fino ad ora, nonostante i vari cambiamenti formali ed i vari tentativi di adeguamento ideologico alle situazioni storico-sociali, opere che rappresentavano l'idea assoluta, un continuo altalenare da rappresentazioni simboliche a rappresentazioni iconiche e viceversa. Un lavoro basato sul rapporto arte-dialettica parte invece dall'analisi della realtà oggettiva e dalle possibilità che esistono di contraddirla servendosi del linguaggio artistico. E poiché questo tipo di linguaggio ha delle relazioni con tutti gli altri sistemi di comunicazione umani, si considera doverosa, da parte di chi si serve di esso, la conoscenza delle relazioni tra i vari modi di comunicare, le eventuali dipendenze di uno da parte dell'altro. L'opera, da valore assoluto, si trasforma in indice, in momento teorico, di analisi, di appropriazione mentale di fatti reali,

fatti che, trasportati nel contesto dell'arte, subiscono un cambiamento (non costituiscono una ripetizione di ciò che è già avvenuto), subiscono un passaggio dal vecchio stato qualitativo ad un nuovo stato qualitativo, uno sviluppo dal più semplice al più complesso. Procedimento che, in conclusione, per semplificare le cose e per chiarirci meglio, possiamo riassumere in tre punti fondamentali:

A) La realtà oggettiva ed il pensiero concettuale che la “riproduce” 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) ed il momento teorico che, e per la sua indeterminatezza e per poter sussistere, deve necessariamente appoggiarsi a reali e precise motivazioni.

C) La lettura dell'opera, in una sua precisa collocazione ed in un preciso contesto, è una riappropriazione del concreto (rivisto e reintrodotto, quindi contraddetto) resa possibile dalla conoscenza ontologica degli elementi sui quali si basa la propria esistenza.

ALCUNI APPUNTI ED INTERROGATIVI

Durante la stesura di queste note abbiamo tenuto presente alcuni interrogativi che ci eravamo posti precedentemente ed ai quali, in parte, cercheremo di dare risposte più avanti. Altri li abbiamo fissati come appunti in quanto uscivano dal contesto dello scritto, breve e relativo agli aspetti più appariscenti della pratica artistica. Vorremmo ora proporli nella loro stesura originaria perché ci sembrano interessanti argomenti di discussione con degli interlocutori attivi che tengano conto, contemporaneamente, e delle affermazioni e delle domande poste. Unitamente ai temi toccati in questo libro, una loro elaborazione, forse, consentirebbe di esaurire provvisoriamente il nostro argomento. Abbiamo preferito fornire una risposta pressoché scontata (e, quindi, riutilizzabile) piuttosto che alcune indicazioni pseudo risolutorie, maggiormente superficiali.

Uno dei principali tratti specifici dell'attività creativa è il fatto che essa sussiste solo se chi la svolge può scegliere liberamente un proprio campo

di azione, può confrontare liberamente le proprie idee con quelle degli altri e se in seno ad una realtà oggettiva contribuisce a creare, servendosi di mezzi di produzione e di tecniche appropriate, dei modelli di verifica che contraddicono questa realtà portandone alla luce il suo stato essenziale. Questa proposizione, che da un punto di vista teorico parrebbe un truismo, mette, al contrario, in evidenza una serie di difficoltà che si incontrano nella pratica di questa attività, perché nessun tipo di lavoro è autonomo, sia dal sistema in cui viene esercitato, sia dalle particolari idee politiche di chi lo ha fatto, con tutte le implicazioni che ne conseguono. Nascono così degli interrogativi e sul modo di esercitare l'arte, e sulle sue finalità e sulle intenzioni di chi la pratica.

Si deve ritenere corretto il concetto che il marxismo postula l'assoluta libertà di espressione artistica? (1)

Marx, rispondendo ad una inchiesta su quello che per lui fosse il principio supremo, disse: "de omnibus dubitandum est". Questa frase potrebbe essere applicata all'attività artistica, attività creativa per eccellenza. Pensare che qualcuno possa conoscere in anticipo i risultati di questo fare e che possa, quindi, fornire una definizione universale dell'arte è più da credenti che da marxisti. In un sistema dell'arte gestito dall'estetica è sempre così. L'unica contrapposizione ideologica possibile è pensare al rapporto arte-dialettica come all'unico corretto? Ora, questo rapporto arte-dialettica, tipicamente materialistico, non implica una revisione del sistema dell'arte in chiave marxista? (2)

E non si configura esso stesso come un preciso modo operativo che per la sua aderenza al marxismo non può che dar luogo ad un'arte di classe, in contrapposizione, quindi con l'estetica borghese? (3)

L'attività artistica sarebbe estremamente semplice e facile se l'arte, e, quindi, le idee sull'arte si sviluppassero nel vuoto. Ma non è così. Esse si svolgono all'interno della società, quindi ne vengono influenzate e la influenzano. L'artista, allora, deve tener presente che il suo lavoro è soggetto a due tipi di concatenazioni collegate ma non identiche: lo sviluppo delle proprie idee per sé ed il funzionamento di queste nella società. Essendo l'artista un uomo che lavora per altri uomini, si intende che il lavoro d'arte è comportamento sociale, il che implica un alto grado di responsabilità verso gli altri e verso sé stessi. Responsabilità che si manifesta attraverso la lotta di classe e destinata ad accrescersi con l'analisi particolareggiata e

costante delle sovrastrutture che condizionano l'attività creativa.

È possibile, individuate queste sovrastrutture, proporre fin da ora delle modifiche o dei modi alternativi di gestione dell'arte senza cadere in un'utopia sans phase?

Come potrebbero avvenire questi cambiamenti, in cosa consisterebbe la differenza dai modelli precedenti e come potrebbero funzionare quelli nuovi? (4)

Se l'oggetto della nostra analisi è la pratica artistica il punto di partenza concreto dovrebbero essere i produttori d'arte, cioè gli artisti. Ma perché essi non siano un'astrazione è necessario sapere di quale classe siano i portavoce o, meglio, in quale classe si situino, sia per convinzioni culturali e politiche, sia per il tipo di lavoro concreto che essi svolgono. Eccezion fatta per i casi estremi, alquanto banali, quali l'ambizione, l'egocentrismo, ecc., ci sono delle finalità ben individuabili, magari caso per caso, che sorreggono l'attività creativa. Quali sono queste finalità? (5)

Essere artisti, più che svolgere una certa professione, vuol dire appartenere ad una data classe?

Annotazioni

(1) Vorremmo richiamare alla memoria una circostanza universalmente nota: Marx fu sempre conscio delle implicazioni politiche e sociali nel campo dell'arte e nettamente contrario a qualsiasi interferenza in questo campo, avversava ogni limitazione politica dell'attività creativa. La sua critica era rivolta principalmente contro l'ingerenza della borghesia, ma dai suoi scritti è dato da capire che avversò sempre qualsiasi forma di censura. Infatti nessuno può pensare ad uno sviluppo dell'arte in una società che non consenta libere discussioni ed ampi confronti delle idee. Nella pratica, però, bisogna tener conto delle esigenze che ha una determinata classe impegnata nell'edificazione del comunismo. Un sistema dell'arte i cui prodotti sono l'analisi di una realtà oggettiva, quindi teoria e pratica rivolte a trasformare delle conoscenze ed il lavoro astratto in concreto, trasforma delle conoscenze e delle pratiche da uno stato qualitativo ad un altro stato qualitativo. Questo sistema non può che essere classista perché si inquadra nella cultura di una data classe, di conseguenza si pone in netto contrasto con la sua cultura antitetica.

È quindi da prendere in considerazione un libero e vasto confronto delle idee, un'accurata analisi della situazione artistica in relazione, però, ad un preciso intendimento politico e sociale.

(2) Siamo convinti di sì. Il sistema dell'arte è tutto da discutere e rivedere. Di volta in volta, si sono fornite indicazioni azzardate su cosa è l'arte. Questo perché si è sempre partiti, nel formulare queste affermazioni, da un'idea anziché dal dato oggettivo rappresentato dal "fare arte". Ritenere questa attività un atto sociale e politico, una effettiva forma di comunicazione fra gli uomini, uno scambio tra l'uno e la moltitudine, nega già, in pratica, ogni definizione derivata dalla cultura borghese.

(3) Svolgere il lavoro d'arte servendosi del metodo dialettico marxista vuol dire fare questo lavoro partendo da presupposti oggettivi e non da idee preconcepite. Possiamo affermare che questa è la manifestazione dell'arte che appartiene alla concezione proletaria del mondo, perché si identifica con questa classe nella teoria e nella pratica.

(4) Il lavoro d'arte, come qualsiasi altro lavoro, è legato ad una serie di sovrastrutture, ma questo non vuol dire che esse debbano necessariamente essergli ostili. Le sovrastrutture sono create da una determinata base perché possano esserle utili e nella sua formazione e nel suo consolidamento, perciò l'attuale classe al potere si serve di esse come più le fa comodo. Bisogna tener presente, anche, che queste non sono mai state create a vuoto ma hanno sempre un legame con la struttura.

Fatte queste considerazioni, appare abbastanza evidente come le sovrastrutture non siano criticabili in quanto tali, ma come sia invece opportuno portare la critica alla classe che le gestisce. Nel caso specifico, i cui aspetti non sono dissimili dalle altre forme di lavoro umano, esse concorrono a determinare l'alienazione ed il feticismo dell'opera d'arte. Ma, torniamo a ripetere, non in quanto tali bensì per come vengono usate. Gallerie, libri e riviste sono spazi sufficienti ed efficienti: appare abbastanza difficile una qualsiasi loro sostituzione con mezzi altrettanto validi. Questo non foss'altro che per il tempo necessario a rieducare il lettore partecipante dell'opera a servirsi di altri mezzi ancora tutti da escogitare e da verificare. Contemporaneamente, ci sembra decisamente sterile il tentativo dell'autogestione alternativa fatto da alcuni artisti (noi inclusi) che, giustamente, si erano posti questo problema. L'ingenuità consiste nel fatto che, in seno all'attuale sistema sociale, non si è tenuto conto del fatto che alternativo

è sinonimo di surrogato, di seconda scelta, di impotenza. In primo luogo perché esistono degli spazi qualificati (è diffusa una certa sorta di feticismo per cui i prodotti esposti in certe gallerie e presentati su certe riviste valgono più di altri che, nella società attuale, è necessario raggiungere per accreditare il proprio lavoro e diffonderlo capillarmente. In seconda istanza perché il concetto dell'autogestione alternativa sposta il problema ma non lo risolve come rapporto di forza contrattuale. Risolutoria appare, invece, la conquista del potere culturale e dei suoi spazi ufficiali per sostituire al vertice attuale, che ne ha fatto un pessimo uso, una base più consapevole che ha fatto della negazione del lavoro generico in arte il proprio modello produttivo.

(5) Le finalità sono conseguenti alle scelte culturali, dunque politiche, dell'autore. Generalizzando, si potrebbe affermare che se il metodo usato è quello di provocare delle contraddizioni appropriandosi della realtà oggettiva e, traducendola da quello che è, in un altro contesto (quello dell'arte), il fine dovrebbe essere quello di ampliare la nostra conoscenza politica del mondo. Se, invece, il metodo usato è quello di creare una realtà in sé (l'opera d'arte) con la funzione di testimoniare un'idea astratta, la finalità non può essere che la speculazione fine a sé stessa.

(6) Essere artisti vuol dire svolgere un dato lavoro che consiste nel comunicare in una particolare maniera con mezzi particolari. Sono l'uso particolare di questi mezzi e le finalità che un artista si propone di raggiungere che lo collocano in una classe sociale anziché in un'altra.

SULLE AREE

DI ALCUNI RAPPORTI COL REALISMO SOCIALISTA

La nostra premessa ha toccato numerosi problemi e messo in luce una serie di interrogativi ai quali abbiamo dato risposte parziali. Per stenderla abbiamo, inoltre, citato posizioni ricorrenti nell'arte contemporanea senza documentarle visivamente ed abbiamo taciuto sia i nomi dei loro protagonisti e dei principali strumenti di informazione su di essi, sia i documenti prodotti dagli artisti stessi. Particolare atteggiamento, apparentemente in contrasto con l'epistemologia marxista, suggerito da tre motivi principali che ci hanno indotti ad introdurre una serie di argomenti in rapporto dialettico tra di loro senza approfondirne la natura, il valore, i limiti dei loro principi, delle loro ipotesi e, naturalmente, dei loro risultati. Ci siamo limitati, semplicemente, a scartare come "non interessanti" certe ideologie ricorrenti nell'arte contemporanea contrapponendo loro una indicazione generale di come dovrebbe essere interpretato il materialismo dialettico da parte di un artista.

Ci siamo limitati a citare, sotto forma di interrogativi e note, l'applicazione dei principi generali dello stesso alla società umana, compiendo un brevissimo excursus sui principali tratti specifici del materialismo dialettico in rapporto ai produttori ed alla produzione di opere d'arte.

Mentre cercheremo di acclarare i motivi che ci hanno spinti a redigere questo scritto, non spenderemo più una parola sulle avanguardie apparenti (e soprattutto sui loro protagonisti); ad un certo obiettivismo, debolezza della stampa specializzata, seguirà, qui, una parzialità totale dovuta ad una sorta di massima etica, ad una regola di condotta che sentiamo il dovere di adottare come buona guida per l'azione. Ci rifiutiamo di gratificare con l'appellativo di "teoria dell'arte" il cumulo delle disquisizioni specifiche e settoriali, inerenti questo lavoro, che non tengano conto nella loro formulazione di un confronto con il materialismo dialettico in quanto, anche se contrastanti, hanno costituito l'apparato "cultura" della borghesia. Ci scontreremo con esse solo nel campo della pratica poiché,

come produttori di opere, non potremo sottrarci al sistema dell'arte. Il secondo motivo (e qui potremmo nuovamente essere fraintesi) della nostra apparente (ma voluta in quanto non tale) superficialità deriva dalle intenzioni stesse che ci hanno spinti a chiamare questo testo con il nome di "Tecnopea, l'arte e le regole dell'arte". Noi intendiamo l'arte come processo dialettico, come unità della teoria e della pratica, come verifica della teoria dell'arte attraverso l'attività dell'arte stessa. Quindi, se questa attività sociale è trasformazione e comprensione del mondo oggettivo non può essere concepibile che come metodo scientifico.

E, come tale, sarebbe un falso se tentasse di uscire dai binari del processo della conoscenza o se, invece di avvicinarsi alla verità, pretendesse, in maniera puramente deduttiva, di offrire dei risultati in veste di soluzioni complete e definitive. Si cadrebbe in un dogmatismo incompatibile con il concetto di marxismo. In più (e qui introduciamo il terzo motivo determinante la nostra parzialità, strettamente connesso ai due precedenti) non possiamo non fare riferimento alla lotta di classe.

La lotta di classe, nel pensiero sociale marxista, è fondamentale per la dinamica della storia in quanto comporta e determina sia un vasto mutamento nelle tecniche usate dagli uomini per svolgere un determinato lavoro, sia una loro più completa utilizzazione. Questa lotta, che richiede assolutamente mutamenti nei rapporti economici e nella superstruttura sociale, è sostenuta e portata a compimento da quelle classi che si avvantaggeranno dal cambiamento radicale degli stessi. Ora, poiché il nostro problema è quello di trovare delle indicazioni al fine di iniziare a costituire dei modelli di arte che attraverso una propria logica interna concorrano alla trasformazione del mondo (dopo la sua interpretazione), non riteniamo possibile o utile, ma anzi dannoso, compilare un manuale su come deve avvenire il cambiamento da un vecchio modo di intendere l'arte ad uno nuovo. Siamo convinti che le persone interessate od implicate in questo cambiamento vi debbano partecipare coscientemente e volontariamente. Ed è solo a queste persone che aborriscono le mode e l'obiettivismo come la peggiore debolezza, come nemico acerrimo della lotta di classe, che intendiamo rivolgerci.

La lotta di classe, infatti, non si limita esclusivamente alla sfera della politica pratica. Investe anche i campi della filosofia, del diritto, dell'etica, dell'arte e di tutte le altre istituzioni e campi culturali.

Tale interpretazione è talmente coerente nell'affermare che ogni istituzione ed ogni lavoro d'arte, in un dato momento, abbiano un determinato effetto su una data classe nei suoi conflitti con altre classi, indebolendola o aiutandola, che non possiamo dichiararci d'accordo con essa.

Ma, a questo punto, nasce una netta discrepanza tra il nostro concetto di fare arte (che implica necessarie interpretazioni delle istituzioni e chiare teorizzazioni delle varie discipline artistiche) e le realizzazioni formali, tuttora assunte come utili a tale scopo, nei paesi socialisti e dagli artisti occidentali di sinistra o sedicenti "comunisti". Ciò non è dovuto solo a dissimili tradizioni culturali o a delle esigenze di tipo politico e sociale diverse, bensì ad un nostro rifiuto di accettare certe immagini contemporanee e speculative come naturale proseguimento della teoria scientifica dell'arte. Dalle proprie origini, il realismo socialista sostiene che l'arte, per essere in accordo con il materialismo dialettico, deve essere "una attività degli esseri umani che dà concretezza al riflettersi della realtà circostante, riflessione che può essere conscia, inconscia, ricostruttiva o deliberatamente fantastica, e che possiede valore estetico positivo in termini di ritmo, figura, colore, immagini, composizione. Questa attività è valida nel grado che è riflessione fedele ed estetica della realtà di cui si occupa. Di conseguenza il realismo proletario o socialista non è fotografico, statico, ma dialettico, consapevole che qualsiasi periodo o soggetto dato si muove nel suo futuro, che la società di classi sta diventando società senza classi. Questo realismo è ottimistico, implicando un romanticismo rivoluzionario".

Queste affermazioni partirono dalla constatazione di una nuova tendenza in arte la quale rispecchiava il mondo circostante attraverso l'ottica di una mutata realtà sociale. Il fenomeno del realismo socialista, operazione artistica contrapposta all'esaltazione del "privato" borghese, ha rappresentato una pietra miliare particolarmente importante come pratica ideologica. Forse per la prima volta il concetto dell'arte, che oscillava tra l'imitazione e l'interpretazione della forma preesistente, sempre e comunque mediata dalla "personalità artistica", approdò alla "riflessione" del mondo in senso socialmente dinamico. Lo Spirito venne sostituito materialisticamente con la coscienza di una nuova tendenza in cui l'arte era un aspetto della pratica politica. Tale realismo sovietico fu cosa ben diversa da quello che si sviluppò in America ed in Europa: qui esso as-

sunse forme protestatarie, di denuncia politica, e si tradusse in immagini negative. Rispecchiava, in questo modo, la protesta dell'intellettuale borghese progressista, non l'immagine simbolica di una società socialista. Il realismo socialista, quindi, non ha avuto senso e ragione di essere se non nella Russia post-rivoluzionaria. In questo paese espresse per immagini la dinamica della nuova realtà storica. Alla conoscenza dell'uso degli strumenti si accompagnò la consapevolezza del ruolo sociale della comunicazione prodotta dall'arte come mezzo.

Nonostante queste qualità positive, il realismo così concepito è datato e superato da nuove istanze culturali che richiamano una più ampia partecipazione alla trasformazione della realtà oggettiva. Ora, pur rispettando alcuni dei suoi principi e riconoscendogli un'importanza storica, politica e sociale, non possiamo che criticarlo per certe teorie troppo superficiali e non adeguate alle esperienze contemporanee.

Riteniamo che il lavoro d'arte, per essere coerente con il materialismo dialettico, debba dare sì concretezza al riflettersi della realtà circostante, ma che non possa permettersi, in quanto scientifico, di essere inconscio o deliberatamente fantastico. Non possiamo assolutamente condividere una prassi attuale che, in ultima istanza, va a parare nel romanticismo rivoluzionario, quindi nel socialismo utopico. Il realismo formale, comunque possa essere concepito, è sempre riflessione superficiale della realtà, è sempre statico e limitato in quanto, per esprimere concetti, è costretto a riprodurre unicamente la forma delle cose e dei simboli, si sofferma sulla loro immobilità e non è in grado di coglierne la loro essenza, il loro moto continuo, le loro interne e reciproche relazioni. Si trova, quindi, in rapporto col mondo reale ma anche distante, si pone come giudice ed esprime un giudizio sulla realtà ma non è nella realtà. Come tutte le altre correnti artistiche non fa che riprendere rimodernandoli (ma molto spesso non fa neppure questo) dei vecchi concetti empiristi o formalisti, quindi idealisti. Il materialismo dialettico, quindi, da sua matrice culturale ne diventa il suo critico più consapevole.

Per un artista la sola prassi corretta dovrebbe essere quella di lavorare sì nel sistema dell'arte, concreto perché composto di tutte le opere prodotte, quindi oggettivamente esistente, ma di non produrre un lavoro che si riconosca esplicitamente in una fantomatica "storia dell'arte".

Continuando nella nostra critica, ci rendiamo conto di essere didascalici

e magari un poco noiosi nel ricorrere frequentemente alla riaffermazione di concetti classici che ad un lettore evoluto potrebbero apparire scontati e privi di interesse attuale. Siamo tuttavia convinti che per dare credito al nostro rifiuto di concepire l'arte come "natura eterna dell'uomo" o, peggio come "categoria generale dello spirito" (rifiuto che va ancora oggi sottolineato data la situazione attuale di questa attività), non si possa evitare di riesaminare questo fare sociale partendo da una ortodossa concezione del mondo. L'errore fondamentale sul quale è imperniata la storia dell'arte si individua oggettivamente in una sorta di falsa coscienza, di ideologia che porta inevitabilmente ad una concezione contraffatta della realtà, ad un rifiuto di confrontare il lavoro artistico con le posizioni della totalità del mondo reale. È necessario tenere presente che la storia dell'arte non è che un riflesso dei mutamenti delle condizioni reali degli uomini e che è privo di fondamento il ritenere che le forme dell'arte contemporanea siano state generate dalle forme precedenti, che le nuove concezioni nascano direttamente dalle vecchie idee.

A maggior ragione è condannabile un modo operativo che nasce da questa interpretazione errata, la quale non può che portare a delle illusioni di tipo metafisico, al misticismo che rifiuta di esaminare lo sviluppo storico degli uomini, al confondere la storia dell'arte (che non esiste se non di riflesso) con il sistema dell'arte, individuabile da un fare caratterizzato che si ripete costantemente nelle varie fasi della storia dell'uomo, che non è astrazione perché immediatamente riconducibile all'attività produttiva reale.

Su questi principi basilari che escludono in maniera categorica l'autonomia dell'operare intellettuale si imposta chiaramente anche la concezione del realismo socialista. L'artista si esprime sempre attraverso i concetti di una classe: o di quella egemone o di quella rivoluzionaria. In questo caso l'aderenza ideologica alla classe rivoluzionaria è nettissima, ma la produzione delle opere è estremamente contraddittoria perché a delle intenzioni d'avanguardia si affianca l'immobilismo culturale. Si afferma la necessità di realizzare un'arte popolare, facile da capire, in cui la massa lavoratrice si riconosca, di volta in volta, o vittima della borghesia od esultante di fronte alle vittorie proletarie. Questo vuol dire non riconoscere al proletariato una capacità di analisi autonoma (magari latente per il pesante condizionamento della cultura e della scuola della classe dominante, ma

che deve essere assolutamente portata alla superficie), vuol dire paternalismo e populismo cattolico cristiano. Al massimo, l'immagine della realtà fornitaci dal realismo socialista può essere utilizzata a scopi informativi, didattici, ed in questo senso ammettiamo che essa si presta a divenire uno strumento idoneo ad indicare le contraddizioni della società capitalistica. Ma la funzione di tale realismo è limitata a questo, ed al pari della propaganda borghese si può e si deve avvalere di tecniche di informazione e di mezzi di diffusione sempre più avanzati. Esso non può essere considerato come tendenza artistica o come poetica di interesse attuale.

L'unico scatto qualitativo che il realismo socialista può compiere è il passaggio da mezzo di comunicazione artistica, quale è stato al momento del suo apparire, a mezzo di informazione. E proprio questo passaggio rappresenta il suo riscatto naturale, ridandogli una funzione che si sviluppa in concomitanza con una delle necessità primarie dell'uomo: essere informato per apprendere e giudicare.

Il datato concetto di "Realismo Socialista" come poetica deve ampliarsi e tradursi, in senso lato, come quell'insieme di operazioni atte a far prendere coscienza alla moltitudine (e per questo necessita dell'impiego di mezzi e di tecniche attuali) della realtà quotidiana. Non può continuare a essere della semplice pittura figurativa se non come didascalia in uno spazio aperto, deve diventare sistema audiovisivo, appunto fotografico, ecc. ... In altre parole, l'immagine reale più immediata e più consona a far prendere coscienza all'interlocutore circa fatti di cronaca. Noi lo intendiamo come cronaca commentata della realtà episodica, e in questo caso lo riteniamo importante nel settore della comunicazione visiva.

Ma questa non è solo critica nostra. È palese il netto contrasto con un'affermazione di Engels che dice: "tanto più le vedute dell'autore restano nascoste, tanto è meglio per l'opera d'arte". Proposizione, quella di Engels, non tanto censoria bensì affermante il principio che l'arte non è né descrizione di stati d'animo né mezzo didascalico. Essa è ricerca e pratica intellettuale perché, come prosegue, "la tendenza deve sorgere dalla situazione e dall'azione stessa".

"Dall'azione stessa", ecco una buona premessa per introdurre il concetto di lavoro d'arte o, meglio, d'arte come lavoro.

Questo lavoro può riferirsi a quello dell'artigianato classico, in arte, quando si rivolge all'utilizzazione dei segni sostitutivi tradizionali (in comu-

nicazione) dell'icona -similitudine di fatto tra significante e significato- o del simbolo -similitudine istituita tra significante e significato- pur attraverso la nobilitazione culturale dell'arte intesa come "ut pictura poesis" o come "ut pictura rhetorica".

Oppure alla pura comunicazione dialettica, e qui entriamo nella concezione comunista del lavoro liberato, quando si utilizza il segno sostitutivo della contraddizione per eccellenza, l'indice, che, esprimendo una contiguità di fatto tra significante e significato, apre le porte al raggiungimento di una vera astrazione del pensiero e, quindi, alla possibile interrelazione tra lavoro concreto, pensiero, linguaggio, storia e società.

La differenza, in arte, tra la rappresentazione delle condizioni lavorative in una data società e il lavoro reale è costituita dalla pratica politica dello stesso nella realizzazione del lavoro d'arte. Faremo nostro il pensiero di Tronti negando l'autonomia dell'artista, la logica identitaria-inclusiva propugnata dal capitalismo che, sostenendo una produzione "in generale" conduce ad una mistificazione il cui fine è l'ammaestramento della moltitudine. Ciò avviene attraverso false teorie quali l'ideologia del "valore" sorretta dalla conferma del mercato e dallo "stupore". Un lavoro d'arte non è stupefacente, è un'azione contro la legittimità e l'obbedienza. Rappresenta il massimo del lavoro liberato, una scrittura ontologica che fornisce un minimo d'informazione eteronomica, il che rafforza le interpretazioni personali, le esperienze del fruitore, che diviene coautore. In questo caso, l'emozione sarà un atto di resistenza contro il potere costituito.

DI ALCUNI RAPPORTI CON LE AVANGUARDIE BORGHESI

Ci sembra indispensabile, prima di introdurci nella critica di questa ampissima e per certi aspetti eterogenea (anche se figlia di un'unica matrice culturale) area del fare artistico, chiarire il perché della nostra definizione "avanguardie borghesi".

Essa, poiché non è nostra intenzione discutere della rivoluzione francese ma del lavoro d'arte contemporaneo, appare come un controsenso palese.

In apparenza, sarebbe stato molto più corretto parlare di “evoluzione della cultura borghese” dove il termine “evoluzione” non indica necessariamente una serie di contraddizioni qualitative. Infatti, se la storia dell’arte intesa come il continuo succedersi di scuole, di stili, di tendenze e di committenti non è che il riflettersi condizionato della storia sociale, non vediamo come sia possibile parlare di avanguardie di una classe condizionante il mondo occidentale ma giunta ormai ad uno stadio epigonico. Tuttavia, bisogna considerare due aspetti sociali importantissimi del lavoro d’arte che, in un certo senso seppure in maniera del tutto particolare e parziale, ci autorizzano ad utilizzare il termine “avanguardia” con un significato d’uso pertinente al nostro discorso.

Il primo aspetto è dato dal fatto che le sovrastrutture culturali non crollano automaticamente con l’obsolescenza della struttura economica che le ha generate, ma, al contrario, le sopravvivono per un lungo periodo di tempo, tento da trasmettere alle nuove sovrastrutture culturali la maggior parte delle loro caratteristiche, giungendo ad integrare ed a mescolare le vecchie con le nuove idee, fino al punto di creare l’illusione di uno sviluppo costante dell’arte e della cultura in generale. Il secondo fattore da tener presente è che l’artista, in una qualche maniera, si cimenta sempre a dare un’interpretazione della realtà o (nella peggiore delle ipotesi) a crearsene una privata, e quindi si pone sempre in atteggiamento critico in rapporto al mondo oggettivo circostante.

Possiamo trarre la conclusione che, in due secoli di egemonia borghese, l’artista occidentale si è trovato a lavorare in un clima operativo contaminato da concetti appartenenti a culture proprie di classi sociali precedenti, e che, quindi, le opere di rilievo realizzate in questo periodo non potevano e non possono che rappresentare l’apoteosi del sistema che le ha prodotte. D’altro canto, in una società di classi che non possono essere che antagoniste, queste opere hanno rappresentato dei modelli, degli impulsi determinanti scatti qualitativi a favore degli operatori maggiormente critici, quindi, in un certo senso, vicini ad un fare rivoluzionario. È così che possiamo permetterci di usare l’appellativo “avanguardie borghesi”: nel senso di avanguardia limitata e parziale, non dialettica, a polo positivo, da contrapporre al concetto di avanguardia rivoluzionaria, dialettica perché totale.

Pensiamo che in questa area del fare arte, come in quella del realismo so-

cialista, siano stati commessi degli errori dovuti ad una visione del reale limitata che ha condotto ad una conseguente pratica errata. Confrontandoli in maniera schematica, appare evidente che la loro origine è comune. Nel primo caso assistiamo all'indebolimento dei legami tra socialismo scientifico e materialismo dialettico, ad una slegatura dovuta alla sproporzione degli sforzi destinati alla costruzione della società socialista secondo gli schemi dei primi marxisti rispetto alla elaborazione teorica degli stessi. Nel secondo, all'integrazione ed alla conseguente falsificazione della dialettica da parte della cultura borghese.

Da una parte, il realismo socialista interpreta la negazione come una semplice aggiunta di idee politico-sociali nuove ai consunti schemi dell'arte tradizionale figurativa e fraintende il concetto di progresso attribuendogli un significato puramente cumulativo. Dall'altra, le pseudo-avanguardie borghesi credono che ogni nuova concezione dell'arte elimini completamente la precedente, considerano il progresso come un fatto puramente distruttivo. Il risultato è il ritorno periodico delle vecchie idee e dei mezzi già considerati superati, un continuo ritorno al punto di partenza. Noi, ribadendo la validità della caratteristica globale del processo dialettico, affermiamo che ogni fenomeno produce una negazione che gli è specifica, la quale distrugge ma contemporaneamente conserva questa distruzione creando così qualcosa di radicalmente nuovo, determinando uno sviluppo qualitativo.

Da una parte assistiamo ad uno sconcertante immobilismo tecnico basato sul rapporto imitazione/interpretazione della realtà, che non tiene conto dell'evoluzione sociale della moltitudine proletaria, sperimentatrice ed elaboratrice di nuovi mezzi di produzione. Dall'altra, ad una affannosa ricerca della novità in quanto tale, che regredisce e si autodistrugge nella propria pratica per la mancanza di una corretta teoria della trasformazione. Eppure, nella seconda situazione esposta, a volte troviamo una utilizzazione degli strumenti del fare arte che, quando non è mera moda tecnologica, può essere in grado di focalizzare dei concetti in maniera chiara ed efficace. È, quindi, giusto tenerla in buona considerazione dopo averne criticato le ipostasi ideologiche che essa sostiene ed elabora.

Esordiamo col criticare l'espressione più avanzata dell'arte borghese definendola mistica, trascendentale e fine a sé stessa perché tiene conto solo in minima parte della realtà circostante. Essa tende a chiudersi sull'uso

dei propri mezzi, che utilizza ad un alto grado qualitativo in termini di integrazione e di equilibrio, a discapito di una corretta sollecitazione alla comunicazione concettuale dell'interlocutore. Si limita ad una comunicazione strettamente sensoriale (il ché rappresenterebbe già un notevole risultato) ma commette l'errore di predeterminarla, di stabilirne aprioristicamente i confini, nella misura in cui le reazioni del fruitore sono direttamente proporzionali alle intenzioni dell'artista. Cerca una opposizione reale di compiti tra autore ed interlocutore basata su una precisa gerarchia in cui una persona trasmette un messaggio e l'altra ne prende atto, lo registra e ne può venire catturata, ma pur condividendolo non lo può far suo perché impossibilitata a ritrasmetterlo. È una manipolazione del mondo, non un tentativo di trasformarlo, perché è un rimaneggiamento basato sulla sua assenza, in modo del tutto virtuale ed immaginario.

Ancora una volta la tradizione della cultura egemone ha fatto flettere le buone intenzioni dei suoi rinnovatori, destinati ad un insuccesso teorico e pratico assicurato perché alla ricerca di una dialettica senza contraddizioni interna all'arte. Nonostante la costante preoccupazione di ricorrere a mezzi tecnici nuovi (ingenuamente considerati smaterializzati, ma in ultima analisi solo "diversi") quali numeri, parole, diagrammi, o ad una prassi artistica ridotta basata su una pittura elementare, non si è riusciti a superare il misticismo trascendentale per cui ogni atto intellettuale non potrà mai raggiungere il suo oggetto (noumeno) senza passare attraverso il fenomeno, che in questo caso è l'opera "estetica". Ma lo scopo finale rimane sempre il raggiungimento di un oggetto che trascende l'esperienza, un'utopia che dovrebbe allargare le possibilità della libertà interpretativa, ma che, in verità, apre i confini all'arbitrio creativo dell'autore che compie un'esperienza in prima persona. Non assistiamo che ad uno sviluppo quantitativo dei mezzi di produzione (anche la "pittura elementare" non è che un riciclaggio degli strumenti) a discapito di quello qualitativo dei concetti espressi mediante il loro uso.

Non intendiamo addentrarci in una critica particolareggiata di tutte le tendenze (arte povera, comportamentismo, land art, arte concettuale, nuova pittura, ecc.) suscettibili di fornire -spesso attraverso l'alibi del dissenso specifico- un supporto culturale all'ideologia capitalista. Non desideriamo né fare della critica d'arte né, tantomeno, scrivere un trattato di estetica. Come operatori, ci basta solo notificare che non possiamo

in nessun modo condividere la maggior parte dei concetti espressi da questi modelli operativi e che, nonostante alcune apparenze formali, il nostro modo di lavorare è diametralmente opposto. Di conseguenza, ci asteniamo completamente da interventi critici e da discussioni inerenti questo “fare arte”, né ci preoccupa eccessivamente il sapere che, anche se paradossalmente, “arte-dialettica” viene accomunata al concettuale tautologico a discapito, ci si consenta la battuta, di quello trascendentale. Non sappiamo a chi sia venuta quest’idea malvagia, ma quanti la sostengono non possono essere che dei superficiali.

A nostro discarico, e per chiarezza, ci basta riaffermare che, a differenza di quanti concepiscono l’arte come una tautologia, noi consideriamo il mondo oggettivo come punto di partenza di tutte le analisi. In più, non crediamo nemmeno al concetto della rarefazione dell’opera, semplicemente perché non la intendiamo come fenomeno del processo noetico. Il lavoro d’arte si presenta esso stesso come momento di trasformazione teorica di una realtà materialisticamente intesa, che lo precede ed alla quale è vincolato a doppio filo. Quindi, da fenomeno di un processo speculativo, si tramuta in operazione trasformatrice e non ha nemmeno più senso il chiedersi quale debba essere il suo “peso” estetico poiché è inutile domandarsi quale forma debba avere un mezzo denotativo. Per di più, arte-dialettica non si propone come tendenza ma, semplicemente, come fare in progressione, come lavoro individuale che diviene lavoro cognitivo della moltitudine.

DELLA LEVITAZIONE

Nella nostra area viene praticato un modello operativo che, in un certo senso, è equidistante da quelli precedenti. Siamo, naturalmente, più legati all’ideologia rivoluzionaria espressa dal realismo socialista, ma il dover lavorare in una società tipicamente borghese ed il fatto di utilizzarne i mezzi di produzione e di diffusione conduce ad una mimesi formale con le espressioni artistiche del sistema. In ultima analisi, stiamo producendo in una fase della sua storia. Ovviamente, è importante saper dosare il

peso della presenza lasciando un'èsile traccia, stando in punta di piedi sul terreno dei compromessi pur avendo un consistente potere culturale. Mantenendo la posizione tipica, tanto per fare un esempio, del tavolo levitante delle sedute medianiche che ha una gamba bene appoggiata al terreno e le altre sospese a mezz'aria. Un'assenza presente. Questo particolare modo di situarci ci proietta automaticamente verso il futuro, anzi, colloca il nostro lavoro già nel domani in rapporto dialettico con la teoria e la prassi della trasformazione sociale, pur permettendoci di criticare e di lavorare nel presente. Perché condizione essenziale di arte-dialettica è il partecipare ai mutamenti radicali della storia.

Di contro, nell'area sottostante su cui appoggiamo il piede mantenendoci sospesi, oltre alle ragioni di mercato, che determinano un pesante condizionamento sulle sue tipiche tradizioni artistiche, c'è la precisa convinzione di non avere niente da imparare dalla lotta di classe.

Bisogna riconoscere che gli alfiери della cultura egemone mostrano una certa lungimiranza ed un certo acume in questo loro atteggiamento di rifiuto della realtà, perché tutto ciò che ha a che fare con la trasformazione delle ipostasi oggettivate può essere dannoso all'"arte", poiché essa vive di queste.

Nella pratica della tradizione e del consenso si è sviluppata una storia dell'arte che, utilizzando una nota proposizione di Dietzgen nei riguardi della filosofia, potremmo definire "la più falsa delle vie false, ossia delle vie che non portano in alcun posto". È proprio per poter pervenire ad una pratica culturale corretta che dobbiamo trasformare, conoscendola, l'ideologia che fa dell'arte un prodotto praticamente eteronomico. Sappiamo che il nocciolo della questione, delle nostre divergenze, del nostro non poter considerare rivoluzionarie le avanguardie artistiche accreditate dal sistema della restaurazione non sta poi tanto nel loro diffondere merce vecchia spacciandola come nuova. Al limite, non ci dovrebbe interessare nemmeno il fatto che ciò sia dovuto all'incapacità di interpretare il passato a favore dell'emergente perché è inutile argomentare su una questione che, tutto sommato, possiamo considerare marginale. La differenza fondamentale consiste nel fatto che non solo noi non facciamo la loro arte ma, soprattutto, non facciamo dell'arte per la storia dell'arte come loro. Da un lato c'è la preoccupazione di non uscire dai limiti della "riconoscibilità" lavorando sempre intorno alle stesse questioni formali,

dall'altro la pratica teorica che sgorga dall'esperienza operaista. Non si considera più pertinente al campo dell'arte alcuna discussione astratta inerente a supposte qualità estetiche poiché si vuole proporre un'interpretazione altra di questo fare dell'uomo per l'uomo. Il nostro sforzo è teso a produrre una conoscenza ontologica dell'arte attraverso la sua pratica, in rapporto dialettico col mondo reale.

Per la storia dell'arte questo è intollerabile, significa l'inizio di un'agonia senza possibilità di salvezza, perché la presenza di una teoria tendente a sviluppare la conoscenza ontologica da parte della moltitudine determina, inevitabilmente, l'obsolescenza dei valori fin qui attribuiteli.

I nostri concetti, però, non incontrano uno specifico rifiuto. La corrente tendenza a privilegiare i contenuti formali delle opere, a discapito dei rispettivi contenuti, fa sì che non ne venga compresa la loro reale forza eversiva. Eppure essa, basata su di una pratica cosciente e rivoluzionaria, ridefinisce, alla luce di un fare nuovo, non solo i produttori e le opere, ma anche tutto l'apparato loro inerente.

Le differenti (ed indubitabilmente radicali) caratteristiche del fare lavoro come arte-dialettica, che lo pongono in antitesi alle altre pratiche artistiche contemporanee, non ne determinano l'isolamento o l'esorcizzazione. Esso è sottoposto al processo di egemonizzazione che gli compete mediante il recupero da parte della sovrastruttura culturale.

Si perverrà, così, ad una contraddizione dialettica che, seppur lenta a venire, determinerà un notevole scatto qualitativo attraverso un confronto diretto. Verrà messo in evidenza il punto maggiormente debole delle pratiche antagoniste: quello della loro incapacità trasformatrice sul terreno del fare reale, perché la loro vulnerabilità è facilmente individuabile con il rimorso provocato dal ruminare la storia precedente. Saranno costrette a fare i conti con il fatto innegabile che l'arte non è altro che pratica politica presentata in modo particolare, portata avanti in un altro modo, riproposta sotto un diverso aspetto.

Ci si rende subito conto che il conflitto non è di circostanza, ma è basato sulla diversa interpretazione di una costante culturale a monte del fare arte. È un vero e proprio scontro tra due modelli teorico-pratici, diametralmente opposti, che si contendono la supremazia culturale di un determinato periodo storico. Questa supremazia si rende necessaria per garantire il prevalere della teoria rivoluzionaria la quale, per raggiungere

il più vasto numero possibile di persone, deve obbligatoriamente passare attraverso canali di diffusione ufficiali che, allo stato attuale delle cose, sono i più efficienti. Proprio perché la loro funzione è quella di propagandare l'ideologia, in arte, della classe dominante.

A causa di questa ideologia assistiamo ad un controsenso macroscopico. Se è vero che, come disse Hegel, la filosofia sorge una volta scesa la notte, dopo che la scienza è nata all'alba, non vediamo come il lavoro d'arte (che è analisi e sintesi insieme) possa nascere in seguito a speculazioni filosofiche. Possiamo, quindi, stabilire che l'arte contemporanea del sistema occidentale non è scientifica nella misura in cui non è che la ripetizione in concreto, quindi passiva, di precedenti interpretazioni del reale.

Nella nostra area, le cose si svolgono diversamente per almeno tre motivi fondamentali che avvalorano la nostra affermazione di considerare l'arte come metodo scientifico. Essi sono riscontrabili attraverso una considerazione della genesi storica dei rapporti di successione e di interazione tra la scienza e la teoria marxista.

A) Possiamo considerare le "Tesi su Feuerbach" come una chiusura dei conti nei confronti della filosofia precedente e, soprattutto all'interno dell'undicesima, possiamo scorgere l'anticipazione e la promessa di un importante rivolgimento nella storia del pensiero. Vi si annuncia la determinazione di iniziare un lavoro che porterà alla maggiore scoperta scientifica dell'ultimo secolo.

B) La filosofia è in ritardo sulla scoperta scientifica. Il materialismo storico-dialettico, sebbene stabilisca una metodologia ed un fondamento per una futura filosofia marxista, è essenzialmente una teoria scientifica della prassi. Un'arte che si ispira ad esso non può essere considerata che come parte di questo lavoro scientifico.

C) Lenin diceva che è nel "Capitale" di Marx che va cercata la sua dialettica, intendendo con questo termine "la filosofia marxista". Noi aggiungeremo: la pratica dell'arte deve nascere da una teoria scientifica, e da questa pratica sorgeranno nuove considerazioni sulla realtà, nuove pratiche collettive.

È assurdo pensare ad un'arte che illustri una filosofia o ad una filosofia dell'arte. Il primo errore, come abbiamo visto, è già stato commesso. Ora dipende da noi non incappare nel secondo perché, essendo la teoria marxista una scienza ed una filosofia insieme, l'indagine condotta dal suo

secondo aspetto verterà sulla realtà globale in cui l'arte è inserita come uno dei vari sistemi di comunicazione. Siamo però convinti che, tutto sommato, non ci sarà facile sbagliare in quanto abbiamo sotto gli occhi serie intere di errori nel campo del pensiero e dell'arte borghese.

Ora cercheremo di rafforzare le affermazioni di cui sopra esprimendo le nostre convinzioni in proposito.

1) Ogni lavoro d'arte realizzato con un metodo scientifico costituisce sempre un'indagine intorno ad una situazione particolare del mondo reale. Quindi, non si può riferire ad una filosofia come essa, a sua volta, non si può riferire solo all'arte, dato che, per sua caratteristica precisa, non ha oggetto.

2) La filosofia deve essere prodotta dalla congiunzione degli effetti scaturiti sia dalla lotta di classe, sia dalla pratica scientifica. Quindi, nella misura in cui essa nasce da queste due pratiche, di rimando, tornerà a trattarle dialetticamente, cioè intervenendo su di esse contemporaneamente.

3) Ogni tendenza, in filosofia come in arte, esprime e sostiene sempre una posizione di classe. Di conseguenza, una forma d'arte che si ispira al materialismo storico-dialettico non può essere messa in relazione che con una forma di pensiero analitico che nasca parimenti da esso. Ogni forma di arte borghese non può essere che la continuazione dell'idealismo da cui è sorta.

4) La concezione idealista, sia in arte che in filosofia, nega, in conformità all'interclassismo borghese, che queste due pratiche debbano sostenere una qualsiasi posizione di classe. Assegna all'una un ruolo puramente estetico ed all'altra il compito di dare un'interpretazione del mondo. Noi, al contrario, sosteniamo che entrambe debbano concorrere a trasformare il mondo aiutando lo sviluppo della lotta di classe con una teoria classista, ispirandosi a quello che è stato il più grande evento della storia umana: l'unione della teoria scientifica marxista e del movimento operaio.

Da questi quattro punti si può desumere quale sia la nostra posizione in rapporto al mondo reale ed al pensiero concettuale che lo trasforma. Si può trasformare una cosa solo dopo averla interpretata e capita: compito, questo, perfettamente risolvibile con la metodologia del materialismo storico-dialettico, in maniera scientifica e non speculativa. Quello della trasformazione è il nostro dovere, assegnatoci dalla successione storica degli avvenimenti e dalla nostra posizione in seno alla classe del prole-

tariato. Quanto agli idealisti di tutte le specie possono continuare la loro ruminazione intorno ai loro rimorsi, principale fra tutti quello di dover continuamente speculare sul nulla per non aver saputo trasformare il presente. Continuino pure a girare in tondo sulle loro idee ed a ripetere la storia. Non ci potranno coinvolgere perché per noi il futuro è già iniziato.

SUI MEZZI

APPUNTI SUI MEZZI “TRADIZIONALI”

Se si considera il fare pittura come un mezzo di comunicazione (anche se anomalo e non soltanto un mezzo), assume particolare interesse esaminare non solo i suoi aspetti semantici, sociali e politici, ma anche la sua struttura grammaticale. Questo perché se “dipingere” vuol dire esprimersi in un determinato linguaggio, si richiede una conoscenza dei mezzi di espressione –oltreché la consapevolezza del perché vengono usati- da parte di chi si serve di esso. Il mettere a nudo la struttura grammaticale di questa attività si rivela 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 il problema della “pittura”. Questi mezzi sono molto più che semplici utensili perché, 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, perché gli strumenti dell’artista possano cambiare il loro significato d’uso si dovrebbe cambiare completamente anche il linguaggio, i significati di tutte le parole che li concernono. 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 impegnare 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 essere un'immagine simbolica di natura astratta. E come immagine si carica 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 poiché 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 perché ogni immagine, ogni pannel-

lata, 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 parla è presentata in maniera tanto personale ed arbitraria da indurre e forzare l'interlocutore a leggere nell'opera qualche cosa che a questa realtà non 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.

Ora che abbiamo esposto sinteticamente la funzione dei mezzi tradizionali, vorremmo riprendere un'asserzione da noi fatta all'inizio di questo capitolo e precisamente quella in cui dichiariamo che questi strumenti non possono essere considerati delle sovrastrutture perché ne differiscono radicalmente.

Questo concetto, che può sembrare paradossale, è ricollegabile ed addirittura inscindibile dal fatto che noi non li consideriamo nemmeno perfettibili razionalmente. La ragione di queste affermazioni è da ricercarsi nel nostro considerare questi strumenti come un triplice insieme di determinazione di un certo tipo di produzione, di collocazione in un particolare universo del discorso e di grammatica che influisce su un linguaggio preciso. Per semplificare il discorso, diremo che attribuiamo due significati distinti ai significanti "mezzo" ed "utensile", intendendo il primo dei due termini come sintesi dell'utilizzazione del secondo, sintesi divenuta perfetta solo nel senso della storia, attraverso un lungo processo di relazioni con la base economico-sociale che l'ha, di volta in volta, determinata e sostenuta. Gli utensili sono razionali e perfettibili nella misura in cui la loro evoluzione è proporzionale all'impiego di particolari materie prime ed all'ingegnosità dell'uomo che li produce. In questo senso, nel caso particolare che stiamo trattando, avremmo dovuto parlare di pennelli, di tele e telai, di particolari tipi e qualità di pigmenti coloranti, ecc., che non rappresentano né una base né una sovrastruttura poiché vengono usati materialmente e rimangono validi, come utensili tradizionali, per l'esecuzione di un qualsiasi lavoro d'arte che si rifaccia alla pittura nella sua tipicità di lavoro manuale. Le cose cambiano radicalmente non appena passiamo a trattare delle caratteristiche del colore già steso, della tela già trasformata in supporto e così via, utilizzati come parti grammaticali di un linguaggio sui generis, albero di trasmissione di un particolare sis-

tema di comunicazione umana, interpretabile attraverso una conoscenza che consente di leggere e di decifrare una produzione specifica.

La sovrastruttura è proprio questa conoscenza, poiché è costituita dalla concezione che un certo tipo di società ha dell'arte che le corrisponde.

Abbiamo anche detto che molti artisti hanno cercato di cambiare questi mezzi tradizionali senza tuttavia riuscire a ridefinire il problema della pittura. Possiamo stabilire che è vero proprio perché i mezzi costituiscono un apparato assolutamente indifferente verso le classi sociali perlomeno quanto lo è qualsiasi lingua. Essi costituiscono il prodotto derivato dall'uso degli utensili lungo una serie di epoche, durante le quali si affinano e si perfezionano senza essere alle dipendenze di nessuna base in particolare, la quale non gioca altro ruolo che quello di influenzare le intenzioni di chi li utilizza. Da qui la possibilità di un loro recupero e di una loro possibile utilizzazione al pari dei nuovi mezzi, che ne hanno le stesse caratteristiche in tutto e per tutto, nei confronti della struttura, tranne il fatto di essere di recente acquisizione. In effetti, molti artisti contemporanei si servono di essi e dai loro risultati vediamo che, alla fin fine; le loro opere; basate su questo recupero, non sono poi molto dissimili, per contenuto, da quelle di coloro che hanno; invece, ripudiato questi mezzi considerandoli ormai obsoleti.

Parlando di contenuto, siamo giunti ad un punto chiave in quanto esso è condizione essenziale di ogni sistema di comunicazione, senza eccezioni, nemmeno all'interno del sistema dell'arte. Questo fatto è dimostrabile ed è evidenziato dalla diversificazione delle opere, riconducibili ad una particolare area operativa più per le intenzioni espresse mediante il loro uso che per i mezzi con i quali sono state realizzate.

Più avanti tratteremo dei nuovi mezzi impiegati da una larga parte di artisti contemporanei, e che, in un certo senso, sono stati utilizzati anche da noi senza tuttavia farci dimenticare la funzionalità di quelli tradizionali, dovuta alla lunga sperimentazione che ne è stata fatta.

Ora, vorremmo ricordare che un qualsiasi lavoro d'arte è costituito dall'inscindibile insieme degli utensili, dei mezzi di comunicazione dovuti al prendere coscienza del loro impiego e della teoria che influisce sul "cosa fare".

APPUNTI SUI MEZZI “NUOVI”

Se la furia iconoclastica degli artisti avanzati operanti nel sistema occidentale non rivestisse tutti i caratteri di una corsa forsennata verso il nuovo, potremmo dire che l'utilizzazione dei nuovi mezzi riveste ancora il carattere di un timido approccio di fronte a degli utensili inusitati. Invece essi, che cominciarono ad apparire sulla scena operativa intorno alla metà degli anni sessanta, sono serviti a stringere un vero e proprio assedio all'intera struttura dell'arte. Chi li ha usati non si è limitato a voler stravolgere le sole forme esteriori della pittura e della scultura, ma ha avuto, soprattutto, la pretesa di cambiare radicalmente i concetti dei lavori fin qui eseguiti con strumenti tradizionali (e, di conseguenza, espressi attraverso mezzi usuali) nel loro sistema di trattazione e di esposizione. Bisogna ammettere che in una certa misura c'è riuscito, agevolato anche dal fatto che la contrapposizione dei mezzi si è presentata estremamente evidente nella sua differenza. Il concetto della dialettica borghese, per cui una tendenza sostituisce ed annulla la precedente facendone tabula rasa e senza ricavarne alcun insegnamento (in attesa di essere a sua volta liquidata in un continuo maneggio intorno ad un pilastro centrale, l'arte, solo punto costante di riferimento), è indubbiamente riaffiorato a galla anche in questa occasione. Effettivamente, possiamo già assistere ad un nuovo e repentino cambio della guardia in favore della pittura realizzata nella sua elementarità, che con la copertura falsamente ideologica delle cosiddette “avanguardie parallele”, definizione apparentemente tollerante ma tendenziosamente anticlassista, rilancia i mezzi tradizionali per raggiungere una più grande espansione sul mercato internazionale. Il quale mercato può così soddisfare tutti ed evadere tutte le richieste. Come sempre, lo specchio ha attirato molte allodole. Ma noi non vogliamo essere, a nostra volta, influenzati da questo fatto e coinvolti in questa manovra. Quindi, rifiutiamo decisamente il concetto di nuovo inteso come “pluralismo delle novità”. Non possiamo farci ingannare e prendere posizione in favore della possibilità di scelta offertaci da aspetti solo formalmente diversi (a causa dei mezzi impiegati) della stessa ideologia metafisica ed idealista.

La differenza fondamentale che passa tra i vecchi ed i nuovi mezzi di comunicazione è dovuta essenzialmente ad una progressiva smaterializ-

zazione e ad un sempre minore impiego degli utensili usati per fare arte nei secondi rispetto ai primi. Questo fatto ha portato anche ad una progressiva cancellazione della “riconoscibilità”, per cui l’opera entra a far parte di un preciso contesto non tanto per le sue caratteristiche peculiari che ad esso la legano, ma quasi esclusivamente per volontà del proprio autore.

Se un tempo era addirittura impensabile la realizzazione di un lavoro che prescindesse dai concetti di supporto (con logica estensione alle definizioni di formato, dimensione, proporzione) e di colore (svilupicabile nelle varie accezioni di linea, materia, materiale, modo), ora una larga fascia di operatori si affida unicamente all’uso di mezzi virtuali. Così lo scontro, anziché avvenire sul terreno teorico, con precise implicazioni politiche e punti di riferimento e di aggancio con un retroterra culturale e scientifico, assume l’aspetto di una contrapposizione tra arte ed estetica. O, meglio, tra il logos artistico da un lato ed il comportamento estetico dall’altro, tra la formula ordinata ed il caos eterogeneo delle esperienze che tentano di farsi codice.

In questa sede, e dato l’argomento specifico che stiamo trattando, non è necessario che ci addentriamo in particolareggiate analisi delle varie tendenze che hanno nel comportamento la loro matrice. Questo lavoro è già stato svolto da altri, egregiamente e con preciso tempismo. Per onestà, continueremo a limitarci all’argomento di nostra competenza, fornendo appunti sui nuovi mezzi di espressione. Abbiamo voluto fare questa precisazione perché ci preme maggiormente parlare dei rapporti che detti mezzi hanno con il mondo materiale, per l’implicazione voluta da chi se ne serve e per l’uso fattone, che noi non condividiamo o che, perlomeno, ci lascia dubbiosi.

Dire che l’”operatore estetico” si trova a dover scegliere ed usare utensili non pertinenti alla tradizionale pratica dell’arte significa che, almeno in un certo senso, ha scoperto il mondo nella sua globalità come fonte di informazioni riordinabili esteticamente e ritrasmissibili. Che ha abdicato dai privilegi determinatigli dalla propria situazione monadica a favore di un comportamento mondano. Questo sta anche ad indicare che l’abbandono dell’utilizzazione di strumenti specifici comporta l’uso di mezzi vari e variabili a seconda delle necessità di espressione contingenti, direttamente correlate a concetti preesistenti.

Nell'intenzione di voler portare tutte le esperienze al loro grado estetico ottimale notiamo, però, una certa sfiducia nelle cose del mondo reale, e ci sembra che tale operazione assuma un aspetto alquanto riduttivo nei confronti di una corretta trasformazione. Si tende ad attribuire un'enorme rilevanza al significato come componente ideale a discapito del significante, identificabile come componente materiale. Partendo, appunto, da una trasformazione già operata in una fase teorica precedente, ripresentandola formalmente ed offrendo, così, un minimo di informazione originale, quindi una comunicazione esteriore e superficiale. Il processo appoggia esclusivamente sulla trasposizione di un dato intenzionale da un contesto ad un altro (dal concetto all'immagine), e si autodenuncia come superficiale perché si configura più come un fenomeno di estensione estetica che come operazione scientifica. In realtà, vengono considerati solo i concetti di partenza ed il risultato finale, inteso come opera d'arte, tralasciando completamente gli effetti dinamici, il lavoro che conduce da uno stato all'altro. La preoccupazione ricorrente di semplificare e di riordinare gli assunti, alla fine, porta ad un cambiamento di ordine quantitativo, ad una proliferazione conforme all'elaborazione filosofica di base, la cui imitazione estetica ha un livello di comunicazione notevolmente più basso, nel senso della qualità, dell'elaborato originario. Un lavoro così concepito si presenta come non scientifico nella misura in cui la comune aspirazione alla sintesi dell'arte e della scienza contraddice l'accumulazione di dati accessori e fuorvianti. La manifestazione dubitativa del pensiero che si appropria della realtà è stata scambiata per la realtà stessa, si è fatta confusione tra artefatto e dato primario.

Non assumeremmo una posizione critica nei confronti di questo modo operativo se l'operazione in causa si configurasse come una ripetizione atta a porre il dito sulle contraddizioni insite nel pensiero che lo sorregge, arricchendolo. O se, partendo da un pensiero già elaborato, sfrondandolo, si riuscisse a recuperare la realtà: il merito sarebbe quello di rivelare un processo di natura scientifica. L'errore della maggior parte degli artisti che si servono di questi mezzi consiste, dunque, nel farne un uso qualitativamente riduttivo, pur usando strumenti atti ad ampliare ed a rivoluzionare i limiti della comunicazione artistica.

A questo punto, non è difficile notare la genesi di tale contraddizione. Abbiamo asserito che stiamo assistendo ad una contrapposizione tra arte

ed estetica, ora dobbiamo aggiungere che questa non può avvenire in termini stretti. Tra l'arte intesa nella sua accezione etimologica di *Téchné*, aristotelica, intesa come scienza e conoscenza dei principi atti a produrre oggetti belli ed utili e l'*Aisthéticòs*, il percepibile. Dunque, tra oggetto scientifico (anche se legato ad una concezione che non ci è contemporanea) e lo sviluppo delle facoltà sensoriali in senso lato ma non disgiunte, dobbiamo aggiungere dall'attività intellettuale. Una contrapposizione sincronica tra il fare con finalità prestabilite e l'acuire la percezione del mondo esterno, limitatamente al gusto ed ai termini di valore nel giudicare l'arte. In questo senso, possiamo dire che l'operatore ha imboccato un vicolo cieco nella misura in cui ha abbandonato il lavoro concreto per una speculazione filosofica che, per una tradizione mai spodestata da dissenzienti, fin dalle sue origini nel pensiero greco ha sempre assegnato all'arte un ruolo di attività atta a produrre l'inutilmente piacevole. Ora, se si considera l'arte inutile, ancor più inutile dovrebbe essere la disciplina che si occupa di essa, perché da questa deriva e deve trovarne l'ordine fino a diventarle complementare. Nell'era moderna borghese, la "risoluzione" del problema, di fatto, è raggiunta dagli artisti che si occupano sempre più del loro ruolo specifico rappresentando la realtà nel più "bel modo" possibile, con l'avvallo di Lessing che, distinguendo, suddivide i compiti e con Baumgarten che, sciacquandosi la bocca col termine estetica, disserta sul bello opponendolo alla verità.

I termini non cambiano di molto nemmeno quando l'estetica ha la pretesa di trasformarsi in scienza, attingendo nuova forza dalla psicologia e dalla psicanalisi: Da Fechner a Freud non si parla che di riduzione di tensione e di principio di costanza. Abbiamo citato termini propri dell'entropia, di cui discuteremo nel prossimo paragrafo. Ora ci preme sottolineare il fatto che si è creduto di poter girare la boa tirando i remi in barca: si è scoperto il moto statico.

APPUNTI SULLA FUNZIONE DEL LINGUAGGIO VERBALE ED IPOTESI PER UN SUO USO "ALTRO"

Desideriamo precisare immediatamente, onde evitare malintesi, che ci stiamo accingendo a parlare della possibilità di usare in modo pertinente i segni artificiali (o propri) nel campo dell'arte.

Ci siano serviti dell'aggettivo "pertinente" in quanto detti segni sono già stati ampiamente usati in questa disciplina ma, per quanto ci è possibile constatare, con una utilizzazione, il più delle volte, superficiale ed ingenua. In effetti notiamo la tendenza, in molti operatori contemporanei, a servirsi dei segni verbali con la convinzione di poter superare i ritenuti troppo angusti confini della comunicazione artistica *sensu stricto*; scorgiamo la volontà di raggiungere un superamento radicale dell'arte. Ora, a parte il fatto che, a rigor di logica, non ci sembra possibile superare integralmente una disciplina scientifica continuando ad operare nella stessa, ma che, tutt'al più, queste velleità vadano ridimensionate entro i limiti di una nuova e più efficiente impostazione, È evidente che la relazione tra questi due tipi di comunicazione è stata interpretata, a dir poco, frettolosamente. Come la comunicazione verbale presuppone il riferimento non soltanto ad un oggetto, ma ad un oggetto collocato in un "universo del discorso" ben definito, analogamente un lavoro d'arte si caratterizza unicamente in un proprio contesto determinato. A questo proposito si evidenzia in tutta la sua importanza la corretta 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 delle due differenti sfere che rappresentano altrettante forme di comunicazione. Resta da stabilire fino a che punto questi due modi operativi siano in contrasto tra 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 peculiarità. Tale restrizione assume un aspetto qualitativo poiché, anche se limita le funzioni tradizionalmente attribuitele, la gratifica di una effettiva utilità.

Accettando come postulato il fatto che l'arte (e nel nostro caso la pittura) sia un mezzo di comunicazione, dobbiamo individuarne le caratteristiche specifiche e le differenze che assume nei confronti del linguaggio ordinario.

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 poiché i sistemi di segni rappresentano sempre qualche frammento di un linguaggio fonico. 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 verbale, ma ne differisce profondamente perché non è in grado di trasmettere con precisione un contenuto intellettuale od uno stato mentale.

Noi non riteniamo che questa sua caratteristica rappresenti 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, o, meglio, la sua comunicazione differita. In caso contrario, il sistema dell'arte non avrebbe notevoli caratteristiche peculiari e si limiterebbe ad essere il doppiante artificioso di un'attività naturale.

Mentre il linguaggio verbale 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 "comunicazione" per la sua indeterminatezza, rappresenta l'astrazione, ed il sistema operativo in cui essa 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 oggettivo, ad un modo produttivo basato su precise intenzioni che ne determinano la lettura.

Questa premessa, volta a considerare le relazioni esterne intercorrenti tra arte e linguaggio, nonché la reale dipendenza della prima rispetto al secondo, si rivela indispensabile all'atto di esaminare la costruzione mentale dell'opera in rapporto alle informazioni da cui prende forma ed a quelle che dovrà trasmettere. Tale rapporto, nella sua forma elementare, è quanto di più semplice e scontato ci possa essere, ma si presta ad assumere un particolare interesse al momento della sua sublimazione, non appena raggiunge i termini della propria contraddizione dialettica. Allora vediamo che supera lo stato entropico riscontrabile in ogni forma denotativa per diventare qualcosa di radicalmente nuovo.

Ogni lavoro d'arte di qualsivoglia periodo e di qualsiasi tendenza, individuandosi come specifico sistema di comunicazione, non può che seguire un iter obbligatorio, ovvero deve partire dai segni e, attraverso un processo di assestamento, raggiungere il proprio ordine strutturale. La prassi non muta sia che il punto di riferimento consista nei segni naturali, sia che si sviluppi dai segni propri, perché la differente tipologia usata, essenziale alla determinazione del tipo di informazione finale, è inerte ed estranea alla propria sistemazione. Si tratta, semplicemente, della conservazione o dell'eliminazione di un passaggio della serie che porta alla trasformazione dei dati iniziali in segni propri con espressione derivata, nella loro accezione di segni sostitutivi determinanti i rappresentamina. Quanto abbiamo affermato viene chiarito ed avvallato dal fatto che ogni segno è un significante e che tale deve essere per assolvere alla propria funzione. Ora, poiché qualsiasi cosa ha un significato, possiamo dedurre che ogni cosa, in qualche maniera, è anche un segno se in rapporto ad una mente che conosce. Come tale, fatta eccezione per i segni verbali che fissano il suo significato, brilla di luce riflessa e la sua interpretazione avviene sempre tramite la traduzione in un linguaggio di parole. Perché non è possibile pensare altrimenti che nei termini di un linguaggio. Tutti segni, in quanto servono alla comunicazione umana, sono imbevuti di un linguaggio verbale e quindi del significato che è specifico di un tale linguaggio.

Abbiamo affermato che un qualsiasi lavoro d'arte, al momento finale della sua esecuzione, rappresenta il raggiungimento di un ordine strut-

turale. Vediamo come ciò possa avvenire costantemente e senza eccezioni. Il dato primario è la realtà che, essendo composta di cose, è un insieme di segni interpretabili. Sia che essi siano naturali (con una esistenza indipendente da finalità comunicative, tipo i fenomeni naturali) o che derivino dall'attività cosciente dell'uomo, quindi artificiali o propri. Si può partire, in rapporto al tema strutturale, e dalle forme e dai contenuti, ma non si può tralasciare di dare contenuto alle forme e forme ai contenuti. Sorge la necessità di compiere un'escursione intorno alla realtà e di svolgere un'analisi, di qualunque tipo esso sia. Tutto, allora, assume più significati in un'apparente babelica confusione ed il compito, talvolta arduo, dell'artista consiste, di volta in volta, nell'ampliare, nel ridurre, nel raddrizzare e nel classificare questa tendenza anabolica, poiché, naturalmente, deve dare ordine alla propria opera che con i suoi angusti limiti non può essere lo specchio del mondo. L'ordine apportato si identifica con la distruzione catabolica che rappresenta un filtraggio delle nozioni superficialmente in contrasto fra di loro ed apparentemente caotiche. Quindi si ottiene un maggiore ordine ed una minore quantità di dati, ed il fatto scartare quanto è ritenuto superfluo e sviante ai fini dell'informazione finale provoca una riduzione di tensione. Constatiamo che a monte vi è una tensione provocata dal movimento tra il tutto, ed a valle (a causa della selezione dei segni che entrano nella "costruzione" materiale dell'opera) una forza centrifuga che apporta ordine.

DELLA RIAPPROPRIAZIONE

Continuando il periplo attorno alle relazioni reciproche intercorrenti tra arte e linguaggio, dobbiamo, a questo punto, ricordarci di ripescare un nostro precedente concetto. Esso concerne la tesi secondo la quale la comunicazione artistica sarebbe limitata e parziale rispetto a quella verbale. Sostiene, inoltre, che questa caratteristica, apparentemente negativa, verrebbe a costituire un'importante prerogativa. Il dover parlare di comunicazione, poi, ci consente (e ci obbliga contemporaneamente) ad introdurre un concetto ulteriore e conseguente a quello di informazione:

ci spinge a trattare della riappropriazione della stessa realtà trasformata. Fatto, quest'ultimo, assolutamente inscindibile dal primo ed indispensabile ai fini di un effettivo rapporto di comprensione dei segni trasmessi. La riappropriazione ci fa approdare sulla terraferma, ci fa penetrare materialmente (oserebbero dire in maniera palpabile) nei gangli di un rapporto sociale.

Il rimestamento ed il filtraggio della realtà provocano dunque una trasformazione della stessa, inquadrano la sua distillazione nell'area di un ordine strutturale. Lo specifico dell'arte, per tradizione, tende a tradurre dei segni propri in segni sostitutivi che hanno la caratteristica di visualizzare delle idee particolari a discapito dell'estensione della comunicazione concettuale, perlomeno di quella immediata. L'organizzazione della forma avviene tramite il gioco di relazioni fra il tema strutturale prodotto dalla tendenza anabolica e la tendenza alla riduzione di tensione, apportatrice di ordine perché manifestantesi attraverso la semplicità delle forme. Ciò costituisce un modo per passare da una distribuzione della materia a livello comunicativo specifico meno probabile ad uno più probabile. Dobbiamo far presente che quando dichiariamo l'avvenuto passaggio forzato da segni caratterizzati da significati più complessi ad altri con significati più elementari, intendiamo anche sottolineare una perdita di dialettica, intrinseca nell'amalgama originario dei concetti di base, che si traduce in una percepibilità più immediata perché unilaterale. Anche se la tensione ridotta non degrada le conoscenze introdotte nel tema strutturale ma, al contrario, le organizza strutturandole nel modo più semplice ed equilibrato in rapporto ad un sistema dato, non è certo possibile predire particolari scatti qualitativi nell'ambito della comunicazione, in quanto non si è parlato d'altro che di processo di trasposizione di pensieri e non è mai stato affrontato il problema della contraddizione in termini stretti. Questo problema ci sta naturalmente a cuore, anzi, è il punto determinante tutta la nostra ricerca ed al quale rivolgiamo tutti i nostri sforzi con l'intenzione di risolverlo. Dobbiamo tuttavia constatare che quest'impresa ci vede in scarsa compagnia all'interno della nostra disciplina scientifica, e siamo, inoltre, costretti a verificare, nostro malgrado, l'assenza di precedenti cui fare riferimento. Può il linguaggio verbale non tradotto in altro segno, ma semplicemente usato tale e quale in un diverso contesto, divenire un mezzo specifico

nell'ambito della comunicazione tipica del sistema dell'arte? Una risposta immediata potrebbe essere affermativa, anche alla luce dei modelli fin qui proposti ed ormai perfettamente integrati, ma dopo un solo attimo di riflessione ci si accorge che l'uso scorretto di questo mezzo è rivelato e denunciato proprio dalla mancanza di quei processi di trasposizione dei quali abbiamo finora trattato e senza i quali si verrebbe ad avere una sconcertante parità tra la comunicazione verbale e quella artistica. Parità che se non fosse artificialmente sostenuta (è il caso di dirlo) da una differente contestualità, sfocerebbe nell'equivalenza.

Eppure, il servirsi correttamente del linguaggio come mezzo specifico calato nel lavoro d'arte può, secondo noi, risolvere molti dei problemi connessi alla decadenza di questa attività sociale. Se questo uso, bene impostato ed interpretato, venisse portato al suo grado più alto, fino a causare la contraddizione del sistema in cui è stato inserito, potrebbe contribuire ad amalgamare il nostro lavoro, genericamente scientifico, col complesso della scienza marxista ed a far confluire la nostra teoria nel grande cosmo dell'ideologia del proletariato e del suo rapporto col lavoro.

Non vorremmo aver dato l'impressione di sopravvalutare ingenuamente la portata dell'inserimento corretto del linguaggio verbale nella sfera della comunicazione artistica, di avergli dato importanza solo perché, per tradizione confermata dalla pratica, in essa sono sempre stati utilizzati in larga misura segni sostitutivi. Riconfermiamo che il nostro preponderante interesse per questa utilizzazione deriva dal fatto di intravedere un mezzo idoneo per raggiungere la contraddizione del nostro specifico. Cercheremo di spiegarci meglio trattando della situazione- segno come processo che porta alla riappropriazione della realtà, estendendola al concetto di entropia, in rapporto con l'ordine strutturale nel sistema dell'arte. In questo modo riusciremo anche a tracciare dei confini laterali, una linea di partenza ed una di arrivo per un ognuno di questi sistemi di comunicazione, ad individuare i limiti e la parzialità dell'uno rispetto all'altro, le caratteristiche che li contraddistinguono.

Abbiamo già stabilito che una linea di demarcazione laterale può essere rappresentata dalla differente tipologia dei segni.

Ora, volendoci servire di un esempio figurato, proviamo ad immaginare grande fiume. Gli daremo delle caratteristiche topografiche per descri-

verne il letto e potremo anche attribuirgli un nome proprio per distinguerlo da tutti gli altri. Così, a caso, lo chiameremo fiume Lavoro. Esso si dispiega in rapporto a sé stesso ed al terreno circostante, al quale attribuiremo l'appellativo di Attività Umana. La montagna da cui il nostro fiume sgorga è la Realtà, oggettivamente esistente ed essenziale alla sua possibilità di essere, indiscutibilmente necessaria e costante alla nascita di qualsiasi corso d'acqua. La polla è generata dalle sorgenti interne al terreno e perché si possa manifestare ed indicare come tale sono necessarie alcune condizioni particolari: l'acqua sorgiva è in comunicazione effettiva con l'acqua della falda sottostante ed è della stessa qualità, è chiaramente riferibile allo stesso corso, segue la stessa direzione verso valle, quindi veicola tutta dall'alto al basso ed è inequivocabilmente individuabile come punto di partenza del fiume in questione. Il parallelo con una corretta concezione della situazione-segno è lampante e sono immediatamente riconoscibili i suoi quattro elementi essenziali: gli uomini che comunicano fra di loro, l'oggetto a proposito del quale comunicano, il veicolo segnico ed il significato. Possiamo anche dire che il dato primario è la realtà e che, fusa con essa, troviamo un'attività sociale che produce dei segni interpretabili a proposito di un oggetto. Ancora non ci sono differenziazioni, ogni tipo di comunicazione nasce da un linguaggio verbale.

Il fiume continua intanto la discesa a valle e, a causa della forma delle sue anse, si dà una descrizione caratteristica ma puramente esteriore. Come tutti i suoi fratelli è caratterizzato da almeno due correnti, una costante ed una deviante rispetto alla linearità della precedente, che, con i mulinelli che provoca, assume una velocità maggiore e congloba un grande volume di acqua, quindi ha in sé una tensione enorme. Confini netti non ne esistono e anche se, di tanto in tanto, il vortice più veloce attira a sé lembi del liquido che scorre lento, non si possono scorgere mutamenti di rilievo; tutto procede con la costante precisione di un rito che ha trovato la sua norma. Tornando alla nostra realtà, individuiamo nella corrente costante le caratteristiche proprie dell'uso del linguaggio, e nella deviante quelle proprie del processo di traduzione dei segni. Limitandoci al necessario per il nostro argomento, nella prima rileviamo un equilibrio tra l'aspetto filogenetico e l'ontogenesi, un notevole peso nei confronti dell'utilizzazione pratica ed una forte tendenza alla definizione, un rife-

rimento costante alla natura intima delle cose. La seconda corrente è invece caratterizzata da una netta preponderanza dell'ontogenesi e da un progressivo spostamento verso la rappresentazione degli oggetti, dal ché deriva un conseguente maggior aspetto formale. Ed è proprio l'uso dell'esperienza privata che tende ad una trasposizione dei segni, ad una catalogazione di tutti gli aspetti del generale per raggiungere la sintesi della forma, ad aumentare la tensione del flusso.

Il nostro fiume, prima di giungere al mare, suo naturale traguardo, dovrà transitare ancora attraverso una importantissima tappa intermedia costituita da uno stagno. Qui troviamo una seconda situazione-segno. Le acque giunte in precedenza stazionano in attesa di quelle più lente poiché la mancanza di una discesa ha causato una riduzione di tensione. Tutto è calmo ed ordinato. Le correnti si ricongiungono e si riconoscono come appartenenti allo stesso soggetto. Il fenomeno che si registra è quello di un primo riconoscimento, da un lato nei confronti dell'attività sociale che le ha generate entrambe, dall'altro quello reciproco della comprensione e dell'accettazione. L'ordine strutturale entra a far parte della situazione-segno perché viene compreso il sistema dell'arte. Ancora un breve tratto d'uscita caratterizzato da uno spartiacque centrale che divide il corso della componente concettuale da quella rappresentativa, che ora ha assunto una fisionomia più o meno simbolica o più o meno iconica, ed ecco il mare.

Si verifica la terza situazione-segno. Dopo il riconoscimento del sistema dell'arte e delle sue specifiche caratteristiche di trasformazione dei dati, abbiamo la lettura dell'opera. Il fiume non esiste più, il mare, mescolando, ha cancellato i processi ed ora non abbiamo che un riflesso, un riflesso che ci fa comprendere. Ci introduce a prendere possesso di una realtà, ma quella espressa mediante la comunicazione artistica è pur sempre una realtà già mediata.

Non a caso avevamo preso ad esempio un fiume, stabilendo che questo fosse il nostro soggetto. Se noi pronunciamo questa parola ad un interlocutore, egli, pur facendo necessariamente riferimento ad un fenomeno concreto, darà una sua interpretazione personale a seconda dei suoi ricordi, delle sue conoscenze e dei suoi rapporti circa l'oggetto in questione. Nel campo dell'arte l'interpretazione è, al contrario, sempre predeterminata. Sia l'immagine di natura simbolica o di natura iconica. Le cose

non sarebbero cambiate affatto anche se ci fossimo serviti di un concetto astratto, diciamo, tanto per fare un esempio, della parola amore. L'artista avrebbe potuto esprimersi indifferentemente o usando i colori simbolici atti a rappresentare questo sentimento o componendo una rappresentazione antropomorfa, aggiungendo al simbolo anche una similitudine di fatto con un'immagine reale, quindi l'icona. Se si fosse servito del linguaggio verbale ci avrebbe invece fornito una descrizione letteraria. Ma se fosse riuscito a portare questo mezzo alla propria contraddizione interna, cosa sarebbe successo?

È ciò che cercheremo di acclarare più avanti introducendo alcune definizioni possibili, ma solo dopo aver sollevato ulteriori questioni storico-dialettiche che concluderanno la prima parte della nostra indagine.

SU ALCUNE QUESTIONI STORICO-DIALETTICHE EMERGENTI

L'OGGETTO BIFRONTE

Se Amleto avesse pronunciato il suo celebre monologo quattrocento anni dopo, avrebbe probabilmente esordito con una variante atta a gratificarlo automaticamente come principe saggio ed in possesso di un chiaro senso della realtà. “essere e non essere, questa è la questione”. Ogni cosa continua ad essere sé stessa ed un'altra poiché ignora la volontà disgregatrice borghese impegnata a costruire miriadi di isole.

La costruzione dell'opera d'arte (prodotta dal lavoro mentale e manuale), nonché i segni densi di significati che in essa appaiono, vengono artificialmente suddivisi tra loro e separati in blocco da ogni contesto “esterno” da specialisti di discipline specifiche. Questi, forse per giustificare la frammentarietà dei propri interessi (critica, estetica, storia dell'arte ...), dispregiano costantemente la base materiale, cioè le condizioni storiche economico-sociali di cui la storia ed il sistema dell'arte sono dei

prodotti.

La maggiore e costante caratteristica di queste suddivisioni è stata quella di catalogare con delle attribuzioni, per lo più poco pertinenti quanto presuntuose, le innumerevoli sfumature e le poche reali differenze sostanziali individuabili tra singoli gruppi di lavori. Quindi un confronto limitato, in seno ad uno specifico, privo di un qualsiasi reale tentativo di spostamento all'esterno, aggravato anche dal continuo voler considerare i fenomeni artistici in chiave di tradizione e di cultura nazionale, anziché attribuire loro un senso di continua riflessione o, meglio, individuarli come un riflesso degli scontri portati dalle varie classi nella loro lotta per l'egemonia.

Nell'Antidühring leggiamo che “una rappresentazione esatta della totalità del mondo, del suo sviluppo e di quello dell'umanità, nonché dell'immagine di questo sviluppo specularmente riflessa nella testa degli uomini, può quindi effettuarsi solo per via dialettica, prendendo costantemente in considerazione le azioni reciproche del nascere e del morire, dei mutamenti progressivi o regressivi. Apprendiamo, quindi, che lo studio di un fenomeno deve iniziare dalla sua nascita e che il presupporre un legame immediato e meccanico tra base e sovrastruttura in un periodo di tempo circoscritto è decisamente al di fuori di un corretto metodo scientifico. È una ingenuità che cancella qualsiasi prospettiva di risultato. Secondo questo punto di vista semplicistico che, in base ad una certa qual sorta di marxismo ingenuo e contaminato, ha determinato una metodologia di ricerca attualmente applicata in larga misura, si dovranno ricercare nel tessuto dell'opera le tracce immediate di un pensiero che le è contemporaneo. Ma questa lettura, pur avendo una ragione nell'attualità, non risolve nessun problema di ordine generale e fondamentale. D'altro canto non possiamo nemmeno considerare esauriente, dal nostro punto di vista, un esame puramente filologico teso a stabilire il secolo od il territorio in cui il concetto di arte si è insediato nella storia dell'uomo. Se il nostro intento è quello di individuare i motivi storici per cui il lavoro d'arte doveva nascere all'interno della società ad un certo grado di sviluppo economico e culturale, non possiamo non cercare di risolvere il nostro problema appoggiandoci alla storia dell'economia ed ai fenomeni sociali ad essa legati. Ne deriva che non possiamo limitarci a comparare un'opera con un'altra, ma dobbiamo spingerci ad accostare

l'opera a tutti gli altri fenomeni dell'ordinamento sociale in cui questo lavoro si è sviluppato, nonché con le altre opere realizzate in situazioni affini. Si può affermare con la massima sicurezza che il lavoro d'arte manifesta, sin dalle sue origini nell'economia di una società precedente alla divisione in classi, un legame diretto ed immediato con la base economica, legame che ora appare allentato solo ad un osservatore superficiale. L'inalienabilità di questo rapporto costante è evidenziata dal fatto che nessuna scienza umana, ed in particolare la storia, l'etnografia e la psicologia può prescindere dall'analisi dei materiali forniti dal sistema dell'arte durante il suo iter denso di contraddizioni sociali. Aggiungiamo, però, che è vero anche il contrario, per cui non si può fare dell'arte se non si è raggiunta una conoscenza generale delle altre scienze umane. Questa si rivela indispensabile per definire i propri compiti, lo specifico del proprio materiale e la propria identità scientifica. Si presenta come superamento di tutti quelli lavori di carattere teorico generale derivatici dalla tradizione ed incapaci di rispondere in modo adeguato al quadro estremamente complesso della cultura contemporanea.

Se la correttezza dei metodi e, quindi, delle conclusioni di una scienza dipende dalla conoscenza dei compiti della stessa, è quasi superfluo aggiungere, tanto dovrebbe apparire lapalissiano, quale importanza ha la determinazione dell'oggetto e dell'essenza della propria disciplina alla fine di stabilirne i rapporti dialettici, oltre che con la struttura di base, anche con i campi di ricerca limitrofi. Come produttori di opere non possiamo certo dire che i lavori di analisi ereditati, dai quali siamo dovuti partire per svolgere il nostro lavoro, ci abbiano pienamente soddisfatti. Valga il nostro giudizio sia per quelli di stampo smaccatamente reazionario, sia per quelli utopicamente socialisti. Dobbiamo spiacevolmente constatare che non è mai apparso in evidente chiarezza alcun riferimento alle teorie del socialismo scientifico.

L'arte è una disciplina ideologica quindi ogni opera rispecchia costantemente l'epoca in cui è stata costruita, ed i suoi metodi di realizzazione ed il suo orientamento culturale sono determinati da una particolare concezione del mondo. Non appena questa concezione varia, viene meno anche il concetto di contemporaneità dell'opera. E questo è molto importante perché le nuove teorie sociali, che determinano il mutamento delle intenzioni ideologiche, sviluppano nuove teorie scientifiche ed una

conseguente diversa utilizzazione dei mezzi di espressione.

Il rapporto tra la produzione intellettuale e la produzione materiale (simultaneamente presenti in ogni lavoro) non può però essere inteso come una associazione meccanica quale ci è indicata, esplicitamente o no, dalla saggistica specializzata. Dobbiamo scindere queste due sfere e farle oggetto di analisi diverse, anche se limitrofe ed intimamente connesse fra di loro, in contrapposizione ad un metodo aristocratico che pretende di minimizzare il presupposto culturale e sociale dell'opera appagandosi di gustarla attraverso una semplice fruizione estetica, giudicandola, cioè, dalla buona riuscita del lavoro manuale. L'artista, come ogni lavoratore, è l'intellettuale di sé stesso: I professionisti della parola, che pretendono di spiegare il mondo agli altri, sono animali in via di estinzione.

Noi siamo molto più esigenti ed alla ineccepibilità dello svolgimento materiale pretendiamo di associare un parallelo e corretto sviluppo teorico dei moventi culturali. Questa concezione (che tra l'altro ci consente di non considerare l'artista un idiota geniale sganciato da qualsiasi riferimento con una determinata classe sociale) è coerente con il nostro intendere ogni fenomeno come processo nel suo movimento.

La scienza, come organizzazione della conoscenza, è nata nella storia dell'uomo prima che la società si dividesse in classi. Da un punto di vista storico, possiamo considerare l'arte di questo periodo come tutto quell'insieme degli aspetti creativi tendenti a riflettere specularmente la dinamica della vita materiale ed a giustificare all'uomo la possibilità della propria esistenza. Praticamente è una teoria scientifica. Riteniamo, a questo grado di sviluppo dell'uomo, di poter considerare tutte le manifestazioni tendenti alla "riproduzione critica" ed a intervenire sulla realtà, per assoggettarla alle necessità reali, come l'insieme dell'uso di tecniche che si individuano come patrimonio comune di tutta una società.

La scienza è, dunque, il rispecchiamento teorico della realtà oggettiva comprendente le particolari situazioni della vita materiale in cui l'individuo si trova a dover condurre la propria esistenza, mentre l'applicazione pratica, la riproduzione finalizzata dell'elemento primigenio, è la garanzia dello sviluppo culturale ed economico del gruppo sociale.

La questione che ora sta sorgendo è quella di poter predire, alla luce della pratica attuale, come si presenterà il lavoro d'arte in una contemporanea società senza classi. Per poterlo stabilire con una certa precisione di

approssimazione, il meno utopicamente possibile, è necessario compiere una analisi ricognitiva su ciò che ha rappresentato e su come si è svolta in concreto questa attività dal momento in cui la suddivisione dei compiti ha creato la specializzazione del lavoro, con i noti scompensi, le ingiustizie economiche e le inevitabili lacune proprie di ogni corporazione e strato sociale, fino ai tempi nostri.

Siamo convinti della prossima venuta di un tempo intermedio in cui sospenderemo la nostra produzione, trasformata in lavoro astratto dal sistema distributivo borghese, per sottolinearne la vera essenza di lavoro post capitalista.

Supponiamo che in una società comunista l'arte perderà tutti i suoi connotati specifici di creazione al servizio dei ceti sociali superiori, perché essi saranno scomparsi, e che cesserà di avere una ragione tutto ciò che non sarà effettivamente utile e funzionale, vale a dire lavoro concreto. Evidentemente, il peso ed il ruolo dello svolgimento di una data attività nell'epoca del capitalismo non possono essere uguali a quelli della stessa pratica nell'epoca del socialismo scientifico. Dobbiamo, però, esaminare entrambi gli aspetti del nostro oggetto bifronte per cercare di non farci sedurre dai voli pindarici verso cui il nostro fervore tenta di spingerci.

IL LATO SOCIALE

Uno dei compiti principali e necessari che chiunque si occupi d'arte è tenuto a svolgere è il confrontare questa disciplina con la realtà storica. Sia attraverso una parcellizzazione accurata che permetta di giudicare lo sviluppo del lavoro alla luce di determinati periodi sociali, sia mediante la globalità del sistema delle opere prodotte che, attraverso un processo di tipo induttivo, ci permette di risalire alle varie contraddizioni sociali. Di rigiudicarle, infine, attraverso la lente di chi le ha registrate, filtrandole con l'apporto della propria critica, col proprio teorizzare. Sarà, allora, estremamente facile distinguere i lacchè dal grande o poco talento manuale dai protagonisti, alfieri delle innovazioni scientifiche, tecniche ed ideologiche.

Il fine in questa analisi di confronto non è tuttavia quello di individuare le eventuali corrispondenze tra elementi particolari dell'opera e di singoli avvenimenti del passato storico. Lo scopo è quello di trovare nella storia le cause che hanno giustificato il mantenimento e lo sviluppo di questa branca delle scienze sociali fino noi, attraverso tutta una serie di intenti contrapposti che ne hanno, però, garantito la continuità.

Lo svolgimento di questo compito non è certamente arduo, dato il materiale a disposizione, identificabile con tutte le opere d'arte eseguite e con tutti gli studi storici, politici ed economici consultabili. Si presenta, è chiaro, estremamente lungo e minuzioso, ma data l'entità della sua importanza non dovrebbe essere alieno a nessuno storico desideroso di lavorare seriamente per finalizzare il proprio ruolo. Noi, in questo paragrafo, ci proponiamo di fornire un minimo di indicazioni relative al carattere sociale del nostro lavoro, individuando questa socialità come caratteristica mantenutasi costante in ogni periodo storico.

Se l'arte non ha una propria storia ed una conseguente evoluzione in proprio ma un carattere sociale, se è un rapporto sociale di produzione che ha la propria origine nel periodo in cui gli uomini cominciarono a produrre i loro mezzi di sussistenza, presuppone una serie di relazioni fra gli individui. Queste scaturiscono sempre dalla struttura economica dei vari popoli in ogni momento determinato del loro sviluppo.

Sotto la patina dell'ontogenesi, la riproduzione della realtà circostante è sempre compiuta in forma oggettiva, quindi tendente alla scientificità, fin dalle origini (soprattutto alle origini) dove la magia, che forse rappresenta il primo tentativo cosciente dell'uomo atto a trasformare il mondo, diventa prassi quotidiana. Iniziando una rapida ricognizione dell'era preclassista e pur non addentrandoci nel campo dell'etnografia, è facile comprendere come dapprima l'usanza e successivamente il rito comprendessero una serie di azioni compiute con estrema frequenza, come costituissero un fenomeno legato alla vita produttiva, all'economia. Dobbiamo sottolineare il fatto che ciò che noi chiamiamo rappresentazione artistica, strettamente collegata alla cultura di tutto un popolo appartenente allo stesso sistema economico, non è altro che un tipo particolare di tutta una serie di tecniche propiziatricie, contraddistinta dalla possibilità di sopravvivere, come notazione, ai motivi che l'hanno ispirata.

Questa relazione tra intenzione e mezzo è estremamente interessante

perché porta alla luce contemporaneamente sia un caso macroscopico di archeologia del presente, sia un caso in cui la struttura mentale rifiuta l'arbitrarietà della libera creazione per assumere l'abito teorico. Il rito, l'azione propiziatoria manovrata, al suo apparire relegherà tutto al rango della speculazione, dell'etica, ma la "riproduzione per segni" della vita quotidiana è stata strumento pratico per annotare la storia, nasce dalla riflessione, dall'astrazione mentale che le è contingente, dall'indagine di un fenomeno particolare che viene ricostruito e preservato mediante l'uso di segni artificiali. Si individua come un punto avanzato della scienza. Tanto per fare un esempio concreto e ponendo il paragone, a caso, nell'ambito della società dedita alla caccia e all'allevamento, per semplificare il nostro discorso, metteremo in evidenza una particolare usanza del periodo, consistente nel seppellire un osso di un qualsiasi animale abbattuto per l'approvvigionamento del cibo. Questa azione veniva compiuta molto frequentemente e la sua causa va ricercata, prestando attenzione alla particolare fase di sviluppo economico dei popoli che la eseguivano, nel tentativo di provocare la rinascita dell'animale ucciso. Più tardi, con l'evoluzione della base sociale, essa da usanza viva si tramuta in rito, diventa cerimonia da eseguirsi a date fisse e prestabilite ed alla presenza dei sacerdoti. Presuppone un'organizzazione sociale molto complessa e l'animale viene ucciso appositamente per permetterne l'inumazione o può essere addirittura sostituito da un feticcio. Un tale tipo di cerimonia costruita e rifacendosi alla realtà solo in effigie ci mostra come sia stato mutato il senso e l'oggetto della vita reale, mantenendo intatta solo la forma. La coscienza, legata all'attività pratica dell'uomo, si è tramutata in apparato spettacolare individuabile con la falsa coscienza. A questo punto il gesto pratico svolto per assicurare la continuazione della specie ha subito una trasformazione e si viene ad affiancare, come modello di rappresentazione, all'elaborazione del racconto artistico. L'azione non è più tale, assume un aspetto letterario, diviene un intreccio elaborato ad arte nel quale ogni personaggio gestisce un ruolo proporzionale alla propria condizione sociale, alla propria classe sociale. Nel momento preciso in cui la prassi scientifica si imbelletta e si guarda allo specchio, il fenomeno che definiamo arte e che segue i mutamenti sociali diventa ideologia, da cultura di un popolo si trasforma in copia conforme al rituale della classe egemone. La teoria deve cambiarsi abito.

Il meccanismo della “riproduzione”, imprescindibile da una conseguente trasformazione della realtà, scade dall’ambito dell’elaborazione propria a quello esplicativo. Il ruolo dell’artista è, ora, quello di comporre delle immagini che funzionino da racconto, che siano atte a spiegare il rito o mitologia dalla quale sono suscitate e che, riflettendola, siano in grado di integrarla. L’arte, aderendo in stretta misura alla fede ed agli interessi della classe dominante, rappresenta una delle componenti essenziali che concorrono a costituire, avallandoli, il mito e la leggenda. L’opposto contrassegno di classe si ha nella saga, ma l’incidenza culturale vera e propria di questo sistema narrativo popolare è pressoché nulla. Il fatto stesso della discordanza o, talvolta, della non immediata coincidenza con l’ideologia del potere non è sufficiente a fornirgli una forza eversiva di rottura o, perlomeno, di critica radicale. Anzi, il più delle volte è in grave ritardo rispetto alla cultura ufficiale del sistema nella misura in cui il progresso tecnico, con tutto il bagaglio di nozioni e di capacità culturale che esso comporta, è patrimonio esclusivo delle classi superiori. Questo fatto di natura sociale ci spiega perché, nel campo dell’arte, su tale fronte non vi siano state realizzazioni di rilievo e come sia stata, al contrario, recuperata tutta una serie di credenze e di riti, appartenenti a sistemi anteriori, sotto forma di residui e di superstizioni.

Il motivo che ci ha spinti a trattare l’argomento di cui sopra è individuabile nel nostro desiderio di ribadire, alla luce della concezione materialistica della storia e dall’ottica del nostro specifico, che “... Tutta la storia passata, ad eccezione delle età primitive, era tutta una storia di lotta di classe, che queste classi sociali in conflitto tra di loro sono in ogni momento il prodotto dei rapporti di produzione e di scambio ...” e che “... la struttura economica della società costituisce dunque in ogni caso il fondamento reale col quale si deve spiegare in ultima istanza tutta la sovrastruttura delle istituzioni giuridiche e politiche, nonché delle ideologie religiose, filosofiche e di ogni altro genere in ogni periodo storico”. Dobbiamo, tuttavia, precisare che uno studio del sistema dell’arte non può limitarsi a delle semplici comparazioni di ordine genetico con l’ordinamento della società primitiva, né può lasciarsi spiegare da essa o dal successivo periodo in cui sorgono le classi sociali. Alla luce della storia è indispensabile la registrazione e l’analisi dei mutamenti delle condizioni economiche verificatesi presso i vari popoli per poter definire

con una certa precisione che cosa avvenga delle vecchie forme d'arte nelle nuove condizioni storiche, naturalmente dopo aver individuato la comparsa delle nuove formazioni. A noi, in questa sede, è sufficiente far notare come tutti i passaggi da una concezione dell'arte ad un'altra, in concomitanza con il diversificarsi degli ordinamenti sociali od anche all'interno di un singolo ordinamento dato, si verificano puntualmente con una eccezionale identità. Questi passaggi non rappresentano altro che una serie di contraddizioni ricorrenti basate sull'accettazione o sul rifiuto di ideologie precedenti. La più macroscopica di queste contraddizioni è rappresentata dalla lettura differente e particolare che in epoche successive si fa circa il rapporto tra arte e sistema sociale instauratosi in determinati periodi storici antecedenti.

La negazione, pur non essendo mai totale né immediata, si estende spesso anche alla tecnica impiegata.

A livello ideologico respinge le figure mitiche, create e divulgate dalle generazioni precedenti, conferendo loro una colorazione negativa. Ciò che un tempo era ritenuto importante diviene ora condannabile o perlomeno discutibile, sia a causa delle idee espresse e tendenti ad assecondare la volontà del committente, sia per il particolare uso degli strumenti impiegati per esprimerle, parzialmente inutilizzabili dalle generazioni successive. Non si può nemmeno scordare, però, che in molti casi il passato convive con l'attuale, ed ogni epoca (anche nel campo dell'arte) ha sempre contato innovatori e passatisti. In questa contemporaneità di passato e futuro, il presente non si sviluppa dunque da una riflessione immediata sulla vita quotidiana, bensì dallo scontro culturale tra concezioni sociali diverse, da uno scontro ideologico. L'arte si fa garante della propria continuità entrando in contraddizione con sé stessa.

Ulteriori fenomeni di negazione si registrano quando il vecchio ed il nuovo, anziché trovarsi in uno stato di contraddizioni non concertate, si integrano in combinazioni ibride, od allorché le nuove forme d'arte sono frutto della reinterpretazione delle precedenti. Questo trasferimento, questo adattamento che porta alla trasformazione degli opposti, si rivela come un tentativo di conservazione ideologica nelle mutate condizioni della vita contemporanea.

Lo sviluppo ineguale ed irregolare dei sistemi culturali ci porta, allora, a dover considerare il rapporto tra arte e base economica (nella contrap-

posizione tra le varie epoche) come un succedersi storico per stadi, e non semplicemente come un'evoluzione cronologica. In un certo senso si può affermare che non sempre i prodotti culturali della storia meno recente, nella società classista, si debbano ritenere ideologicamente più remoti di quelli a noi maggiormente vicini nel tempo, od anche di alcune elaborazioni che ci sono contemporanee.

Da un'analisi condotta con il metodo stadiale è possibile rilevare che in ogni epoca, nonostante il fatto che in essa si riscontrino delle caratteristiche proprie come l'ordinamento sociale e l'ideologia, la "creazione artistica" non ha mai registrato immediatamente i dati caratteristici del periodo, conservando sempre qualche aspetto delle forme precedenti. Fino ai nostri giorni, anche nell'ambito delle ricerche d'"avanguardia", la riplasmazione del vecchio nel nuovo è da considerarsi come una delle principali caratteristiche di tutte quelle operazioni pertinenti alla sfera dell'arte.

Ora che abbiamo introdotto il termine "avanguardia" dobbiamo aggiungere che è stato costantemente usato in modo improprio, appartenendo al sistema dell'arte solo indirettamente. Esso è stato sempre separato dal suo vero significato sociale e dal suo inscindibile legame con il concetto di "scienza". Nel momento stesso in cui affermiamo che il lavoro d'arte è una trasformazione scientifica della realtà dobbiamo introdurre alcune considerazioni in proposito, considerazioni che ci saranno utili anche per stabilire, all'interno del nostro specifico, quale sarà la prassi teorica cui aderire per operare effettivamente in un'area avanzata.

IL LATO CULTURALE

Abbiamo già affermato che il lavoro d'arte è di tipo ideologico ed ora, soggiungendo che esso dovrebbe essere una pratica scientifica atta non solo ad interpretare la realtà ma anche a concorrere alla sua trasformazione, introduciamo nel nostro discorso una contraddizione. Diventa, allora, necessario scegliere il senso da dare a questa contraddizione cercando di individuare non tanto quanto ci sia di ideologico nella scienza o

di scientifico dell'ideologia (per fornire una risposta accomodante basata su indagini unilaterali e già ampiamente svolte), bensì per acclarare i possibili rapporti dialettici tra pensiero e prassi, che costituiscono la trama e l'ordito del nostro tessuto operativo.

Dobbiamo esternare la nostra intima convinzione e la nostra consapevolezza di svolgere un lavoro, quindi un'attività facente parte di precisi rapporti di produzione, nella quale non c'è spazio per l'invenzione di connessioni immaginarie con la realtà. Non possiamo assolutamente credere che lo scopo ultimo della conoscenza sia la rappresentazione del mondo, il continuo variare lineare delle sue rappresentazioni, sia formali che analitiche, completamente o parzialmente disgiunte dalla coscienza di raggiungere una meta sociale, anche se costantemente mobile. Escludendo la visione immaginaria, soggettiva o superficiale della realtà, neghiamo anche, di proposito e togliendogli senso, il luogo comune "creatività artistica" connesso all'inconscio individuale, cioè al rapporto fra conscio ed inconscio nella formazione della personalità individuale. Il fatto che in ogni individuo vi sia sempre una componente trans-storica è innegabile, ma ha più a che fare con la "natura umana" che con il tentativo cosciente di incidere in profondità nel corpo sociale, in seno al quale sorge, si sviluppa ed acquista senso ogni attività dell'uomo. Ciò che ci interessa allontanare definitivamente dal lavoro d'arte è quella sorta di misconoscimento della materialità della vita sociale, o meglio, quella specie di diaframma distorcente che l'"artista", per sentirsi tale, inserisce tra la realtà ed il proprio lavoro: l'idea assoluta, l'arbitrarietà. Se ammettiamo che il pensiero non subisce mai passivamente i dati della storia e del mondo oggettivo, ma li interpreta trasformandoli, ci dobbiamo rendere conto che distorsioni di questo tipo si possono eliminare solo in sede di cultura politica.

Le ideologie non sono le copie conformi dei rapporti sociali di cui sono contemporaneamente l'espressione e le componenti interne. Esse li ripresentano secondo un senso sociale che gerarchizza le forze produttive e le mette al servizio degli stessi rapporti. Esiste, quindi, un ordine di priorità che si configura come un ordine strutturale di funzioni contemporaneamente necessarie perché possa esistere una società. Naturalmente, esse hanno un'importanza ineguale nel complesso dell'organizzazione sociale, ma tramite i loro propri legami interni e la loro veste formale, che

scinde e diversifica i processi di produzione e di riproduzione, concorrono alla stabilizzazione del sistema. In questo senso si può affermare che l'ideologia non rappresenta assolutamente l'acme di una piramide in cui la base è costituita dalla struttura, gli scalini dalle infrastrutture e le battute tra piano e piano dalle sovrastrutture. Un discorso del genere può sembrare, di primo acchito, anti-marxista, ma subito dopo una prima analisi si rivela per quello che effettivamente è: profondamente materialistico e dialettico perché reale.

Diciamo che l'ideologia è una tavola sinottica particolare della storia di ogni periodo sociale. La particolarità consiste nel fatto che non solo in essa sono registrati tutti i fatti salienti, le idee e le funzioni, ma che in essa la storia deve leggersi per costruirsi, che ogni particolare tipo di società vi si deve specchiare per interpretarsi. Essa non legittimata a posteriori ordinamenti preesistenti poiché questi, di fatto, non potrebbero esistere senza quella particolare ideologia, che rappresenta non solo il loro riflesso, la loro elaborazione, ma soprattutto la loro componente interna essenziale. Si deve credere che non esistono priorità temporali basate su particolari precedenze di apparizione fra infrastruttura e sovrastruttura corrispondente; bisogna prendere in considerazione l'assieme di tutte queste componenti sociali perché esse costituiscono, in concomitanza l'una con l'altra, delle necessità sociali, sono il mezzo che l'uomo ha a disposizione per appropriarsi delle condizioni materiali dell'esistenza.

Vediamo che in ogni forma di società esistono specifici tipi di rapporti di produzione e che di conseguenza ogni lavoro, anche il lavoro d'arte, che si situa in una particolare posizione ideologica come tutte le attività umane, occupa una precisa funzione all'interno di essi. Proprio per la causalità strutturata di tutte le sue componenti (produzione, aree specializzate, mercato, diffusione, informazione) l'attività che stiamo esaminando, pur essendo ideologica, ha una componente superficiale ed esterna di tipo scientifico, che appare puntuale in tutte le epoche ed in ogni tipo di società. Quindi, tornando a quanto abbiamo affermato più sopra, in questo senso, non vi è necessariamente incompatibilità tra organizzazione scientifica del lavoro ed ideologia.

La contraddizione sorge, però, non appena accantonata la scorza esterna si passa ad esaminare il complesso meccanismo che fa sì che la cultura, mediazione necessaria tra la realtà ed i rapporti sociali, diventi supporto

(anche se spesso involontariamente) dell'istituzionalità, nonostante la propria caratteristica deviante. Fino ad ora, infatti, abbiamo parlato solo dell'ideologia intesa come espressione ed interpretazione delle forze produttive, come l'insieme in grado di attribuire delle finalità ai rapporti sociali, come un tutto armonico. Ma le cose cambiano radicalmente quando il lavoro culturale si rifiuta di essere puro gioco concettuale e si colloca in stato di conflittualità contro la classe sociale egemone, contro l'ordinamento sociale esistente.

Il lavoro d'arte occupa un ruolo ben preciso, assume una funzione di rilievo all'interno della gerarchia delle forze produttive non tanto a causa della propria produzione specifica di merce, ma perché è strettamente collegato alle istanze culturali della propria epoca o, meglio, contemporanee al proprio svolgimento.

Questa proposizione apparentemente constattativa è, invece, problematica ed accusatoria. Mette il dito sulla piaga perché, pur tenendo presenti due modi operativi, ne privilegia uno, indicandolo come valido e candidato ad una possibile, intrinseca, scientificità liberatoria. Per quanto possa sembrare azzardato, riteniamo che l'arte borghese sia basata essenzialmente, e quasi esclusivamente, sulla buona riuscita del prodotto finale estetico, sulla presenza fisica di un oggetto mercificabile. Al proposito, la metafisica hegeliana è padrona assoluta del campo e può tranquillamente riaffermare che l'alienazione, ad ogni buon conto, è un momento necessario per l'autorealizzazione dell'assoluto. La realtà oggettiva, la dialettica esistente tra la natura e le forze produttive che, attraverso precisi rapporti di produzione, la trasformano quotidianamente con la prassi del lavoro non sarebbe che l'alienazione dell'idea, la quale, tramite questa sua esteriorizzazione, prende coscienza di sé come Spirito. L'opera finita assume l'aspetto di un feticcio, diventa l'immagine divina gravida di tutte le ipostatizzazioni degli ideali e dei desideri che l'artista, come uomo, proietta fuori di sé. La cultura gravitante attorno all'oggetto fisico, proponendosi come ideologia mitica, seppure con intenzioni critiche (ma quale mito non si allontana dalla norma?), non può che sottolineare, avallandoli, i limiti delle forze produttive, concorre all'elaborazione di un mondo immaginario situato al di là dell'esperienza quotidiana degli uomini. La realtà viene scambiata con "le illusioni che ogni società, ogni epoca ha di sé stessa".

Da questo concatenamento di non-realtà prende linfa la cultura borghese, il cui potere si esercita mediante la funzione della mediazione sociale, sottile (ma non troppo) mezzo per consolidare, a tutti gli effetti, la supremazia della classe dominante. Allora, è ben triste destino dell'”artista” che, abbandonata l'ufficialità della norma, deve cercarsi una chiesa in cui dar sfogo alla propria paranoia, delle protettive tane ovattate che lo inducono credersi il simbolo della sanità mentale. Ma chiese e tane hanno sempre un padrone e la Realrepugnanz, l'opposizione reale, è una fiaba di magia.

A questo punto era necessario introdurre alcune note sulla figura del produttore di opere, sul movimento dell'individuo che si batte, in mezzo a mille condizionamenti, per raggiungere la superficie del suo aspetto sociale. In una società a regime borghese, chiunque svolga una qualsiasi attività culturale, sia essa smaccatamente reazionaria e conservatrice od in un certo qual senso rivoluzionaria, ha, per forza di cose, superato lo stato di eknoia caratterizzante l'uomo qualunque, perfettamente addomesticato e sempre passivo. Si colloca in uno stato di iniziale esistenza attiva che, in teoria, dovrebbe essere una pedana di lancio verso successive aperture, con mille possibili uscite. In pratica, l'affetto che nutre verso sé stesso, provocato dallo stato di buon vicinato con il proprio ego, lo rende servo inconsapevole. Servo della mitizzazione impostasi e servo del sistema. L'”artista”, allora, si trova ad essere diverso da sé medesimo nella misura in cui si è trasformato, alienandosi, nel proprio “stile”. Egli lavora instancabilmente sul proprio io, sui propri punti di vista soggettivi, nell'autonomia di un rapporto con la propria individualità che lo porta, naturalmente, ad una certa autocoerenza, ma che rimane una coerenza disgiunta dal mondo esterno. Stando così le cose, la domanda lecita che ci rivolgiamo è la seguente: per un produttore di opere può il fine del lavoro d'arte essere rappresentato dall'elaborazione terapeutica di un certo stadio della propria metanoia? In altre parole, è giustificabile il fatto che per degli uomini, il cui lavoro dovrebbe essere rivolto alla società, la maggiore preoccupazione sia quella di produrre un lavoro “riconoscibile” e “particolare”, mirante ad esaltare la personalità individuale?

Se la situazione attuale, non certo felice, corrisponde alla descrizione che ne abbiamo data, non possiamo che riporre le nostre speranze in un futuro in cui il lavoro d'arte potrà finalmente essere svolto da uomini liberamente consapevoli. La piccola o grande consapevolezza di cui siamo provvisti ora ci vieta, però, di prodigarci in previsioni bibliche al riguardo, ci costringe a trattenere il nostro desiderio di lungimiranza entro dei limiti reali, che sono quelli, pur vasti, di un'analisi del presente. Siamo tuttavia convinti che la maledizione del mitico Geova, che impedì l'accesso alla terra promessa a chiunque fosse nato in schiavitù, non ci potrà colpire perché in essa, dal momento in cui abbiamo deciso di allontanarci dalla rotta della passività, uno poco, stiamo già vivendo.

“Quasi maggiori degli impedimenti esterni sembrano le difficoltà interne. Infatti, se non quanto al *donde*, regna però tanta maggior confusione quanto al *verso dove*. Ciascuno dovrà confessare a sé stesso non soltanto che si è manifestata una anarchia generale tra i riformatori, ma che egli stesso non ha una visione esatta di ciò che si deve fare. Del resto, questo è appunto il vantaggio del nuovo indirizzo, per cui non anticipiamo dogmaticamente il mondo, ma dalla critica del mondo vecchio vogliamo trovare quello nuovo”. Crediamo che qualsiasi forma di profetizzazione sia decisamente antiscientifica e che l'esperienza concreta, accumulata tramite il lavoro quotidiano, ci imponga di scartare l'idea di poter avere una visione finale direttamente collegata al significato della nostra attività. Non possiamo che limitarci a ricercare il senso (anche se l'operazione appare più difficile) di una disciplina che ci è contemporanea.

Infranta la sfera di cristallo di Fourier, la struttura anatomica dell'uomo futuro si liquefa nel delirio fantascientifico e ricadono sulla testa ai preti cialtroni i castelli costruiti sulla vita immaginata degli uomini nel comunismo. Eppure, non possiamo considerare anche come una mutilazione ai nostri desideri più umani l'accantonare definitivamente il piacevole sogno, compostosi ex definitione sull'utopia classica, di un mondo libero da qualsiasi forma di alienazione, quando in noi è già impellente il desiderio di essere “nuovi”?

Diremo, allora, che la nostra necessità di scrutare l'orizzonte sarà concreta finché continueremo a scorgere davanti a noi una linea tondeggiante

che ci ricordi che siamo l'epicentro reale di ogni possibilità. Al limite, saremo tanto esigenti nelle nostre ambizioni da spingere il desiderio fino a volerci vedere realizzati nella personificazione dell'ideale platonico della *kalo-kagathia*, fino all'acquisizione di una personalità poliedrica, così prossima al concetto marxiano dell'uomo universale. Ma la totalità possibile non è ancora la realizzazione pratica. L'attuazione delle possibilità non è automatica come non lo è il corso degli eventi storici. Dipende dall'azione combattiva, dall'attività delle forze sociali operanti, fin da ora.

Ancora, il voler scorgere una fine in ogni attività umana, il considerare ogni punto d'arrivo come un qualcosa di qualitativamente "più" di una semplice tappa, non rappresenta forse un atto di fede rivolto alla propria incapacità analitica e, per estensione, all'incapacità analitica dell'uomo?

Il problema, che puntualmente ci rimbalza addosso, continua a ripresentarsi come la necessità di coniugare il "dover essere" con il "poter essere". Possiamo, però, dire che la risoluzione, nel vasto campo delle utopie storiche, non è neppure stata sfiorata, rimanendo ogni argomentazione filosofica nel limbo delle aspirazioni private. Alla vanità delle vuote dissertazioni filosofiche si deve rispondere con la continua pratica trasformatrice, condizionando e sottoponendo, finalmente, l'essere, l'ambizione al fare, scongiurando e temendo la noia mortale derivante dall'eventuale raggiungimento di uno stato finale di felicità senza tempo, di estetica ostentata. Il ruolo dell'uomo trasformatore è quello di non avere destino, di rifiutare compiti eccelsi cui dover adempiere, di non prefiggersi mete cui arrivare se non quella della propria realizzazione, accompagnandosi alla certezza di non giungervi mai. Nasce, allora, la consapevolezza di non poter uscire da una dimensione di lotta, da uno stato di continue contraddizioni, le cui spinte verso l'alto, verso un modello di società nuova, si intenderanno come conquiste parziali, come frammenti, come episodi di una storia senza fine.

Scartando l'ipotesi di improbabili mutamenti progressivi, apparendoci priva di fondamento la concezione della dialettica del superamento, non ha più alcun senso, per noi, la profetizzazione circa un'eventuale morte dell'arte. Il produrre arte non può essere sostituito né dal pensiero filosofico né da qualsiasi altra forma di produzione perché, è giunta l'ora di rendersene conto, questo fare non è elaborazione dell'inutile. Se ci si

consente di tentare un piccolo balzo in avanti, non nel futuro, semplicemente nella qualità, dobbiamo tentare di esordire criticando il fatto che finora “l’oggetto, la realtà, il sensibile, è stato concepito soltanto sotto la forma di oggetto o d’intuizione, non già come attività sensitiva umana, come praxis, non soggettivamente”. Partendo da questo punto di vista, l’elaborazione di un pensiero collegato ad un prodotto in apparenza non immediatamente pratico e funzionale ha suscitato, e continua a perpetrare, la convinzione che il lavoro d’arte si discosti dal normale ciclo produttivistico come attività rara e privilegiata, quindi elitaria. Dobbiamo aggiungere che questa concezione, finora, ha accomunato sia i produttori di opere sia i loro interlocutori, e che le loro menti, strutturate in modo analogo dalla stessa ideologia, non hanno potuto concepire l’oggetto della loro riflessione che come oggetto ideale, quasi eteronomo, sbalordendo i primi per la propria capacità “sovrumana” e costringendo i secondi all’osservazione (adorazione) passiva.

La mitologia dell’opera nasce dalla filosofia, che ha rilevato dalla cultura classica greca, senza apportare sostanziali modifiche, sull’onda della continuità, il concetto della contemplazione passiva, supponendo che la conoscenza nasca dall’attenta osservazione. In quest’area di attività umana la storia si è fermata, il concetto di “materia” rimane saldamente collegato al concetto di “sensazione”; l’uomo rimane un essere passivo che dal mondo esterno non può ricevere che impressioni. La materia dovrebbe essere la causa della sensazione ed anche il suo oggetto. Questa impostazione del processo di conoscenza e di apprendimento, derivataci dal vecchio materialismo, è per noi assolutamente inaccettabile e, probabilmente, sarebbe tale anche per chi si aggrappa disperatamente al proprio ruolo di essere superiore (l’artista) e di essere inferiore (l’osservatore), se si prendesse la briga di svolgere un’analisi meno superficiale della situazione. In effetti “il grado più alto al quale abbia condotto il materialismo intuizionista, cioè il materialismo che non concepisce la sensibilità come attività pratica, è la intuizione di singoli individui nella società borghese”. Ma che tipo di comunicazione ci può essere in una relazione del tipo: A osserva il mondo e B osserva le osservazioni del mondo di A?

Il problema della comunicazione nel lavoro d’arte, che ci appare di importanza fondamentale, deve essere, allora, rivisto nella sua realtà intrin-

seca, e sarà proprio l'avvicinamento ad essa che sposterà il nostro lavoro in una dimensione proiettata verso il futuro. Vorremmo poter affermare che A interpreta il mondo e lo trasforma agendo su di esso col proprio lavoro e che B, avendo interpretato il mondo, con il proprio lavoro trasforma il lavoro di A e che il lavoro di A e B trasforma A e B stessi.

Se la sostanza della verità è pratica e se noi alteriamo l'oggetto quando agiamo su di esso, la realtà non può essere statica. Essa è un qualcosa che cambia e si sviluppa costantemente, per cui, al di là di inesistenti mutamenti progressivi, non ci appare tanto importante il modificare vecchie teorie riguardanti la funzione dell'arte quanto il rifondarle. Per raggiungere questo scopo è però necessario procedere teoricamente con estrema cautela e, riflettendo la pratica, tentare di fornire alcune definizioni circa il lavoro in questione. Esse saranno sempre e necessariamente approssimative ma ci aiuteranno, comunque, a capirne la natura.

SULLE REGOLE DELL'ARTE

DI ALCUNE CARATTERISTICHE

Volendo raggiungere lo scopo di definire con una certa attendibilità il lavoro d'arte e ponendoci come quesito da risolvere l'irrisolta domanda "cos'è l'arte?", non possiamo che iniziare con l'esaminarne la propria natura di processo dialettico per giungere, poi, a stabilire il grado e le possibilità di interazione che si vengono a creare tra gli interlocutori attraverso la mediazione dell'opera, del prodotto.

Questo compito, nella nostra società attuale, è reso necessario dal generale e crescente sviluppo dell'organizzazione scientifica del lavoro da parte del capitale a cui deve corrispondere una accresciuta "creatività scientifica" da parte della classe lavoratrice di cui, anche se inconsapevolmente, l'artista fa parte. Noi, in quanto responsabili e consapevoli di svolgere un'attività culturale e operaia, non possiamo certo esimerci dall'interrogarci, dallo sviluppare la nostra coscienza, per non distruggere quel delicato equilibrio di identità che può essere garantito solo dal crescendo dell'organizzazione del lavoro d'arte. La posta in gioco è altissima e coincide con un tentativo di disalienare questo mezzo di comunicazione, con la volontà di colmare, finalmente, il baratro aperto che divide "il concetto che si ha dell'arte" dall'arte stessa e il produttore dell'interlocutore.

Tali aspirazioni saranno rese possibili da una corretta oggettivazione del lavoro umano nella fase che si è contemporanea, raggiungibile solo concorrendo allo sforzo di liberare l'arte dalle metafisiche del passato. Dovremo, allora, cercare di cogliere l'intima natura di questa complessa produzione.

Ciò che ci accingiamo a puntualizzare in questo paragrafo prende le mosse da quanto abbiamo scritto finora ma, lungi dall'essere un puro e semplice riepilogo, costituisce un tentativo di caratterizzazione di un normale processo dialettico, il riconoscimento di alcune proprietà costanti. Dopo aver preso atto di una reale ed oggettiva attività umana, pro-

cederemo ora per astrazione, affinché la successiva risalita al concreto sia tale da metterci in grado di aumentare la nostra consapevolezza, quindi di migliorare la pratica, il fare sociale.

Inizieremo col considerare le caratteristiche che il fare arte presenta costantemente, in un qualsiasi grado e ad ogni livello del proprio sviluppo, anche se gravato da ogni possibile influenza contingente di tipo ideologico. Il fenomeno che si evidenzia maggiormente, sotto questo punto di vista, è la continua dinamica della realizzazione che, come un mosaico, partendo da tanti piccoli nuclei intimamente collegati ai fatti sociali, si compone in una produzione costante. Da un lato terremo presente una vera e propria storia dell'arte, conseguente ad un procedere lineare, sviluppantesi su un rigido asse temporale, dall'altro un colossale sistema estendibile a tutte le opere prodotte in cui si coniugano numero e qualità. Può sembrare banale, ma la caratteristica puntuale si identifica con la produzione costante di un artefatto che, accompagnandosi a tutte le vicissitudini storiche dell'umanità, non è mai caduto in disuso da quando il concetto che l'ha ispirato si è insediato nella mente dell'uomo. Il fatto che, attraverso una ridda di stili, di tendenze e di varie finalità, il lavoro d'arte abbia mantenuta intatta la propria fisionomia lo qualifica, senza ombra di dubbio ed alla luce della proprietà di cui stiamo trattando, come un esempio di processo dialettico. Si tratta, ora, di interpretarlo sotto questo punto di vista.

Citiamo Engels che scrive: "Sino a quando consideriamo le cose in stato di riposo e prive di vita, l'una accanto all'altra, l'una dopo l'altra, è certo che in esse non incontreremo nessuna contraddizione... ma è invece tutt'altra cosa allorché consideriamo le cose nel loro movimento, nel loro cambiamento, nella loro vita, nella loro azione reciproca. Qui cadiamo subito in contraddizioni. Lo stesso movimento è una contraddizione". Nel nostro caso specifico notiamo come tutte le finalità, tutte le tendenze e tutte le correnti operative conservino in ogni momento la totalità delle caratteristiche dei contrari. La continua dinamica della produzione fa sì che, all'interno della storia dell'arte, le realizzazioni di un particolare periodo sociale si oppongano a quelle dei periodi precedenti e successivi, in serie di contraddizioni che possono essere, a seconda dei casi, più o meno antagoniste. In accordo con le definizioni di Lenin, tuttavia, dobbiamo asserire che tutte le contraddizioni sono necessariamente sia

antagoniste che non antagoniste nello stesso tempo. Per cui, prendendo in esame contemporaneamente e la storia ed il sistema dell'arte, vediamo che ogni elaborato, per la propria differenza, si oppone alla totalità degli altri, sia di natura ideologica identica, simile o diversa, ma che si rinforza ed assume senso sociale solo grazie all'esistenza della totalità delle opere prodotte. In ultima analisi, tutte le opere prodotte nel corso della storia concorrono a formare una cosa sola, non tanto per la loro successione temporale quanto per la loro reciproca identità intenzionale. Perché il lavoro d'arte non è che l'estensione dialettica di tutta una produzione umana nata dall'intenzione di fare arte, anche se questo fare, in epoca medesima o diversa, ha corrisposto ad intenzioni dissimili ed antagoniste.

A riprova di quanto abbiamo ora asserito portiamo la natura dell'ordinamento sociale, dal quale il lavoro d'arte dipende in una stretta misura. Essendo questa attività di tipo ideologico ed occupando, quindi, una precisa funzione sociale strutturalmente ordinata, tende, per sua natura, alla stabilizzazione del sistema in cui si è sviluppata. L'unità si manifesta col fatto che tutte le componenti sociali sono necessarie e complementari e che, per questo motivo, in ognuna di esse si può sempre leggere un riflesso delle altre, rimanendo costante il fenomeno della loro trasformazione reciproca. Diremo che questa condizione è essenziale alla formulazione della regola secondo la quale ogni unità tende a diversificarsi e tutti i simili tendono a divenire dissimili. Il non pronosticabile futuro del lavoro d'arte è quindi garantito dalla propria continuità, che si prospetta un divenire grazie ad intrinseche contraddizioni interne ed a sollecitazioni derivanti dalle contraddizioni esterne.

Dobbiamo anche considerare il fatto che il produttore si trova sempre al centro in una spirale, in un continuo tentativo di congiungere il pensiero orientato verso il futuro, verso l'opera, al passato, all'idea originaria, seguendo un filo logico per cui le premesse dovrebbero già contenere le conclusioni. Questo aspetto comportamentale, che rappresenta il momento della negazione della negazione, è dovuto ad un tipo di atteggiamento mentale tendente a considerare i concetti ed il mondo al di fuori della loro dinamica oggettiva. L'essere pensante non ricorda in ogni momento che tutto è processo e che ogni processo è dialettico, per cui non tiene presente che alla mobilità del pensiero corrisponde la

mobilità del soggetto, dell'oggetto e del processo della conoscenza. Il risultato è che non sempre si riesce a perseguire lo scopo di ripresentare, tramite l'opera, una frazione di mondo in continuo divenire. Quando ciò non accade, quando la riproduzione si trasforma in rappresentazione statica, il principio di non contraddizione -che con le contraddizioni reali è un legittimo stimolante del pensiero- diventa necessariamente la norma dell'artificiosità. Ma non appena ci rendiamo conto che la conoscenza è un processo dialettico dovuto al sistema retroattivo del pensiero, il principio di non contraddizione si evidenzia con la capacità di risolvere le contraddizioni proprie al manifestarsi delle idee per sintesi, soppressione e riformulazione.

Ora che abbiamo introdotto nel nostro discorso il termine "conoscenza" (accompagnandolo ad un tentativo di attribuirgli una definizione, certamente parziale e limitata alle circostanze ma indubbiamente programmatica) dobbiamo non perderlo di vista ed associarlo al lavoro d'arte, lavoro che mira, o dovrebbe mirare senza eccezioni di sorta, alla trasformazione, al rinvogliamento della teoria nella prassi. Il concetto di trasformazione fa assumere alla nostra attività un ruolo ben preciso perché essa vi si può identificare a tal punto da consentirci di poter affermare che l'arte è organizzazione della conoscenza, essendo quest'ultima sinonimo di trasformazione, e la produzione, processo. Il non potere o voler considerare l'unità di questi aspetti o, peggio, questa impostazione, non ci permetterebbe di avere una chiara e corretta visione delle contraddizioni nella direzione dello sviluppo d'insieme. È, invece, indispensabile rendersi conto di come possa nascere il nuovo, che, per essere tale, deve configurarsi come un cambiamento radicale, non illusorio, ideale o metafisico, bensì come una situazione provvisoria, basata su un'effettiva negazione del precedente. Diremmo che la provvisorietà è la reale caratteristica di questo stato, provvisorietà che si esplica ed esplose verso i due sensi del passato e del futuro, nell'ambiguità del proprio essere ritorno alla condizione primaria e preludio ad un mutamento successivo. Quando ritorno significa cambiamento qualitativo, e preludio emergenza nel nuovo.

Una corretta formulazione della legge di negazione ci sarà doppiamente utile. Sarà necessaria alla comprensione del perché la continuità del lavoro si basa essenzialmente sul nuovo e, soprattutto, costituirà la regola

principale a cui dovremo attenerci per tentare corrette operazioni sui mezzi materiali e sulle idee, togliendo sempre più spazio all'azzardo.

Se prima abbiamo trattato (per forza di cose e per necessità dovute alla nostra interpretazione del mondo) di rapporti tra specifico e realtà sociale, ora ci dovremo occupare, in senso stretto, del movimento interno al lavoro d'arte, ovvero della triade di contraddizioni proprie alla realizzazione delle opere. È evidente che anche nel nostro settore di produzione, essendo questa caratteristica globale della dialettica estensibile ad ogni campo dell'attività umana, si vengono a creare delle negazioni specifiche la cui proprietà consiste nel distruggere, ma contemporaneamente nel salvare, i modelli ereditati. Il radicalmente nuovo nasce dalla distruzione gravida di conservazione. Dovremo considerare il progresso né come fenomeno puramente distruttivo, nel qual caso -nel corso della triade di negazioni-si tornerebbe sempre al punto di partenza, né come aggiunta di caratteri nuovi alla norma, poiché in esso non vi è nulla di effettivamente distruttivo e di meramente cumulativo. È illusorio sia il concetto della completa cancellazione, sia quello della modifica. Se prendiamo ad esempio una porzione limitatissima della storia dell'arte, esaminando l'operare di tre sole generazioni, vediamo come la seconda intervenga sulla prima trovandone il lavoro lacunoso e non più consono alla nuova società, ormai qualitativamente mutata a livello culturale ed ideologico. Questa operazione, però, non è possibile se non si basa su un oggettivo artefatto precedente, che, è chiaro, non viene modificato, viene negato con una contrapposizione. Quindi, perché la contrapposizione sia tale ed effettiva, conservato. Una operazione analoga verrà compiuta in seno alla terza generazione ed in tutte le successive, durante l'intero corso della storia. Ora, se esiste, in un certo senso, cooperazione tra intendimento positivo ed intendimento negativo, vuol dire che ogni produttore ha riconosciuto il lavoro dell'altro e l'ha dapprima interpretato, poi trasformato. E questa trasformazione, pur individuandosi come una nuova eventualità, è, nello stesso tempo, un ritorno a livello superiore verso il suo piano iniziale. La caratteristica in questione rimane valida sia che venga applicata al susseguirsi della produzione nella storia, sia che venga limitata al fare arte di un singolo operatore. In quest'ultimo caso, infatti, egli agirà sul proprio lavoro per "sue" negazioni, opera dopo opera, costruendosi un sistema privato. Si stabilisce, così, la causa per cui un insieme di mi-

riadi di piccoli sistemi concorrono a comporne uno generale in cui, per l'evento di nuove contraddizioni, l'appiattimento dello sviluppo puramente quantitativo è sempre e comunque interrotto da nuove emergenze di carattere qualitativo.

La dialettica ci insegna che ogni sviluppo puramente quantitativo diventa, ad un certo momento, qualitativo, e che ogni sviluppo qualitativo ritorna immancabilmente ad essere quantitativo. Il nostro compito consiste, ora, nel tradurre questa legge applicandola al processo stiamo trattando. Il concetto di qualità non può essere compreso che elevando a norma la ricorrente opposizione di continuità e discontinuità, considerando una serie di interscambi, per cui l'una genera l'altra e viceversa. Ritornando all'esempio precedente, adottato per illustrare la caratteristica globale, dobbiamo ritenere che una qualsiasi opposizione possa rappresentare, per un certo verso, un momento qualitativo. Il momento di rottura, la contrapposizione di una concezione nuova del mondo antagonista alle precedenti, potrebbe essere già di per sé un fatto positivo. Ma questo fatto costituisce un esempio nell'esempio perché il termine "qualità", privo di un'adeguata specificazione, non è ancora probante del tipo di cambiamento potenzialmente esprimibile.

Se la qualità è "la proprietà interna di una cosa", per estensione è anche la proprietà intrinseca di ogni fenomeno dialettico, quindi della totalità dei fenomeni dinamici, ergo del mondo. Eppure il ritenere che ogni sviluppo evolutivo diventi rivoluzionario nell'accezione di positività che noi, per il distorto uso del linguaggio quotidiano, attribuiamo al concetto di rivoluzione, rappresenta il massimo della non comprensione dei significanti. Perché tutto, ancora una volta, rimane ideologia, ed il buono ed il cattivo continuano ad essere ancorati a ciò che ci fa comodo ed a ciò che ci nuoce. Troppe volte, e nel proporre il caso ci costringiamo alla limitazione impostaci dal testo, abbiamo visto correnti artistiche socialmente e, in senso più specifico culturalmente interessanti, essere soppiantate da altre veramente reazionarie. Per ragioni di mercato. E la ragione economica speculativa, di stampo capitalista, non rappresenta mai un motivo valido e sufficiente per determinare antagonismi necessari. La necessità e la ineluttabilità del fenomeno si presenta, invece, in tutta la sua eccezionale portata allorché il cambiamento qualitativo si propone come mutamento percettivo di qualità sensoriale. Con questo non vogliamo

annullare e nascondere tutti gli altri casi possibili, fra cui quello appena citato, che continuano ad essere comunque. Vogliamo solo affermare che, per noi, è il più produttore ed a un livello superiore. Ci assisterà la legge di non contraddizione offrendoci il mezzo per intravedere la possibilità di uno sviluppo qualitativo continuo. Sviluppo possibile solo nell'ambito di una comune interpretazione del mondo. Infatti, l'apportare modifiche a concetti condivisi nella loro globalità rappresenta sì uno sviluppo qualitativo, ma anche una variante retroattiva all'idea originale, quindi un rafforzamento della continuità dello sviluppo quantitativo. Questo si osserva continuamente, ed in superficie, in ogni tendenza artistica (ma, naturalmente, anche in ogni linea politica e culturale in genere) in cui il lavoro del singolo artista che vi aderisce si differenzia formalmente, magari in misura notevole, da quello di tutti gli altri. Esso creerà un salto discontinuo all'interno della corrente normalizzata, perché comunemente recepita come tale, ma avallandola la garantirà e concorrerà ad aumentarla quantitativamente per aggiunta di contraddizioni specifiche. Pur restandoci il dubbio di non essere stati sufficientemente esaurienti e precisi, crediamo, comunque, di essere riusciti, in qualche modo, a fornire una visione dell'arte come processo dialettico, esaminandone, in qualche senso, le caratteristiche generali. Da queste indicazioni, per approssimazione, potremo tentare di attribuirle qualche definizione.

DI ALCUNE DEFINIZIONI POSSIBILI

Le definizioni che forniremo lasceranno assai perplessi i lettori chi sentono la necessità di sapere in maniera definitiva ed inequivocabile cosa sia l'arte. In effetti, esse non saranno né azzardate né pienamente soddisfacenti, rappresentando dei concetti suscettibili di mutamenti. A nostra discolpa o a nostro merito (dipende dai punti di vista), diremo che, non essendo religiosi, consideriamo la verità come conoscenza oggettiva ma pur sempre limitata e relativa. Il concetto stesso di processo, secondo il materialismo dialettico, pur individuandosi come un tentativo di attribuzione di proprietà ad uno sviluppo spontaneo, eterno ed autoesplicativo,

esclude l'idea del "finito" definibile. La nostra idea del divenire, poi, non deve essere confusa col razionalismo bergsoniano né con l'hegemonismo, considerando, noi, le novità emergenti come preparate e spiegate dagli avvenimenti precedenti solo al momento del loro apparire, come una delle soluzioni possibili, dovute al particolare tipo di contraddizione intervenuta "in quel momento". Dovremo anche ammettere che l'aver considerato il fare arte come processo dialettico è ancora insufficiente a definirlo e che, a questo punto, è necessario caratterizzarlo come modello. Se l'analisi epistemologica di un processo non può rappresentare sorprese, essendo dialettici tutti i processi e differenziandosi tra di loro solo per le particolari caratteristiche di funzione, rilevabili attraverso una loro autodescrizione, la caratterizzazione, al contrario, implica una scelta. Al riguardo, si dovrà tener conto e del peso attribuito al mondo oggettivo, quindi della qualità del materialismo cui ci si riferisce, e del modello dei segni, del linguaggio usato per comunicare, se la comunicazione è il fine ultimo cui ci si prefigge di giungere. Dalla pratica, poi, trarremo delle conclusioni il più vicine possibile al vero, delle constatazioni atte a riconoscere e garantire il nostro particolare modo operativo.

Iniziamo con una semplice osservazione che, seppure banale o banalizzabile, conserva tuttavia il pregio di rimanere sempre vera ed incontestabile: ogni tipo di comunicazione si fonda sulla componente retroattiva del pensiero. Ma quale posizione assume, quale ruolo gioca, ed in che rapporto sta il pensiero con la realtà esistente? Non ci sembra di esagerare sostenendo che intendimenti dissimili in arte nascano proprio dal differente modo di porsi di fronte a questo problema. D'altra parte, è possibile verificare questa affermazione quando si pensi che la produzione dell'artista altro non è che una specializzazione interna all'area culturale, e che le dicotomie culturali nascono tutte dalle differenti interpretazioni del mondo, dalle diverse attribuzioni dei ruoli sostenuti dagli esseri materiali, umani uno, e dalle cose. Sotto questo aspetto, è materialista ogni corrente di pensiero che affermi che il mondo esiste indipendentemente dal pensiero e che sia razionalmente conoscibile. Il pensiero, a sua volta, sarà determinato dall'esistenza sia del suo oggetto che del suo soggetto, in una relazione di esistenza e di conoscenza indipendenti da qualsiasi altra forma di coscienza che non sia l'umana. In breve, secondo la concezione del materialismo dialettico, sarà realista, razionalista, ontologista

ed autonomista. Non è difficile, a questo punto, rendersi conto che una certa definizione della conoscenza ci viene proprio dall'aver stabilito l'autonomia ed il primato dell'essere oggettivo rispetto alla coscienza. Il carattere della riappropriazione si basa sulla natura del rappresentante e del rappresentato, alla luce del postulato che il mondo esterno esiste e che, perlomeno parzialmente, è conoscibile. La verifica si esperimenta nell'azione.

Per tornare al nostro argomento specifico, visto che questo scritto rappresenta anche un momento teorico della pratica che stiamo portando avanti sul fronte della produzione di opere, dovremo convogliare i nostri sforzi per determinare un sistema chi sia al tempo stesso deduttivo ed attivo. A prima vista non ci dovrebbero essere difficoltà visto che, avendo noi trattato della prassi costante del processo della conoscenza, il problema sembra non esistere e qualsiasi aggiunta in proposito rischierebbe di configurarsi come ripetizione. Infatti, la conoscenza è riflettente perché è dialettica e proprio perché dialettica deve essere riflettente. Stando così le cose, il punto focale di cui dobbiamo maggiormente preoccuparci, perché il nostro sistema operativo sia basato su radici scientifiche, è il suo lato sperimentale. Dovremo parlare di deduzione e di sperimentazione attiva nel quadro di un effettivo cambiamento qualitativo. Riteniamo che a ciò si possa giungere esclusivamente tramite una radicale sostituzione dei segni fin qui usati per fare arte. E se i nomi di tutte le categorie dei segni devono avere un significato rigorosamente definito, non ci sembra più pertinente usare né simboli, né icone, né segnali, né altre categorie note di segni; ne dovremo usare uno "sui generis", uno che possieda una sua propria natura specifica. Il segno che non si può individuare con nessun altro tipo di segni ma che può sostituire tutti gli altri adempiendone alle funzioni ed ampliandone i significati: il segno verbale. Abbiamo individuato la possibilità di introdurre nel nostro specifico una prima, importantissima contraddizione. Il segno verbale, naturalmente usato per comunicare in ogni forma di linguaggio verbale, prenderebbe le veci, qui, di ogni altra categoria nota di segni sostitutivi, diventerebbe esso stesso un segno sostitutivo. Seconda contraddizione che si evidenzia ci sembra essere la sua funzione, il suo ruolo nel processo di astrazione, che, nel campo dell'arte, può determinare un differente rapporto qualitativo nella meccanica della comunicazione. A questo proposito ne

vedremo alcune caratteristiche, prima di pronunciarci sulle possibilità di un suo reale impiego nell'elaborazione vera e propria delle opere.

Da un punto di vista strettamente genetico, anche il segno verbale, come tutti gli altri segni, è un prodotto del processo di astrazione. Esso esiste perché è legato ad una selezione, nata dalla cognizione e dalla percezione, quindi a delle esigenze specifiche dell'azione. In questo, naturalmente, non vi è nulla di strano o di straordinario perché tutti segni, funzionando nell'ambito della comunicazione umana, sono soggetti a tutti quei fattori che governano la conoscenza. A rischio di ripetersi, inoltre, bisogna aggiungere che essi sono contemporaneamente prodotto e strumento imprescindibile del processo di astrazione. Ma qui comincia ad apparire una netta linea di confine che divide, disponendoli su differenti piani qualitativi, i segni verbali da tutte le altre specie. Sostanzialmente, la demarcazione si configura tra una limitazione e tra un allargamento, tra una superficialità ed una profondità dell'elaborazione del messaggio. Da una parte avremo un processo di astrazione limitato a dei dati sensoriali definiti, ad un'immagine mentale definita e legata a delle rappresentazioni generiche, dall'altra un processo basato su una effettiva "trasparenza al significante" dovuta al segno verbale che rappresenta, oggettivamente, il mezzo più idoneo alla costruzione di un pensiero in termini di idee. Esso, nella mente, si coniuga con rappresentazioni la cui qualità è da ritenersi il raggiungimento del massimo livello di astrazione, implicando sia associazioni immaginative di frammenti del mondo materiale, di cose, sia associazioni di immagini di segni scritti, di parole, di suoni. Ci dà modo di comunicare in maniera "precisa" la conoscenza attraverso la parola.

Nonostante il fatto che anche noi non si possa non prestare orecchio a tutte le lamentele ed a tutte le accuse rivolte all'ambiguità ed all'imprecisione del linguaggio ordinario, abbiamo usato consapevolmente l'attributo "in maniera precisa" per specificare questa reale possibilità di comunicazione. Questo per due motivi. In primo luogo perché, grazie alle proprie possibilità quasi illimitate, il linguaggio verbale rappresenta il mezzo di comunicazione più comodo, flessibile e più prossimo alla perfezione, in seconda istanza perché è adattabile alle esigenze di ogni specifico.

Per stabilire fino a che punto ed in che modo potremo servirci del se-

gno verbale, per verificarne la pertinenza alla realizzazione pratica dell'opera, per renderci conto di come esso possa costituire effettivamente un'"immagine dialettica" relativa alla natura intima della realtà, dovremo partire da due considerazioni di base rifacentesi ad altrettante caratteristiche riscontrabili dal suo processo usuale. La prima caratteristica consiste nell'indipendenza del contenuto semantico di questo tipo di segno da qualsiasi tipo di associazione immaginativa, che non rappresenta mai una condizione della sua esistenza. La seconda è che, come disse Lenin, ogni parola generalizza. Quindi abbiamo una possibilità di astrazione tale da permetterci una eccezionale risalita al concreto e da consentirci di produrre una enorme sperimentazione attiva. Considereremo anche il fatto che qualsiasi tipo di conoscenza, per essere comunicabile, non si può proporre come strettamente individuale. È chiaro, allora, che con l'adozione del segno verbale nella pratica artistica si viene a creare una oggettiva condizione volta a produrre aperture verso nuove possibilità espressive, al di là dell'arbitrarietà che ha sempre caratterizzato questa attività.

Il problema che si evidenzia, ora, consiste nell'impiego pratico della scrittura usata come immagine, tradotta nella sua veste di segno sostitutivo, poiché naturalmente (e qui riprendiamo le nostre precedenti critiche) essa non può venire riutilizzata tale e quale, non può conservare, in un altro specifico, la funzione che ha nel linguaggio ordinario. Queste affermazioni che, ne siamo convinti, possono apparire del tutto azzardate e prive di qualsiasi fondamento si dimostreranno reali non appena si passi ad analizzare la possibilità di tradurre il segno verbale in un indice. Se stabiliamo il fatto che un qualsiasi lavoro d'arte nasce da delle particolari motivazioni, dobbiamo credere che esso si riferisca ad una realtà esterna. Ma essa, per motivi oggettivi, non può semplicemente essere descritta tramite l'opera. Aggiungeremo che, se l'imitazione del mondo a mezzo di immagini e di segni arbitrari è una copia deforme e superficiale di esso, l'uso della scrittura per ottenere lo stesso scopo è assolutamente impossibile. Per caratteristiche linguistiche derivateci dalla tradizione, mentre in un "testo" lo scritto è interpretazione e trasformazione la trasposizione dello stesso nel "quadro" non può essere assunta che come copia statica o calligrafica. Di conseguenza, il segno verbale traslato in un'opera è una trascrizione formale di un testo, è letteratura dichiarativa

collocata su di un supporto diverso. A causa di una similitudine di fatto tra significante e significato, il primo vale per il secondo semplicemente perché gli rassomiglia. Torneremmo, anche in questo caso, ad una forma di arte iconica.

Noi non stiamo compilando un manuale pratico sul “come fare arte contemporanea”, sul tipo (scampiamocene e liberiamocene) di quelli in vendita ovunque con la pretesa di insegnare a ben dipingere, né, non essendo dei “maestri”, ci consideriamo in grado di crearci scuole. Di conseguenza, come non abbiamo fornito panacee universali per risolvere tutti i problemi del fare arte, non forniremo certo, non essendone capaci, decine o centinaia di consigli circa la realizzazione di singole opere. Ci si consenta, comunque, di tentare una indicazione generale che, più che altro, vorrebbe essere un tentativo atto a provocare salti qualitativi continui nel meccanismo di comunicazione relativo al nostro particolare processo. Riteniamo che se ogni lavoro d’arte si riferisce ad un singolo qualcosa la prima operazione da compiere sia quella di renderlo esplicito tramite una dichiarazione. La successiva realizzazione sarà l’elaborazione del dato iniziale, quindi un’analisi pratica dell’argomento proposto. A questo punto sorge una netta differenziazione tra il sintagma “opera” ed ogni altro testo scritto, di qualsiasi tipo esso sia. Mentre nel secondo caso alla linearità tra proposta e svolgimento corrisponderà una lettura immediata, che ne costituirà la caratteristica principale, nel secondo le condizioni di migliore riuscita saranno offerte da tutte le perturbazioni possibili. L’operazione di colui che invia il messaggio consiste nell’emettere informazioni in progressione, utilizzando il segno verbale come indice parimenti in evoluzione. Ferme restando le indicazioni espresse circa la natura dell’argomento trattato, si deve sfruttare al massimo l’aleatorietà della parola, della singola proposizione, scollandola dal suo “universo del discorso”, dal suo significato immediato. Solo la non possibilità di lettura corrente può rimandare alle intenzioni, che verranno interpretate all’interno del sistema dell’arte. Il segno verbale, per mezzo del quale l’opera viene composta, si configura come un indice esistendo una contiguità di fatto tra significante e significato. Quando Robinson vede l’impronta sulla spiaggia sa che un uomo è passato da quel posto, ma non ne può dare una descrizione fisica né, tantomeno, può conoscerne le intenzioni. A sua volta, Venerdì è consapevole di aver lasciato

un messaggio sulla sabbia, ma non conosce le impressioni che esso può aver suscitato in un probabile decifratore. Esistono due cose certe, due punti fermi: la presenza di un uomo ed il suo essere in vita, il suo essere dinamico, riscontrabile dall'orma. Tutte le supposizioni possibili sono uno processo dialettico mirante a raggiungere una conoscenza contingente ed oggettiva. Nel nostro caso abbiamo un'intenzione espressa e l'indice della pratica analitica che le è pertinente, il segno del movimento profondo da essa generato, esprimibile, data la vastità e la complessità dell'elaborazione, esclusivamente dalla parola. Non più il "quadro" che per esprimere concetti si deve sostituire al libro, bensì l'"opera" autonoma che rivaluta il proprio specifico e si sviluppa su concetti, interrogativi, su ogni probabile trasformazione delle idee.

Questi appunti ci servono anche per stabilire, in una concezione di arte-dialettica (di arte intesa come equilibrio tra processo e sintesi, come forma di realismo dialettico), quale sia il ruolo rappresentato dall'opera, essendo il riconoscimento di questa funzione necessario a successive definizioni del lavoro d'arte. Dopo aver considerato che il suo livello ottimale viene raggiunto non appena essa si pone come un indice, aggiungiamo che, come tale, è anche un segno e che, di conseguenza, genera messaggi il cui significato è funzione di tutti i messaggi che si sarebbero potuti ricevere in luogo di quello interpretato. Si viene a creare un concatenamento di "ma anche se" che non precludono l'esattezza della decifrazione, anche se tale esattezza non può venire verificata. Manca, infatti, la possibilità di invertire i ruoli degli interlocutori, di tramutare il cifratore in decifratore e l'emittente in ricevente. La retroazione aggiunge, però, significati alla proposizione significante ed intenzionale di base, per cui il movimento di tutta l'operazione assume un aspetto profondamente dialettico. Il pensiero astratto del lettore risalirà dal più semplice al complesso dovendo interpretare non solo il dato offerto ma, essendo costretto ad attribuirgli anche un senso aggiunto, dovrà riferirsi all'opera e chiedersi il perché della soluzione formale, rileggerà in sé stesso, tra ontogenesi e filogenesi, ciò che l'arte significa. L'oggetto, allora, impone al decifratore le proprie regole d'interpretazione, e ciò che esprime acquista senso in virtù di ciò che può significare. Vive perché diviene grazie alla totalità delle elaborazioni possibili. In questo senso, se consideriamo l'opera come un effettivo processo dialettico costituito dall'insieme di

un'intenzione (un segnale) e di un indice (intendendo quest'ultimo come perturbatore), abbiamo un esempio di unità dei contrari. Completando il quadro con l'azione della lettura, legata ad ogni possibile trasformazione, la negazione della negazione sarà prodotta dal cumulo delle decifrazioni, nate, sempre e comunque, dal desiderio dell'esattezza, di interpretare ciò che l'autore interpreterebbe. Ma la precauzione provoca errori ed ogni errore produce informazione.

Dall'insieme di tutte le considerazioni fin qui trattate, come conclusione, possiamo, ora, fornire delle definizioni che sono un primo tentativo di approssimazione relativo al rapporto arte-dialettica.

A) L'arte è un sistema dialettico che ha ogni sua parte (l'intenzione e la verifica) collegata al resto dell'universo. È un sistema retroattivo.

B) L'arte è un sistema in equilibrio dinamico: agisce e reagisce perché si sviluppa sulle proprie intenzioni mediante la verifica la quale, poi, determina reazioni di conservazione e di ricostruzione delle intenzioni.

C) L'arte è conversione della quantità in qualità. Il movimento che la caratterizza è la selezione del lavoro in rapporto al tempo ed al luogo in cui questo lavoro si svolge.

D) L'arte è una forma di comunicazione instabile perché una stessa intenzione può essere verificata con sistemi espressivi diversi. Ma è proprio questa caratteristica di instabilità che rafforza le intenzioni, quindi determina scelte precise in senso qualitativo.

Questi quattro punti sono limitati ad un'analisi oggettiva derivante dalla pratica, dal fare arte, e per questo sono verificabili.

Chi ha altro da aggiungere lo dica.

SULL'ARTE DELLA CLASSE EGEMONE E SUL RAPPORTO
ARTE – DIALETTICA

PREMESSA pag. 3

LE AVANGUARDIE ARTISTICHE APPARENTI pag. 4

ALCUNI APPUNTI ED INTERROGATIVI pag.10

SULLE AREE

DI ALCUNI RAPPORTI COL REALISMO SOCIALISTA pag.15

DI ALCUNI RAPPORTI CON LE AVANGUARDIE BORGHESI pag. 21

DELLA LEVITAZIONE pag. 25

SUI MEZZI

APPUNTI SUI MEZZI “TRADIZIONALI” pag. 31

APPUNTI SUI MEZZI “NUOVI” pag. 35

*APPUNTI SULLA FUNZIONE DEL LINGUAGGIO VERBALE ED IPOTESI PER UN
SUO USO “ALTRO” pag. 39*

DELLA RIAPPROPRIAZIONE pag. 42

SU ALCUNE QUESTIONI STORICO-DIALETTICHE EMERGENTI

L'OGGETTO BIFRONTE pag. 47

IL LATO SOCIALE pag. 51

IL LATO CULTURALE pag. 56

ALL'ORIZZONTE pag. 61

SULLE REGOLE DELL'ARTE

DI ALCUNE CARATTERISTICHE pag. 65

DI ALCUNE DEFINIZIONI POSSIBILI pag. 71

