

Le ragioni narrative della pittura

di Achille Perilli

L'esistenza, ormai accertata da più parti, di una difficile fase di chiarificazione all'interno dei processi creativi, nelle arti visive originata, sia pure parzialmente, dall'esaurimento di quella esperienza che si è evoluta con un termine incomodo informale, non deve però condurre all'errore di voler ridurre tutta la vastissima gamma delle poetiche contemporanee al passaggio obbligato per la ristretta porta dell'informale, e a voler quindi proporre come processo dialettico di superamento quanto si è andato elaborando in questi ultimi tempi. Non si deve cioè compiere lo stesso errore critico in passato volle far nascere tutta la pittura moderna dell'unica matrice impressionista, negando allora quanto concorse a dare sostanza all'espressionismo prima e al surrealismo poi. Questa tendenza a storicizzare i processi creativi, contrapponendoli in successioni precise, dimenticando la loro autonoma esistenza di sistemi linguistici, rischia come sempre di schematizzare i valori poetici, deformando e restringendo la loro possibilità di sviluppo. Ad esempio la ricerca di tipo concreto, costruttivista, neoplastico ha continuato a svolgersi durante gli anni del dilagare informale con propri accenti e caratteristiche, proponendosi come operazione diversa. Derivata dalle esperienze della prima avanguardia, sorretta dalla teorizzazione operata tra le due guerre, ritrovata nuova forza e nuovi artisti con l'affermazione dell'astrattismo classico, questo sistema linguistico, superata l'accademia informale, trova oggi nuovi motivi espressivi nelle ricerche di arte programmata o neoconcreta. Non si pone cioè come contrapposizione dialettica all'informale, bensì come linguaggio parallelo preesistente, coesistente e successivo, rivelandosi in questa persistenza di valori e di esperienze come una delle costanti della ricerca contemporanea. Non è mia intenzione indagare e la storia e le strutture ideologiche e le necessità sociologiche che giustificano tale atteggiamento. Mi preme solo fare rivelare questa continua presenza di un sistema linguistico designabile come concreto o neoplastico prima, durante e dopo l'esperienza informale. Questo per negare che esista opposizione tra un sistema linguistico e un altro in un cieco e regolato alternarsi di esperienze. In conseguenza di ciò la storia della creazione umana non diviene più un continuo incrociarsi qual è, un felice e costante recupero di quanto è stato in quello che sarà, ma un meccanismo preciso di scadenze prevedibili e classificabili. La realtà sarebbe dunque determinabile con particolari operazioni statistiche. O con ricerche di tipo sociologico o antropologico, se volessimo considerare un'altra costante linguistica: quella che oggi si ritrova sotto i termini di new-dada art, nuovo realismo. Questa premessa è necessaria quando si vuole definire o per lo meno tentare di rendere comprensibili i termini di una ricerca, che si va affermando con strutture sue particolari e che non si pone in termini di successione o di opposizione ad altri sistemi linguistici in corso di svolgimento, bensì in posizione parallela. Per poter discutere le ragioni formali e le differenze sostanziali con gli altri procedimenti creativi è forse opportuno ritornare ad una definizione del vorticoso avvicendamento delle poetiche oggi in atto tratta da un concetto commerciale tipico della nostra società tecnologica: "consumo rapido dell'arte". Questa immagine suggerisce istantaneamente le ragioni psicologiche e sociologiche del fenomeno, i possibili addentellati con il mondo dell'industria, le influenze delle teoriche pubblicitarie, le esperienze dei designers. Vi è nella nostra società una spinta continua al ricambio, al rinnovamento soprattutto formale: tutto per assicurare una sicura continuità alle strutture. Anni or sono, quando non vi era ancora l'abitudine di applicare al fare dell'arte, uno studioso dell'"industrial design", Banham, elaborò un condensato di concetti applicabili al prodotto industriale progettato nell'era dell'automazione.

Questi erano:

- a) L'uso dell'estetica formale è ingiustificato nella valorizzazione di un prodotto di grande consumo.
- b) L'estetica di un prodotto deve essere transitoria.
- c) L'estetica non deve dipendere dalla nozione esterna e astratta di qualità, ma deve derivare da un'iconografia di simboli socialmente accettati.
- d) I simboli devono essere immediati e legati all'uso e alla natura del prodotto.

Non so quanto queste idee siano esatte, se applicate al design industriale. Esse però corrispondono ad una precisa esigenza dell'industria e del mondo commerciale. Da ciò se ne sono dedotti taluni atteggiamenti in campo artistico corrispondenti ed equivalenti. Se il fare porta come ipotesi di partenza il controllo delle varie tecniche operative, derivandole o addirittura prelevandole dal mondo industriale, non si vede perché in ultima analisi chi fruisce di codesto operare non possa assumere la veste di consumatore e quindi come tale deve essere sottoposto a tutti quei trattamenti ai quali il mercato da anni ci ha abituato, ivi comprese tutte le possibili tecniche pubblicitarie. E ancora non si vede perché il prodotto ottenuto con tali procedimenti non possa essere considerato esso stesso come un valore puramente transitorio, realizzato secondo un'iconografia di simboli socialmente accettati, immediati e strettamente legati alla natura e alle abitudini della società che lo produce. Arrivato a questo punto l'etichetta da applicare a questi prodotti può essere di marche diverse: pop art o ricerca neogestaltica, ma la qualità e la sostanza rimane identica. Rimane identica perché identico è l'atteggiamento rispetto al fare arte. Qual è l'elemento comune, che ci permette di dichiarare affini e complementari queste ricerche in apparenza così in contrasto? Anzitutto la loro consapevolezza, direi sociologica, del momento in cui operano; anche se come conseguenza ne traggono un diverso giudizio. E secondo, ma non meno fondamentale l'abbreviazione estrema dei tempi di lettura concessi allo spettatore. Questa riduzione che incide anche profondamente sulla durata estetica dell'opera porta con sé la necessità di una continua mutazione di ritrovati formali. Ci si limita a volere una visione immediata, simile sotto molti aspetti a quanto ci offre giornalmente la nostra società tecnologica con la pubblicità, la televisione, il cinema: visione di rapida lettura, impostata su di un tempo limitatissimo, che rende obbligatorie l'utilizzazione di tutti quei mezzi che la tecnica moderna ci offre. Dall'effetto di shock pubblicitario all'oggetto quotidiano come azione scenica, al marchio di fabbrica come abitudine visiva di metafisicizzare. Chiarire tutti questi presupposti di molte delle ricerche attuali può servire a meglio caratterizzare, senza intenzioni teoriche o programmatiche, una nuova possibilità espressiva a comportamento narrativo. La differenza con le ricerche che abbiamo esaminato prima è essenzialmente di ordine strutturale. In un suo articolo Nello Ponente ha definito questo diverso comportamento: "La funzione dell'arte non può essere soltanto di protesta, di contrapposizione, o addirittura, di abdicazione nei confronti della

Titolo || Le ragioni narrative della pittura
Autore || Achille Perilli
Pubblicato || «Il Verri», n° 10, ottobre 1963, Milano
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag 2 di 2
Lingua || ITA
DOI ||

produzione industriale o della partecipazione alla spinta tecnologica impressa alla società. Deve inserirsi invece in questo processo, con la propria autonomia e con la propria diversa finalità, con una propria organizzazione che magari sfrutti, nella determinazione del proprio spazio, le limitatezze dei mass media, che li trasformi, li tolga all'abusato, li restituisca per elaborazione cosciente e intenzionata all'attualità dell'indagine estetica e quindi conferisca ad essi una nuova validità che sia anche morale". Io aggiungerei che occorre considerare la possibilità di una lettura prolungata in tempi diversi e gradualmente, complessa nei temi esposti e nei significati possibili, continua nello spazio. Il quadro, nella situazione che stiamo esaminando, non richiede una visione diretta, ma divergente; pretende tempi rapidi alternati ad osservazioni lentissime, vuole prolungare l'emozione al di là dell'oggetto, fino ad utilizzare in maniera preponderante la memoria più che l'occhio. Citando Bergson: "Nessuna immagine sostituirà l'intuizione della durata ma molte immagini diverse tolte a ordini di cose assai differenti, con la convergenza della loro azione potranno dirigere la coscienza sul punto preciso in cui c'è da cogliere un'intuizione determinata". Questa operazione di messa a fuoco di un momento vissuto, questo farsi della memoria rifiuta ogni immediata percezione, ogni possibilità di sintesi formale, ogni teorica di spazio unitario e prospettico, per tentare di definirsi come narrazione, come riduzione del reale all'ipotetico, come passaggio del vedere all'immaginare. È una pittura di ipotesi più che di forme: di ipotesi di eventuali funzioni disposte rispetto alla realtà non più dialetticamente o contrapposte ma in termini di equivalenza. E qui il narrare pittorico si raffronta al romanzo come genere, nei modi come l'intende Altheim: "Caratteristica del romanzo, nell'antichità come ai giorni nostri, è invece la sua tendenza ad abbracciare la totalità: esso restituisce il vivente nella sua inesauribilità, l'illimitato le forze e le possibilità ovunque operanti". E per romanzo non ci si vuole limitare ad un genere o ad una forma espressiva, ma si vuole conglobare in esso poesia e prosa, cinema o teatro in un particolare rapporto con la realtà. "Vogliamo non già la forma, bensì la funzione" scrisse Klee, e in questo caso che io tento di descrivere con tutte le difficoltà che nascono nel trattare qualcosa nel momento del suo farsi, e con l'intenzione di chiarire, più che agli altri, a me stesso le fasi di questo processo, codesta aspirazione rappresenta il punto centrale. Occuparsi della funzione significa porre l'accento più che sul valore della singola opera sulla continuità e sulla persistenza di particolari elementi strutturali. Significa non più porsi un problema di rivestimento ma tentare una indagine sulla reale consistenza delle strutture, siano esse di ordine sociologico o di provenienza archetipa. Significa scavare nella sostanza dell'umano per l'elaborazione di un complesso formale non più sintetico, bensì paratattico.