

Nuovi linguaggi? Tutto qui?

Paolo Balmas

Come avete potuto constatare dal programma il mio intervento ha un titolo un po' inusuale: "Nuovi linguaggi? Tutto qui?" Mi rendo conto che potrebbe suonare provocatorio nei confronti del convegno stesso e pertanto comincerò con qualche chiarimento in proposito. La domanda che mi pongo non vuole essere polemica, né mettere in discussione gli intenti della manifestazione, al contrario vuole provarsi a salvaguardarla da una serie di obiezioni che potrebbero venirgli proprio dai protagonisti di quella ricerca giovanile su cui essa, in fin dei conti, si interroga.

Nella lettera d'invito che tutti abbiamo ricevuto troviamo scritto: "L'incontro ha lo scopo di porre al centro la ricerca dei critici d'arte italiani sui segni o sui linguaggi artistici e/o su quelli estetici all'inizio del XXI secolo, tra racconto e rappresentazione, iconismo e aniconismo. Dall'incontro-evento si vogliono catalogare le molteplici tendenze e funzionalità dei modelli critici e visionare contestualmente se vi sono nuove espressività artistiche o nuovi linguaggi (siano essi sincronici o diacronici) nella produzione artistica contemporanea." Io ho provato a leggere queste parole mettendomi nei panni di un artista delle ultime generazioni e mi sono subito reso conto del fatto che come tale avrei potuto sentirmi non adeguatamente rappresentato dal tipo di attenzione che esse rivelano. Avrei potuto sentire il mio lavoro in qualche modo penalizzato dall'incentrarsi del discorso soprattutto sulla presenza o meno di "nuove espressività artistiche o nuovi linguaggi". Perché dico questo? Perché credo che la strada migliore per penetrare nell'arte più avanzata dei nostri giorni non sia quella di mettersi dinnanzi ad una delle opere più recenti e chiedersi quale sia il gradiente di novità raggiunto dai significanti e significati di cui è costituita, ma quella di chiedersi se per caso il suo autore non abbia avuto intenzione di fare qualcosa di diverso, se la sua ambizione o pulsione non sia stata piuttosto quella di chiamarsi fuori dalla ben nota trappola, per cui ad ogni artista, sull'onda lunga del Moderno, viene chiesto di donare all'umanità un nuovo sistema di segni, e proporre piuttosto un nuovo modo di attraversare la vita.

Ma se questo è quello che le nuove generazioni ci propongono e se accettiamo l'idea che tutto ciò non possa essere ricondotto sic e simpliciter alla coerenza e coerenza interna di una inedita forma di semiosi, resta da chiedersi attraverso quali strumenti di comunicazione ce lo propongano. La risposta è sotto i nostri occhi: attraverso i linguaggi che gli sono più vicini, che praticano tutti i giorni, che parlano e che fruiscono di continuo; linguaggi legati alle nuove tecnologie, anzi più precisamente, non tanto alle nuove tecnologie quanto alla facilità che, grazie ad esse, si ha oggi nel riprodurre immagini, nel passare da un'immagine all'altra, nell'elaborare dati visivi (ed altri ad essi associati) che spesso non sono stati prodotti in proprio da chi se ne serve e che tuttavia i giovani sentono come qualcosa che gli appartiene, se non addirittura come qualcosa che li qualifica marcando una separatezza dal resto della società, una differenza di cui andare orgogliosi.

Il mio intervento è stutturato un po' come una dimostrazione del fatto che l'importante non è rifare ogni volta tutto da capo, ma istituire giochi di linguaggio adeguati all'esperienza che si vuole trasmettere o alla quale si vuole avviare il destinatario del proprio messaggio.

Fare questo equivale, in un certo senso, a difendere le nuove generazioni da una accusa che spesso gli viene mossa che è quella di eclettismo. Un'accusa che spesso non suona tanto come un rimprovero quanto come una constatazione epocale, una presa d'atto del fatto che oggi nessuno ha più la tensione necessaria a produrre linguaggi inediti, non solo perché tutto è già stato detto, ma anche perché si

trova più comodo e più consono muoversi da un linguaggio all'altro e produrre soprattutto quel qualcosa che viene chiamato "ipertesto". L'ipertesto - si sottintende - funziona in qualche modo come una innovazione, ma in realtà rivela soprattutto che chi se ne serve si è arenato, si è impantanato, gira sempre attorno alle stesse cose e non ci mostra alcuna direzione privilegiata verso cui indirizzare lo sguardo. Un modo di argomentare questo che, in qualche modo, richiama idealmente uno dei periodi considerati più negativi della Storia dell'Arte: quello dell'Eclettismo tardo ottocentesco. Io vorrei dimostrare che non è affatto così, che nella produzione artistica attuale esiste eccome una forma di progressione, o meglio ancora di "trasformazione intenzionata" degli strumenti di comunicazione preesistenti. Preferisco quest'ultima espressione perché, come voi ben sapete parlare di progressione in Storia dell'Arte è pericoloso, potrebbe far pensare ad una forma di escatologia, ad una metafisica del progresso di matrice idealistica che certamente non è più il caso di evocare. Parlando di trasformazioni intenzionate, rimaniamo, invece, in una dimensione storica contingente e circoscritta. Chi opera una "trasformazione intenzionata", non pretende di andare verso il meglio in senso assoluto, si sforza soltanto di entrare in sintonia con le trasformazioni del reale che vorrebbe vedere attuate, alle quali si sente intimamente legato e senza la speranza delle quali non riuscirebbe a vivere.

Proviamo allora a partire dalla nozione di base che è quella di linguaggio. Naturalmente se dovessimo attenerci al rigore scientifico, quindi alla "scienza dei segni", il modo in cui noi storici e critici dell'arte ci serviamo della parola linguaggio ci verrebbe subito rinfacciato come generico. Qualsiasi semiologo di professione ci direbbe "un momento stiamo usando entrambi la stessa parola, ma siamo sicuri che anche il senso sia lo stesso?". Ciò premesso ci verrebbe consigliato di distinguere tra "lingue naturali" che sono fin qui le meglio esplorate e analizzate, "linguaggi convenzionali altamente codificati" che sono i più facili da studiare, e "semiotiche specifiche", come quelle del visivo, per le quali finora ci sono soprattutto proposte e ipotesi di definizione non ancora definitivamente consolidate. Infine, una volta confinato il nostro uso del termine in oggetto in quest'ultimo campo ci verrebbe chiesto di stipulare con chiarezza la sua copertura semantica e subito dopo sui nostri sforzi in proposito comincerebbero a piovere tali e tante di quelle obiezioni che in breve ci porterebbero alla paralisi definitiva. Poiché, però, per anni fra critici e artisti ci siamo intesi benissimo possiamo egualmente provare a capire, avvalendoci di pochi concetti chiave e di un semplice schema generale che cosa s'intendeva fino a qualche anno fa quando si parlava di innovazione linguistica e soprattutto che cosa, in un certo senso, per inerzia si continua ancor oggi ad intendere. Anticipando sin da ora che proprio quest'inerzia, questo fatto di rifarsi ancora ad un modo di intendere l'innovazione linguistica troppo rigido, è ciò che impedisce ai più di intravedere il grande potenziale di innovazione che c'è nel modo di fare arte delle nuove generazioni.

Diciamo dunque che il nostro schema potrebbe essere questo: l'artista lavora sul significante, cioè sulla faccia più esterna del segno, quella con la quale si entra in contatto più direttamente. Lo manipola, lo scompone morfologicamente, cerca di trasformarlo e, se necessario, in qualche modo, lo forza. Perché fa questo? Lo fa evidentemente sotto un impulso, una pulsione, qualcosa che lo spinge a cercare un segno più potente o diversamente potente. Quindi da una parte c'è un'esigenza e dall'altra un risultato da verificare, inizialmente sulla propria "competence" di parlante, di membro di una comunità linguistica, e poi su quella altrui.

Ma l'esigenza da cui siamo partiti che tipo di esigenza è? E' chiaro che non può trattarsi altro che dell'esigenza di fissare i contenuti

di una certa area di senso rendendoli ripercorribili e comunicabili a volontà.

Un'esigenza che a secondo della sua profondità ed estensione può adire a risultati molto diversi che vanno dalla semplice ristrutturazione dell'universo dei significati di un codice già in uso, fino alla sua parziale o totale destabilizzazione.

E qui siamo arrivati al punto debole, al nodo rivelatore dell' inadeguatezza di quella critica dalla quale abbiamo ereditato la terminologia latamente semiotica che ci siamo abituati ad usare. In genere questo tipo di critica valutava l'importanza storica dei vari artisti in relazione all'ampiezza della ristrutturazione messa a segno. Chi con la sua manipolazione del significante ristrutturava solo parzialmente l'universo dei significati di un determinato codice in uso era ritenuto solo interessante (un anticipatore o precursore più o meno acuto), chi riusciva a provocare una crisi evidente e profonda era ritenuto culturalmente importante, ma non decisivo (un "eroe negativo" o un "maledetto"), chi infine riusciva non solo a produrre il collasso del codice di partenza, ma anche a rimpiazzare quest'ultimo con un altro. nato già adulto e con le armi in pugno come Minerva dal cervello di Giove. era un protagonista assoluto, un uomo del destino e forse qualcosa di più, una sorta di necessità storica in sintonia con tutto il sapere più avanzato del suo tempo.

In tutti questi casi come si vede vi erano almeno due presupposti impliciti, e cioè, in prima istanza che l'esigenza di tradurre senso in significato manifestata da ogni artista non possa che essere ogni volta una sua esclusiva elaborazione già in qualche modo in sé compiuta e in seconda istanza che ogni nuovo linguaggio non possa che invalidare definitivamente quello da cui il suo creatore prende le mosse.

Ora mi sembra che sia la storia dell'arte che quella del costume negli ultimi decenni si siano incaricate ampiamente di smentire tutta questa costruzione, la prima mostrandoci dopo il momento catastrofico costituito dall'esperienza del Concettualismo, come tutti i linguaggi visivi che fin qui l'uomo ha elaborato possano tranquillamente convivere tra loro, in una sorta di eterno presente, sotto forma di simulacri che non impegnano chi se ne serve se non nel senso del valore che questo servirsene (entro un ventaglio di possibilità in grado di crescere su se stesse ad infinitum) assume rispetto alla flagranza del contesto attuale e la seconda nel senso del suo metterci ad ogni piè sospinto di fronte alla constatazione della perdita di sostanza dell'intera realtà, oramai sprofondata dietro una stratificazione di sistemi di segni tanto più micidiale quanto più seducente.

Poiché sono da sempre convinto che l'arte somigli molto di più ad una lingua naturale che non ad una semiotica specifica o ad un linguaggio convenzionale, proverò a farmi capire, soprattutto dal pubblico di ragazzi che ho di fronte, con un paragone tratto dalle vicende recenti della nostra lingua. Come ognuno di noi, durante la mia esistenza ho assistito al nascere e diffondersi di molte parole, create non si sa da chi, ma alla fine accettate da tutti. Partirò perciò da una di queste parole emersa come per incanto dai recessi della periferia romana. la parola "coatto" un termine che quando nacque stava a definire un certo tipo di personaggio a tutti ben noto, quello del giovane di borgata, ignorante, ma compiaciuto della propria destrezza, che verso la metà degli anni '60 finì per soppiantare definitivamente il pasoliniano "ragazzo di vita" non ancora depauperato della sua umanità dall'impatto con la civiltà dei consumi. Da un punto di vista psicolinguistico che potrebbe essere paragonato all'esigenza di tradurre senso in significato propria dell'artista, il vocabolo in questione probabilmente prese forma dall'incontro tra diverse suggestioni, quelle provenienti dal termine legale "domicilio coatto", quelle provenienti dalla lingua latina trasmesse con l'insegnamento scolastico ed altre di carattere gestaltico legate ad un certo modo di muoversi e di gestire. Fatto sta che la nuova parola ebbe un successo straordinario e divenne subito

d'uso comune perchè tutti vi riconoscevano la sintesi di una propria esperienza che chiedeva di essere messa in forma.

Qualche anno fa ho scoperto parlando con mia figlia ed i suoi amici che oramai della gravidanza di quel termine non esiste più nessuna consapevolezza diretta e che anzi nel gergo dei più giovani esso è inserito in una strana triade che comprende altri due termini: "zecca" e "pariolo" derivanti, ad evidenza, l'uno da un modo dispregiativo di classificare i contestatori della sinistra extraparlamentare considerati parassiti della società, e l'altro da "pariolino" ovvero figlio di papà che abita nel quartiere più scic della capitale. Ho scoperto insomma che oggi la "zecca" non è necessariamente un frequentatore di centri sociali e di collettivi politici, ma più semplicemente uno che, ha deciso di vestirsi e atteggiarsi in un certo modo, ad imitazione dei vecchi "compagni" degli anni '70, anche se in realtà è un consumatore come tutti gli altri "politicizzato" solo quel tanto che serve a sostenere la sua immagine a scuola. Allo stesso modo il "pariolo" con il suo modo di vestire costoso, ma sobrio e il suo eloquio contenuto può benissimo essere semplicemente un ragazzino che vuole trasmettere un messaggio del tipo "io sono un ultra raffinato che ascolta solo certa musica e frequenta solo certi locali", ma restare di fatto un poveraccio che poi in realtà vive confinato in periferia e i Parioli non sa nemmeno dove siano. E ho saputo infine che il glorioso "coatto" (a suo tempo immortalato da Thomas Milian nella serie di film su "Er Monnezza") oramai non è più necessariamente un giovinastro costretto dai suoi oscuri natali ad imporsi sugli altri con modi espliciti, un gergo colorito e un abbigliamento eccessivo, ma può tranquillamente essere uno che per apparire un duro ha scelto questi segnali oramai codificati senza nessun timore di vedersi per questo declassato da un gruppo che magari sa benissimo che il padre è un professionista di grido o un ricco commerciante.

Il mio naturalmente è solo un esempio come un altro, ma credo possa valere per dare un'idea anche a chi è digiuno di sociologia e semiologia di quanto oggi i sistemi di segni a disposizione di ognuno di noi siano ormai disancorati dall'elaborazione individuale di possibili modifiche il cui successo abbia a che vedere con un vissuto che da oscuro si fa via via più chiaro accomunando tra loro singole coscienze ben radicate nella propria esperienza esistenziale intesa come premessa irrinunciabile ad ogni e qualsiasi ricerca di valore.

I sistemi di segni sono al contrario tanto più inestricabilmente intrecciati tra loro in quanto l'intreccio stesso non è oscuro, ma palese e sembra riflettere un ordine perfetto delle cose, un'ordine senza gerarchie di valori, senza radicamento nella storia e senza rischi di cortocircuito.

Tenendo conto di tutto questo, quello che mi sembra di aver capito delle nuove generazioni di artisti è che esse dopo un primo periodo in cui si sono divertite a percorrere in lungo e in largo questi circuiti informativi, queste autostrade della derealizzazione, abbiano ora maturato il desiderio di scardinarne le connessioni individuando non tanto dei sistemi di segni alternativi e risolutivi, quanto dei percorsi non previsti, delle stringhe destabilizzanti che pur essendo per ora invisibili già innervano ciò che ha fagocitato la realtà tangibile di un tempo. Ora, la ricerca di questi percorsi, di questi crinali e di queste faglie da far emergere e mettere a disposizione di tutti non può più essere affidata all'intuizione, alla manipolazione del significante che consente di intravedere possibili ristrutturazioni del significato, deve piuttosto essere progettata. Attraversare per scardinare, per disconnettere, per non essere eterodiretti nei propri percorsi, senza però tornare ad un livello d'intervento artigianale privo dei vantaggi dell'informazione allargata, della velocità di trasmissione e acquisizione dati, della moltiplicazione, trasformazione e riproduzione di immagini, suoni e testi, non può che significare programmare i propri interventi.

Siamo dunque di fronte ad una nuova accezione del termine progetto, ad un significato del tutto diverso da quello ormai esaurito proprio del gergo artistico tardomoderno.

Cosa si intendeva infatti per “progettare” in arte fino a qualche anno fa? Poco più che una metafora sempre più estenuata, sempre più priva di sostanza. Più o meno si diceva “io destrutturo il linguaggio artistico, rimetto a vostra disposizione i mattoni di cui era costituita la comunicazione visiva, cominciamo tutti insieme a ricostruire, troviamo nuove regole inattaccabili dall’ideologia dominante, dal pregiudizio mimetico e avremo un’arte politica senza essere asservita alla politica, formalizzata senza essere formalista.” Questo l’hanno fatto in centomila, l’ha tentato Mondrian e dopo di lui un’infinità di epigoni, l’hanno tentato i concettualisti con una nuova consapevolezza che li ha allontanati dall’obbligo stesso di produrre un’immagine ed anche qui le proposte sono state valanga. In breve dagli inizi del XX secolo agli anni ‘70 del medesimo si è destrutturato di tutto, si sono proposti centomila modi di ricominciare, ma si è sempre rimasti a qualche cosa di propedeutico, di molto simile alla paginetta delle asticelle su cui insistevano i maestri di una volta prima di insegnarti a scrivere. Naturalmente ci sono stati anche molti tentativi di andare oltre le asticelle, di complessificare il linguaggio, ma lì sono cominciati i guai perché nel momento in cui il linguaggio si complessifica bisogna fare delle scelte e non si può più essere dei maestri che si limitano alle premesse. Bisogna giustificare le scelte, difenderle, prendere posizione. Anche questo, naturalmente, è stato fatto, ma è stata una rissa, le più disparate concezioni del moderno si sono date battaglia all’insegna di un nuovo ogni volta diverso e ogni volta più nuovo del precedente.

Oggi invece “progetto”, non tanto nel linguaggio della critica, quanto in quello degli artisti, ha un significato molto meno pretenzioso, significa imparare ad attraversare la realtà in cui bene o male siamo immersi e farla reagire. Non ci si sente più interpreti dei principi della scienza, ma si ricorre a qualcosa di simile all’esperimento scientifico. Non si prefigura la società perfetta del domani, ma ci si accosta alla ricerca sociologica.

Sarei tuttavia insincero se negassi che nelle nuove tendenze non mancano le astuzie e i trucchi del mestiere. In esse infatti è sviluppatissima la cura dell’immagine, della confezione, dell’incorniciamento mediaticamente seducente. E’ un rimprovero che le nuove leve artistiche si sono sentite fare molte volte: “voi confezionate molto bene delle cose che somigliano a quelle che già si facevano negli anni ‘70 ecc. ecc.” Io stesso ho mosso più volte simili rimproveri a questo o quell’artista, ma anche a questo c’è una risposta corretta che i migliori non hanno tardato a dare: “Non è così, la nostra cura per la confezione dipende dall’esigenza di rendere più facile la comunicazione, di mettere le nostre proposte in sintonia con i sistemi di attesa del pubblico, di battere sul suo stesso terreno la concorrenza di altre immagini, ma quello che conta è la sostanza, l’efficacia del messaggio, la sua capacità di rimettere in moto una ricerca di valori altrimenti soffocata” In questo senso si muove anche l’artista che ho segnalato per la mostra che doveva accompagnare il convegno: Maria Chiara Calvani. E’ un’artista giovane ma molto preparata e riflessiva che elabora i suoi “progetti” con una certa flessibilità, cioè ponendo delle domande ad una catena di persone che non vuole essere un mero campionamento, ma qualcosa di vivo, un gruppo che può essere chiamato in causa anche per ulteriori sviluppi dell’idea di partenza. In uno dei lavori più recenti, “Tell me a tale” in cui Maria Chiara chiede a chi vuole collaborare di raccontargli la fiaba che “prende per mano” il suo sonno, le risposte già ottenute vengono pubblicate su un sito internet e quindi possono stimolare successive risposte modificando magari l’orientamento dell’insieme e gettando nuova luce sulla proposta stessa che potrebbe così aprirsi ad

interpretazioni inattese. In questo interesse per le fiabe che vengono raccontate ai bambini prima di dormire, ma anche per la traccia di se che tale pratica così universalmente diffusa lascia negli adulti, sarebbe naturalmente sbagliato vedere una semplice curiosità venata di nostalgie intimistiche, l'ambito di indagine infatti è potenzialmente infinito e rappresenta un aspetto della vita privata di ognuno che solo apparentemente non riguarda il sociale o non incide su di esso. Se infatti ci si pensa bene, non solo attraverso il racconto delle fiabe tutti siamo stati in qualche modo preparati alla vita secondo le credenze e i valori della famiglia di provenienza, ma tutti abbiamo anche sperimentato un momento di soglia fra l'essere informati, l'immaginare e il produrre a nostra volta nuove storie, un momento che ci ha introdotti alla consapevolezza della creatività del linguaggio in una dimensione di confidenza con noi stessi assolutamente irripetibile a livello istituzionale.

Trovare in ciò che sembra riguardare solo la sfera del privato testimonianze di un'attività immaginativa che non può essere aggredita più di tanto dagli stereotipi della società dello spettacolo, dai modelli di comportamento incarnati nella "soap opera" o nella pubblicità, naturalmente comporta anche una modalità di esplorazione di nuove aree di senso e di traduzione delle stesse in significato che non può essere ridotta semplicemente al momento dell'installazione dei dati raccolti, ma che ha a che vedere con l'idea di condivisione, nel senso che dinnanzi al lavoro della Calvani anche laddove esso è sfociato in pannelli, immagini, libri o fotografie che testimoniano della sua personale propensione alla ristrutturazione del linguaggio è impossibile non considerare anche un certo gradiente di messa in forma del senso già operato da coloro a cui l'artista ha rivolto le sue domande. Una verità che risulta tanto più palese in un lavoro come "Lezioni di Geografia" basato sul visitare e fotografare le camere da letto dei suoi interlocutori alla ricerca dei loro "dreamkeeper" (custodi del sonno).

Ora se dal caso particolare della nostra artista torniamo alla scena complessiva delle nuove ricerche artistiche, magari facendo capo ai loro rappresentanti più affermati e consolidati, non è difficile accorgersi che l'uso delle tecniche e dei linguaggi più disparati, come ad es. l'effettiva esplorazione fisica dei luoghi in cui il sistema città non totalizza operato dagli Stalker, o l'insistere sul documentare gli amori "border line" di un gruppo di amici su cui è basata una straordinaria serie di fotografie di Nan Goldin. sempre al tema del riattraversamento ci riconducono e sempre al tentativo di disconnettere i sistemi di segni dominanti nell'universo illusoriamente pacificato della derealizzazione si rifanno. Detto in altre parole il vero eclettismo cui ribellarsi è oggi quello della derealizzazione medesima presentata non come tale, ma come luogo della soddisfazione coordinata di tutti i possibili desideri.