



**VISIONI
CONTEMPORANEE
TRA REALTÀ E FANTASIA**

ARSEV
ARS ET EVOLUTIO

**VISIONI
CONTEMPORANEE
TRA REALTÀ E FANTASIA**

A CURA DI
ARPINÈ SEVAGIAN

TESTI DI
ARAXI IPEKJIAN

VISIONI CONTEMPORANEE TRA REALTÀ E FANTASIA

I LINGUAGGI DELL'ARTE

La parola latina *ars*, nella sua accezione più comune, significa (come quella greca *téchne*) capacità di compiere, di realizzare; ma in alcuni casi, in particolare, viene anche utilizzata per indicare un talento a creare alcuni elaborati di pregio come la poesia, la musica, la pittura, la scultura, l'architettura ecc ... Queste vengono considerate "opere d'arte", ma i criteri per riconoscere un oggetto come di valore artistico sono sempre stati flessibili. L'arte è vista come ricerca del bello sin dall'antichità. Infatti, la definizione delle cosiddette estetiche rivolte a sintetizzare l'essenza del bello la troviamo presente a partire dalle civiltà più antiche. Ma nessuna di queste può considerarsi assoluta, anzi, al contrario, relativa, vista l'influenza del gusto, della cultura e del modo di concepirne la funzione. E poi, alcuni oggetti che noi oggi consideriamo artistici (come certi vasi antichi) furono prodotti nelle loro epoche per altri utilizzi che non sono quelli puramente estetici: generalmente la loro funzione era religiosa o pratica. Gli dèi, nelle loro rappresentazioni, avevano all'origine un valore di culto, al di là della bellezza dell'opera, che non era il criterio principale di giudizio. Non è facile, quindi, valutare in maniera corretta un'opera d'arte. Diversi sono gli elementi storico-socio-culturali da prendere in considerazione, come ad esempio la funzione sociale (in particolare per l'architettura), i pensieri o gli esempi estetici a cui si ispira l'artista, il messaggio che si vuole comunicare, le forme espressive, la ricezione del pubblico, il rapporto fra l'artista e il committente, ecc ... L'opera d'arte è, quindi, comunicazione e ricezione, messaggio trasmesso da un emittente (l'artista) a un ricevente (il pubblico); insomma, l'arte è linguaggio: verbale (poesia) non verbale (musica, pittura, scultura, architettura, ecc ...), costituito da particolari codici e segni.¹ Potrei analizzare, ad esempio, il linguaggio musicale, parlare dei suoi segni, della sua sintassi, dei suoi moduli comunicativi ecc...

¹ Anche i suoni possono avere un significato quando sono opportunamente combinati insieme: anch'essi costituiscono un linguaggio. Immaginiamo per un momento di essere in una stanza buia; dall'esterno ci giungono i rumori dei motori, dei clacson, dei freni che stridono, il brusio della folla: noi non vediamo nulla, ma comprendiamo benissimo di trovarci in una città piena di traffico. I rumori ci hanno detto qualcosa, hanno avuto, in questo caso, la medesima funzione delle parole. Se di notte sentiamo il tuono brontolare e poi la pioggia che scroscia violentemente, non abbiamo bisogno di affacciarsi alla finestra per capire che è scoppiato un temporale. Anche in questo caso sono sufficienti i rumori a trasmetterci un messaggio. Anche la musica, della quale il musicista si serve per dirci delle cose, per trasmetterci dei messaggi, è un linguaggio. È un linguaggio strano e abbastanza difficile da intendere, per due motivi principali: in primo luogo perché lo usiamo poco per esprimerci e in secondo luogo perché i suoni non sono in grado di esprimere concetti precisi, idee determinate, come invece riescono a fare le parole; il poeta Giacomo Leopardi sottolinea questa caratteristica della musica, che è un linguaggio più adatto a esprimere dei sentimenti che non delle idee vere e proprie. (B. Baudissone, B. Nicolino, *La ricerca musicale*, SEI).

E tutto a partire dai sette segni fondamentali del suo alfabeto, le note, le pause, il ritmo, la melodia, l'armonia, ma sarebbe un discorso troppo lungo e la cosa più importante da dire è solo che la caratteristica linguistica della musica è l'intensità espressiva e la fantasia, così come di ogni altra forma d'arte. Ad esempio l'architettura con la sua geometria di masse e volumi, la pittura che si avvale di disegno e colore, e la scultura che plasma materiali vari (marmo, pietra, bronzo, legno, cera, ecc ...) per ricavarne accordi plastici di vuoti e di pieni, dinami e tensioni di forme, il teatro, l'opera, la danza, il cinema, vari linguaggi che si fondono, diversi codici che s'intrecciano per esprimere un concetto che va letto e interpretato come interazione di molteplici livelli di comunicazione. In tutte le arti, ma particolarmente in quelle figurative (architettura, scultura, pittura) uno dei criteri più rilevanti e diffusi sin dall'antichità è la corrispondenza dell'opera d'arte al soggetto rappresentato: la verosimiglianza, la mimèsi o imitazione «realistica» della natura e della vita². Soltanto con l'arte moderna, e già con l'impressionismo francese dell'Ottocento, il criterio della verosimiglianza entra in crisi, cominciando dalla rappresentazione dell'uomo, la cui figura viene a mano a mano scomposta, deformata, ironizzata fino a scomparire del tutto nell'arte astratta, per esprimere il crollo drammatico di alcuni valori artistici, che non vengono più considerati come immutabili e assoluti, e per testimoniare la complessa ricerca di una realtà più profonda di quella reale, tangibile, quotidiana³. Le avanguardie storiche del Novecento dal Futurismo, al Cubismo, al Dadaismo, al Surrealismo, poi, teorizzano un nuovo linguaggio dell'arte che si allontana sempre più dalla semplice, oggettiva e pura descrizione, cioè dall'imitazione della realtà naturale, ora l'interesse è rivolto alla sfera dell'interiorità, l'inconscio, fra sogno, fantasia, incubi onirici, angoscia esistenziale⁴.

² Tornando indietro fino alle prime civiltà, pitture e sculture legate alla rappresentazione del corpo umano (dio, principe, eroe), ne sono un esempio tangibile. Le ragioni per cui il ritratto era privilegiato sopra ogni altra cosa, ad esempio il paesaggio, si possono intuire facilmente: l'uomo desidera essere fermato, bloccato, e continuare a vivere, attraverso le sue sembianze, per i posteri; nelle civiltà classiche soprattutto greca e romana, le ragioni di potere e di prestigio avevano piegato l'arte a questa prima ed essenziale funzione mnemonica. A partire dal secolo XIV il ritratto (specie del committente) diventa sempre più una testimonianza del gusto fastoso di una data società - in particolare la corte o le grandi famiglie - in cui si valorizza l'individuo, colto spesso con singolare penetrazione psicologica.

³ Nella linea del progressivo decentramento dell'uomo (nella sua funzione di borghese o di occidentale) significative sono le lezioni di pura suggestione fantastica di Paul Gauguin («Vorrei allontanarmi il più possibile da tutto ciò che trasmette l'illusione di un oggetto...»); il dilaniante impeto di natura iconoclasta di François Auguste René Rodin; l'emblematicità allucinata di Vincent Van Gogh (si pensi alla sua "Sedia": l'oggetto diventa protagonista e rimanda a un'assenza - quella dell'uomo - attestata da qualche segno, la pipa, il tabacco); la scomposizione dinamica dell'individuo nel cubismo di Pablo Picasso e di Georges Braque o nel futurismo di Giacomo Balla e Umberto Boccioni; la deformazione ironica o fantastica del reale in artisti come Oscar Kokoschka o Marc Chagall; l'angoscia già espressionistica di Edvard Munch.

⁴ Con il termine inconscio Freud intendeva un complesso di processi, contenuti ed impulsi che non affiorano alla coscienza del soggetto e che pertanto non sono controllabili razionalmente. L'interiorità umana, quella che tradizionalmente era definita anima o psiche ed era ritenuta indistintamente la sede della razionalità, della volontà e delle emozioni, venne perciò indagata come un complesso di luoghi diversi, ciascuno dotato di una sua forza e di una sua autonomia. Era così possibile conoscere particolari aspetti della personalità soltanto percorrendo vie molto tortuose. L'inconscio in sostanza era una ragione, che trascendeva quella dell'Io, e che comunicava attraverso le sintomatologie la verità non consapevole.

La scoperta dell'inconscio, grazie a Sigmund Freud, stimola l'artista a cercare forme e segni analogici, allusivi, simbolici; a rompere, spesso polemicamente, con i modi più convenzionali e stereotipati di guardare il «bello», fino alla famosa provocazione di Marcel Duchamp che, nel 1917, esibisce col titolo di "Fontana", un orinatoio, dicendo di averlo presentato «in modo tale da far scomparire la sua portata utilitaria»⁵. L'arte comincia a trasmettere, da questa esperienza duchampiana in poi, una data visione della realtà. Si delinea, come nel caso della rappresentazione dell'uomo, un criterio diverso, lontano da quello più diretto e intuitivo di realtà, come quello naturalistico-mimetico che raggiunse il punto più alto di perfezione tecnica nel Rinascimento, con la razionalizzazione dello spazio attraverso la prospettiva geometrica. In verità, ogni epoca ha elaborato i suoi originali criteri per determinare i rapporti fra l'uomo e la natura, per delinearne i valori spaziali⁶. Dalla crisi dell'impressionismo ebbero origine le varie tendenze dell'arte contemporanea (cubismo, dadaismo, astrattismo, espressionismo, ecc.), tutte solidali nel rifiuto della mimèsi come fine ultimo estetico, e quindi della rappresentazione naturalistica del reale, il quale è soprattutto immagine, linguaggio autonomo creato dall'artista. Gli espressionisti, in particolar modo, poi, possono essere considerati a tutti gli effetti i padri delle avanguardie artistiche del Novecento con la loro rivoluzionaria rappresentazione della realtà.

⁵ Per Susan Langer l'arte è un simbolo che a partire da un canale percettivo, articola ciò che è ineffabile e non trova esatta traduzione con le parole. Arthur Danto nella «destituzione filosofica dell'arte» ritiene che si possa distinguere un'opera d'arte da un oggetto qualsiasi (pur identico all'opera d'arte) mediante la sua possibile descrizione all'interno di un dato contesto. Non è un tipo di percezione diversa che caratterizza quindi l'oggetto estetico rispetto a un qualunque tipo di oggetto, ma il diverso contesto culturale. Seguendo il ragionamento di Arthur Danto, la «fontana» di Marcel Duchamp è un oggetto d'arte, anche se in altro contesto è un orinatoio. E' infatti l'artista, che invocando ragioni storiche, culturali ed intenzionali a trasformare un oggetto in arte, tanto che Margolis ritiene che l'opera d'arte sia sì un oggetto astratto, ma tale da non potersi realizzare che in un mezzo concreto. Ne consegue che forse dobbiamo accettare una sorta di dualismo tra lo stato mentale dell'artista e la sua traduzione in un mezzo materiale.

⁶ Nella pittura occorre, ad esempio, studiare il nesso fra le forme e lo sfondo, il quale può presentarsi in tre modi: vuoto (lo sfondo aureo dei mosaici bizantini), con scenari panoramici (pittura romana) o con forme architettoniche (specialmente durante il Rinascimento). Dal Quattrocento in poi - un esempio emblematico è Giorgione, con la sua pittura suggestivamente tonale - realtà e natura finiscono con l'identificarsi sino a diventare il centro di interesse di specifici generi quali la pittura di paesaggio o la natura morta. L'impressionismo di Manet, Monet, Degas, Pissarro non rompe con questa visione romantico-naturalistica del mondo, anche se la sua tecnica coloristica en plein air comincia a corrodere le misure più ovvie del reale facendo valere le istanze soggettive dell'artista, un sentimento dinamico e non accademico della vita, un gusto nuovo per la descrizione degli oggetti e delle impressioni transeunti, per il movimento e per l'istante (Degas e Toulouse-Lautrec). Con Paul Cézanne il realismo assume dimensioni critiche: «Tutto quel che vediamo... si dilegua. La Natura è sempre la stessa, ma nulla resta di essa, di ciò che appare. La nostra arte deve dare il brivido della sua durata, deve farcela gustare eterna. Che cosa c'è dietro il fenomeno naturale? Forse niente, forse tutto. Dunque io intreccio queste mie mani erranti. Prendo a destra, a sinistra, qui e là dappertutto, i suoi colori, le sue sfumature; li fisso, li accosto tra di loro e formano linee, diventano oggetti, rocce, alberi, senza che ci pensi».

Questa rivoluzione portò ad una nuova visione dello spazio, in cui l'oggetto o era in movimento (futurismo) o visto simultaneamente da diversi punti di vista (cubismo)⁷. Quasi tutta l'arte moderna fu caratterizzata da un concetto antinaturalistico che poneva in primo piano il carattere linguistico dell'atto estetico, i valori di creatività e di soggettività propri dell'intuizione creativa, le nuove esigenze di analizzare gli enigmi del sogno, dell'inconscio, del simbolico (vedi le diverse esperienze di Gauguin, Chagall, Miro, Dalí, De Chirico)⁸. Questa esigenza di radicale rinnovamento, tipica dei movimenti di avanguardia, porta all'uso sia di nuove tecnologie, e in particolare della fotografia, sia di oggetti di uso quotidiano, prodotti in serie (i «readymades»)⁹. La ricerca di linguaggi nuovi per una società, come la nostra, a grande sviluppo industriale e soprattutto immersa nelle nuove forme di comunicazione dei mass media, propone, dopo le estreme ricerche informali di Kandinskij, Mondrian e Klee (di quest'ultimo si ricordi il doloroso *Prigioniero*, del 1940, che testimonia un profondo orrore della guerra), un interesse prevalentemente tecnico incentrato sulla materia e sul gesto¹⁰.

⁷ Nelle famose *Demoiselles d'Avignon* (1907) Picasso, mescolando visione frontale e di profilo, inaugura anche una nuova indagine (l'analisi geometrica delle strutture del corpo umano, già intuita dall'ultimo Cézanne) che segna un fondamentale punto di passaggio dal figurativismo all'astrattismo di Mondrian (si vedano, ad esempio, i suoi studi sugli alberi), di Klee, di Kandinskij e di altri maestri. L'analisi dello spazio condotta, dopo Mondrian, da un Fontana (su diversi materiali plastici) o da un Hartung o da un Capogrossi nell'ambito della pittura può essere confrontata con le esperienze del cosiddetto « Bauhaus » (la casa); di Walter Gropius per una architettura puramente funzionale e razionale o di Le Corbusier, che sogna case aperte ai quattro orizzonti.

⁸ Non si deve dimenticare che, da sempre, l'arte ha intrattenuto rapporti con l'immaginario, ad esempio nelle sue varie figurazioni mitico-religiose o fantastiche, dagli animali mostruosi, ai feticci, alle maschere sino alle moderne reviviscenze oniriche del surrealismo.

⁹ Futuristi, dadaisti, surrealisti sperimentano i collages (ritagli di giornale, stracci, foto, manifesti, ecc.), spesso per provocare una reazione critica da parte del pubblico, per denunciare la degradazione o la «morte» dell'Arte nel mondo borghese, in polemica con la tradizione più o meno accademica o conservatrice. Ancora più spinte sono le esperienze degli artisti che si avvalgono del fotomontaggio, degli accostamenti di materiali diversi o degli *objets trouvés*, dei ready-mades come Duchamp e Man Ray, che tra l'altro operano negli Stati Uniti, la patria dell'industrialismo, dove negli anni '60 si imporrà la nuova avanguardia della Pop Art dei vari Johns, Rauschenberg, Warhol e Lichtenstein, con i loro grandi quadri modellati sui cartelloni pubblicitari, con barattoli di minestre, bottiglie di Coca-Cola, ritratti di dive dal sorriso stereotipato.

¹⁰ Così i pittori dell'Action Painting (Pollock, Rothko, Tobey e altri) si affidano alla violenza fattuale del colore (macchie, grovigli di linee, grumi o graffiti, ecc.), Burri tormenta i suoi sacchi con squarci e buchi, lo scultore Henry Moore riscopre antichi valori spaziali con le sue grandi statue curvilinee, neodadaisti (fra i quali soprattutto Baj e Rotella) e seguaci della Pop Art ripropongono l'assemblaggio di puri materiali (spesso rottami) come assoluta negazione del sociale. Paradossalmente, l'arte si serve della lingua massificata dei «media» o del surplus della società del benessere per proporre un linguaggio che si vuole alternativo, ma che spesso rimane subalterno all'ideologia e ai modi comunicativi che pur vorrebbe contestare.

TRA PASSATO E PRESENTE

SEGNI DEL TEMPO

L'Impressionismo e l'Espressionismo, attraverso le opere dei loro esponenti (volte a considerare l'immagine come manifestazione della propria espressività interiore, espressione visiva che nasce dalla percezione sensoriale) iniziano un percorso di ricerca che poi verrà sviluppato e approfondito dai movimenti d'avanguardia, per i quali l'arte era considerata, ad un tempo, riflesso del pensiero e dei sentimenti umani e specchio dei bisogni inespressi e delle componenti irrazionali dell'uomo. Grande fascino avevano esercitato sugli artisti l'indagine psicoanalitica e la speculazione scientifica, che analizzando la relatività dei comportamenti e dei fenomeni, in relazione alla situazione in cui si verificavano, avevano modificato l'approccio alla natura da parte degli artisti. Il rivalutare la cultura come modo di rapportarsi (del singolo o di un gruppo), agli altri ed all'ambiente, piuttosto che come bagaglio di nozioni, attirò l'attenzione sulle cosiddette «culture analfabete»¹. L'espressività ingenua, dell'essere umano libero dai condizionamenti della società moderna, l'arte come rifiuto del potere che la società esercita sull'individuo, diventa strumento di formazione e si propone di cambiare la società dal suo interno. L'arte viene considerata un mezzo di educazione estetica collettiva. Molteplici esperienze, spesso prive di obiettivi chiari e non collegate fra loro evidenziano un senso di malessere indefinito, che riflette le difficoltà dei rapporti umani e la solitudine dell'uomo nella società di massa. Il gigantismo di molte opere d'arte contemporanea, che «impacchettano» monumenti e mura di città, o che «verniciano» intere piazze, dimostrano forse, ancora una volta, il bisogno immutabile dell'uomo di lasciare un segno della propria esistenza, richiamando l'attenzione sul momento del suo passaggio nella storia e nel tempo². Indipendentemente dal soggetto rappresentato, l'artista analizza gli elementi costitutivi dell'immagine (punto, linea, superficie ecc.) e la possibilità di comporli utilizzando strutture precise (modularità, ritmo, peso, linee-forza ecc.).

¹ L'arte dell'uomo primitivo, pre-alfabetico, legato a esigenze di tipo simbolico, comunicativo, a una forma di divulgazione del messaggio, che mette insieme il più pregiato archivio della storia della prima evoluzione dell'umanità, quella che non conosceva la scrittura e che si affidava solo al potere comunicativo dell'immagine.

² Gli artisti contemporanei devono conquistarsi un posto in un ambiente sempre più affollato. Devono fare concorrenza alle onnipresenti immagini dei media e della pubblicità, alle metropoli e ai grattacieli. E per farsi sentire in una società frettolosa, satura di informazioni e di stimoli visivi, cercano immagini che producano una forte impressione.

La superficie non viene più considerata un limite da superare, al suo interno nasce una profondità illusoria, con linee, colori, luci opportunamente collocati: essa diviene, via via, il supporto su cui forma, colori, materiali differenti non sono più utilizzati per rappresentare la realtà esterna, bensì l'espressività dell'artista, i suoi sentimenti, i criteri su cui basa la composizione, o anche soltanto il movimento compiuto dal suo braccio nel tracciare segni sulla tela. Gli artisti cercano e studiano le possibilità espressive dei materiali tradizionali e sperimentano nuovi materiali e nuove tecniche. Con le composizioni polimateriche, l'introduzione delle materie plastiche e delle fibre sintetiche, gli assemblaggi di materiale vario in cui i pezzi vengono incollati, inchiodati, saldati insieme, si assottigliano i confini tra pittura e scultura e non hanno più senso le classificazioni delle opere in base ai generi (paesaggio, natura morta, ritratto ecc.). Gli artisti contemporanei rivendicano la piena autonomia dell'arte e della creazione artistica: in base alla personalità di ognuno ed alla propria ricerca, l'arte è vista come manifestazione di dissenso nei confronti del potere politico, come provocazione (Futurismo, Dada), come manifestazione del sogno, dei propri bisogni inespressi, come pura ricerca visiva ecc³... Alcuni esponenti di rilievo sono: **Ardengo Soffici** (Rignano sull'Arno 1879 - Forte dei Marmi 1964) con la sua produzione pittorica che corrisponde a quella singolare posizione, da lui assunta nel campo letterario e critico, di anticonformismo, non mai drastico, però, rispetto alla tradizione. Paul Cézanne è, fra i maestri di Parigi, quello il cui insegnamento è stato per lui il più fecondo, tanto da riaffiorare di volta in volta nei suoi quadri migliori; **Bruno Innocenti** (Firenze, 1906 - 1986) con le sue sculture basate su un procedimento di lettura analitica del reale fondato sulla scomposizione e sintetizzazione della forma in volumi essenziali, memori della meditazione sull'opera di Paul Cézanne, evidente osservando soprattutto i disegni giovanili (conservati presso il Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi e nei taccuini custoditi dagli eredi) e i pochi dipinti eseguiti; **Leonor Fini** (Buenos Aires, 30 agosto 1907 - Parigi, 18 gennaio 1996) con la sua pittura introspettiva, con le sue scelte indirizzate verso tematiche nordiche ispirate anche dal pittore svizzero Heinrich Füssli e dal britannico William Blake: figure femminili sospese tra la sfinge e la bambola sono circondate da esseri inquietanti e asessuati. Il rimando all'eros è sempre più evidente, le figure danzano su uno sfondo scuro opprimente e le composizioni sembrano uscire da un allestimento teatrale per un'opera di Ibsen. **Paola Levi-Montalcini** (Torino, 22 aprile 1909 - Roma, 29 settembre 2000) con la sua pittura dapprima appartenente a una fase figurativa che verso il 1950 si rivolge all'astrattismo ed a una sapiente ricerca materica. Nella monografia del 1939 così Giorgio de Chirico dà il seguente commento dei dipinti figurativi degli anni Trenta, come Ulivi, Alberi o Piccolo bosco: «Essa costruisce la sua opera dalle fondamenta, che vuole solide e resistenti. Si può vedere questa preoccupazione di coprire lo spettacolo che rappresenta con le forme e i colori, tanto nelle figure quanto nelle nature morte e nei paesaggi».

³ Un viaggio, quello dell'arte contemporanea, volto a smontare la nostra realtà preconfezionata e scoprire assieme ad artisti di rottura che - se la facciata della nostra attualità ci offre l'immagine di un sistema ipocrita, anestetizzato, perbenista e legato a poteri forti - dietro c'è un sottobosco vivo, rivoluzionario, colorato, umano, curioso e coinvolgente.

STEFANO FANARA



Foto della serie **Heads**, 2011 (estratto della serie completa di 13 sculture)
polvere di quarzo, vernice, acrilico, poliuretano espanso