



UN MOMENTO DI
RELAX DOPO CENA / A
MOMENT OF RELAX
AFTER DINNER, COMO,
EX CHIESA DI / FORMER
CHURCH OF SAN
FRANCESCO

Marco Senaldi è critico e teorico dell'arte. Ha scritto, insieme ad Antonio Piotti, Lo spirito e gli Ultracorpi (Franco Angeli, Milano 1999); ha collaborato a vari programmi televisivi per le reti Fininvest e Rai, tra cui "Le notti dell'Angelo"; ha insegnato Estetica presso l'Accademia Carrara di Bergamo e ha organizzato conferenze e dibattiti per il Comune di Milano.

Ho scritto t'amo sulla sabbia, titolo di una canzone pop degli anni Sessanta, introduce bene all'idea dei rapporti fra arte e linguaggio.

La storia di questi rapporti risale alla cosiddetta "svolta linguistica", intesa come l'affermarsi imperioso della linguistica, della semiotica, dello strutturalismo *et similia*, nella sfera delle scienze umane a carattere teoretico (filosofia, psicologia, antropologia, ecc.) e infine nell'arte.

Per la verità, fin dalle avanguardie storiche, l'arte, in quanto "moderna", ossia in quanto frattura con l'arte del passato, aveva integrato a buon diritto il linguaggio entro il campo dell'opera. Nel caso del futurismo, nato dapprima come movimento letterario, lo sviluppo delle "parolibere", aveva favorito lo scambio fra elementi visivi e linguistici; il cubismo invece aveva attinto direttamente il linguaggio dalla realtà preesistente, e così fecero i pittori dadaisti, ad esempio utilizzando frammenti di giornali, di etichette, di biglietti, come campiture cromatiche e pittoriche; i surrealisti invece, che coltivavano l'automatismo, utilizzarono il linguaggio come una sorta di lapsus introducendolo nell'opera a mo' di didascalia "assurda" (come nel famoso quadro di Magritte "questa non è una pipa").¹

Ma negli anni Sessanta, precisamente a partire dal 1961 con le definizioni di Henry Flynt, fino alla vera e propria definizione di Conceptual art (da parte di Sol LeWitt nel 1967 e di Kosuth nel 1969) e la fondazione del collettivo artistico Art & Language negli stessi anni, la svolta verso una totale resa dell'arte al linguaggio, o addirittura all'astrazione che li linguaggio sottintende, diventa radicale.²

Così radicale che nel suo *Art after philosophy* (1969) Kosuth può arrivare a riconoscere che Duchamp aveva già previsto con lucidità la concettualizzazione di tutta l'arte in un modo a paragone del quale l'opera di artisti pur consapevoli come Manet o Cézanne, fino ai cubisti, appare "timid and ambiguous".³ Come se in fondo anche l'operato degli artisti che in qualche modo si potevano definire ancora "classici" non fosse leggibile che come una "anticipazione" del vero destino dell'arte tutta – ossia del suo destino concettuale. Il senso dell'aggettivo "concettuale" – scelto chiaramente con intento polemico verso altri aggettivi filosofici attribuibili o attribuiti all'arte, come "spirituale", "ideale" o anche solo "astratta" (o anche appunto "filosofica") – si chiarisce solo in relazione ad un contesto culturale in cui il linguaggio diveniva progressivamente l'orizzonte teoretico di riferimento. Il motivo per cui gli artisti concettuali si definiscono così dipende dunque dal fatto che il linguaggio, entrato provvisoriamente nei quadri novecenteschi come elemento poco più che decorativo, aveva attecchito fino a

porsi come il solo modello valido per definire “una identità” dell’arte – e questo proprio dopo che Duchamp aveva distrutto ogni altra possibile identificazione “materiale” (ossia morfologica, ottica, retinica, dunque “estetica”). La smaterializzazione dell’identità dell’arte era dunque una sorta di necessità storica a cui gli artisti non possono sottrarsi: essi trovano la risposta appunto nel fatto contemporaneo che già la filosofia (e la sociologia e l’antropologia...) si sono “smaterializzate”, hanno rinunciato al loro “oggetto” (l’uomo, il sapere, la verità...) e si sono arrese al modello linguistico, e che soprattutto l’analisi filosofica dell’arte, o estetica, si è definitivamente tramutata in analisi linguistica, in semiotica.

L’ambizione della semiotica, fin dal tempo della “svolta linguistica” (attorno agli anni Sessanta, con opere come i saggi di linguistica generale di Jakobson e di Hjelmslev) è totalizzante: tutti i fenomeni culturali sono fenomeni di comunicazione e significazione, ergo fenomeni strutturati come un linguaggio; dato che l’arte è un fenomeno culturale, essa sarà strutturata come un linguaggio, e sarà possibile fornirne delle regole di interpretazione e lettura. Jakobson è chiaro: “L’arte è sfuggita a lungo all’analisi semiotica. Pure non vi è dubbio che tutte le arti... si riferiscono al segno” e ad un codice analogo a quello linguistico, anche quando è più genericamente percettivo o culturale; infatti, ribadisce Eco, la significazione “è un fenomeno che abbraccia l’intero universo culturale”.⁴ Insomma, la semiotica si è comportata, all’inizio (ma anche molto più tardi, quando, per ragioni di insufficienza del modello linguistico, ha dovuto introdurre il modello “testuale”) come Predator, il sanguinario alieno del film omonimo: trovandosi in un mondo che non conosce, esso mette in atto non tanto strategie di sopravvivenza per adattamento, quanto sofisticati meccanismi di lettura: in una scena famosa, il mostro, di fronte all’ambiente per lui ignoto della savana, fa ricorso a un pratico attrezzo che si porta al polso come un grosso Swatch, e “scansiona” il panorama che lo circonda rendendolo così intellegibile ai propri sistemi di comprensione, traducendone le immagini in serie numeriche. Similmente, l’approccio semiotico al mondo è totale, e di questo mondo fanno parte anche le opere d’arte, come se anch’esse facessero parte del paesaggio incognito che la teoria deve prendere in esame e “spiegare”. In effetti, se esaminiamo alcune di questi tentativi di “scansionamento” semiotico osserviamo vere e proprie ri-traduzioni, come quella operata ancora da Eco in *Prospettive di una semiotica delle arti visive* (1980).⁵ Ne segue che l’arte, per citare ancora Jakobson “ha cessato di sfuggire alla semiotica”, anzi ne è divenuta parte integrante. Va da sé, che la svolta linguistica perseguita dagli artisti concettuali e da posizioni come quella di Art&Language sembrano stare perfettamente, fin troppo perfettamente, dalla parte di questa considerazione di ogni realtà come realtà segnica, ossia imputabile di una ricollocazione in chiave semiotica. In sostanza, ragionano gli artisti concettuali, se è vero che ogni fenomeno culturale non è che

semiosi, allora trasformiamo anche i fenomeni culturali che tendono a far resistenza ad una lettura direttamente linguistica – come l’arte un tempo “visiva” o “iconica” – in fenomeni direttamente linguistici. O in altri termini, se *res sunt nomina*, cessiamo di produrre quel resto intraducibile che sarebbero le *res* e produciamo solo e direttamente *nomina*. Così finalmente si potrà dire con Jakobson che “parlare di ‘grammatica’ di un’arte non è far uso di una metafora oziosa”,⁶ e la forma stessa dell’opera d’arte diventerà “the grammar for the total work”.⁷ Naturalmente, se l’opera d’arte e la struttura linguistica *si equivalgono* tutto cambia. Infatti, l’arte concettuale, da questo punto di vista va presa molto sul serio, non è affatto più “un nuovo modo di fare arte che si affaccia sul palcoscenico sempre variegato delle proposte artistiche moderne”. Il caso concettuale è radicalmente diverso da quello, per esempio, di altri grandi movimenti innovatori della storia dell’arte, come gli impressionisti, o i cubisti: a questi ultimi non si può applicare un codice preesistente, poiché la loro forma d’arte (il loro modo di produzione segnica) è esso stesso una “violenta istituzione di codice”⁸ – ma ciò vuol dire che simili artisti, pur inventando nuovi modelli semantici, magari mai visti prima, non si emancipano affatto con ciò da una “leggibilità” semiotica (cioè linguistica) di ciò che fanno, ossia: si emancipano dai codici preesistenti solo inventandone un altro. Impressionisti e cubisti producono sì una “innovazione originale”, uno “scarto dalla norma”, ma il loro resta pur sempre uno “scarto dalla norma linguistica”. Con ciò è chiaro perché Kosuth accusi gli impressionisti e i cubisti di aver prodotto solo dei “timidi e ambigui tentativi”; nonostante tutti i loro tentativi di innovazione, infatti, ciò che verrà istituito, nel migliore dei casi, nella più rivoluzionaria delle ipotesi, sarà sempre e comunque un ennesimo codice! Ma ciò che si tratta di istituire ora non è un nuovo codice, ma il codice in quanto tale: ciò che si tratta di fare è di trasformare l’“istituzione” nel “codice stesso” – dunque non di inventare un nuovo modo di fare arte che parli un nuovo linguaggio (un nuovo modo di produzione segnica), ma di stabilire l’equivalenza definitiva arte=codice, arte=produzione segnica, arte=linguaggio, di fare del “modo di produzione segnica” la sola arte possibile, la sola arte rimasta.⁹

Tutto questo è notato in modo assai pertinente dagli interventi di Art&Language: ciò che appare sorprendente per gli artisti che impiegano il linguaggio scritto o parlato, ecc., o altre forme linguistiche, come fotografie, appunti, persino formule matematiche, è la netta separazione tra le opere d’arte visive, in cui è impiegato un codice visivo, e il linguaggio usato per, ad esempio, spiegarle o commentarle – ovvero, ciò che appare sorprendente “è che, benché il ‘cuore’ (dell’arte, ossia il fatto che l’arte visiva abbia usato linguaggi visivi) sia sempre stato considerato un linguaggio in evoluzione, nessun tentativo, sino ad oggi, sia mai stato fatto per considerare la possibilità che questo nocciolo si evollesse fino ad includere ed assimilare l’uno o l’altro o tutti i linguaggi non-visuali”

(ossia il linguaggio *tout-court*).¹⁰ Detto in breve, il fatto che “l’arte è la definizione dell’arte”, secondo il ben noto motto di Kosuth,¹¹ non indica solo un punto ricorsivo all’interno della tormentata storia dell’arte, ma costituisce un paradosso che mette in dubbio il senso stesso dell’impresa semiotica, secondo cui “ogni fenomeno culturale è anche segnico”, quindi strutturato (e leggibile) come un linguaggio. Infatti se l’arte diventa lei stessa linguaggio e non se ne distingue più, ogni linguaggio impiegato per leggerla sarà *automaticamente arte*, con l’ovvio risultato che non sappiamo più che cosa è arte e che cosa linguaggio... Viceversa, l’arte che, secondo le parole di Jakobson, a lungo aveva eluso, come una difficile preda, l’analisi semiotica, una volta catturata *diventa cacciatrice*, diventa a sua volta “analisi semiotica”, ovviamente impedendo a quest’ultima di essere analisi di alcunché, distruggendone per sempre l’applicabilità (oltre che a se medesima) a tutti gli altri “fenomeni culturali” (se non ha funzionato con l’arte, a che cosa sarebbe applicabile l’analisi semiotica? alla religione? alla farmacologia?...). Se è tipico dei fenomeni culturali (“istituiti in significazione”, naturalmente!) quello di evolversi, hanno ragione i concettuali: perché un linguaggio non dovrebbe arrivare ad includerne un altro, o forse tutti gli altri? E quale sarebbe quest’“unico” linguaggio poi? Il linguaggio linguistico, o quello più ampio della semiotica, o quello dell’arte? Oppure la realtà, così com’è, è già l’Ur-linguaggio (proprio quest’ultima è l’ipotesi, come vedremo, di Pasolini)? Qualunque risposta si dia, si vede bene che ogni singolo linguaggio dovrebbe, per essersi espanso così tanto, rinunciare al suo oggetto, essendo diventato oggetto a se stesso – ossia, rinunciare alla propria identità di “strumento comunicativo-significativo” – che è esattamente ciò che accade quando diciamo che “tutto il mondo è [strutturato come un] linguaggio!”.

Più il concettuale cerca di ridurre l’opera al suo apparato linguistico, più essa gli si para di fronte con i suoi *paraphernalia* estetico-visivi; più cerca di smaterializzarla, più la sua materialità ricompare sotto forma fantasmatica; più infine tale smaterializzazione dovrebbe liberare l’atto creativo da ogni mercificazione, e più il fantasma della merce si rifà vivo feticizzando anche la cosa più evanescente, lo scarabocchio più vacuo, o perfino – si pensi a Beuys, anche se il suo caso per certi versi rappresenta un’altra storia, presto o tardi da definire anch’essa – arrivando a porre sotto vetro come reliquia gli evanescenti appunti dell’artista presi col gesso su una comune lavagna! Val la pena di ricordare, per il suo significato davvero epocale, che – come ricorda Lucy Lippard – nel 1969 nessuno avrebbe pagato un soldo per una fotocopia con la descrizione di un “evento artistico”, o per qualche istantanea che documentava una “situazione”, e quindi gli artisti apparivano veramente liberi dalla tirannia del mercato dell’arte; tuttavia solo “tre anni dopo, i maggiori concettuali vendevano i loro lavori per somme considerevoli qui (in USA) e in Europa”.¹²

È perciò ancora più sorprendente che, nonostante questa impasse, (che comunque portò alla disgregazione a lungo andare di Art & Language, e al dissiparsi di altre poetiche, finite nell’indistinzione vuoi dall’impegno politico *tout court* – Seth Siegelaub –, vuoi dall’attività direttamente critico-filosofica – Victor Burgin), l’orientamento concettuale abbia continuato a sopravvivere, dando vita anzi, assai spesso, a notevoli “opere d’arte” (si pensi al Kosuth degli anni Novanta ecc.). Tuttavia sarebbe un errore limitarsi a pensare che, dopotutto, il carattere “visivo” dell’arte abbia avuto la meglio sull’estremismo linguistico degli anni Sessanta e Settanta – al punto da provocare fenomeni di reazione come il “ritorno alla pittura” che ha caratterizzato i decenni successivi. Infatti nessuna contraddizione, una volta esplicitata, può poi essere rimessa nell’armadio o venire dimenticata “come se non ci fosse mai stata”. La contraddizione resa esplicita dal concettuale, lungi dal segnare il successo della semiotica in quanto analisi linguistica del mondo, in verità rivela lo scacco intrinseco su cui si fonda il linguaggio stesso, ossia ogni sistema simbolico, che fonda la sua traducibilità sull’intraducibile, il dicibile sull’indicibile, il linguistico sul non-linguistico, il semiotico sul non-semiotico, ecc. Delle famose “definizioni” di Kosuth, ad esempio, non si può dire che facciano fare un passo avanti alla comprensibilità dell’opera; esse piuttosto ritorcono la comprensione contro l’incomprensibile, e viceversa – come nell’opera del 1965 *Self-Described and Self-Defined*, in cui un

IL PUBBLICO ALLE
CONFERENZE / THE
AUDIENCE AT THE
LECTURE, COMO, EX
CHIESA DI / FORMER
CHURCH OF SAN
FRANCESCO



tubo di neon giallo disegna su vetro esattamente la frase del titolo, ed in cui il paradosso emerge in tutta la sua forza, poiché il linguaggio resta linguistico (la frase in inglese è effettivamente “leggibile”) pur diventando al tempo stesso anche oggetto (neon acceso); solo apparentemente non abbiamo nessuna “rappresentazione visiva”; in verità abbiamo una “scultura luminosa gialla”, solo che essa, in più, “rappresenta” dei segni linguistici – il che fa subito rimbalzare paradossalmente il senso da un piano all’altro, dal “referente” al “segno” e viceversa... Opere come questa chiariscono bene ciò che un grande teorico “lacaniano” come Žižek ha definito come “il punto cieco del linguaggio”: noi comprendiamo davvero una una frase in una lingua straniera solo “quando percepiamo quanto i nostri sforzi per determinarne esaustivamente il significato falliscono non a causa della nostra mancata comprensione, bensì perché il significato di quella parola è incompleto già ‘in sé’ (nell’altro’ linguaggio). Ogni linguaggio, per definizione, contiene un aspetto di apertura all’enigma... alla dimensione in cui ‘le parole sono insufficienti’: questa minima apertura di significato di parole e frasi è ciò che rende una lingua ‘viva’”.¹³ Questo è anche ciò che intendeva Lacan quando diceva che “indubbiamente il linguaggio è costituito di l’alingua”, ossia di un quid corporeo (lingua) e di un quid enigmatico (l’aspetto non-linguistico, l’a-lingua, del linguaggio)¹⁴. Del resto, questa immanente paradosalità appariva evidente anche entro il campo della semiotica stessa: lo stesso Eco, commentando un passo di Morris sull’incompletezza del segno iconico, ne chiarisce il ragionamento dicendo che tale incompletezza è intrinseca ad ogni segno, infatti: “il vero e completo segno iconico della Regina Elisabetta non è il ritratto di Annigoni, ma la Regina stessa (o un eventuale suo doppio fantascientifico)”.¹⁵ Naturalmente questo paradosso fa il paio con l’intuizione di Greimas secondo cui nessun referente è “completamente naturale”, ma ogni cosa è già istituita in significazione; qui, in effetti all’opposto, non v’è alcuna istituzione in significazione, dato che gli unici segni adeguati ad esprimere completamente le cose sono “le cose stesse”, i “referenti completamente naturali”. Questa doppia faccia del paradosso semiotico fa esultare tutti i nemici della semiotica e della riduzione linguistica del fare artistico, tra cui non solo vecchi professori imbevuti di idealismo crociano, ma anche giovani artisti materialisti ed eterodossi; è il caso di Pasolini, il quale raccoglie questa contraddizione e se ne serve in quella che è andata poi sotto il nome di “polemica sull’iconismo”,¹⁶ che fu in realtà una polemica sulla legittimità stessa della “svolta linguistica”. Ma un paradosso che si rispetti, è quello che, imputato agli avversari, presto o tardi si ritorce su chi lo svela, se questi non ne intende il valore dialettico di contraddizione.

Infatti Pasolini – felice di aver colto in fallo Eco sul tema dei segni iconici proprio quando questi lo aveva accusato di “materialismo ingenuo” – rovescia inconsapevolmente i propri presupposti materialistici affermando che se il cinema è la “lingua della realtà” allora “la Realtà è cinema [ossia linguaggio] in natura”.¹⁷ Cercan-

do di tener fede ad un rapporto strettamente materialista fra connotato e denotato, per paura di cadere nella trappola di un “idealismo” semiotico, Pasolini non si rende nemmeno conto di cadere in una trappola assai più grande: quella dell’idealismo dialettico della più bella lega, quello secondo cui la Realtà non è che la trasformazione della natura in Spirito (altro che in linguaggio!) – e l’arte (per Pasolini, il cinema) non è che l’agente di tale trasformazione.

Per Pasolini è la “Realtà stessa a dover essere considerata come un linguaggio”.¹⁸ Indubbiamente, c’è stato anche chi, nel più ristretto ambito delle arti visive, avrebbe potuto sottoscrivere una simile sorprendente affermazione: basterebbe pensare a due opere di Gino de Dominicis del 1970, *Zodiaco* e *Mozzarella in carrozza*, in cui le cose reali non stanno semplicemente “al posto” di altre cose, non “fungono da” segni, ma sono intrinsecamente segniche, sono intrinsecamente linguistiche – nel primo caso i segni zodiacali abbandonano il loro aspetto simbolico e divengono “cose” (in galleria abbiamo due gemelli, una vergine, un toro, dei pesci, ecc.), nel secondo la metaforica mozzarella in carrozza diventa una vera e propria mozzarella comodamente alloggiata in una vera e propria carrozza.¹⁹ Opere come questa si situano dunque al polo opposto rispetto alle coeve creazioni concettuali.

Le contraddizioni che abbiamo incontrato si possono così ridurre fondamentalmente a due. Da un lato la posizione semiotica tende verso la lettura di ogni realtà in chiave segnico-linguistica; tale posizione viene radicalizzata dall’arte concettuale (in senso lato) e dalle osservazioni di Greimas e di Eco sul “segno iconico” (la “cosa” come segno iconico di se stessa). Dall’altro lato, la posizione di Pasolini tende verso la realtà intesa direttamente come un linguaggio, da cui il linguaggio non può più essere distinto come un “codice” esplicativo-ermeneutico, dato che il linguaggio stesso è una “cosa fra le cose”. La prima posizione sembra mantenere una sorta di schematismo kantiano: non è possibile dire nulla del mondo se non attraverso gli schemi linguistici che strutturano a priori la nostra esperienza del mondo (così per Kosuth l’arte in quanto linguaggio “is true a priori”); la seconda, oscilla verso un panteismo consapevolmente spinozista, dove la realtà, intesa come sostanza, è essa stessa il “codice dei codici”, ossia è già essa stessa “espressiva” e “non gerarchica” – come sosteneva proprio in quegli anni Deleuze nel suo saggio dedicato a Spinoza.²⁰

In breve, le premesse della polemica di Pasolini contro la semiologia (incarnata volta a volta da Christian Metz, Eco, Barthes, ecc.) sono chiare ed egli le impiega per giustificare il proprio concetto di cinema:

Il cinema è una lingua – canta Totò – una lingua che costringe ad allargare la nozione di lingua. Non è un sistema simbolico, arbitrario e convenzionale. Non possiede una tastiera artificiale su cui suonare i segni come campanelli di Pav-

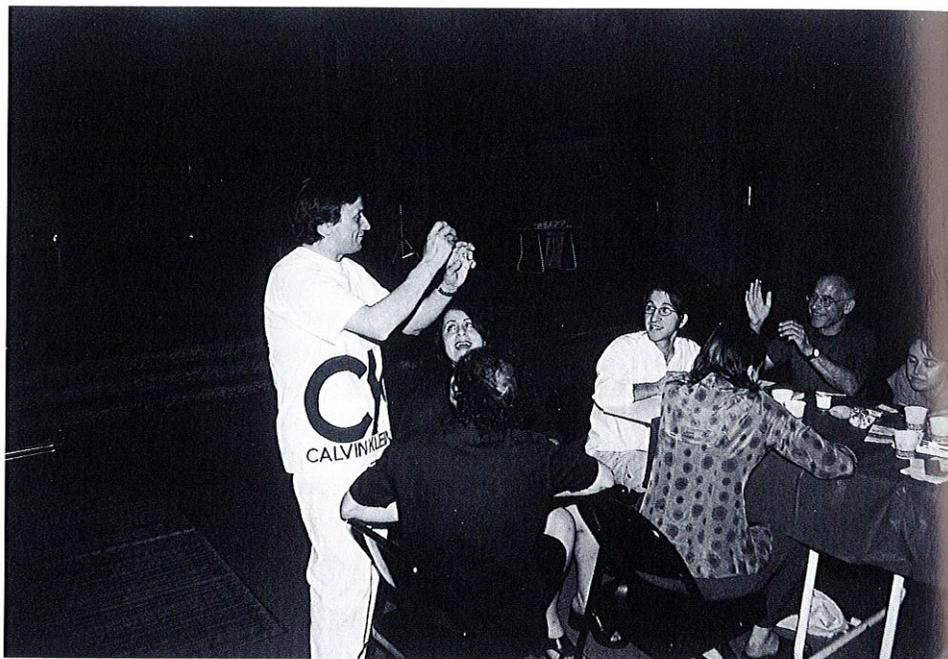
lov: segni che evocano la realtà, come appunto un campanello evoca al topolino il formaggio e gli fa venire l'acquolina in bocca.

Il cinema non evoca la realtà, come la lingua letteraria; non copia la realtà, come la pittura; non mima la realtà, come il teatro. Il cinema *riproduce* la realtà: immagine e suono! Riproducendo la realtà che cosa fa il cinema? Il cinema esprime la realtà con la realtà. (...) *La realtà è un linguaggio*. Altro che fare la "semiologia del cinema": è *la semiologia della realtà che bisogna fare!*

Il cinema è la lingua scritta di tale realtà come linguaggio.²¹

Non bisogna pensare che quando Pasolini si riferisce alla "pittura" egli abbia in mente l'arte contemporanea (tant'è vero che, nell'esempio del segno iconico della Regina d'Inghilterra, evoca il ritrattista Annigoni); il fatto è piuttosto che non gli sfugge una convergenza di tutte le arti d'avanguardia verso una forma cinematografica, o più esattamente verso ciò che egli definisce l'"audiovisivo". Se l'intera realtà è già linguaggio, espressione in-sé, ne segue che la realtà è già "cinema in natura": "*L'intera vita (...) è un cinema naturale e vivente (...) La realtà (...) è (...) questa rappresentazione doppia, in cui siamo attori e insieme spettatori: un gigantesco happening*".²² L'happening (l'installazione, aggiungiamo noi) è già in-sé realtà parlante ed esprimentesi, sia pur in assenza di "macchina da presa", di cinema vero e proprio.

A CENA TUTTI INSIEME
/ EVERYONE TOGETHER
AT DINNER, COMO, EX
CHIESA DI / FORMER
CHURCH OF SAN
FRANCESCO



Tuttavia, a questo punto, la posizione pasoliniana include un elemento supplementare che fa saltare la sua stessa logica intrinseca. Questo elemento è il cinema stesso, in quanto "lingua", poiché se il cinema *riproduce* la realtà, esso *riporta* alla realtà ma in un modo nuovo e speciale, come se la realtà fosse stata scoperta attraverso la sua riproduzione, e certi suoi meccanismi espressivi fossero saltati fuori solo in questa nuova situazione "riflessa".²³

L'audiovisivo dunque, proprio per la sua condizione di linguaggio contraddittorio, introduce una scissione dialettica tra realtà-come-espressione e realtà-come-rappresentazione, in cui è la cosa stessa (la Regina d'Inghilterra, la Realtà) a presentarsi sotto un aspetto *intrinsecamente duplice* – che Pasolini, utilizzando a sua insaputa un termine ben noto ai *connoisseur* hegeliani, indica come "riflesso": la realtà appare *riflessa* proprio perché è insieme più e meno di se stessa. Lungi dunque dall'opporre una realtà brutalmente naturale a un raffinato sistema linguistico, Pasolini arriva a intravedere lo sbocco della contraddizione nel sorgere di una realtà, che è "nuova" proprio perché viene negata da un "nuovo" linguaggio, e *insieme* restituita a se stessa in forma doppiamente rovesciata (ossia doppiamente inversa, *obversa*). Del resto questa è esattamente la funzione creatrice del linguaggio in psicoanalisi secondo Lacan: far emergere la cosa stessa in-sé, là dove non è, ossia è-in-altro: come quando si investe il destinatario di "una realtà nuova" dicendogli "Tu sei la mia donna" il che "suggella il soggetto in quanto l'uomo della coniuge"²⁴.

Ricordate quello che Hegel dice del concetto: "Il concetto è il tempo della cosa". Certo il concetto non è la cosa in quanto essa è, per il semplice motivo che il concetto è sempre là dove la cosa non è, arriva per sostituire la cosa, come l'elefante, che ho fatto entrare l'altro giorno nella sala attraverso l'intermediario della parola *elefante*. Se ciò ha talmente colpito qualcuno di voi, è perché era evidente che l'elefante era proprio lì dal momento in cui lo nominavamo. Della cosa, che cosa può esser lì? Non è né la sua forma né la sua realtà, perché, nell'attuale, tutti i posti sono presi. Hegel lo dice con un grande rigore: il concetto è ciò che fa sì che la cosa sia là, pur non essendoci²⁵.

È davvero straordinario come le parole di Lacan sembrino descrivere una classica situazione che avrebbe potuto aver luogo in una qualche galleria newyorkese tra gli anni Sessanta e Settanta! E tuttavia occorre ricordare che, affinché il concetto si realizzi là dove la cosa non v'è, bisogna che la cosa in qualche modo, là, *ci sia*. E come è possibile ciò, se non tramite l'audiovisivo?²⁶ E non è stato proprio questo tramite che noi oggi possiamo ricostruire una storia dell'happening, del concettuale stesso, al di là di effimere opere o deboli tracce (anch'esse pur sempre appartenenti al regime della riproduzione, come le xerocopie di cui parlava la Lippard)?

Al concettuale dunque non è spettato solo il compito di portare la *linguistic turn* nell'ambito dell'arte e, insieme, di portare la linguistica al suo punto di contraddizione, ma anche quello di far emergere la generalizzata dialettica del concetto, che obverte le "cose stesse" portandole a verità del loro statuto audiovisivo, o semplicemente collocandole nello "stadio-video"²⁷. Ma questo movimento obversivo è del resto diventato evidente in tutta l'arte che ha seguito le vie tracciate dal concettuale: in questa storia deve essere rintracciata la vera radice dell'interesse degli artisti verso il video, ma anche la trasformazione del concettuale, dell'happening, della Site Specific Art nella loro versione video – versione del resto già autorizzata dai progenitori stessi, con esempi anche famosi (basti pensare al bellissimo video realizzato da Smithson per la creazione della sua *spiral jetty*).

Come si potrebbe definire altrimenti la differenza che separa l'approccio al linguaggio di Kosuth e di un'artista come Jenny Holzer? Se il primo è un Annigoni del linguaggio – ossia, (per riprendere la metafora della Regina d'Inghilterra come "segno iconico di se stessa"), Kosuth ha prodotto opere in cui "ritraeva" il linguaggio cercando di coglierne il carattere di segno iconico –, la Holzer è più "pasoliniana": i suoi "truismi" (delle frasi senza senso che avremmo potuto ascoltare in una conversazione telefonica o sull'autobus, come "protegetemi da ciò che voglio", o "ragazzi e ragazze seguono la stessa moda") sembrano tratti dalla convinzione che il linguaggio è nella realtà, e deve solo venire "ripreso" (nel doppio senso di catturato e immortalato in una ripresa video). Non a caso nelle installazioni della Holzer, la capacità delle parole di muoversi (soprattutto utilizzando i pannelli a led luminosi) fornisce questo supplemento video alla staticità del linguaggio, portando così il paradosso della *linguistic turn* alla consapevolezza della contraddizione, e quest'ultima all'ineluttabilità di una duplice inversione.

Anche *Ho scritto t'amo sulla sabbia*, dunque, in quanto possibile truismo holzeriano, simboleggia il destino che le installazioni concettuali hanno perseguito negli ultimi quarant'anni; se le parole della canzone fanno riferimento alla nota metafora dell'oblio (tutto ciò che viene scritto sulla sabbia ben presto verrà cancellato, ecc.), ciò che le rende immortali non è più il vecchio potere dell'arte (la poesia come *monumentum aere perennius*), che introdurrebbe di nuovo una scissione tra lingua e vita, ma il potere dell'audiovisivo, il fatto stesso che esse siano entrate per sempre nella cultura di massa della canzone pop; in tal modo l'onda che possiederà le immortali parole "t'amo" sarà d'ora innanzi elettromagnetica, penultima metamorfosi culturale dello Spirito.

1 Per tutti questi aspetti si veda fra l'altro il numero di "Artstudio" dedicato a *L'arte et le mot*, 1989; cfr. inoltre il saggio di Foucault dedicato al quadro di Magritte, *Questa non è una pipa*, (1972), tr. it. Serra e Riva, Milano 1980.

2 Sul tema, cfr. il cap. IX ("Language and Concepts") in K. Stiles, P. Selz (eds.) *Theories and Documents of Contemporary Art*, UCLA, Berkeley-London 1996; cfr. anche B. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969*, in *October - The Second Decade, 1986-1996*, MIT Press, Cambridge-London 1997, pp. 117-55. Per quanto riguarda le date indicate, noteremo di sfuggita il tentativo sempre presente nelle cronache sull'arte di questi anni di dar la caccia a chi sia arrivato primo nella definizione di tale o tal'altra corrente o movimento artistico; caccia sulla quale il meno che si possa dire è che è essa stessa preda, ossia preda di quel tempo cronologico il cui ordine si affana a definire; in sostanza, per dirla con Salvo, nell'epoca della contemporaneità, lo dice la parola stessa, si è tutti contemporanei, ossia ciascuno può dire di sé "io sono il migliore" proprio perché è arrivato ultimo sulla scena di una storia che non c'è più. A tale proposito, sensatissime sono le ironie che un "reazionario di genio" come Jean Clair espone nel suo *Critica della modernità*, Allemandi, Torino 1984, p. 45.

3 J. Kosuth, *L'arte dopo la filosofia*, (1969-87), tr. it. Costa & Nolan, Genova 1987, pp. 24-25; cfr. anche Stiles e Selz, *cit.*, p. 843.

4 Citazioni tratte da O. Calabrese, *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano 1985, pp. 67-69.

5 In: E. Mucci, F. Tazzi (a c. di), *Teorie e pratiche della critica d'arte*, Feltrinelli, Milano 1980.

6 R. Jakobson, *Lo sviluppo della semiotica*, Bompiani, Milano 1978, p. 55.

7 Così Sol LeWitt, in Stiles e Selz, *cit.*, p. 824.

8 U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, p. 316.

9 Ecco perché Art&Language non era Art as language (anzi talvolta risulta come semplicemente Art-language); esplicitamente nel numero 1 del maggio 1969 leggiamo: "... per esempio, potremmo dire che il primo dipinto cubista abbia cercato di stabilire alcune linee guida su cosa è l'arte visiva, mentre ovviamente, viene anche considerato come un'opera di arte visiva. (...) Ma ciò che l'arte concettuale mette innanzitutto in questione sono le condizioni (per cui) ... l'arte visiva resta visiva. (...) [Nelle opere concettuali, invece] la forma visiva è governata dalla forma dei segni convenzionali della lingua scritta. Il contenuto dell'idea dell'artista è espresso attraverso le qualità semantiche del linguaggio scritto. (...) " (cit. in Stiles e Selz, p. 852).

10 *Ibidem*.

11 *L'arte dopo la filosofia*, *cit.*, p. 32.

12 L. Lippard, *Six Years: The dematerialization of the Art Object*, New York U. P., New York 1979, p. 62. Kosuth stesso dichiarava nel 1969 che solo per errore i suoi famosi ingrandimenti fotostatici delle definizioni da dizionario "vennero confusi per quadri" (*L'arte dopo la filosofia*, *cit.*, p. 39); un errore che non ha impedito a queste opere di essere eposte, commercializzate e riprodotte fino ad oggi appunto "come quadri" _ e non solo: nell'autunno 1999 sono state messe in commercio delle tazzine da caffè decorate da Kosuth con il suo inconfondibile "stile concettuale" (*Modus Operandi* per Illy Caffè; cfr. *D. La Repubblica delle Donne*, 30 novembre 1999).

13 S. Žižek, *Il Grande Altro*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 42.

14 J. Lacan, *Il seminario, libro XX (1972-73)*, Einaudi, Torino 1983, p. 139.

15 P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, 1991, p. 283 (il testo citato, *Il codice dei codici*, è del 1967).

16 R. Fabbrichesi Leo, *La polemica sull'iconismo*, ESI, Napoli 1983.

17 P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, *cit.*, p. 228 ("Questo cinema in natura che è la realtà, è in effetti un linguaggio"); l'intervento di Pasolini apparve su "Cinema e film", I, inverno 1966-67.

18 *Ibidem*, p. 279: "Ho ripetuto sette, otto volte che una Semiologia Generale della realtà sarebbe una filosofia che interpreta la realtà come linguaggio".

- 19 Cfr. M. Senaldi, *Lo Spirito a Punxusatawney - Arti e misteri di GDD*, in "Flash Art", febbraio 1999.
- 20 Spinoza et le problème de l'expression, Editions de Minuit, Paris 1968; il riferimento a Spinoza da parte di Pasolini sta nell'articolo citato, "Il codice dei codici" (1966), in *Empirismo eretico*, cit., p. 283. Deleuze ritorna su una difesa di Pasolini nei confronti di Metz in *Cinéma 2 - L'image temps*, (Minuit, Paris 1985, p. 43, n. 8) dicendo che, mentre Metz e i suoi seguaci restano kantiani (schiacciamento del diritto sul fatto), "Pasolini è post-kantiano (le condizioni di diritto sono le condizioni della realtà stessa)".
- 21 *Empirismo eretico*, cit., p.135 (intervento del 1966).
- 22 *Ibidem*, p. 206 (intervento del 1966).
- 23 *Ibidem*, p. 232, *Cinema e film*, 1, inverno 1966-67.
- 24 J. Lacan, *La cosa freudiana*, Einaudi, Torino 1972, "Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi" (1953), p. 150.
- 25 *Idem*, *Il seminario. Libro I* (1953-54), "La funzione creatrice della parola", Einaudi, Torino 1978, p. 298.
- 26 "È ancora una volta il pieno successo della specularità che abbiamo visto sussistere tra la realtà e il video-recording"; così R. Barilli, *Informale Oggetto Comportamento*, 2 voll., Feltrinelli, Milano (1979), 1988; II vol., pp. 87-90; il testo cit. è del 1970.
- 27 Sullo "stadio-video" e l'obversione cfr. M. Senaldi, A. Piotti, *Lo Spirito e gli Ultracorpi*, Angeli, Milano 1999.