

Univeritat Degli Studi Del Sannio Associazione Itaca: “Un Luogo Per Arte”

Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2002

a cura di Maria Luisa Califano, Filiberto Ambrosio, Bruno Califano

La metafora dello scarto tecnologico

di Marco Tonelli

Progresso tecnologico e storia dell'arte hanno in comune un aspetto catastrofico.

Illusione che l'arte segua o abbia seguito una linea di sviluppo coerente e progressiva, può funzionare solo fino ad un certo punto della storia, oltre il quale, per comprendere il significato di un'opera, di un gruppo di artisti o di un intero movimento, si deve procedere per salti: di qui l'accezione «catastrofico».

Per quanto riguarda le arti visive, il discorso vale tanto per la pittura che per la scultura. Nessun grande apparato può infatti motivare e ricondurre ad un principio unitario la presenza, a distanza di pochi anni, degli stili così diversi e inconciliabili delle avanguardie e delle post avanguardie.

Estinta la fede nella metafisica dello «spirito del tempo», l'arte s'è dispersa in una pioggia di meteore. La possibilità stessa di trovarne una definizione rassicurante è venuta meno di fronte a certe abissali diversità.

Il caso della scultura è esemplare, tanto che oggi è difficilmente rintracciabile un'opera che risponda a criteri scultorei, che sono stati, nel corso del '900, così profondamente eclettici da non potersi definitivamente istituire, se non a costo di pesanti ed inquisitorie classificazioni.

L'avanguardia è già un codice sorpassato, la modernità ha scoperto il suo gioco utopistico, la postmodernità è una girandola sfavillante. La stessa arte (non solo la scultura) sembra navigare tranquillamente verso la sua trasformazione in immagine artificiale.

Di fronte all'atteggiamento della contemporaneità, che sembra ormai accettare tutto come arte (non solo gli oggetti, non solo le foto, non solo le parole, non solo il video, ma anche il nulla, il vuoto, la nebbia, l'acqua, la polvere o l'aria colorata), l'intervento dell'artista in un centro di autodemolizioni sembra rientrare, a prima vista, tra le pratiche successive dell'arte contemporanea. Non segue la corrente del virtuale ma la risale.

In realtà il problema, seppur non riguarda più l'ampliamento dei mezzi espressivi dell'arte od il confronto coi meccanismi di uso e consumo della tecnologia, è il seguente: restringere i limiti dell'arte e cercare una differenza tra essa ed il rifiuto.

Ovvero vedere se e fin dove è ancora possibile l'arte.

La sfida ed il gioco sottile, lavorando con dei rottami conservati in un grande spazio di detriti, lamiere contorte e vetri spaccati, sono proprio quelli di aggirare la tautologia per cui lo scarto tecnologico non può che produrre altro scarto tecnologico.

Il salto che assicura la differenza, come si sarà capito, può avvenire solo attraverso un processo estremo di elaborazione e ridefinizione della creatività.

Se lo scarto tecnologico è trasfigurato dal processo creativo, diventa finalmente attraversabile come un fiume. Questa è la funzione dell'opera d'arte: permettere un passaggio e ritrovare una condizione, un luogo (per l'appunto Un luogo per l'arte) ed un desiderio, al di fuori dei normali meccanismi di produzione tecnologica, anche (e soprattutto) a costo di passare per i bassifondi della condizione umana e sociale.

Il cimitero di automobili è metafora di questo luogo di emarginazione e di alternativa.

Cercando di trasformare lo scarto tecnologico in opera d'arte si traduce una visione.

Viene alla mente quella infernale di Dante, che non dà ascolto all'ammonimento minaccioso di Caronte, il torvo traghettatore di anime:

*Non isperate mai vedere lo cielo:
i`vegno per menarvi a l'altra riva
ne le tenebre etterne, in caldo e 'n gelo.
E tu che sè costì, anima viva,
pàrtiti da cotesti che son morti.*

L'artista non si «parte» dai morti e affronta dei rottami, delle luttuose alterità, testimoni di una fine.

Tagliando per il campo emarginato di scarti tecnologici, riconoscendo e recuperando segnali della propria personalità nel processo di trasformazione del rifiuto attraverso la creatività, un passo fondamentale è già fatto: è il passo verso l'integrazione dello scarto nella fluidità dell'esistenza.

L'opera d'arte che ne segue diviene un gancio che si conficca tra le maglie dell'esperienza sfuggente ed enigmatica.

È come se l'artista riuscisse a piantare un arpione sulla superficie tesa dell'acqua veloce dei suoi vissuti per fissarne i movimenti: così com'è, sembra un'impresa impossibile.

Lo scarto tecnologico subisce così una ironica «presa al volo» mirata ad un recupero non funzionale bensì creativo. E questo ciò che dovrebbe assicurare la differenza dello scarto tecnologico da quello estetico.

1 cieli trasformativi della tecnologia, che si sviluppano per il progresso ed

il mito del benessere (ma di che tipo: sociale, emotivo, materiale, psicologico, fisico, economico?) non sono altro che spinte irreversibili, esponenziali e nevrotiche verso il consumo di desideri tenuti artificialmente in vita.

Ha detto recentemente Paulo Coelho: «Fino a quando sei in grado di presentarti al lavoro e di pagare il tuo contributo alla società, non costituisci una minaccia».

Per pagare questo contributo bisogna eliminare la diversità degli individui e ingurgitare i farmaci che regala il sistema socialmente produttivo.

Forse le opere realizzate da Behan, Bibbò, Borchhardt, Jaber e Nobile cercano proprio di esorcizzare quell'imperativo produttivo, di proporre la loro «differenza» e di offrire una via di fuga alla condizione di «scarto» dell'uomo socialmente produttivo, più inefficace ed impotente di quanto egli stesso riesca ad immaginare.

Il nostro universo un giorno scomparirà.

La natura avanza per cataclismi, ma solo in rapporto ad un'etica tecnologica i processi naturali possono venire considerati catastrofici. Tanto è vero che in natura qualsiasi scarto può costantemente essere reinserito nella linearità di un processo predestinato, per cui «nulla si crea e nulla si distrugge, ma tutto si trasforma».

Il rifiuto tecnologico non riesce quasi mai a rientrare nel ciclo da cui trae origine. Di qui le deviazioni necrofile di questo processo, condannato ad un degrado accelerato (inquinamento, catastrofi ambientali, estinzione di specie animali ed umane, schizofrenia e violenza metropolitana, sfruttamento incontrollato delle risorse energetiche), la cui fine è inconsapevolmente rimandata.

Un cimitero di automobili rappresenta bene il punto critico e perverso del processo tecnologico, essendo un grande scarico di rifiuti che una volta erano stati probabilmente modelli avanzati della tecnologia.

Lo si può addirittura vedere come una spettrale meta di pellegrinaggio, una delle numerose tappe di un possibile itinerario tra i luoghi maledetti del degrado, conseguenza di uno stato contraddittorio di benessere e di spreco accumulato. Qui lo scarto (assolutamente fuori da qualsiasi vitalità (ri)produttiva e devitalizzato ai margini della foresta del progresso consumista) si disperde indistintamente in un mucchio di sterili frammenti.

Un artista, che di per sé non proviene né da un ciclo naturalistico né da uno tecnologico, quando opera in una simile periferia, deve necessariamente avere un atteggiamento psicologico ben definito nei confronti della particolare realtà da cui è circondato: tentare il recupero di un'esperienza sepolta sotto i pesi del disuso e della morte.

Deve evidentemente reinserire in un ciclo vitale un oggetto decomposto, inutilizzabile, deformato, incidentato, reinventandone un senso.

Una terza linea si aggiunge a quella della natura e della tecnologia: è la linea dell'immaginazione e dell'illusione artistica. La quarta, quella definitiva e minacciosa, che condanna natura, umanità e realtà alla sparizione ed alla falsificazione completa,

è la realtà virtuale, che infatti sembra poter fare a meno del concetto di nascita e di morte.

L'contro la fine virtuale e la morte tecnologica che bisogna quindi far fronte.

Lavorare tra rottami di macchine deve perciò avere il significato di un esperimento, di un'incursione, di una rappresaglia: dei pittori (Behan, Borchhardt, Jaber e Nobile) che si cimentano con un mezzo che non gli è proprio ed uno scultore (Bibbò).

Laddove i pittori avrebbero potuto trasferirsi in un processo linguistico differente, hanno invece riconfermato la pittura, da cui evidentemente non si sono riusciti a separare del tutto (è il caso di Behan, Borchhardt, Jaber). Si sono affidati alle certezze, a ciò che gli dava più garanzie. Nobile ha tentato di portare la rappresaglia più a fondo, cercando, tra i rottami di un disastro, l'immagine visionaria in cui meglio si riconosce, evitando la sua istintiva tecnica di realizzazione, la pittura appunto.

La questione era indagare la diversità per verificare la propria relazione con una «struttura prefissata»: metafora, quest'ultima, del contesto sociale.

Il caso di Nobile è emblematico. La sua opera non è stata portata a termine come quelle degli altri. Tempo, difficoltà dell'impresa, operai e macchinari a disposizione: questo non importa.

Di fatto, la sua visione, il salto, il recupero, l'integrazione non sono avvenute. Eppure, questa specie di fallimento è il grado più alto di uno sforzo di inserimento in un contesto sociale disintegrato proprio come la personalità dell'artista. L'alterità non assimilata da Nobile è segno che la personalità creativa non può rientrare nei tempi dati da un progetto, istituzionalizzati, comandati,

codificati. Il suo «ritardo» diviene così sintomo di una spontaneità, istintualità e innocenza non viziate dai veleni del sistema tecnologico dell'arte, che dipende esclusivamente da presupposti ottimali di produzione, controllo della creatività, esigenze pubblicitarie, mercantili ed infine museali.

Lo reputo il successo di un fallimento, una ostinata affermazione della propria personalità di fronte alla disintegrazione del mondo e del soggetto.

Risultato della verifica della relazione: catastrofico.

Nel loro insieme poi, le opere evidenziano la difficoltà a relazionarsi con le falsificazioni multimediali del sistema tecnologico. Gli artisti hanno indagato immediatamente i limiti delle loro personalità attraverso ciò che sapevano, in un tempo molto breve a disposizione. Non hanno simulato altre capacità.

132

La loro relazione con la realtà, che doveva essere un esperimento, s'è incagliata sugli scogli della loro conoscenza primaria ed istintiva. Segno che il processo di attraversamento e passaggio critico non può avvenire in maniera così disinvolta, operativa e meccanica.

Sia nel successo che nel fallimento hanno difeso il nucleo delle loro personalità non adeguandole alle regole del consumo delle immagini.

Così, è solo in uno spazio non codificato dell'arte, in un centro di autodemolizioni (né museo né galleria), che dei rottami riescono a denunciare l'impossibilità del distacco da sé e la difficoltà di uno straniamento consapevole.

Se questo debba essere necessario perché altri occupino con successo il centro del sistema autorizzando e legittimando, senza volerlo, questa periferia vitale o se si tratti semplicemente di un segnale di insoddisfazione contro meccanismi simulati ed alienanti, è da vedere.

Non basta infatti produrre un'opera in un centro di autodemolizioni per completare la rivitalizzazione del processo creativo.

Si ripresenta infatti, ad un altro livello, il problema della difficoltà dell'integrazione, del rientro.

Ogni artista avrà assicurato la via del ritorno secondo le proprie intenzioni e motivazioni.

Sarà ora un contesto sociale, una struttura urbana, uno scenario naturale, e chissà cos'altro, che dovranno impedire che l'opera rimanga un tentativo fallito o diventi paradossalmente soltanto uno scarto di più.

In attesa di una possibile trincea da cui ripartire...