

# Generare pittura

GIOVANNI JOPPOLO

## Un incontro con Jean-Pierre Faye

*L'operare oggi nel campo estetico rimane un'attività sociale che implica una lotta dialettica e una conoscenza scientifica della storia, della storia dell'arte e dei prodotti naturali che si utilizzano allo scopo di trasformarli in manufatto artistico. Il tempo operativo dell'artista implica un processo di tipo economico durante il quale il manufatto è concepito e realizzato storicamente per una successiva circolazione sul terreno sociale. Il prodotto artistico circola come una merce, come un discorso scritto, come un discorso orale, e contiene nel suo tempo di attuazione un « processo generativo » più o meno in consenso o dissenso con l'ideologia borghese o burocratica.*

*Sono questi intrecci profondi, sottostanti ad ogni operazione in cui interviene l'« economia del linguaggio », che Jean-Pierre Faye e il gruppo Change (Jacques Roubaud, Jean Paris, Mitsou Ronat, Jean-Claude Montel, Philippe Boyer, Léon Robel, Danielle Collobert) analizzano dal 1968. Questi intrecci profondi sono i cambiamenti delle forme che circolano e influiscono in progressione o regressione « facendo » la storia.*

*E' stato recentemente tradotto presso l'editore Feltrinelli un saggio di Jean-Pierre Faye (Introduzione ai linguaggi totalitari) in cui la Germania nazista è considerata nel rapporto che esiste tra i discorsi totalitari scritti e parlati e gli avvenimenti totalitari. Il discorso totalitario genera l'avvenimento totalitario, dandogli una giustificazione ideologica. La scienza del linguaggio, per Jean-Pierre Faye e Change, ha bisogno di una doppia operazione: quella di produrre delle forme cambianti e in dissenso con tutte le ideologie del linguaggio, e quella di analizzare e sconfiggere i discorsi che veicolano le guerre, le dittature e le gerarchie oppressive odierne. (G.J.)*

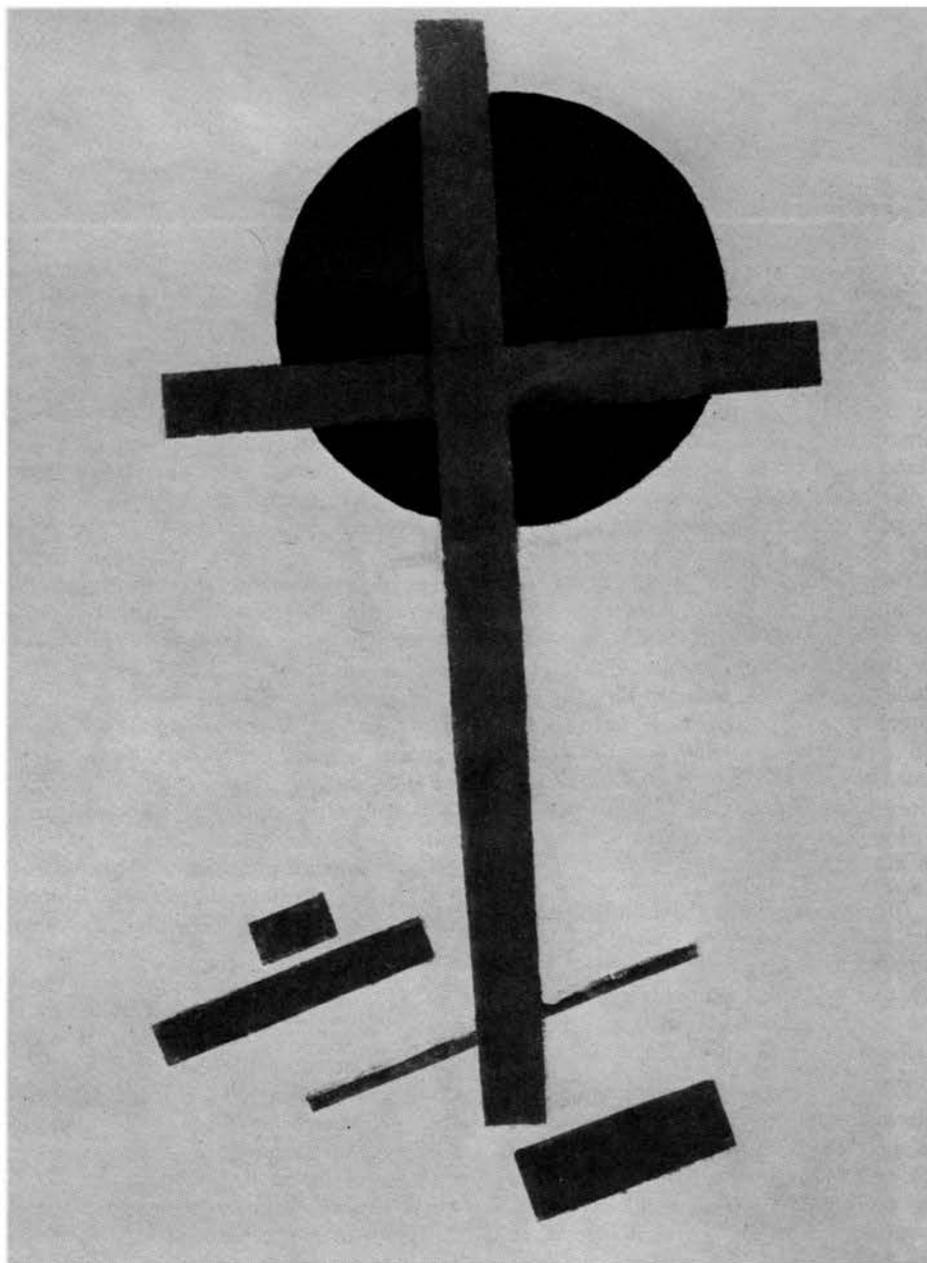
**Joppolo:** Parli spesso di una superficie pesante, di una coagulazione che coinvolge oggi, ideologicamente, le ricerche legate alla scienza del linguaggio.

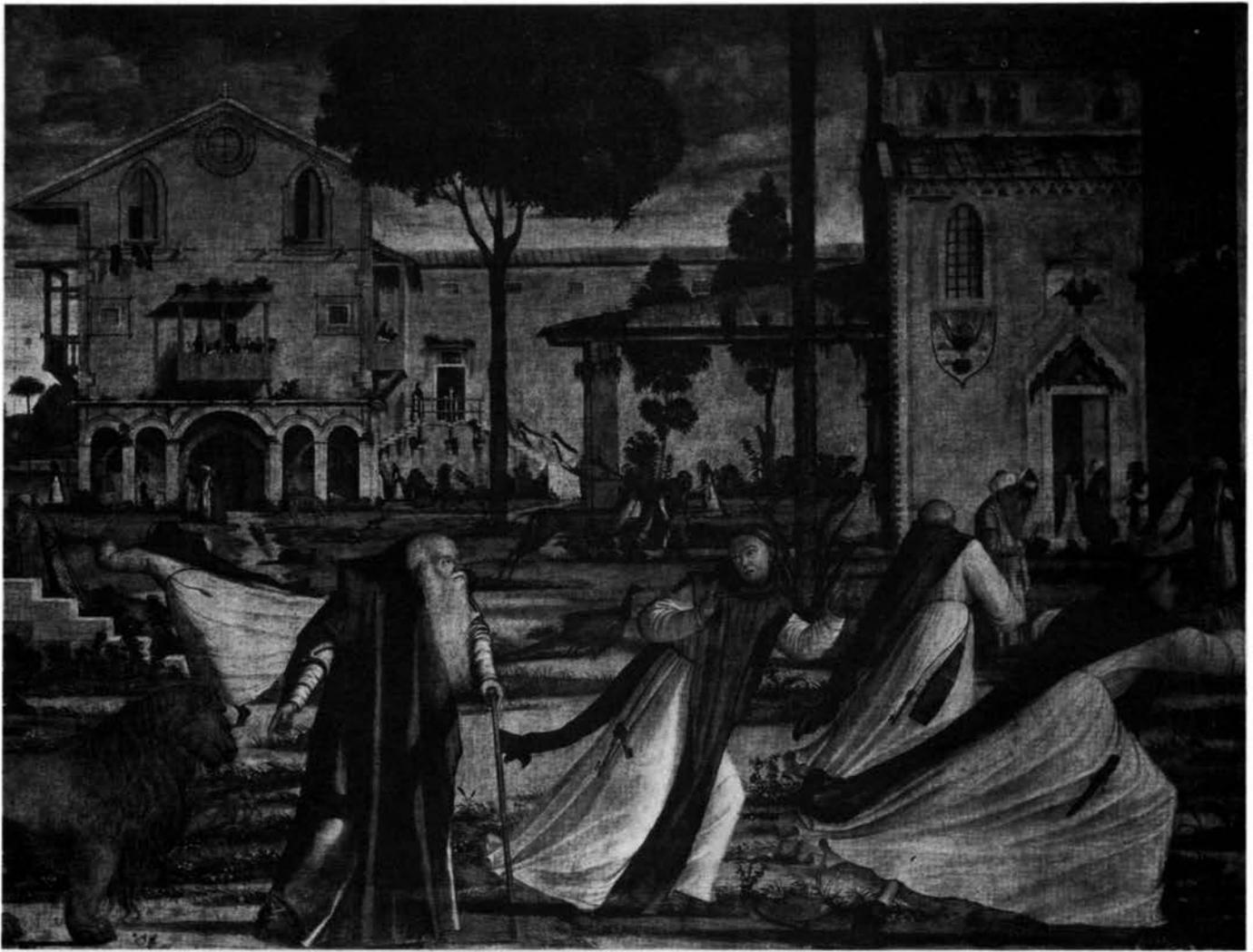
**Faye:** Da 15 anni, questa superficie è diventata sempre più dura e opaca, e gli stereotipi si sono accumulati sempre di più, per via di una sempre più oppressiva ideologia del linguaggio. Si tratta ormai di andare « sotto » questa superficie, di scavare, per lavorare in profondità sul processo generativo del linguaggio.

Con Marx, nasce la necessità di attuare una scienza della storia: da circa 50 anni, con il momento creatore rappresentato dalla scuola di Praga, la scienza della storia si è inoltrata sul continente nuovo della scienza del linguaggio. Ma questo nuovo continente è stato immediatamente colonizzato dalla ideologia che ha costruito un'ideologia del linguaggio per rimuovere i pericoli inerenti ad un'analisi approfondita delle varianti regressive nel linguaggio. Questa rimozione ideologica si compie sul momento creatore, sul processo ge-

nerativo del linguaggio, sui fili ed intrecci che vivono sotto la superficie di ogni discorso veicolato dall'ideologia borghese. Sotto ogni « enunciato » dell'ideologia borghese esistono dei fili complessi che sviano la comunicazione, costruiscono le ambiguità e attuano degli avvenimenti enormi e terribili; mentre certe persone veicolano certi discorsi nelle aule universitarie americane, i continenti sono invasi da diluvi d'acciaio. La scienza del linguaggio può mettere in pericolo l'ideologia dal momento in cui rifiuta questa rimozione:

Casimir Malevic, *Suprematist Painting*, posteriore al 1920.





Vittore Carpaccio (1465 c.-1526?), *San Gerolamo e il leone (particolare)*. Venezia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni.

per esempio, quando Chomsky rivela i meccanismi e la costruzione delle parole dette in superficie dagli ammiragli americani (quelle parole che «sottendono» un «mare di sangue»).

La scienza del linguaggio, per via delle recenti posizioni dello strutturalismo da 15 anni a questa parte, rischia di diventare una mera apologia del «testualismo» che vive il linguaggio come un esercizio di tabernacolo, che rende la lingua inerte lasciandola ai margini della storia. Il «testualismo» è paragonabile alla posizione di Sartre quando pretende di voler «essere» nella storia senza il linguaggio. Con il «trasformazionismo» o «change des formes» si ritorna invece sul terreno della storia.

*Joppolo:* Lo scopo del nostro incontro è di esaminare se esiste in pittura un processo generativo reperibile e se c'è una possibilità di entrare nelle forme pittoriche senza fare semplicemente della linguistica applicata...

*Faye:* ...quando Chomsky analizza i discorsi degli ammiragli americani non fa della linguistica applicata. In pittura, c'è una medesima esplorazione da fare in profondità e a diversi livelli. Per esempio, Jean Paris (che lavora con noi nell'ambito del gruppo collettivo

*Change*) si è interessato al processo generativo inerente a qualsiasi quadro. Considerando Giotto, Paris si è accorto che il processo generativo è incluso negli sguardi tra i personaggi. C'è come una struttura profonda che diventa un equivalente pittorico del processo generativo del linguaggio. Gli sguardi dei personaggi costruiscono una specie di geometria che genera la superficie dipinta. Su questa geometria profonda, questa topologia, il colore arriva come una semantica. C'è un rapporto affascinante tra lo scambio geometrico degli sguardi e quest'interpretazione semantica data dal colore.

C'è un altro modo di «entrare» nella pittura. Si può passare da un quadro all'altro, da un generatore di pittura ad un altro generatore di pittura. Si entra così nella storia e nell'esplorazione del cambiamento delle forme. Le forme circolano e si trasformano tra un pittore ed un altro pittore. Nel nostro secolo — e si può aggiungere che la cosa coincide stranamente con la nascita del continente-linguaggio di cui parlavo prima — Malevitch dipinge il quadrato bianco, l'ultimo quadro, e intorno a lui e dopo di lui altri dipingono anche diversi ultimi quadri. Quest'ultimo quadro arriva senza figure umane e pone il problema degli sguardi. Già con Cé-

zanne non c'erano più sguardi. Si può dire, con Cézanne, che la tela acquista diversi sguardi dati dall'interno della superficie, le visioni sono date all'interno stesso della tela. Le mele di Cézanne sono guardate in diversi modi dall'interno della tela. Con il Suprematismo, c'è una rivoluzione delle forme, una schematizzazione che dà solo la struttura nascosta di questi sguardi interni di Cézanne, una riduzione della superficie visibile che diventa processo generativo sottostante. D'altra parte, queste tele «ridotte» in modo estremo sono legate ad un discorso estremamente violento sulla pittura; una violenza comparabile a quella dei discorsi sull'architettura alla fine del dodicesimo secolo, quando l'arte romanica scompare con la nascita dell'ogiva, quando si inizia un discorso sul rapporto tra l'uomo e la natura, quando le forme cambiano e vengono soppressi i capifigurati.

Dopo Panofsky, iniziarono diverse ricerche sempre più attente (quelle di Arnheim, di Gregory) che Jean Paris sviluppa oggi nel senso di una definizione del processo generativo pittorico.

*Joppolo:* In questa prospettiva di processo generativo e di cambiamento delle forme, si potrebbero analizzare i rapporti tra futurismo italiano e russo.

Il futurismo italiano veicola dei dati formali che scivolano progressivamente in una base economica, un'ideologia e una sovrastruttura regressiva e che diventano, con il *Novecento* per esempio, forme regressive e pauperizzate. C'è come una coincidenza tra questa regressione formale della sovrastruttura fascista e le sue manifestazioni dipinte e scritte. Ma nello stesso periodo si sviluppa in Italia un'opposizione a questa regressione formale, e Gramsci fa parte di coloro che lo indicano tramite la loro opposizione, non solo ad un regime totalitario, ma anche ad un linguaggio totalitario.

*Faye:* Direi che è fondamentale far intervenire il linguaggio e la sua esplorazione nell'analisi del rapporto di classe; è il momento che Marx descrive come necessario: nell'analisi della trasformazione della merce, egli sottolinea la necessità di considerare la forma. Bisogna osservare il processo interamente, e anche dalla parte della forma. Il cambiamento delle forme rende possibile il cambio materiale. Dal momento in cui il pittore prende gli oggetti della natura, superficie di fili intrecciati tesa sul legno del telaio, grafite con la quale «graffierà» la tela, colori in quanto elementi naturali, egli toglie tutti questi oggetti dal terreno della natura e li

inserisce in questo processo generativo dandoli al linguaggio e al rapporto sociale. La circolazione sociale veicolerà poi questo prodotto che incontrerà sulla sua strada la strategia dell'ideologia e gli appetiti nascosti della società. Nel momento in cui il pittore produce questo atto formale, egli è nell'istanza critica e ha i pieni poteri sul processo economico. Ha perciò il potere di esercitare la critica più violenta nei confronti di «questa cosa» che sta per monopolizzare il suo prodotto.

Questi effimeri poteri della sua istanza formale sono permanenti, e il pittore può sempre conquistarli ogni volta che iscrive la sua istanza critica sulla superficie. Questa sovranità formale del pittore è storicamente permanente. Dando al linguaggio ciò che sta facendo nei limiti della tela, egli costruisce una economia provvisoria e ristretta, ma non chiusa. L'economia del linguaggio sulla tela è aperta su tutto il discorso storico della pittura, economia illimitata ma data «en raccourci». La società è però presente, con la sua ideologia, ed è pronta a trasformare quest'istanza critica e rivoluzionaria in un prodotto, un oggetto che cirolerà a prezzi vari e irripetibili.

Nel caso del futurismo italiano, il fascismo riuscirà a sviarlo nel momento

della sua istanza critica e si arriva alle regressioni di Marinetti. Per fortuna, i dati formali del futurismo italiano avranno la possibilità di trasferirsi in un altro contesto storico e economico (quello russo).

L'istanza permanente e critica dell'atto pittorico deve essere considerata come un'economia politica rivoluzionaria nei confronti dell'economia borghese nutrita di ideologia borghese. Bisogna considerare il generatore di pittura nel suo momento generativo, nel momento in cui produce la topologia, la struttura profonda della sua tela: scambi di sguardi con Giotto e Carpaccio, visioni interne con Cézanne, visione minimale dei quadrati bianchi di Malevitch. Siamo nella critica dell'economia politica vista *dalla parte della forma* e in un momento storicamente continuo; un momento che scappa agli sviamenti dell'ideologia pur essendo «imprigionabile» in quanto merce dall'economia capitalistica o dall'economia burocratica che dà al pittore quanto gli spetta secondo il suo posto nella scala gerarchica del discorso ufficiale. Ma il gesto formale non può essere imprigionato per sempre, e Gramsci continua a scrivere le sue lettere in prigione e indipendentemente dalla «volontà totalitaria».

Paul Cezanne (1839-1906), *Mele ed arance*.

