

Analiticità come analogia

Nella linea analitica dell'arte moderna studiata da Filiberto Menna, le esperienze interrogano se stesse risalendo dalle immagini alle cose e ai loro nessi.

ALBERTO CUOMO

Ma il pastore morse, come l'aveva consigliato il mio grido; morse con un bel morso! sputò lungi da sé la testa del serpente e balzò in piedi.

Non più pastore, non più uomo, ma un trasfigurato, confuso di luce che rideva.

Nietzsche

Parlare di un testo di critica significa enunciare il piacere di un'altra parola, dimenticare il godimento di quella stessa « scrittura », di quelle stesse opere, su cui il testo critico attende al suo piacere, ed assumere la posizione del voyeur (¹). Mi si perdonerà, quindi, se tra ciò che ho intravisto si insinua il ricordo, già la nostalgia, di un piacere primo e diverso per le cose di cui si parla, sì che due desideri qui si congiungano per rispecchiarsi all'infinito (ma il compito della critica non è forse quello di invitare alla riproduzione?) quello dello sguardo, della lettura, e quello della scrittura.

Da Aristotele l'arte, la poesia, è « prodotto... dell'istinto di imitazione », e l'imitazione è « il mezzo con cui l'uomo si procaccia le prime cognizioni », per cui, « mentre certi oggetti come ci sono in natura ci riescono sgradevoli, le loro riproduzioni, invece, quanto più sono esatte, ci danno diletto » (²).

L'arte si iscrive così nell'ordine logico della « somiglianza », ne attraversa tutte le forme, produce i generi, fino a chiedersi della natura stessa della mimesi.

Il XVIII secolo, come ci avverte Foucault, conosce questo trapasso della somiglianza, che presiede i segni e le cose, in interrogazione su se medesima, dove appunto l'analogo trasvola in una relazione di uguaglianza e di ordine contratta tra i segni stessi e tutta instaurata nei confini di un indice, che, identificandosi come progetto di un sapere universale, l'enciclopedia, scorga la trasparenza tra le varie rappresentazioni e definizioni del mondo e i segni che le ordinano: « ... Sull'orlo esterno del sapere, la similitudine è la forma appena tracciata, il rudimento di relazione che la conoscenza deve recuperare in tutta la sua ampiezza, ma che indefinitivamente, rimane al di sotto di essa alla stregua di una necessità muta e incancellabile » (³).

La linea analitica dell'arte moderna, il recente saggio di Filiberto Menna, ripercorre le esperienze dell'arte contemporanea e dipana il filo lungo il quale l'analogia si ricostituisce silenziosamente, guardando l'ininterrotto trascorrere della rappresentazione nel tentativo di

tracciarne le orditure; arrestata sui passi secchi di questo fluire della parola, la similitudine ne discerne i rivoli sempre uguali fino a svelare se stessa, il moto circolare che impone, e ad esporsi come « tautologia ». La « rottura epistemologica », che anche l'arte moderna interpreta, si manifesta in un esercizio della somiglianza che, perduto il « testo primario », attraversa il vissuto, assunto esso stesso a « verbo », e tenta le sue analogie e le sue similitudini tutta all'interno degli ordini discorsivi, per pervenire alla formulazione di un principio di identità tra i segni linguistici e se stessi ovvero tra l'arte e tutto ciò che si definisce arte... « Anche la tautologia rinuncia, ora, ad ogni garanzia ontologica, assumendo un senso diverso che non è più quello della identità della cosa con se stessa, ma del segno con se stesso: questo non sta più dalla parte del mondo, ma solo e interamente dalla parte del linguaggio » (⁴).

Da Seurat a Ryman l'arte, interrogando se stessa, risale il cammino dalle immagini alle cose, assunte come segno di sé (gli oggetti che si autopresentano di Duchamp) e di qui allo scheletro logico del reale (Mondrian, Vantongerloo) fino alla investigazione sui nessi mentali che legano gli oggetti, i segni, e definiscono l'arte medesima. All'incrocio tra una « analitica della immaginazione » ed una « analisi della natura » l'arte azzarda ancora le sue analogie, per pervenire all'essenza del dire, cercando di assottigliare le distanze tra i diversi campi semiotici, gettando ponti arditissimi sugli abissi profondi delle arbitrarietà dei linguaggi, fino a divenire essa stessa semiologia (⁵), anzi analogo di una semiosi che scopra nel funzionamento delle assonanze dei segni il funzionamento dell'arte: « ... in questo senso non c'è propriamente nessuna differenza tecnica tra lo strutturalismo erudito da una parte e (...) l'arte in generale dall'altra: ambedue rientrano in una mimesis, fondata non sulla analogia delle sostanze (come l'arte cosiddetta realista) ma su quella delle funzioni (che Levi-Strauss chiama omologia) » (⁶).

E ancora una volta questo esercizio analogico, sia pure tutto protesato ad instaurare « nuove » parentele tra i codici, inusitati confronti tra gli alfabeti, rinvia malgrado tutto ad una volontà di comprensione del mondo che si metaforizza ancora in una « rappresentazione », nella scena dell'incontro tra i segni e le cose. Così, sul versante delle « icone », i segni organizzano le loro armonie, si compongono secondo le proprie leggi, pervenendo quasi involonta-

riamente alla immagine, laddove sul versante delle « figure » le cose medesime divengono segmenti di una realtà tutta convenzionale, cifre di se stesse, e i segni, concrezioni della materia, vibrazioni tattili di una tela appena sfiorata dal colore.

Anche dove l'arte riduce lo spessore della analogia, per porsi puro testo, texture, « peinture », essa scopre il sottofondo ideologico della continuità tra i segni e realtà intravedendo, nella dialettica muta contratta tra i segni e la loro autoriflessività, che li pone « oggetti », la metafora di una attività analitica che si pone comunque come azione sul fondo (⁷).

« La somiglianza e le sue figure non cessano (quindi) di agire all'improvviso dentro la nuova episteme « e » l'arte non rinuncia (...) a nominare le cose »... (⁸) invocando esplicitamente oltre una approssimazione tra i segni una appropriazione del mondo.

L'ideologia manifesta dell'*Einfluhung* di Seurat, dello spiritualismo di Kandinsky e della teosofia di Mondrian, si sottace solo, nelle esperienze che comprimono ancor più la somiglianza nello spessore silenzioso di una tela priva di segni, per esprimersi ancora nelle opere di un Sol LeWitt di un Kosuth (⁹).

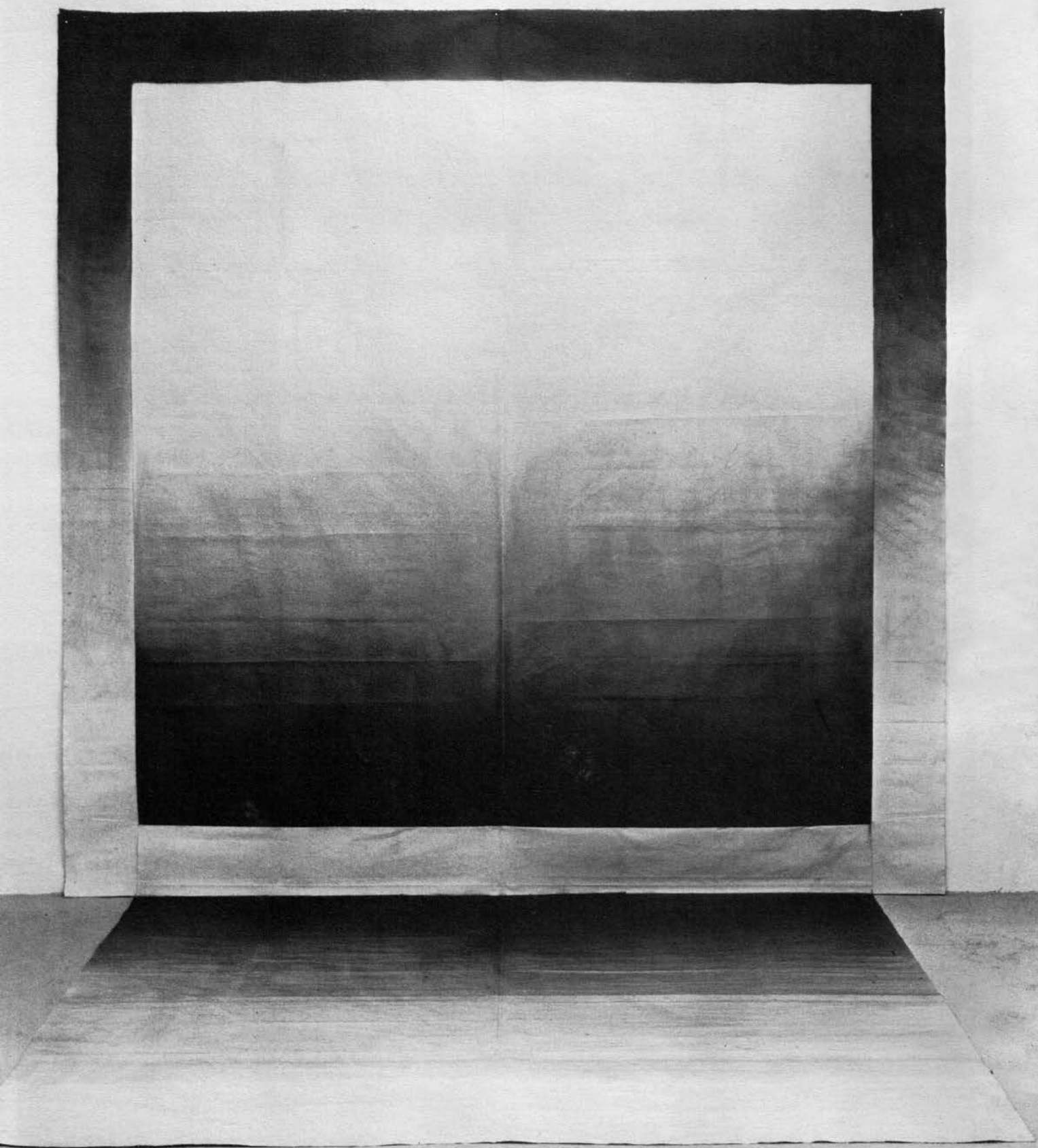
Questa ideologia, intesa stavolta non come falsa coscienza, ma come « relé » per una consapevolezza storica, sia essa quella positiva, che Foucault ed Eco ritrovano nelle esperienze attuali del dire, tesa a scoprire « similitudini disperse » (¹⁰) e ad offrire nuove significazioni alle cose, o quella negativa di un'arte che, rifugiata in un « come scrivere » ci presenta il mondo (« ecco il mondo: vi è senso in esso? ») per dirci la sua incapacità a rispondere alle domande che il mondo pone sui suoi mali (¹¹), tende comunque a scoccare la freccia che sfugga alla esaustiva verità di un discorso circolare per cogliere la vita. Ideologia dell'antideologia (¹²), la sua azione muove un'arte che si rimette sempre in gioco, che rimette in gioco i segni, a distoglierne ogni loro « fissazione » ideologica, a rimuovere la stessa sintassi, che la pone tra le visioni del mondo, tra l'essere stesso di un mondo tutto di segni, come arte; un'arte che negandosi continuamente, attraverso la esposizione analitica di sé, traduce il mistero del suo farsi, e quindi del farsi continuo del mondo di cui essa è interprete.

Menna, trasponendo il discorso althusseriano sull'ideologia all'arte, ne verifica la presenza in un persistere dell'analogia; parafrasando Althusser si potrebbe dire: « Nell'analogia (leggi ideo-



René Magritte, *Le Plagiat*, 1943, cm. 50 x 72, collezione Renato Carrazzo, Milano. Nell'interessante analisi di Filiberto Menna René Magritte viene considerato come la figura centrale di tutta l'arte mo-

derna. A partire da Magritte infatti la pittura comincia a diventare « objet de connaissance » proprio come nella definizione data recentemente dai giovani artisti del gruppo francese di «Support-Surface».



logia) il rapporto reale è inevitabilmente investito nel rapporto immaginario: rapporto che esprime più una volontà (...) e persino una speranza o una nostalgia di quanto non descrive una realtà» (13), dove questo è proprio il senso di una analogia che, avvolta su se stessa, non descrive più il mondo, per esprimere, nell'immaginare nuovi rapporti tra i segni, il desiderio di un altro mondo (14). Ricondotta l'analogia all'immaginazione, la figura centrale dell'arte moderna, che assume la somiglianza come movimento della « reverie » e insieme come progetto di destini diversamente ordinati, appare, nello stesso libro di Menna, René Magritte.

In Magritte la similitudine tutta giocata nella convenzionalità delle definizioni linguistiche, scopre il gioco su cui essa si instruisce, quello medesimo del conscio e dell'inconscio, dell'es e del superlo, quello che si instaura sulle mosse della « trasgressione » e del « controllo » (15); è con Magritte che la stessa analogia tra le definizioni si rivela presunta e tuttavia fatale, per cui ogni trasgressione invoca nuovi controlli, nuovi ordini dell'universo. Da Magritte la pittura, affacciata sul bordo di somiglianze rimosse e di differenze celate diviene già « objet de connaissance » secondo la definizione dei più recenti artisti del gruppo « support-surface », a rinverdire il sogno di una attività che, coscientemente divisa nei limiti di una autonomia specifica, comunque partecipa di una definizione del mondo.

Tra Magritte e Support-surface si consuma tutta l'esperienza artistica contemporanea agitante il fantasma di una libertà repressa; essi interpretano i due « Principii » fondamentali su cui si fonda ogni agire artistico-ideologico e che sono impersonati dai due grandi rivoluzionari dell'età moderna Marx e Freud.

Louis Cane, Peinture, 1972, parete 243x243, pavimento 202x185. Tra Magritte e « Support-Surface » si consuma l'esperienza artistica della pittura contemporanea. Essi interpretano i due principi fondamentali di ogni agire artistico-ideologico impersonati dai due rivoluzionari dell'età moderna, Marx e Freud.

Se l'inizio ed il ricominciamento di ogni ordine per Magritte risiede nel gran vaso dell'inconscio, per i nuovi artisti francesi il gioco delle somiglianze si instaura sullo sfondo dei rapporti di produzione: « Ciò che conferisce valore agli oggetti di desiderio, non sono più gli altri oggetti, che il desiderio può rappresentarsi, ma un elemento irriducibile a tale rappresentazione: ossia il lavoro » (16).

Questo significato, la persistenza dell'analogia e dell'ideologia, estirpato al libro di Menna e meglio espresso in quello, non rende tuttavia la complessità della « Linea analitica dell'arte moderna ». La tensione che anima tale saggio è infatti quella stessa che esso coglie nell'arte che esamina, quella cioè che vige tra la consapevolezza di agire all'interno di una « finzione » del linguaggio e la volontà comunque di dire ciò che le è fuori, per cui il testo stesso diviene testo analitico, testo di piacere, testo dialettico.

Se è vero che « il destino della critica sia in parte segnato... nel senso di un (...) convergere verso altri settori delle scienze umane: verso la psicologia, l'antropologia, la sociologia... » (17), Menna ne afferma ancora l'azione investigativa ritagliandola tra i bordi delle altre scienze umane e definendone con rigore l'esercizio.

In bilico, come l'arte contemporanea, tra il diffondersi nelle cose ed il ritirarsi in un suo autonomo rivoltarsi, la critica stessa diviene autoriflessione interessata più che al « perché scrivere » al « come scrivere » di Barthes. Tuttavia, se l'arte medesima, come Menna stesso ci mostra, tenta di sfuggire la presunta « totalità » di un « piacere » tutto racchiuso nel testo, intraprendendo ancora la scalata alle cose, la critica stessa può, per la sua maggiore « ricchezza dei mezzi di espressione » (18) arrischiarsi e sfuggire al circolo strisciante di una parola ripetitiva annichilita nel fascino del suo stesso suono, chiusa nella voragine di una gola avvinta nelle spire di un dire circolare che rinvia ancora alla ipostasi di un Codice, sia pure assente.

Se « scrivere implica necessariamente tacere » (19), tra « scrittori » e « scriventi » il critico « resta condannato all'errore - alla verità », resta a dare parola al Silenzio, a scorgere la « incompletezza » (20) e la « falsità » di un dire autonomo che mostra una esaustiva verità. Totalmente vero il « testo » dell'arte nasconde l'origine e finisce « incompleto » per srotolarsi ai nostri occhi, e sfuggire l'abbraccio totale dello sguardo; la scrittura deborda allora oltre i margini fino ad essere pagina muta, per cui allo stesso piacere viene sottratto l'oggetto (e non è forse questo il limite estremo dell'arte: un silenzio più vero di cui godere?), alla critica è dato quindi disegnare le « giustezze » che delimitano i « corpi », riempire gli intervalli bianchi ritagliati da una scrittura che non riesce a colmarli e, dicendo del suo stesso gioco, del suo stesso silenzio, rivelare la traccia di una « assenza determinata » di cui essa stessa è l'interprete.

Il libro di Menna, nella « finzione » complementare della critica, nella intransigibilità della lettera, tra le due grandi forme del criticare, la critica storica e la critica formale, scopre ancora una transittività parlando di un'altra opera e quindi di un'Opera Altra, dell'azione muta dell'Ideologia che sottende le esperienze artistiche contemporanee, per cui l'analiticità viene ricondotta alla dialettica e l'autonomia dell'arte ad una necessità eteronoma.

Ma ancora una volta questo progetto sul mondo non può che intravedersi che nella « scollatura » di due bordi; attraversando le figure del « commento » e « della analisi logica » o se si vuole « semiologica », Menna esercita una critica che aderendo all'opera aspira comunque alla teoria. Ma sfuggito ancora una volta il pericolo di circoscrivere falsamente la dissonanza dell'arte in una parola definitiva travestita nei termini di una definizione scientifica, questa critica si pone, tra un « piacere » mimetico ed una analisi cui la completezza le è ancora sottratta, ad attendere ancora nuove parole.

Alberto Cuomo

Note

(1) R. Barthes, *Il piacere del testo*, Torino 1973.

(2) Aristotele, *Poetica*, Milano 1974.

(3) M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano 1967.

(4) F. Menna, *La linea analitica nell'arte moderna*, Torino 1976.

(5) « Con Cézanne e con Seurat la pittura si avvia a diventare semiologia, nel senso indicato da Foucault, ossia un insieme delle conoscenze e delle tecniche che consentono di distinguere dove i segni si trovano, di definire ciò che li istituisce in quanto segni, di conoscere i loro nessi e le leggi di concatenamento ». F. Menna, *op. cit.*

(6) R. Barthes, *Saggi critici*, Torino 1972.

(7) F. Menna, *op. cit.*

(8) F. Menna, *op. cit.*

(9) F. Menna, *op. cit.*

(10) M. Foucault, *op. cit.*, citato in F. Menna, *op. cit.*, p. 99.

(11) R. Barthes, *Saggi critici*.

(12) U. Eco, *Le forme del contenuto*, Milano

1971. Eco riconosce questo atteggiamento dell'ideologia nella attività semiologica ma anche nella attività delle parole, e l'arte è la forma più alta della parola.

(13) Althusser, *Per Marx*, Roma 1967.

(14) Se come dice Barthes « L'ideologia passa sul testo e sulla lettura come si imporpora un viso » (Il piacere del testo, p. 31) tale rossore è comunque in segno di una più profonda attività che inavvertitamente trapela. Foucault, dopo aver avvertito che la « somiglianza » risulta necessaria per avvicinare nel « cambiamento perpetuo » le cose e le impressioni diverse, dice: « Senza l'immaginazione non vi sarebbe somiglianza tra le cose. Il duplice requisito è chiaro, occorre vi sia nelle cose rappresentate il mormorio insistente della somiglianza; occorre vi sia nella rappresentazione la ripiegatura sempre possibile dell'immaginazione. E né l'uno né l'altro dei due requisiti può fare a meno di quello che lo completa e fronteggia. Donde due direzioni di analisi che hanno retto l'intero arco dell'età classica e che non hanno cessato di avvicinarsi per enunciare infine nella seconda metà del XVIII secolo la loro verità dell'Ideologia » (Foucault - *op. cit.*, p. 85) dove « L'Ideologia non interroga il fondamento, i limiti o la radice della rappresentazione; percorre il campo delle rappresentazioni in genere; fissa le successioni necessarie che vi compaiono; definisce i nessi che vi si intrecciano: mette in luce le leggi di composizione e di scomposizione che possono regnarvi. Dispone ogni sapere nello spazio delle rappresentazioni, e percorrendo tale spazio formula il sapere delle leggi che lo organizza. E', in un certo senso il sapere di tutti i saperi ». (Foucault, *op. cit.*, p. 260).

(15) « Trasgressione » e « controllo » sono proprio i due momenti della dinamica della analogia. Cfr. Enzo Melandri, *L'Analogia, la proporzione, la simmetria*, Milano 1974.

(16) M. Foucault, *op. cit.*, p. 256.

(17) G. Dorfles, *Il divenire della critica*, Torino 1976, p. 7.

(18) R. Carnap, *Sintassi logica del linguaggio*, trad. it. Milano 1966, p. 26 cit. in F. Menna, *op. cit.* p. 18.

(19) R. Barthes, *Saggi critici*, trad. it., Torino 1972, Prefazione XVII.

(20) Nagel, J. Newmann, *La prova di Godel*, Torino 1974, cit. in F. Menna, *op. cit.*