Università degli Studi Suor Orsola Benincasa

ANNALI

2022

*



ANNALI

2022

*

SUOR ORSOLA
BENINCASA
UNIVERSITÀ EDITRICE

Direttori
Piero Craveri
Vincenzo Omaggio

Direttore responsabile
Arturo Lando

Comitato scientifico
Lucio d'Alessandro
Francesco M. De Sanctis
Enricomaria Corbi
Tommaso Edoardo Frosini
Emma Giammattei
Aldo Sandulli
Paola Villani

Redazione
Luciana Trama (responsabile)
Emanuele Garzia
Flavia Soprani

Gli articoli negli «Annali» dell'Università Suor Orsola Benincasa sono preliminarmente sottoposti a un giudizio di referaggio nel rispetto dell'anonimato sia dell'autore che dei revisori (a doppio cieco). La valutazione è affidata a uno o più specialisti del tema trattato, designati dal Direttore degli «Annali» anche fra i componenti del Comitato Scientifico, che rivestano, o abbiano rivestito, la posizione di professore universitario nelle Università italiane o straniere ovvero si distinguano come esperti di chiara fama.

I revisori giudicano, entro 30 giorni dal ricevimento dell'elaborato, sull'opportunità di accogliere il lavoro scientifico tenendo conto dei parametri valutativi di cui alla vigente legislazione e formulando un giudizio motivato – senza modifiche o previo apporto di modifiche – di accoglimento o di rigetto. Il Direttore, infine, su propria responsabilità, può decidere di non assoggettare a revisione i lavori di particolare pregio o di autori di particolare prestigio.

—

Progetto grafico
Flavia Soprani

Realizzazione e stampa
Carmine Marra

© Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli 2022
Tutti i diritti sono riservati

ISSN *online* 2281-3241
ISSN *press* 2037-5867

SOMMARIO

7 MARIA AURINO
Il museo come medium *per sperimentare e progettare itinerari educativi e formativi. Oltre la fruizione. Tra creatività e riflessività*

49 DANIELA CARDONE
Rauschenberg cancella Johns. L'arte fuori dal quadro

67 CLELIA CASTELLANO
La negoziazione delle forme soggettive femminili al di fuori delle norme apparenti nella micro società delle donne dell'Alto Atlante

87 DANILA BARDI ANTONELLA GRITTI GENNARO CATONE ROBERTA VACCA
Uno spazio di ascolto per gli studenti universitari: percezione del servizio di Counselling *e atteggiamento verso la relazione di aiuto*

111 ANNA GIANNETTI PASQUALE ROSSI FRANCESCA CASTANÒ
La Croce di Lucca: fondazione, committenza e storie di una chiesa napoletana

147 FEDERICA IZZO ALESSANDRA STORLAZZI PAOLA VILLANI
L'evoluzione dei percorsi narrativi: dagli studi classici al contesto aziendale

167 MARCO NIELI
Le fonti latine e brittoniche dell'Arthur pre-galfridiano: un aggiornamento sullo stato della ricerca e alcune prospettive di interpretazione contestuale

205 ANTONIO PERRI
Decostruire il circuit de la parole*? Note in difesa di un «minimalismo» saussuriano*

231 CIRO RANISI
Érec et Énide *e il romanzo «matrimoniale»*

253 ILENIA TAMBURRO
Il Discobolo Lancellotti: una nuova lettura dell'opera

293 NATASCIA VILLANI
L'intelligenza artificiale e le sue sfide etiche

DANIELA CARDONE

Rauschenberg cancella Johns. L'arte fuori dal quadro

Da Kandinsky a Mondrian, il passaggio dall'arte figurativa all'arte astratta rappresenta un momento di svolta per la produzione artistica del Novecento. A partire dal "cavaliere azzurro" (*Der Blaue Reike*), manifesto estetico e spirituale della nuova corrente astratta, Kandinsky compie una rivoluzione artistica utilizzando linee e geometrie come segni di un nuovo linguaggio pittorico e ragionando sul quadro come testo e come discorso. Si tratta di una rimodulazione della materia la quale non si dissolve, ma si spezza in ogni singola parte per poi ricomporsi nel quadro. La necessità dell'artista di dare voce alle proprie sensazioni e ai propri stati d'animo si concretizza su una nuova superficie che in un'analisi semiologica non rompe con il passato ma si evolve in una nuova forma.

Parole chiave: arte astratta, semiologia della pittura, arte e società

*From Kandinsky to Mondrian, the transition from figurative art to abstract art represents a turning point for the artistic production of the Twentieth Century. Starting from the Blue Knight (*Der Blaue Reike*) as the aesthetic and spiritual manifesto of the new abstract current, Kandinsky makes an artistic revolution using lines and geometries as signs of a new pictorial language and thinking about the painting as text and as discourse. It is a remodeling of the material which does not dissolve, but breaks into every single part and then*

recomposes itself in the picture. The artist need to give voice to his own sensations and moods, making a new plan that in a semiological analysis does not break with the past but it evolves into a new form.

Keywords: abstract art, semiology of painting, art and society

Nel primo decennio del Novecento Wassilly Kandinsky dipingeva un'opera di rottura con il passato, con le correnti impressioniste e neo-impressioniste e tutto sommato con se stesso, con una maniera di dipingere che dalla linearità e dalla trasparenza del *Porto di Odessa* (1898) passava alla *Vecchia città* (1902) per poi prendere a combattere per "l'arte nuova" come *fauves*, selvaggi contro un'antica e organizzata potenza[1].

Con il Primo acquerello astratto dello stesso decennio e negli anni a seguire con il deflagrante *Blue Painting* del 1924, il distacco dalla rappresentazione della realtà fisica diviene definitivo e non a caso l'artista fu indicato come il padre fondatore dell'Astrattismo.

La forma e la materia saranno d'ora in poi una cosa sola scaturendo da un'unica matrice, quella più intima e personale che proviene solo da emozioni, momenti, memorie espresse attraverso un punto, una linea, una curva, un segno sul quadro che si fa prescrittore e veicolo di emozioni e sentimenti. Esperienze che solo l'artista conosce ma che rende fruibili in un rapporto empatico e diretto con l'osservatore. Per la prima volta Kandinsky comunica con "l'occhio di chi guarda" creando una dinamica di espressione-ricezione assolutamente empatica.

È questa la vera rivoluzione operata dall'artista: un complesso meccanismo prodotto dalla relazione tra effetto psicologico, forma e colore così che lo spazio pittorico diviene mezzo

[1] Così scriveva Franz Marc nella prima pagina del *Blaue Reike*, *Il cavaliere azzurro*, manifesto estetico e spirituale della nuova corrente astratta. W. Kandinsky, F. Marc, *Il cavaliere azzurro*, ed. italiana, Milano 1988, p. 23 e sgg.

di creazione e piano di lettura semiologica dell'esistenza, in uno scambio simbiotico con chi osserva il quadro e riesce a catturare nei segni astratti ricordi ed emozioni.

L'opera d'arte si muove in una dinamica di interno-esterno rispetto alla rappresentazione intima dell'artista e su un piano di lettura che avviene in una dimensione aperta, collettiva.

Dall'artista al fruitore l'opera non poteva limitarsi a essere contemplata, ma doveva essere recepita in un'operazione di trasmissione attraverso cui il "fluido emotivo" (come avrebbe detto Bauman) passa dall'interno all'esterno in un'operazione che non è più esclusivamente limitata alla tela e alla superficie pittorica. In questo modo il passaggio dall'interno all'esterno, prima ancora che sul piano spaziale consente l'esperienza nel contesto della comunicazione attraverso cui l'oggetto della rappresentazione viene generato come messaggio e recepito come fenomeno dell'esistenza, obbedendo alle leggi della fruizione collettiva.

La relazione tra interno e esterno non riguarda soltanto la proiezione di emozioni interiori dell'artista sull'oggetto reale o sulla natura esterna. Si tratta di una rimodulazione della materia, come faceva Picasso, la quale non si dissolve, ma si spezza in ogni singola parte per poi ricomporsi nel quadro.

La necessità dell'artista di dare voce alle proprie sensazioni e ai propri stati d'animo attraverso la variazione delle forme e il "riassorbimento" dei colori, si concretizza su una nuova superficie, quella astratta appunto, che dal punto di vista estetico si realizza in una nuova forma: quest'ultima fissa il confine tra una superficie e un'altra.

Si può partire da questo tipo di esperienza esemplare ma non unica nella storia dell'arte per comprendere l'idea di una certa funzione sociale attribuita all'opera d'arte. E non si tratta qui di una funzione legata a una sollecitazione di carattere politico, culturale, rivoluzionario, ma si tratta di un effetto

fortemente emotivo, una reazione scatenante che provoca sul fruitore dell'opera una mozione psicologica, altrettanto intima e spirituale. Forma e colore sono strettamente legati a evocazioni sonore, in una dinamica dipendente che agisce direttamente sull'osservatore. In questo senso l'interno (cioè l'emozione interiore dell'artista) si muove su un piano di lettura esterno esattamente come il flusso emotivo che scaturisce dalla materia e dal colore, si muove verso l'esterno sino a giungere all'occhio di chi guarda.

L'opera d'arte diviene una presa di coscienza della realtà propria e della realtà esterna, e così il flusso emotivo va dal singolo al plurale, dall'artista alla collettività dichiarando guerra all'introspezione isolata e privilegio esclusivo dell'artista.

Il quadro comunica non più passivamente con il singolo osservatore, ma ne muove la coscienza attivando quella funzione imprescindibile dell'arte che è la funzione sociale, così come l'artista non si limita a rappresentare lo spazio attraverso forme geometriche, ma bensì a dare spazio a forme che hanno una propria forza, un "contenuto-forza" che hanno una destinazione non più singolare, ma plurima[2].

In questo gioco – forza entra in questione la relazione tra effetto psicologico, forma e colore. Lo spazio pittorico diviene mezzo di creazione e piano di lettura semiologica dell'esistenza e della coscienza, fruibile da tutti e soprattutto interpretabile da tutti cosicché chi guarda porta a sé l'esperienza emotiva dell'artista. «Ogni singola forma è fatta a suo modo – come scrive Kandinsky – ha un proprio suono interiore ed è destinata a evocare suoni in rapporto alla materia prima per cui si presta»[3].

La 'sospensione' rispetto al passato non è una rottura o una chiusura o una cancellazione, ma un rinnovamento, po-

[2] G.C. Argan, *L'arte moderna*, Firenze 1988, p. 295.
[3] W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, Milano 1989, p. 51.

tremmo dire un nuovo piano semantico su cui ciò che è apparentemente privo di senso acquisisce senso. È il senso che sul piano linguistico (da cui le arti visive attingono) che ci dà una nuova significazione la quale «non è altro che questa trasposizione d'un piano di linguaggio in un altro, di un linguaggio in un linguaggio diverso, mentre il senso è questa possibilità di transcodifica»[4].

Postulare per la pittura una dimensione sintagmatica e discorsiva, cioè ragionare sul quadro come testo e come discorso, significa, alla fine dei conti, riconoscere queste opere come delle risposte a dei fatti discorsivi precedenti.

Si tratta di concepire la pittura come un sintagma discorsivo con alternarsi di rotture e recuperi rispetto alle pitture passate. Così scrive Pierluigi Basso nel Lessico della semiotica visiva in appendice al volume di Lucia Corrain[5].

Vero è, spiega Basso, che l'operazione richiede una sospensione che rimuove i significanti precedenti: ciò che è pertinente per analizzare un dipinto, spesso non lo è per l'analisi di un altro, ma «la pittura parla anche del mondo naturale, e dei mondi della memoria», proclamando la «vita da vivere»[6], esattamente come nell'astrazione.

Uno sguardo attento alla produzione artistica del primo Novecento si ferma non tanto sul passaggio da una corrente all'altra, non a volerne cercare le differenze, le distinte prese diposizione rispetto ai dettami culturali e agli eventi storici di un secolo martoriato dai due conflitti epocali.

Piuttosto l'artista colpisce per la coerenza con cui afferma dichiaratamente la propria soggettività, la propria persona all'interno di un contesto pittorico che può e deve dare spazio oramai soltanto al quadro emotivo, ai moti interiori, all'anelito

[4] A.J. Greimas, *Del senso*, Milano 1974, p. 13.
[5] L. Corrain, *Leggere l'opera d'arte*, vol. II , Bologna 1999, p. 129.
[6] *Ibid.*

verso una realtà che sia attraverso le emozioni, sia attraverso gli oggetti del quotidiano ne sono testimonianza.

Il grande protagonista del quadro, da Kandinsky a Klee, da Mondrian a Still, da Rauschenberg a Johns, è il segno, sono la linea, la geometria delle forme e i colori nella materia che diventano in un unico corpo veicolo di un messaggio e più messaggi, quanto più al vertice dell'astrazione, tanto più decifrabili e potenti.

L'incoerenza figurativa di punti, virgole, linee e rette, non è inversiva alla traduzione segnica e, se la matrice del messaggio è quella linguistica e sintattica, non lo è dal punto di vista del significazione. Ogni segno ci lascia recuperare l'origine remota di un'esperienza realmente vissuta dall'artista e poiché quest'arte comunica esattamente come un discorso deve necessariamente avere un ricevente.

«Un'opera d'arte – scriveva Argan – funziona soltanto in quanto colpisce una coscienza» e in questi termini il fenomeno dell'esistenza riguarda non solo l'artista ma si rivela a chi osserva il quadro dando all'arte il compito di assolvere a una funzione sociale[7]. Senza mediazioni e interruzioni di immagini lo stesso Klee utilizzava un tratto di penna, un reticolo, una successione scatolare di solidi in una consistenza astratta che viene trasmessa sempre allo stato puro e in cui il taglio e il frazionamento, persino sullo spazio, non sono mai un atto distruttivo sul passato.

Il piano di rappresentazione diviene per gli astrattisti una tabula rasa, su cui la bassa densità figurativa cede il passo all'opera come forma di discorso, come un insieme di enunciazioni. Se in un'opera impressionista invece gli aspetti significanti erano leggibili proprio sul piano della coerenza figurativa e dall'unità tra la forma e il contenuto, in essa il tempo e lo spazio erano egualmente il modo e il luogo della "cancellazione".

7 G.C. Argan, *L'arte moderna*, cit., p. 474 e sgg.

Lo stesso Klee era troppo filosofo per non sapere – scriveva ancora Argan – che oggettivando il soggettivo non lo si rivelava, ma lo si distrugge, elevando il segno astratto a operazione di genesi di una nuova forma espressiva e non di soppressione o, appunto, "cancellazione"[8].

Il tempo di Kandinsky è un tempo astratto così come quello di Klee e sotto questo aspetto la cancellazione ha più che mai il significato di un'evoluzione emotiva, della coscienza che "accade" e che si rivela, in un crescendo di simboli e di emozioni che si hanno quando il segno è ancora allo stato nascente e abbiamo forme più semplici come spirali, triangoli, rette, curve. Con le *Improvisations* siamo già di fronte a colori che riempiono curve, nubi, zig-zag, tratti modificati in cui le geometrie assolute non sono forme e dunque fonemi identificabili.

Se restiamo ancorati all'idea di una rappresentazione astratta concepibile come discorso, le "impressioni" di Kandinsky rappresentano non solo ciò che è inerente alle emozioni dell'artista ma la forma che diviene veicolo di significato trasferisce sul piano della rappresentazione un insieme di codici che hanno destinazione collettiva, cioè possono essere letti da ciascun osservatore che ne percepisce e traduce su di sé il senso.

Sia l'astrattismo di Kandinsky, sia l'astrattismo di Klee sono dunque trasposizione della forma, come forma di vita, sul piano della rappresentazione, i cui segni sono esattamente una scrittura semiotica che si compone in fonemi e sintagmi attraverso la metamorfosi delle forme stesse. Il rapporto tra il contenuto semantico e il contenuo emotivo è strettamente legato al piano della rappresentazione, inteso proprio come sfondo del dipinto, come spazio, cioé di rappresentazione. Se teniamo conto della distinzione fatta da Greimas[9] tra piano plastico e

[8] *Ivi*, p. 411.

[9] A. Greimas, *Semiotica figurativa e semiotica plastica* in *Semiotica* in

piano figurativo, nella pittura astratta è il piano plastico che dà spazio al linguaggio delle figure "eiedetiche", su cui le forme delle linee, delle curve rappresentano simbolicamente tutto ciò che non è più decifrabile dal punto di vista iconico così come accadeva nella pittura classica o nella pittura impressionista.

L'effetto cromatico in Kandinsky, ad esempio, dirige la forma conferendo ad essa intensità e significato, facendo sì che esista una corrispondenza tra gli elementi di altezza e di profondità e le forme grafiche: all'orizzontale corrisponde il nero, al verticale corrisponde il bianco, alla retta libera il giallo e l'azzurro e così via[10].

Dal punto di vista storico culturale si trattava di una nuova scienza dell'arte, così come la descriveva lo stesso Kandinsky in Punto, linea, superficie, apparso per la prima volta nel 1926: «naturalmente la nuova scienza dell'arte può nascere soltanto se i segni diventano simboli e se l'occhio aperto e l'orecchio vigile rendono possibile il passaggio dal silenzio alla parola [...]»[11]. Sta di fatto che a partire dalla corrente astratta la conquista dello spazio è per l'artista conquista del piano di rappresentazione la cui figurabilità per quanto nulla e addirittura non connotabile e denotabile dal punto di vista figurativo, diviene in tempi abbastanza rapidi, superficie di demistificazione di un'arte che d'ora in poi andrà consumata, fruita come cibo di cui ci si nutre.

Una forza motrice che "cancella" lo spazio limitato e circoscritto della pittura europea per dare vita allo spazio della visione su cui l'oggetto di vita quotidiana diviene immagine e, diremmo, nuova icona che fa da contraltare simbolico all'iconicità della pittura figurativa.

Il discorso apre un ampissimo campo di discussione ma circoscrive due momenti di interesse nel paradigma della can-

nuce, a cura di P. Fabbri e G. Morrone, Milano 2002.

[10] W. Kandinsky, *Punto, linea, supeficie*, Milano 2021, pp. 80, 81.

cellazione, o meglio del nuovo che guarda al nuovo sospendendo il passato, come spiegava Greimas. Si mette in relazione, con il sistema semisimbolico, una correlazione tra il piano plastico e quello figurativo, accompagnando la lettura verso la decifrazione delle geometrie astratte e collegando allo stesso tempo l'idea di significazione a quella di "funzionamento". In questa ottica sia il segno astratto sia l'oggetto quotidiano come parte dell'opera, definiscono il fenomeno di comunicazione visiva che dall'astrattismo delle origini e in maniera inversiva da Rauschenberg a Johns, sono il ponte tra segno e funzione sociale, tra immagine e società.

Da un lato dunque l'arte come segno linguistico e iconico, dall'altro una traduzione del segno stesso sul piano della funzionalità. Accade allora, che l'iconicità attribuita all'*Odalisca* di Rauschenberg cancelli di punto in bianco la simbiosi tra tela e oggetto rappresentata da Jasper Johns in *Fool's House*, con una decifrazione segnica che ha poco a che fare con la successione cronologica delle opere[12] (figg. 1, 2).

Nei *Fondamenti della teoria dei segni* Charles Morris negli anni Trenta dava una definizione preliminare di segno, per cui si intende per segno qualunque stimolo a noi esterno che provoca in noi un comportamento particolare e fa parte di un linguaggio. In questi termini, benché sul piano figurativo la corrente astratta manchi di densità sufficiente per essere interpretata con immediatezza, il valore iconico scaturisce esattamente dallo spessore dell'immagine derivante dalla coscienza e dalla sfera emotiva. Queste ultime conferiscono all'opera quella figuratività che è caratterizzata da "impressione referenziale" e dalla pos-

[11] *Ivi*, p. 33.

[12] La fertilità produttiva dei due artisti era come sappiamo strettamente legata al rapporto affettivo morboso tra i due. Dire che Rauschenberg cancelli Johns potrebbe essere riduttivo, nel momento in cui la cancellazione stilistica corrispondeva piuttosto al sovrastante e vicendevole tentativo dell'uno



Fig. 1

sibilità dell'osservatore di aderire concettualmente al significato dell'immagine[13]. In ogni caso, sia nell'esempio astratto delle opere di Kandinsky sia di Klee, il fondamento del discorso è legato al fattore comunicativo nel contesto ricettivo della società.

Il campo del colore e il campo delle geometrie sono evidentemente gli stessi.

In Mondrian l'esperienza del reale si declina in egual modo attraverso le geometrie che rivelano moti di una coscienza che agiscono su una sfera comune. Il problema non è leggere il significato del reale su un percorso cronologico che non annulla l'opera precedente. Cioè un'opera astratta non annulla tutti i significati precedenti, ma il quadro precedente è un luogo di memoria da cui partire per ricostruire il nuovo. In questo senso se il significato della "cancellazione" pittorica sta nel concepire la pittura attraverso rotture e ricostruzioni, di questa configurazione visiva fa parte lo spazio[14]. In Mondrian il

di produrre il lavoro dell'altro. In questo caso il principio di "cancellazione" si muove su un terreno di reciprocità: Rauschenberg cancella Johns e viceversa.



Fig. 2

rigore e la rigidità della scienza si traducono sul piano plastico in modulazioni verticali e orizzontali. L'esperienza non è un campo astratto ma, potremo dire, l'impressione di pochi colori, poche forme geometriche (bianco, nero, rosso, giallo, blu...) che traducono i significati della coscienza sotto forma di entità matematica.

Come scriveva Argan la dimensione del carattere umano è rappresentata attraverso le impressioni degli impressionisti, soprattutto per luce e colori, ma altezze, larghezze, coordinate orizzontali e verticali suddividevano la superficie (e dunque il piano plastico) per fare una pittura, cubista, che avesse il rigore della scienza[15].

Per la lettura semiologica il riferimento a Mondrian aumenta il raggio di luce sugli artisti astratti presi come esempio, in una forma d'arte che incide sull'esistenza e che in un certo senso umanizza le nuove forme dell'arte elevando quest'ultima a forma di linguaggio e comunicazione.

Il legame tra astrattismo e esistenzialismo si concretizza proprio in questa fase della storia dell'arte e mai come ora il contenuto semantico delle forme e la discorsività di cui curve e geometrie sono strumento, ergono l'arte alle categorie del significante. Queste ultime indirizzano alla vita, al tempo, allo spazio e alla dimensione spirituale che se per un verso hanno ispirato la psicologia dell'arte e le teorie della visibilità, per un altro consentiranno di tradurre il rapporto tra segno e icona, tra icona e funzione e tra funzione e società, capitolando in un contesto che è, appunto, quello dell'esistenza e del quotidiano[16].

Naturalmente la funzionalità dell'opera trova un proprio compimento quando la ricezione del messaggio diviene uno stimolo, quando cioè la comunicazione impostata dall'artista attraverso le rimodulazione delle forme e dei colori suscita fruizione attiva, reazione psicologica e non si completa in una solitaria contemplazione.

Dinanzi a un quadro in cui ci sfugge il riconoscimento figurativo, è questa la via d'uscita, la chiave interpretativa che permette a "chi guarda" di valicare la zona dell'incomprensione e dell'ignoranza rispetto a ciò che è astratto e apparentemente incomprensibile. In questo, anche a livello inconscio, il discorso e la semiotica visiva supportano l'assenza di descrizione, di lettura, facendo sì che si acceda al contenuto del quadro solo attraverso ciò che si vede.

Se l'opera astratta manca di un carattere figurativo iconico, è il suo contenuto segnico ad acquisire valore d icona, così come assume valore iconico il modo in cui il quadro si configura

[13] Sul significato di Iconicità, ancora il *Lessico di semiotica visiva* a cura di P. Basso in L. Corrain, *Leggere l'opera d'arte II*, cit., p. 120.

[14] *Ivi*, p. 121.

[15] G.C. Argan, *L'arte moderna*, cit., pp 606 e sgg.

[16] L'afferenza dell'Astrattismo alla "linea dell'arte utile" va distinta nel contesto di due matrici e cioè, tra "Astrattismo espressivo"ed "Astrattismo conformativo". Il primo muove e tende al modello della musica, il secondo

nello spazio. Lo spazio sarà quello della tela, piano di innumerevoli ipotesi di rappresentazione, e allo stesso tempo si configura sulla dimensione esterna, rispetto a chi osserva e rispetto alla collocazione dell'opera[17].

Il rapporto tra l'interno e l'esterno che Kandinsky aveva decantato come espressione di un moto spirituale attraverso la forma (esterna) comincia da ora in poi a essere espresso su una duplice dimensione: dallo spazio dello sfondo (dal piano della tela cioè), al piano d'osservazione. In un confronto tra Still e Mondrian, Argan ha spiegato la ben visibile differenza dello spazio pittorico nel regime dell'arte astratta.

È possibile contestualizzare attraverso la *Tela* di Still (1962) e, ad esempio, la *Composizione in rosso, giallo, blu* di Mondrian (1927), la differenza tra la concezione europea e la concezione americana dello spazio pittorico, in una visione storico-culturale (figg. 3, 4). In entrambi abbiamo zone fortemente colorate.

Tuttavia nel quadro di Mondrian l'assetto geometrico sta su uno spazio assoluto le cui coordinate rappresentano i contenuti della coscienza. «Se per ipotesi – scrive Argan – cancellassimo i riquadri colorati, il piano della tela conseverebbe il suo valore di entità spaziale e a priori geometrica, o di spazialità virtuale disponibile per la specificazione di infinite situazioni percettive diverse ma sempre dipendenti dalla premessa del piano». Il punto è che l'idea di spazio assorbe l'interno e l'esterno così

opta per una via fattuale e socialmente più implicata, che tende a sua volta al modello dell'architettura e del design. Ci si avvicina in questo modo a uno specifico linguaggio dell'arte astratta per cui da Kandinsky, a Malevich, a Mondrian, ad Arp, le forme astratte sono promotrici di comportamenti sociali. Cfr. R. De Fusco, *Storia dell'arte contemporanea*, Roma-Bari 1983, p. 130.

[17] Nell'ambito della semiotica del visibile abbiamo tre possibilità rispetto alla lettura di un'opera astratta. La prima è quella dell'errore, dell'incompletezza, rispetto a ciò che ci è sconosciuto e incomprensibile. La seconda è un'interpretazione guidata dal "principio dell'imperfezione" che ci induce a categorizzare l'opera in maniera più o meno intenzionale. La terza riguarda il contenuto semiotico, la ricerca in un contesto spazio-temporale che compren-



Fig. 3

come avvolge la percezione del quadro come vissuto umano: «la configurazione visiva dello spazio rientra cioè nell'ambito di un atteggiamento verso la realtà comune a quanti partecipano di una data cultura o civiltà»[18].

Al contrario Still non lavora su una concezione strutturale dello spazio, ma lo sfondo su cui lavora è lo spazio che dà spazio al proprio essere, non c'è un luogo preesistente su cui la macchia nera o bianca rivela l'immediatezza dell'agire che non si inserisce, al contrario di Mondrian, in un momento prestabilito. Se Rauschenberg cancella Johns, Still cancella Mondrian, potremmo dire, sul piano dell'espressione e nel modo in cui l'artista 'mette in discorso' il quadro, ma anche sul piano della percezione, per come egli si rivolge allo spettatore e se effettivamente si rivolge ad esso.

Il modo in cui l'opera si concretizza nello spazio indica e limita la percezione di ciò che compone il dipinto. Quando diciamo che lo spazio rappresenta simbolicamente l'estensione

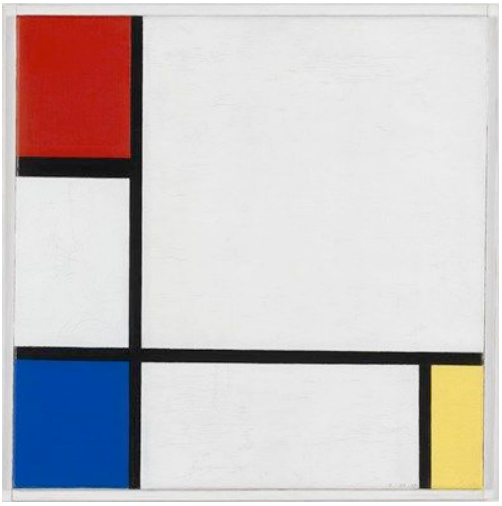


Fig. 4

di un ordine e di una corrente pittorica pensiamo alla maniera in cui l'artista concepisce la realtà comune e contestualmente a quanti osservando partecipano a quella medesima realtà.

Vista con gli occhi di Mondrian l'immagine spaziale è un vortice di cose e forme che si susseguono le une alle altre.

Non può dirsi un occhio cubista, né tantomeno futurista perché velocità e ritmo si alternano con una modulazione che talvolta sembra non seguire, né le geometrie cubiste né la frenesia futurista. Nella dimensione spazio-temporale che afferisce al piano plastico, tutto è inevitabilmente soggetto a mutazione, ma il tempo passa lento e questa lentezza Mondrian è capace di trasporla dalle scacchiere rosse e blu all'immagine visiva dei *Boulevards*. Gli oggetti, le cose, il caffè solitario, il *bistrot*.

Ne *I grandi Boulevards* Mondrian ne descriveva i particolari, cogliendo quei frammenti, quelle attese che ne hanno fatto l'artista poco cubista e poco futurista, capace di "combinare" le realtà oggettive come se fossero appunto oggetti trovati per caso, da conservare e custodire. Questi stessi oggetti che Rauschen-

berg userà nella sua combine –painting si muovevano per Mondrian in tutte le direzioni:«testa di negro, velo di vedova, scarpe di parigina, gambe di soldato, ruota di carro, caviglie di parigina, pezzo di lastricato, parte di un uomo grasso, pomo di bastone da passeggio, pezzo di giornale, base di lampione, piuma rossa»[19].

Così da Mondrian in poi la superficie della tela non è soltanto un piano su cui tracciare segni, ma uno spazio occupato dalla vita e dal quotidiano che la percuote con oggetti e momenti. Il salto – apparentemente contaddittorio – è comprensibile attraverso l'evoluzione di quei codici semantici che evolvono l'arte e il rapporto con il reale, senza troppo ancorare l'opera al momento storico o alla corrente stilistica.

D'altro canto lo stesso Greimas era stato il primo ad aver introdotto una correlazione tra il piano plastico e quello figurativo, dando spazio alla significazione e alla funzione del linguaggio visivo. È legittimo da qui in poi pensare alla lettura semiotica della pittura astratta come a un ponte verso la definizione di fenomeni segnici i cui spazi sono leggibili anche fuori dalla tela[20].

Tra gli anni '50 e '60 Cy Twombly, per fare un esempio, rompeva il tabù della forma, come scrisse Argan, per fare leva sull'eloquenza del segno e facendosi strada sul ponte tra scrittura e pittura. Parole asemiche, segni graffiati e tocchi di colore che "sporcano" la superficie con sintagmi che svelano l'indicibile: la tela è per Twombly il piano su cui trascrivere la parte più lacerante e nascosta delle proprie emozioni infantili. E siamo su

de la configurazione della luce, i cromatismi, le materie e le illuminazioni del quadro. Il percorso delinea altrettanti percorsi che sono spesso legati inevitabilmente al momento empirico in cui, tuttavia, lo spazio, la collocazione e le distanze giocano buona frazione della partita. Cfr. L. Corrain, *Leggere l'opera d'arte II*, cit., pp. 54-55.

[18] G.C. Argan, *L'arte moderna*, cit., p. 592.

[19] P. Mondrian, *I grandi Boulevards e piccolo ristorante*, in *Tutti gli scritti*, ed. it. a cura di H. Holtzman, Milano 1975, p. 136.

uno spazio, su un piano plastico che comincia ad astrarre ogni forma fuori dalla cornice, per citare Stoichita.

Il ritmo della cancellazione segue velocemente le icone delle "lavagne metropolitane" come i motivi semplici, i geroglifici incomprensibili di Keith Haring sulle pareti suburbane della metropolitana newyorkese degli anni Ottanta. Un metalinguaggio che – come scriveva Greimas – transcodifica lo stesso criterio di lettura finora usato dall'osservatore. Il segno astratto non è più indirizzato e non capita a caso sullo spettatore afferrato empaticamente dalle evocazioni delle rette e delle curve.

La tela è fuori dal quadro e l'arte si fa per il passante occasionale.