

Qual è lo statuto dell'enunciazione nella creazione artistica?
La risposta mitologica di Jörg Immendorff¹
Jean-Marie Floch

Biciclette senza ruote, una statua di Lehmbruck, patate, cavalli e scimmie, piccoli atelier d'artista illuminati, sigarette accese e fiammiferi spenti. Beuys con un mantello stellato, stelle bluastre segnate da profonde cicatrici, fucine, lotte operaie, decine di artisti radunati in un museo o in un caffè, sgabelli a forma di gogna, camion che scaricano una massa informe di scene storiche o allegoriche. Lo spazio vi risucchia e vi proietta fin nelle sue profondità. È difficile mantenere una certa distanza di fronte a opere così...

L'universo
pittorico di
Immendorff

Ecco l'universo di Immendorff o, almeno, quello che immediatamente percepiamo. Un universo sovrappopolato, incandescente, in cui figure e forme si assemblano e si lacerano, si sovrappongono o si compenetrano. Vi troverete croci uncinata, aquile germaniche, stelle sovietiche. Ma, soprattutto, i volti della maggior parte dei personaggi che popolano i quadri di Immendorff sono così nettamente differenziati, i loro tratti così precisi, da offrirsi come veri ritratti. Gli appassionati di arte contemporanea potranno facilmente riconoscervi alcuni dei grandi attori della storia culturale dell'Europa e della Germania moderna: Duchamp, Brecht, Beuys, Penck... (fig. 84).

È grande quindi la tentazione di analizzare i quadri di Immendorff come se fossero rebus, sottoponendoli a un'analisi iconografica che identifichi sistematicamente i personaggi rappresentati e faccia corrispondere un contenuto filosofico, politico o culturale a ognuno dei motivi e delle allegorie che si ritiene di poter isolare sulla tela. Ed è ciò che gli esegeti dell'opera di Immendorff hanno fatto: è stato detto che la scimmia, spesso presente nelle sue tele, rappresenta l'allegoria del pittore e del suo atteggiamento autoironico, che la bicicletta senza ruote è la democrazia impossibile, e che la candela, la cui fiamma va protetta, simbolizza l'*Aufklärung*, lo Spirito dell'Illuminismo...

L'approccio i-
conologico

Ma i materiali che costituiscono un'opera non sono l'opera. Un'opera, come qualsiasi discorso – questa è perlomeno l'ipotesi di un approccio strutturale – possiede un'economia generale, sia sensibile che intellegibile, che dà senso e valore alle diverse unità che ne costituiscono la dimensione figurativa. E se il contesto storico e culturale può far luce su un'opera, bisognerà, prima o poi, avere un'idea di ciò che è stato in tal modo "illuminato"... Bisogna ammettere che il primo contesto di una figura o di un motivo è il quadro, e se si riterrà necessario iscrivere il quadro stesso in un contesto, questo contesto dovrà essere innanzi tutto quello dell'insieme dei quadri realizzati dall'artista nello stesso periodo o quello, ancora più vasto, dell'intera opera del pittore. A quel punto il riconoscimento delle figure ricorrenti diventerà legittimo, in quanto non sarà più il prodotto di una semplice lessicalizzazione della dimensione figurativa del qua-

Le figure
ricorrenti



Fig. 84. Jörg Immendorff, *Café de Flore*, 1990, olio su tela, 200 x 270 cm, Colonia, collezione Eberhard Garnatz.

dro (che non farebbe che sostituire un testo al quadro), bensì il prodotto di un'analisi comparativa delle opere e, preliminarmente, di un'attenzione alle strutture plastiche o figurative di ognuna di esse.

L'approccio semiotico all'opera di Immendorff che vorremmo qui illustrare si basa su questi presupposti metodologici. È un approccio che, a livello teorico, si fonda sulla cosiddetta semiotica strutturale. Voglio ricordare che la semiotica strutturale mira a riconoscere le condizioni di produzione del senso così come vengono definite dalle semiotiche-oggetto. Va inoltre precisato che questo paradigma semiotico concepisce le semiotiche-oggetto – i “linguaggi” – come sistemi di relazioni che possono essere esplorati solo attraverso l'analisi di processi, nel caso specifico l'analisi di opere dipinte di cui si è preliminarmente riconosciuta l'economia generale, sia sensibile che intellegibile.

La semiotica:
una scienza
empirica

Questo significa che una semiotica visiva elaborata nell'ambito di tale teoria e tale pratica ambisce a essere una scienza empirica, allo stesso titolo e nella stessa misura in cui può esserlo l'antropologia per Claude Lévi-Strauss. Pur riferendosi da parte sua alle forme, ai colori e ai ritmi, questa semiotica visiva potrebbe far proprie queste righe tratte da *Lo sguardo da lontano*:

L'antropologia è in primo luogo una scienza empirica. Ogni cultura rappresenta un *unicum* a cui va consacrata la più minuta attenzione per poterla descrivere innanzitutto, e cercare di capirla poi. Solo questo esame può rivelare quali sono i fatti, e i criteri (variabili dall'una all'altra cultura) in base ai quali ognuna sceglie certe specie animali o vegetali, certe sostanze minerali, certi astri o altri fenomeni naturali, per at-

tribuire loro un significato e disporre in forma logica un insieme finito di elementi. *Lo studio empirico condiziona l'accesso alla struttura* (...). Ogni cultura elegge a tratti distintivi soltanto alcuni tra gli aspetti del suo ambiente naturale, ma nessuno può predire quali o a quale fine (1983, p. 125).

Ecco la prima ragione, per tutti coloro che hanno sviluppato una semiotica visiva strutturale, di scegliere e mantenere un approccio empirico. Per costoro, solo questo approccio risponde a un effettivo percorso scientifico, ipotetico-deduttivo, preoccupato di mettere alla prova i suoi modelli prima di generalizzarli. Ed è quindi solo per ignoranza che si può credere, o far credere, che un percorso di questo tipo elabori dei concetti *ad hoc*. In un percorso ipotetico-deduttivo, infatti, il proposito di rendere conto di un enunciato esclude l'idea stessa di concetti elaborati *ad hoc*². La seconda ragione della scelta di un tale approccio empirico, è la necessità di rendere conto della diversità dei “linguaggi visivi” e del fatto che essi corrispondano, in ultima analisi, a selezioni e a gerarchizzazioni di un numero finito di qualità visive fra le tante che il visibile offre all'uomo. La semiotica visiva strutturale non è, quindi, una semiotica del linguaggio visivo – essa non postula l'esistenza di un linguaggio visivo che si distinguerebbe *a priori*, e in modo radicale, dal “linguaggio verbale”³. E nemmeno una semiotica del visibile, cioè un approccio alla materia o alla sostanza percettiva – nel senso hjelmsleviano dei termini. La semiotica visiva strutturale vuole essere una “disciplina della forma”, per riprendere un'espressione di Algirdas-Julien Greimas, che mira, ancora una volta, a riconoscere i sistemi di relazioni sensibili e intellegibili – cioè di espressione e di contenuto – che costituiscono le semiotiche figurative o plastiche così come esse vengono manifestate e presupposte da quei segni che sono le opere individuali o collettive.

Un percorso
ipotetico-
deduttivo

La semiotica
visiva come
“disciplina
della forma”

Nelle pagine che seguono proverò ad analizzare la trasformazione che è avvenuta nella concezione e nella rappresentazione della creazione artistica di Immen-dorff fra gli anni Settanta e i primi anni Novanta. Perché interessarsi a questa trasformazione, per molti aspetti piuttosto cospicua? Da un lato, perché la semiotica visiva strutturale, volendo contribuire all'elaborazione di una teoria generale del significato e delle pratiche significanti, si è sempre preoccupata di definire l'istanza enunciativa implicita degli enunciati che di volta in volta prendeva in esame, interessandosi molto presto alle forme enunciate di tale enunciazione⁴. Dall'altro, perché la questione della creazione artistica e del suo rapporto con il senso è al centro dell'opera di Immen-dorff, almeno negli anni Settanta-Ottanta, al punto che l'organizzazione stessa dello spazio rappresentato nelle sue tele, così come le numerose figure spaziali che vi compaiono, dipendono proprio dal modo in cui questa questione è stata posta e dalla risposta che le è stata data.

Dall'inizio degli anni Settanta, la riflessione critica di Immen-dorff sul senso e sul valore della creazione artistica si è tradotta in numerose rappresentazioni del pittore intento a dipingere. Ammettendo che la creazione pittorica possa essere considerata come una forma di produzione di senso, e quindi come un'enunciazione, ci troviamo di fronte a enunciazioni enunciate dove, ancora una volta, la rappresentazione della creazione artistica e l'organizzazione dello spazio sono intimamente legate. È quel che accade, per esempio, in *Ich Wollte Künstler Werden* (1972, fig. 85), ma soprattutto in *Wo stehst Du mit deiner Kunst, Kollege?* (1973, tav. XVIII). Quest'ultimo quadro è tanto più interessante in

Senso e valore
della creazione
artistica

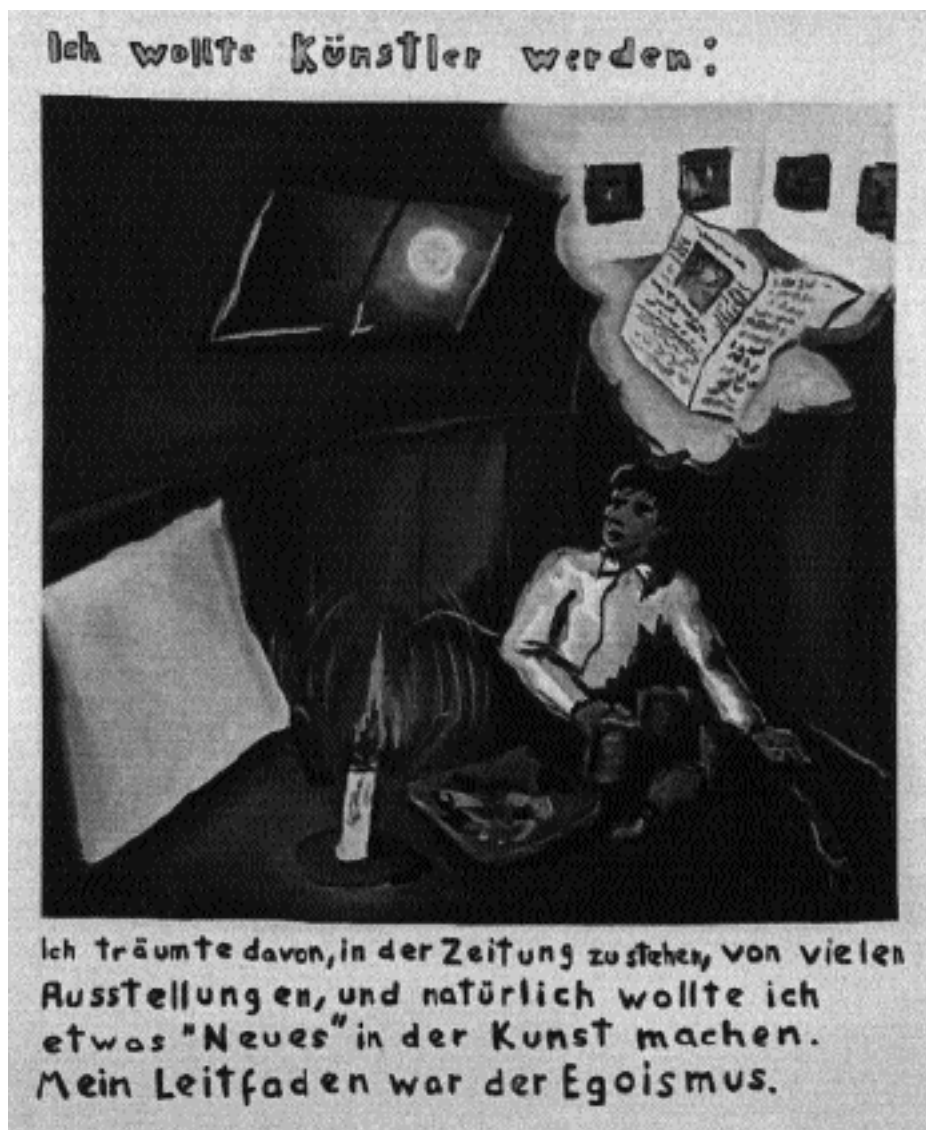


Fig. 85. Jörg Immendorff, *Ich Wollte Künstler Werden:...*, 1971, acrilico su tela, 90 x 80 cm, collezione privata.

quanto sia il titolo che la scena rappresentata pongono esplicitamente la questione della produzione artistica in termini di collocazione e di spazialità. Si noterà, ma vi ritorneremo più diffusamente, che è l'irruzione di un manifestante nello studio del pittore a creare un'articolazione fra lo spazio della creazione artistica (lo studio del pittore) e lo spazio della lotta politica (la strada e la città). In effetti, allorché stendeva la prima pennellata su una tela vergine, il pittore rappresentato nel quadro cercava da parte sua solo di collocarsi in rapporto alla storia dell'arte. Una lista di movimenti artistici è scritta su un foglio appeso al

muro dello studio: vi si può leggere “Pop Art, Nuovo realismo, Arte concettuale, Land Art, Op Art...”.

Le figure spaziali sono particolarmente ricorrenti nei quadri di Immendorff: vi si trovano dei caffè e degli atelier, ma anche strade, palcoscenici teatrali o, ancora, foreste di alberi morti. Questi spazi sono inoltre essi stessi costituiti da altri spazi di minor grandezza, quali logge, platee, poltrone, sgabelli o fasci di luce molto circoscritti. E ovviamente vi sono anche quegli spazi molto particolari rappresentati dai quadri presenti nell'atelier – siano essi già dipinti o tele ancora vuote. Spazi diversi, che garantiscono l'articolazione e la concatenazione degli oggetti e dei personaggi che costituiscono i materiali eteroclitici dell'opera di Immendorff. Più che essere occupati dai personaggi e dagli oggetti, gli spazi li configurano: li mettono in relazione e conferiscono loro senso e valore nel particolare enunciato di questo o quel quadro, o nel discorso generale dell'opera del pittore. In tal modo, qualunque sia la “figura del mondo” che di volta in volta lo spazio rappresentato viene ad assumere (una strada, un teatro, una foresta...), esso diventa il principio di strutturazione dei diversi materiali figurativi assemblati dal “bricolage” del pittore. Facciamo infatti riferimento al concetto di bricolage formulato da Claude Lévi-Strauss. Vedremo tra poco come tale concetto possa aiutare a comprendere meglio il modo in cui, all'inizio degli anni Settanta, Immendorff ha risposto alla questione dello statuto e della legittimità della creazione artistica.

Dal momento che consideriamo i quadri di Immendorff come degli enunciati pittorici realizzati con materiali figurativi eteroclitici forniti dalla Storia culturale e politica europea, possiamo concepire l'enunciazione creativa che essi logicamente implicano come un atto di strutturazione di cui vanno definiti i principi di organizzazione e il tipo di competenza indotta. Come si crea, fra i diversi elementi figurativi selezionati dal pittore, una rete di relazioni semantiche in grado di manifestare un senso? E a quale “pensiero” corrisponderà una *performance* enunciativa di questo tipo? Solo un lavoro di analisi concreta potrà approdare al riconoscimento di questa rete di relazioni. Il semiologo non può qui accontentarsi di teorizzare sull'immagine in generale o sul segno visivo; dovrà pazientemente e sistematicamente individuare le ricorrenze delle diverse figure che appaiono nei quadri di quel determinato periodo, di cui ipotizza una certa unità semiotica (al contempo sensibile e intellegibile). E dovrà in seguito intraprendere un'analisi di queste figure che faccia emergere le unità di senso invariante di cui queste figure rappresentano solo le concretizzazioni variabili. Una volta fatte queste analisi, rimarrà soprattutto da costruire il gioco di relazioni che spieghi le loro sostituzioni, associazioni, o esclusioni reciproche.

Studiando l'opera pittorica di Immendorff (fra il 1970 e il 1990, come abbiamo detto), possiamo per esempio identificare il motivo ricorrente della candela accesa. In numerosi quadri e disegni la fiamma appare come un bene prezioso: viene protetta quando si attraversano le foreste di alberi morti (*Wartebiene I e II*, 1991/92, fig. 86), permette di penetrare nei luoghi oscuri dell'anima (*In allen Kammern meiner Seele*, 1989) e rischiarà i tavoli e gli atelier degli artisti (*Treffen zu Eber des dogmatischen Bildes*, 1989; *Ich Wollte Künstler Werden*, 1971, fig. 85). Di fatto, questi atelier vengono spesso rappresentati sotto forma di piccole scatole illuminate dall'interno da quella stessa luce rosseggiante che caratterizza le candele dipinte da Immendorff (*Kleine Reise*, 1990 o *Fruits and Politics*, 1991, fig.

Le figure
spaziali

L'assemblaggio
del *bricoleur*

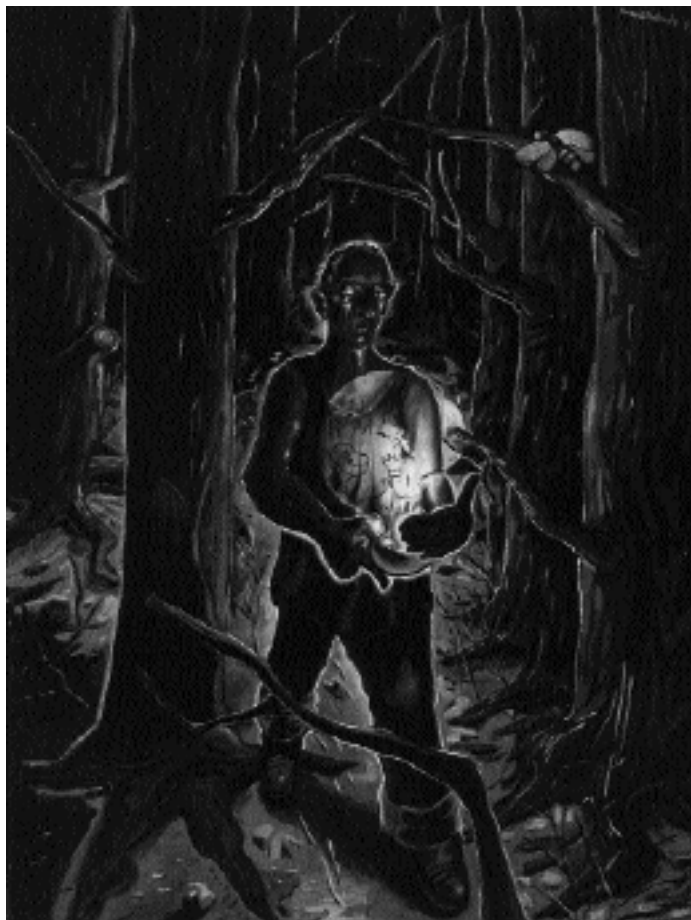


Fig. 86. Jörg Immendorff, *Wartebiene II*, 1992, olio su tela, 230 x 170 cm, collezione privata.

Il motivo della
candela

89). Lo studio dell'opera del pittore ci porta inoltre a constatare che il motivo della candela accesa è associato alla figura di Brecht (*Café Deutschland I*, 1978). Quest'ultimo viene ad esempio rappresentato in *Geburtstag B. Brecht* (1978) mentre getta le candele del suo compleanno sul tappeto, bruciando così le aquile morte che vi sono disegnate. È ogni volta la stessa luce rosseggiante che disegna gli spazi, sempre molto circoscritti, una luce che si ritrova anche nel motivo della forgia (*Lehmbrucksaga*, 1987 o *Kleine Reise*, 1990). Sono tutti materiali-segni che rappresentano, nella pittura di Immendorff, il fuoco e la luce strappata alle tenebre, associati al tema di un pensiero liberatore al contempo fragile e potente.

Nel corso di questa fase di identificazione e di analisi delle ricorrenze figurative troveremo, parallelamente, anche oggetti o luoghi raffiguranti la pesantezza del pensiero, l'oppressione, la sterilità o la morte. Sono i panieri o i vassoi di patate (*Mahlzeit*, 1978 o *Alles was Du von mir bekommst*, 1990), ma anche le foreste di alberi morti o le gogne che serrano il collo degli artisti (*Pfabl*, 1980). O, ancora, i pesanti soffitti di legno, pieni di reti e di filo spinato, che incombono sulle sale in cui essi si riuniscono (*Café Deutschland IV*, 1978 e *Kalt mut*, 1982). Massicce figure, scure e marroni, o talvolta verdastre, che sono trattate, per lo

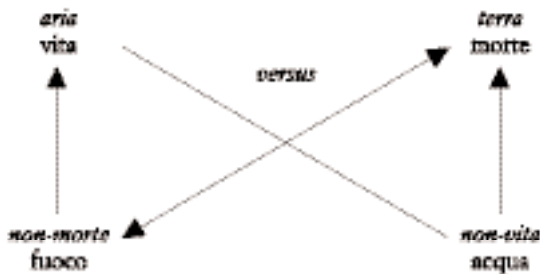
più, con texture legnose. Altre figure – tra cui quella di Beuys vestito con un mantello stellato – sono invece legate all'aria, al cielo, al movimento, alla fertilità e alla vita (*Fruchtmann*, 1965 e *Nachtmantel*, 1987), oppure, al contrario, all'acqua gelata, alle masse bluastre che si tenta di attraversare o di perforare (*Unser Weg ist richtig*, 1980 o *Zeig was Du hast*, 1983). La stella staliniana fa parte di queste ultime figure (*Nacht*, 1981 o *Nachtwache*, 1982). Si noterà che queste masse vischiose o in procinto di fondersi, sono spesso combinate con quelle delle pesanti travature o con quelle delle patate (*Mahlzeit - Das Bild muss die Funktion der Kartoffel übernehmen*, 1978, oppure *Ich denke auch an Metall*).

Come sarà ormai chiaro, l'analisi della dimensione figurativa delle opere di Immendorff fa apparire una vera e propria organizzazione dei diversi motivi ricorrenti. Questa organizzazione si basa su una correlazione fra i quattro elementi naturali – il fuoco, la terra, l'aria, l'acqua – e l'opposizione vita e morte (precisiamo che non si tratta di vita e di morte fisiche, ma di vita e di morte dello spirito). Le figure e i motivi identificabili nei quadri di Immendorff prendono così senso e valore a partire da un'assiologia figurativa il cui principio e il cui contenuto dipendono, in ultima analisi, dall'istanza enunciativa⁵. “Sotto” la straordinaria abbondanza, o “al di là” del potente e violento groviglio di figure più o meno riconoscibili e interpretabili, si instaura e si organizza un discorso sulla vita e la morte, che correla l'aria alla vita, la terra alla morte, e l'acqua e il fuoco alle loro rispettive negazioni.

Le strutture
profonde

È interessante constatare che nell'universo di Immendorff l'acqua, sporca e gelata, è un elemento naturale associato alla pesantezza e alla staticità, e che non rinvia affatto a una qualche “rêverie” del movimento – mi riferisco qui alle ricerche dell'epistemologo francese Bachelard (1938; 1942; 1943; 1948a; 1948b) sulla poetica degli elementi naturali. Quanto al fuoco, di cui ho analizzato le principali figure, è correlato alla negazione della morte dello spirito, alla rivolta dei creatori e degli artisti – in primo luogo, come abbiamo visto, a quella di Brecht.

Possiamo rappresentare l'organizzazione logico-semanticamente dell'assiologia figurativa che struttura l'universo di Immendorff con il seguente quadrato semiotico:



La selezione e l'utilizzo delle figure della Storia, dagli anni Settanta agli anni Novanta, veicolano quindi un discorso più “profondo”, se così si può dire, di una semplice testimonianza sulla situazione politica e culturale degli artisti nel corso di quegli anni. Il realismo, o il neorealismo, dell'opera – termini che sono stati usati dalla critica d'arte – serve in realtà a sviluppare una riflessione sulle forze antagoniste della vita e della morte dello spirito che vengono messe in gioco dalla creazione artistica. Questo realismo appare allora come il rivestimento figurativo di un di-

L'elaborazione
di un discorso
secondo

scorso secondo, diverso dal discorso politico immediatamente leggibile: un discorso sul fondamento assiologico della creazione artistica. L'elaborazione e lo sviluppo di questo discorso secondo non devono sorprendere. Si tratta infatti di un fenomeno semiotico che è stato ritrovato, per esempio, in numerose opere letterarie tradizionalmente catalogate come "realiste" dalla critica. Greimas (1976) ha a suo tempo dimostrato come una simbologia, nella fattispecie cristiana, fosse sottesa a una novella di Maupassant dedicata all'assedio di Parigi del 1870, e come si possa leggere quest'opera come una nuova parabola. Ma il medesimo fenomeno semiotico è stato riconosciuto e analizzato anche in opere letterarie tra loro molto diverse, come quelle, ad esempio, di Junger o di Zola⁶. Insisterò sul fatto, non trascurabile da un punto di vista teorico, che un'analisi di enunciati visivi – quella dei dipinti di Immendorff – può portare a riconoscere un fenomeno semiotico già riconosciuto e analizzato da un'altra semiotica, quella letteraria. Questo riconoscimento testimonia dell'assenza di *a priori* di una semiotica visiva strutturale. E, di fatto, riconoscere l'esistenza nei "linguaggi visivi" di fenomeni semiotici generali è una delle vocazioni di tale semiotica. Aggiungerò, infine, che questa vocazione, coerente con il proposito della semiotica visiva strutturale di contribuire all'elaborazione di una semiotica generale, non ha niente a che vedere con un colpevole "approccio verbale" ai linguaggi visivi o con qualsivoglia "imperialismo linguistico"...

Interessiamoci ora all'istanza di produzione di questo discorso secondo che si sviluppa "sotto" le figure e i motivi e nello stesso tempo "grazie" a essi. Che tipo di enunciazione sottintende un tale discorso? Innanzitutto, direi che questa enunciazione deve essere concepita come una risposta, più volte riformulata, alla domanda posta dal manifestante di *Wo stehst Du mit deiner Kunst, Kollege?* (1973) (tav. X-VIII), che irrompe nell'atelier dell'artista e chiede al "collega" che posizione intendesse prendere in rapporto alla Storia politica e sociale.

In effetti, è come se *Selbstbildnis im Atelier*, 1974 (tav. XIX), rappresentasse la prima formulazione di una risposta alla questione sollevata nel quadro del 1973.

Il pittore e gli
scenari di
produzione

Che cosa vediamo nel dipinto del 1973? Un uomo che irrompe nell'atelier del pittore e gli ordina di "prendere posizione come artista". Attraverso la porta aperta, si vede un corteo di manifestanti che avanza a ranghi serrati dietro uno striscione contro il carovita e la repressione... Il pittore è rappresentato di spalle, solo, mentre sta stendendo un tocco di colore su una tela vergine. Nella penombra, lo ricordiamo, una lista di movimenti artistici è stilata su un foglio appeso al muro dell'atelier: possiamo leggerci "Pop Art, Neorealismo, Arte concettuale, Land Art, Op art, ...".

Cosa vediamo nell'autoritratto del 1974? Vediamo un pittore che il titolo del quadro identifica come un soggetto delegato dell'enunciatore, installato nell'enunciato costituito dal quadro. Il pittore sta finendo di dipingere un gruppo di manifestanti, ma non guardandoli sfilare in strada da una porta aperta, o da una finestra, bensì ispirandosi all'immagine di una manifestazione. L'esame di questa scena dimostra che essa costituisce l'inversione di quella del quadro del 1973.

i. Innanzitutto, il pittore dell'autoritratto del 1974 non è più davanti a una tela vergine: sta terminando il suo quadro, mentre il pittore del dipinto del 1973 lo aveva appena incominciato.

ii. In secondo luogo, egli non è più distratto da un'irruzione; lo si vede particolarmente concentrato sul suo lavoro.

iii. Lo spazio dell'autoritratto del 1974 è uno spazio in profondità, chiuso, senza aperture verso l'esterno; lo spazio dell'atelier del 1973 è senza profondità e aperto sulla strada.

iv. La luce non è la stessa: nel dipinto del 1973 era diffusa, uniforme, garantiva la piena manifestazione e leggibilità delle forme; nell'autoritratto del 1974, la sua potenza provoca un forte contrasto tra ciò che è illuminato e ciò che sparisce nella penombra.

v. Certo, lo spazio dell'atelier del 1973 comunicava con quello della strada, ma, paradossalmente, solo grazie all'irruzione di quello stesso personaggio che metteva in questione la "posizione" del pittore: questa posizione del pittore in rapporto alla società non corrispondeva a una sua scelta.

vi. Infine, come si è visto, c'è una grande differenza tra i due quadri, che tocca la problematica stessa della creazione artistica: il pittore del 1974 ha appeso al muro l'immagine di un gruppo di manifestanti. Il pittore non lavora dunque più a partire dalla "realtà" storica e sociale, ma a partire da un segno.

L'idea che possa esserci un rapporto diretto tra la creazione artistica e la storia viene così abbandonata. La relazione del pittore con la storia non è più interpretata in termini di azione e di collegamento con quel soggetto collettivo che i lavoratori incarnano, ma in termini di produzione di senso a partire dal riutilizzo delle figure di una storia già costituita in segni. Una connessione tra l'arte e la storia è ormai possibile, ma può essere solo indiretta. E va concepita come il frutto di un lavoro di selezione e di riorganizzazione di materiali semiotici che porta alla produzione di un'opera intesa come un tutto significante e come una struttura contemporaneamente sensibile e intelligibile. Questo lavoro non consiste nel ricostruire un senso preesistente, ma nel produrre una significazione nuova riutilizzando una materia prima significante.

Se insisto tanto su questa concezione dell'enunciazione veicolata dall'opera di Immendorff a partire dal 1974, è perché si può ritrovarla nei discorsi dello stesso Immendorff, quando parla del rapporto fra la creazione e l'enunciario⁷. Per Immendorff, anche l'enunciario può fare solo un'utilizzazione indiretta di quel segno che è il quadro. Parlando proprio di *Selbstbildnis im Atelier* (tav. XIX), Immendorff diceva a Catherine Millet che questo dipinto significava "da una parte, il pubblico addio dell'artista ai suoi obblighi sociali, dall'altra, il tentativo di definire l'esistenza dell'artista come quella di uno scienziato pazzo, *le cui formule non possono essere direttamente utilizzate dalla società*"⁸. All'utilizzazione indiretta dei segni della piazza e della storia da parte dell'artista-enunciario corrisponde, in maniera perfettamente simmetrica, l'utilizzazione indiretta delle "formule" dell'artista da parte dell'enunciario collettivo, la società.

A che tipo di produzione di senso corrisponde dunque una siffatta concezione della creazione artistica? A quella forma particolare di enunciazione che è il *bricolage* mitico. Il fatto che il pittore sfrutti un segno esistente e che parta da questo segno per giungere a una struttura al tempo stesso plastica e figurativa, assimila infatti questa concezione della creazione artistica all'enunciazione mitica, nell'accezione di Claude Lévi-Strauss nelle prime pagine del *Pensiero selvaggio*⁹. Per l'antropologo, il *bricoleur* è quel produttore di senso che colleziona un certo numero di "blocchi previncolati" di significazione, cioè di segni, per realizzare a partire da

Il rapporto tra la creazione artistica e la Storia

La creazione artistica come *bricolage* mitico

questi una struttura significante. Così facendo, il *bricoleur* agisce in modo opposto a quello dell'ingegnere che, invece, parte da un insieme strutturato, e subordina l'esecuzione del suo compito "al possesso di materie prime e di arnesi, concepiti e procurati espressamente per la realizzazione del suo progetto". L'ingegnere procede a un'apertura dell'insieme con il quale lavora, mira al di là, mentre il *bricoleur* procede, all'opposto, alla riorganizzazione del proprio insieme. Il *bricoleur* utilizza "quel che c'è" e rimane al di qua. Si accontenta, per così dire, delle figure e dei motivi che ha trovato nella sua storia personale, e che ha conservato nell'idea che "possono sempre servire".

Infine, prendendo come materiale un insieme di segni esistenti, il *bricoleur* non cerca di estendere questo insieme né di rinnovarlo. Ciò che lo interessa è riprendere continuamente questi elementi in numero finito, di scomporli e ricomporli confrontandoli gli uni con gli altri, per ottenere il sistema delle loro trasformazioni possibili. Ecco dunque ciò che è l'enunciazione mitica: una maniera *bricoleuse* di produrre significazione, di dare senso al senso.

Il riutilizzo dei materiali "previncolati" della Storia

L'enunciatore presupposto dal discorso pittorico di Immendorff a partire da *Selbstbildnis im Atelier* (tav. XIX) è proprio un *bricoleur*. Come il *bricoleur* di Lévi-Strauss, non cessa infatti di interrogare i simboli, le figure e i motivi eteroclitici che costituiscono il suo *stock* di segni, per comprendere in cosa ciascuno di essi possa contribuire alla produzione di questa o quella struttura (cioè di questa o quell'opera), struttura che non si differenzierà, in fondo, dall'insieme degli strumenti se non per la disposizione interna delle sue parti. Ogni opera riprende un inventario già più volte fatto e rifatto e si confronta con le possibilità plastiche e semantiche dei vari elementi, possibilità che restano sempre limitate dalla storia personale e dal significato primo di questi stessi elementi. Di fatto, le possibilità offerte a Immendorff dalle grandi figure artistiche che convoca nella sua pittura (Duchamp, Beuys, Brecht, Penck) o dai simboli che usa (la croce uncinata, la stella sovietica o la bicicletta senza ruota), sono possibilità sempre limitate dalle loro rispettive storie, dai loro contenuti originari, dai valori e dalle connotazioni di cui essi sono portatori. Come ogni *bricolage*, l'enunciazione sottesa dall'opera di Immendorff deve essere perciò interpretata come una dialettica fra la libertà di scelta e di decisione destinata a rilanciare la significazione, e una limitazione delle combinazioni possibili dovuta al carattere "previncolato" dei materiali della storia.

Se si ammette che i quadri di Immendorff a partire dal 1974 costituiscano altrettanti enunciati pittorici prodotti da un'enunciazione *bricoleuse*, possiamo allora considerarli come le figure rovesciate di quelle masse informi scaricate dai tanti camion che si incontrano nei suoi quadri – penso qui a *Lehmbrucksaga II*, 1988 o anche a *Painter as canvas*, 1991 (fig. 87). In questi quadri, la creazione artistica è rappresentata come una difficile impresa di estrazione di alcuni dei materiali-segni che costituiscono la Storia: *Lehmbrucksaga II* (1988) rappresenta, sul palcoscenico di un teatro in cui sono riuniti artisti e critici, Beuys e lo stesso Immendorff nell'atto di estrarre da una massa scura e informe, uno, la statua di Lehbruck, e l'altro, il corpo di un artista già presente nel primo *Lehmbrucksaga* (1987).

I materiali-segni

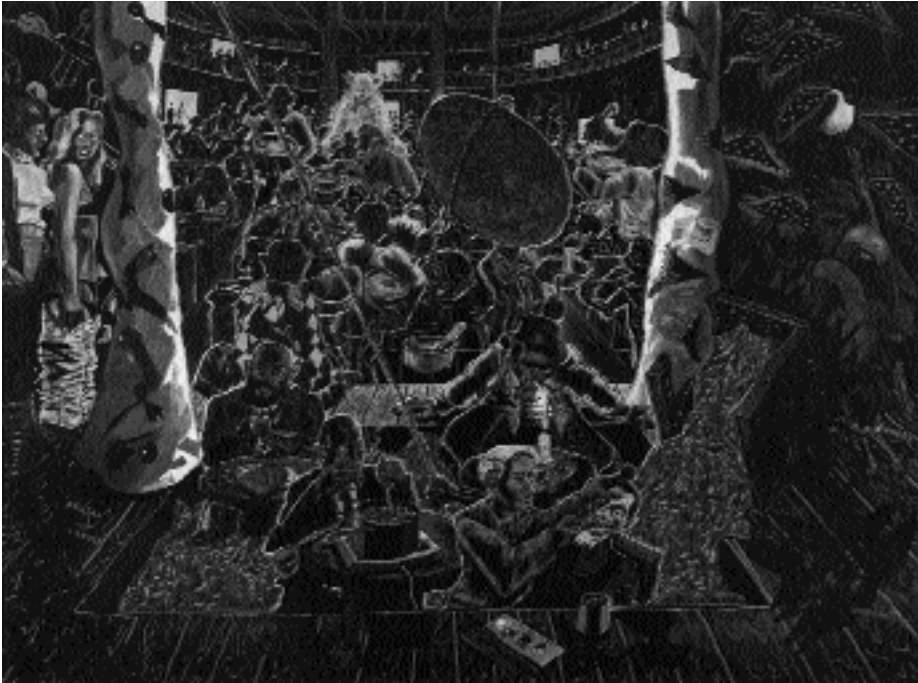


Fig. 87. Jörg Immendorff, *Painter as canvas*, 1991, olio su tela, 300 x 400 cm, collezione privata.

Così, sorprendentemente, la risposta alla problematica della creazione artistica, posta quindici anni prima in termini ideologici, viene alla fine formulata in termini mitologici. I *Lehmbrucksagas* sono, a mio avviso, l'illustrazione semanticamente più completa della risposta mitologica di Immendorff all'interrogativo posto dal e nel quadro del 1973 "*Wo stehst du mit deiner Kunst, Kollege?*" (tav. XVIII), perché i due quadri riprendono e sviluppano in modo coerente la prima risposta data da *Selbstbildnis im Atelier* nel 1974 (tav. XIX). La creazione è sempre concepita come un lavoro sui materiali della storia... anche se, nelle due opere del 1987 e 1988, il lavoro si rivela molto più difficile! Non si tratta più, infatti, di completare un quadro a partire da un'immagine, ma di riuscire a estrarre dai momenti neri della storia alcune opere o alcuni grandi protagonisti della stessa. Gli spettatori-artisti assistono così all'estrazione di alcuni "blocchi previncolati" di significato, operazione che costituisce la prima fase di questo complesso processo di bricolage che è la creazione artistica.

Ma soprattutto, i *Lehmbrucksagas* completano l'inversione sistematica dei termini che caratterizzavano la situazione di *Wo stehst Du mit deiner Kunst, Kollege?* (tav. XVIII). E non solo ritornando sulla stessa problematica del quadro del 1973 – l'articolazione di due spazi: quello della creazione e quello politico –, ma riprendendone anche la tematica: far vedere la storia. Nel quadro del 1973 il manifestante collega i due spazi mostrando il corteo nella strada, e la storia che si stava svolgendo diventava così lo spettacolo di cui l'artista era lo spettatore. Le due *Sagas* del 1987 e del 1988 rovesceranno i termini nei quali veniva posta la questione.

I momenti neri
e i grandi
protagonisti
della Storia

i. L'artista rappresentato nel quadro non è più:

a) un soggetto individuale,

b) anonimo,

c) rappresentato di spalle

d) e in primo piano;

adesso è:

a) un soggetto collettivo,

b) identificabile,

c) rappresentato frontalmente

d) e in secondo piano.

ii. È un soggetto che non è più obbligato a tener conto della storia, ma che si sforza, da sé, di utilizzarla come materiale.

iii. L'ingresso nell'atelier del 1973 era un'irruzione; nel teatro dei *Sagas* l'ingresso è libero.

iv. Infine, *Wo stehst Du mit deiner Kunst, Kollege?* (tav. XVIII) mostrava una tela vuota a partire dalla quale un pittore solitario voleva fare un quadro; i *Lehmbrucksagas* sono invece dei quadri pieni, il dispositivo scenografico dei quali fa sì che soggetti individuali costituiscano insieme un solo e medesimo pubblico.

Concluderò questa analisi semiotica dell'opera di Immendorff con due osservazioni. La prima riguarda altri elementi che confermano la dimensione mitologica della sua concezione della creazione artistica; la seconda concerne la trasformazione della forma plastica semiotica correlata a questa risposta mitologica – una risposta mitologica data, paradossalmente, a una domanda che era, tutto sommato, assai ideologica.

i. Altri due elementi rafforzano l'idea che la pittura di Immendorff, a partire dal 1974, possa essere considerata come un mito della creazione artistica. Innanzitutto, si può riconoscere l'esistenza di un vero e proprio sistema di trasformazioni che fa sì che nell'arco di una quindicina di anni le opere si rispondano l'un l'altra, riprendendo, in una forma ogni volta diversa, questa stessa problematica della creazione artistica, in quanto istanza di produzione di senso. Ciascuna di queste opere riorganizza, disponendoli simmetricamente o invertendoli, il numero piuttosto circoscritto dei termini coinvolti nella problematica.

Vi è d'altra parte il fatto che nel corso di questi anni la creazione è concepita da Immendorff come un'istanza di conciliazione fra l'arte e la storia, o, per utilizzare dei termini più vicini a quelli del pittore, come una risoluzione dialettica fra due modi di produzione di senso: l'arte – produzione di un soggetto individuale – e la storia – produzione di un soggetto collettivo. Se l'evoluzione dell'opera di Immendorff dagli anni Settanta agli anni Novanta sembra corrispondere all'elaborazione di un mito della creazione artistica, è anche perché il mito stesso si distingue per questa ricerca di connessione fra realtà date in partenza come contraddittorie. Durante una discussione con il filosofo Michel Serres, Lévi-Strauss (1977) ricordava che le sue ricerche su miti provenienti da società molto diverse e molto lontane nel tempo lo avevano convinto che "ciascun mito cerca di risolvere un problema di comunicazione (...) e consiste nell'innestare e disinnestare dei *rele*". Per Immendorff, ugualmente, non si trattava tanto di

Una risposta
mitologica a u-
na domanda i-
deologica



Fig. 88. Jörg Immendorff, *Versuchung des heiligen Antonius*, 1985, olio su tela, 285 x 330 cm, collezione privata.

rappresentare la realtà tedesca contemporanea, quanto di trovare un *modus vivendi* fra arte e storia o meglio, un *modus significandi*.

ii. Come abbiamo visto, è significativo che la formulazione in termini mitologici di una risposta alla questione posta nel 1973 da *Wo stehst Du mit deiner Kunst, Kollege?* (tav. XVIII) corrisponda all'apparizione, sin dall'autoritratto del 1974, di un nuovo trattamento dello spazio. A partire dal 1974 lo spazio si chiude, diventa più profondo, e si organizza secondo una prospettiva nettamente accentuata; mentre una forte luce fa emergere dall'oscurità uno o più luoghi di creazione sempre molto circoscritti. Nei caffè e nei teatri dipinti nel corso degli anni Ottanta, non verrà più data alcuna prevalenza ai piani nettamente dissociati e paralleli formati dalle file di poltrone. Il *Café Deutschland*, *Parlament II* (1981), per esempio, dispone le poltrone secondo linee sfuggenti e non in rapporto al palco posto sullo sfondo. Altro esempio: la sala di *Versuchung des heiligen Antonius* (1985) (fig. 88) è presentata secondo una prospettiva obliqua. E quando le poltrone formano ugualmente dei piani paralleli e frontali, la prossimità immediata dei punti di vista associa immediatamente, attraverso la scala o il colore, il vicino e il lontano: l'occhio non può non metter subito in relazione il primissimo piano e lo sfondo. Lo spazio del *Café*

La nuova
concezione
dello spazio

Il ruolo
della luce

Deutschland, Parlament I (1981) con la sua pesante travatura a ferro di cavallo è, da questo punto di vista, molto caratteristico. Come pure quello di *Fruits and Politics* (fig. 89). In quest'ultimo la tensione fra il primo piano e lo sfondo è creata questa volta dal gioco di rinvii fra le macchie giallo-rosse che costellano i sipari del palco del primo piano e i quadrati giallo-rossi, della stessa intensità, che disegnano i lontani ingressi del teatro; lo sguardo deve sorvolare, per così dire, le file in ombra delle poltrone dove sono seduti gli spettatori. Altra cosa: nei quadri di Immendorff l'apparizione o la scomparsa delle figure sembra dipendere unicamente dalla luce, che strappa all'oscurità le forme e i volumi che con le loro contrazioni ed espansioni ritmeranno lo spazio rappresentato – si veda, per esempio, *Brecht Serie – Fragen eines lesenden Arbeiters* (1976) o ancora *Nachtwache* (1982). Infine, le forme proliferano, provocando quell'effetto di abbondanza di cui parlavamo all'inizio. Si concatenano e si compenetrano a tal punto che ogni parte, ogni unità, che avrebbe potuto essere isolata, di fatto, perde il suo diritto a una esistenza relativamente autonoma per fondersi in un'unica e medesima massa dinamica. Quest'effetto è particolarmente forte in *Auf zum 38, Parteitag* (1983) o in *Café de Flore* (1990) (fig. 84). Ma non sono solo le discontinuità dei luoghi o degli oggetti che questa forma pittorica cerca di negare; è anche lo spazio fra la scena rappresentata e l'enunciatario. Prospettive fortemente accentuate, contrasti cromatici, la prossimità immediata dei punti di vista, la dimensione stessa delle opere, tutto è fatto per impedire che si crei fra il quadro e l'enunciatario una distanza che possa con-

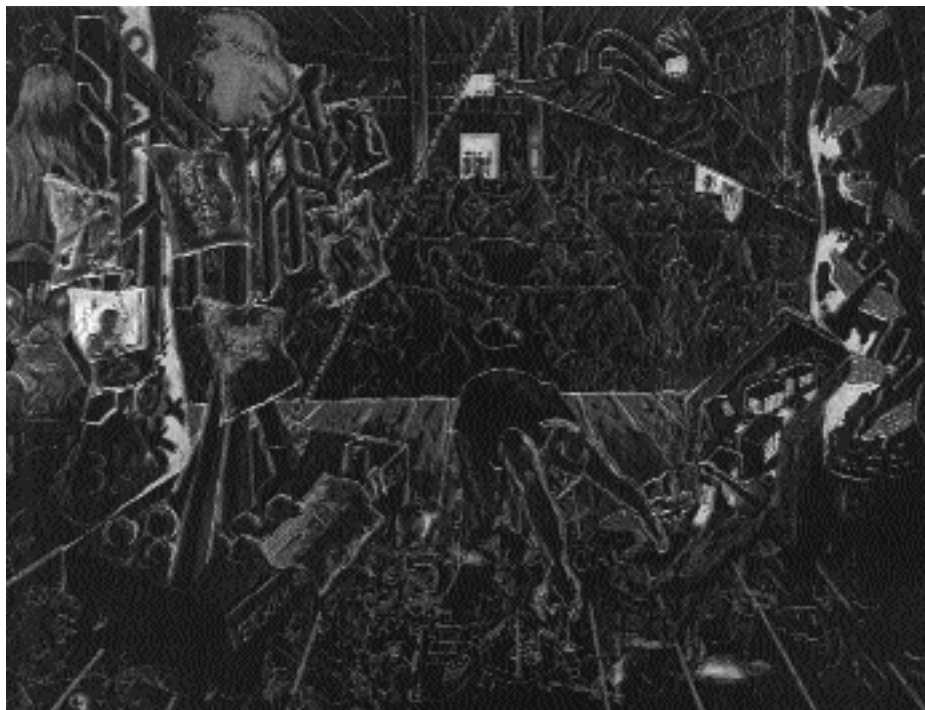


Fig. 89. Jörg Immendorff, *Fruits and Politics*, 1991, olio su tela, 300 x 400 cm, collezione privata.

cedere a quest'ultimo una certa sicurezza e tranquillità. Chi guarda un'opera di Immendorff viene risucchiato, come dicevamo all'inizio, dall'opera stessa e proiettato nel suo universo.

Ho fatto precedentemente notare, quale notevole corrispondenza vi fosse fra la prima formulazione mitologica della risposta al quadro del 1973 e l'apparizione di una nuova forma spaziale. Avrei dovuto dire, per essere più chiaro, che essa suggerisce in modo particolarmente efficace la natura semiotica di questa "evoluzione" nell'opera di Immendorff. In effetti, abbiamo qui l'esemplificazione della solidarietà esistente fra una forma discorsiva (l'elaborazione e lo sviluppo di una concezione mitologica della creazione artistica) e una forma plastica e topologica. In altri termini, esiste una presupposizione reciproca fra le due diverse concezioni della creazione artistica e i due diversi trattamenti della luce, dei colori e dello spazio, che caratterizzano rispettivamente i "periodi" di Immendorff prima e dopo il 1974.

Concezioni
artistiche e
forme plastiche

L'analisi della componente figurativa dei quadri dipinti da Immendorff fra gli anni Settanta e l'inizio degli anni Novanta ci porta a riconoscere, al di là della loro iconografia sociopolitica, l'esistenza nell'opera di questo pittore, almeno dopo il 1974, di un discorso di natura mitologica. A partire da questa data, infatti, la creazione artistica viene concepita da Immendorff come un'enunciazione assimilabile al *bricolage* che, secondo Lévi-Strauss, definisce la produzione dei discorsi mitici. Si è visto d'altra parte che quest'enunciazione aveva come obiettivo una conciliazione finalmente possibile fra la pittura, da una parte, e la storia, dall'altra, esse stesse concepite come produzioni di senso.

Avrò saputo convincere il lettore che l'analisi concreta di quegli enunciati visivi che sono le opere di un pittore può presentare un certo interesse per coloro che vogliono render conto dei "linguaggi visivi"? Lo spero. Così come spero di avere suggerito, parallelamente, l'interesse che gli storici e i teorici dell'arte potrebbero trovare nel lavorare con una semiotica che si è sempre considerata una disciplina al servizio delle diverse scienze umane e sociali e, più in generale, di tutti coloro che contribuiscono all'elaborazione e allo sviluppo di un'antropologia culturale.

¹ Da: Jean-Marie Floch, *Quel est le statut énonciatif de la création artistique? La réponse mythologique de Jörg Immendorff*, «Protées», automne, 1996, pp. 7-17.

² Cfr. GROUPE μ 1992, p. 47.

³ Faccio qui allusione alla semiologia del linguaggio visivo che Saint-Martin (1987) cerca di promuovere.

⁴ Ricordo che la semiotica strutturale concepisce l'enunciazione come l'istanza di mediazione che assicura la messa in enunciato e in discorso delle virtualità di un sistema semiotico. Questa istanza è logicamente presupposta dall'enunciato. È dunque anch'essa un'istanza semiotica – che non può venir confusa con le nozioni di contesto comunicazionale o di contesto psicosociologico – e rimane perciò un oggetto di analisi legittimo per il semiologo. Aggiungerò che secondo questo approccio all'enunciazione – nato dai lavori di Saussure, di Benveniste e di Greimas, per non citare che alcuni nomi – il concetto di "enunciazione enunciata" designa il simulacro che imita, all'interno del discorso, il fare enunciazionale, mentre il concetto di Enunciatore non designa un soggetto ontologico bensì, ancora una volta, il Soggetto produttore del discorso e della semiosi, logicamente presupposto dall'enunciato. Per quanto riguarda

i lavori di semiotica visiva sull'enunciazione e l'enunciazione enunciata, citerò Floch 1985, pp. 133-160; 1986; Fontanille 1989; Schulz 1995; Thürlemann 1980, pp. 109- 124.

⁵ Si intende per assiologia il modo d'esistenza paradigmatico dei valori, come, per esempio, vita *vs* morte o natura *vs* cultura; l'"assiologia" si distingue in ciò dall'"ideologia", che ne costituisce il modo di esistenza sintagmatico. Col termine assiologia figurativa si designa invece la correlazione di un tale microsistema di valori con gli elementi naturali: l'acqua, la terra, il fuoco e l'aria – una correlazione che organizza la strutturazione della figuratività di universi semantici collettivi o individuali. Cfr. l'analisi di Greimas (1976) dell'assiologia figurativa della novella di Maupassant *Les deux amis*.

⁶ Floch 1979; Bertrand 1985.

⁷ Ricordo che l'enunciatario è, come l'enunciatore, un soggetto implicito; è il destinatario implicito dell'enunciazione.

⁸ Immendorf, Millet 1993; corsivo nostro.

⁹ Lévi-Strauss 1962a, pp. 28-35. Sulla fecondità del concetto lévi-straussiano di "bricolage" nelle ricerche sulle prassi enunciative in semiotica visiva, mi permetto di rinviare a Floch 1995.