

Per una didattica silenziosa

La scena è più o meno questa: la stanza di un museo d'arte, un capannello di persone in semicerchio su una o più file, una persona leggermente distante dal gruppo che gesticola. Esperienza conosciuta sotto il nome di visita guidata. Ora immaginiamo di essere all'interno della scena, ad una distanza da cui non riusciamo ad ascoltare le parole della guida. Vediamo che il gruppo muove ogni tanto la testa con cenni di assenso, altre volte sorride stupito. A volte strabuzza gli occhi spingendo in avanti il collo, in direzione di qualcosa, un'opera d'arte. Poi qualcuno alza un dito, chiede qualcosa alla figura che gesticola, supportato dallo sguardo degli altri spettatori. La guida si blocca, guarda nella direzione della domanda, prima con un leggero fastidio poi, cambiando postura con fare amichevole, addolcisce l'espressione per la risposta. Adesso immaginiamo ancora di avere una sorta di fermo-immagine, blocchiamo la scena e avanziamo verso il gruppo. (Nel frattempo non ci siamo accorti che all'interno dello stesso spazio, un po' al margine, c'è un'altra figura seduta sul lato della porta d'ingresso con una radiolina in mano. Sembra essere assopita e la sua espressione felice lascia trapelare la possibilità di un sogno tropicale, forse una spiaggia con palme, dove una leggera brezza mattutina sembra rinfrescare il suo volto adesso imperlato, sacrificato da un abito fuori stagione. Ma questa è la scena iniziale di un altro testo non ancora scritto e adesso potrebbe distrarre la nostra attenzione). Prendiamo posizione nello spazio che separa il gruppo dalla guida, con le spalle all'opera d'arte, e scorriamo con gli occhi i volti degli spettatori. Osserviamo le loro espressioni e ci sforziamo di capire il tipo di esperienza che stanno vivendo.

Sembra che lo sforzo di comprensione dell'opera d'arte da parte del mondo sia in grado di determinare la sparizione della sua reale esperienza. Sembra che il tentativo di guardare le opere d'arte all'interno di una storia orientata ad allinearle nel tempo, relativamente alle forme, i simboli, il costume sociale, la psicologia dell'autore, ogni tipo di struttura e di classificazione, possa ridurre questi oggetti misteriosi ad illustrazioni scientifiche. Sembra ancora che l'atto stesso del guardare si sia trasformato nella possibilità di comunicare la natura dell'oggetto guardato. E che l'arte sia considerata, oggi, come un'attività socialmente utile, una particolare scienza sociale con tanto di laboratori e specialisti, la cui ricerca è finalizzata alla dimostrazione un contenuto di verità. Risulta dunque necessario domandarsi, dalla prospettiva di chi l'arte la produce, la relazione che esiste tra l'opera d'arte e il mondo come suo potenziale fruitore.

La guida museale rappresenta, a mio avviso, un chiaro esempio della degenerazione di un possibile modello di didattica dell'arte che oggi vedo,

anche in altri contesti, applicarsi spesso come principio di allontanamento dall'opera d'arte. Mi sembra che la nascita della didattica dell'arte sia conseguente ad un cambiamento della funzione dell'arte, e che nel momento in cui questa parola avrà nuova vita non sarà più necessaria alcuna didattica. Ho l'impressione che questo momento sia, in qualche modo, arrivato e che un cambiamento di prospettiva sull'arte possa determinare, automaticamente, una valorizzazione della didattica e una sparizione della comunicazione dell'arte. Credo in sostanza che la comunicazione dell'arte non sia molto di più di una promozione di significato in luogo di un altro, il tentativo di chiudere, in modo sbrigativo, il gioco sempre aperto dell'opera d'arte, esperienza che la didattica, intesa come pratica discreta di suggerimento, non dovrebbe mai dimenticare. La didattica sembra muoversi invece dalla possibilità di indicare un'esperienza dell'opera come chiave di lettura del mondo alla certezza di comprenderla come parte della comunicazione del mondo. Intendo come esperienza dell'arte una partecipazione diretta dello spettatore alla presenza dell'opera e, nello stesso tempo, la realtà di quest'ultima di sottrarsi di continuo alla comprensione di chi la guarda. In breve, considero l'esperienza dell'arte come l'apertura di uno spazio ulteriore, che eccede opera e spettatore, in cui la vita si manifesta come altra da quella che abbiamo intorno, ovvero come sua continua proiezione. L'opera d'arte è sempre il luogo in cui potrebbe giocarsi la nostra partita esistenziale ma dove restiamo estranei alle regole che l'opera stessa ha stabilito, e che non potrà mai rivelarci per continuare ad essere guardata. Il gioco della comunicazione invece sembra scommettere sul tavolo opposto, quello di una partecipazione indiretta dello spettatore, in cui il fruitore è chiamato a giudicare, nel bene o nel male, il valore dell'opera in base al suo grado di comprensione. L'opera diventa quindi lo strumento per conoscere nel tempo più breve le regole del gioco della vita, ridotta ad un elenco di significati che liberano lo spettatore dal peso irriducibile dell'ignoto. Inoltre la comunicazione sembra essere promossa proprio dai quei luoghi in cui l'arte dovrebbe essere protetta, che appaiono oramai come aule didattiche degenerate, luoghi dell'informazione veloce e leggera, in grado di contaminare anche le aule didattiche vere e proprie, in cui gli insegnanti sembrano trasformarsi in guide museali. La comunicazione non può che darsi con uno scopo preciso, senza ammettere margini di ambiguità, promuovendo l'oggetto comunicato nella certezza dell'evento. La didattica dovrebbe avere il solo scopo di invitare ad una visita, mantenendo il mistero dell'oggetto insegnato, ricreando ogni volta la realtà attraverso l'esperienza dell'oggetto. Sembra anche che l'intero pubblico dell'arte abbia fatto un tacito accordo con gli addetti ai lavori, entrambi interessati al minimo sforzo intellettuale e al massimo profitto economico. Il gallerista energico che commenta nel suo spazio le opere su cui ha investito, il curatore che taglia e incolla nel suo testo pezzi dell'intervista fatta all'artista

il giorno prima, il critico che scrive come un giornalista citando un paio di filosofi (meglio se uno antico e l'altro contemporaneo) e inserendo una metafora sportiva nel finale, e l'artista che di fronte a tutto questo vociare, all'opinionismo che ammette un significato e il suo contrario, alza le spalle partecipando agli eventi del tempo. Così, nella moltiplicazione annuale dei musei, delle biennali, delle fondazioni, degli spazi profit e no-profit, dei premi e delle riviste, l'arte sembra migrare verso un consenso sempre più largo su non si sa cosa, offrendo dimostrazioni in luogo di interrogazioni attraverso il profilo basso delle informazioni, felice di una comprensione media e livellata degli eventi, e mancando la possibilità di una comunicazione vera, quella sempre muta nel silenzio di chi guarda.

La scena è ancora immobile nel fermo-immagine. L'intruso, il nostro essere lì, che prima fronteggiava le espressioni degli spettatori, adesso gli ha voltato le spalle. Ma è lui stesso, adesso, parte del pubblico. Spettatore tra gli spettatori, si trova da solo di fronte all'opera. La sua espressione è dapprima turbata, poi si distende perché capisce, capisce che non è lui a guardare, ma è l'opera che lo sta guardando, e con essa il fantasma dell'artista. Ma soprattutto capisce che l'opera l'ha sempre guardato in tutti i momenti in cui lui non l'aveva di fronte, ogni volta che ha guardato la sua vita dalla stessa prospettiva con cui adesso guarda l'opera. Allora domanda all'opera le ragioni del proprio vedere, dell'esistere in quel luogo e in quel tempo per un altro luogo e un altro tempo. Ha il volto di chi domanda con la consapevolezza di non ricevere risposta e, prima di allontanarsi, prima che il fotogramma ritorni in movimento, nella quotidianità del mondo e del suo sistema, pensa che si ritroverà presto in quello stesso luogo altrove, e ancora una volta realizzerà di non conoscere nulla, così come in ogni luogo dove la sua coscienza potrà manifestare alla sua esistenza la traccia di un passaggio nel tempo.

Sembra che la relazione tra l'artista e il pubblico sia l'effetto di un paradosso: l'artista non può mai, in corso d'opera, rivolgere lo sguardo al pubblico affinché la sua opera, non appena terminata, possa darsi come pubblica. Sulla soglia in cui termina il processo di costruzione dell'opera e inizia la sua vita mondana, l'autore e il pubblico si guardano come amanti di un amore comune, l'opera, di cui mai conosceranno il nome. Sembra anche che la venuta al mondo dell'opera d'arte richieda a una parte di questo mondo di svelare la sua natura enigmatica, riducendone la forza attraverso la comprensione. Come se l'ermeneutica fosse un principio di sottrazione di quella forza che l'opera d'arte mantiene al di là di ogni tentativo di spiegarla, di ridurre l'oggetto alla sua didascalia, ad una somma d'informazioni scambiate per il suo significato. Non avendo l'opera d'arte alcuna funzione

pratica, se non quella di formare la coscienza del mondo, e mai quella storica di cambiarlo, ogni tentativo di spiegarla la riporterebbe ad un'utilità pratica a cui l'opera non dovrebbe mai essere destinata. In questo senso penso che la fruizione dell'opera d'arte debba darsi come esperienza opposta alla didattica, che i tempi del guardare e dell'apprendere debbano necessariamente riferirsi a due esperienze differenti e separate. Ovvero che la didattica sia soltanto lo strumento in grado di segnalare l'opera da scoprire, affinché la fruizione possa darsi soltanto come visione, nell'oblio delle motivazioni che hanno portato lo spettatore di fronte ad essa. Direi che in fondo non esiste alcuna continuità tra l'esperienza didattica e la fruizione visiva, e che la didattica dell'arte possa darsi, paradossalmente, soltanto con la consapevolezza che la disciplina in questione, l'arte, non possa mai essere né spiegata né compresa.

Anche l'opera d'arte, prodotta dal mondo per una visione del mondo, sembra infine, non essere sempre compresa nel mondo. Se la prospettiva del mondo è, per forza di cose, la prospettiva del qui e ora, quella dell'opera è, a sua volta, sempre quella del non ancora e del già stato. Così lo sforzo dell'artista, che invece è sempre parte del mondo, sembra essere quello di trasformare il qui e ora nel non ancora/già stato, o meglio di fare della sua vita biologica un tempo di presentazione dell'opera al mondo, destinando entrambi alla non conoscenza, affinché possano mantenere una comune attrazione per tornarsi a conoscere nel tempo. Se la didattica è finalizzata al mantenimento di quest'attrazione non dovrebbe mai porsi come spiegazione ma sempre e soltanto come segnalazione. La pratica dell'insegnamento costituirebbe così la modalità di fare questa segnalazione, esprimendo il sentimento che lega colui che insegna all'oggetto insegnato, e non una rivelazione, applicando l'intelletto per spiegare la realtà dell'oggetto.

Quest'oggetto, l'opera d'arte, appare come uno spazio in cui il mondo, nella coincidente diversità dell'autore e del pubblico, può avere coscienza di un suo essere nel tempo. Così l'opera sembra essere separata dal mondo per esistere come sguardo e, nello stesso tempo, inclusa nel mondo per essere guardata. E nello stesso tempo risulta paradossale come l'esistenza parallela di una vita dell'arte e di una vita del mondo sia l'unica possibilità trasformare la vita dell'una a partire dalla vita dell'altra. Poiché, se il mondo si trasforma di continuo attraverso la storia, l'arte sembra mantenersi sempre uguale a stessa, iniziando il suo discorso nel punto in cui il mondo si mette a tacere. Questa immobilità dell'arte come pratica della coscienza, come possibilità dell'opera di aprire nel mondo un altro mondo, come sentimento di penetrazione della vita, mi fa pensare alla necessità di una didattica silenziosa, ritmata da parole discrete, abili a suggerire il luogo di un potenziale sentire.

