

ALTERNATIVE ATTUALI

patrocino
E. P. T.
collaborazione
A. A. S. T.
L'Aquila

L'Aquila - Castello Cinquecentesco - luglio - settembre 1962

rassegna
internazionale
architettura
pittura
scultura
d'avanguardia

EMILIO GARRONI

L'informale e la crisi semantica delle arti

estratto

OMAGGIO A BURRI

RETROSPETTIVA ANTOLOGICA 1948-1961

EMILIO GARRONI

**L'INFORMALE
E
LA CRISI
SEMANTICA
DELLE ARTI**

(estratto da "Alternative Attuali,")

Roma 1962
Edizioni dell'Ateneo

BIBLIOTECA
ENRICO CRISPOLI
ROMA

Dello stesso autore:

Mito e ragione: proposte per una demitizzazione
razionale

(in corso di stampa in « Aspetti dell'arte contempo-
ranea ». Ed. dell'Ateneo - Roma 1963)

E' un *fatto* che da più parti ormai si sia cominciato a parlare di *crisi dell'informale* (e tralasciamo qui gli infiniti interrogativi che si addensano intorno alla stessa definizione di informale, e che pure potrebbero prospettare di volta in volta in forme assai diverse la fisionomia e la discussione di codesta nozione di crisi); ed è anche un *fatto* che si vada tentando contemporaneamente di individuare in più direzioni quei possibili sintomi che consentano addirittura di passare dalla nozione di *crisi* a quella, assai più impegnativa, di *superamento*. Fermenti critici e artistici comunque positivi, anche se è tutt'altro che facile circostanziarne il significato e la collocazione precisa nel corpo stesso dell'esperienza storica attuale. A noi, comunque, non compete e non interessa neppure discutere il fatto, per accettarne o negarne la legittimità. Lo accettiamo senz'altro, convinti del resto che, *in linea di diritto* almeno, non si possa non consentire con coloro che ritengono addirittura « ovvia » la precocissima riduzione dell'informale ad « accademia », e necessaria la ricerca di nuove modalità espressive in senso, appunto, post-informale (naturalmente ci riferiamo in particolare al noto saggio di E. Crispolti, *Ipotesi attuali*, in « Il Verri », 1961, n. 3): il che significa, per noi, riconoscimento che una intima e implacata inquietudine è essenzialmente connessa con la struttura (o la vocazione a una struttura) dei linguaggi artistici contemporanei; e quindi risoluta negazione che essi possano abbandonarsi alla piena e paziente esplicitazione del proprio potenziale espressivo senza scadere nel momento stesso in accademia, in ripetizione superflua, o meglio: contraddittoria (la ripetizione essendo l'opposto dell'inquietudine).

Tuttavia, che cosa significa accettare come evento pacifico, e quasi fatale, il rapido, troppo rapido degradarsi e cristallizzarsi delle poetiche e dei linguaggi contemporanei: e, in particolare, proprio di quella poetica o *linguaggio* (e si accetti, almeno per ora, l'uso di questa designazione in senso genericissimo) che pure era parsa a molti estremo esito di un processo di trasformazione radicale e irreversibile, una specie

di invalicabile orizzonte linguistico oltre il quale ogni ulteriore mutamento sembrava potersi porre soltanto in termini di *recupero* o di *salto qualitativo* (indeducibile per definizione)? Qui, non serve più *descrivere* la concreta fenomenologia artistica, *porre un ordine* (fenomenologico, appunto) nella gran massa di *oggetti* che giorno per giorno vengono prodotti. Anzi, diremmo che un puro impegno descrittivistico suppone l'assunzione di uno schema dialettico che si potrebbe definire *metabolico*: cioè un paradigma biologico, valido appunto per organizzare unitariamente i fenomeni della nascita, dell'accrescimento, della decadenza e della morte, propri degli organismi viventi (e l'analogia biologica è del resto antico principio di indagine e di consapevolezza storica). Ma questa sorta di *metabolismo storico*, se è accettabile entro i limiti, del resto assai precari, della descrizione; non è più legittimo in sede di ulteriore giudizio storico. Perché mai, infatti, un certo tipo di operazione artistica (per esempio, proprio quell'operazione tecnico-linguistica che realizza la poetica informale) per il semplice fatto di essere *nato*, dovrebbe poi fatalmente regredire, cristallizzarsi e morire?

Che ciò sia *sempre* avvenuto è obiezione irrilevante, che non può in alcun modo legittimare l'uso di un superficiale e dogmatico principio dialettico (il *divenire*) su cui di fatto si è innestato l'arcaico biologismo: la dialettica non è uno schema metafisico, ma un metodo di indagine, e come tale va adoperata con giudiziosa consapevolezza storiografica. Nel caso nostro, il *sempre* non esclude affatto, e anzi lo richiede, che sia possibile indicare di volta in volta le precise circostanze storiche in funzione delle quali il linguaggio si trasforma secondo modalità e direzioni di volta in volta diverse. Inoltre lo storico divenire del linguaggio, che nessuno naturalmente vuole qui negare, si svolge in più di un caso con un ritmo temporale larghissimo, caratterizzato da oscillazioni espressive di minima ampiezza, tali cioè da giustificare addirittura l'assunzione di una designazione storiografica unitaria, esprime piuttosto la *permanenza* che non la *mutevolezza* di quel divenire. Il caso dell'arte egizia (della cui vocazione alla *permanenza* erano pienamente consapevoli gli antichi - il Platone delle *Leggi*, per esempio) e quello dell'arte bizantina (la cui capacità designativa è stata estesa da studiosi recenti a tutta l'arte del medioevo in generale) sono esempi classici in questo senso.

Certo, oggi non esistono più *biologi dell'arte* in senso stretto. Ma esiste per esempio tutta una larga problematica estetica, venuta alla luce proprio

in questi ultimi anni in connessione con le nuovissime « teorie dell'informazione », che riproduce su fondamenti socio-psicologici il fenomeno del trasferimento dell'opera d'arte su un piano biologico, almeno *a parte subjecti*, se non più *a parte objecti*. Alla luce di questa problematica non sarà più oggettivamente l'opera d'arte a nascere, crescere, deperire e morire, ma piuttosto la reattività del singolo-società di fronte alle sollecitazioni dei messaggi artistici (v. soprattutto, per gli studi italiani, in cui si riflettono più o meno largamente questi orientamenti: Gillo Dorfles, *Simbolo, comunicazione, consumo*, Torino 1962, e Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano 1962). Il discorso ci porterebbe molto lontano, costringendoci innanzi tutto a una serie di distinzioni e precisazioni al fine di individuare la differenza tra gli sviluppi estetici della teoria dell'informazione e questa teoria stessa nella sua originaria intenzionalità. Ci accontenteremo solo di pochi cenni sommari e approssimativi; così per esempio bisognerebbe onestamente riconoscere che, almeno presso gli studiosi citati, è ben viva l'esigenza di tener ferma l'*estetività* del messaggio artistico di fronte alla *informatività* del messaggio comune; lo sforzo, da una parte, di delineare le giustificazioni teoretiche di una poetica nuova; e l'impegno, dall'altra, di non tradire l'immanente razionalità del simbolo artistico (cfr. oltre le *op. cit.*: G. Dorfles, *Tendenze mitopoietiche e iconoclastiche*, in: AA.VV., *Demitizzazione e immagine*, Padova 1962). Tuttavia, codesta poetica sembra poi troppo disponibile (ci riferiamo in particolare alla nozione di « opera aperta » di Eco); tale *estetività* troppo poco sicura delle proprie doti di *permanenza* (della sua estrema mutevolezza, sembra addirittura farsene un vanto); e la razionalità troppo chiusa nei confini del dato puntualissimo (« ... è davvero importante — scrive il Dorfles — che questo presente abbia un futuro? », *op. cit.*, p. 117); perché si possa parlare di una solida fondazione culturale dell'arte dei nostri giorni. Diremo di più: l'immagine nostra, tratta dalla biologia, e che finora ha avuto solo una generica applicazione, sembra a questo punto diventare sempre più calzante. Il carattere di variabilità dell'arte contemporanea e la puntuale razionalità del discorso critico hanno il loro preciso riscontro nell'*imprevedibilità* (« improbabilità ») tipica dei fenomeni biologici; così come la nozione di « opera aperta » e, in generale, l'esigenza di più stretti e organici rapporti tra creazione e fruizione echeggiano ad evidenza la dinamica dei fenomeni organici in senso proprio. E neppure è da passare sotto silenzio che il concetto di *entropia negativa* (o anche: *sintropia*, come

pure è stato detto), utilizzato dai teorici dell'informazione e passato poi alle problematiche estetiche che ne dipendono, è originariamente proprio un concetto biologico.

Già queste troppo scoperte analogie dovrebbero insinuarci il sospetto che l'arcaico *metabolismo storico* sia stato qui estrapolato su un piano teoristico, tendente ineluttabilmente verso l'irrazionalismo (anche se dalle accuse di irrazionalismo ci si difende ancora energicamente). Intendiamoci: non si vuole affatto negare la validità della teoria dell'informazione, che nasce del resto da problemi e con fini completamente diversi, e neppure la validità delle sue derivazioni estetiche, nella misura in cui anche il problema dell'arte può cadere utilmente sotto le categorie di una scienza matematico-psicologica della comunicazione. Ciò che non ci convince è la rinuncia a capire - razionalmente e storicamente. Poiché una siffatta rinuncia ci sembra appunto implicita in ogni posizione tendenzialmente irrazionalistica.

Veniamo al nostro problema particolare: in codeste problematiche estetiche, la rapida usura delle forme artistiche (la loro *obsolescence*) ci appare chiaramente derivata dalla congiunzione di un *pregiudizio biologico* e dell'idea (estremamente *popolare*, in senso deteriore, per la verità) di una *accelerazione ineluttabile* che interesserebbe indiscriminatamente tutti i settori della vita contemporanea (e non soltanto quelli dei « trasporti e delle telecomunicazioni », su cui pateticamente si affissarono alcuni movimenti d'avanguardia dell'inizio del secolo). Cosicché il « ciclo vitale » dell'arte d'oggi risulterebbe enormemente più rapido del ciclo vitale dell'arte d'altri tempi, il quale tranquillamente si dispiegava nei grandi e lenti periodi dell'*arcaico*, dell'*aureo*, del *decadente* - o altre partizioni analoghe. Ma codesta rapidità è *ammessa*, non *spiegata*: come del resto erano soltanto ammesse, una volta, quelle partizioni di comodo. A una più attenta analisi storica, esse si sarebbero dimostrate del tutto insignificanti, o addirittura erronee; così come insignificante o erronea potrebbe essere l'attuale categoria dell'*obsolescence*, nel senso che anche la vertiginosa rapidità di usura dei linguaggi contemporanei non costituisce una spiegazione, ma appunto un fatto che va spiegato. Spiegazione (apparente, e cioè formale o tautologica) può essere soltanto alla luce di dogmatici principi biologici.

Ancora più interessante, notare come qui tale sottinteso biologico operi da mediatore tra il mondo dell'arte e il mondo della produzione-consumo

di massa: e del resto la stessa teoria dell'informazione, che pure è nata nell'ambito della cibernetica, risponde altrettanto bene, nell'area di una economia di consumo, all'esigenza di una rigorosa indagine scientifica intorno ai problemi della pubblicità. Non abbiamo ancora abbandonato con ciò la sfera della pseudobiologia: anzi l'abbiamo allargata e integrata proprio sul terreno che le è più congeniale, e dove l'arcaico *metabolismo storico* ha preso nuovo e aberrante vigore. Dubitiamo però che sia legittimo estendere anche ai prodotti artistici, mediante una matematizzante psico-sociologia di mercato, le stesse regole che vigono nel campo della produzione industriale e del consumo di massa (la cui specifica pseudoscienza dovrebbe essere piuttosto la patologia). E' anche probabile che un metodo siffatto possa essere un metodo pertinente per affrontare il problema nella misura in cui i prodotti artistici sono effettivamente beni di consumo (magari soltanto « consumo indiretto » per una classe di privilegiati, come diceva il Veblen); ma, sul piano dello (storicamente) specifico problema dell'arte, esso è soltanto un dubbio *metodo analogico*, non foss'altro per l'abissale divario tecnico e storico che separa la produzione industriale e la produzione artistica, nonché le relative modalità di consumo. E le analogie costituiscono solo una generica approssimazione: non ci spiegano il *fatto stesso*, ma un suo *arbitrario sostituto*: si lasciano perciò sfuggire la genesi e la particolarità del fatto, e perfino il significato culturalmente più cospicuo di una ipotetica (e non impossibile) riduzione effettuale del prodotto artistico al livello industriale. Nel caso particolare, di cui qui ci occupiamo, significa a nostro avviso consegnarsi mani e piedi non tanto alla civiltà industriale in astratto (a questa inesistente civiltà si pensa, crediamo, quando si ammette che la funzione dell'arte possa essere radicalmente mutata, avendo l'arte rinunciato alla sua permanenza di testimonianza simbolica in favore di una frenetica mobilità, di una ossessiva contingenza), quanto alle pretese di quella spietata guerra di mercato che contraddistingue la civiltà industriale nella sua concreta fase capitalistica.

E' forse vero che all'impiego su larga scala delle macchine debba necessariamente corrispondere l'alienazione del lavoratore? La storia, sia pure lentamente (ma la lentezza, e non la freneticità, è prerogativa dei processi seri, destinati a dare frutti durevoli), sembra rispondere: no. Perché allora dovrebbe essere invece insuperabile l'alienazione del consumatore (nel migliore dei casi: una alienazione del benessere, con tutti i vantaggi immediati e le mediate tragedie che il puro, disintegrato benessere reca

con sé)? Come la alienazione del lavoratore è stata caratteristica della prima fase del capitalismo e si è poi trasformata in alienazione politica più che economica (e politica è ormai l'azione sindacale più illuminata nei paesi e nelle zone di maggior benessere), lo sfruttamento brutale essendosi spostato in aree marginali (rispetto, naturalmente, ai centri più floridi) e soprattutto nella forma di cripto-colonialismo; così l'alienazione del consumatore, che è poi il lavoratore stesso sotto un diverso aspetto, è caratteristica del neocapitalismo e non della civiltà industriale in astratto: una alienazione benigna, che non ha più il potere di suscitare brividi di orrore nelle anime sensibili, e tuttavia non meno avvilita e pericolosa. Anzi, qui, tutta la società in blocco viene investita, senza che nemmeno se ne accorga, dal malcostume, o meglio: dalla degradante aggressione della assenza di costume.

Con ciò non vogliamo dire che la *obsolescence* dei prodotti artistici debba indurci a una illusoria restaurazione; e neppure che le arti tradizionali rappresentino categorie inconsumabili, cui sarà immancabilmente riaffidato, domani o dopodomani, il compito di garantirci prodotti permanenti. Il futuro è degli indovini. Diciamo soltanto che l'esigenza della permanenza, in qualunque forma essa si espliciti, è esigenza indisgiungibile da una sana società che aspiri legittimamente a proporsi come civiltà; e, reciprocamente, che la non permanenza è sintomo di una società precaria, priva di adatti strumenti culturali di autodefinizione e autotestimonianza. Poiché la questione è in definitiva di una semplicità addirittura elementare: se certi prodotti artistici testimoniassero compiutamente una situazione culturale, anche negativa, anche drammatica, anche disperante, perché mai dovremmo sentire il bisogno di testimonianze sempre diverse? Perché, nel giro di pochi anni, le più radicali e impegnate esperienze artistiche dovrebbero ritirarsi in pensione, sotto la patetica insegna dell'accademia? Forse, perché il nostro tempo è afflitto da un malessere diffuso? Be', di fronte ai lazzi che i benpensanti scagliano da cinquant'anni contro i cosiddetti *-ismi*, già questa indicazione è un passo avanti verso la serietà. Tuttavia un siffatto moralismo storiografico è ancora troppo generico, e non tiene conto in particolare di una circostanza assai singolare: che cioè, il nostro, non è affatto il primo caso di una coscienza storica in crisi, mentre è senza dubbio il primo caso di una insofferenza radicale che investe non solo il contenuto ma anche il modo con cui esso vien formulato, non solo la realtà oggettiva del malessere, ma anche se stesso in quanto modalità di formulazione,

e così all'infinito, in un continuo ritornare su di sé ed eliminarsi che revoca in dubbio gli stessi mezzi tecnici mediante i quali l'uomo testimonia la propria insoddisfazione. Di qui discende, ci pare, una indicazione della massima importanza: sulla possibilità di analizzare le ragioni tecnico-strutturali mediante le quali specificamente si obietta un malessere generale, che è della società e che, come tale, nessuno ci dice che debba essere anche necessariamente della produzione artistica. In altre parole: il fenomeno della *obsolescence* artistica, e quindi anche della fulminea crisi dell'informale, è connesso al problema ben più complesso di una *crisi semantica delle arti*.

Nel corso di questa breve nota, noi accenneremo ad alcuni dei problemi e dei momenti che ci paiono più significativi di codesta crisi semantica delle arti, sempre tenendo d'occhio, implicitamente o esplicitamente, il tema che qui particolarmente ci interessa: il fenomeno dell'informale e la proposta di nuove alternative post-informali. La nostra opinione in proposito è infatti che dalla moderna nozione di *espressione* (nel senso più generale: come di una capacità nativa e creativa della forma di stabilire un *rapporto* estetico tra l'opera e il suo fruitore) non può venire alcun contributo decisivo alla storia delle esperienze estetiche contemporanee; e che anzi proprio in quella nozione, oggi accettata quasi universalmente nelle più svariate accezioni, si annidano equivoci fondamentali. Va da sé che un siffatto *excursus* linguistico non pretende in alcun modo di costituire una analisi storiografica esauriente, neppure in forma sintetica: è ovvio che una analisi siffatta non può non svolgersi a un livello, per così dire, *sovrastrutturale*, che a sua volta dovrebbe integrarsi in un discorso assai più ampio e approfondito. Ma è anche chiaro però che, a un livello *sovrastrutturale*, l'indagine linguistica può assicurare la comprensione e il possesso delle modalità obiettive mediante le quali più direttamente l'opera d'arte riflette la totalità di una situazione storica.

L'osservazione fatta più volte, che cioè l'estetica come distinta disciplina nasce proprio quando le arti cominciano a perdere il loro antico prestigio, è molto di più che una *boutade* o un paradosso. E' innegabile infatti che l'esigenza di definire rigorosamente il dominio delle arti nei suoi confini e nei suoi profili nasce anche, se non esclusivamente, dal venir meno della perentorietà, per diritto divino o metafisico, di quel dominio stesso: discorso che potrebbe prestarsi forse a molte interessanti estensioni, e che tuttavia qui ci interessa solo in quanto ci invita a stabilire una connessione dialettica tra la storia dell'arte moderna e contemporanea e la storia dell'estetica, in un senso assai più pregnante del rapporto metodologico tra critica d'arte e gusto, posto per esempio dal Venturi. Soprattutto le ricerche, svolte sotto diversi profili sulla semanticità delle arti e sulla possibilità che il *segno artistico* si articoli o no in *linguaggio*, rivelano che i problemi decisivi, presenti nel concreto fare artistico, riguardano appunto la significatività del linguaggio, proprio nel senso in cui significatività è *con-venzione*, è accettazione non astratta di un repertorio simbolico, è insomma non-gratuità (gratuità = pura individualità o invenzione contingente) del mezzo comunicativo.

La nozione di *crisi semantica* delle arti è perciò alquanto diversa dalla nozione di *crisi dell'oggetto*, che pure venne formulata fin dalle prime teorizzazioni dell'arte d'avanguardia. La crisi dell'oggetto (cui si connetteva indebitamente la conquista di una presunta, illimitata *libertà* espressiva) dipendeva infatti da una polemica alquanto casalinga con la tradizione figurativa accademica e naturalistica, e rivelava semplicemente l'esigenza di sganciare il pittore o lo scultore dal vincolo di una *mimesi* intesa in una accezione singolarmente impoverita (e si noti, sia detto d'inciso, che anche questo impoverimento può essere compreso solo nell'ambito più vasto di una crisi semantica). In realtà, basta allargare la nostra attenzione da quelle prime avanguardie al processo (dell'arte e della poesia in generale) che, almeno dall'inizio dell'ottocento, arriva fino ai nostri giorni, per vedere subito che la vera crisi non è crisi di rappresentazione, ma

crisi linguistica; sebbene quella, e non questa, costituisca naturalmente l'aspetto più vistoso del fenomeno. X

Continuamente ci si è domandati, anche da parte di studiosi e storici di prim'ordine, se fosse possibile in generale una pittura non-rappresentativa; e le risposte, come si sa, sono state varie: ora negative, con il prescrivere (senza troppe spiegazioni) la rappresentatività dell'espressione artistica, nel caso particolare della pittura; ora affermativa, con l'istituzione di paragoni altrettanto arbitrari tra pittura e architettura, tra pittura e musica e così via. La domanda era invece improponibile, o almeno fu di solito proposta in termini erronei. Non ha significato domandarsi se *in generale* ecc. ecc. ...; mentre è invece corretto domandarsi se esista o sia esistita di fatto una pittura non-rappresentativa. Essa esiste: o meglio, è esistita, non foss'altro sotto forma di scrittura simbolica; ma è anche emerso d'altra parte che perfino le più smaccate decorazioni di tipo non-figurativo non sono che il risultato mediaticissimo di un remoto discorso significativo (figurativo o no, non importa: per cui l'osservazione vale anche nel caso della musica, troppe volte scomodata in favore della non-figuratività della pittura). Ancora oggi, come è stato più volte notato, noi siamo circondati da una infinità di simboli muti, di relitti di antiche mitografie (cfr. Eugenio Battisti, *Conseguenze culturali della demitizzazione*, in: *Demitizzazione ecc.*, già cit.; ma v. anche le calzanti e dotte esemplificazioni di *Rinascimento e barocco*, Torino 1960), di cui non siamo più in grado di cogliere esplicitamente il valore semantico, la cui muta presenza tuttavia, sia pure nella forma negativa e automatica di una accettazione inconscia, ancora conferisce loro carattere di non-gratuità. E' invece a partire dall'avanguardia post-impressionistica che si comincia a parlare di *décor* come di una nuovissima gratuità formale (e ciò, che in un primo momento pare soltanto rivolta anti-rappresentativa, nasconde dunque un travaglio ben più profondo e radicale); finché a codesta formula della decorazione *in-significante*, dogmaticamente affiorante dai discorsi degli pseudo-intenditori, non rifarà il verso con indimenticabile ironia il Sartre dell'*Età della ragione*. Tuttavia, se Sartre poteva ironizzare facilmente sull'aspetto formalistico e snobistico del *décor*, è anche vero che il gioco non gli sarebbe riuscito altrettanto facilmente con l'aspetto semantico (o piuttosto: a-semantico) di quella nozione, ché l'ironia gli si sarebbe spuntata contro la realtà stessa di una crisi linguistica, tutt'altro che snobistica e gratuita.

Bisogna riconoscere del resto che l'idea banale di decorazione appartiene di fatto più al luogo comune che non alle serie preoccupazioni di *élites* impegnate artisticamente e criticamente. Nello stesso *décor* di Gauguin, che, a giudicare dalle *parole*, si direbbe schiettamente formalistico, sono presenti troppi recuperi linguistici di origine esotica e primitivistica (e ancora oggi, dopo gli analoghi recuperi che hanno caratterizzato l'inizio del secolo, il *totem* per esempio rappresenta un tema classico per gli scultori), e che sarebbe naturalmente erroneo catalogare sotto l'esclusiva etichetta dell'esotismo. Se ci volgiamo a esperienze diversissime, ritroviamo infatti, secondo diverse modalità, la stessa preoccupazione di restituire semanticità (= non-gratuità) al formalistico *décor*. Tipico è il tentativo di riferire il segno asemantico a teorie scientifiche e a eventi tecnici di clamorosa rilevanza, che appunto si costituirebbero come suoi referenti oggettuali-concettuali; e altrettanto tipica la risemanticizzazione di segni non significanti mediante la attribuzione ad essi di un carattere quasi-lessicale in senso spiritualistico-psicologico, come accade nella nota codificazione kandinskiana dei valori espressivi (linguistici) dei colori e delle forme in astratto (e di cui non mancano interessanti e rivelativi precedenti positivistici: v., p. es., C. Henry, *Introduction à une Esthétique scientifique*, Paris 1885, e *Rapporteur esthétique*, Paris 1888; una prova di più per cominciare a comprendere la stretta connessione linguistica tra *naturalismo* ottocentesco e *avanguardia*: ciò che non ci pare sia stato finora sufficientemente chiarito).

Ebbene, codesta problematica artistico-linguistica, via via sempre più sottile e rischiosa, ha il suo esatto riscontro dialettico in quel fitto travaglio critico-estetico, svoltosi soprattutto in area inglese e americana, che a qualcuno ha offerto addirittura lo spunto per delineare le vicende di un radicale *Processo all'estetica* (v. vol. omonimo di Armando Plebe, Firenze 1959): *pendant*, ovviamente, dell'auto-processo linguistico delle arti. Noi veramente non crediamo che si tratti propriamente di un processo all'estetica, nel senso di un processo che tenderebbe a eliminare ogni pretesa di *scientificità* o *filosoficità* dal terreno della ricerca estetica: il che è vero solo se si tien fermo un concetto arcaico di scientificità o filosoficità, nel qual caso non c'è disciplina (forse neppure la stessa scienza, in senso stretto) che si salvi. Se processo è, è processo civilissimo, con tutte le garanzie costituzionali: e ciò, fuor di metafora, significa che ci troviamo dinanzi a un complesso travaglio critico (di cui l'imputato-

estetica non è che una componente, e neppure la più importante), e non a un processo tendenzioso di tipo inquisitoriale.

Attraverso tali ricerche, alla cui origine si suole porre il famoso *The Meaning of Meaning* di Ogden e Richards pubblicato nel 1923 (e il risultato più noto al quale essi giunsero è che, di estetiche, non ne esiste una sola, ma tante, e radicalmente divergenti, ciascuna dipendente da arbitrarie assunzioni di principio), si è sì pervenuti più tardi (anche) a un vero e proprio relativismo estetico (p. es. con C.B. Heyl: *New Bearings in Esthetics and Art Criticism*, New Haven 1943; tr. it., Milano 1948), ma ancora prima fu sollecitata una vasta e seria problematica da cui emerse chiaramente che il presunto processo all'estetica era piuttosto la registrazione dialettica, in termini di filosofia semantica, della crisi, o meglio ancora: del travaglio linguistico delle arti. Lo stesso Richards aveva assegnato all'arte (più che all'estetica) la provincia degli pseudo-giudizi, i giudizi appartenendo alla scienza; ai quali pseudo-giudizi si connettevano non « significati referenziali » ma « significazioni emozionali ». Era insomma lo sforzo (compiuto su un piano filosofico, e non su quello, ingenuo e intuitivo, di Kandinski) di fondare semanticamente il segno gratuito dell'arte e, nello stesso tempo, il riconoscimento che la semanticità artistica è oscillante e rischiosa. E di qui fu possibile sviluppare (sia pure, talvolta, in apparente discordia con la posizione del Richards) le nozioni di « significato profondo », di « paradosso », di « ambiguità », o addirittura di « significato multiplo », mediante le quali furono via via esplorate molte delle dimensioni possibili della crisi semantica dell'arte (v. l'eccellente rassegna che di questo movimento di idee fornisce G. Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine*, Milan 1960, p. 219 sgg.).

Che quindi quello dell'arte fosse un linguaggio molto *sui generis* era già implicito, se non addirittura dichiarato: spetterà comunque alla Langer (*Feeling and Form*, London 1953; in cui si sviluppano nel senso di una « teoria dell'arte » i temi generali già affrontati in *Philosophy in a New Key*) di ribadire perentoriamente, in parziale polemica con Ch. Morris, il carattere non-linguistico della espressione artistica. L'arte infatti manca di un vocabolario, cioè di una sistematica e puntuale corrispondenza tra segno e significato, sebbene poi il suo carattere sia conoscitivo, e non puramente emozionale (« ...the function of music is not

stimulation of feeling, but expression of it;... [e il musicista] expresses what he *knows about* the so-called 'inner life'... »; p. 28). Ora, questa significanza non-linguistica dell'arte sanzionava appunto il carattere gratuito, cioè non giustificabile linguisticamente (convenzionalmente), dell'espressione simbolica: siamo ben lontani dalla posizione del Cassirer, cui pure la Langer si rifà come a proprio maestro, e per il quale l'introduzione della « forma simbolica » al fine di definire strutturalmente e strumentalmente la dimensione della civiltà, come dimensione coscienziale che cresce sul mondo dei dati e li riassorbe in una « consistenza » completamente nuova, è legata a condizioni necessitanti. « Nel campo dell'intuizione artistica — scriveva il Cassirer — diviene subito perfettamente evidente che il cogliere una forma estetica nel mondo sensibile è reso possibile solamente dal fatto che noi stessi produciamo, creandoli, gli elementi fondamentali della forma. Ogni comprensione di forme spaziali, ad esempio, è in definitiva legata a questa attività della loro produzione interna e *al fatto che questa produzione obbedisce a una legge* ». (*Philosophie der Symbolischen Formen*, I: *Die Sprache*, Oxford 1923; tr. it., Firenze 1961; pp. 23-24; sottolineatura nostra).

Ma d'altra parte non si può dire che il riconoscimento (o il tentativo di riconoscimento) del carattere linguistico dell'espressione artistica da parte di Ch. Morris abbia recato un notevole contributo positivo, dal momento che egli non è riuscito nemmeno a determinare il carattere specifico del segno artistico (inesistente come tale, ha poi riconosciuto lo stesso Morris), né la sua specifica significazione. Al di fuori di ogni esame rigoroso, ci accontentiamo qui di riportare una singolare esemplificazione addotta dal Morris per mostrare in via di approssimazione la non-gratuità semantica del linguaggio artistico: « Io ho interrogato parecchie persone [...] intorno a ciò che possa denotare la *Sagra della Primavera* di Stravinsky [...]. Le risposte sono state varie: una mandria di elefanti selvaggi presi dal panico, un'orgia dionisiaca, montagne formate in seguito a processi geologici, un conflitto di dinosauri. Ma nessuno ha detto che essa possa denotare un quieto ruscello o amanti al chiaro di luna, o un proprio stato di tranquillità. "Forze primitive in un conflitto elementare", questa è la significazione approssimativa della musica, e tale conflitto è presentato iconicamente nella musica stessa ». (*Signs, Language and Behaviour*, 1946; tr. it., Milano 1949; p. 260). Codesta « inconicità » del linguaggio artistico, che però « non è un criterio assoluto per

le arti belle », come afferma lo stesso Morris, è ovviamente quanto di più sciacquante si possa immaginare: ed è incredibile che egli mostri di non accorgersi che le risposte ottenute a proposito della *Sagra della Primavera*, lungi dal riflettere una iconicità incorporata nella musica, riflettono piuttosto, nella migliore delle ipotesi, le didascalie originali stravinskiane, le sommarie informazioni stampate sui programmi dei concerti o sulle copertine dei dischi, se non addirittura le popolarissime e aberranti sovrastrutture fantastico-figurative (iconiche) prodotte dall'industria disneiana.

Sta il fatto dunque che le estetiche di indirizzo semantico hanno fornito al critico, consapevolmente o inconsapevolmente, una eccellente controprova della fondamentale ambiguità e gratuità dei linguaggi (o non-linguaggi) artistici (contemporanei): laddove tali designazioni non costituiscono, è ovvio, giudizi critici negativi, equivalendo piuttosto alla nozione di invenzione puntuale e contingente: *la nascita del segno prima del suo significato*, come ha detto con straordinaria lucidità Georges Mathieu. Segno e significato, quale che sia del resto il loro ordine intenzionale, sono comunque uniti insieme da un rapporto irripetibile, che per se stesso non è un vero e proprio rapporto, come rapporto non è un amore, magari fulminante e travolgente, incapace di istituzionalizzarsi. Sarà un miracolo inesplicabile e incomunicabile, ma non un rapporto. Il che è facilmente derivabile, per esempio, dalla caratterizzazione morisiana dell'uso « valutativo » dei segni in un discorso artistico (laddove l'uso « valutativo » determina un comportamento « preferenziale » - non logico - verso un *significatum* che non è più propriamente tale, ma appunto un *valutatum*), e dal riconoscimento, di portata decisiva, della non necessaria iconicità del linguaggio artistico, sebbene lo scopo valutativo, precisa il Morris, sia raggiunto « con maggior sicurezza se un oggetto può venir presentato all'osservatore » (*op. cit.*, p. 263). Di qui alla posizione della Langer, che rifiuta la teoria intellettualistica dell'iconicità, il passo è breve: « ...a purely and wholly articulated symbol presents its import directly to any beholder who is sensitive at all to articulated form in the given medium ». E immediatamente dopo si legga questo passo, così vicino alle sconcertanti dichiarazioni di Mathieu: « An articulate form, however, must be clearly given and understood *before* it can convey any import [sottolineatura nostra], especially where there is no conventional reference whereby the import is assigned to it as its

unequivocal meaning, but the congruence of the symbolic form of some vital experience must be directly perceived by the force of *Gestalt* alone » (*op. cit.*, p. 59).

Nello stesso tempo è interessante notare come i risultati di queste indagini, mentre falliscono nel tentativo di fondare semanticamente la espressione artistica o addirittura negano che essa possa mai configurarsi come un linguaggio, ribadiscono il disagio (che è proprio sia degli artisti, sia dei critici e degli estetici) di fronte allo spettro della gratuità. Un Morris tenterà appunto di giustificare il carattere linguistico dell'arte; una Langer, pur rifiutando la nozione di linguaggio, si sforzerà comunque di connettere alla forma simbolica uno e un solo *import* (che potremmo tradurre come: significazione immediata, presentativa o valore presentativo della forma) perfino nel caso in cui la forma sia stata data e compresa prima della trasmissione di un qualche *import*. Al limite di codesta esigenza troveremo magari l'affermazione lucida (e contraddittoria, nello stesso tempo) di un Mathieu: dove si ripropone paradossalmente proprio la stessa esigenza.

Se così non fosse, si dovrebbe concludere in una dichiarazione di fallimento delle esperienze artistiche contemporanee, tutte chiuse nel cerchio magico della gratuità: che sarebbe il modo migliore per non capire niente di niente. Una ipotesi del genere supporrebbe inoltre un confronto brutale e illegittimo tra le modalità linguistiche dell'arte (anche solo tendenziali: come *vocazione* al linguaggio, si diceva dianzi) e le modalità linguistiche del discorso scientifico o in generale del discorso referenziale; e allora sì che si dovrebbe ritenere stringenti e definitive le conclusioni dell'Ayer giovane che, nella famosa operetta più pamphlettistica che scientifica: *Language, Truth and Logic* (1935, tr. it., Milano 1961; v. soprattutto p. 128-158), si sbarazzava troppo facilmente delle pseudo-proposizioni etiche ed estetiche (e, implicitamente, poetiche e artistiche in generale). Il *discorso* dell'arte non può essere ovviamente il *discorso* della scienza, nel senso in cui questo è un discorso empiricamente verificabile secondo le modalità neopositivistiche accolte dall'Ayer. Tuttavia, si può e si deve parlare, nei riguardi dell'arte, di verificabilità in senso più ampio, come *convenzionalità non-gratuita*: proprio sulla strada già indicata dal Cassirer e ribadita, in un modo o nell'altro, da altri studiosi; laddove convenzionalità non-gratuita esclude la puntualità di

un rapporto folgorante segno-significato (per definizione inverificabile) e implica al contrario la mediazione di una morfologia dinamica, equivalente, sul piano del linguaggio artistico, all'unità dialettica *langue-parole* del linguaggio verbale discorsivo (e naturalmente qui l'arbitrarietà saussuriana del segno non è affatto in contraddizione con l'idea di convenzionalità non-gratuita). E' ovvio, insomma, che intanto una espressione artistica è comunicativa, in quanto è condizionata da un con-senso di base (più o meno largo, non importa), che costituisce il criterio della sua verificabilità: si badi: non un assenso valutativo (che implicherebbe qualcosa di più della semplice comunicazione), ma appunto un semplice consenso linguistico-semanticò.

E' ciò che intende dire, in un certo senso, il Brandi, che pure muove da posizioni estetiche non-linguistiche (non rapporto segno-significato, che è di carattere linguistico-conoscitivo; ma rapporto immagine-sostanza-conoscitiva, che designa la modalità propria della fenomenologia artistica), allorché afferma che l'immagine, privata di sostanza conoscitiva, « non può trovare consenso che in base alle assonanze empatiche che suscita e che, è bene dire, rappresenteranno altrettanto oscure e personalistiche designazioni con le quali si viene a surrogare al segno, che si offre disponibile, un *designatum* occasionale » (*Segno e immagine*, Milano 1960, p. 19). Dove singolarmente importante è questa nozione di *disponibilità* del segno in cui si è convertita l'immagine privata della sua « sostanza conoscitiva », la funzione della quale, dal momento che l'arte conoscitiva non è, sembra appunto essere quella di conferire all'immagine interna necessità. Se quindi quella conversione non si verifica e l'immagine si formula come tale, si raggiunge il sospirato traguardo della non-gratuità: ma a spese della semanticità dell'arte. E qui si aprirebbe la strada a una discussione troppo complessa perché sia possibile affrontarla in questa sede. Noteremo soltanto come il carattere non-linguistico dell'immagine (che è del resto un punto fermo fondamentale nel pensiero del Brandi, e ha dalla sua giustificazioni storiche e teoretiche di notevole rilevanza) rischia a nostro avviso di trasformare quella garanzia di non-gratuità in alcunché di estrinseco, di non co-essenziale (un qualcosa di conoscitivo aggiunto o residuale rispetto a un processo formativo non-conoscitivo) all'immagine stessa: come ci sembra che si possa appurare nel dialogo dedicato alla poesia, il *Celso* (Torino 1957), e proprio perché esso ha da fare i conti con il linguaggio in senso proprio: per cui l'immagine poetica,

dovendo prescindere dal suo supporto linguistico-verbale, si configura in modo più accentuatamente formalistico.

Lo sforzo di evitare i pericoli del formalismo e di recuperare una garanzia di non-gratuità a un livello più prossimo ai problemi del linguaggio, dovrebbe condurre, crediamo, a considerare l'espressione artistica sotto il profilo di una attività mitopoietica. Mito, come dice assai bene la Philippon, è incontro dell'essere (temporalità assoluta = *aion*) con il *kosmos chronikos*: da questo incontro nasce infatti quel *kosmos symbolikos* la cui forma specifica di conoscenza contemplativa (un *quid* medio, dunque, tra poesia-arte e scienza) è appunto il mito (*Origini e forme del mito greco*, tr. it., Torino 1949, pp. 21-27). Il mito, cioè, come verità eterna posta come qualcosa di temporale, laddove eternità e temporalità si modificano e si integrano a vicenda. Ma, se questo è il senso percorso dalla coscienza mitopoietica arcaica, esattamente il senso inverso percorre invece nella mitopoiesi la nostra coscienza storicistica: e quindi: il mito come esperienza storica saliente posta come qualcosa di eterno, come *candidata* all'eternità.

Il che significa, in altre parole, esperienza simbolizzata, istituzionalizzata e come tale necessariamente con-venzionale. E se si pone mente a quanto si accennava prima sul mito e la demitizzazione odierna, ci pare che si possa affermare infine che il travaglio dell'arte contemporanea consiste, nello stesso tempo, nel duplice tentativo di recuperare necessità linguistica e oggettività mitologica. I due momenti si implicano a vicenda: non ha senso parlare di necessità linguistica senza che a questa necessità corrisponda l'oggettività della mitologia e viceversa: come è contraddittoria una necessità sfornita di oggettività (una necessità puramente soggettiva essendo soltanto sognante monologo), così è contraddittoria una oggettività sfornita di necessità (una oggettività proclamata, ma di fatto contingente, essendo soltanto un *programma* oggettivo, incapace di trasformarsi in costume civile, realmente oggettivo). Naturalmente è tanto difficile *reinventare* un linguaggio non-gratuito (di nuovo: quasi una contraddizione nei termini!) quanto *reinventare* una genuina mitografia: nelle uniche aree culturali favorevoli a un tentativo del genere, purtroppo non si è prodotto (o riprodotto) finora che un repertorio di luoghi comuni retorici a base di lavoratori ignudi e di impavide lavoratrici. Ed è difficile in eguale misura proprio perché si tratta, crediamo, di due aspetti di un

unico problema. Tuttavia, la strada da percorrere è proprio questa (qui naturalmente, e inevitabilmente, indicata solo in modo formale): per cui non crediamo affatto che il nostro futuro sia destinato a proseguire per molto tempo l'opera di demitizzazione già intrapresa e a risolversi sempre di più in « gioco », come suppone il Battisti, anche se non ci nascondiamo le difficoltà che si oppongono alla realizzazione di un compito così radicale: che, *inter-soggettivo* per definizione, non è propriamente un *compito*.

Vediamo ora di sperimentare sul tema dell'informale e della sua crisi gli strumenti sommariamente approntati. Che l'informale abbia, linguisticamente, le sue premesse dialettiche proprio in quell'*astrattismo geometrizzante*, cui formalmente si oppone, nessun dubbio - ci sembra. Tuttavia, è sufficiente individuare questa ovvia ragione formale, o anche far ricorso a una opposizione di tipo sentimentale (l'informale tutto foga e soggettività sfrenata contrapposto alla gelida o mistica, o quel che si vuole, disciplina dell'astrattismo geometrizzante), per darci ragione della sua nascita? Crediamo di no. E in verità una acuta spiegazione non formalistica è stata fornita dall'Argan, che quell'astrattismo, nelle spoglie non generiche della poetica neoplastica, ha visto in stretta connessione storica e ideale con l'*industrial design*: di fronte all'utopia della progettazione industriale, che aveva tentato una integrazione tra poetica non-figurativa e concreto oggetto funzionale prodotto secondo i metodi della moderna civiltà delle macchine, l'informale (nella sua accezione più larga) rappresenterebbe proprio la rivolta dell'arte contro quella civiltà (v. per es. *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, nel n. cit. di « Il Verri »). L'*industrial design* insomma si sarebbe ingenuamente asservito all'ideologia neocapitalistica, rivelando l'intimo equivoco che già si annidava nella teoria e nella prassi del Bauhaus; e l'informale invece rifiuterebbe ogni asservimento, sia pure nella forma negativa della rinuncia, del grido, dell'essere puro e semplice. Spiegazione, ripetiamo, acutissima: la cui portata storica effettiva dovrà essere però, probabilmente, alquanto limitata, non appena si consideri la scarsa coscienza rivoluzionaria e la carica polemica per *uso interno* che l'informale contiene in sé.

Noi crediamo che una analisi linguistica possa anche in questo caso fornire indicazioni più utili, mettendoci immediatamente di fronte ai fenomeni considerati, alla loro struttura puntualmente verificabile e rivelativa

di un *background* storico e culturale assai più complesso e articolato. Note-remo perciò come proprio la pseudogeometria neoplastica denunci, secondo sue caratteristiche modalità, l'esigenza di convertire i contesti formali in contesti significativi. Lasciamo perdere gli aneddoti, per cui in un quadro di Mondrian un'anima candida avrebbe *visto* il paesaggio di un Polder: la vocazione semantica neoplastica è piuttosto nella sua geometricità, in quanto essa è *linguaggio geometrico*; e fa corpo quindi con la sua stessa struttura segnica. Di contro alla gratuità incombente, il neoplasticismo riscopre insomma la necessità del mondo geometrico sotto la specie dell'espressione artistica: un modo un po' semplicistico, ma onesto e fervido, di sfuggire alle insidie dell'irrazionalismo gesticolante. Naturalmente, un siffatto *linguaggio geometrico* non *esprime* più propriamente un mondo, oggettivo o soggettivo, ma piuttosto lo *costruisce* come struttura logico-figurativa (e di qui appunto le strette connessioni tra astrattismo e fenomenologia husserliana nella sua fase pre-metafisica). Ma una struttura logico-figurativa, se non retrocede nell'estetismo (cioè nella pura gratuità geometrizzante), è alquanto di disponibile: è *forma* di *oggetti possibili*: disponibilità linguistica cui si connette quindi, essenzialmente, una disponibilità pratica, ma proprio in quanto la disponibilità è originariamente linguistica. L'astrattismo geometrizzante, vogliamo dire, si trasformerà sì in *industrial design*: ma la sua fondamentale instabilità precede (idealmente, almeno) quella trasformazione. La denuncia della disponibilità rivelata dalla verifica pratica *a posteriori* sarà forse l'aspetto più clamoroso della sua involuzione: ma veramente decisiva sembra essere piuttosto la denuncia della sua disponibilità linguistica, dove si cela una grave contraddizione, riflettendosi nella disponibilità una non superata gratuità.

Ebbene, proprio la sua insidiosa gratuità, implicita nella disponibilità (specialmente dopo l'esperienza *tutta contenuta* della guerra), ha perduto irrimediabilmente l'astrattismo geometrizzante (salvo rilanci ritardatari): e alla disponibilità si è sentito sempre più forte e da più parti il bisogno di sostituire una effettiva identità di segno e significato. Ancorare il significato al segno, e questo allo stesso materiale veicolo segnico: che è la strada inversa rispetto a quella percorsa dal vecchio astrattismo, dove il segno veniva piuttosto riassorbito dal significato (un po' come accade nella figura geometrica, costruita dalla scienza geometrica in senso proprio), e si conservava comunque all'opera d'arte una sua inafferrabile

dimensione d'immagine. No: l'informale avanzava invece la pretesa di dare concretezza d'oggetto allo stesso segno, anche a costo di rinunciare a una semanticità costitutiva che giustificasse il segno nell'atto stesso della sua venuta al mondo. Insomma, dalla identità segno-significato si era passati addirittura alla identità segno-oggetto. Era una riconferma della gravità dei problemi linguistici (non ancora risolti) delle arti, e che scaturiva dialetticamente proprio dalla perentorietà del segno che fabbrica da se stesso, in quanto materiale veicolo segnico, il proprio significato.

Non era dunque un tentativo, quello dell'informale, cui potesse arrendersi un duraturo successo. Nessuno nega naturalmente che esso rappresenti un'esperienza di prim'ordine, e forse decisiva, nell'arco del processo artistico di questo secolo; ma si è trattato appunto di un'esperienza-limite che fatalmente e rapidamente sarebbe dovuta sfociare nell'indistinto della presenza materiale-gestuale: dove l'accademia, se si deve parlare di accademia, nascerebbe proprio da un eccesso di mute e immediate garanzie semantico-oggettuali, o, che è lo stesso, pseudosemantiche. Tentativo estremo di risemanticizzare il linguaggio artistico, e nello stesso tempo momento estremo di crisi semantica, che dà luogo ora a un massimo di ambiguità linguistica. Né ci sembra che lo sforzo di razionalizzare l'esperienza informale mediante il concetto di « opera aperta » (v. il cap. dedicato all'informale nel vol. cit. di Eco; già pubbl. nel n. cit. di « Il Verri »), cui puntualmente corrispondono gli analoghi tentativi di coinvolgere nella struttura segnico-significativa del romanzo l'apporto semanticizzante del lettore (v. p. es. il recente saggio del Castellet, *L'ora del lettore*, tr. it., Torino 1962), ottengano altro risultato oltre quello di ribadire la fondamentale ambiguità-gratuità dell'informale o del *nouveau roman*. Ambiguità che non è *dialogo* tra opera e fruitore mediante un non ambiguo linguaggio (quale potrebbe verificarsi nel caso classico di un Pirandello), ma appunto ambiguità di linguaggio, come tale escludente il dialogo; e tanto meno una alta e civile integrazione tra poeta-scrittore e poeta-lettore, promosso, quest'ultimo, al rango di *effettivo* collaboratore del primo, come sembra credere ottimisticamente U. Eco. Cosicché al limite l'ambiguità diventa addirittura non-linguaggio.

Una società civile vuole essere partecipe degli eventi artistici che si svolgono nel suo ambito, e ai quali già per questo semplice fatto in qualche modo concorre; ma non può accettare l'ambiguità e accontentar-

sene, dal momento che essa, invece di vitalizzare la partecipazione del fruitore, la fa ambigua a sua volta. Il che può essere fenomeno culturale importantissimo, ma appunto sul piano di una società insoddisfatta e disgregata. I primi a non accontentarsene, del resto, sono stati proprio gli artisti: e qui si pone, in forma sempre più ardua, l'esigenza di « nuove ipotesi », di nuove « alternative », di nuove « possibilità di relazione ». Relazione con chi e con che cosa? Ma con la realtà, con il mondo, con la storia, o, se si vuole, con una più corposa (ancora una volta: non gratuita) fantasia « magica ». Il cosiddetto *New Dada* ha ritentato al contrario la strada del paradosso, trasferendo nello spazio irreali dell'arte addirittura gli oggetti fisici della realtà circostante (quotidiana o storica), ed è stato assai saggio escluderlo dalla rassegna. Le nuove alternative, per proporsi in modo non illusorio o meglio: non inappellabilmente anti-linguistico, dovrebbero appunto ritrovare la strada assai più difficile della mediazione simbolica; poiché il problema fondamentale non è di *toccare* la realtà o di *esibirla* (il che possiamo fare ogni cinque minuti senza apprezzabili risultati culturali), ma di riconquistarla simbolicamente: mito e linguaggio rimangono ancora i nostri fini irraggiunti. Che questo sia *soltanto* un problema artistico, da risolvere tra pittori e critici, dubitiamo fortemente. Tuttavia, ogni tentativo in questo senso è comunque utilissimo, anche se non ce la sentiamo affatto di affermare che le nuove proposte costituiscano davvero un superamento dell'informale, o non siano piuttosto la sua sostanziale prosecuzione, o addirittura non si risolvano in recuperi di vecchie esperienze d'avanguardia. Ma, come si diceva prima, è tutt'altro che facile reinventare un linguaggio: già la buona volontà potrebbe essere un cospicuo titolo di merito.

visigalli-pasetti arti grafiche - roma
pubblicato in "alternative attuali",
nel 1962 e ristampato nel presente
estratto nel 1963



EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA