

**G TASCABILI
ROMPIANI**

Umberto Eco
OPERA APERTA



*Forma e Indeterminazione
nelle poetiche contemporanee*



Umberto Eco

OPERA APERTA

BOMPIANI

Di Umberto Eco
nei Tascabili Bompiani

OPERA APERTA
APOCALITTICI E INTEGRATI
LA STRUTTURA ASSENTE
COME SI FA UNA TESI DI LAUREA
IL SUPERUOMO DI MASSA
LECTOR IN FABULA
IL NOME DELLA ROSA
SETTE ANNI DI DESIDERIO
SUGLI SPECCHI
e altri saggi
IL PENDOLO DI FOUCAULT
DALLA PERIFERIA DELL'IMPERO
DIARIO MINIMO
IL SECONDO DIARIO MINIMO
INTERPRETAZIONE E SOVRAINTERPRETAZIONE
SEI PASSEGGIATE NEI BOSCHI NARRATIVI

ISBN 88-452-1998-4

© 1962 Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A.
© 1995 R.C.S. Libri & Grandi Opere S.p.A.
© 1997 RCS Libri S.p.A. - Via Mecenate, 91 - Milano

IV edizione "Saggi Tascabili" ottobre 1997

OPERA APERTA: IL TEMPO, LA SOCIETA'

Dalla parte dell'autore

"Tra il 1958 e il 1959 io lavoravo alla Rai di Milano. Due piani sopra al mio ufficio c'era lo studio di fonologia musicale, allora diretto da Luciano Berio. Ci passavano Maderna, Boulez, Pousseur, Stockhausen, era tutto un sibilaro di frequenze, un rumore di onde quadre e di suoni bianchi. In quei tempi io stavo lavorando su Joyce e si passava la sera a casa di Berio, mangiavamo la cucina armena di Cathy Berberian e si leggeva Joyce. E di lì è nato un esperimento sonoro il cui titolo originale era Omaggio a Joyce, una sorta di trasmissione radiofonica di quaranta minuti in cui si iniziava leggendo il capitolo 11 dello Ulysses (quello detto delle Sirene, un'orgia di onomatopee e allitterazioni), in tre lingue, in inglese, nella versione francese e in quella italiana; ma poi, siccome Joyce stesso aveva detto che struttura del capitolo era a fuga per canonem, Berio iniziava a sovrapporre i testi a modo di fuga, prima l'inglese sull'inglese, poi l'inglese sul francese e così via, una specie di Fra Martino Campanaro polilingue e rabelaisiano, con grandi effetti orchestrali (ma era sempre e solo voce umana) e infine Berio lavorava sul testo inglese solo (lo diceva Cathy Berberian) filtrando certi fonemi, sino a che ne venne fuori una composizione musicale vera e propria, quella che circola in disco sotto lo stesso titolo, Omaggio a Joyce, ma non ha più nulla a che vedere con la trasmissione, che invece era critico-didascalica e commentava le operazioni passo per passo. Bene, in questa atmosfera io mi accorgevo che le esperienze dei musicisti elettronici, e della Neue Musik in genere, rappresentavano il modello più compiuto di una tendenza comune alle varie arti — e scoprivo affinità con procedimenti delle scienze contemporanee... In breve, quando nel 1959 Berio mi chiese un articolo per la sua rivista Incontri musicali (solo quattro numeri in tutto, ma storici), ripresi una comu-

nicazione che avevo fatto nel 1958 al Congresso Internazionale di Filosofia e iniziai a scrivere il primo saggio di Opera aperta, poi il secondo, più una serie di noterelle polemiche (ci fu una violenta e appassionante discussione con Fedele D'Amico...). Con tutto ciò io non pensavo ancora al libro. Ci pensò Italo Calvino che lesse il saggio di Incontri musicali e mi chiese se volevo tirarne fuori qualcosa per Einaudi. Io dissi di sì, che ci avrei riflettuto su, e da allora iniziai a pianificare un libro molto complesso, una sorta di summa sistematica sul concetto di apertura, e intanto pubblicavo altri saggi, sul Verri, sulla Rivista di Estetica, eccetera. Iniziai nel '59, e nel 1962 ero ancora in alto mare. In quell'anno Valentino Bompiani, con cui lavoravo, mi disse che avrebbe pubblicato volentieri alcuni di questi saggi che aveva letto, e io pensai che, in attesa del libro 'vero' potevo cominciare a mettere insieme un libro esplorativo. Volevo intitolarlo 'Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee' ma Bompiani, che ha sempre avuto fiuto per i titoli, aprendo una pagina quasi a caso disse che si doveva chiamare Opera Aperta. Io dissi di no, che semmai doveva essere L'opera aperta e poi riservavo il titolo a un libro più completo. Lui disse che quando avessi fatto un libro più completo avrei trovato un altro titolo, ma per il momento il titolo giusto era Opera aperta, senza articolo. Allora mi misi a completare il saggio su Joyce, che prese poi una metà del libro, a unificare gli scritti precedenti, a fare la prefazione... Breve, il libro uscì e mi accorsi che non avrei mai più scritto l'altro, perché l'argomento non consentiva un trattato, ma appunto un libro di saggi di proposta. Il titolo divenne slogan. E io ho nei cassetti centinaia di schede per quel libro che non ho mai più scritto.

"Anche perché quando poi Opera aperta uscì mi trovai coinvolto in un lavoro di attacco e difesa che si protrasse per qualche anno. Da un lato gli amici del Verri, il nucleo del futuro 'Gruppo 63' che si riconobbe in molte delle mie posizioni teoriche, dall'altro lato gli altri. Non ho mai visto tanta gente offesa così. Sembrava che avessi insultato le loro mamme. Dicevano che non è così che si parla dell'arte. Mi coprirono di contumelie. Furono anni di grande divertimento.

"Questa edizione italiana però non riporta tutta la seconda metà di Opera aperta originale e cioè il lungo saggio su Joyce, che in seguito prese forma di volume a sé. In compenso raccoglie anche il lungo saggio 'Del modo di formare come impegno sulla realtà' che era uscito, a fine 1962, nel Menabò numero cinque. Questo saggio ha una lunga e avventurosa storia. Vittorini aveva fatto il Menabò numero quattro dedicandolo a 'industria e letteratura', ma nel senso che dei narratori non sperimentali raccontavano storie di vita industriale. Poi Vittorini decise di affrontare il

problema da un altro lato: come la situazione industriale influiva sui modi stessi della scrittura — o se si vuole il problema dello sperimentalismo, ovvero letteratura e alienazione, o ancora come il linguaggio reagisce alla realtà capitalistica. Insomma, un bel nodo di problemi affrontati proprio nel modo che a quei tempi non piaceva alla sinistra 'ufficiale', ancora crociana e neorealista. (Come annotazione marginale, ci si vedeva con Vittorini quasi ogni sera nella libreria Aldrovandi, e Vittorini aveva sotto il braccio la fonologia di Trubetcoij: vaghi sentori strutturalistici nell'aria...). Bene, da un lato stavo mettendo Vittorini in contatto con alcuni dei collaboratori del futuro numero di Menabò (Sanguineti, Filippini, Colombo, per i cui testi avevo scritto anche delle brevi introduzioni) e dall'altro preparavo il mio intervento, passabilmente monstre. Non fu una operazione facile, non dico per me, ma per Vittorini, fu un atto di coraggio da parte sua, e tutti i vecchi amici lo accusavano di tradimento, anzi dovette scrivere alcune pagine di introduzione al numero in cui metteva le mani avanti (non ricordo se lui o Calvino parlarono poi ridendo di 'cordone sanitario' indispensabile). Anche lì fu una gran polemica, c'erano poi dei dibattiti a Roma dove gli amici 'sperimentali', scrittori e pittori, intervenivano decisi a menare le mani, ma non come ai tempi dei futuristi, per difesa, perché eravamo guardati malissimo. Mi ricordo che Vittorio Saltini, recensendo il mio intervento del Menabò sull'Espresso (l'Espresso allora era la roccaforte dell'antisperimentalismo), mi beccò su una frase in cui apprezzavo un verso di Cendrars dove si paragonavano le donne amate a dei semafori sotto la pioggia, e osservava pressapoco che io ero tipo da avere reazioni erotiche solo sui semafori, per cui nel dibattito io gli rispondevo che a una critica così si poteva obbiettare solo invitandolo a mandarmi sua sorella. Questo per dire il clima.

*Intanto sin dal 1960, André Boucourechliev aveva tradotto per la Nouvelle Revue Française i saggi di Incontri musicali. Li lessero quelli di Tel Quel, che stava nascendo in quegli anni e guardavano con molto interesse all'avanguardia italiana, e così avemmo i primi rapporti. Nel 1962 Tel Quel mi pubblicava in due puntate un condensato di quello che sarebbe diventato il saggio su Joyce in Opera aperta. Dagli articoli sulla NRF nacque anche l'interesse di François Wahl, delle Editions du Seuil, che mi chiese di tradurre il libro prima ancora che fosse apparso in Italia. Così la traduzione iniziò subito, ma prese tre anni e fu rifatta tre volte, con Wahl che la seguiva riga per riga, anzi per ogni riga mi mandava una lettera di tre pagine folta di questioni, oppure io andavo a Parigi a discutere, e andò avanti così sino al 1965. Fu una esperienza preziosa in vari sensi.

"E ricordo che Wabl mi diceva che era curioso che i problemi che io sviluppavo, partendo dalla teoria dell'informazione e dalla semantica americana (Morris, Richards), erano gli stessi che interessavano ai linguisti francesi, e agli strutturalisti, e mi chiese se conoscevo Lévi-Strauss. Non ne avevo mai letto nulla, e persino Saussure lo avevo leggiucchiato per curiosità (guarda caso, interessava più a Berio, per i suoi problemi di fonologia musicale — anzi credo che la copia del Cours che ho ancora in libreria sia quella che non gli ho mai restituito). Bene, sollecitato da Wabl mi misi a studiare questi 'strutturalisti' (naturalmente conoscevo già Barthes, come amico e come autore, ma il Barthes semiologo e strutturalista viene fuori definitivamente nel 1964, nel numero 4 di Communications) ed ebbi tre shock, tutti più o meno intorno al 1963: la Pensée sauvage di Lévi-Strauss, i saggi di Jakobson pubblicati da Minuit e i formalisti russi (non c'era ancora la traduzione di Todorov, c'era solo il classico libro dello Erlich che stavo facendo tradurre per Bompiani). E così l'edizione francese del 1965 (che è poi la presente edizione italiana) inseriva nelle note vari riferimenti ai problemi linguistici strutturali. Ma Opera aperta, e lo si vede anche se nella revisione ho scritto qualche volta 'significante e significato', nasceva in un ambito diverso. La considero un lavoro pre-semiotico: e infatti si occupa di problemi a cui mi sto riavvicinando solo ora, lentamente, dopo aver compiuto il bagno teorico nella semiotica generale. E mentre sono riconoscente al Barthes degli Elements de sémiologie non mi entusiasmo per il Barthes del Plaisir du texte perché (naturalmente con una scrittura magistrale), mentre crede di superare la tematica semiotica, la riporta al punto da cui io ero partito (e in cui si muoveva anche lui a quei tempi): bello sforzo dire che un testo è una macchina di godimento (che è poi come dire che è una esperienza aperta), il problema è di smontare il congegno. E io in Opera aperta non lo facevo abbastanza. Dicevo solo che c'era.

"Naturalmente adesso qualcuno potrebbe chiedermi se ora sarei in grado di riscrivere Opera aperta alla luce delle mie esperienze semiotiche, mostrando finalmente come funziona il congegno. Su questo sarò molto impudente, e deciso. L'ho già fatto. Si tratta del saggio 'Generazione di messaggi estetici in una lingua edenica' che è riportato nel mio libro Le forme del contenuto, 1971. Sono solo sedici pagine, ma non credo ci sia altro da dire."

Dalla parte della critica

O.A. uscì nel giugno '62. A sfogliare i ritagli stampa si vede che, scartando le notizie sui libri in arrivo e le riproduzioni dei comunicati editoriali, le prime sostanziose recensioni apparvero tutte tra luglio e agosto: Eugenio Montale, Eugenio Battisti, Angelo Guglielmi, Elio Pagliarani. Alla riapertura autunnale fanno seguito Emilio Garroni, Renato Barilli, Gianfranco Corsini, Lamberto Pignotti, Paolo Milano, Bruno Zevi, eccetera. Considerando che all'inizio degli anni Sessanta i quotidiani non dedicavano ancora ai libri l'attenzione che dedicano oggi (il solo supplemento settimanale era quello di Paese Sera), valutando che allora la notorietà dell'autore era limitata alla cerchia dei lettori di una serie di riviste specializzate, questa rapidità di intervento critico dimostra che il libro stava toccando un qualche punto nevralgico. Se suddividiamo i primi interventi critici in tre categorie (i riconoscimenti positivi, le ripulse violente e le discussioni ispirate a una inquietà dialettica), dobbiamo riconoscere che in tutti e tre i casi O.A. si è imposto come l'inizio di un dibattito che avrebbe investito la società culturale italiana degli anni Sessanta e avrebbe poi trovato i suoi momenti più caldi con l'uscita del Menabò 5 e le prime sortite del "Gruppo 63". Nelle brevi note che seguono non si potrà dar conto di tutti gli interventi e le discussioni su O.A., che formano un dossier di almeno un centinaio di articoli: ci si limiterà pertanto a scegliere alcune prese di posizione esemplari.

I consensi. Il record di tempestività spetta a Eugenio Battisti che con "Pittura e informazione" (Il Mondo, 17-7-62) annuncia "uno dei volumi più scottanti come impostazione degli ultimi anni". Egli avverte che nella vita culturale, per una sorta di compensazione interna "i problemi che non vengono sufficientemente trattati in una sede (in questo caso gli istituti di storia dell'arte), suscitano discussione altrove". In questo caso è l'estetica che getta nuova luce sui fenomeni dell'arte contemporanea. Battisti integra con alcune acute osservazioni le nozioni di Eco, ed una caratteristica dei primi interventi di consenso è proprio questa: si parte dal libro come stimolo per allargare il discorso. Tipico in questo senso il lungo articolo di Angelo Guglielmi ("L'arte d'oggi come opera aperta", Tempo presente, luglio 1962) che inizia: "Se questo libro avessimo avuto la fortuna, come avremmo desiderato, di scriverlo noi (se cioè avessimo potuto affrontare noi, con la stessa competenza e ricchezza di informazione, gli argomenti nel volume trattati) avremmo avvertito che 'oggetto di questi saggi sono... quei fenomeni... in cui più chiaramente traspare, attraverso le strutture dell'opera, il suggerimento dell'improbabilità di una strut-

tura del mondo'. La parola in corsivo era interpolata da Guglielmi nel testo di Eco; e l'articolo continuava mettendo in evidenza come la posizione di O.A. fosse ancora razionalistica e classicistica e tentasse ancora di recuperare, attraverso la lettura delle opere d'arte d'avanguardia, una "visione" dell'universo, là dove la caratteristica della cultura contemporanea, quale si esprime attraverso l'arte di avanguardia, è l'assenza di ogni "visione" strutturata, il non-modo di essere, il rifiuto di ogni codice o regola. Non si tratta ora di affrontare tutti gli argomenti messi in gioco da Guglielmi: varrà però la pena di notare come la sua lettura di O.A. si pone al polo estremo di altre che vedono nel libro una presa di posizione irrazionalistica, la rinuncia a ogni giudizio e a ogni ordine, l'opposizione radicale tra arte d'avanguardia (buona) e arte tradizionale (chiusa e cattiva). Contro queste semplificazioni adirate, Guglielmi — sia pure in negativo — coglie il nesso di continuità che il libro in effetti si sforzava di porre tra i vari modi, elaborati nel corso dei secoli, di intendere l'opera d'arte come messaggio aperto a differenti interpretazioni ma sempre retto da leggi strutturali che in qualche modo ponevano vincoli e direzioni alla lettura. Il problema è colto anche da Elio Pagliarani ("Davanti all'O.A. il lettore diventa coautore", *Il Giorno*, 1-8-62) che nota subito come "dare una forma al disordine, cioè 'uniformare' il caos, è da sempre la massima funzione dell'intelletto"; anche se "l'opera ordinatrice che ne risulta è ovviamente un prodotto storico". Questo il tema di un libro che può essere discutibile ma lo è "programmaticamente, provocatoriamente". Che il libro provocherà delle discussioni avvertono subito Filiberto Menna (*Film* selezione, settembre 1962), Giorgio De Maria (*Il caffè*, ottobre 1962: "Prima che Bompiani pubblicasse l'O.A. di Umberto Eco, il discorso sull'arte d'avanguardia era ancora un discorso in parte nebuloso... Ma ora che l'O.A. c'è... difficile sarà per l'artista di avanguardia chiudersi nel suo 'particolare' e dire: 'io non c'entro'"), Emilio Servadio (*Annali di Neuropsichiatria e Psicoanalisi*, I, 1963), Walter Mauro (*Momento sera*, agosto 1962: "è un libro destinato per certi aspetti a fare epoca e a rivoluzionare una buona parte delle poetiche contemporanee"), Giuseppe Tarozzi (*Cinema domani*, novembre 1962: "e se i soloni della filosofia nostrana torceranno la bocca a certi accostamenti, a certe profanazioni, a certi melanges (come quello, tanto per fare un esempio, della matematica quantistica e dell'estetica), buon per loro"), Bruno Zevi (*L'Architettura*, ottobre 1962), eccetera.

Un gruppo di studiosi individua infine il punto nodale, e cioè la novità dell'impostazione metodologica. Emilio Garroni (*Paise Sera - Libri*, 16-10-62) nota che il libro parla di estetica in termini inconsueti aprendo il discorso dell'arte a quello di varie

altre discipline e applicando un metodo "linguistico-comunicativo". Garroni polemizza invece con l'utilizzazione di certi aspetti della teoria dell'informazione: tema che riprenderà in modo più argomentato nel 1964 in *La crisi semantica delle arti*, inducendo Eco a introdurre nelle edizioni successive di O.A. una postilla che tiene conto di queste critiche. All'intervento di Garroni risponde, sempre su *Paese Sera-Libri* (il 6.11) G.B. Zorzoli che, dal punto di vista dello scienziato, difende la legittimità dell'uso dei concetti informativi in campo estetico. Nello stesso periodo, sulla *Fiera Letteraria* del 16.9.62 Glauco Cambon, riprendendo la vasta recensione dedicata a O.A. sullo stesso giornale da Gaetano Salvetti (29.7.62) ribadisce che il nucleo metodologico di O.A. deve identificarsi nella dialettica di forma e apertura, ordine e avventura, forma classica e forma ambigua, viste non come storicamente successive, ma come dialetticamente opposte all'interno di ogni opera contemporanea: "la tensione dell'esigenza architettonica o 'classica' e di quella dissolutrice o 'informale' è proprio al centro dell'opera di Joyce, e ravvisandovi un paradigma esemplare della situazione in cui versa l'arte contemporanea da qualche decennio a questa parte, Umberto Eco ha semplicemente additato una lampante verità."

In conclusione di questa prima fase della discussione su O.A. interveniva Renato Barilli con un saggio sul *Verri* (4,1962) che notava come Eco "si riaggancia a una impostazione di metodo che fu già della migliore cultura europea del mezzo secolo appena trascorso, e che invece la cultura italiana del dopoguerra ha ingiustamente ignorato. È l'impostazione che porta tutto il suo interesse sulle forme, sui modi di organizzare una materia, di strutturarla, di darle un ordine." Tutto il contrario dell'attenzione alla forma portata dall'idealismo, occupato dal problema dell'individuale, dell'irripetibile, dell'unicum di cui non si può fare storia. Mentre nella nuova prospettiva "per forma si intende un atteggiamento generale, intersoggettivo... una sorta di istituzione comune a un tempo, a un ambiente, di cui si può anzi si deve fare la storia... Eco insomma intende impostare, come egli stesso avverte, una 'storia dei modelli culturali'."

La critica di Barilli metteva insomma in luce alcuni aspetti di metodo che si ritroveranno poi nel lavoro successivo di Eco: attenzione ai fenomeni di istituzione socializzata, utilizzazione di strumenti della cultura europea non idealistica, tematica della struttura, interesse all'arte non come miracolo creativo ma come organizzazione della materia. A ben vedere furono probabilmente questi gli aspetti che scatenarono da altre parti delle reazioni viscerali di rifiuto. O.A. si opponeva alla tradizione crociana che continuava a nutrire l'atteggiamento critico e filosofico dell'idealista italiano che si ignora.

I rifiuti. La cronaca del rifiuto di O.A. ha dei momenti gustosi. Per trovare un libro che in quegli anni abbia accumulato tante stroncature bisogna pensare a Capriccio italiano di Sanguineti. Su Paese Sera Aldo Rossi annotava "mi viene in mente quanto ha dichiarato all'incirca un autorevole poeta: dite a quel giovane saggista che apre e chiude le opere (quasi fossero usci, giochi di carte o governi a sinistra) che andrà a finire in cattedra, e che i suoi alunni, imparando a tenersi informati su una decina di riviste, diventeranno in breve così bravi da voler prendere il suo posto" (29.3.63). Su Il punto del 23.6.62 (poche settimane dopo l'apparizione del libro) un corsivo anonimo parlava di un "Enzo Paci dei piccoli" e annotava che "la scelta del titolo Opera aperta è stata una iniziativa propiziatoria, un tentativo, da parte dell'autore, di mettere le mani avanti. Doveva essergli balenato il sospetto (che gli auguriamo gli venga smentito dai fatti) che ad aprire il volume un po' astruso, in realtà, sarebbero stati in pochi". Sullo stesso Punto (15.12.62) riprendeva la polemica Giovanni Urbani che, nell'articolo "La causa della causa", osservava come ormai alla "presenza" dell'opera d'arte si sostituisse il tentativo di farne scienza, spiegando come l'opera voglia dire sempre qualcosa d'altro, così che sembra "che l'eventualità di un giudizio unanime significhi... la prova inconfutabile della non-artisticità dell'opera presa in esame." Preoccupato da questa prospettiva l'Urbani ammetteva sarcasticamente che essa aveva i propri vantaggi, primo tra tutti quello di rendere inutile la critica, perché tanto ciascuno era autorizzato a dire una cosa diversa dall'altro: "Di svantaggi per ora ce n'è uno solo, ma di pochissimo conto. Si tratta di un libro... che ha galvanizzato le più torpide intelligenze critiche italiane, confortandole con la tesi che se tutti i giudizi su un'opera d'arte sono sbagliati, la causa di questo deve farsi risalire all'opera d'arte stessa, e non a un difetto di funzionamento delle testoline che sono incapaci di ragionare. L'opera insomma essendo in sé causa (delle sciocchezze che se ne dicono) è inutile andarle a cercare altra ragion d'essere." In una intervista sulla situazione della poesia Velso Mucci (l'Unità, 17.10.62) affermava che la poesia si trova in un'epoca di passaggio da una poesia chiusa a una poesia "aperta" ma "non nel senso decadentistico che del termine dà Eco". Sull'Osservatore Romano del 13.6.62 Fortunato Pasqualino (sotto il titolo "Letteratura e scientismo") scriveva che "una volta disertato il proprio giusto rapporto con la realtà, gli scrittori si cacciano nei sottoboschi della cultura scientifica e filosofica, e si votano ad assurdi dilemmi e a compiti extra-estetici. La loro ragione non è più quella dell'opera poeticamente o artisticamente riuscita ma quella dell'opera che soddisfi alle esigenze del 'mondo moderno', della scienza, della tecnica; oppure del-

l'opera aperta." Interpretando il libro come testo in cui si condannassero come "chiuse" le opere di Raffaello ("almeno stando al giudizio espresso dal noto critico d'arte Argan in occasione di una presentazione del libro di Eco"), il recensore ammetteva però che Eco aveva cercato di teorizzare "un'opera d'arte che abbia la stessa apertura perenne della realtà" ma rilevava che questa intuizione era stata tratta "dal criterio gnoseologico dell'adequazione dell'intelligenza alle cose da altre fonti tomistiche, cui (il nostro saggista) attinge sottomano il meglio del suo pensiero, sia pure ripudiandone il significato teologico e metafisico, che una volta condivideva."

Dello stesso Pasqualino era una più lunga recensione in *Leggere* (agosto-settembre '62) dove tuttavia la radice del discorso sui rapporti tra opera aperta e realtà non viene più fatta risalire a San Tommaso, in quanto il concetto "si riconduce a quello marxistico di arte come rispecchiamento." Infatti in questo testo tutta l'interpretazione dell'arte medievale, che appare nel primo saggio di O.A., viene imputata a "vecchi schemi storiografici marxisti" (Eco "giunge a sostenere una apertura come pedagogia rivoluzionaria, tutte cose che si comprenderebbero meglio nel contesto di un discorso e di una società marxista"). A O.A. viene negata però anche una ortodossia marxista perché introduce la nozione di "ambiguità", e il saggio continua contestando al libro una serie continua di contraddizioni, lamentando che gli stessi concetti vengano usati per spiegare sia la pittura informale che la Divina Commedia. Dopo l'accusa di criptomismo e quella di cripto-marxismo segue quella di problematicismo alla Ugo Spirito. Accusando infine l'autore come "ostinato antimetafisico", il Pasqualino rileva che nella parte dedicata a Joyce "non è difficile riscontrare una autobiografia spirituale dell'autore di O.A.". E il saggio conclude che "probabilmente è in questo tratto autobiografico l'aspetto più significativo e convincente dell'opera di Eco: in questo ricercare se stesso in Joyce; e, con se stesso, anche gli altri e il senso delle cose."

Il sospetto (peraltro fondato) di una autobiografia spirituale condotta attraverso Joyce, e cioè di una cronaca mediata di una apostasia, è quello che ha colpito di più i recensori di parte cattolica: una nota analoga si trova nell'articolo di Virgilio Fagone apparso in *La civiltà cattolica* (1, 1963): ma questo articolo va piuttosto classificato nei contributi ispirati a un approfondito e rispettoso confronto polemico, che verranno classificati nel paragrafo seguente.

La requisitoria più furente contro il libro è ad opera di tale Elio Mercuri, sulla rivista *Filmcritica* (marzo 63) di cui allora era influente collaboratore Armando Plebe. Il Mercuri nell'articolo "Opera aperta come opera assurda" iniziava riportando

alcuni versi di Hölderlin sul desiderio di ritornare all'Informe e li dedicava "alla stanca 'Eco' di metafisiche voluttà e non meno folli smarrimenti nel mondo che attraverso Opera aperta ci giunge." A questa "anima bella del neocapitalismo milanese" dedicava anche le parole di Goethe: "Folle colui che socchiude gli occhi per guardar lontano, immaginando al di sopra delle nuvole qualcosa di uguale a sé" e osservava che "queste semplici verità, che pure costituiscono la forza dell'uomo, mai vennero insidiate, come lo sono oggi." Cercando citazioni di appoggio in Malcolm Lowry, Kafka, Pascal, Kierkegaard, il Mercuri accusava il libro di proporsi come accettazione passiva del Caos, del Disordine: "la prosa banale di Eco... ci consiglia che la sola moralità, dell'uomo, 'unico', consiste nell'accettare questa situazione, questa fondamentale irrazionalità."

Il saggio sullo Zen, che pure termina segnando la differenza tra atteggiamento razionalistico occidentale e atteggiamento orientalizzante, viene inteso come un appello alla nuova dottrina, le utilizzazioni di Husserl o delle teorie scientifiche vengono definite "insensate", nel concetto di apertura viene identificata "l'eredità pesante del misticismo estetico", Eco viene accusato di dare "valore di legge estetica oggettiva ad alcune poetiche romantico-decadenti, che in quanto poetiche non hanno più valore se non per quel tanto che chi le formulò in felice contraddizione con se stesso, riuscì a tradurle in poesia"; d'altra parte "convinti come siamo che Finnegans Wake sia un fallimento artistico ci basta dire che le idee che là Joyce esprime non ci appartengono più." Quando infine a O.A. fece seguito il saggio di Menabò 5 (riportato in questa edizione), la sindrome di rifiuto si fece più intensa. Sull'Espresso dell'11.11.62 Vittorio Saltini (Vice) accennando alle estetiche "motorizzate" dell'avanguardia, cita Machado per cui "anche le più potenti perversioni del gusto avranno sempre dei sottili avvocati che difendano le loro maggiori stravaganze." Dice Saltini, accennando a "una progressività da teddy boys" che "nell'O.A. Eco difende le ultime trovate dell'avanguardia senz'altro vero argomento che la giustificazione formalistica di tutto." Per Eco "l'arte non è un modo di conoscenza, è 'un complemento del mondo' una 'forma autonoma', cioè un diversivo. Eco poi, commentando i versi di Cendrars, Toutes les femmes que j'ai rencontrées se dressent aux horizons / avec les gestes piteux et les regards tristes des semaphores sous la pluie, osserva che "l'uso poetico del semaforo" è legittimo quanto "l'uso poetico dello scudo di Achille", di cui Omero descrisse persino il processo di produzione. Ed Eco si confessa incapace di amare senza pensare ai semafori. Non so." Il culmine del rifiuto è raggiunto infine da Carlo Levi, in un pamphlet pubblicato su Rinascita (23.2.63) dal titolo "San Babila, Babilonia", dove lo spirito dell'O.A. è

identificato con quello del neocapitalismo milanese: "Come ti amo, giovane milanese (come vi amo! tanti, uguali). Come vi amo, teneramente, usciti di casa al mattino presto, con l'a nebbia che esce (dietro ai tetti) dal naso, il fumo che esce dalla bocca, la nebbia che avvolge... Come ti amo, Eco, mia eco milanese, coi problemi, che vuoi essere come tutti gli altri, mediocre, superbo del mediocre, come è bello essere B, essere meno che A, perché i C e i D, le zone sottosviluppate, ma Rocco non va, troppo melodramma... Il motore romba, l'ufficio è vicino; che cosa dice l'Eco? Installati in un linguaggio che ha già tanto parlato... (installati, chiusi nella stalla, nel letame troppo lieto e letificante e consolatorio della parola e dei nomi), ci troviamo alienati alla situazione. ... Ma l'eco vuole troppo, vuole che lo specchio (lo specchio retrovisivo, lo specchio per le allodole) messo davanti alla situazione dissociata e disorganica senza sensi, ci dia una immagine 'organica', con tutte le sue 'connessioni strutturali'. Per fare questo salto (che tutti hanno sempre fatto prima dello specchio) per fare questo salto con lo specchio e oltre lo specchio ci vuole la Grazia, la Grazia di Dio!... Come ti amo giovane milanese, la tua nebbia, il tuo grattacielo, il tuo impegno a essere in orario, i tuoi problemi, la tua alienazione, i tuoi specchi, i tuoi echi, i tuoi labirinti. Tu hai bucato la tua scheda a quest'ora, e io sono nel mio letto caldo... E anche tu batti alla porta, vecchio giovane milanese, col tuo fascicolo, e mi risvegli per dirmi che cuore non fa rima con amore e dolore, ma con orrore, professore, gonfiore, malore, furore, inventore, conduttore, traduttore, induttore, terrore, malfattore, conservatore, coltivatore, allenatore, alienatore, spore, ore, ore, ore. E anche infine, confessore. E la rima che cerchi."

Le inquietudini. Sulle riviste ufficiali del PCI il libro viene fatto oggetto di un aperto interesse e dà luogo a una serie di interventi. Non sono più gli anni del fronte "realista" e tuttavia il sospetto di formalismo e la naturale diffidenza verso le esperienze dell'avanguardia o verso le nuove metodologie non storicistiche sono ancora molto forti. Quando Luigi Pestalozza scrive su Rinascita (22.9.62) un lungo intervento che prende spunto da O.A. per affrontare la prassi e la teoria della musica contemporanea (con motivati rilievi critici nei confronti di Eco), la redazione intitola il pezzo "L'opera aperta musicale e i sofismi di Umberto Eco". Il 6.10.62 è Giansiro Ferrata a ritornare in argomento ("Romanzi, non romanzi e ancora l'Opera aperta") riferendosi questa volta alla letteratura e in particolare agli sperimentalismi di Max Saporta che aveva composto un'opera a fogli mobili; mediando il passaggio con un discorso sul più pregevole Claude Simon, Ferrata discute tra l'interessato e il diffi-

dente la nozione di opera aperta, lamentando che il libro di Eco non verifichi il discorso sulla letteratura realistica.

Sarà piuttosto dopo l'apparizione di *Menabò* 5 (là dove Vittorini pare introdurre nella cittadella della critica marxista i fermenti dell'avanguardia e delle nuove metodologie critiche) che il discorso si farà più rovente. Michele Rago (l'Unità, 1.8.62, col titolo "La frenesia del neologismo") contesta il valore estetico della maggior parte delle prove letterarie offerte da *Menabò* (crepuscolarismo, livello anedddotico, prosa d'arte) e nota come (rispetto agli interventi teorici di Calvino, Fortini e Forti) "nel senso delle avanguardie geometriche o viscerali si situano altre posizioni come quelle di Eco e di Leonetti, le quali, pur muovendo da esigenze di 'libertà' approdano a 'progettazione', a forme unilateralmente 'aperte', a quella che noi diciamo l'ingegneria letteraria".

Paese Sera-Libri (7.8.62) in un fondo anonimo condanna in blocco l'operazione (testi poveri, diffidenza verso la tematica del "linguaggio", pericolosa analogia tra le operazioni della musica e delle arti figurative e quelle della letteratura). Sull'Avanti! del 10.8.62 Walter Pedullà con l'articolo "Avanguardia ad ogni costo" rileva come Eco stia "a sostegno di pochi giovani inesperti e modestissimi narratori d'avanguardia" (Sanguineti, Filippini, Colombo, Di Marco) imponendo allo scrittore di non affrontare temi politici o sociali, di fissare regole normative, di sostituire il materialismo storico con la fenomenologia di Husserl, di marciare a vele spiegate verso il formalismo, concludendo: "Considereremo il progressismo di uno scrittore non dal suo atteggiamento ideologico ma dalla sua tecnica espressiva?"

Alberto Asor Rosa (Mondo nuovo, 11.11.62) rimprovera a Eco una metafisica dell'alienazione permanente e di confondere la specifica alienazione operaia con le molte altre possibili, e si chiede se all'operazione artistica che evidenzia l'alienazione non debba precedere una presa di coscienza della società.

La polemica si riaccenderà alla fine del 1963 quando Eco pubblicherà su *Rinascita* due lunghi articoli ("Per una indagine sulla situazione culturale" e "Modelli descrittivi e interpretazione storica", *Rinascita*, 5 e 12 ottobre 1963) in cui, sulla base proprio della discussione intorno a O.A. e a *Menabò*, imputerà alla cultura di sinistra di essere ancora ancorata a strumenti di indagine crociani, e spezzerà una lancia in favore delle nuove metodologie strutturali, di una più attenta considerazione delle scienze umane, di una attenzione scientifica ai problemi di una società delle comunicazioni di massa. Gli articoli saranno seguiti da una serie di interventi polemici (Rossanda, Gruppi, Scabia, Pini, Vené, De Maria e altri) tra cui si distinguerà un saggio in due puntate di un giovane e poco noto marxista francese il quale dirà senza mezzi termini che il pretendere di mettere insieme

strutturalismo e marxismo è operazione reazionaria, trappola neocapitalistica. Il nome di questo studioso era Louis Althusser. Ma la polemica (e il rilievo che le viene dato) è già indice di una diversa apertura del PCI nei confronti di questi problemi. Riferendosi a quegli anni, nella sua recente "La cultura" (tomo II del vol. IV della Storia d'Italia di Einaudi, 1975, pag. 1636) Alberto Asor Rosa osserva che "il senso di questo mutamento di orizzonti, che pone al movimento operaio problemi nuovi, ma nel senso soprattutto di trovarsi a gestire una realtà culturale più complessa, ma anche più ricca, può essere colto in un ampio intervento di Umberto Eco, uno dei giovani protagonisti di questa trasformazione (Opera aperta, 1962; Apocalittici e integrati, 1964) apparso su Rinascita nel 1963, nel quale si cerca di dimostrare la legittimità dell'uso di nuove tecniche. Questo implica però il superamento di certi convincimenti inveterati — un certo razionalismo eurocentrico, lo storicismo aristocratico, il vizio umanistico — e la volontà di tenere l'indagine, almeno inizialmente, ad un livello rigorosamente avalutativo".

Accanto a queste inquietudini di più aperta intonazione politica, altri interventi pongono diverse questioni all'O.A. Citeremo la recensione di Gilberto Finzi su Il Ponte (VI, 1963), l'intervento in Nuove dimensioni di Spartaco Gamberini (9.10.1962), le meditate osservazioni da parte cattolica di Stefano Trovati in Letture (dicembre 1962). Tra gli esempi di lettura inquieta merita un posto a sé l'articolo scritto da Eugenio Montale sul Corriere della Sera (29.7.1962), "Opere aperte", nel quale il poeta oscilla tra l'interesse per i nuovi fenomeni comunicativi e la diffidenza verso un mondo che sente tutto sommato estraneo. È un articolo onesto, e perciò non privo di ambiguità. Montale si pone alcune domande (se certi contenuti debbano necessariamente corrispondere a certe forme tecniche, se un'opera aperta a tutti i sensi si possa dire esteticamente intenzionata) e rifiuta l'allineamento della letteratura alle avventure sperimentali delle altre arti, ma in nome di una qualità anticipatrice che la letteratura avrebbe in ogni caso: un grande artista deve sapere rinnovare le vecchie forme dall'interno, senza che si debba azzerare tutto. Paventa una generazione di giovani "più o meno marxisti, anzi, chiedo scusa, marxiani", che "guardano con piena fiducia all'avvento di una società in cui scienza e industria, unite, creino valori nuovi e distruggano per sempre l'arcadico volto della natura".

Di tutte le manifestazioni di "inquietudine", di tutte le contestazioni da parte marxista, di tutti i corpo a corpo problematici con O.A., il più approfondito e secondo è probabilmente quello di Gianni Scalia, "Apertura e progetto", apparso originalmente su Cratilo, 2, 1963 (e ora in Critica, letteratura, ideologia, Marsilio, 1968). L'andamento del saggio di Scalia è ironico-dialetti-

.o. Si inizia con un falso elogio: "Non c'è dubbio. L'Opera aperta di Eco ha messo alle corde, da una parte quelli (per intenderci), per cui l'opera letteraria è prius, originalità originaria, oggettività e soggettività 'sublimi'; e dall'altra parte quelli (per intenderci) per cui l'opera è posterius, derivazione seconda, sovrastruttura dialettica. Ha portato alle estreme conseguenze un discorso che, nelle condizioni della cultura italiana, sembra oppresso da una serie di 'complessi' mentali ed interessi costituiti, accademici, partitici, aziendali... ha condotto al traguardo del fallimento, con tenacia concettuale ed evidenza didascalica, l'autonomia e l'eteronomia della letteratura. Si conclude forse in questa summa, il periodo dell'ossessione dei corti circuiti scrittore-realtà, letteratura-società, letteratura-cultura. Si apre (se ci è concesso un simile calembour) il periodo delle opere 'aperte', in cui realtà, società, cultura, ecc., non sono distinti, e opposti, di un circolo dialettico bensì componenti, strati, patterns dell'opera stessa; la quale non nega nessun rapporto con l'altro, perché è essa stessa, perpetuamente, l'altro". La prospettiva a Scalia, chiaramente, non piace. Né gli piace il fatto che "Eco, esplicitamente, non vuole proporre un'estetica; non pensa di battersi per una poetica; non fa il moralista 'reazionario' o il disperato del marxismo a venire (con la sua letteratura a venire). È l'operatore, l'utente della presente vita della letteratura; cioè di tutte quelle forme che sono modi di formare l'informe". Rispetto a certe accuse di irrazionalismo, Scalia capovolge la prospettiva: in O.A. c'è un eccesso di razionalismo ottimistico. Salvo che a questo punto il richiamo di Scalia non è a uno storicismo astratto, o alla realtà, o ai buoni sentimenti; il rimprovero che egli muove a O.A. è quello che l'autore negli anni che seguono muoverà a se stesso: in O.A. non c'è una linguistica, non c'è una semantica strutturale, non c'è una semiologia, non c'è la prospettiva strutturalistica, che sola potrebbe dare coerenza e consistenza alle tesi che il libro avanza. Solo su questa strada Scalia vede la possibilità di avanzare il richiamo a una "responsabilità semantica".

Le reazioni all'estero

O.A. è stato tradotto in francese, tedesco, spagnolo, portoghese, serbo-croato, rumeno, polacco e parzialmente in inglese. Nei vari paesi ha suscitato reazioni e interessi diversi, a seconda anche della situazione culturale locale. In alcuni paesi dalla situazione politica arroventata, come nel Brasile del 1968, il richiamo all'apertura è stato letto in senso molto esteso, come trasparente allegoria di un progetto rivoluzionario (vedi la prefazione di

Giovanni Cutolo a Obra Aberta, *Perspectiva*, 1969): "Ci pare possibile e lecita la tentazione, per esempio, di comprendere e valorizzare prospetticamente il fermento che agita le università e le fabbriche di tutto il mondo e che, almeno per ora, ha avuto le sue manifestazioni più violente e complete in Francia, alla luce degli strumenti interpretativi forniti da Eco. Non ci troviamo forse di fronte alle prime scaramucce di una opera aperta nella sfera dell'organizzazione sociale e politica?"

Come paese pilota varrà la pena di considerare la Francia, dove il libro apparve sul finire del 1965 suscitando un vivacissimo interesse.

Tra i primi interventi degni di nota quello di Michel Zeraffa sul *Nouvel Observateur* (1.12.65) secondo cui Eco "è più profondo e convincente di certi estetologi che si potrebbero chiamare operazionali e combinatorii... perché Mr. Eco considera il problema dell'Opera Aperta nel suo insieme, e storicamente, e cioè come un fenomeno proprio alla nostra civiltà occidentale". Il 17.1.66 Alain Jouffroy nell'*Express* accentua "in questo saggio scintillante di idee e prospettive affascinanti" l'aspetto dell'apertura infinita dell'opera, ma senza perdere di vista la natura dialettica del processo: di fronte all'opera aperta "noi siamo allo stesso tempo e contraddittoriamente nel suo pensiero e nel nostro".

Bernard Pingaud nella *Quinzaine Littéraire* (16.5.66) si pone da un punto di vista sartriano e rimprovera al lavoro di non tenere conto del rapporto tra forma artistica e le cose rispetto a cui è trasparente, di muoversi al livello dei processi di produzione dell'opera dando per scontato, ma inanalizzato, il momento dell'esperienza vissuta che si riverbera sull'opera.

Su *Le Monde* del 5.3.66 Raymond Jean segnala l'opera come importante per la comprensione dell'arte del nostro tempo, G.B. M. sulla *Gazette de Lausanne* del 15.1.66 esordisce dicendo che "poche opere critiche recano tanti soggetti di riflessione, che si sia o no d'accordo con le tesi che sostengono, quanto questo libro". Jean-Paul Bier su *La gauche* del 23.4.66 parla di "opera difficile ma importante che è a nostra conoscenza uno dei primi tentativi di analisi globale dell'arte contemporanea nei suoi progetti e nei suoi metodi", dove si dimostra "con giustezza e chiarezza il ruolo profondamente progressista dell'arte del nostro tempo". L'unica voce di disdegnoso dissenso è quella di Roger Judrin sulla *Nouvelle Revue Française* (1.6.66), che pure aveva pubblicato, prima dell'apparizione dell'edizione francese, un lungo capitolo dell'opera: "che algebra pedante per accendere delle lampade senza moggio! Le grand art n'est ni fermé ni ouvert. Il accomplit le sourire dont l'apanage est d'être imparfait, puisque il unit à une moitié de rire une moitié d'indifférence". In ogni caso l'apprezzamento più entusiastico del libro viene dal

Belgio, con il saggio di François van Laere sulla Revue des langues vivantes (1,1967): "ai grandi crocevia del pensiero critico si trova talora un analista più contemporaneo della propria epoca e dei propri contemporanei che, quando tenta di definirla, scopre attraverso le sue intuizioni generose, i prolegomeni di una critica futura. Un Lessing ha giocato questo ruolo. Umberto Eco lo giocherà per noi?".

Destino (aprile '66) accoglie l'edizione spagnola affermando che O.A. "apre un nuovo umanesimo a partire dalla scienza e dall'estetica contemporanea". La rivista joyciana A Wake Newsletter (giugno 1967) a opera di Jean Schoonbroodt, soffermandosi sulla parte dedicata a Joyce, afferma che "non si può che rallegrarsi di questo importante contributo all'esegesi joyciana del filosofo Eco, le cui vedute danno prova di stupefacente profondità e di una vastità d'orizzonte poco comune".

Le edizioni successive dell'opera in altre lingue hanno ampliato questa rassegna di giudizi, ovviamente non sempre consenzienti. Ma a questo punto si può dire che il libro è entrato a far parte di un repertorio di citazioni obbligate, e che in seguito è stato riletto anche alla luce dei successivi contributi dell'autore nel campo della semiotica.

Dopo la seconda edizione (1967)

Quando infine il libro riapparirà in Italia nell'edizione economica, nel 1967, il panorama sarà ormai profondamente cambiato. I recensori che "rileggono" O.A. la guardano in rapporto alle polemiche culturali svoltesi nell'arco degli anni Sessanta. Già nel 1966 Andrea Barbato, facendo una cronistoria delle origini del "Gruppo 63" ("Appunti per una storia della neo-avanguardia italiana", in AA.VV., Avanguardia e neo-avanguardia, Sugar), dopo aver fissato le origini del movimento alla nascita del Verri e all'apparizione dei Novissimi, scriveva: "Nel 1962 accadono due fatti importanti. Il primo è l'uscita di un numero di Menabò aperto alle prove degli sperimentali... Il secondo fatto è l'uscita di O.A. di Umberto Eco, che non solo fornisce all'avanguardia una serie di strumenti critici indispensabili ma anche la mette finalmente in contatto con le analoghe esperienze che si svolgono da tempo nel resto del mondo".

Una scheda anonima sull'Espresso (Enzo Golino?) rileva che "a distanza di cinque anni dalla prima edizione non si può non riconoscere alle idee di Eco una sicura funzione precorritrice delle più vivaci tendenze culturali che si sono succedute in Italia durante gli anni Sessanta". Riferendosi a una intervista data da Lévi-Strauss a Paolo Caruso (Paese Sera-Libri, 20.1.1967) in

cui l'etnologo francese difendeva la possibilità di considerare l'opera nella sua assoluta autonomia strutturale, nella sua mineralogica oggettività di "cristallo", la nota rileva "come nuova istanza e futuro programma di lavoro avanzati nell'introduzione a questa seconda edizione riveduta e ampliata, l'autonomia che Eco dimostra rispetto al dogmatismo strutturalista verso il quale le sue ricerche potevano schematicamente dirigerlo fin da tempi non sospetti".

O.A. può essere letta in molti modi e in riferimento ai discorsi successivi. Ma forse una delle letture più stimolanti è ancora quella che la riconduca allo sfondo culturale in cui è nata. Quando, prima che si parlasse di immaginazione al potere, di letture trasversali e di testi di godimento, di sovversione della scrittura e di uso non autoritario e non repressivo degli oggetti estetici, si era verificata con questo libro una operazione di disturbo che Nello Ajello nel suo *Lo scrittore e il potere* (Laterza, 1974) descrive pittorescamente così:

"Quando comparve in libreria la prima edizione di O.A.... i più fatalisti tra i notabili della cultura trassero da tutti i discorsi che in quel volume si intrattenevano una conclusione non gradita ma sintetica; che si trattasse di un tentativo, presumibilmente destinato al successo, di far scomparire nei letterati delle future generazioni ogni sfumatura di giudizio estetico — poniamo — fra L'infinito di Leopardi e un albo di Mandrake... Velate accuse di sacrilegio, corse tattiche a precipizio sotto le ali protettive d'un Croce spesso poco letto o mal digerito, oscuri pronostici — espressi per il momento a bassa voce — sulle sorti dello Spirito, qualche rara esortazione a confidare nell'efficacia terapeutica del Tempo e nella proverbiale deperibilità delle mode... Ma in breve cosa c'era scritto in quest'Opera aperta? La scena che più colpiva lo spettatore medio era quella della 'promozione sul campo'. Beneficiario di questa promozione è il lettore... Il suo posto non è più in platea: d'ora in poi egli viene assunto — anzi reclamato — accanto all'artista... Neppure la Scienza — termine capace di incutere un certo sbigottimento al letterato 'puro' e desideroso di conservarsi tale — può tenersi in disparte dal gioco perché tra ricerche scientifiche e operazioni d'arte si stanno lanciando dei ponti attraverso la 'teoria dell'informazione'. E qui un diluvio di personaggi sulla cui vita e opera sembra consigliabile aggiornarsi, in quanto rappresentano altrettanti pilastri nel cantiere dello strutturalismo, della semantica e della teoria della comunicazione... Di tutti questi nomi si era già avuto qualche sentore. Ora ignorarli sarebbe sacrilegio. A questo punto negli

intervalli fra un quiz mnemonico e l'altro, gli scrittori della generazione precedente si pongono una domanda: che fare?"

I criteri di questa edizione

*O.A. ha avuto sinora tre edizioni e varie ristampe. La prima edizione, del 1962, era nella collana "Portico"; la seconda, del 1967, nella collana "Delfini Cultura"; la terza, del 1971 nella collana "I satelliti". Mentre la terza edizione riproduce la seconda, tra la seconda e la prima vi erano notevoli differenze. Anzitutto la seconda edizione, economica, non comprendeva il saggio su Joyce che, nel 1965, era stato pubblicato nella collana "Delfini Cultura" come opera indipendente, col titolo *Le poetiche di Joyce*. In secondo luogo alla seconda edizione era stato aggiunto il saggio (già apparso su Menabò 5) "Del modo di formare come impegno sulla realtà". Ma differenze più sostanziali riguardavano sia l'introduzione che il testo dei saggi.*

Alla luce dell'esperienza dell'edizione francese, di cui l'autore racconta nel primo paragrafo di questa nota storica, variazioni terminologiche, citazioni bibliografiche e ritocchi stilistici avevano parzialmente mutato il testo. Inoltre l'introduzione era completamente cambiata.

Nel 1962 il libro si presentava a un'udienza che si presumeva diffidente o ostile: l'introduzione era polemica, da un lato, e difensiva dall'altro. Quello che l'autore cercava di difendere era il diritto a condurre un discorso sull'arte che fosse al tempo stesso un discorso politico. Nel 1967 invece il libro presumeva una udienza più preparata, e il discorso introduttivo mirava piuttosto a chiarire i fondamenti metodologici della ricerca. Nel 1962 l'introduzione si misurava con le estetiche storicistiche e idealistiche, con le poetiche del realismo, con la critica dell'intuizione lirica, con una sinistra che vedeva ancora gli esperimenti dell'avanguardia come divertimenti formalistici privi di connessione con la realtà politica e sociale. Nel 1967, invece, l'introduzione si misurava con una società culturale che aveva ormai riformulato in modo più sfumato questi problemi, e con la metodologia strutturalistica che stava allora dominando la discussione culturale. Inoltre l'introduzione del 1967 teneva conto delle reazioni della critica del 1962 e, come appare chiaro dalla comparazione delle due introduzioni, attribuiva molti dei malintesi e delle reazioni al tono concitato e provocatorio della prima introduzione. Pertanto l'introduzione 1967 appariva più pacata e "teorica", e non a caso si apriva con due citazioni di Valéry e Focillon dal tono "apollineo". Invece l'introduzione 1962 era

più "dionisiaca", e non a caso si apriva con una patetica e sovraeccitata citazione da Apollinaire.

Ora non si capirebbero gran parte delle reazioni a cui si fa cenno nel secondo capitolo di questa nota se non si avesse sotto gli occhi l'introduzione 1962. Non solo, ma la comparazione tra le due introduzioni mostra assai bene l'evoluzione del discorso culturale a cinque anni di distanza (oltre che naturalmente lo sviluppo problematico dell'autore) e ci pare un'interessante occasione di confronto, se non in termini di storia almeno di cronaca della cultura degli anni Sessanta. Si è dunque deciso di pubblicare qui entrambe le introduzioni, debitamente datate: visto, inoltre, che esse possono essere lette, di fatto, come due tra i saggi del libro, e forse come i più significativi.

Conservando per il resto il corpo centrale dell'opera quale fu proposto nella seconda edizione 1967, nelle edizioni successive è stato aggiunto alla fine il saggio "Generazione di messaggi estetici in una lingua edenica", del 1971, a cui l'autore fa cenno alla fine del primo capitolo di questa nota.

INTRODUZIONE ALLA I EDIZIONE

Vous, dont la bouche est faite à l'image de celle de Dieu
Bouche qui est l'ordre même
Soyez indulgents quand vous nous comparez
A ceux qui furent la perfection de l'ordre
Nous qui quêtions partout l'aventure

Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières
De l'illimité et de l'avenir
Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés.

APOLLINAIRE

I saggi di questo volume sviluppano un tema proposto in una comunicazione al XII Congresso Internazionale di Filosofia, nel 1958, intitolata *Il problema dell'opera aperta*. Sviluppare un problema non vuol dire risolverlo: può significare soltanto chiarirne i termini in modo da rendere possibile una discussione più approfondita. Infatti i saggi della prima parte rappresentano altrettanti modi di vedere uno stesso fenomeno da diversi punti di vista, saggiandolo volta a volta con diversi strumenti concettuali; lo studio sulle poetiche di Joyce, che occupa la seconda parte, cerca invece di mettere a fuoco il medesimo problema visto come tema dominante della formazione estetica di un artista particolare: ma si è scelto Joyce perché si è creduto di poter individuare, nella storia del suo sviluppo, il modello di una vicenda più vasta che ha coinvolto la cultura occidentale moderna.

Nel loro insieme questi saggi vogliono costituire una proposta di discussione e come tali dovrebbero essere letti.

Per questo essi non tenteranno di dare delle definizioni teoretiche valide per la comprensione dei fenomeni estetici in generale, e neppure cercheranno di pronunciare un giudizio storico definitivo su quella situazione culturale da cui prendono le mosse: essi costituiscono soltanto l'analisi descrittiva di taluni fenomeni di particolare interesse e attualità, un suggerimento delle ragioni che li giustificano e una cauta anticipazione sulle prospettive che aprono.

Il tema comune a queste ricerche è la reazione dell'arte e degli artisti (delle strutture formali e dei programmi poetici che vi presiedono) di fronte alla provocazione del Caso, dell'Indeterminato, del Probabile, dell'Ambiguo, del Plurivalente; la reazione, quindi, della sensibilità contemporanea in risposta alle suggestioni della matematica, della biologia, della fisica, della psicologia, della logica e del nuovo orizzonte epistemologico che queste scienze hanno aperto.

Così i saggi sull'opera aperta, sull'informale, sullo Zen, analizzano la situazione generale dell'arte d'oggi di fronte a questi problemi; quello sulla teoria dell'informazione esamina le possibilità di impiego di nuovi strumenti concettuali; il discorso sulla televisione mette a fuoco la presenza di processi casuali in una pratica comunicativa quotidiana, per definizione aliena da sperimentismi e tentativi di avanguardia. Per chiarire infine come una risposta personale, mai identica alla precedente, sia la condizione comune di ogni fruizione estetica, indipendentemente da ogni intenzione di "apertura", è stato inserito il saggio *Analisi del linguaggio poetico*.

Nel complesso si propone una indagine di vari momenti in cui l'arte contemporanea si trova a fare i conti col Disordine. Che non è il disordine cieco e insanabile, lo scacco di ogni possibilità ordinatrice, ma il disordine fecondo di cui la cultura moderna ci ha mostrato la positività; la rottura di un Ordine tradizionale, che l'uomo occidentale credeva immutabile e definitivo e identificava con la struttura oggettiva del mondo.

Dovrebbe essere chiaro che quando si parla di Ordine e di Disordine (o addirittura di una "forma" del mondo) non si pensa mai a una configurazione ontologica del reale. In questi saggi vengono discussi alcuni "modi di formare" progettati dall'arte contemporanea in connessione o in concomitanza con certi "modi di descrivere la realtà" elaborati da altre discipline. Sono in gioco le relazioni di alcune poetiche con alcune epistemologie. Il

problema dell'Ordine e del Disordine viene dibattuto dunque a livello di una *storia delle idee*, non di una ricerca metafisica. Può darsi che gli elementi di indeterminazione, ambiguità, casualità che certe opere d'arte riflettono nella loro struttura non abbiano nulla a che fare con delle possibili "strutture metafisiche" della realtà, posto che queste possano venire oggettivate e descritte, in modo incontrovertibile; ciò non toglie che queste nozioni permeino il nostro modo di vedere il mondo e ciò basta perché la nozione di un Cosmo Ordinato, per la cultura contemporanea, sia messa in crisi.

Ora, poiché questa nozione si è dissolta, attraverso un secolare sviluppo problematico, nel dubbio metodico, nella instaurazione delle dialettiche storicistiche, nelle ipotesi dell'indeterminazione, della probabilità statistica, dei modelli esplicativi provvisori e variabili, l'arte non ha fatto altro che accettare questa situazione e tentare — come è sua vocazione — di *darle forma*.

Ma accettare e cercare di dominare l'ambiguità in cui siamo e in cui risolviamo le nostre definizioni del mondo, non significa imprigionare l'ambiguità in un ordine che le sia estraneo e a cui è legata proprio quale opposizione dialettica. Si tratta di elaborare modelli di rapporti in cui l'ambiguità trovi una giustificazione e acquisti un valore positivo. Non si risolve un fermento rivoluzionario con un regime di polizia; è l'errore di tutte le reazioni. Si conferisce ordine a una rivoluzione costituendo comitati rivoluzionari per poter elaborare nuove forme di azione politica e di rapporti sociali che tengano conto dell'apparizione di nuovi valori. Così l'arte contemporanea sta tentando di trovare — in anticipo sulle scienze e sulle strutture sociali — una soluzione alla nostra crisi, e la trova nell'unico modo che le sia possibile, sotto specie immaginativa, offrendoci delle immagini del mondo che valgono quali *metafore epistemologiche*: e costituiscono un nuovo modo di vedere, di sentire, di capire e accettare un universo in cui i rapporti tradizionali sono andati in frantumi e in cui si stanno faticosamente delineando nuove possibilità di rapporto. Questo l'arte fa rinunciando a quegli schemi che l'abitudine psicologica e culturale avevano reso talmente radicati da apparire "naturali" — e tuttavia rimettendo in gioco, senza rifiutarli, tutti i portati della cultura precedente e le sue esigenze ineliminabili.

Se queste spiegazioni possono sembrare astrazioni filo-

sofiche troppo sottili di fronte al lavoro concreto dell'artista, spesso inconsapevole della portata teoretica delle sue operazioni formative, vorremmo ricordare una frase di Whitehead in *Avventure di idee*: "C'è in ogni periodo una forma generale delle forme di pensiero: e come l'aria che respiriamo, tale forma è così traslucida, così pervasiva, e così evidentemente necessaria, che solo con uno sforzo estremo riusciamo a divenirne coscienti." Il che equivale a dire, nel nostro caso, che un artista elabora un "modo di formare" ed è conscio solo di quello, ma attraverso questo modo di formare si palesano (mediati da tradizioni formative, influssi culturali remoti, abitudini di scuola, esigenze imprescindibili di certe premesse tecniche) tutti gli altri elementi di una civiltà e di un'epoca. Di conseguenza anche il concetto di *Kunstwollen*, di quella "volontà artistica" che si manifesta attraverso caratteri comuni in tutte le opere di un periodo, e in questi caratteri riflette una tendenza propria a tutta la cultura del periodo, va tenuto presente, quale chiave di queste ricerche.

Ma per rapportare più decisamente e più concretamente i problemi dibattuti a una esperienza particolare, renderli evidenti nel vivo di una biografia intellettuale, mostrare come essi possano prendere la forma di esplicite intenzioni poetiche, conscie delle loro implicanze ideologiche, abbiamo dedicato molte pagine allo studio delle poetiche di Joyce, allo sviluppo di una formazione culturale ed artistica che ha preso le mosse dal Medioevo di San Tommaso per arrivare alla configurazione di un mondo che, accettabile o meno che sia, è quello in cui viviamo. Il mondo delle grandi *summae* medievali ha costituito un modello di Ordine che ha permeato di sé la cultura occidentale: la crisi di quest'ordine e l'instaurazione di nuovi ordini, la ricerca di moduli "aperti" capaci di garantire e fondare il mutamento e l'avventura, la visione infine di un universo fondato sulla possibilità, quale suggeriscono all'immaginazione la scienza e la filosofia contemporanea, trova forse la sua rappresentazione — forse l'anticipazione — più provocante e violenta nel *Finnegans Wake*. Joyce è arrivato a concepire questa nuova immagine dell'universo partendo da una nozione di ordine e di forma suggeritagli dalla sua educazione tomista e nella sua opera si può notare la dialettica continua tra queste due visioni del mondo, una dialettica che trova le sue mediazioni e le sue aporie, indica una soluzione e denuncia

una crisi, esprime infine il decorso drammatico di quel processo di adattamento a nuovi valori a cui è chiamata, con la nostra intelligenza, la nostra sensibilità.

Il lettore che si avvicina a questi saggi è pregato di non pensare che si voglia con questo indicargli l'unica direzione positiva dell'arte contemporanea. Se accanto alle strutture astratte, che suggeriscono l'immagine di un mondo ambiguo e pullulante di determinazioni possibili, esistono anche strutture dall'impianto tradizionale, nel film come nella narrativa, che ci dicono ancora qualcosa sull'uomo concreto e sul suo mondo immediato, questo significa che il panorama dell'arte d'oggi è complesso e ricco di possibilità: i fenomeni che noi studiamo in particolare non lo esauriscono, ma al massimo ne costituiscono l'aspetto più provocatorio. D'altra parte non è escluso — ma non è in questa sede che si tenterà di dimostrarlo — che tutti gli aspetti dell'arte odierna, dal film alla poesia peroratoria e impegnata, sino al fumetto, non possano rientrare sotto una tematica generale dell'opera aperta; la nozione è più vasta di quanto non si possa pensare ed esprime possibilità di opposizione e sviluppo molte delle quali non sono che accennate in questi saggi. E in fondo non scriviamo qualche anno fa Moravia e Calvino, l'uno a proposito de *La dolce vita*, l'altro dei propri romanzi, che tali opere potevano definirsi "aperte" per la molteplicità e la mobilità delle letture che consentivano — allargando così autorevolmente quella problematica che alcuni di questi saggi già avevano proposto?

Ma oggetto di questi saggi sono in particolare quei fenomeni della poesia, della nuova musica, della pittura informale in cui più chiaramente traspare, attraverso le strutture dell'opera, il suggerimento di una struttura del mondo. Qualcuno potrà così obiettare che queste tecniche artistiche e queste strutture formali sono proprio tra le più svincolate dai concreti bisogni dell'uomo d'oggi, intese come sono a elaborare astratte possibilità di relazioni che non hanno riferimento diretto ai problemi e ai conflitti di ogni giorno. E che una indagine su questi aspetti dell'arte, condotta alla luce dei problemi proposti, sia sterile come quest'arte stessa, chiusa nel laboratorio privato delle proprie autoverifiche, nel giro solipsistico di un linguaggio che discute continuamente la propria grammatica mettendo nel contempo in questione la propria morfologia.

La prima risposta è che l'arte, in quanto strutturazione di forme, ha modi propri di parlare sul mondo e sull'uomo; potrà accadere che un'opera d'arte faccia affermazioni sul mondo attraverso il proprio argomento — come accade nel soggetto di un romanzo o di un poema — ma di diritto, anzitutto, l'arte fa affermazioni sul mondo attraverso il modo in cui un'opera si struttura, manifestando in quanto forma le tendenze storiche e personali che vi hanno posto capo e l'implicita visione del mondo che un certo modo di formare manifesta. Così nel modo di descrivere un oggetto, di spezzare una sequenza temporale, di stendere una macchia di colore, vi possono essere tante affermazioni sui nostri concreti rapporti di vita quanto non se ne troveranno mai in un quadro celebrativo o in un romanzo a tesi. La pala di San Zeno del Mantegna ha lo stesso soggetto di tante raffigurazioni medievali e "dice" esteriormente le stesse cose: ma è rinascimentale per i nuovi moduli costruttivi, per il gusto terreno delle forme e il gusto colto dell'archeologia, il senso della materia, del peso, dei volumi. Il primo discorso che un'opera fa, lo fa attraverso il modo in cui è fatta.

Ma un'altra giustificazione di queste indagini sta nel fatto che esse prendono in esame una serie di fenomeni per il fatto che *esistono*, e nel descriverli cercano di spiegarli, senza pretendere assolutamente che questa descrizione implichi, con un giudizio di valore, l'affermazione che questi fenomeni costituiscono sempre e a ogni costo l'unica punta valida dell'arte contemporanea. Il fatto che l'autore li abbia scelti a materia di indagine può lasciare sospettare una sua propensione, tradita qua e là da momenti di adesione emotiva al materiale trattato. Ma supplisca il lettore con la freddezza della sua lettura, pensando che queste descrizioni, non lo invitano a penetrare un messaggio di salvezza e nemmeno ad anatomizzare un morbo pericoloso ma a seguire piuttosto un grafico statistico, il rapporto meteorologico su taluni spostamenti di masse d'aria nel bacino mediterraneo, o lo schema dei processi riproduttivi di una cellula. In questi saggi l'esistenza delle opere aperte viene assunta come un dato di fatto che richiede una spiegazione: che l'arte prenda determinate direzioni non è né bene né male, ma comunque non è mai un fatto casuale, bensì un fenomeno di cui, con la struttura, si devono analizzare i presupposti

storici e le ripercussioni pratiche nella psicologia dei consumatori.

Se nel corso della descrizione emergerà la persuasione che ogni volta che l'arte produce nuove forme questa nuova apparizione sulla scena della cultura non è mai negativa e ci apporta sempre qualche nuovo valore, tanto meglio. Ma definire quando un'opera realizza pienamente un valore, portando ad attuazione delle premesse di poetica, non è compito dello studioso di estetica che analizza le possibilità generali delle strutture: è compito del critico e del consumatore comune, volta per volta.

Ora, il procedimento qui usato non è quello del critico: è piuttosto quello dello storico dei vari "modelli di cultura" che, nell'ambito di una data civiltà in un determinato momento storico, cerca di stabilire quale nozione di forma guidi l'operazione degli artisti, come questi tipi di forme si realizzano e quale genere di fruizione consentano, cioè quali esperienze psicologiche e culturali promuovano. Solo in seguito si dovrà stabilire se nel quadro generale di quel modello di culture le esperienze promosse da queste forme costituiscano effettivamente un valore o rappresentino un elemento equivoco privo di rapporto con gli altri aspetti intellettuali e pratici di quella civiltà.

Se tale operazione descrittiva mancherà del rigore auspicato ciò è dovuto al fatto che non si esercita su una civiltà scomparsa o su una cultura esotica, ma sul mondo in cui vivono sia chi scrive che chi legge, e lo stesso background culturale determina sia i fenomeni descritti che gli strumenti di descrizione.

Il valore estetico si realizza secondo leggi di organizzazione interne alle forme ed è perciò "autonomo". La descrizione delle strutture e dei loro possibili effetti comunicativi stabilisce le condizioni di realizzazione di tale valore. Ma se l'estetica si arresta a questo punto, rimane aperto un discorso più ampio: rimane da stabilire se nel quadro generale di una cultura e in una precisa situazione storica i valori estetici acquistino una primauté oppure debbano venire accantonati di fronte a più urgenti richieste di azione e di impegno. Si realizzano cioè delle contingenze in cui il valore estetico non viene messo in dubbio o negato come tale, ma rifiutato proprio perché valore estetico, proprio perché discorso organico, persuasivo, suadente su problemi che tuttavia la contingenza storica non riconosce come i più urgenti.

Se in una casa in fiamme vi sono nostra madre e un quadro di Cézanne, salviamo prima nostra madre, senza per questo affermare che il quadro di Cézanne non sia un'opera d'arte. La situazione contingente non diventa parametro di giudizio, diventa discriminante di una scelta. È la situazione che denuncia appassionatamente Brecht quando afferma:

*Quali tempi sono questi, quando
un dialogo sugli alberi è quasi un delitto,
perché su troppe stragi comporta il silenzio!*

Brecht non dice che parlare degli alberi sia male. Vibra anzi nei suoi versi una sorta di insopprimibile nostalgia per quella dimensione lirica da cui è attratto e che deve rifiutare. Ma risolve la sua situazione nella congiuntura storica, operando una scelta. Non rinnega un valore, lo pospone.

Là dove la descrizione delle strutture e delle loro possibilità provvede quindi un punto di riferimento da cui partire, l'indagine storica dovrebbe proseguire il discorso in altre e più drammatiche direzioni. Quale significato acquista per noi, oggi, nell'orizzonte generale della nostra cultura, una certa situazione dell'arte? Quali fattori storici e sociologici, determinando una evoluzione delle forme, le caricano di implicazioni teoretiche e pratiche per cui esse vanno giudicate come elementi di provocazione o di evasione, nell'universo delle nostre scelte e delle nostre decisioni personali? Da questo punto di vista qui si apprestano solo gli strumenti concettuali per un esame successivo. Si dice strumenti, dotati dunque della stessa neutralità di ogni utensile operativo.

A rigore, quindi, sulla base delle descrizioni contenute nella prima parte del volume, potrebbero impostarsi due opposte interpretazioni storiche dei fenomeni di apertura e indeterminazione nell'arte contemporanea.

Si potrebbe concludere che queste proposte di autonomia interpretativa valgono come sollecitazioni di libertà e responsabilità per un consumatore d'arte abituato a tutte le soperchierie della comunicazione narcotica, della seduzione psicologica, esercitate dal film commerciale, dalla pubblicità, dalla televisione, dalla facile drammaturgia con catarsi compresa nel prezzo di ingresso (contro la quale si è battuto Brecht), del melodismo decadente suonato in Hi-Fi. In tal caso le opere aperte diventano l'invi-

to a una libertà che, esercitata a livello della fruizione estetica, non potrà che svilupparsi anche sul piano dei comportamenti quotidiani, delle decisioni intellettuali, dei rapporti sociali. Nessuno potrà negare che lo spettatore de *L'année dernière à Marienbad* non venga di colpo sradicato, con salutare violenza, da quella assuefazione fatalmente conservatrice cui la schematica consueta del western o del giallo lo aveva piegato. Un'arte che dia allo spettatore la persuasione di un universo in cui egli non è succubo ma responsabile — perché nessun ordine acquisito può garantirgli la soluzione definitiva, ma egli deve procedere con soluzioni ipotetiche e rivedibili, in una continua negazione del già acquisito e in una istituzione di nuove proposte — ha un valore positivo che supera il campo dell'esperienza estetica pura (che poi esiste solo a livello teorico, ma di fatto si complica sempre di una serie di risposte pratiche e di decisioni conseguenti).

Ma sulla base degli strumenti apprestati è parimenti possibile concludere che le tecniche dell'opera aperta riproducono in fondo nelle strutture dell'arte la crisi stessa della nostra visione del mondo; così che perdendosi nella registrazione di queste aporie, e mimandole, rinunciano a pronunciarsi sull'uomo, diventando una comoda forma di evasione, la proposta di un gioco metafisico ad alto livello intellettuale, nel quale l'uomo sensibile è portato a divergere ogni propria energia e dimenticare così — nell'esperire attraverso le forme dell'arte le forme possibili del mondo — la sua azione sulle cose. Quindi le forme che riflettono quella ambiguità dell'universo che la cultura occidentale ci propone, sarebbero esse stesse un prodotto di questa ambiguità, un epifenomeno della crisi, a tal punto legato a essa da non avere nessun potere liberatorio nei suoi confronti, ma da apparire anzi per il consumatore occasione di alienazione intellettuale.

Entrambe le conclusioni sono assolute e dogmatiche, e perciò ingenua. È stupido, lo sappiamo, dire che il principio di indeterminazione è " reazionario " o che tale è un quadro in cui si spezzano i rapporti figurativi e le connessioni formali che ne garantivano una certa immediata comprensibilità; è stupido perché in ambedue i casi abbiamo soltanto gli strumenti per definire concettualmente o emotivamente una situazione reale. Ma chi vorrà negare che elaborare uno strumento piuttosto che un altro dipende da tutta una situazione storica e che uno strumento può già essere alienato in partenza a una condizione

morbosa della cultura ed essere così capace solo di riprodurre soluzioni già tarate?

Ecco: già il fatto che in questi saggi si operi una descrizione di strutture formali rimandando a un secondo tempo la loro valutazione storica complessiva, è un procedimento determinato da una certa condizione della cultura occidentale moderna.

Si sarebbe invece potuto dire: "Se l'arte è un discorso sull'uomo e sul modo in cui si deve impegnare attivamente nella situazione storica, allora un'arte che riproduce oggettivamente l'ambiguità del mondo quale la nostra cultura lo vede e lo sente, non è arte, ma evasione equivoca." Si sarebbe potuto dire: "Se l'arte deve instaurare un linguaggio comune a tutta una società, allora non può mettere in questione se stessa come linguaggio distruggendo ogni volta i presupposti da cui parte." Si sarebbe potuto dire: "Se l'arte è linguaggio che dice qualcosa al di fuori del linguaggio, allora un'arte che dice solo mostrando la sua struttura di linguaggio astratto, è sterile e inutile." Si sarebbe potuto dire: "Se l'arte deve darci una Verità positiva, allora deve smettere di compiacersi ad esprimere una presunta crisi del concetto di verità." Si sarebbe potuto dire: "Se l'arte serve per stimolare un atteggiamento rivoluzionario allora non può soffermarsi a verificare le sue possibilità formali e non può sperimentare possibili organizzazioni della percezione e possibili tirocini della sensibilità, ma deve solo in chiare parole esprimere l'indignazione dell'oppressione, la speranza e la tecnica stessa della rivolta."

Alcune di queste obiezioni sono state di fatto mosse a questi saggi quando sono apparsi, e in fondo hanno tutte una loro validità. Ma ciascuna di esse presuppone che si analizzi un fenomeno nuovo alla luce di una nozione di arte già preformata ed elaborata in altra situazione storico-culturale; quando proprio si esaminano questi fenomeni per vedere se di fatto non si vada delineando nella nostra cultura un concetto di arte difforme dai precedenti. L'uomo maddaleniano, abituato a disegnare bisonti come atto rituale che gli garantisse il dominio magico della preda e convinto che questo fosse il fine primario dell'operazione artistica, avrebbe rifiutato come opera d'arte la Madonna della Seggiola.

Così se si dicesse a esempio che Pollock è un fatto negativo perché non serve a fare la rivoluzione, l'affermazione implicherebbe un equivoco di base: in questo caso

la pittura persegue la sua polemica e le sue negazioni su un livello che non ha contatti immediati con quello dell'azione pratica. Una analisi descrittiva vuole appunto determinare l'esistenza di questi livelli di discorso e la situazione dell'arte nella presente congiuntura culturale; spetterà poi a una piú comprensiva analisi storica stabilire come sia avvenuto che diversi aspetti dell'attività umana si siano stabilizzati su dimensioni diverse, spesso estranee l'una all'altra, in modo che l'arte sia costretta a proseguire un discorso sulle forme fortemente analogo a quello che la filosofia conduce nel mondo dei concetti o l'azione pratica in quello dei rapporti sociali, senza che peraltro vi sia possibilità di una facile e comunicabile trasposizione; che anzi spesso l'arte sviluppa un discorso di negazione-ricostruzione serrando i tempi e arriva a presentare i protocolli immaginativi di un processo che invece sugli altri livelli non è neppure iniziato. Ed è questa la situazione che si è tentato di definire nelle ultime pagine dello studio su Joyce.

Ma a questo punto l'arte nel suo discorso astratto, disancorato dai vecchi punti di riferimento, ci parla di un mondo possibile che è ancora da venire, o riflette la scala adeguata — puramente formale — di un mondo vecchio che si traveste sotto spoglie nuove?

Rifiutare in musica la tonalità significa rifiutare, con la tonalità, quei rapporti gerarchici e immobilistici che vigevano nella società autocratica e conservatrice che li ha espressi, oppure significa solo trasportare a livello formale dei conflitti che invece dovrebbero svilupparsi sul piano dei rapporti umani concreti? E questa trasposizione assume valore di stimolo e di proposta immaginativa, oppure di alibi culturale e di diversione delle energie?

Avevano quindi ragione gli artisti dell'avanguardia sovietica che pensavano alla loro ricostruzione sul piano delle forme come a un parallelo della ricostruzione politica che auspicavano, o avevano ragione coloro che li accusavano di essere quello che molti di loro sono diventati, gli artisti celebrati di un altro tipo di società?

Forse occorre ridurre la domanda ai suoi termini piú brutali, perché si danno casi in cui essa assume anche questa forma: la cosiddetta avanguardia odierna e la rivoluzione delle forme che comporta non sarà forse l'arte tipica di una società neocapitalistica, e quindi lo strumento di una conservazione illuminata che tende ad accontentare le intelligenze con l'edificazione di un "miracolo cultu-

rale " che ci provoca le stesse apprensioni di quello economico?

La domanda è rozza ma non è stupida. I valori estetici non sono qualcosa di assoluto privo di rapporti con la situazione storica nel suo complesso e con le strutture economiche di un'epoca. L'arte nasce da un contesto storico, lo riflette, ne promuove l'evoluzione. Chiarire la presenza di questi nessi significa capire la situazione di un dato valore estetico nel campo generale di una cultura e il suo rapporto, possibile o impossibile, con altri valori.

Vi sono risposte per questi interrogativi? Certo un'arte che lavori a dissociare le consuetudini psicologiche e culturali ha sempre e comunque un valore progressivo. Qui il termine progressivo non ha ovviamente una connotazione politica, eppure ci fu qualche tempo fa una autorevole rivista ispirata da un autorevole parlamentare che accusava la musica seriale di " marxismo ". Là dove in riviste di altra ispirazione si tende invece a mettere sotto processo ogni esperimento sonoro apparentemente estraniato dalla concretezza storica.

Mentre queste accuse di " conservatorismo " riflettono gli interrogativi che ci ponevamo nelle pagine precedenti, l'accusa di " marxismo " ci dice, nel suo tono scioccamente maccartista, come il suo autore abbia intuito che la musica seriale ha posto in crisi, ha distrutto qualcosa che, sia pure sul piano musicale, collaborava a garantire l'inalterabilità dell'ordine stabilito.

Forse questi due atteggiamenti, entrambi superficiali, esprimono a meraviglia le contraddizioni interne allo sviluppo dell'arte contemporanea. Si pensi: ogni volta che nell'arte moderna si è dato un autentico moto di ribellione, di negazione di un mondo sclerotizzato, di proposta di un mondo nuovo, è immediatamente seguita l'accademia di coloro che assumevano le forme esteriori, le tecniche, gli atteggiamenti e gli stilemi della protesta originaria per costruire variazioni sul tema, innumerevoli, corrette, scandalosissime, ma ormai innocue, veramente conservatrici a ogni livello. Questo avviene per la letteratura, la pittura, la musica, oggi come ieri. Ma la fecondità della situazione sta proprio in questa sua dialetticità. Le sue possibilità risiedono in quest'urto di proposte e regressioni, proteste e acquiescenze.

Si pensi alla situazione dell'architetto nel mondo contemporaneo e alle relazioni così immediate tra il suo lavoro e il mondo umano che lo circonda. E si pensi a una

figura come quella di Frank Lloyd Wright, alle sue opere veramente aperte, inserite in un rapporto mobile e cangiante con l'ambiente circostante, capaci di mille adeguazioni prospettiche, stimoli al tempo stesso di una ispezione estetica e di una ricca integrazione tra abitante casa e ambiente naturale. Eppure queste costruzioni non riflettono forse, in ultima istanza, un ideale individualistico e non si offrono come soluzione aristocratica in un periodo storico che chiedeva invece all'architetto la soluzione, attraverso la sua arte, dei grandi problemi di convivenza? Allora Wright, con le sue forme esemplari, è stato l'artista di una società chiusa che non ha saputo avvertire i grandi problemi del mondo che lo circondava? O piuttosto non ha dato, oggi, soluzioni per il domani, lavorando in anticipo di un secolo sul mondo in cui viveva, ideando la casa per una società perfetta in cui all'uomo venga riconosciuta tutta la sua statura e l'architettura gli garantisca la libertà dalla riduzione a numero, un rapporto personale e inventivo col proprio ambiente fisico? Le forme di Lloyd Wright sono state allora l'ultimo fiore di una società ormai impossibile o la proposta profetica di una società possibile — per la quale non lui, mentre lavorava a livello delle forme, ma gli altri erano chiamati a operare nel piano dei rapporti pratici?

Più che una risposta potremmo proporre un altro esempio. Schoenberg a un certo punto della sua vita, in una precisa situazione storica, esplose in un grido di dolore e di indignazione di fronte alla barbarie nazista e scrive *Il sopravvissuto di Varsavia*. È forse il momento in cui la musica contemporanea ha raggiunto il suo livello più alto di impegno umano e civile dimostrando di poter parlare *sull'uomo* e *per l'uomo*. Ma questa musica avrebbe potuto esprimere la tragedia storica a cui si è ispirata e la protesta di cui era investita, se il musicista non avesse, prima di allora, senza neppure sapere di cosa avrebbe cantato un giorno, operato al puro livello delle strutture musicali, ponendo in esse e solo in esse le basi per un nuovo modo di parlare, un nuovo modo di pensare, un nuovo modo di reagire? Sui binari di quella tonalità che aveva celebrato i suoi tardi trionfi nella *Rapsodia in blue*, non saremmo mai riusciti oggi a "dire" con la musica qualcosa sulla nostra situazione.

Ancora una volta, dunque, se l'arte può scegliersi quanti *oggetti* di discorso desidera, l'unico *contenuto* che conta è un certo modo in cui l'uomo si mette in rapporto

col mondo e risolve questo suo atteggiamento a livello delle strutture, in *modo di formare*. Il resto può venire cronologicamente prima o dopo, ma viene solo se è mediato dalle strutture formali — che viste nella loro autentica fisionomia sono la negazione di ogni formalismo.

Questo ci aiuta a pensare che la direzione in cui si muove l'arte contemporanea abbia, con una sua "spiegazione" storica, una sua "giustificazione". Ma la risposta definitiva è da affidarsi forse a un'altra indagine, a cui quella che presentiamo ora possa servire di introduzione.

Per finire, desidero ricordare che le ricerche sull'opera aperta non avrebbero avuto inizio se non ne fossi stato stimolato dalla consuetudine col lavoro creativo di Luciano Berio, e dalle discussioni su questi problemi con lui, Henri Pousseur e André Boucourechliev. Quanto ai rapporti tra le poetiche contemporanee e le metodologie scientifiche, non mi sarei mai avventurato su di un terreno così precario senza le conversazioni avute con G. B. Zorzoli sui problemi della scienza contemporanea. Infine il lettore si renderà conto, sia attraverso i riferimenti diretti che quelli indiretti, del debito intellettuale che ho contratto con Luigi Pareyson. La ricerca sulle strutture delle forme contemporanee è condotta sempre in riferimento a quella nozione di "formatività" intorno alla quale lavora la Scuola di Estetica di Torino. Anche se, come è merito del dialogo filosofico, le risposte che ci hanno formato possono avere incontrato inquietudini personali ed essersi integrate in un orizzonte di problemi di cui solo l'autore può assumersi la responsabilità.

(1962)

INTRODUZIONE ALLA II EDIZIONE

Se Ingres ha posto ordine alla quiete, io vorrei porre ordine al movimento.

KLEE

Le relazioni formali in un'opera e tra le varie opere costituiscono un ordine, una metafora dell'universo.

FOCILLON

I saggi di questo libro nascono da una comunicazione (*Il problema dell'opera aperta*) presentata al XII Congresso Internazionale di Filosofia nel 1958. Apparvero poi col titolo di *Opera aperta* nel 1962. In quella edizione essi erano completati da un lungo studio dedicato allo sviluppo della poetica di Joyce, che costituiva già un tentativo personale di studiare lo sviluppo di un artista in cui il progetto di un'opera aperta manifesta in trasparenza, a livello dell'indagine sulle strutture operative, tutta una avventura culturale, la soluzione di un problema ideologico, la morte e la nascita di due universi morali e filosofici. Questo studio è ora pubblicato a parte, in questa stessa collana, col titolo *Le poetiche di Joyce*; così che il presente volume raccoglie solo la discussione teorica, in sé autonoma, dei problemi citati. Abbiamo però aggiunto un lungo saggio ("Del modo di formare come impegno sulla realtà"), apparso su "Menabò" n. 5, pochi mesi dopo la pubblicazione di *Opera aperta* — e dunque scritto nello stesso clima di discussione e di ricerca. Un saggio che trova quindi in *Opera aperta* la sua giusta collocazione, perché, come i saggi di questa raccolta, suscitò in Italia opposizioni e polemiche che

oggi parrebbero prive di senso: e non solo perché questi saggi siano invecchiati, ma anche perché la cultura italiana è ringiovanita.

Se dovessimo sintetizzare l'oggetto delle presenti ricerche, potremmo rifarci ad una nozione ormai acquisita da molte estetiche contemporanee: l'opera d'arte è un messaggio fundamentalmente ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significante. Che questa condizione sia propria ad ogni opera d'arte, cerchiamo di mostrare nel secondo saggio, "Analisi del linguaggio poetico"; ma il tema del primo, e dei saggi che seguono, è che tale ambiguità diventa — nelle poetiche contemporanee — una delle finalità esplicite dell'opera, un valore da realizzare a preferenza di altri, secondo modalità per caratterizzare le quali ci è parso opportuno impiegare strumenti forniti dalla teoria dell'informazione.

Poiché spesso, per realizzare tale valore, gli artisti contemporanei si rifanno a ideali di informalità, disordine, aleatorietà, indeterminazione degli esiti, si è tentato anche di impostare il problema di una dialettica tra "forma" e "apertura": di definire cioè i limiti entro i quali una opera possa realizzare la massima ambiguità e dipendere dall'intervento attivo del consumatore, senza peraltro cessare di essere "opera". Intendendo per "opera" un oggetto dotato di proprietà strutturali definite, che permettano ma coordinino l'avvicinarsi delle interpretazioni, lo spostarsi delle prospettive.

Ma, proprio per comprendere di che natura sia l'ambiguità voluta dalle poetiche contemporanee, questi saggi hanno dovuto affrontare una seconda prospettiva di ricerca, che per certi aspetti ha assunto un ruolo primario: si è cercato cioè di vedere come i programmi operativi degli artisti presentassero delle analogie con programmi operativi elaborati nell'ambito della ricerca scientifica contemporanea. In altri termini si è cercato di vedere come una certa concezione dell'opera nascesse in concomitanza o in esplicita relazione con impostazioni delle metodologie scientifiche, della psicologia o della logica contemporanea.

Nel presentare la prima edizione di questo libro si era creduto opportuno sintetizzare questo problema in una serie di formulazioni chiaramente metaforiche. Si era detto: "Il tema comune a queste ricerche è la reazione dell'arte e degli artisti (delle strutture formali e dei programmi poetici che vi presiedono) di fronte alla provoca-

zione del Caso, dell'Indeterminato, del Probabile, dell'Ambiguo, del Plurivalente... Nel complesso ci si propone una indagine sui vari momenti in cui l'arte contemporanea si trova a fare i conti con il Disordine; che non è il disordine cieco e insanabile, lo scacco di ogni possibilità ordinatrice, ma il disordine fecondo di cui la cultura moderna ci ha mostrato la positività: la rottura di un Ordine tradizionale, che l'uomo occidentale credeva immutabile e identificava con la struttura oggettiva del mondo... Ora, poiché questa nozione si è dissolta, attraverso un secolare sviluppo problematico, nel dubbio metodico, nella instaurazione delle dialettiche storicistiche, nelle ipotesi dell'indeterminazione, della probabilità statistica, dei modelli esplicativi provvisori e variabili, l'arte non ha fatto altro che accettare questa situazione e tentare — come è sua vocazione — *di darle forma.*"

Ma si deve ammettere che, in materia così delicata di rapporti tra diversi universi disciplinari, di " analogie " tra modi di operare, un discorso metaforico rischia di essere inteso, malgrado ogni cautela, come un discorso metafisico. Crediamo dunque utile definire più a fondo e con maggior rigore: 1) quale sia l'ambito della nostra ricerca; 2) che valore abbia la nozione di *opera aperta*; 3) cosa significhi parlare di " struttura di un'opera aperta " e raffrontare questa struttura a quella di altri fenomeni culturali; 4) infine, se una ricerca del genere debba essere fine a se stessa o preludere a ulteriori correlazioni.

1. Anzitutto, questi non sono soltanto saggi d'estetica teorica (non elaborano ma piuttosto presumono una serie di definizioni sull'arte e i valori estetici): sono piuttosto saggi di storia della cultura — e più precisamente di storia delle poetiche. Cercano di illuminare un momento della storia della cultura occidentale (il presente) scegliendo come punto di vista e via di accesso (come *approach*) le poetiche dell'opera aperta. Cosa si intende per " poetica "? Il filone che dai formalisti russi va agli attuali discendenti degli strutturalisti di Praga intende per " poetica " lo studio delle strutture linguistiche di un'opera letteraria. Valéry, nella *Fremière Leçon du Cours de Poétique*, allargando l'accezione del termine a tutti i generi artistici, parlava di uno studio del *fare* artistico, quel *poëin* " qui s'achève en quelque oeuvre ", " l'action qui fait ", le mo-

dalità di quell'atto di *produzione* che mira a costituire un oggetto in vista di un atto di *consumazione*.

Noi intendiamo "poetica" in un senso piú legato all'accezione classica: non come un sistema di regole costrittive (l'*Ars Poetica* come norma assoluta), ma come il programma operativo che volta a volta l'artista si propone, il progetto di opera a farsi quale l'artista esplicitamente o implicitamente lo intende. Esplicitamente o implicitamente: infatti una ricerca sulle poetiche (e una storia delle poetiche; e quindi una storia della cultura dal punto di vista delle poetiche) si basa sia sulle dichiarazioni espresse degli artisti (un esempio: l'*Art poétique* di Verlaine o la prefazione a *Pierre et Jean* di Maupassant), sia su una analisi delle strutture dell'opera, in modo che, dal modo in cui l'opera è fatta, si possa dedurre come voleva essere fatta. È chiaro dunque che, nella nostra accezione, la nozione di "poetica" come progetto di formazione o strutturazione dell'opera, viene a coprire anche il primo senso citato: la ricerca sul progetto originario si perfeziona attraverso una analisi delle strutture finali dell'oggetto artistico, viste come documento di una intenzione operativa, tracce di una intenzione. Il fatto che sia impossibile, in tale ricerca, non rilevare le disparità tra progetto e risultato (un'opera è al tempo stesso la traccia di ciò che voleva essere e di ciò che di fatto è, anche se i due valori non coincidono), fa sí che venga recuperato anche il significato che dava al termine Valéry.

D'altra parte, in questa sede, lo studio delle poetiche non ci interessa per rilevare se le varie opere abbiano o no adeguato il progetto iniziale: questo è compito del giudizio critico. A noi interessa mettere in chiaro i progetti di poetica per illuminare attraverso di essi (anche quando pongano capo a opere sbagliate o discutibili dal punto di vista estetico) una fase della storia della cultura. Anche se, nella maggior parte dei casi, risulta certo piú facile individuare una poetica riferendosi ad opere che, a parer nostro, ne hanno adeguato le intenzioni.

2. La nozione di "opera aperta" non ha rilievo assiologico. Il senso di questi saggi non è (qualcuno li ha intesi cosí; poi ha virtuosamente sostenuto l'inattendibilità della tesi) di dividere le opere d'arte in opere valide ("aperte") e opere non valide, sorpassate, brutte ("chiusse"); si è sostenuto abbastanza, crediamo, che l'apertura, intesa come ambiguità fondamentale del messaggio arti-

stico, è una costante di ogni opera in ogni tempo. E ad alcuni pittori o romanzieri che, letto questo libro, ci presentavano le loro opere chiedendoci se erano "opere aperte", siamo stati costretti a rispondere, con evidente irrigidimento polemico, che di "opere aperte" non ne avevamo mai viste, e che in realtà, probabilmente, non ne esistono. Questo era un modo di dire, paradossalmente, che la nozione di "opera aperta" non è una categoria critica, *ma rappresenta un modello ipotetico*, sia pure elaborato sulla scorta di numerose analisi concrete, utilissimo per indicare, con formula maneggevole, una direzione dell'arte contemporanea.

In altri termini potremmo indicare il fenomeno dell'opera aperta come ciò che Riegl chiamava *Kunstwollen* e che Erwin Panofsky definisce meglio (spogliandolo di certi sospetti idealistici) come "un senso ultimo e definitivo, riscontrabile in vari fenomeni artistici, indipendentemente dalle stesse decisioni coscienti e attitudini psicologiche dell'autore"; aggiungendo che tale nozione non indica tanto come i problemi artistici vengano *risolti*, ma come vengano *posti*. In senso più empirico, diremo che si tratta di una categoria esplicativa elaborata per esemplificare una tendenza delle varie poetiche. Quindi, poiché si tratta di una tendenza operativa, essa sarà riscontrabile in modi diversi, incorporata in molteplici contesti ideologici, realizzata in modo più o meno esplicito; tanto che per renderla esplicita è stato necessario irrigidirla in una astrazione, che come tale non si ritrova concretamente da nessuna parte. E tale astrazione è appunto *il modello dell'opera aperta*.

Dicendo "modello" impliciamo già una linea di discorso e una decisione metodologica. Riprendendo una risposta di Lévi-Strauss a Gurvitch, diremo che non ci si riferisce a un modello se non nella misura in cui esso può essere manovrato: è un procedimento artigianale e operatorio. Si elabora un modello per indicare una *forma comune* a diversi fenomeni. Il fatto che si pensi all'opera aperta come a un modello significa che si è ritenuto di poter individuare in diversi modi di operazione una comune tendenza operativa, la tendenza a produrre opere che, dal punto di vista del rapporto di consumazione, presentassero similarità strutturali. Proprio perché astratto, questo modello appare applicabile a diverse opere che su altri piani (a livello dell'ideologia, delle materie impiegate, del "genere" artistico realizzato, del tipo di

appello che rivolgono al consumatore) sono diversissime. E qualcuno è stato scandalizzato dal fatto che si suggerisse di applicare il modello fruitivo dell'opera aperta sia a un quadro informale che a un dramma di Brecht. È parso impossibile che un puro appello al godimento delle relazioni tra eventi materici presentasse similarità di qualsiasi tipo con l'appello " engagé " a una razionale discussione di problemi politici. In tal caso non si è compreso che — a esempio — l'analisi di un quadro informale non mirava ad altro che a porre in luce un certo tipo di rapporto tra opera e fruitore, il momento di una dialettica tra la struttura dell'oggetto, come sistema fisso di relazioni, e la risposta del consumatore come libera inserzione e attiva ricapitolazione di quello stesso sistema. E nello stendere queste osservazioni ci conforta rileggere una intervista rilasciata a " Tel Quel " da Roland Barthes, dove la presenza di questo tipico rapporto in Brecht viene lucidamente individuata: " au moment même où il liait ce théâtre de la signification à une pensée politique, Brecht, si l'on peut dire, affirmait le sens mais ne le remplissait pas. Certes, son théâtre est idéologique, plus franchement que beaucoup d'autres: il prend parti sur la nature, le travail, le racisme, le fascisme, l'histoire, la guerre, l'aliénation; cependant c'est un théâtre de la conscience, non de l'action, du problème, non de la réponse: comme tout langage littéraire, il sert à formuler, non à faire; toutes les pièces de Brecht se terminent implicitement par un *Cherchez l'issue* adressé au spectateur au nom de ce déchiffrement auquel la matérialité du spectacle doit le conduire... le rôle du système n'est pas ici de transmettre un message positif (ce n'est pas un théâtre des signifiés), mais de faire comprendre que le monde est un objet qui doit être déchiffré (c'est un théâtre des signifiants) "

Il fatto che in questo libro si elabori un modello di opera aperta rifacendosi, più che ad opere del tipo Brecht, ad opere dove la ricerca formale sulle strutture fini a se stesse è più esplicita e decisa, dipende dal fatto che in queste opere il modello appariva più facile da individuarsi. E dipende dal fatto che l'esempio di Brecht rimane ancora un esempio piuttosto isolato di opera aperta risoltasi in appello ideologico concreto; o meglio, l'unico chiaro esempio di appello ideologico risoltosi in opera aperta, e dunque capace di tradurre una nuova visione

del mondo non solo nell'ordine dei contenuti, ma in quello delle strutture comunicative.

3. È stato possibile avanzare l'ipotesi di un modello costante perché ci è parso di rilevare che il rapporto produzione-opera-fruizione in casi diversi presentasse una struttura simile. Vale forse la pena di chiarire meglio il senso che vogliamo dare a una nozione come "struttura di un'opera aperta", dato che il termine di "struttura" si presta a numerosi equivoci e viene usato (anche in questo stesso libro) in accezioni non completamente univoche. Noi parleremo dell'opera come di una "forma": e cioè come di un tutto organico che nasce dalla fusione di diversi livelli di esperienza precedente (idee, emozioni, disposizioni ad operare, materie, moduli d'organizzazione, temi, argomenti, stilemi prefissati e atti d'invenzione). Una forma è un'opera riuscita, il punto di arrivo di una produzione e il punto di partenza di una consumazione che — articolandosi — torna a dar vita sempre e di nuovo, da prospettive diverse, alla forma iniziale.

Useremo però talora, come sinonimo di forma, anche il termine "struttura": ma una struttura è una forma non in quanto oggetto concreto bensì in quanto sistema di relazioni, relazioni tra i suoi diversi livelli (semantico, sintattico, fisico, emotivo; livello dei temi e livello dei contenuti ideologici; livello delle relazioni strutturali e della risposta strutturata del ricettore; eccetera). Si parlerà così di struttura anziché di forma quando si vorrà mettere in luce, dell'oggetto, non la sua consistenza fisica individuale, bensì la sua analizzabilità, il suo poter essere scomposto in relazioni, in modo da poter isolare tra queste il tipo di rapporto fruitivo esemplificato nel modello astratto di un'opera aperta.

Ma si riduce una forma a un sistema di relazioni proprio per mettere in luce la generalità e la trasponibilità di questo sistema di relazioni: proprio cioè per mostrare nell'oggetto singolo la presenza di una "struttura" che lo accomuna ad altri oggetti. Si ha come un progressivo disossamento dell'oggetto, prima per ridurlo a uno scheletro strutturale, quindi per scegliere, in questo scheletro, quelle relazioni che sono comuni ad altri scheletri. In ultima analisi quindi la "struttura" vera e propria di un'opera è ciò che essa ha in comune con altre opere, ciò in definitiva che viene messo in luce da un modello. Cosí la "struttura di un'opera aperta" non sarà la strut-

tura singola delle varie opere, ma il modello generale (su cui già si è discusso) che descrive non solo un gruppo di opere ma *un gruppo di opere in quanto poste in una determinata relazione fruitiva coi loro ricettori*.

In conclusione andranno tenuti presenti due punti:

a) il modello di un'opera aperta non riproduce una presunta struttura oggettiva delle opere, ma la struttura di un rapporto fruitivo; una forma è descrivibile solo in quanto genera l'ordine delle proprie interpretazioni, ed è abbastanza chiaro come così facendo il nostro procedimento si discosti dall'apparente rigore oggettivistico di certo strutturalismo ortodosso, che presume di analizzare delle forme significanti astraendo dal gioco mutevole dei significati che la storia vi fa convergere. Se lo strutturalismo avanza la pretesa di poter analizzare e descrivere l'opera d'arte come un "cristallo", pura struttura significante, al di qua della storia delle sue interpretazioni — allora ha ragione Lévi-Strauss quando polemizza con *Opera aperta* (come ha fatto nell'intervista rilasciata a Paolo Caruso per "Paese Sera-Libri", 20-1-67): la nostra ricerca non ha nulla a che vedere con lo strutturalismo.

Ma è possibile astrarre così decisamente dalla nostra situazione di interpreti, situati storicamente, e vedere l'opera come un cristallo? Quando Lévi-Strauss e Jakobson analizzano *Les chats* di Baudelaire mettono in luce una struttura che sta *al di qua* delle sue letture possibili o non ne danno invece una esecuzione, possibile solo oggi, alla luce delle acquisizioni culturali del nostro secolo? Su questo sospetto si basa tutta *Opera aperta*.

b) il modello di opera aperta che abbiamo così ottenuto è modello assolutamente teorico e indipendente dall'esistenza fattuale di opere definibili come "aperte".

Poste queste premesse, resta ancora da ripetere che per noi parlare di similarità di struttura tra diverse opere (nel nostro caso: similarità dal punto di vista delle modalità strutturali che consentono una consumazione plurivoca), non significa dire che esistono fatti oggettivi che presentino caratteri simili. Significa dire che di fronte a una molteplicità di messaggi appare possibile ed utile definire ciascuno impiegando gli stessi strumenti, e quindi riducendoli a parametri simili. Questa precisazione va fatta per chiarire un secondo punto. Come si è parlato di struttura di un oggetto (nella fattispecie l'opera d'arte) così abbiamo già parlato della struttura di una operazione e

di un procedimento: sia esso l'operazione produttiva di un'opera (e il progetto di poetica che la definisce), sia l'operazione di ricerca dello scienziato, che pone capo a definizioni, oggetti ipotetici, realtà assunte, almeno provvisoriamente, come definite e stabili. In questo senso si è parlato di opera aperta come metafora epistemologica (usando naturalmente un'altra metafora): le poetiche dell'opera aperta presentano caratteri strutturali simili ad altre operazioni culturali tese a definire fenomeni naturali o processi logici. Per mettere in luce queste similarità strutturali si riduce l'operazione di poetica a un modello (il progetto di opera aperta) onde rilevare se questo presenti caratteri simili con altri modelli di ricerca, con modelli di organizzazione logica, con modelli di processi percettivi. Stabilire dunque che l'artista contemporaneo nel dar corpo a un'opera, prevede tra essa, se stesso e il consumatore, un rapporto di non-univocità — pari a quello che lo scienziato prevede tra il fatto che descrive e la descrizione che ne dà, o tra la sua immagine dell'universo e le prospettive che è possibile realizzare su di esso — tutto questo non significa affatto voler ricercare ad ogni costo una profonda e sostanziale unità tra le presunte forme dell'arte e la presunta forma del reale. Significa che si vuol stabilire se, per definire entrambi i rapporti (se nel definire entrambi gli oggetti che derivano da questi rapporti), sia possibile ricorrere a strumenti definitivi simili. E se, sia pure istintivamente o con confusa coscienza, di fatto questo non si sia già verificato. Il risultato non è una rivelazione circa la natura delle cose: è una chiarificazione circa una situazione culturale in atto, in cui si disegnano delle connessioni, da approfondire, tra i vari rami del sapere e le varie attività umane.

Giova comunque avvertire che i saggi di questo libro non pretendono affatto di fornire i modelli definitivi che consentano di compiere questa indagine in modo rigoroso (così come si è fatto invece in altre sedi raffrontando ad esempio le strutture sociali con quelle linguistiche). In una certa misura, mentre i saggi venivano scritti, non avevamo presenti tutte le possibilità e tutte le implicanze metodologiche che ora andiamo esponendo. Ma riteniamo che questi saggi possano indicare una via lungo la quale proseguire, noi o altri, una simile operazione. Ed è lungo questa direttrice di marcia che pensiamo possano essere confutate certe obiezioni per cui ogni raf-

fronto tra procedimenti dell'arte e procedimenti della scienza costituirebbe una gratuita analogia.

Si sono impiegate spesso categorie elaborate dalla scienza, traducendole con disinvoltura in altri contesti (moralie, estetico, metafisico, eccetera). E hanno fatto bene gli scienziati ad avvertire che queste categorie erano semplici strumenti empirici validi solo nel loro ristrettissimo ambito. Ma una volta tenuto presente questo fatto, pensiamo che sarebbe molto sterile rinunciare a chiedersi se tra diversi atteggiamenti culturali non esista per caso un'unità di comportamento. Stabilire questa unità significa da un lato chiarire sino a che punto una cultura sia omogenea, dall'altro cercare di realizzare su base interdisciplinare, a livello dei comportamenti culturali, quell'unità del sapere che a livello metafisico è risultata illusoria ma che purtuttavia va tentata in qualche modo, per rendere omogenei e traducibili i nostri discorsi intorno al mondo. Attraverso l'individuazione di strutture universali o attraverso l'elaborazione di un metalinguaggio? Non è che la risposta a questo problema sia estranea alla nostra ricerca, ma certo va oltre. Si impostano ricerche del genere proprio per radunare elementi utili, un giorno, per una risposta.

4. Ultimo problema, quello circa i limiti del nostro discorso. Elaborare una nozione di opera aperta risponde a tutte le domande circa la natura e la funzione dell'arte contemporanea o dell'arte in genere? Certo no. Ma condurre questo discorso sul particolarissimo rapporto di fruizione attiva, non riduce la problematica dell'arte a uno sterile discorso circa le strutture formali, lasciando in ombra i rapporti di essa con la storia, la situazione concreta, i valori che più ci stanno a cuore? Pare impossibile, ma questa obiezione è stata giudicata fondamentale. Pare impossibile perché nessuno rimproverebbe a un entomologo di attendersi ad analizzare le modalità del volo di un'ape senza studiare subito la sua ontogenesi, la sua filogenesi e la sua attitudine a dar miele, nonché il ruolo che gioca la produzione del miele nell'economia mondiale. D'altra parte è vero che un'opera d'arte non è un insetto, i suoi rapporti col mondo della storia non sono accessori o casuali, ma entrano a costituirli in tal modo che appare rischioso ridurla a un gioco astratto di strutture comunicative e di equilibri relazionali, in cui significati, riferimenti alla storia, efficacia

pragmatica, entrino solo come elementi della relazione, sigle tra le sigle, incognite di una equazione. È ancora una volta la disputa sulla legittimità di una ricerca sincronica che preceda la ricerca diacronica e astragga da essa.

Molti non sono stati soddisfatti dalla risposta che una descrizione delle strutture comunicative non possa che costituire il primo passo indispensabile per ogni ricerca che intenda poi porre queste in rapporto col più ampio background dell'opera come fatto inserito nella storia. E tuttavia, a conti fatti, dopo aver tentato tutte le integrazioni possibili, non ci pare di poter sostenere nessun'altra tesi, pena la improvvisazione, il desiderio generoso di chiarire tutto subito, e male.

L'opposizione tra processo e struttura costituisce un problema assai dibattuto: nello studio dei gruppi umani, osserva Lévi-Strauss, "si è dovuto attendere gli antropologi per scoprire che i fenomeni sociali obbedivano a degli assestamenti strutturali. La ragione è semplice: è che le strutture non appaiono che a una osservazione praticata da fuori".

In estetica, diremo, poiché il rapporto tra interprete ed opera è sempre stato un rapporto di alterità, questa constatazione è assai più antica. Nessuno dubita che l'arte sia un modo di strutturare un certo materiale (intendendo per materiale la personalità stessa dell'artista, la storia, un linguaggio, una tradizione, un tema specifico, una ipotesi formale, un mondo ideologico): ciò che è stato sempre detto, ma viene sempre messo in dubbio, è invece che l'arte possa condurre il suo discorso sul mondo, e reagire alla storia da cui nasce, interpretarla, giudicarla, farvi dei progetti, solo attraverso questo modo di formare; mentre solo prendendo in esame l'opera come modo di formare (diventato modo di essere formata grazie al modo in cui noi, interpretandola, la formiamo) possiamo ritrovare attraverso la sua fisionomia specifica la storia da cui nasce.

Il mondo ideologico di Brecht è comune a quello di tante altre persone a cui ci possono legare uguali ipotesi politiche, analoghi progetti d'azione: ma diventa l'universo Brecht non appena si articola come un tipo di comunicazione teatrale che assume caratteri propri, dotati di precise caratteristiche strutturali. Solo a questo patto diventa qualcosa di più di quel mondo ideologico originario, diventa un modo di giudicarlo, e di renderlo

esemplare, permette di capirlo anche a chi non lo condivide, ne mostra possibilità e ricchezze che il discorso del dottrinario lasciava coperte; meglio, proprio grazie alla struttura che assume, ci invita a una collaborazione che lo arricchisca. Risoltosi in modo di formare e considerato come tale, non ci occulta il resto: ci fornisce una chiave per accedervi, sia sotto forma di adesione emotiva che di ricerca critica. Ma bisogna passare attraverso l'ordine dei valori strutturali. Come sottolineavano Jakobson e Tynjanov, in reazione a certi irrigidimenti tecnicistici del primo formalismo russo, "la storia letteraria è intimamente legata ad altre 'serie' storiche. Ciascuna di queste serie è caratterizzata da leggi strutturali proprie. Al di fuori dello studio di queste leggi, è impossibile stabilire connessioni tra la serie letteraria e gli altri insiemi di fenomeni culturali. Studiare il sistema dei sistemi, ignorando le leggi interne di ogni sistema individuale, sarebbe commettere un grave errore metodologico".

È chiaro come da una posizione del genere derivi una dialettica: indagare le opere d'arte alla luce delle loro leggi strutturali specifiche non significa rinunciare ad elaborare un "sistema dei sistemi"; per cui potremmo dire che il richiamo alle strutture delle opere, il richiamo ad una comparazione di modelli strutturali tra vari campi del sapere, costituisce il primo appello responsabile ad una indagine di carattere storico più complesso.

Certo i vari universi culturali nascono da un contesto storico economico e sarebbe assai difficile riuscire a capire a fondo i primi senza rapportarli al secondo: delle lezioni del marxismo, una delle più feconde è il richiamo al rapporto tra base e sovrastrutture, inteso naturalmente come rapporto dialettico e non come rapporto deterministico a senso unico. Ma un'opera d'arte, come un progetto metodologico scientifico e un sistema filosofico, non si riferisce immediatamente al contesto storico — a meno che si ricorra a deplorable interferenze biografiche (il tale artista nasce in tale gruppo, o vive alle spalle di quest'altro gruppo, dunque la sua arte esprime tale gruppo). Un'opera d'arte o un sistema di pensiero nascono da una rete complessa di influenze, la maggior parte delle quali si svolgono al livello specifico di cui opera o sistema fanno parte; il mondo interiore di un poeta è influenzato e formato dalla tradizione stilistica dei poeti che lo hanno preceduto tanto e forse più che dalle occasioni storiche a cui si rifà la sua ideologia; e attraverso le influenze

stilistiche egli ha assimilato, sotto specie di modo di formare, un modo di vedere il mondo. L'opera che produrrà potrà avere connessioni esilissime con il proprio momento storico, potrà esprimere una fase successiva dello sviluppo generale del contesto, o potrà esprimere, della fase in cui egli vive, livelli profondi che non appaiono ancora così chiari ai contemporanei. Ma per poter ritrovare, attraverso quel modo di elaborare strutture, tutti i legami tra l'opera e il suo tempo, o il tempo passato, o quello a venire, l'indagine storica immediata non potrà che dare risultati approssimativi. Solo comparando quel *modus operandi* ad altri atteggiamenti culturali dell'epoca (o di epoche diverse, in un rapporto di *décalage* che in termini marxisti possiamo indicare come "disparità di sviluppo"), solo identificando tra questi elementi comuni, riducibili alle stesse categorie descrittive, si profilerà la direzione lungo la quale una indagine storica successiva dovrà individuare le connessioni più profonde e articolate che sottostanno alle similarità rilevate in un primo tempo. A maggior ragione, quando — come nel nostro caso — l'ambito del discorso è il periodo di cui noi stessi siamo giudici e prodotto a un tempo, il gioco delle relazioni tra fenomeni culturali e contesto storico si fa viepiù intricato. Ogni volta che, per polemica o dogmatismo, cerchiamo di porre un rapporto immediato, mistifichiamo una realtà storica che è sempre più ricca e sottile di quanto noi la facciamo. La semplificazione prodotta da una descrizione in termini di modelli strutturali, pertanto, non significa occultare la realtà: rappresenta il primo passo verso la sua comprensione. Si stabilisce qui, allora, ad un livello più empirico, il rapporto ancora problematico tra logica formale e logica dialettica (e tale, in ultima analisi, ci pare il senso di tante attuali discussioni tra metodologie diacroniche e sincroniche). La nostra persuasione è che i due universi siano recuperabili. Che in una certa misura, anche senza che lo si voglia, la coscienza della storia agisca già in ogni indagine sulle configurazioni formali dei fenomeni; e potrà agirvi in seguito quando, introdotti i modelli formali elaborati nel giro di un più ampio discorso storico, la serie delle verifiche potrà anche portarci a rielaborare lo stesso modello iniziale.

Fissare dunque l'attenzione, come abbiamo fatto, sul rapporto fruitivo opera-consumatore, quale si configura nelle poetiche dell'opera aperta, non significa ridurre il

nostro rapporto con l'arte nei termini di un puro gioco tecnicistico, come molti vorrebbero. È invece un modo tra i tanti, quello consentitoci dalla nostra specifica vocazione di ricerca, per radunare e coordinare gli elementi necessari per un discorso sul momento storico in cui viviamo.

Una prima indicazione su queste possibilità di sviluppo è data dall'ultimo saggio della raccolta ("Del modo di formare come impegno sulla realtà"): dove il discorso condotto dalle forme linguistiche dell'opera è visto come riflesso di un discorso ideologico più ampio, che passa attraverso le forme del linguaggio e che non potrebbe esserc capito se non venissero prima analizzate le forme del linguaggio in quanto tali, come "serie" autonoma.

Per finire, desidero ricordare come le ricerche sull'opera aperta sono iniziate seguendo le esperienze musicali di Luciano Berio e discutendo i problemi della nuova musica con lui, Henri Pousseur e André Boucourechliev; come i ricorsi alla teoria dell'informazione siano stati possibili grazie all'assistenza di G. B. Zorzoli che ha controllato i miei movimenti in un territorio così specialistico; e come François Wahl — che mi ha aiutato, stimolato e consigliato nella revisione della traduzione francese — abbia grandemente influenzato la riscrittura di molte pagine, che rendono la seconda edizione parzialmente diversa dalla prima.

A proposito di "Del modo di formare" debbo ricordare che questo scritto nacque sotto l'impulso (come sempre fatto di discorde compartecipazione; di animata e fraterna opposizione) di Elio Vittorini, che stava appunto aprendo, col n. 5 di "Menabò", una nuova fase della sua discussione culturale.

Infine, dalle citazioni e dai riferimenti indiretti, il lettore si renderà conto del debito che ho contratto con la teoria della formatività di Luigi Pareyson; e non sarei arrivato al concetto di "opera aperta" senza l'analisi che egli ha condotto del concetto di interpretazione, anche se il quadro filosofico in cui ho poi inserito questi apporti coinvolge soltanto la mia responsabilità.

(1967)

OPERA APERTA

LA POETICA DELL'OPERA APERTA

Tra le recenti produzioni di musica strumentale possiamo notare alcune composizioni contrassegnate da una caratteristica comune: la particolare autonomia esecutiva concessa all'interprete, il quale non è soltanto libero di intendere secondo la propria sensibilità le indicazioni del compositore (come avviene per la musica tradizionale), ma deve addirittura intervenire sulla forma della composizione, spesso determinando la durata delle note o la successione dei suoni in un atto di improvvisazione creativa. Citiamo alcuni esempi tra i più noti: 1) Nel *Klavierstück XI* di Karlheinz Stockhausen l'autore propone all'esecutore, su un grande, unico foglio, una serie di gruppi tra i quali l'esecutore sceglierà, prima, quello da cui cominciare, quindi, volta per volta, quello da saldare al gruppo precedente; in questa esecuzione la libertà dell'interprete si basa sulla struttura "combinatoria" del pezzo, "montando" autonomamente la successione delle frasi musicali. 2) Nella *Sequenza per flauto solo* di Luciano Berio, l'interprete ha di fronte una parte che gli propone un tessuto musicale dove la successione dei suoni e l'intensità sono date, mentre la durata di ciascuna nota dipende dal valore che l'esecutore vorrà conferirle nel contesto delle costanti quantità di spazio, corrispondenti a costanti pulsazioni di metronomo. 3) A proposito della sua composizione *Scambi*, Henri Pousseur così

si esprime: “*Scambi* non costituiscono tanto un pezzo quanto un *campo di possibilità*, un invito a scegliere. Sono costituiti da sedici sezioni. Ognuna di queste può essere concatenata ad altre *due*, senza che la continuità logica del divenire sonoro sia compromessa: due sezioni, in effetti, sono introdotte da caratteri simili (a partire dai quali si evolvono successivamente in maniera divergente), altre due sezioni possono invece condurre al medesimo punto. Poiché si può cominciare e finire con qualsiasi sezione, è reso possibile un gran numero di esiti cronologici. Infine le due sezioni che cominciano ad uno stesso punto possono essere sincronizzate dando così luogo ad una polifonia strutturale più complessa... Non è proibito immaginare queste proposte formali registrate su nastro magnetico, messe tali e quali in commercio. Disponendo di una installazione acustica relativamente costosa il pubblico stesso potrà allora esercitare su di esse, a domicilio, una immaginazione musicale inedita, una nuova sensibilità collettiva della materia sonora e del tempo.” 4)

Nella *Terza Sonata per pianoforte* Pierre Boulez prevede una prima parte (*Antiphonie, Formant 1*) costituita da dieci sezioni su dieci fogli separati combinabili come altrettante schede (se pure non tutte le combinazioni sono permesse); la seconda parte (*Formant 2, Thrope*) si compone di quattro sezioni a struttura circolare, per cui si può iniziare da ciascuna di esse collegandosi alle altre sino a saldare il circolo. Non vi sono possibilità di grosse variazioni interpretative all'interno delle sezioni ma una di esse, a esempio *Parenthèse*, inizia con una battuta dal tempo specificato e prosegue con ampie parentesi in cui il tempo è libero. Una sorta di regola è posta dalle indicazioni di legame tra pezzo e pezzo (es. *sans retenir, enchaîner sans interruption*, ecc.).

In tutti questi casi (e sono quattro esempi tra i vari possibili) colpisce subito una macroscopica differenza tra tali generi di comunicazione musicale e quelli cui ci aveva abituato la tradizione classica. In termini elementari questa differenza può essere così formulata: un'opera mu-

sicale classica, una fuga di Bach, l'*Aida* o il *Sacre du Printemps*, consistevano in un insieme di realtà sonore che l'autore organizzava in modo definito e concluso offrendolo all'ascoltatore, oppure traduceva in segni convenzionali atti a guidare l'esecutore così che questi riproducesse sostanzialmente la forma immaginata dal compositore; queste nuove opere musicali consistono invece non in un messaggio concluso e definito, non in una forma organizzata univocamente, ma in una possibilità di varie organizzazioni affidate all'iniziativa dell'interprete, e si presentano quindi non come opere finite che chiedono di essere rivissute e comprese in una direzione strutturale data, ma come opere "aperte", che vengono portate a termine dall'interprete nello stesso momento in cui le fruisce esteticamente. (1)

Occorre osservare, a scanso di equivoci terminologici, che la definizione di "aperta" data a queste opere, se pure serve egregiamente a delineare una nuova dialettica tra opera ed interprete, deve essere assunta in tal sede in virtù di una convenzione che ci permetta di astrarre da altri possibili e legittimi significati di questa espressione. In estetica infatti si è discusso sulla "definitezza" e sulla "apertura" di un'opera d'arte: e questi due ter-

(1) Occorre qui eliminare subito un equivoco possibile: evidentemente è diversa l'operazione pratica di un interprete in quanto "esecutore" (lo strumentista che esegue un brano musicale, o l'attore che recita un testo) e quella di un interprete in quanto fruitore (colui che guarda un quadro o legge in silenzio una poesia o, ancora, ascolta un brano musicale eseguito da altri). Tuttavia, ai fini di una analisi estetica, entrambi i casi vanno visti come manifestazioni diverse di uno stesso atteggiamento interpretativo: ogni "lettura", "contemplazione", "godimento" di un'opera d'arte rappresentano una forma, sia pure tacita e privata, di "esecuzione". La nozione di *processo interpretativo* copre tutti questi atteggiamenti. Ci rifacciamo qui al pensiero di LUIGI PARRYSON, *Estetica - Teoria della formatività*, Torino, 1954 (2ª ed., Bologna, Zanichelli, 1960. Ci riferiremo d'ora in poi a questa edizione). Naturalmente si può dare il caso di opere che si presentano "aperte" all'esecutore (strumentista, attore) e vengono restituite al pubblico come risultato ormai univoco di una scelta definitiva; in altri casi, malgrado la scelta dell'esecutore può rimanere una scelta successiva a cui il pubblico è invitato.

mini si riferiscono ad una situazione fruitiva che tutti esperiamo e che sovente siamo portati a definire: un'opera d'arte, cioè, è un oggetto prodotto da un autore che organizza una trama di effetti comunicativi in modo che ogni possibile fruitore possa ricomprendere (attraverso il gioco di risposte alla configurazione di effetti sentita come stimolo dalla sensibilità e dall'intelligenza) l'opera stessa, la forma originaria immaginata dall'autore. In tal senso l'autore produce una forma in sé conchiusa nel desiderio che tale forma venga compresa e fruita così come egli l'ha prodotta; tuttavia nell'atto di reazione alla trama degli stimoli e di comprensione della loro relazione, ogni fruitore porta una concreta situazione esistenziale, una sensibilità particolarmente condizionata, una determinata cultura, gusti, propensioni, pregiudizi personali, in modo che la comprensione della forma originaria avviene secondo una determinata prospettiva individuale. In fondo la forma è esteticamente valida nella misura in cui può essere vista e compresa secondo molteplici prospettive, manifestando una ricchezza di aspetti e di risonanze senza mai cessare di essere se stessa (un cartello di segnalazione stradale, invece, può essere visto inequivocabilmente in un solo senso, e se vien trasfigurato in una qualche fantasiosa interpretazione cessa di essere *quel* cartello segnalatore con quel particolare significato). In tale senso, dunque, un'opera d'arte, forma compiuta e *chiusa* nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì *aperta*, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irripetibile singolarità ne risulti alterata. Ogni fruizione è così una *interpretazione* ed una *esecuzione*, poiché in ogni fruizione l'opera rivive in una prospettiva originale. (7)

(7) Per questa nozione di interpretazione cfr. LUIGI PAREYSON, *op. cit.* (in particolare capp. V e VI); per una attenzione alla "disponibilità" dell'opera condotta alle ultime conseguenze, cfr. ROLAND BARTHES: "Questa disponibilità non è una virtù minore; essa è al contrario l'essere stesso della letteratura, portato al suo parossismo. Scrivere vuol dire far vacillare il senso del mondo, disporvi una interrogazione

Ma è chiaro che opere come quelle di Berio o di Stockhausen sono "aperte" in senso meno metaforico e ben piú tangibile; detto volgarmente, sono opere "non finite", che l'autore pare consegnare all'interprete piú o meno come i pezzi di un meccano, apparentemente disinteressandosi di come andranno a finire le cose. Questa interpretazione dei fatti è paradossale ed inesatta, ma l'aspetto piú esteriore di queste esperienze musicali porge effettivamente occasione ad un equivoco del genere; equivoco peraltro produttivo, perché questo lato sconcertante di tali esperienze ci deve indurre a vedere *perché* oggi un artista avverta l'esigenza di lavorare in tale direzione; in risoluzione di quale evolversi storico della sensibilità estetica; in concomitanza a quali fattori culturali del nostro tempo; e come queste esperienze debbono essere viste alla luce di una estetica teorica.



La poetica dell'opera "aperta" tende, come dice Pousseur, ⁽¹⁾ a promuovere nell'interprete "atti di libertà cosciente", a porlo come centro attivo di una rete di relazioni inesauribili, tra le quali egli instaura la propria forma, senza essere determinato da una *necessità* che gli prescrive i modi definitivi dell'organizzazione dell'opera

indiretta alla quale lo scrittore, per un'ultima indeterminazione, si astiene dal rispondere. La risposta è data da ciascuno di noi, che vi apporta la sua storia, il suo linguaggio, la sua libertà; ma poiché storia, linguaggio e libertà cambiano all'infinito, la risposta del mondo allo scrittore è infinita: non si cessa mai di rispondere a ciò che è stato scritto al di là di ogni risposta: affermati, poi messi in contraddizione, quindi rimpiazzati, i sensi passano, la domanda rimane... Ma affinché il gioco si compia (...) occorre rispettare certe regole: occorre da un lato che l'opera sia veramente una forma, che essa designi un senso incerto, non un senso chiuso... " ("Avant-propos", *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963). In questo senso dunque la letteratura (ma noi diremmo: ogni messaggio artistico) *designerebbe in modo certo un oggetto incerto*.

(1) *La nuova sensibilità musicale*, in "Incontri Musicali", n. 2, maggio 1958, pag. 25.

fruita; ma si potrebbe obiettare (rifacendosi a quel più vasto significato del termine "apertura" cui si accennava) che qualsiasi opera d'arte, anche se non si consegna materialmente incompiuta, esige una risposta libera ed inventiva, se non altro perché non può venire realmente compresa se l'interprete non la reinventa in un atto di congenialità con l'autore stesso. Senonché questa osservazione costituisce un riconoscimento che l'estetica contemporanea ha attuato solo dopo avere realizzato una matura consapevolezza critica di quello che è il rapporto interpretativo e certamente un artista di qualche secolo fa era assai lontano dall'essere criticamente cosciente di questa realtà; ora invece una tale consapevolezza è presente anzitutto nell'artista il quale, anziché subire la "apertura" come dato di fatto inevitabile, la elegge a programma produttivo, ed anzi offre l'opera in modo da promuovere la massima apertura possibile.

Il peso della quota soggettiva nel rapporto di fruizione (il fatto che la fruizione implicasse un rapporto interattivo tra il soggetto che "vede" e l'opera in quanto dato oggettivo), non era affatto sfuggito agli antichi, specie quando dissertavano sulle arti figurative. Platone, nel *Sofista*, osserva ad esempio come i pittori dipingano le proporzioni non secondo una convenienza oggettiva ma in rapporto all'angolo in cui le figure sono viste dall'osservatore; Vitruvio distingue tra *simmetria* e *euritmia*, ed intende quest'ultima come adeguazione delle proporzioni oggettive alle esigenze soggettive della visione; gli sviluppi di una scienza e della pratica della prospettiva testimoniano il maturare della consapevolezza della funzione della soggettività interpretante di fronte all'opera. Tuttavia è altrettanto pacifico che tali convinzioni portavano ad agire proprio in opposizione all'*apertura* ed in favore della *chiusura dell'opera*: i vari artifici prospettici rappresentavano esattamente altrettante concessioni fatte alle esigenze della situazionalità dell'osservatore per portarlo a vedere la figura *nel solo modo giusto possibile*, quello su cui l'autore (architettando artifici visivi) cercava

di far convergere la coscienza del fruitore.

Prendiamo un altro esempio: nel medioevo si sviluppa una teoria dell'allegorismo che prevede la possibilità di leggere la Sacra Scrittura (e in seguito anche la poesia e le arti figurative) non solo nel suo senso letterale, ma in altri tre sensi, quello allegorico, quello morale e quello anagogico. Tale teoria ci è stata resa familiare da Dante, ma affonda le sue radici in San Paolo (*videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*), e fu sviluppata da San Gerolamo, Agostino, Beda, Scoto Eriugena, Ugo e Riccardo di San Vittore, Alano di Lilla, Bonaventura, Tommaso ed altri, così da costituire il cardine della poetica medievale. Un'opera così intesa è indubbiamente un'opera dotata di una certa "apertura"; il lettore del testo sa che ogni frase, ogni figura è aperta su una multiformità di significati che egli deve scoprire; anzi, a seconda della sua disposizione d'animo egli sceglierà la chiave di lettura che più gli appare esemplare, ed userà l'opera nel significato voluto (facendola rivivere, in certo qual modo, diversa da quale poteva essergli apparsa ad una lettura precedente). Ma in questo caso "apertura" non significa affatto "indefinitezza" della comunicazione, "infinite" possibilità della forma, libertà della fruizione; si ha soltanto una rosa di esiti fruitivi rigidamente prefissati e condizionati, in modo che la reazione interpretativa del lettore non sfugga mai al controllo dell'autore. Ecco come si esprime Dante nella *Epi-stola* tredicesima: "Questa maniera di trattazione, perché sia più chiara, si può guardare in questi versi: *In exitu Israel de Egypto, domus Jacob de populo barbaro, facta est Judea santificatio ejus, Israel potestas ejus*. Infatti se guardiamo solo la lettera è significata l'uscita dei figli d'Israele dall'Egitto al tempo di Mosé; se guardiamo l'allegoria è significata la redenzione nostra per opera di Cristo; se guardiamo al senso morale è significata la conversione dell'anima dal lutto e dalla miseria del peccato allo stato di grazia; se guardiamo al senso anagogico è significata l'uscita dell'anima santa dalla servitù di questa

corruzione alla libertà della gloria eterna." È chiaro che non ci sono altre letture possibili: l'interprete può dirigersi su di un senso piuttosto che sull'altro, nell'ambito di questa frase a quattro strati, ma sempre secondo regole di univocità necessaria e predisposta. Il significato delle figure allegoriche e degli emblemi che il medievale incontrerà nelle sue letture è fissato dalle enciclopedie, dai bestiari e dai lapidari dell'epoca; la simbolica è oggettiva e istituzionale. (*) A questa poetica dell'univoco e del necessario sottostà un cosmo ordinato, una gerarchia di enti e di leggi che il discorso poetico può chiarire a più livelli, ma che ciascuno deve intendere nel solo modo possibile, che è quello istituito dal *logos* creatore. L'ordine dell'opera d'arte è quello stesso di una società imperiale e teocratica; le regole di lettura sono regole di governo autoritario che guidano l'uomo in ogni suo atto prescrivendogli i fini e offrendogli i mezzi per attuarli.

Non è che i *quattro* esiti del discorso allegorico siano quantitativamente più limitati dei *molti* esiti possibili di un'opera "aperta" contemporanea: come cercheremo di mostrare sottostà a queste diverse esperienze una diversa visione del mondo.

Andando per rapidi scorci storici, possiamo trovare un palese aspetto di "apertura" (nell'accezione moderna del termine) nella "forma aperta" barocca. Qui viene negata proprio la definitezza statica ed inequivocabile della for-

(*) PAUL RICOEUR in *Structure et Herméneutique*, "Esprit", novembre 1963, suggerisce che la polisemia del simbolo medievale (che indifferentemente può riferirsi a realtà opposte — si veda un catalogo di queste oscillazioni in REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1953 —) non sia interpretabile sulla base di un repertorio astratto (bestiario, appunto, o lapidario) ma nel sistema di relazioni, nell'*ordo* di un testo (di un contesto) rapportato al Libro sacro che orienterebbe circa le chiavi di lettura. Di qui l'attività dell'interprete medievale che esercita, nei confronti degli altri libri, o del libro della natura, un'attività ermeneutica. Ma ciò non toglie che i lapidari, ad esempio, dando le diverse possibilità di interpretazione di uno stesso simbolo, non costituiscano già una base di decodifica, e che lo stesso Libro sacro non vada inteso come "codice" che istituisce alcune direzioni di lettura escludendone altre.

ma classica rinascimentale, dello spazio sviluppato intorno a un asse centrale, delimitato da linee simmetriche e angoli chiusi, cospiranti al centro, in modo da suggerire piuttosto una idea di eternità "essenziale" che non di movimento. La forma barocca è invece dinamica, tende ad una indeterminatezza di effetto (nel suo gioco di pieni e di vuoti, di luce e di oscurità, con le sue curve, le sue spezzate, gli angoli dalle inclinazioni più diverse), e suggerisce una dilatazione progressiva dello spazio; la ricerca del mosso e dell'illusionistico fa sí che le masse plastiche barocche non permettano mai una visione privilegiata, frontale, definita, ma inducano l'osservatore a spostarsi continuamente per vedere l'opera sotto aspetti sempre nuovi, come se essa fosse in continua mutazione. Se la spiritualità barocca viene vista come la prima chiara manifestazione della cultura e della sensibilità moderna, è perché qui, per la prima volta, l'uomo si sottrae alla consuetudine del canonico (garantita dall'ordine cosmico e dalla stabilità delle essenze) e si trova di fronte, nell'arte come nella scienza, ad un mondo in movimento che gli richiede atti di invenzione. Le poetiche della *meraviglia*, dell'*ingegno*, della *metafora*, tendono in fondo, al di là della loro apparenza bizantina, a stabilire questo compito inventivo dell'uomo nuovo, che vede nell'opera d'arte non un oggetto fondato su rapporti palesi da godere come bello, ma un mistero da investigare, un compito da perseguire, uno stimolo alla vivacità dell'immaginazione. (°) Tuttavia anche queste sono conclusioni cui perviene la critica odierna e che l'estetica oggi può coordinare in leggi: ma sarebbe avventato scoprire nella poetica barocca una teorizzazione cosciente dell'opera "aperta".

Tra classicismo e illuminismo, infine, va profilandosi

(°) Sul barocco come inquietudine e manifestazione della sensibilità moderna si vedano le pagine di LUCIANO ANCESCHI in *Barocco e Novecento*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960. Sul valore stimolante delle ricerche di Anceschi per una storia dell'opera aperta, ho cercato di dire sul n. III, 1960 della "Rivista di Estetica".

una idea di "poesia pura" proprio perché la negazione delle idee generali, delle leggi astratte, attuata dall'empirismo inglese viene ad affermare la "libertà" del poeta, e preannuncia quindi una tematica della "creazione". Dalle affermazioni di Burke sul potere emozionale delle parole si arriva a quelle di Novalis sul puro potere evocativo della poesia come arte del senso vago e del significato impreciso. Una idea appare allora tanto più individuale e stimolante "quanto più numerosi pensieri, mondi e attitudini vi si incrociano e vi vengono a contatto. Quando un'opera presenta parecchi pretesti, molti significati e soprattutto molte facce e molte maniere di essere compresa e amata, allora certamente essa è interessantissima, allora è una pura espressione della personalità". (9)

Concludendo la parabola romantica, la prima volta che appare una consapevole poetica dell'opera "aperta" è nel simbolismo del secondo Ottocento. *L'Art Poétique* di Verlaine, al proposito, è assai esplicita:

De la musique avant toute chose,
 et pour cela préfère l'impair
 plus vague et plus soluble dans l'air
 sans rien en lui qui pèse et qui pose.

Car nous voulons la nuance encore,
 pas la couleur, rien que la nuance!
 Oh! la nuance, seule fiancée
 le rêve au rêve et la flûte au cor!
 De la musique encore et toujours!
 Que ton vers soit la chose envolée
 qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
 vers d'autres cieux et d'autres amours.
 Que ton vers soit la bonne aventure
 éparse au vent crispé du matin
 qui va fleurant la menthe et le thym...
 Et tout le reste est littérature.

(9) Per l'evoluzione delle poetiche preromantiche e romantiche in tale senso, cfr. ancora L. ANCIEN, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, 2ª ed., Firenze, Vallecchi, 1959.

Piú estreme ed impegnate sono poi le affermazioni di Mallarmé: "nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu: le suggérer... voilà le rêve..." *Bisogna evitare che un senso unico si imponga di colpo*: lo spazio bianco intorno alla parola, il gioco tipografico, la composizione spaziale del testo poetico contribuiscono ad allungare di indefinito il termine, a renderlo pregnante di mille suggestioni diverse.

Con questa poetica della suggestione, l'opera si pone intenzionalmente aperta alla libera reazione del fruitore. L'opera che "suggerisce" si realizza ogni volta carica degli apporti emotivi ed immaginativi dell'interprete. Se in ogni lettura poetica abbiamo un mondo personale che tenta di adeguarsi in spirito di fedeltà al mondo del testo, nelle opere poetiche deliberatamente fondate sulla suggestione il testo intende stimolare proprio il mondo personale dell'interprete perché egli tragga dalla sua interiorità una risposta profonda, elaborata per misteriose consonanze. Al di là delle intenzioni metafisiche o della disposizione d'animo preziosa e decadente che muove tali poetiche, il meccanismo fruitivo rivela un tal genere di "apertura".

Su questa linea molta della letteratura contemporanea è fondata sull'uso del simbolo come comunicazione dell'indefinito, aperta a reazioni e comprensioni sempre nuove. Possiamo facilmente pensare all'opera di Kafka come ad un'opera "aperta" per eccellenza: processo, castello, attesa, condanna, malattia, metamorfosi, tortura non sono situazioni da intendersi nel loro significato letterale immediato. Ma a differenza delle costruzioni allegoriche medievali, qui i sovrasensi non sono dati in modo univoco, non sono garantiti da alcuna enciclopedia, non riposano su nessun ordine del mondo. Le varie interpretazioni, esistenzialistiche, teologiche, cliniche, psicoanalitiche dei simboli kafkiani esauriscono appena in parte le possibilità dell'opera: in effetti l'opera rimane inesauribile ed aperta in quanto "ambigua", poiché ad un mondo ordi-

nato secondo leggi universalmente riconosciute si è sostituito un mondo fondato sulla ambiguità, sia nel senso negativo di una mancanza di centri di orientamento, sia nel senso positivo di una continua rivedibilità dei valori e delle certezze.

Così, anche là dove è difficile stabilire se in un autore vi fosse intenzione simbolica e tendenza all'indeterminato o all'ambiguo, una certa poetica critica oggi si incarica di vedere tutta la letteratura contemporanea come strutturata in efficaci apparati simbolici. In un suo libro sul simbolo letterario W. Y. Tindall, attraverso una analisi delle maggiori opere della letteratura d'oggi, mira a rendere teoricamente e sperimentalmente definitiva l'affermazione di Paul Valéry — "il n'y a pas de vrais sens d'un texte" — sino a concludere che un'opera d'arte è un apparato che chiunque, compreso il suo autore, può "usare" come meglio crede. Questo tipo di critica mira dunque a vedere l'opera letteraria come continua possibilità di aperture, riserva indefinita di significati; e su questo piano vanno visti tutti gli studi americani sulla struttura della metafora e sui vari "tipi di ambiguità" offerti dal discorso poetico. (7)

È superfluo qui richiamare alla mente del lettore, come esemplare massimo di opera "aperta" — intesa proprio a dare una immagine di una precisa condizione esistenziale e ontologica del mondo contemporaneo — l'opera di James Joyce. In *Ulysses* un capitolo come quello dei *Wandering Rocks* costituisce un piccolo universo riguardabile da vari angoli prospettici, dove l'ultimo ricordo di una poetica di stampo aristotelico, e con essa di un decorso univoco del tempo in uno spazio omogeneo, è

(7) Cfr. W. Y. TINDALL, *The Literary Symbol*, New York, Columbia Un. Press, 1955. Per uno sviluppo attuale delle idee di Valéry v. GERARD GENETTE, *Figures*, Paris, Seuil, 1966 (in particolare "La littérature comme telle"). Per una analisi sul rilievo estetico della nozione di ambiguità, cfr. le importanti osservazioni e i riferimenti bibliografici in GIULIO DORFLES, *Il divenire delle arti*, Torino, Einaudi, 1959, pag. 51 sgg.

del tutto scomparso. Come si è espresso Edmund Wilson: (*) "La sua forza (di *Ulysses*), invece di seguire una linea, espande se stessa in ogni dimensione (inclusa quella del Tempo) intorno a un singolo punto. Il mondo di *Ulysses* è animato da una vita complessa e inesauribile: noi lo rivisitiamo come faremmo per una città, dove torniamo più volte per riconoscere i volti, comprendere le personalità, porre relazioni e correnti di interessi. Joyce ha esercitato una considerevole ingegnosità tecnica per introdurci agli elementi della sua storia in un ordine tale che ci rende capaci di trovare da noi le nostre vie: dubito assai che una memoria umana sia capace alla prima lettura di soddisfare tutte le richieste di *Ulysses*. E quando lo rileggiamo, noi possiamo incominciare da qualsiasi punto, come se fossimo di fronte a qualcosa di solido come una città che esista veramente nello spazio e nella quale si possa entrare da qualsiasi direzione — così come Joyce ha detto, componendo il suo libro, di aver lavorato contemporaneamente alle varie parti."

Nel *Finnegans Wake* infine siamo veramente in presenza di un cosmo einsteiniano, incurvato su se stesso — la parola d'inizio si salda con quella finale — e quindi *finito*, ma proprio per questo *illimitato*. Ogni avvenimento, ogni parola si trovano in una relazione possibile con tutti gli altri ed è dalla scelta semantica effettuata in presenza di un termine che dipende il modo di intendere tutti gli altri. Questo non significa che l'opera non abbia un senso: se Joyce vi introduce delle chiavi è proprio perché desidera che l'opera sia letta in un certo senso. Ma questo "senso" ha la ricchezza del cosmo, e l'autore vuole ambiziosamente che esso implichi la totalità dello spazio e del tempo — degli spazi e dei tempi possibili. Lo strumento principe di questa integrale ambiguità è il *pun*, il *calembour*: dove due, tre, dieci radici

(*) EDMUND WILSON, *Axel's Castle*, London-New York, Scribner's Sons, 1931, pag. 210 dell'ed. 1950 (tr. it. *Il castello di Axel*, Milano, Il Saggiatore, 1965).

diverse si combinano in modo che una sola parola diventi un nodo di significati, ciascuno dei quali può incontrarsi e correlarsi ad altri centri di allusione, aperti ancora a nuove costellazioni e a nuove probabilità di lettura. Per definire la situazione del lettore di *Finnegans Wake* ci pare che possa servire a meraviglia una descrizione che Pousseur dà della situazione dell'ascoltatore di una composizione seriale postdodecafonica: "Giacché i fenomeni non sono più concatenati gli uni con gli altri secondo un determinismo conseguente, spetta all'ascoltatore di porsi volontariamente nel mezzo di una rete di relazioni inesauribili, di scegliere per così dire egli stesso (ma ben sapendo che la sua scelta è condizionata dall'oggetto che mira) i suoi gradi di avvicinamento, i suoi punti di ritrovo, la sua scala di riferimenti; è lui ora a tendere ad utilizzare contemporaneamente la maggior quantità di gradazioni e di dimensioni possibili, di render dinamici, di moltiplicare, di estendere all'estremo i suoi strumenti di assimilazione." (1) E con questa citazione rimane sottolineata, se pur se ne fosse avvertito il bisogno, la convergenza di tutto il nostro discorso ad un punto unico di interesse, e l'unità della problematica dell'opera "aperta" nel mondo contemporaneo.

Né si deve pensare che l'invito all'apertura avvenga soltanto sul piano della suggestione indefinita e della sollecitazione emotiva. Se esaminiamo la poetica teatrale di Bertolt Brecht troviamo una concezione dell'azione drammatica come esposizione problematica di determinate situazioni di tensione; proposte queste situazioni — secondo la nota tecnica della recitazione "epica", che non vuole suggestionare lo spettatore ma presentargli in modo distaccato, *estraniato*, i fatti da osservare — la drammaturgia brechtiana, nelle sue espressioni più rigorose, non elabora soluzioni: sarà lo spettatore a trarre conclusioni critiche da ciò che ha visto. Anche i drammi di Brecht terminano in una situazione di *ambiguità* (ti-

(1) Pousseur, *op. cit.*, pag. 25.

pico, e massimo tra tutti, il *Galileo*): salvo che qui non è piú l'ambiguità morbida di un infinito intravisto o di un mistero sofferto nell'angoscia, ma è la stessa concreta ambiguità dell'esistenza sociale come urto di problemi irrisolti ai quali occorre trovare una soluzione. L'opera qui è "aperta" come è "aperto" un dibattito: la soluzione è attesa e auspicata, ma deve venire dal concorso cosciente del pubblico. L'apertura si fa strumento di pedagogia rivoluzionaria.

* * *

In tutti i fenomeni esaminati, la categoria della "apertura" era impiegata per definire situazioni spesso diverse, ma in complesso i tipi di opera presi in esame si differenziavano tutti dalle opere dei musicisti post-weberiani che avevamo preso in esame all'inizio. Indubbiamente dal barocco alle odierne poetiche del simbolo si è andato sempre piú precisando un concetto di opera dall'esito non univoco, ma gli esempi esaminati nel paragrafo precedente ci proponevano una "apertura" basata su di una collaborazione *teoretica, mentale*, del fruitore, che deve liberamente interpretare un fatto d'arte *già prodotto*, già organizzato secondo una sua compiutezza strutturale (anche se strutturato in modo da riuscire indefinitamente interpretabile). Invece una composizione come *Scambi* di Pousseur rappresenta qualcosa di ulteriore: mentre ascoltando un'opera di Webern l'ascoltatore liberamente riorganizza e fruisce una serie di relazioni nell'ambito dell'universo sonoro offertogli (e già completamente prodotto), in *Scambi* il fruitore organizza e struttura, dal lato stesso della produzione e della *manualità*, il discorso musicale. Collabora a *fare* l'opera.

Non si intende affermare che questa successiva differenza qualifichi l'opera come piú o meno valida rispetto a quelle *già fatte*: in tutto il presente discorso sono in questione diverse poetiche valutate per la situazione cul-

turale che riflettono e costituiscono, indipendentemente da ogni giudizio di validità estetica dei prodotti; ma è palese come una composizione quale *Scambi* (o altre composizioni già citate) ponga un problema nuovo e ci induca a riconoscere, nell'ambito delle opere "aperte", una più ristretta categoria di opere che, per la loro capacità di assumere diverse impreviste strutture fisicamente inattuata, potremmo definire "opere in movimento".

Il fenomeno dell'*opera in movimento*, nella presente situazione culturale, non è affatto limitato all'ambito musicale, ma trova delle interessanti manifestazioni nel campo delle arti plastiche, dove troviamo oggi degli oggetti artistici che in se stessi hanno come una mobilità, una capacità di riproporsi caleidoscopicamente agli occhi del fruitore come perennemente nuovi. A livello minimo possiamo ricordare i *mobiles* di Calder o di altri autori, strutture elementari che posseggono appunto la capacità di muoversi nell'aria assumendo disposizioni spaziali diverse, creando continuamente il proprio spazio e le proprie dimensioni. A livello più vasto ricordiamo la nuova facoltà di Architettura dell'Università di Caracas, definita come la "scuola da inventare ogni giorno": le aule di questa scuola sono costituite da pannelli mobili in modo che professori ed allievi, a seconda del problema architettonico ed urbanistico in esame, si costruiscano un ambiente di studio acconcio modificando di continuo la struttura interna dell'edificio. ⁽¹⁰⁾ Ancora, Bruno Munari ha ideato un nuovo originale genere di pittura in movimento dagli effetti veramente sorprendenti: proiettando mediante una comune lanterna magica un *collage* di elementi plastici (una sorta di composizione astratta ottenuta sovrapponendo o raggrinzando fogli sottilissimi di materiale incolore variamente sagomato), e facendo passare i raggi luminosi attraverso una lente *polaroid*, si

⁽¹⁰⁾ Cfr. BRUNO MUNARI, *Una scuola da inventare ogni giorno*, in "L'Espresso", 2 febbraio 1958.

ottiene sullo schermo una composizione di intensa bellezza cromatica; facendo quindi ruotare lentamente la lente *polaroid*, la figura proiettata comincia a cangiare gradatamente i propri colori passando attraverso tutta la gamma dell'iride e realizzando, attraverso la reazione cromatica dei diversi materiali plastici e dei diversi strati di cui sono composti, una serie di metamorfosi che incidono anche sulla stessa struttura plastica della forma. Regolando a piacere la lente ruotante il fruitore collabora effettivamente ad una creazione dell'oggetto estetico, almeno nell'ambito del campo di possibilità che l'esistenza di una gamma di colori e la predisposizione plastica delle diapositive gli consentono.

Dal canto proprio il disegno industriale ci offre esempi minimi ma evidenti di opere in movimento con certi oggetti di arredamento, lampade snodabili, librerie ricomponibili in varie guise, poltrone capaci di metamorfosi di indubbia dignità stilistica, permettendo all'uomo d'oggi di farsi e disporsi le forme tra le quali vive, secondo il proprio gusto e le proprie esigenze d'uso.

Se ci volgiamo al settore letterario per cercare un esempio di *opera in movimento* troviamo, anziché un *pendant* contemporaneo, una anticipazione ormai classica: si tratta del *Livre* di Mallarmé, l'opera colossale e totale, l'Opera per eccellenza che per il poeta doveva costituire non solo il fine ultimo della propria attività, ma il fine stesso del mondo (*Le monde existe pour aboutir à un livre*). Quest'opera Mallarmé non l'ha portata a termine pur avendovi posto mano tutta la vita, ma ne esistono gli abbozzi, recentemente portati alla luce da un sagace lavoro di filologia. ⁽¹¹⁾ Le intenzioni metafisiche che si sottendono a questa impresa sono vaste e discutibili; ci sia permesso accantonarle per prendere in considerazione solamente la struttura dinamica di questo oggetto artistico che intende

(11) JACQUES SCHERRER, *Le "Livre" de Mallarmé (Premières recherches sur des documents inédits)*, Paris, Gallimard, 1957 (cfr. in particolare il cap. III, *Physique du Livre*).

realizzare un dettame di poetica ben preciso: "un livre ni commence ni ne finit; tout au plus fait-il semblant". Il *Livre* doveva essere un monumento mobile, e non solo nel senso in cui era mobile ed "aperta" una composizione come il *Coup de dés*, dove grammatica, sintassi e disposizione tipografica del testo introducevano una polimorfa pluralità di elementi in relazione non determinata.

Nel *Livre* le stesse pagine non avrebbero dovuto seguire un ordine fisso: esse avrebbero dovuto essere collegabili in ordini diversi secondo leggi di *permutazione*. Posta una serie di fascicoli indipendenti (non riuniti da una rilegatura determinante la successione) la prima e l'ultima pagina di un fascicolo avrebbero dovuto essere scritte su di uno stesso grande foglio piegato in due, che segnasse l'inizio e la fine del fascicolo: all'interno di esso avrebbero giocato dei fogli isolati, semplici, mobili, intercambiabili, ma in modo tale che, in qualunque ordine essi fossero stati messi, il discorso possedesse un senso compiuto. Evidentemente il poeta non intendeva ottenere da ogni combinazione un senso sintattico e un significato discorsivo: la stessa struttura delle frasi e delle parole isolate, ciascuna vista come capace di "suggerire" e di entrare in relazione suggestiva con altre frasi o parole, rendeva possibile la validità di ogni permutazione d'ordine, provocando nuove possibilità di relazione e nuovi orizzonti, quindi, di suggestione. *Le volume, malgré l'impression fixe, devient, par ce jeu, mobile — de mort il devient vie*. Una analisi combinatoria a metà tra i giochi della tarda scolastica (e del lullismo in particolare) e le tecniche matematiche moderne, consentiva al poeta di comprendere come da un numero limitato di elementi strutturali mobili potesse uscire la possibilità di un numero astronomico di combinazioni; la riunione dell'opera in fascicoli, con un certo limite imposto alle permutazioni possibili, pur "aprendo" il *Livre* ad una serie amplissima di ordini da scegliere, lo ancorava ad un campo di suggestività che tuttavia l'autore tendeva a pro-

porre attraverso l'offerta di certi elementi verbali e l'indicazione della loro combinabilità.

Il fatto che la meccanica combinatoria qui si ponga al servizio di una rivelazione di tipo orfico, non incide sulla realtà strutturale del libro come oggetto mobile e aperto (in questo singolarmente vicino ad altre esperienze già citate e nate da altre intenzioni comunicative e formative). Permettendo la permutabilità di elementi di un testo già di per sé capace di suggerire relazioni aperte, il *Livre* voleva divenire un mondo in continua fusione che si rinnova continuamente agli occhi del lettore mostrando sempre nuovi aspetti di quella poliedricità dell'assoluto che esso intende, non diremo esprimere, ma sostituire e realizzare. In tale struttura non si sarebbe dovuto rinvenire alcun senso fissato, così come non era prevista una forma definitiva: se un solo passaggio del libro avesse avuto un senso definito, univoco, inaccessibile alle influenze del contesto permutabile, questo passaggio avrebbe bloccato l'insieme del meccanismo.

L'utopistica impresa di Mallarmé, che si complicava di aspirazioni ed ingenuità veramente sconcertanti, non fu portata a termine; e non sappiamo se, una volta compiuta, l'esperienza sarebbe stata valida, oppure sarebbe apparsa una equivoca incarnazione mistica ed esoterica di una sensibilità decadente al termine della propria parabola. Propendiamo per la seconda ipotesi, ma è certo interessante trovare, all'alba della nostra epoca, un così vigoroso suggerimento di *opera in movimento*, segno che certe esigenze vagano nell'aria, e per il solo fatto d'essere si giustificano e vanno spiegate come dati di cultura da integrarsi nel panorama di un'epoca. Per questo si è preso in considerazione l'esperimento di Mallarmé anche se legato ad una problematica assai ambigua e storicamente ben delimitata, mentre le attuali *opere in movimento* cercano invece di instaurare armonici e concreti rapporti di convivenza e — come avviene per le recenti esperienze musicali — tirocini della sensibilità e dell'im-

maginazione, senza pretendere di costituire surrogati orfici della conoscenza.



È infatti sempre arrischiato sostenere che la metafora o il simbolo poetico, la realtà sonora o la forma plastica, costituiscano strumenti di conoscenza del reale più profondi degli strumenti apprestati dalla logica. La conoscenza del mondo ha nella scienza il suo canale autorizzato, ed ogni aspirazione dell'artista alla veggenza, anche se poeticamente produttiva, ha sempre in sé qualcosa di equivoco. L'arte, più che *conoscere* il mondo, *produce* dei complementi del mondo, delle forme autonome che s'aggiungono a quelle esistenti esibendo leggi proprie e vita personale. Tuttavia ogni forma artistica può benissimo essere vista, se non come sostituto della conoscenza scientifica, come *metafora epistemologica*: vale a dire che, in ogni secolo, il modo in cui le forme dell'arte si strutturano riflette — a guisa di similitudine, di metaforizzazione, appunto, risoluzione del concetto in figura — il modo in cui la scienza o comunque la cultura dell'epoca vedono la realtà.

L'opera conchiusa e univoca dell'artista medievale rifletteva una concezione del cosmo come gerarchia di ordini chiariti e prefissati. L'opera come messaggio pedagogico, come strutturazione monocentrica e necessaria (anche nella stessa ferrea costrizione interna di metri e di rime), riflette una scienza sillogistica, una logica della necessità, una coscienza deduttiva per la quale il reale può palesarsi passo passo senza imprevisti e in una sola direzione, procedendo dai principi primi della scienza che si identificano ai principi primi della realtà. L'apertura ed il dinamismo barocco segnano proprio l'avvento di una nuova consapevolezza scientifica: il sostituirsi del *visivo* al *tattile*, il prevalere cioè dell'aspetto soggettivo, lo spostare l'attenzione dall'*essere* all'*apparenza* degli oggetti architettonici e pittorici, ad esempio, ci richiama alla

mente le nuove filosofie e psicologie dell'impressione e della sensazione, l'empirismo che risolve in una serie di percezioni la realtà aristotelica della sostanza; e d'altro canto l'abbandono del centro necessitante della composizione, del punto di vista privilegiato, si accompagna all'assimilazione della visione copernicana dell'universo che ha definitivamente eliminato il geocentrismo, e tutti i suoi corollari metafisici; nell'universo scientifico moderno, come nella costruzione o nel dipinto barocco, le parti appaiono tutte dotate di uguale valore e autorità, e il tutto aspira a dilatarsi all'infinito, non trovando limite né freno in alcuna regola ideale del mondo, ma partecipando ad una generale aspirazione alla scoperta ed al contatto sempre rinnovato con la realtà.

L'"apertura" dei simbolisti decadenti riflette a modo proprio un nuovo travaglio della cultura che sta scoprendo orizzonti inaspettati; e occorre ricordare come certi progetti mallarmeani sulla scomponibilità polidimensionale del libro (che da blocco unitario dovrebbe scindersi in piani ribaltabili e generanti nuove profondità attraverso la scomposizione in blocchi minori altrettanto mobili e scomponibili) richiamano alla mente l'universo delle nuove geometrie non euclidee.

Per cui non sarà azzardato ritrovare nella poetica dell'opera "aperta" (e più ancora dell'*opera in movimento*), dell'opera che ad ogni fruizione non risulta mai uguale a se stessa, le risonanze vaghe o precise di alcune tendenze della scienza contemporanea. È un luogo ormai consueto della critica più aggiornata il riferimento al continuo spazio-temporale per spiegare la struttura dell'universo di Joyce; e non è un caso se Pousseur, per definire la natura della sua composizione, parla di "campo di possibilità". Così facendo egli usa due concetti mutuati dalla cultura contemporanea ed estremamente rivelatori: la nozione di campo gli proviene dalla fisica e sottintende una rinnovata visione dei rapporti classici di causa ed effetto univocamente ed unidirezionalmente intesi, implicando invece un complesso interagire di forze,

una costellazione di eventi, un dinamismo di struttura; la nozione di possibilità è una nozione filosofica che rispecchia tutta una tendenza della scienza contemporanea, l'abbandono di una visione statica e sillogistica dell'ordine, l'apertura ad una plasticità di decisioni personali e ad una situazionalità e storicità dei valori.

Il fatto che una struttura musicale non determini più necessariamente la struttura successiva — il fatto stesso che, come già avviene per la musica seriale, indipendentemente dai tentativi di movimento fisico dell'opera, non esista più un centro tonale che permetta di inferire i movimenti successivi del discorso dalle premesse poste in precedenza — va visto nel piano generale di una crisi del principio di causalità. In un contesto culturale in cui la logica a due valori (l'aut aut classico tra *vero* e *falso*, tra un dato e il suo contraddittorio) non è più l'unico strumento possibile della conoscenza, ma si fanno strada le logiche a più valori, che fan posto, ad esempio, all'*indeterminato* come esito valido dell'operazione conoscitiva, in questo contesto d'idee ecco che si presenta una poetica dell'opera d'arte priva di esito necessario e prevedibile, in cui la libertà dell'interprete gioca come elemento di quella *discontinuità* che la fisica contemporanea ha riconosciuto non più come motivo di disorientamento ma come aspetto ineliminabile di ogni verifica scientifica e come comportamento verificabile e inconfutabile del mondo subatomico.

Dal *Livre* di Mallarmé a certe composizioni musicali esaminate, notiamo la tendenza a far sí che ogni esecuzione dell'opera non coincida mai con una definizione ultima di essa; ogni esecuzione la spiega ma non la esaurisce, ogni esecuzione realizza l'opera ma tutte sono complementari tra loro, ogni esecuzione, infine, ci rende l'opera in modo completo e soddisfacente ma al tempo stesso ce la rende incompleta poiché non ci dà insieme tutti gli altri esiti in cui l'opera poteva identificarsi. È forse casuale il fatto che tali poetiche siano contemporanee al principio fisico della *complementarietà*, per cui non è

possibile indicare simultaneamente diversi comportamenti di una particella elementare, e per descrivere questi comportamenti diversi valgono diversi *modelli*, che "sono quindi giusti quando li si utilizzi al posto giusto, ma si contraddicono tra loro e si chiamano, perciò, reciprocamente complementari"? (12) Non si potrebbe essere indotti ad affermare per queste opere d'arte, come fa lo scienziato per la sua particolare situazione sperimentale, che la conoscenza incompleta di un sistema è la componente essenziale della sua formulazione, e che "i dati ottenuti in condizioni sperimentali diverse non si possono racchiudere in una singola immagine, ma debbono essere considerati complementari nel senso che solo la totalità dei fenomeni esaurisce la possibilità di informazione sugli oggetti"? (13)

Si è parlato prima di ambiguità come disposizione morale e contrasto problematico: e psicologia e fenomenologia, oggi, parlano anche di *ambiguità percettive* come possibilità di porsi al di qua della convenzionalità del conoscere abituale per cogliere il mondo in una freschezza di possibilità che precede ogni stabilizzazione dovuta all'assuefazione e all'abitudine. Già Husserl avvertiva che

(12) WERNER HEISENBERG, *Natura e fisica moderna*, Milano, Garzanti, 1957, pag. 34.

(13) NIELS BOHR, *Discussione epistemologica con Einstein*, in *Albert Einstein scienziato e filosofo*, Torino, Einaudi, 1958, pag. 157. Giustamente gli epistemologi legati alla metodologia quantistica hanno messo in guardia da una ingenua trasposizione delle categorie fisiche in campo etico e psicologico (identificazione dell'indeterminismo con la libertà morale, ecc.; cfr. ad es. PHILIPP FRANK, *Present Role of Science*, relazione introduttiva al XII Congr. Intern. di Filosofia, Venezia, settembre 1958). Quindi non sarebbe legittimo intendere la nostra come un'analogia tra le strutture dell'opera d'arte e le presunte strutture del mondo. Indeterminazione, complementarità, non-casualità non sono modi di essere del mondo fisico, ma sistemi di descrizione utili per operarvi. Per cui il rapporto che ci interessa non è quello — presunto — tra una situazione "ontologica" e una qualità morfologica dell'opera, ma tra un modo di spiegare operativamente i processi fisici e un modo di spiegare operativamente i processi di produzione e fruizione artistica. Rapporto quindi tra una *metodologia scientifica* e una *poetica* (esplicita o implicita).

“ogni momento di vita di coscienza ha un orizzonte che varia col mutare della sua connessione di coscienza e col mutare della sua fase di svolgimento... Per esempio in ogni percezione esterna i dati *propriamente percepiti* dell'oggetto di percezione contengono una indicazione dei lati ancora solamente in-tesi in maniera secondaria, non ancora percepiti ma solo anticipati nel modo dell'aspettazione ed anzi nell'assenza di ogni intuizione — come aspetti che ancora sono 'da venire' nella percezione. È questa una *protenzione* continua, che acquista un senso nuovo in ogni fase della percezione. Per di più, la percezione possiede orizzonti che hanno altre possibilità di percezione, e sono tali possibilità quali noi potremmo avere, se dirigessimo in altro senso il processo della percezione, se cioè dirigessimo lo sguardo anziché in questo, in un altro modo, se noi andassimo avanti, o di fianco, e così via”. (14) E Sartre ricorda come l'esistente non possa ridursi a una serie finita di manifestazioni perché ciascuna di esse è in rapporto a un soggetto in continuo cambiamento. Così non solo un oggetto presenta diverse *Abschattungen* (o profili) ma sono possibili diversi punti di vista su una stessa *Abschattung*. L'oggetto, per essere definito, deve essere trasceso verso la serie totale di cui esso, in quanto una delle apparizioni possibili, è membro. In tal senso al dualismo tradizionale di essere e apparire si sostituisce una polarità di finito e infinito, tale che l'infinito si pone nel cuore stesso del finito. Questo tipo di “apertura” è alla base stessa di ogni atto per-

(14) EDMUND HUSSERL, *Meditazioni Cartesiane*, trad. F. Costa, Milano, Bompiani, 1960, pag. 91. C'è in Husserl, vivissima, la nozione di un oggetto che è forma compiuta, individuabile come tale, e tuttavia “aperta”: “Il cubo, per esempio, lascia aperta una varietà di determinazioni, per i lati che non sono attualmente veduti, eppure è bene appreso *come un cubo*, specificamente come colorato, ruvido, ecc., già prima di ulteriori esplicitazioni, e ciascuna determinazione in cui esso è appreso lascia sempre aperte ancora altre determinazioni particolari. Questo 'lasciar aperto' è già, prima ancora delle effettive determinazioni ulteriori che forse non avranno mai luogo, un momento contenuto nel relativo momento di coscienza stessa, ed è appunto ciò che costituisce l'*orizzonte*” (pag. 92).

cettivo e caratterizza ogni momento della nostra esperienza conoscitiva: ogni fenomeno apparirebbe così "abitato" da una certa *potenza*, "la potenza di essere svolto in una serie di apparizioni reali o possibili". Il problema del rapporto del fenomeno al suo fondamento ontologico si muta, in una prospettiva di apertura percettiva, nel problema del rapporto del fenomeno alla plurivalenza delle percezioni che possiamo averne. ⁽¹³⁾ Questa situazione viene accentuata nel pensiero di Merleau-Ponty: "come potrà dunque — si domanda il filosofo — una cosa *presentarsi* veramente a noi, poiché la sintesi non è mai compiuta... Come posso avere l'esperienza del mondo come di un individuo esistente in atto, dato che nessuna delle prospettive secondo cui lo guardo riesce a esaurirlo e che gli orizzonti sono sempre *aperti*?... La credenza nella cosa e nel mondo non può che sottintendere la presunzione di una sintesi compiuta — e tuttavia questo compimento è reso impossibile dalla natura stessa delle prospettive da correlare, dato che ciascuna di esse rinvia continuamente attraverso i suoi orizzonti ad altre prospettive... La contraddizione che noi troviamo tra la realtà del mondo e la sua incompiutezza, è la contraddizione stessa tra l'ubiquità della coscienza e il suo impegnarsi in un campo di presenza... Questa ambiguità non è una imperfezione della coscienza o dell'esistenza, ma ne è la definizione... La coscienza, che passa per essere il luogo della chiarezza, è al contrario il luogo stesso dell'equivoco." ⁽¹⁴⁾

Questi i problemi che la fenomenologia pone alla base

⁽¹³⁾ J. P. SARTRE, *L'Essere e il Nulla*, trad. G. Del Bo, Milano, Mondadori, 1959. Sartre avverte nel contempo l'equivalenza tra questa situazione percettiva, costitutiva di ogni nostra conoscenza, e il rapporto conoscitivo-interpretativo che intratteniamo con l'opera d'arte: "Il genio di Proust, pur ridotto alle opere prodotte, non equivale meno all'infinità dei punti di vista possibili che si potranno assumere intorno a quest'opera e che saranno chiamati 'la inesauribilità' dell'opera proustiana" (pag. 12).

⁽¹⁴⁾ M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, pagg. 381-383.

stessa della nostra situazione di uomini nel mondo; proponendo all'artista, oltre che al filosofo e allo psicologo, affermazioni che non possono non avere una funzione di stimolo per la sua attività formativa: "È dunque essenziale alla cosa e al mondo di presentarsi come 'aperti'... di prometterci sempre 'qualcos'altro da vedere'." (17)

Si potrebbe benissimo pensare che questa fuga dalla necessità sicura e solida e questa tendenza all'ambiguo e all'indeterminato, riflettano una condizione di crisi del nostro tempo; oppure, all'opposto, che queste poetiche, in armonia con la scienza di oggi, esprimano le possibilità positive di un uomo aperto ad un rinnovamento continuo dei propri schemi di vita e conoscenza, produttivamente impegnato in un progresso delle proprie facoltà e dei propri orizzonti. Ci sia permesso di sottrarci a questa contrapposizione così facile e manichea, e limitiamoci in questa sede a rilevare delle concordanze, o almeno, delle consonanze; consonanze che rivelano un corrispondersi di problemi dai più diversi settori della cultura contemporanea, indicando gli elementi comuni di una nuova visione del mondo.

Si tratta di un convergere di problemi ed esigenze che le forme dell'arte riflettono attraverso quelle che potremmo definire delle *analogie di struttura*, senza che peraltro si debbano o si possano instaurare dei paralleli rigorosi. (18) Accade così che fenomeni come quelli delle opere in movimento riflettano ad un tempo situazioni episte-

(17) *Ibidem*, pag. 384.

(18) È indubbio che sia pericoloso stabilire delle semplici analogie; ma è altrettanto pericoloso rifiutarsi di individuare dei rapporti per una ingiustificata fobia delle analogie, propria degli spiriti semplici o delle intelligenze conservatrici. Vorremmo ricordare una frase di ROMAN JAKOBSON: "A coloro che si spaventano facilmente delle analogie arrischiate, risponderò che anch'io detesto fare analogie pericolose: ma amo le analogie feconde" (*Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963, pag. 38). Una analogia cessa di essere indebita quando viene posta come punto di partenza per una verifica ulteriore: il problema ora consiste nel ridurre i diversi fenomeni (estetici e no) a dei *modelli strutturali* più rigorosi per individuarvi non più delle analogie ma delle *omologie* di struttura, delle similarità strutturali. Siamo consci

mologiche contrastanti tra loro, contraddittorie o non ancora conciliate. Avviene ad esempio che mentre apertura e dinamicità di un'opera richiamano le nozioni di indeterminazione e discontinuità, proprie della fisica quantistica, al tempo stesso i medesimi fenomeni appaiono come immagini suggestive di alcune situazioni della fisica einsteiniana.

Il mondo multipolare di una composizione seriale ⁽¹⁹⁾ — dove il fruitore, non condizionato da un centro assoluto, costituisce il suo sistema di relazioni facendolo emergere da un continuo sonoro in cui non esistono punti privilegiati ma tutte le prospettive sono egualmente valide e ricche di possibilità — appare molto vicino all'universo spazio-temporale immaginato da Einstein, in cui "tutto ciò che per ciascuno di noi costituisce il passato, il presente, il futuro, è dato in blocco, e tutto l'insieme degli eventi successivi (dal nostro punto di vista) che costituisce l'esistenza di una particella materiale è rappresentato da una linea, la linea d'universo della particella... Ciascun osservatore col passare del suo tempo scopre, per così dire, nuove porzioni dello spazio-tempo, che gli appaiono come aspetti successivi del mondo materiale, sebbene in realtà l'insieme degli eventi che costituiscono lo spazio-tempo esistesse già prima di essere conosciuto". ⁽²⁰⁾

Quello che differenzia la visione einsteiniana dalla epistemologia quantistica è in fondo proprio questa fidu-

del fatto che le ricerche di questo libro sono ancora al di qua di una formalizzazione del genere, che richiede un metodo più rigoroso, la rinuncia a numerosi livelli dell'opera, il coraggio di impoverire ulteriormente i fenomeni per ottenerne un modello più maneggevole. Continuiamo a pensare a questi saggi come a una introduzione generale a tale lavoro.

⁽¹⁹⁾ Su questo "éclatement multidirectionnel des structures" v. anche A. BOUCOURECHLEV, *Problèmes de la musique moderne*, NRF, dicembre 1960 - gennaio 1961.

⁽²⁰⁾ LOUIS DE BROGLIE, *L'opera scientifica di A. Einstein*, in A. E. *scienziato e filosofo*, cit., pag. 64.

cia nella totalità dell'universo, un universo in cui discontinuità ed indeterminazione possono in fondo sconcertarci con la loro improvvisa apparizione, ma che in realtà, per usare le parole di Einstein, non presuppongono un Dio che gioca a dadi ma il Dio di Spinoza che regge il mondo con leggi perfette. In questo universo la relatività è costituita dalla infinita variabilità dell'esperienza, dalla infinità delle misurazioni e delle prospettive possibili, ma l'oggettività del tutto risiede nell'invarianza delle descrizioni semplici formali (delle equazioni differenziali) che stabiliscono appunto la relatività delle misurazioni empiriche. Non è qui che si deve giudicare della validità scientifica di questa implicita metafisica einsteiniana; ma il fatto è che esiste una suggestiva analogia tra questo universo e l'universo dell'*opera in movimento*. Il Dio di Spinoza che nella metafisica einsteiniana è soltanto un dato di fiducia extrasperimentale, per l'opera d'arte diviene una realtà di fatto e coincide con l'opera ordinatrice dell'autore. Questi, in una poetica dell'*opera in movimento*, può benissimo produrre in vista di un invito alla libertà interpretativa, alla felice indeterminazione degli esiti, alla discontinua imprevedibilità delle scelte sottratte alla necessità, ma questa *possibilità* cui l'opera si *apre* è tale nell'ambito di un *campo* di relazioni. Come nell'universo einsteiniano, nell'*opera in movimento* il negare che vi sia una sola esperienza privilegiata non implica il caos delle relazioni, ma la regola che permette l'organizzarsi delle relazioni. L'*opera in movimento*, insomma, è possibilità di una molteplicità di interventi personali ma non è invito amorfo all'intervento indiscriminato: è l'invito non necessario né univoco all'intervento orientato, ad inserirci liberamente in un mondo che tuttavia è sempre quello voluto dall'autore.

L'autore offre insomma al fruitore un'opera *da finire*: non sa esattamente in qual modo l'opera potrà essere portata a termine, ma sa che l'opera portata a termine sarà pur sempre la *sua* opera, non un'altra, e che alla fine del dialogo interpretativo si sarà concretata una

forma che è la *sua* forma, anche se organizzata da un altro in un modo che egli non poteva completamente prevedere: poiché egli in sostanza aveva proposto delle possibilità già razionalmente organizzate, orientate e dotate di esigenze organiche di sviluppo.

La *Sequenza* di Berio eseguita da due flautisti diversi, il *Klavierstück XI* di Stockhausen o i *Mobiles* di Pousseur eseguiti da diversi pianisti (o eseguiti due volte dagli stessi esecutori) non appariranno mai uguali, ma non saranno mai qualcosa di assolutamente gratuito. Andranno intesi come realizzazioni di fatto di una *formatività* fortemente individualizzata i cui presupposti erano nei dati originali offerti dall'artista.

Questo avviene per le opere musicali già esaminate, questo avviene per le produzioni plastiche che abbiamo preso in considerazione: dove la mutabilità è sempre orientata nell'ambito di un gusto, di determinate tendenze formali; ed è infine permessa e orientata da concrete articolabilità del materiale offerto alla manipolazione. In altro campo, il dramma brechtiano, appellandosi alla libera risposta dello spettatore, è costruito tuttavia (come apparato retorico ed efficacia argomentativa) in modo da stimolare una risposta orientata, presupponendo infine — come appare manifesto da certe pagine della poetica brechtiana — una logica di tipo dialettico marxista come fondamento delle risposte possibili.

Tutti gli esempi di opere "aperte" e *in movimento* che abbiamo portato ci rivelano questo aspetto fondamentale per cui esse appaiono pur sempre "opere" e non grumi di elementi casuali pronti ad emergere dal caos in cui sono, per divenire qualsiasi forma.

Il dizionario, che ci presenta migliaia di parole con le quali siamo liberi di comporre poemi e trattati fisici, lettere anonime o elenchi di generi alimentari, è molto "aperto" a qualsiasi ricomposizione del materiale che esibisce, ma non è un'opera. L'*apertura* e la dinamicità di un'opera consistono invece nel rendersi disponibile a varie integrazioni, concreti complementi produttivi, inca-

nalandoli a priori nel gioco di una vitalità strutturale che l'opera possiede anche se non è finita, e che appare valida anche in vista di esiti diversi e molteplici.



Questo va sottolineato perché quando si parla di opera d'arte la nostra coscienza estetica occidentale esige che per "opera" si intenda una produzione personale che, pur nel variare delle fruizioni, mantenga una sua fisionomia di organismo e palesi, comunque venga intesa o prolungata, l'impronta personale in virtù della quale consiste, vale e comunica. Queste osservazioni devono essere fatte dal punto di vista teorico dell'estetica la quale considera la varietà delle poetiche, ma aspira infine a definizioni generali — non necessariamente dogmatiche ed eterne — che permettano di applicare omogeneamente la categoria "opera d'arte" a molteplici esperienze (che possono andare dalla *Divina Commedia* alla composizione elettronica basata sulla permutazione di strutture sonore). Esigenza valida che tende a ritrovare, pur nel mutare storico dei gusti e degli atteggiamenti di fronte all'arte, una costanza di strutture fondamentali dei comportamenti umani.

Abbiamo dunque visto che: 1) le opere "aperte" in quanto *in movimento* sono caratterizzate dall'invito a *fare l'opera* con l'autore; 2) ad un livello più vasto (come *genere della specie* "opera in movimento") esistono quelle opere che, già fisicamente compiute, sono tuttavia "aperte" ad una germinazione continua di relazioni interne che il fruitore deve scoprire e scegliere nell'atto di percezione della totalità degli stimoli; 3) *ogni* opera d'arte, anche se prodotta seguendo una esplicita o implicita poetica della necessità, è sostanzialmente aperta ad una serie virtualmente infinita di letture possibili, ciascuna delle quali porta l'opera a rivivere secondo una prospettiva, un gusto, una *esecuzione* personale.

Tre livelli di intensità in cui uno stesso problema

si presenta; il terzo livello è quello che interessa l'estetica come formulazione di definizioni formali; e su questo tipo di apertura, di *infinità* dell'opera compiuta l'estetica contemporanea ha molto insistito. Si vedano ad esempio queste affermazioni tratte da quelle che riteniamo tra le più valide pagine di fenomenologia dell'interpretazione: "L'opera d'arte... è una forma, e cioè un movimento concluso, che è come dire un infinito raccolto in una definitezza; la sua totalità risulta da una conclusione, e quindi esige di essere considerata non come la chiusura di una realtà statica e immobile, ma come l'apertura di un infinito che s'è fatto intero raccogliendosi in una forma. L'opera perciò ha infiniti aspetti, che non ne sono soltanto 'parti' o frammenti, perché ciascuno di essi contiene l'opera tutta intera, e la rivela in una determinata prospettiva. La varietà delle esecuzioni ha dunque il suo fondamento nella complessa natura tanto della persona dell'interprete quanto dell'opera da eseguire... Gli infiniti punti di vista degli interpreti e gli infiniti aspetti dell'opera si rispondono e si incontrano e si chiariscono a vicenda, sí che un determinato punto di vista riesce a rivelare l'opera intera solo se la coglie in quel suo determinatissimo aspetto, e un aspetto particolare dell'opera, che la svela intera sotto una nuova luce, deve attendere il punto di vista capace di captarlo e prospettarlo."

E questo consente di affermare dunque che "tutte le interpretazioni sono definitive nel senso che ciascuna di esse è, per l'interprete, l'opera stessa, e provvisorie nel senso che ogni interprete sa di dover sempre approfondire la propria. In quanto definitive le interpretazioni sono parallele, sí che una esclude le altre pur senza negarle...".⁽¹⁾

Tali affermazioni, fatte dal punto di vista teoretico dell'estetica, sono applicabili ad ogni fenomeno d'arte, ad

⁽¹⁾ LUIGI PAREYSON, *Estetica - Teoria della formatività*, ed. cit., pagg. 194 e sgg., ed in genere tutto il capitolo VIII (*Lettura, interpretazione e critica*).

opere di tutti i tempi; ma non è inutile notare che non è casuale il fatto che proprio ai giorni nostri l'estetica avverta e sviluppi una problematica della "apertura". In un certo senso, queste esigenze che l'estetica dal proprio punto di vista fa valere per ogni tipo di opera d'arte, sono le stesse che la poetica dell'opera "aperta" manifesta in modo piú esplicito e deciso. Questo però non significa che l'esistenza di opere "aperte" e di *opere in movimento* non aggiunga assolutamente nulla alla nostra esperienza perché tutto era già presente nel tutto, dal tempo dei tempi, così come ogni scoperta pare sia già stata fatta dai cinesi. Occorre qui distinguere il livello teorico e definitorio dell'estetica in quanto disciplina filosofica dal livello operativo e impegnato delle poetiche in quanto programmi di produzione. L'estetica, facendo valere una esigenza particolarmente viva nella nostra epoca, scopre le possibilità di un certo tipo di esperienza in ogni prodotto dell'arte, indipendentemente dai criteri operativi che vi hanno presieduto; le poetiche (e la pratica) delle *opere in movimento* sentono questa possibilità come vocazione specifica e, legandosi piú apertamente e coscientemente a persuasioni e tendenze della scienza contemporanea, portano ad attualità programmatica, ad evidenza tangibile quella che l'estetica riconosce come condizione generale dell'interpretazione. Queste poetiche avvertono dunque l'"apertura" come la possibilità fondamentale del fruitore e dell'artista contemporaneo. L'estetica a sua volta dovrà riconoscere in queste esperienze una riconferma delle sue intuizioni, l'attuazione estrema di una situazione fruitiva che può realizzarsi a diversi livelli di intensità.

Ma questa nuova pratica fruitiva apre in effetti un capitolo di cultura ben piú vasto, ed in questo non appartiene solo alla problematica dell'estetica. La poetica dell'*opera in movimento* (come in parte la poetica dell'opera "aperta") instaura un nuovo tipo di rapporti tra artista e pubblico, una nuova meccanica della percezione estetica, una diversa posizione del prodotto artistico nella

società; apre una pagina di sociologia e di pedagogia, oltre che una pagina della storia dell'arte. Pone nuovi problemi pratici creando situazioni comunicative, instaura un nuovo rapporto tra *contemplazione e uso* dell'opera d'arte.

Chiarita nei suoi presupposti storici e nel gioco di riferimenti e analogie che la apparentano a vari aspetti della visione contemporanea del mondo, questa situazione dell'arte è ora una situazione in via di sviluppo, che lungi dall'essere completamente spiegata e catalogata, offre una problematica a più livelli. Insomma, una situazione aperta e in movimento.

ANALISI DEL LINGUAGGIO POETICO

Dalle strutture che *si muovono* a quelle *in cui* noi *ci muoviamo*, le poetiche contemporanee ci propongono una gamma di forme che fanno appello alla mobilità delle prospettive, alla molteplice varietà delle interpretazioni. Ma abbiamo altresì visto che nessuna opera d'arte è in effetti "chiusa", bensì ciascuna racchiude, nella sua esteriore definitezza, una infinità di "letture" possibili.

Ora, se si intende proseguire un discorso sul tipo di "apertura" proposto dalle poetiche contemporanee, e sulla sua caratteristica di novità rispetto allo sviluppo storico delle idee estetiche, occorrerà distinguere più a fondo la differenza tra l'apertura programmatica delle odierne correnti artistiche da quell'apertura che invece abbiamo definito come caratteristica tipica di ogni opera d'arte.

In altri termini, cercheremo ora di vedere in che senso ogni opera d'arte è aperta; su quali caratteristiche strutturali si fonda questa apertura; a quali differenze di struttura corrispondano i diversi livelli di "apertura".

CROCE E DEWEY

Ogni opera d'arte, dalle pitture rupestri a *I promessi sposi*, si propone come un oggetto aperto a una infinità di degustazioni. E non perché un'opera sia un mero pretesto per tutte le esercitazioni della sensibilità soggettiva

che fa convergere su di essa gli umori del momento, ma perché è tipico dell'opera d'arte il porsi come sorgente inesausta di esperienze che, mettendola a fuoco, ne fanno emergere sempre nuovi aspetti. L'estetica contemporanea ha insistito a lungo su questo punto e ne ha fatto uno dei suoi temi.

In fondo lo stesso concetto di universalità con cui si suole designare l'esperienza estetica si riferisce a questo fenomeno. Quando dico che "la somma dei quadrati costruiti sui cateti è equivalente al quadrato costruito sull'ipotenusa", affermo qualcosa di verificabile, universale anch'esso poiché si propone come legge valida sotto ogni latitudine, ma riferito ad un solo determinato comportamento del reale; mentre quando pronuncio un verso o un intero poema, le parole che dico non appaiono immediatamente traducibili in un *denotatum* che ne esaurisca le possibilità di significazione, ma implicano una serie di significati che si approfondiscono ad ogni sguardo, così che in quelle parole mi pare di scoprire, contratto ed esemplato, tutto l'universo. Almeno ci pare di poter intendere in tal senso quella dottrina, per altro alquanto equivoca, del carattere di totalità dell'espressione artistica, quale ci viene proposta da Croce.

La rappresentazione dell'arte abbraccerebbe il tutto e rifletterebbe in sé il cosmo perché "in essa il singolo palpita della vita del tutto e il tutto è nella vita del singolo; ed ogni schietta rappresentazione artistica è se stessa e l'universo, l'universo in quella forma individuale, e quella forma individuale come l'universo. In ogni accento di poeta, in ogni creatura della sua fantasia, c'è tutto l'umano destino, tutte le speranze, tutte le illusioni, i dolori e le gioie, le grandezze e le miserie umane, il dramma intero del reale, che diviene e cresce in perpetuo su se stesso, soffrendo e gioendo". (1) Queste ed altre frasi di Croce protocollano con indubbia efficacia una certa confusa sensazione che molti hanno provato nel degustare

(1) *Breviario di estetica*, Bari, Laterza, IX ed., 1947, pag. 134.

una poesia; ma, mentre registra il fenomeno, il filosofo in effetti non lo spiega, non provvede cioè un impianto categoriale capace di fondarlo; e quando afferma che "dare... al contenuto sentimentale la forma artistica è dargli insieme l'impronta della totalità, l'afflato cosmico", (1) Croce enuclea ancora una volta l'esigenza di una fondazione rigorosa (per cui si attui l'equazione forma artistica = totalità), ma non ci provvede di strumenti filosofici atti a stabilire il nesso che egli suggerisce; poiché anche affermare che la forma artistica è il risultato dell'intuizione lirica del sentimento non permette di approdare a nulla, se non ad affermare che una qualsiasi intuizione sentimentale diviene lirica quando si organizza appunto in forma artistica e assume così il carattere della totalità (terminando in tal modo l'argomentazione con una petizione di principio che fa della meditazione estetica una operazione di suggestivo nominalismo, fornendo cioè affascinanti tautologie per *indicare* fenomeni che però non vengono spiegati).

Né è soltanto Croce che registra una condizione di fruizione senza cercare le vie per spiegarne il meccanismo. Dewey parla ad esempio del "senso del tutto inclusivo implicito" che pervade ogni esperienza ordinaria e annota come i simbolisti abbiano fatto dell'arte lo strumento principale per l'espressione di questa condizione del nostro rapporto con le cose. "Attorno ad ogni oggetto esplicito e focale c'è una recessione nell'implicito che non si afferra intellettivamente. Nella riflessione la chiamiamo l'indistinto e il vago." Ma Dewey è conscio del fatto che l'indistinto e il vago dell'esperienza originaria — al di qua degli irrigidimenti categoriali a cui la riflessione ci costringe — sono funzione dell'intera situazione ("Al crepuscolo l'imbrunire è una piacevole qualità del mondo intero. È la sua manifestazione. Diviene un tratto particolare e nocivo soltanto quando impedisce la distinta percezione di qualche cosa particolare che desideriamo di-

(1) *Op. cit.*, pag. 137.

scernere"). Se la riflessione ci obbliga a scegliere e a portare in luce solo alcuni elementi della situazione, "l'indefinita qualità pervasiva di una esperienza è quella che collega tutti gli elementi definiti, gli oggetti di cui siamo focalmente consapevoli, facendone un tutto". La riflessione non fonda, ma è fondata, nella sua possibilità di selezione, da questa pervasività originaria. Ora per Dewey il proprio dell'arte sarebbe esattamente quello di evocare e accentuare "questa qualità di essere un tutto e di appartenere a un tutto più grande, che tutto include e che è l'universo nel quale viviamo". (*) Questo fatto, che spiegherebbe il sentimento di commozione religiosa che ci assale nell'atto della contemplazione estetica, Dewey lo avverte con molta chiarezza, pari almeno a quella di Croce, se pure in altro contesto filosofico, ed è questo uno dei tratti più interessanti di quella sua estetica che, a un occhio affrettato, potrebbe apparire, per i suoi fondamenti naturalistici, rigidamente positivista. Questo perché naturalismo e positivismo in Dewey sono pur sempre di origine ottocentesca e — in definitiva — romantica, e ogni analisi, sia pure ispirata alla scienza, non manca di culminare in un momento di commozione di fronte al mistero del cosmo (e non per nulla il suo organicismo; seppure passa attraverso Darwin, proviene anche da Coleridge e da Hegel, non importa quanto coscientemente); (*) quindi alle soglie del mistero cosmico Dewey quasi sembra aver timore di avanzare un passo successivo che gli permetta di disossare questa tipica esperienza dell'indefinito riportandola alle sue coordinate psicologiche, e dichiara inspiegabilmente *forfait*: "Non posso vedere nessun fondamento psicologico di

(*) JOHN DEWEY, *Arte come esperienza*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, pag. 230.

(*) Nota l'accusa di idealismo mossa a Dewey da S. C. PEPPER (*Some Questions on Dewey's Aesthetics*, in *The Philosophy of J. D.*, Evanston and Chicago, 1939, pagg. 371 sgg.) per cui l'estetica del filosofo accomuna i caratteri, incompatibili, di una tendenza *organistic* e una tendenza *pragmatica*.

tali proprietà di un'esperienza, salvo nel caso che, in qualche modo, l'opera d'arte operi ad approfondire ed elevare a grande chiarezza quella sensazione di un tutto indefinito che ci avvolge, che accompagna ogni esperienza normale." (°) Una simile resa appare tanto più ingiustificabile in quanto nella filosofia deweyana esistono i presupposti per un abbozzo di chiarificazione e questi presupposti sono offerti ancora una volta nello stesso *Art as Experience*, proprio un centinaio di pagine prima delle osservazioni citate.

Esiste cioè in Dewey una concezione *transattiva* della conoscenza che diventa immediatamente ricca di suggestioni quando sia posta in contatto con la sua nozione dell'oggetto estetico quale termine di una esperienza organizzativa in cui esperienze personali, fatti, valori, significati, si incorporano in un dato materiale e fanno tutt'uno con esso, presentandosi, come avrebbe detto Baratonò, "similati" in esso (l'arte insomma è "la capacità di trasformare una idea vaga e un'emozione nei termini di un medium definito"). (°) Ora la condizione perché un'opera possa risultare espressiva per chi la percepisce è data "dall'esistenza di significati e valori estratti da precedenti esperienze e radicati in modo tale da fondersi con le qualità presentate direttamente nell'opera d'arte". (°) Il materiale di altre esperienze dell'osservatore deve mescolarsi con le qualità della poesia o del dipinto affinché essi non rimangano oggetti estranei. Quindi "la espressività dell'oggetto artistico è dovuta al fatto che essa offre una perfetta e completa compenetrazione dei materiali del momento passivo e di quello attivo includendo in quest'ultimo una riorganizzazione completa del materiale portato con noi dalla passata esperienza... La espressività dell'oggetto è il segno e la celebrazione della completa fusione di ciò che noi subiamo e di ciò che la

(°) DEWEY, *op. cit.*, pag. 230.

(°) *Op. cit.*, pag. 91.

(°) *Op. cit.*, pag. 118.

nostra attività d'attenta percezione porta in ciò che riceviamo per mezzo dei sensi". (7) Di conseguenza *aver forma* "contraddistingue una maniera di considerare, di sentire e di presentare la materia sperimentata in modo che essa molto prontamente ed efficacemente diventi un materiale per la costruzione di una adeguata esperienza per coloro che sono meno dotati del creatore originale". (8)

Questa non è ancora una chiara spiegazione psicologica di come si verifichi, nella esperienza estetica, quella presunzione di "totalità" che è stata registrata da tanti critici e filosofi, ma ne costituisce indubbiamente la premessa filosofica. Tanto è vero che da queste come da altre affermazioni deweyane ha preso forma una metodologia psicologica che è quella transazionista; per la quale il processo di conoscenza è appunto un processo di transazione, una faticosa contrattazione, e di fronte allo stimolo originario il soggetto interviene convogliando nella percezione attuale la memoria delle sue passate percezioni, e solo così facendo concorre a dar forma all'esperienza in atto; quella esperienza che non si limita così alla registrazione di una *Gestalt* preesistente come autonoma configurazione del reale (e neppure è, idealisticamente parlando, un nostro libero atto di posizione dell'oggetto) ma appare come il risultato situazionale del nostro inerire processualmente al mondo, anzi il mondo come risultato finale di questa inerenza attiva. (9) Quindi l'esperienza della "totalità" (che è esperienza del mo-

(7) *Op. cit.*, pag. 123. Per cui "la portata di un'opera d'arte si misura dal numero e dalla varietà degli elementi provenienti da passate esperienze organicamente assorbiti nella percezione avuta qui e ora" (pag. 146).

(8) *Op. cit.*, pag. 131. Così "il Partenone, o qualsiasi cosa, è universale perché può continuamente ispirare nuove realizzazioni personali nell'esperienza" (pag. 130).

(9) Per una serie di conferme sperimentali cfr. *Explorations in Transactional Psychology*, a cura di F. P. KILPATRICK, New York, Un. Press, 1961 (tr. it., *La psicologia transazionale*, Milano, Bompiani, 1967).

mento estetico come momento "aperto" della conoscenza) consente una spiegazione psicologica, e il difetto di questa spiegazione inficia i protocolli crociani e — in parte — quelli deweyani.

Trasportato nel campo della psicologia il problema coinvolgerebbe immediatamente la condizione generale del conoscere, e non solo l'esperienza estetica, a meno che non si volesse fare dell'esperienza estetica la condizione aurorale di ogni conoscere, la sua fase primaria ed essenziale (il che è anche possibile, ma non a questo punto del discorso: al massimo, proprio in risoluzione del discorso che si sta per fare). Ma il discorso, poiché dovrà essere discussione su ciò che avviene nel processo di transazione tra individuo e stimolo estetico, potrà organizzarsi in misura più semplice e chiara se sarà portato su di un fenomeno preciso come quello del linguaggio. Il linguaggio non è una organizzazione di stimoli naturali come può esserlo il fascio di fotoni che ci colpisce in quanto stimolo luminoso; è organizzazione di stimoli attuata dall'uomo, fatto artificiale, come fatto artificiale è la forma artistica; e quindi, anche senza attuare una identificazione arte-linguaggio, si potrà utilmente procedere trasportando in un campo le osservazioni rese possibili nell'altro. Come hanno compreso i linguisti ⁽¹⁾ il linguaggio non è un mezzo di comunicazione tra tanti; è "ciò che fonda ogni comunicazione"; meglio ancora "il linguaggio è realmente la fondazione stessa della cultura. In rapporto al linguaggio tutti gli altri sistemi di simboli sono accessori o derivati". ⁽²⁾

L'analisi della nostra reazione di fronte a una proposizione sarà il primo passo da fare per vedere le modalità di reazione diverse (o radicalmente eguali) che si configurano di fronte allo stimolo linguistico comune e a quello che comunemente indichiamo come estetico;

⁽¹⁾ Cfr. NICOLAS RUWET, Prefazione agli *Essais de linguistique générale* di JAKOBSON (*op. cit.*, pag. 21).

⁽²⁾ R. JAKOBSON, *op. cit.*, pag. 28.

e se il discorso ci porterà a riconoscere due schemi di reazione diversi di fronte a due usi diversi del linguaggio, potremo allora individuare il *proprio* del linguaggio estetico.

ANALISI DI TRE PROPOSIZIONI

Cosa significa convogliare in una esperienza il ricordo di esperienze passate? E come si attua questa situazione nel rapporto comunicativo che si stabilisce tra un messaggio verbale e il suo ricettore? ⁽¹⁾

Sappiamo che un messaggio linguistico può aspirare a diverse funzioni: referenziale, emotiva, conativa (o imperativa), fática (o di contatto), estetica e metalinguistica. ⁽²⁾ Ma una ripartizione del genere presuppone già una articolata coscienza della struttura del messaggio e presuppone (come si vede) che si sappia già cosa distingue la funzione estetica dalle altre. In questa sede, invece, è proprio questa distinzione che ci preme appurare, alla luce dei discorsi precedenti. E considerando dunque la ripartizione accennata come il risultato di una indagine già matura, preferiamo rifarci a una dicotomia messa in voga alcuni decenni fa dagli studiosi di semantica: la distinzione tra messaggi a *funzione referenziale* (il messaggio indica qualcosa di univocamente definito e — all'occorrenza — verificabile) e messaggi a *funzione emotiva* (il messaggio mira a suscitare reazioni nel ricettore, a stimolare associazioni, a promuovere comportamenti di risposta che vadano al di là del semplice riconoscimento della cosa indicata).

Come vedremo questa distinzione, se ci permette di

⁽¹⁾ La presente analisi dà per ammessa la suddivisione della catena comunicativa in quattro fattori: l'*emittente*, il *ricettore*, il *messaggio* e il *codice* (che, come vedremo, non consiste solo in un repertorio di definizioni logiche e astratte, ma anche in disposizioni emotive, gusti, abitudini culturali, in una parola in un magazzino di rappresentazioni prefabbricate, di possibilità previste e organizzate in sistema).

⁽²⁾ Cfr. ROMAN JAKOBSON, *op. cit.*, pagg. 209 sgg. ("Linguistique et poétique").

riprendere dal punto di partenza le definizioni insufficienti di Croce e di Dewey, che riducevano appunto l'esperienza estetica a una sorta di emozione non meglio definita, non ci dà pienamente ragione del messaggio estetico. E ci accorderemo di come la distinzione tra *referenziale* ed *emotivo* ci obblighi, a poco a poco, ad accettare un'altra bipartizione, quella tra funzione *denotativa* e funzione *connotativa* del segno linguistico. ⁽¹⁵⁾ Si vedrà come il messaggio referenziale possa essere inteso come un messaggio a funzione denotativa, mentre le stimolazioni emotive che il messaggio attua sul ricettore (e che possono talora essere delle pure e semplici risposte pragmatiche), ⁽¹⁶⁾ nel messaggio estetico si profilano come un sistema di connotazioni diretto e controllato dalla struttura stessa del messaggio. ⁽¹⁷⁾

⁽¹⁵⁾ Ci riferiamo qui, come a un utile riassunto delle varie posizioni in merito, a ROLAND BARTHES, *Éléments de sémiologie*, in "Communications" n. 4 (ora in tr. it., *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 1966).

⁽¹⁶⁾ Ci riferiamo qui alla suddivisione morrisiana (C. MORRIS, *Foundations of the Theory of Signs*, in *Int. Encyclopedia of Unified Science*, 1, 2, Chicago, 1938): il significato di un termine può essere indicato nei termini della reazione psicologica di chi lo riceve: e questo è l'aspetto *pragmatico*: l'aspetto *semantic* riguarda la relazione tra segno e denotatum; l'aspetto *sintattico* infine riguarda l'organizzazione interna di più termini in un discorso.

⁽¹⁷⁾ Nel corso delle pagine che seguono ci rifaremo dunque, come a utili strumenti di lavoro preliminare, alle nozioni di uso *referenziale* e uso *emotivo* del linguaggio proposte da C. K. OGDEN e I. A. RICHARDS, *The Meaning of Meaning*, London, 1923. L'uso referenziale (o simbolico) del linguaggio prevede, secondo il noto "triangolo" di Ogden-Richards, che: 1) il *simbolo* abbia un corrispondente *referente* che rappresenta la cosa reale indicata; 2) la corrispondenza tra simbolo e referente sia indiretta, in quanto, nel processo di significazione, viene mediata dalla *referenza*, e cioè il concetto, l'immagine mentale della cosa indicata. Per ridurre la funzione referenziale a funzione denotativa e interpretare la funzione emotiva in termini di connotazione, dovremo rifarci alla bipartizione saussuriana tra *significante* e *significato* (F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1915). Una corrispondenza rigorosa tra le categorie della semiologia saussuriana e quelle della semantica richardsiana è ancora in discussione (cfr. KLAUS HEGGER, *Les bases méthodologiques de l'onomasiologie et du classement par concepts*, in "Travaux de linguistique et de littérature" III, 1, 1965): in questa sede assumeremo come provvisorie le seguenti equi-

1. *Proposizioni a funzione referenziale*

Di fronte a un'espressione come " *Quell'uomo viene da Milano* " si attua nella nostra mente un rapporto univoco tra significante e significato: aggettivo, nome, verbo e complemento di moto da luogo, rappresentato dalla particella " da " e dal nome proprio di città, si riferiscono ciascuno a qualcosa di ben preciso o a una azione inequivocabile. Ciò non significa che l'espressione in sé possenga tutti i requisiti per significare in astratto la situazione che di fatto significa quando io la comprendo; la espressione è un puro coacervo di termini convenzionali che richiedono, per essere compresi, una collaborazione da parte mia, ed esigono appunto che io faccia convergere su ogni termine una somma di esperienze passate che mi permettono di chiarire l'esperienza in atto. Basterebbe che io non avessi mai udito pronunciare il termine Milano e che non sapessi che esso si riferisce a una città perché la comunicazione che ne ricevo risultasse infinitamente più povera. Posto tuttavia che il ricettore comprenda completamente il significato esatto di tutti i termini impiegati, non è ancora detto che la somma di informazione che esso riceve sia pari a quella fruibile da chiunque altro sia a giorno degli stessi termini. È ovvio che se io attendo comunicazioni importanti da Milano la frase mi dice di più, e mi assale con una violenza maggiore di quanto non avverrebbe a chi non avesse le stesse motivazioni. Se poi Milano è collegata nella mia mente a una somma di ricordi, nostalgie, desideri, la stessa frase risveglierà un'ondata di emozioni che un altro uditore non sarebbe in grado di compartecipare. A Giuseppe Mazzini esiliato a Londra una frase come " *Quel-*

valenze: il simbolo richardsiano sarà usato come equivalente a *significante*; la *referenza* come *sensu* o *significato*, ma nel senso di *significato denotativo*; il processo di significazione che lega il significante al significato potrebbe essere inteso, procedendo il discorso, come equivalente al *meaning*. Quanto al *referente* come "cosa" reale, non ha equivalenti nella semiologia saussuriana.

l'uomo viene da Genova" avrà risvegliato una intensa commozione che siamo appena in grado di immaginare. Ciascuno dunque, di fronte a una espressione rigorosamente referenziale che esige uno schema di comprensione piuttosto uniforme, complica tuttavia la sua comprensione di riferimenti concettuali o emotivi che personalizzano lo schema e gli conferiscono un colore particolare. Sta di fatto tuttavia che, per quanti esiti "pragmatici" queste comprensioni diverse comportino, chi volesse ridurre a scopo di controllo la comprensione di vari uditori a un *pattern* unitario, potrebbe farlo agevolmente. L'espressione "*Il rapido per Roma parte alle 17,45 dalla Stazione Centrale, binario 7*" (dotata della stessa univocità referenziale dell'espressione precedente) può indubbiamente provocare emozioni diverse in dieci uditori diversamente interessati a intraprendere il viaggio per Roma, a seconda che ciascuno di costoro debba fare un viaggio d'affari, correre al capezzale di un morente, andare a riscuotere un'eredità, inseguire una moglie infedele: ma che sussista uno schema di comprensione unitario riducibile ai minimi termini è verificabile proprio sulla base pragmatica, riscontrando cioè che entro le 17,45 ciascuna delle dieci persone è pervenuta per vie diverse a prendere posto sul treno designato. La reazione pragmatica delle dieci persone stabilisce una base di referenzialità comune, la stessa che sarebbe stata percepita da un cervello elettronico opportunamente istruito; per il resto rimane, intorno a una espressione così univocamente referenziale, un alone di "apertura" — ignoto al cervello elettronico — e che accompagna indubbiamente ogni atto comunicativo umano.

2. *Proposizioni a funzione suggestiva*

Esaminiamo ora una frase come "*Quell'uomo viene da Bassora*". Detta a un abitante dell'Irak essa avrebbe più o meno lo stesso effetto della frase su Milano detta a un italiano. Detta a una persona totalmente incolta e

digiuna di geografia, potrà lasciarla indifferente o al massimo curiosa, di fronte a questo luogo di provenienza impreciso, udito menzionare per la prima volta, che provoca nella sua mente una sorta di vuoto, uno schema referenziale monco, un mosaico privo di tessera. Detta infine a una terza persona, la menzione di Bassora potrebbe risvegliargli immediatamente il ricordo, non di luogo geografico esatto, ma di un "luogo" della fantasia, conosciuto attraverso la lettura delle *Mille e una notte*. In questo caso Bassora non costituirà per costui uno stimolo capace di rimandarlo immediatamente a un significato preciso, ma gli susciterà un "campo" di ricordi e di sentimenti, la sensazione di una provenienza esotica, una emozione complessa e sfumata in cui concetti imprecisi si mescolano a sensazioni di mistero, indolenza, magia, esotismo. Ali Baba, l'hashish, il tappeto volante, le odalische, gli aromi e le spezie, i detti memorabili di mille califfi, il suono di strumenti orientali, la circospezione levantina e l'astuzia asiatica del mercante, Bagdad... Quanto più imprecisa la sua cultura o fervida la sua immaginazione, tanto più la reazione sarà fluida e indefinita, i suoi contorni sfrangiati e digradanti. Ricordiamo quello che una insegna commerciale come "Agendath Netaim" riesce a suscitare nella mente monologante di Leopold Bloom, nel quarto capitolo dello *Ulysses* (e quanto lo *stream of consciousness* ricostruito dal narratore riesca, in questo come in altri casi, a costituirsi come prezioso documento psicologico): in queste avventure della mente divagante di fronte allo stimolo impreciso, la parola "Bassora" riverbera la sua imprecisione anche sui termini precedenti, e una espressione come "quell'uomo" rimanda ormai a un significato pieno di mistero, molto più meritevole di interesse; così come il verbo "viene" non indica più soltanto un moto da luogo, ma evoca ormai l'idea di un viaggio, la più densa e affascinante concezione del viaggio che mai abbiamo elaborato, il viaggio di chi viene da lontano e per sentieri di fiaba, il Viaggio come archetipo. Il messaggio (la frase) si apre

a una serie di *connotazioni* che vanno molto al di là di ciò che esso *denota*.

Quale differenza separava la frase "*Quell'uomo viene da Bassora*" detta a un abitante dell'Irak dalla stessa frase detta al nostro immaginario uditore europeo? Formalmente, nessuna. La diversa referenzialità dell'espressione non risiede dunque nell'espressione stessa, ma nel ricettore. E tuttavia la possibilità della variazione non è del tutto esterna alla proposizione in questione: la stessa frase pronunciata dall'impiegato di un ufficio informazioni o da qualcuno che voglia renderci interessante il personaggio, diventa davvero *due frasi* diverse. Evidentemente il secondo, scegliendo di dire "*Bassora*", organizza la sua formula linguistica secondo una precisa intenzione suggestiva: la reazione imprecisa dell'uditore non è accidentale rispetto alla sua comunicazione, ne costituisce anzi l'effetto voluto. Dicendo "*Bassora*" egli non vuole denotare solo una data città, ma connotare tutto un mondo di memorie che egli attribuisce all'uditore. Chi comunichi secondo tale intenzione sa parimenti che l'alone connotativo di un uditore non sarà uguale a quello di altri eventualmente presenti; ma, scelti nelle identiche condizioni psicologiche e culturali, intende appunto organizzare una comunicazione dall'effetto indefinito — e peraltro delimitato secondo quello che possiamo chiamare un "campo di suggestività". Il luogo, il momento in cui pronuncia la frase, l'uditorio a cui si rivolge, lo garantiscono su una certa unità di campo. Possiamo infatti prevedere che pronunciata con le stesse intenzioni, ma nell'ufficio del presidente di una compagnia petrolifera, la frase non provocherebbe lo stesso campo di suggestività.

Colui che la pronuncia con tali intenzioni dovrà dunque garantirsi contro le dispersioni del campo semantico, indirizzare i suoi uditori nella direzione che egli vuole; e, se la frase avesse un valore rigorosamente denotativo, l'impresa sarebbe facile; ma poiché vuole proprio stimolare una risposta indefinita, aprire su una rosa di conno-

tazioni, tuttavia circoscritta entro un certo ambito, una delle soluzioni possibili sarà appunto accentuare un certo ordine di suggestioni, reiterare lo stimolo ricorrendo a riferimenti analoghi.

3. *La suggestione orientata*

“ *Quell'uomo viene da Bassora, attraverso Bisha e Dam, Shibam, Tarib e Hofuf, Anaiza e Buraida, Medina e Khaibar su per il corso dell'Eufrate sino ad Aleppo* ”; ecco un modo di reiterazione dell'effetto, compiuto con mezzi alquanto primitivi, capaci tuttavia di complicare con suggestioni foniche la imprecisione delle referenze, materiando la reazione fantastica attraverso un fatto auditivo.

Il fatto di sostenere il riferimento impreciso e il richiamo mnemonico con un appello più diretto alla sensibilità attraverso l'artificio fonetico, ci porta indubbiamente ai limiti di una operazione comunicativa particolare che potremmo indicare, sia pure in senso lato, come “estetica”. Cosa ha stabilito il passaggio all'estetico? Il tentativo più deciso di unire un dato materiale, il suono, a un dato concettuale, i significati messi in gioco: tentativo maldestro ed elementare, perché i termini sono ancora sostituibili, l'accoppiamento di suono e significato quasi casuale, e comunque convenzionale, poggiato su una certa abitudine, presunta negli uditori, a udire pronunciare nomi analoghi in riferimento ai territori dell'Arabia e della Mesopotamia. Comunque il ricettore è portato, di fronte a questo messaggio, non solo a individuare per ogni significante un significato, ma a soffermarsi sul complesso dei significanti (in questa fase elementare: ad assaporarseli in quanto fatti sonori, a intenzionarli in quanto “materia gradevole”). I significanti rimandano anche — se non soprattutto — a se stessi. Il messaggio appare *autoriflessivo*. ⁽¹⁾

⁽¹⁾ “L'intenzionare il messaggio in quanto tale, l'accento messo

Oggetto d'arte, effetto di costruzione consapevole, veicolo di una certa quota comunicativa, l'espressione esaminata ci porta a comprendere per quali vie si possa pervenire a quello che intendiamo come effetto estetico, ma si ferma al di qua di un certo limite. Spostiamoci dunque verso un esempio piú promettente.

Ippolito decide di lasciare la patria per lanciarsi in una vana ricerca di Teseo; ma Teramene sa che quella non è la vera ragione della partenza del principe e indovina un cruccio piú segreto: cosa induce Ippolito a lasciare i luoghi cari alla sua infanzia? Ippolito risponde: quei luoghi hanno perduto l'antica dolcezza dacché sono stati infestati da una presenza matrigna: Fedra. Fedra è malvagia, impastata d'odio, ma la sua malevolenza non è solo un dato caratteriologico. C'è qualcosa che fa di Fedra un personaggio odioso, implacabilmente nemico, ed è questo che Ippolito avverte; c'è qualcosa che costituisce Fedra come personaggio tragico per essenza, e questo Racine deve dire ai suoi spettatori, in modo che il "carattere" rimanga fissato sin dagli inizi e quanto ne segue non appaia che l'approfondimento di una necessità fatale. Fedra è malvagia perché la sua stirpe è maledetta. Basta una semplice enunciazione genealogica perché lo spettatore sia percosso da orrore: il padre è Minosse, la madre Pasífae. Detta a uno sportello anagrafico la frase sarebbe accuratamente referenziale: detta di fronte al pubblico della tragedia il suo effetto è ben piú possente e indefinito. Minosse e Pasífae sono due esseri terribili, e le ragioni che li resero odiosi creano l'effetto di ripugnanza e di terrore che coglie al semplice sentirli nominare.

Terribile Minosse per la sua connotazione infernale, odiosa Pasífae per l'atto bestiale che la rese famosa. Fedra all'inizio della tragedia non è ancora nulla, ma intorno a essa si stabilisce un alone di odiosità proprio

sul messaggio per conto proprio, è ciò che caratterizza la funzione poetica del messaggio" (JAKOBSON, *op. cit.*, pag. 218).

per i molteplici sentimenti che evoca il solo nome dei suoi genitori, nome che in piú si colora di leggenda e rimanda alle profondità del mito. Ippolito e Teramene parlano in un *décor* barocco, in eleganti e secenteschi alessandrini; ma la menzione dei due mitici personaggi introduce ora l'immaginazione a nuove suggestioni. Tutto l'effetto dunque risiederebbe in quei due nomi, se l'autore si limitasse a una comunicazione genericamente suggestiva; ma Racine sta ponendo mano a una *forma*, sta predisponendo un effetto estetico. Bisogna che i due nomi non si presentino sotto forma di comunicazione casuale, affidati alla semplice forza delle suggestioni disordinate che essi comportano. Se il riferimento genealogico deve stabilire le coordinate tragiche di quanto si dipanerà, la comunicazione dovrà imporsi allo spettatore in modo che la suggestione operi senza fallo, e che una volta operata non si consumi nel gioco di riferimenti a cui l'uditore è stato invitato; occorre che egli possa ritornare quanto vuole e piú volte sulla forma dell'espressione proposta per trovare in essa sempre stimolo a nuove suggestioni. Una espressione come "*Quell'uomo viene da Bassora*" fa effetto la prima volta; poi appartiene al repertorio del già appreso; dopo la prima sorpresa e la prima divagazione, chi la oda per una seconda volta non si sente piú invitato a un nuovo itinerario immaginativo. Ma se ogni volta che ritorno all'espressione trovo ragioni di piacere e compiacimento, se l'invito all'itinerario mentale mi è offerto da una struttura materiale che mi si propone sotto apparenza gradevole, se la formula della proposta sarà cosí riuscita da stupirmi ogni volta per la sua efficacia, se troverò in essa un miracolo di equilibrio e necessità organizzativa, per cui sarò incapace ormai di scindere il riferimento concettuale dallo stimolo sensibile, allora la sorpresa di questo connubio darà ogni volta origine a un gioco complesso dell'immaginazione: capace ora di godere il riferimento indefinito, ma non solo, di godere in uno con esso il modo in cui l'indefinitezza mi viene stimolata, il modo definito e calibrato con cui

essa mi viene suggerita, la precisione del meccanismo che mi invita all'impreciso. Allora ogni reazione connotativa, ogni esplorazione nel territorio del vago e del suggestivo, sarà da me rapportata alla formula d'origine per verificare se essa la presuppone e la contiene — e ogni volta potrò scoprire in essa nuove possibilità di orientazione della mia immaginazione. E nel contempo la presenza della formula d'origine, ricca di potenza suggestiva e tuttavia rigida e inequivocabile nel suo proporsi alla mia sensibilità, mi si costituirà come indirizzo dell'itinerario mentale, delimitazione del campo suggestivo.

Così Racine compendia la sua genealogia in un solo verso, in un alessandrino che porta al massimo del virtuosismo la sua caratteristica incisività e la sua natura simmetrica, distribuendo i due nomi nelle due metà del verso, occupando la seconda con il nome della madre, capace di una suggestione più profonda ed atroce:

Depuis que sur ces bords les Dieux ont envoyé
La fille de Minos et de Pasiphaé.

Ora il complesso dei significanti, con il loro corredo di molteplici connotazioni, non appartiene più a se stesso; e nemmeno allo spettatore che possa ancora grazie ad esso inseguire imprecisate fantasie (dal richiamo di Pasifae trasvolare a considerazioni morbide o moralistiche sull'unione bestiale in genere, sulla potenza della passione incontrollata, sulla barbarie della mitopoietica classica o sulla sua sapienza archetipa...). Ora la parola appartiene al verso, alla sua misura indiscutibile, al contesto di suoni in cui è immersa, al ritmo ininterrompibile dell'eloquio teatrale, alla dialettica inarrestabile dell'azione tragica. Le suggestioni sono volute, stimolate, richiamate esplicitamente, ma entro i limiti preordinati dall'autore, o meglio dalla macchina estetica che egli ha messo in moto. La macchina estetica non ignora le capacità personali di reazione degli spettatori, anzi le chiama in gioco e ne fa condizione necessaria della sua

sussistenza e del suo successo; ma le indirizza e signoreggia.

L'emozione, semplice reazione pragmatica che la pura efficacia denotativa dei due nomi avrebbe scatenato, ora si amplifica e si precisa, prende ordine e si identifica con la forma da cui ha avuto origine e in cui si adagia; non si circoscrive in essa ma si amplifica grazie a essa (diventa una delle sue connotazioni); né la forma rimane contrassegnata da una sola emozione, ma dalla gamma vastissima delle emozioni singole che suscita e dirige, come connotazioni possibili del verso — il verso quale forma articolata di significanti che significano anzitutto la loro articolazione strutturale.

LO STIMOLO ESTETICO

A questo punto possiamo concludere che una bipartizione del linguaggio in *referenziale* ed *emotivo*, se ci serve come utile approccio all'argomento dell'uso estetico del linguaggio, non risolve il problema; anzitutto abbiamo visto che la differenza tra referenziale ed emotivo non riguarda tanto la *struttura* dell'espressione quanto il suo *uso* (e quindi il contesto in cui viene pronunciata). Abbiamo trovato una serie di frasi referenziali che, comunicate a qualcuno in date circostanze, assumevano valore emotivo; e potremmo parimenti trovare un certo numero di espressioni emotive che in certe situazioni assumono valore referenziale. Si pensi a certe segnalazioni su una autostrada come "Attenzione!" che indicano senza equivoci l'approssimarsi di un casello e quindi di un tratto con divieto di sorpasso e velocità ridotta. In realtà l'uso di una espressione per un fine determinato (referenziale o emotivo) si avvale sempre di entrambe le possibilità comunicative dell'espressione stessa, e tipico ci è parso il caso di certe comunicazioni suggestive in cui l'alone emotivo si stabilisce proprio perché il segno usato in quanto ambiguo viene nel contempo ricevuto come referenza esatta ad alcunché. Il segno "Minos" prevede

il significato culturale-mitologico cui il segno si riferisce univocamente, e nel contempo prevede l'ondata di connotazioni che si associa al ricordo del personaggio e l'istintiva reazione alle stesse suggestioni foniche che esso suscita (e che sono permeate e frammiste di connotazioni confuse e non chiaramente codificate, ipotesi su connotazioni, connotazioni arbitrarie). (17)

Giunti alle soglie della riuscita estetica ci siamo così resi conto che l'esteticità non sta dalla parte del discorso emotivo piú di quanto non stia da quella del discorso referenziale; la teoria della metafora, per esempio, prevede un ricco uso di referenze. L'impiego estetico del linguaggio (il linguaggio poetico) implica dunque un uso

(17) Possiamo correggere la rigidità delle prime distinzioni di Ogden e Richards con le conclusioni di CH. STEVENSON (*Ethics and Language*, Yale Un. Press, 1944, cap. III, 8) per cui nel linguaggio la crescita di disposizioni descrittive (referenziali) ed emotive non rappresenta due processi isolati: Stevenson esamina il caso dell'espressione metaforica in cui gli aspetti conoscitivi influenzano gli aspetti emotivi del discorso totale. Di conseguenza, significato descrittivo ed emotivo sono "aspetti" distinti di una situazione totale, non parti di essa che possono essere studiate isolatamente". E identificando anche un tipo di significato che non è né descrittivo né semplicemente emotivo, ma deriva da una forma di incoerenza grammaticale e procura una sorta di "perplexità filosofica", il "significato confuso" (e saremmo tentati di pensare ai vocaboli aperti e ambigui di Joyce), Stevenson conclude che "vi può essere così un significato emotivo dipendente da un significato descrittivo, come già si è visto; ed anche un significato emotivo che dipende da un significato confuso". Le ricerche dei formalisti russi hanno portato a risultati analoghi. Negli anni venti Sklovskij e Jakubinskij avevano assimilato la poesia alla *funzione emotiva* del linguaggio. Ma si arrivò presto a correggere questo punto di vista, anzitutto attraverso una formalizzazione crescente dell'espressione poetica. Nel 1925 Tomaševskij relegava in secondo piano la funzione comunicativa del linguaggio poetico per conferire una autonomia assoluta alle *strutture verbali* e alle *leggi immanenti* della poesia. Poi, intorno agli anni trenta, gli strutturalisti di Praga tentavano di vedere nell'opera poetica una *struttura multidimensionale* in cui il livello semantico appare integrato con altri. "I formalisti autentici avevano negato la presenza di idee e emozioni nell'opera poetica e si erano limitati a dichiarare dogmaticamente che è impossibile trarre alcuna conclusione da un'opera letteraria; gli strutturalisti, invece, hanno messo l'accento sull'inevitabile ambiguità della proposizione poetica, che si situa, in modo precario, a diversi livelli semantici" (VICTOR ELLICH, *Il formalismo russo*, Milano, Bompiani, 1960).

emotivo delle referenze ed un uso referenziale delle emozioni, perché la reazione sentimentale si manifesta come realizzazione di un campo di significati connotati. Tutto questo viene ottenuto attraverso una identificazione di significante e di significato, di "veicolo" e di "tenore"; in altri termini il segno estetico è quello che Morris chiama *segno iconico*, in cui il rimando semantico non si consuma nel riferimento al denotatum, ma si arricchisce continuamente ogni qual volta sia fruito godendo il suo insostituibile incorporarsi nel materiale di cui si struttura; il significato rimbalza continuamente sul significante e si arricchisce di nuovi echi; ⁽²⁰⁾ e tutto questo non avviene per un miracolo inspiegabile ma per la stessa natura interattiva del rapporto gnoseologico, tale

⁽²⁰⁾ Secondo CH. MORRIS (*Segni, linguaggio e comportamento*, Milano, Longanesi, 1949) "un segno è iconico nella misura in cui esso stesso ha le proprietà dei suoi denotati". La definizione, apparentemente vaga, è invece assai ristretta perché di fatto Morris suggerisce che un ritratto non possa essere a rigore iconico "perché la tela dipinta non ha la struttura della pelle né la facoltà di parlare e di muoversi che ha la persona ritratta" (pag. 42). In realtà Morris stesso corregge poi la ristrettezza della definizione ammettendo che l'iconicità sia una questione di grado: l'onomatopea apparirebbe perciò già un eccellente esempio di iconicità attuata dal linguaggio (pag. 258); e vi sarebbero caratteristiche iconiche in quelle manifestazioni della poesia in cui si adeguano, in definitiva, stile e contenuto, materia e forma (pag. 263). In tal caso iconicità diventa sinonimo di fusione organica degli elementi dell'opera, nel senso che cerchiamo di chiarire. Morris tenterà poi di definire l'iconicità propria dell'arte spiegando che "il segno estetico è un segno iconico che designa un valore" (*Science, Art and Technology*, in "Kenyon Rev.", I, 1939) nel senso appunto che ciò che il fruitore cerca nel segno estetico è la sua forma sensibile e il modo in cui si propone. In tal senso questa caratteristica del segno estetico è sottolineata da WELLES e WARREN (*Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, Bologna, Il Mulino, 1956) quando affermano che "la poesia organizza un unico irripetibile schema di parole ciascuna delle quali è insieme oggetto e segno ed è usata in modo che nessun sistema esterno alla poesia potrebbe prevedere" (pag. 251); e da PHILIP WHEELWRIGHT (*The Semantics of Poetry*, in "Kenyon Rev.", II, 1940) quando definisce il segno estetico come plurisegno, opposto al monosegno referenziale, e ricorda che il plurisegno "è semanticamente riflessivo nel senso che è una parte di ciò che significa". Cfr. anche GALVANO DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1960: il discorso poetico è *plurisenso*, non *univoco* come il discorso scientifico, proprio per la sua natura organica e contestuale.

quale è spiegabile in termini psicologici, intendendo cioè il segno linguistico in termini di "campo di stimoli". Lo stimolo estetico appare strutturato in modo tale che di fronte ad esso il ricettore non può compiere la semplice operazione che gli è concessa da qualsiasi comunicazione a uso puramente referenziale: scindere i componenti dell'espressione per individuarne il referente singolo. Nello stimolo estetico il ricettore non può isolare un significante per riportarlo univocamente al suo significato denotativo: deve cogliere il denotatum globale. Ogni segno apparendo collegato a un altro e dagli altri ricevendo la sua fisionomia completa, esso significa in modo vago. Ogni significato, non potendo venire appreso che legato ad altri significati, deve essere percepito come *ambiguo*.⁽²¹⁾

Nel campo di stimoli estetici, i segni appaiono legati da una necessità che si appella ad abitudini radicate nella sensibilità del ricettore (ed è poi quel che si chiama gusto — una sorta di codice storicamente sistematizzantesi); legati dalla rima, dal metro, da convenzioni proporzionali, da rapporti istitutivi attraverso il riferimento al reale, al verisimile, al "secondo opinione" o al "secondo consuetudine stilistica", gli stimoli si presentano in un tutto che il fruitore avverte di non poter spezzare.

⁽²¹⁾ STEVENSON (*op. cit.*, cap. III, 8) ricorda che non esiste solo una ambiguità (egli parla di *vagueness*) semantica, quella a esempio dei termini etici, ma anche un'ambiguità del costruito sintattico di un discorso e di conseguenza un'ambiguità sul piano pragmatico della reazione psicologica. In termini strutturalisti Jakobson afferma che "l'ambiguità è una proprietà intrinseca, inalienabile di ogni messaggio centrato su se stesso; in breve, è un corollario obbligato della poesia" (tutto questo rinvia a Empson e alla sua concezione dell'ambiguità). "La supremazia della funzione poetica sulla funzione referenziale non fa sparire la referenza (la denotazione), ma la rende ambigua" (*Essais*, cit., pag. 238). Sulla parola poetica in quanto accompagnata da tutti i sensi possibili cfr. ROLAND BARTHES, "Esiste una scrittura poetica?", ne *Il grado zero della scrittura*, Milano, Lerici, 1960. Sono gli stessi problemi che ponevano i formalisti russi quando affermavano che il fine della poesia è di rendere percettibile la tessitura di una parola in tutti i suoi aspetti (cfr. EJSCHENBAUM, *Lermontov*, Leningrado, 1924). In altri termini, per essi l'essenza del discorso poetico consisteva non nell'assenza ma nella molteplicità delle significazioni.

Gli è quindi impossibile isolare i riferimenti e deve cogliere il rimando complesso che l'espressione gli impone. Questo fa sì che il significato sia multiforme e non univoco e che la prima fase del processo comprensivo lasci insieme appagati e insoddisfatti per la sua stessa varietà. Di qui un secondo rivolgersi al messaggio, ormai arricchiti da uno schema di significazioni complesse che inevitabilmente hanno già tratto in gioco la nostra memoria di passate esperienze; la seconda ricezione sarà quindi arricchita da una serie di ricordi convogliati che entrano a interagire con i significati colti nel secondo contatto; significati i quali, a loro volta, saranno già inizialmente diversi da quelli del primo contatto, perché la complessità dello stimolo avrà automaticamente permesso che la nuova ricezione avvenga secondo una prospettiva diversa, secondo una nuova gerarchia degli stimoli. Il ricettore, rivolgendo l'attenzione di nuovo al complesso di stimoli, avrà ora portato in primo piano segni che prima aveva considerato in scorcio, e viceversa. Nell'atto transattivo in cui si compongono il bagaglio di ricordi convogliati e il sistema di significati, emerso nella seconda fase, insieme al sistema di significati emerso dalla prima (intervenuto a titolo di ricordo — di "armonico" della seconda fase di comprensione), ecco che prende forma un più ricco significato dell'espressione originaria. E quanto più la comprensione si complica, tanto più il messaggio originario — qual esso è, costituito della materia che lo realizza — anziché consumato appare rinnovato, pronto a più approfondite "letture". Si libera ora una vera e propria reazione a catena, tipica di quell'organizzazione di stimoli che usiamo indicare come "forma". Questa reazione in teoria è inarrestabile e di fatto cessa quando la forma cessa di apparire stimolante per il ricettore; ma in questo caso entra evidentemente in gioco il rilassamento dell'attenzione: una sorta di abitudine allo stimolo, per cui da un lato i segni che lo compongono, a furia di essere messi a fuoco — come un oggetto troppo guardato o una parola il cui significato

ci siamo rappresentati piú e piú volte ossessivamente — ingenerano una sorta di sazietà e appaiono ottusi (là dove esiste solo una ottusità temporanea della nostra sensibilità); e d'altro canto, trascinati dal meccanismo dell'abitudine, i ricordi che convogliamo nell'atto percettivo anziché essere un prodotto fresco della memoria eccitata si costituiscono come schemi, riassunti dei ricordi convogliati precedentemente. Si blocca qui il processo di fruizione estetica e la forma, come viene considerata, viene risolta in uno schema convenzionale in cui la nostra sensibilità troppo a lungo provocata vuole riposarsi. È quel che ci accade quando ci accorgiamo che stiamo ascoltando e apprezzando da troppi anni un brano musicale; giunge il momento che il brano ci appare ancora bello, ma solo perché ci siamo abituati a considerarlo tale, e in realtà ciò che ora godiamo nell'ascoltarlo è il ricordo delle emozioni che abbiamo provato un tempo; di fatto non proviamo piú nessuna emozione e la nostra sensibilità, non piú stimolata, non trascina piú la nostra immaginazione e la nostra intelligenza in nuove avventure comprensive. La forma, per noi, e per un certo periodo, si è consumata. ⁽²⁾ Spesso occorre rinverginare la sensibilità imponendole una lunga quarantena. Rivolgendoci al brano molto tempo dopo ci riscopriamo di nuovo freschi e stupiti di fronte alle sue suggestioni: ma non è che ci fossimo soltanto disabituati all'effetto di quegli stimoli acustici organizzati in un certo modo; il piú delle volte, nel frattempo, anche la nostra intelligenza si è maturata, la nostra memoria arricchita, la nostra cultura si è approfondita; questo basta perché la forma originaria possa risvegliare zone dell'intelligenza o della sensibilità che prima non esistevano e che ora si riconoscono nello stimolo di base e ne vengono su-

⁽²⁾ Sul "consumo" delle forme, delle espressioni linguistiche, si vedano le varie osservazioni di GILLO DORFLES, a es. *Le oscillazioni del gusto* (capp. XVIII e XIX); *Il divenire delle arti*, capitolo V; e il saggio *Entropia e razionalità del linguaggio letterario*, in "Aut Aut", n. 18.

scitate. Ma talora può accadere che nessuna quarantena ci restituisca piú lo stupore e il piacere di un tempo e che la forma sia morta definitivamente per noi; e questo può significare che la nostra crescita intellettuale si è atrofizzata oppure che l'opera come organizzazione di stimoli si rivolgeva a un ricettore diverso da quello che noi siamo oggi; e con noi sono cambiati anche gli altri ricettori: segno dunque che la forma, nata in un ambito culturale, rimane di fatto inutile in un altro ambito, i suoi stimoli mantengono capacità di referenza e di suggestione per gli uomini di un altro periodo e non piú per noi. In questo caso siamo i protagonisti di una piú vasta vicenda del gusto e della cultura e stiamo sperimentando una di quelle perdite di congenialità tra opera e fruitore che spesso caratterizzano un'epoca culturale e obbligano a scrivere quei capitoli critici che si chiamano "fortuna della tale opera". In questo caso sarebbe inesatto affermare che l'opera è morta o che sono morti i figli del nostro tempo alla comprensione della vera bellezza: sono queste espressioni ingenuie e avventate che si fondano sulla presunzione della oggettività e immutabilità del valore estetico, come dato che sussista indipendentemente dal processo transattivo. In realtà per quel dato periodo della storia dell'umanità (o della nostra storia personale) si sono bloccate alcune possibilità di transazione comprensiva. In fenomeni relativamente semplici, come la comprensione di un dato alfabeto, questi blocchi di possibilità transattive sono facilmente spiegabili: noi oggi non comprendiamo la lingua etrusca perché ne abbiamo perso il codice, la tavoletta comparata che ci ha permesso di scoprire la chiave dei geroglifici egiziani. Invece in fenomeni complessi come la comprensione di una forma estetica, in cui interagiscono fattori materiali e convenzioni semantiche, riferimenti linguistici e culturali, attitudini della sensibilità e decisioni della intelligenza, le ragioni sono assai piú complesse, così che comunemente si accetta la mancanza di congenialità come un fenomeno misterioso, oppure si cerca di negarla

attraverso capziose analisi critiche che intendono dimostrare l'assoluta e sovratemporale validità dell'incomprensione (come fece il Bettinelli con Dante). In realtà si tratta di fenomeni estetici che l'estetica — mentre ne può stabilire in generale le possibilità ⁽²⁾ — non può spiegare in particolare. È un compito che tocca alla psicologia, alla sociologia, all'antropologia, all'economia e ad altre scienze che studiano appunto i mutamenti che avvengono all'interno delle varie culture.

Tutto questo discorso ci ha permesso di chiarire che l'impressione di profondità sempre nuova, di totalità inclusiva, di "apertura" che ci pare di riconoscere sempre in ogni opera d'arte, si fonda sulla duplice natura dell'organizzazione comunicativa di una forma estetica e sulla tipica natura transattiva del processo di comprensione. L'impressione di apertura e totalità non è nello stimolo oggettivo, che di per sé è materialmente determinato; e non è nel soggetto che di per sé è disposto a tutte le aperture e a nessuna: ma nel rapporto conoscitivo nel corso del quale si attuano aperture suscitate e dirette dagli stimoli organizzati secondo intenzione estetica.

IL VALORE ESTETICO E LE DUE "APERTURE"

L'*apertura* quindi è, sotto questo aspetto, la condizione di ogni fruizione estetica e ogni forma fruibile in quanto dotata di valore estetico è "aperta". Lo è, come si è visto, anche quando l'artista mira a una comunicazione univoca e non ambigua.

La ricerca sulle opere aperte contemporaneamente ha messo tuttavia in luce, in certe poetiche, una intenzione di apertura *esplicita* e portata all'estremo limite: di una apertura che non si basa solo sulla natura caratteristica

⁽²⁾ Una vasta fenomenologia del rapporto interpretativo con riferimento a quei fenomeni di congenialità sui quali si stabiliscono le possibilità e le difficoltà di interpretazione di una forma, è da cercarsi in LUIGI PAREYSON, *Estetica* (in particolare il paragrafo 16 del capitolo *Lettura, interpretazione, critica*).

del risultato estetico, ma sugli elementi stessi che entrano a comporsi in risultato estetico. In altri termini il fatto che una frase del *Finnegans Wake* assuma una infinità di significati non si spiega in termini di riuscita estetica, come è avvenuto nel caso del verso di Racine; Joyce mirava a qualcosa di piú e di diverso, organizzava esteticamente un apparato di significanti che già di per se stesso era aperto e ambiguo. E d'altra parte l'ambiguità dei segni non può essere disgiunta dalla loro organizzazione estetica, anzi i due valori si sostengono e si motivano l'un l'altro.

Il problema si farà piú chiaro paragonando due brani, uno dalla *Divina Commedia* e l'altro dal *Finnegans Wake*. Nel primo, Dante vuole spiegare la natura della Santissima Trinità, comunicare quindi il concetto piú alto e piú arduo di tutto il suo poema, un concetto che peraltro è già stato chiarito in modo piuttosto univoco dalla speculazione teologica, passibile dunque, almeno secondo l'ideologia dantesca, di una sola interpretazione che è quella ortodossa. Il poeta usa pertanto parole ciascuna delle quali ha un dato referente preciso e dice:

O Luce eterna, che sola in Te sidi,
Sola t'intendi, e, da te intelletta
Ed intendente te, ami ed arridi!

Come abbiamo detto, l'idea della Trinità è spiegata in modo univoco dalla teologia cattolica e non sono possibili interpretazioni diverse del concetto; Dante accetta una ed una sola interpretazione e una e una sola ne propone: tuttavia, porgendo il concetto in una formula assolutamente originale, legando le idee espresse al materiale fonico e ritmico a tal punto che esso manifesta non solo il concetto in questione, ma il sentimento di gioiosa contemplazione che ne accompagna la comprensione (a tal punto che in esso dunque valori referenziali e valori emotivi si fondono in una forma fisica ormai indissociabile), fa sí che la nozione teologica si associ col modo

in cui viene esposta in misura tale che da questo momento sarà impossibile ricordarne una formulazione più efficace e pregnante. Di converso, ogni volta che si rilegge la terzina, l'idea del mistero trinitario si arricchisce di nuove emozioni e di nuove suggestioni immaginative e il suo significato, che pure è univoco, sembra approfondirsi e arricchirsi a ogni lettura.

Joyce invece, nel quinto capitolo del *Finnegans Wake*, vuole descrivere la misteriosa lettera che viene trovata in un letamaio e il cui significato è indecifrabile, oscuro perché multiforme; la lettera è lo stesso *Finnegans* e in definitiva è una immagine dell'universo che il *Finnegans* rispecchia sotto specie linguistica. Definirla è in fondo definire la natura stessa del cosmo; definirla è importante come per Dante definire la Trinità. Ma della Trinità si dà una sola nozione, mentre il cosmo-*Finnegans Wake*-lettera è un "chaosmos" e definirlo vuole dire indicarne, suggerirne la sostanziale ambiguità. L'autore deve dunque parlare di un oggetto non univoco e usando segni non univoci collegati secondo rapporti non univoci. La definizione occupa pagine e pagine del libro, ma in fondo ciascuna frase non fa che riproporre in una prospettiva diversa l'idea base, anzi il campo di idee. Prendiamone dunque una a caso:

"From quiqui quinet to michemiche chelet and a jambebatiste to a brulobrubulo! It is told in sounds in utter that, in signs so adds to, in universal, in polygluttural, in each ausiliary neutral idiom, sordomutics, florilingua, sheltafocal, flayflutter, a con's cubane, a pro's tutute, strassarab, ereperse and anythongue athall."

La caoticità, la polivalenza, la multi-interpretabilità di questo *chaosmos* scritto in tutti gli idiomi, il suo riflettere la storia intera (*Quinet, Michelet*) ma sotto forma del ciclo vichiano (*jambebatiste*), la polivalenza di un glossario imbarbarito (*polygluttural*), il richiamo a Bruno bruciato (*brulobrubulo*), le due allusioni oscene che unisco-

no in una sola radice il peccato e la malattia, ecco una serie — appena una serie, emersa a una prima ispezione interpretativa — di suggestioni che derivano dall'ambiguità stessa delle radici semantiche e dal disordine della costruzione sintattica. Questa pluralità semantica non determina ancora il *valore estetico*. E tuttavia è proprio la molteplicità degli etimi che provoca l'arditezza e la ricchezza suggestiva dei fonemi, anzi spesso un nuovo etimo è suggerito dal rapporto tra due suoni, così che il materiale auditivo e il repertorio dei riferimenti si fondono in modo indissolubile. Quindi la volontà di comunicare in modo ambiguo e aperto influisce sull'organizzazione totale del discorso determinandone la pregnanza sonora, la capacità di provocazione immaginativa; e l'organizzazione formale che questo materiale subisce, in un calibrarsi di rapporti sonori e ritmici, si riverbera sul gioco delle referenze e delle suggestioni arricchendolo e consentendo un assestamento organico, così che ormai neppure la più piccola radice etimologica può essere dislogata dall'insieme.

Quello che avviene nella terzina dantesca e nella frase joyciana è in fondo un procedimento analogo ai fini di una definizione della struttura dell'effetto estetico: un dato insieme di significati denotativi e connotativi si fonde con valori fisici per formare una forma organica. Entrambe le forme, se contemplate sotto il loro aspetto estetico, si rivelano *aperte* in quanto stimolo a una fruizione sempre rinnovata e sempre più profonda. Tuttavia nel caso di Dante si fruisce in modo sempre nuovo la comunicazione di un messaggio *univoco*; nel caso di Joyce l'autore vuole che si fruisca in modo sempre vario un messaggio che di per sé (e grazie alla forma che ha realizzato) è *plurivoco*. Si aggiunge qui alla ricchezza tipica della fruizione estetica una nuova forma di ricchezza che l'autore moderno si propone come valore da realizzare.

Questo valore che l'arte contemporanea intenzionalmente persegue, quello che si è tentato di identificare in

Joyce, è lo stesso che cerca di realizzare la musica seriale liberando l'ascolto dai binari obbligati della tonalità e moltiplicando i parametri su cui organizzare e gustare il materiale sonoro; è quello perseguito dalla pittura informale quando cerca di proporre non più una, ma varie direzioni di lettura di un quadro; è ciò cui mira il romanzo quando non ci racconta più una sola vicenda e un solo intreccio ma cerca di indirizzarci, in un solo libro, all'individuazione di più vicende e di più intrecci.

È un valore che non si identifica, teoricamente, col valore estetico, perché si tratta di un *progetto* comunicativo che deve incorporarsi in una *forma* riuscita per risultare efficace; e che si realizza solo se sostenuto da quella fondamentale apertura che è propria di ogni forma artistica riuscita. Di converso questo valore, quando è perseguito e attuato, caratterizza le forme che lo realizzano in modo tale che la loro riuscita estetica non può più essere fruita, valutata e spiegata se non facendo riferimento ad esso (in altri termini non si può apprezzare una composizione atonale se non valutando il fatto che essa vuole realizzare una sorta di apertura nei confronti dei rapporti chiusi della grammatica tonale ed è valida solo se vi riesce in modo eminente).

Questo valore, questa sorta di apertura di secondo grado cui mira l'arte contemporanea, potrebbe essere definita come accrescimento e moltiplicazione delle significazioni possibili di un messaggio: ma il termine si presta ad equivoco, perché molti non sarebbero disposti a parlare di "significato" a proposito del tipo di comunicazione fornito da un segno pittorico non figurativo o da una costellazione di suoni.

Definiremo dunque questa sorta di apertura come un accrescimento di *informazione*. Ma tale definizione sposta la nostra indagine su un altro piano e ci obbligherà a stabilire le possibilità di impiego, in campo estetico, di una "teoria dell'informazione".

APERTURA, INFORMAZIONE, COMUNICAZIONE

Le poetiche contemporanee, nel proporre strutture artistiche che richiedono un particolare impegno autonomo del fruitore, spesso una ricostruzione, sempre variabile, del materiale proposto, riflettono una generale tendenza della nostra cultura verso quei processi in cui, invece di una sequenza univoca e necessaria di eventi, si stabilisce come un campo di probabilità, una "ambiguità" di situazione, tale da stimolare scelte operative o interpretative volta a volta diverse.

Questa singolare situazione estetica e la difficoltà di definire esattamente quella "apertura" a cui varie poetiche odierne aspirano, ci inducono ora a esaminare un settore delle metodologie scientifiche, quello della teoria dell'informazione, nel quale ci pare possibile reperire indicazioni interessanti ai fini della nostra ricerca. Indicazioni in due sensi: da un lato crediamo che certe poetiche riflettano a modo loro la stessa situazione culturale da cui si sono originate le indagini sull'informazione; dall'altro crediamo che determinati strumenti offerti da queste indagini possano essere impiegati, fatte le debite trasposizioni, in campo estetico (ciò che altri, come si vedrà, ha già fatto). Ma prevediamo la facile obiezione che tra ricerche della scienza e operazioni dell'arte non possano esistere legami effettivi, e che ogni parallelo istituito sia

assolutamente gratuito. Per evitare dunque trasposizioni immediate e superficiali non sarà allora inutile esaminare dapprima i principi generali della teoria dell'informazione senza tentare riferimenti all'estetica, e solo in seguito vedere se e quali siano le connessioni e a quale prezzo gli strumenti dell'un campo possano essere impiegati nell'altro.

I

La teoria dell'informazione

La teoria dell'informazione tende a computare la quantità di informazioni contenuta in un determinato messaggio. Se ad esempio il bollettino meteorologico in data 4 agosto mi comunica: "Domani non nevierà", l'informazione che ne ricevo è molto scarsa, perché si tratta di un dato talmente scontato che la quantità delle cose che io so e le mie capacità di predizione degli eventi di domani non ne rimane aumentata. Ma se il 4 agosto il bollettino meteorologico mi comunica: "Domani 5 agosto nevierà", allora io ricevo una notevole quantità di informazione, data l'improbabilità del fatto annunciato. La quantità di informazione di un dato messaggio è delimitata da una serie di consapevolezze che io posso avere circa l'attendibilità di una fonte: se a un agente immobiliare che mi vende una casa chiedo se questa è molto umida e quello mi risponde "no", ne ricavo scarsa informazione e rimango ugualmente incerto sulla reale natura del fatto. Ma se lo stesso agente mi risponde "sì", contro ogni mia aspettativa e ogni suo interesse, allora io ricevo una buona quantità di informazione e so veramente qualcosa di più sull'argomento che mi interessa.

L'informazione è dunque una quantità *additiva*, è qualcosa che si aggiunge a ciò che già so e mi si presenta come acquisizione originale. Ma negli esempi suesposti si parlava di una informazione molto ampia e complessa, in cui la quota di novità dipendeva dal sistema

di attese del destinatario. In realtà l'informazione deve essere preliminarmente definita nell'ambito di situazioni assai più semplici, in cui la *quantità* di informazione possa essere misurata con sistemi matematici ed espressa in cifre, senza fare riferimento alle conoscenze di un ricettore eventuale; tale è il compito della teoria dell'informazione. I suoi calcoli si adattano a messaggi di ogni genere, a simboli numerici, a simboli linguistici, a sequenze di suoni, eccetera.

Per calcolare la quantità di informazione bisogna tener conto che il massimo di probabilità che un evento ha di accadere è 1. Il minimo è 0. La probabilità matematica di un evento oscilla dunque da uno a zero. Una moneta lanciata in aria ha uguali probabilità di ricadere mostrando sia testa che croce. La probabilità, di avere testa è dunque di $1/2$. La probabilità per un dado di dare, poniamo, tre, è invece $1/6$. La probabilità che due eventi indipendenti si verifichino insieme è data dal prodotto delle probabilità individuali: quindi la probabilità, ad esempio, che due dadi diano l'uno 1 e l'altro 6, è di $1/36$.

La relazione che vi è tra una serie di eventi che possono verificarsi e la serie delle probabilità connesse a questi eventi si stabilisce come rapporto tra una progressione aritmetica e una progressione geometrica: rapporto che è espresso da un logaritmo, poiché la seconda serie consisterà nel logaritmo della prima. L'espressione più piana di una quantità di informazione si ha dando: "informazione" uguale a:

$$\log \frac{\text{probabilità che il ricettore ha dopo ricevuto il messaggio}}{\text{probabilità che il ricettore aveva prima di ricevere il messaggio}}$$

Nel caso della moneta, se mi viene annunciato che la moneta mostrerà testa, l'espressione sarà:

$$\log \frac{1}{1/2} = 2$$

e quindi l'espressione, dato che, a messaggio ricevuto, la probabilità sarà sempre uno (posto che manchi il *rumore* di fondo, di cui parleremo), si può descrivere così:

informaz. = $-\log$ (probabilità per il ricevitore prima di ricevere il messaggio)

Nel caso della moneta:

$$-\log(1/2) = \log 2$$

La teoria dell'informazione, procedendo per scelte binarie, usa logaritmi di base 2 e chiama l'unità di informazione *bit* (o *binit*), contraendo le due parole *binary digit* (segnale binario). L'uso del logaritmo a base due ha questo vantaggio: poiché $\log_2 = 1$, un *bit* di informazione ci dice dunque quale delle due possibilità di un evento si sia verificata.

Per fare un altro esempio, dato un reticolato di 64 caselle, in una delle quali si vada a porre una pedina, se un informatore mi annuncia che la pedina si trova nella casella 48, l'informazione che io ricevo può essere misurata nel modo seguente: poiché inizialmente le mie possibilità di indovinare la casella erano $1/64$, pongo la espressione $-\log_2(1/64) = \log_2 64 = 6$. Ho dunque ricevuto una informazione computabile in 6 *bit*. (1)

Possiamo dire quindi che *la quantità d'informazione trasmessa da un messaggio è il logaritmo binario del numero di alternative suscettibili di definire il messaggio senza ambiguità.* (2)

(1) Cfr. l'esauriente trattazione di STANFORD GOLDMAN, *Information Theory*, New York, Prentice-Hall, 1953. Ci siamo pure basati su A. A. MOLES, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958.

(2) Questa definizione può essere ricondotta al principio adottato in linguistica, per cui ogni tratto distintivo, o fonema, all'interno di un'unità semantica, implica una scelta tra due termini di una opposizione (cfr. N. S. ТРУБЕЦКОЈ, *Principes de phonologie*, Paris, 1949, pag. 15 e pagg. 33 e sgg.; JAKOBSON, *Essais*, cit., pag. 104; sempre sulla

Per misurare la diminuzione o l'incremento della quantità di informazione, i teorici del problema ricorrono a un concetto mutuato dalla termodinamica e ormai passato ufficialmente a far parte del bagaglio terminologico della teoria dell'informazione; si tratta del concetto di *entropia*. Abbastanza noto perché tutti ne abbiano sentito parlare, esso è quindi abbastanza diffuso perché ciascuno lo intenda a modo proprio usandolo con molta disinvoltura, per cui sarà bene prenderlo un istante in esame per spoglierlo di quegli echi di cui la sua provenienza dalla termodinamica lo fascia non sempre in modo legittimo.

Per il secondo principio della termodinamica, enunciato da Clausius, mentre una data quantità di lavoro può trasformarsi in calore (come dice il primo principio), ogni qual volta si trasforma del calore in lavoro ci troviamo di fronte a tali limiti per cui il processo non avviene in modo completo e totale come nel caso del primo principio. Per ottenere lo scambio di una quantità di calore in lavoro una macchina deve avere scambi di calore tra due corpi a temperatura diversa: la sorgente di calore e il refrigerante. La macchina assorbe una quantità di calore dalla sorgente, ma non la trasforma tutta in lavoro perché ne cede parte al refrigerante. Il calore si trasforma quindi in lavoro Q_1 più il calore $Q_2 - Q_1$ che viene ceduto al refrigerante.

Data quindi una trasformazione di lavoro in calore

natura informazionale delle opposizioni fonologiche cfr. G. T. GUILBAUD, *La Cybernétique*, P.U.F., 1954, pag. 103). Nello stesso modo, anche la scelta di una forma grammaticale da parte del locutore mette il ricettore in presenza di un dato numero di bit d'informazione. Così, Boas ha dimostrato che un'espressione come "the man killed the bull" obbliga il ricettore, per dare un significato al messaggio, a elaborare scelte tra un numero dato di alternative. I linguisti hanno fatto ricorso alla teoria dell'informazione come a uno strumento privilegiato: la dialettica informazionale tra *ridondanza* e *improbabilità* (di cui parleremo) è stata così messa in rapporto con la dialettica linguistica tra *base di comparazione* e *varianti*, fra *tratti distintivi* e *tratti ridondanti*. Jakobson parla di linguaggio a *struttura granulare*, e pertanto suscettibile di quantificazione.

(primo principio), quando trasformo nuovamente questo calore in lavoro non ottengo piú la quantità di lavoro da cui ero partito. Si è avuto una degradazione o — come si suol dire — un “consumo” di energia che non sarà piú recuperato. L'energia si “consuma”. Alcuni processi naturali non sono dunque completamente reversibili: “questi processi hanno una *direzione* unica: con ognuno di essi il mondo fa un passo avanti, le cui tracce non possono essere cancellate in nessun modo”. (*) Se si vuole trovare una misura generale dell'irreversibilità, bisogna pensare che la natura dimostri, per cosí dire, una sorta di preferenza per certi stati piuttosto che per altri (quelli cioè verso cui evolvono i processi irreversibili): e occorrerà trovare una grandezza fisica che misuri quantitativamente la preferenza della natura per un certo stato; questa grandezza avrebbe la proprietà di crescere in tutti i processi irreversibili. Essa è l'entropia.

Il secondo principio della termodinamica con la sua affermazione del “consumo” dell'energia, è divenuto quindi il principio dell'entropia, a tal punto che si è comunemente associata l'idea di entropia all'idea di un “consumo” e a quel corollario per cui, contemplando la marcia di ogni processo naturale in direzione di un consumo crescente e di una progressiva degradazione di energia, si preconizza la “morte termica” dell'universo. Ma occorre sottolineare una volta per tutte che l'entropia, se in termodinamica è usata per definire un consumo (e se quindi qui si carica inevitabilmente di una tonalità pessimistica — se pure si è autorizzati a colorare emotivamente le riflessioni scientifiche), in realtà è una *misura statistica*, e quindi uno strumento matematicamente neutro. In altre parole, l'entropia è la misura di uno stato di maggiore *equiprobabilità* cui tendono i processi naturali. In questo senso si dice che la natura *ha preferenze*: la natura preferisce uno stato piú uniforme

(*) V. MAX PLANCK, *La conoscenza del mondo fisico*, Torino, Einaudi, 1954, pag. 19 e in generale tutto il capitolo primo.

a uno stato meno uniforme, e il calore passa da un corpo di temperatura piú alta a un corpo di temperatura piú bassa perché lo stato di uguale distribuzione della temperatura è piú probabile di uno stato di distribuzione ineguale. In altre parole la reciproca velocità delle molecole tende a uno stato di uniformità piuttosto che a quello stato di differenziazione in cui, alcune muovendo piú rapidamente di altre, si verificano variazioni termiche. Le indagini di Boltzmann sulla teoria cinetica dei gas hanno chiarito come di preferenza la natura tenda a un *disordine elementare*, di cui l'entropia è la misura. (1)

Tuttavia occorre insistere sul carattere *puramente statistico* del concetto di entropia, cosí come puramente statistico è, in fin dei conti, lo stesso principio di irreversibilità: come già Boltzmann aveva dimostrato, il processo di reversione in un sistema chiuso non è impossibile, è solo improbabile. La collisione delle molecole di un gas è retta da leggi statistiche che portano a una eguaglianza media delle differenze di velocità. Quando una molecola piú veloce urta una molecola piú lenta può anche accadere che la molecola piú lenta trasferisca parte della sua velocità a quella piú veloce, ma è statisticamente piú probabile il contrario, che cioè la molecola veloce rallenti la sua corsa e uniformi la sua velocità a quella della piú lenta, realizzando uno stato di maggiore uniformità, e quindi un aumento di disordine elementare. "La legge dell'aumento dell'entropia è garantita dunque dalla legge dei grandi numeri, familiare ad ogni tipo di statistica: ma non appartiene al tipo delle leggi fisiche strette che, come le leggi della meccanica, non consentono eccezioni." (2)

Come dalla teoria del "consumo" dell'energia si possa passare a una utilizzazione del concetto di entropia per

(1) V. PLANCK, *op. cit.*, cap. I.

(2) V. HANS REICHENBACH, *The Direction of Time*, Un. of California Press, 1956, pag. 55. Di diversa opinione appare Planck il quale inclina a considerare l'entropia una realtà naturale che esclude a priori fatti ritenuti impossibili dall'esperienza (*op. cit.*, pag. 30).

la teoria della informazione, ci viene chiarito da un ragionamento molto piano propostoci da Hans Reichenbach. La generale tendenza all'aumento dell'entropia propria ai processi fisici, non impedisce che possano verificarsi, come sperimentiamo di giorno in giorno, dei processi fisici in cui si verificano fatti di organizzazione, cioè un arrangiamento di eventi secondo una certa *improbabilità* (tutti i processi organici sono di questo tipo) e quindi secondo *entropia decrescente*. Data una curva universale dell'entropia, questi momenti di decrescita sono quelli che Reichenbach chiama *branch systems* — come delle deviazioni, delle diramazioni dalla curva — nei quali l'interagire di alcuni eventi porta a un'organizzazione di elementi. Facciamo un esempio: nella generale tendenza al disordine e quindi all'uniformità di disposizione che i venti ingenerano nelle migliaia di granelli di sabbia che costituiscono una spiaggia, l'improvviso passaggio di una creatura umana che imprima il suo piede sulla superficie della sabbia rappresenta un complesso interattivo di eventi che porta alla configurazione, statisticamente improbabilissima, dell'orma di un piede. Questa configurazione, che è una *forma*, un fatto di organizzazione, tenderà evidentemente a sparire sotto l'azione dei venti; in altre parole, se essa rappresentava una diramazione dalla curva generale dell'entropia (nell'ambito della quale l'entropia stessa decresceva, lasciando il posto a un *ordine improbabile*) questo sistema laterale tenderà tuttavia a essere riassorbito nella curva universale dell'entropia crescente. Nell'ambito di quel sistema tuttavia si sono verificati, proprio per il decrescere del disordine elementare e l'attuarsi di un ordine, dei rapporti di causa ed effetto: la causa era il complesso dei fatti intervenuti ad interagire coi granelli di sabbia (leggi: piede umano), l'effetto è l'organizzazione conseguente (leggi: orma).

L'esistenza di rapporti di causa ed effetto nei sistemi organizzati a entropia decrescente stabilisce l'esistenza del "ricordo": fisicamente parlando un ricordo è una registrazione, "è un arrangiamento l'ordine del quale

rimane preservato: è un ordine congelato, per così dire". (6) Esso ci aiuta a stabilire le catene causali, a ricostruire un fatto. Ma poiché la seconda legge della termodinamica conduce a riconoscere e fondare l'esistenza di ricordi del passato, e poiché il ricordo altro non è che un immagazzinamento di informazione, ecco *da ciò nascere una stretta relazione tra entropia e informazione.* (7)

Per questo non ci stupiremo se nei teorici dell'informazione troveremo largamente impiegato il termine di entropia: questo ci aiuterà anzi a capire che misurare la quantità di informazione significa misurare un ordine o un disordine secondo il quale un dato messaggio è organizzato.

Il concetto di informazione in Wiener

Per Norbert Wiener, che si avvale ampiamente della teoria dell'informazione per le sue ricerche di cibernetica, per capire cioè la possibilità di controllo e comunicazione negli esseri umani e nelle macchine, il contenuto informativo di un messaggio è dato dal suo grado di organizzazione; l'informazione è la misura di un ordine, e di conseguenza la misura del disordine, e cioè l'entropia, sarà l'opposto dell'informazione. Vale a dire che l'informazione di un messaggio è data dalla sua capacità di organizzarsi secondo un ordine particolare, sfuggendo quindi attraverso una sistemazione improbabile, a quella equiprobabilità, a quella uniformità, a quel disordine elementare cui gli eventi naturali tenderebbero di preferenza. Facciamo un esempio: se io getto a caso in aria una grande quantità di cubi sulle facce dei quali siano tracciate delle lettere alfabetiche, secondo ogni probabilità essi ricadranno dandomi una sequenza priva del minimo significato, ad esempio AAASQMFLLSUHOI

(6) v. REICHENBACH, *op. cit.*, pag. 151.

(7) *Op. cit.*, pag. 167.

ecc. Questa sequenza non mi dice nulla di particolare; mi direbbe qualcosa se fosse organizzata secondo le regole ortografiche di una data lingua, improntata a certi criteri ortografici e grammaticali, se insomma si basasse su un sistema previsto e organizzato di combinazioni possibili, e cioè su di un *codice*. Una lingua è un fatto umano, è un tipico *branch system* nel quale sono intervenuti numerosi fatti che hanno interagito per produrre uno stato di ordine, dei rapporti precisi. In quanto organizzazione — che sfugge all'equiprobabilità del disordine — la lingua rappresenta un evento *improbabile* rispetto alla curva generale dell'entropia. Ma questa organizzazione, naturalmente improbabile, fonda ora, all'interno del sistema, *una sua catena di probabilità*, le probabilità che reggono appunto l'organizzazione di una lingua, per cui, ad esempio, se a metà di una parola italiana a me sconosciuta incontro due consonanti di seguito, posso predire con un tasso di probabilità quasi assoluto che la lettera successiva sarà una vocale. Un esempio tipico di lingua, di *branch system*, di codice è dato in musica dal sistema tonale; esso è estremamente improbabile rispetto ai fatti acustici naturali (che si distribuiscono sotto forma di suoni bianchi), ma, all'interno del sistema organizzato che costituisce, stabilisce criteri di probabilità per cui posso predire con una certa sicurezza, almeno a grandi linee, la curva melodica di una sequenza di note, prevedendo ad esempio l'arrivo della tonica a un certo punto della successione.

La teoria dell'informazione nello studiare la trasmissione dei messaggi, li intende appunto come sistemi organizzati retti da leggi di probabilità convenute, nei quali può introdursi sotto forma di disturbo proveniente dall'esterno o di attenuazione del messaggio stesso (tutti elementi compresi sotto la categoria di "rumore") una quota di disordine, quindi di consumo della comunicazione, di aumento di entropia. Se il significato è l'organizzarsi del messaggio secondo certe regole di probabilità (*regole*, non la equiprobabilità statistica che è misurata positiva-

mente dall'entropia), allora il disordine è il pericolo che sta in agguato per distruggere il messaggio stesso, e l'entropia ne è la misura. *L'entropia sarà così la misura negativa del significato di un messaggio.* (*)

Per salvaguardare il messaggio da questo consumo, per far sí che, per quanto rumore si insinui a disturbare la ricezione, il suo significato (il suo ordine) si mantenga inalterato nelle linee essenziali, dovrò dunque, per cosí dire, fasciare il messaggio di reiterazioni dell'ordine convenzionato, di una sovrabbondanza di probabilità ben determinate, in modo che una quota sopravviva comunque al rumore. Questa sovrabbondanza di tali probabilità è la *ridondanza*. Assumiamo ad esempio di dover trasmettere il messaggio: "Ti odo." Poniamo che questa frase sia gridata da una vetta all'altra di due montagne, o trasmessa da una telegrafista inesperta nel premere linee e punti sul suo trasmettitore, o telefonata su di una linea disturbatissima, o scritta su di un foglio che dovrà essere abbandonato in mare nella classica bottiglia, sottoposto alle infiltrazioni dell'acqua. Tutti questi ostacoli e accidenti sono, dal punto di vista dell'informazione, *rumore*. Per essere sicuro che il messaggio verrà ricevuto in modo corretto, che un errore della telegrafista non lo farà diventare: "Ti odio" o i sibili del vento non lo rendano incomprensibile, io posso scrivere: "Ti odo, cioè ti sento." Detto in termini grossolani, per male che vadano le cose, chi riceve il messaggio avrà la possibilità, in base ai pochi e incompleti elementi raccolti, di ricostruirlo nel modo migliore.

In termini piú rigorosi, in un sistema linguistico, la ridondanza è data da tutto quell'insieme di regole sintattiche, ortografiche e grammaticali che entrano a co-

(*) V. NORBERT WIENER, *Introduzione alla cibernetica*, Torino, Einaudi, 1958, pag. 33. Riassumiamo: esiste un'equiprobabilità del disordine, rispetto a cui un ordine è un evento improbabile perché è la scelta di *una sola* catena di probabilità. Una volta attuato, un ordine costituisce un sistema di probabilità rispetto a cui ogni deviazione appare come improbabile.

stituire come i punti di passaggio obbligati di una lingua. In questo senso, come sistema di probabilità prefissate a cui riferirsi, una lingua è un *codice comunicativo*. L'uso dei pronomi, delle particelle, delle flessioni in determinate lingue, sono tutti elementi atti a complicare l'organizzazione dei messaggi e a renderli più aderenti a *certe* (e non altre) probabilità. All'estremo, si può dire che le stesse vocali intervengono nelle parole come elementi di ridondanza quasi per rendere più probabile e comprensibile la collocazione delle consonanti (che determinano la parola in questione). Un insieme di consonanti come "cvll" possono suggerirmi la parola "cavallo" più di quanto non facciano le vocali "ao". Queste ultime si inseriscono però tra le consonanti per darmi la parola completa e comprensibile, quasi come un di più di comprensibilità. Quando i teorici dell'informazione stabiliscono che la ridondanza della lingua inglese è del cinquanta per cento, vogliono dire che quando si parla inglese il cinquanta per cento di ciò che si dice è dovuto a quel che si vuol comunicare, l'altro cinquanta per cento è determinato dalla struttura del linguaggio e interviene come sovrappiù chiarificatore. Un telegramma, nel suo stile appunto "telegrafico", è in fondo un messaggio nel quale si è eliminata una piccola parte di ridondanza (pronomi, articoli, avverbi), quanto basta perché il significato non vada tuttavia perduto. D'altra parte in un telegramma la ridondanza perduta è compensata dall'introduzione di modi di dire convenzionali, di espressioni stereotipe che consentono quindi una facile comprensione e costituiscono una nuova forma di probabilità e di ordine.

A tal punto leggi di probabilità governano la ricorrenza degli elementi di un linguaggio, che applicando una ricerca statistica del genere alla struttura morfologica delle parole, è possibile predisporre un numero X di lettere scelte secondo criteri statistici di maggior ricorrenza in modo da costruire a caso sequenze che tuttavia han-

no molto in comune con la lingua sulla quale si è esercitato l'esperimento. (1)

Tutto questo ci porta però a concludere che quell'ordine che regola la comprensibilità di un messaggio ne fonda anche l'assoluta prevedibilità, in altre parole, la *banalità*. Quanto più è ordinato e comprensibile, tanto più un messaggio è *prevedibile*: i messaggi di auguri natalizi, o quelli di condoglianza, che seguono criteri di probabilità limitatissimi, sono di significato molto chiaro, ma ci dicono pochissimo che già non sappiamo.

Differenza tra significato e informazione

Tutto ciò porta a ritenere insoddisfacente l'opinione comune, accreditata dalla trattazione di Wiener, per cui *significato* di un messaggio e *informazione* in esso contenuta sarebbero sinonimi, collegandoli alle nozioni di *ordine* e *sistema di probabilità* e opposti entrambi alle nozioni di entropia e di disordine.

Tuttavia noi abbiamo già osservato che l'informazione dipende anche dalla fonte da cui ci proviene: è vero cioè che se un messaggio di auguri natalizi ci provenisse dal presidente del consiglio dei ministri dell'U.R.S.S. l'imprevedibilità dell'augurio ci sarebbe fonte di un accrescimento impensato di informazione: ma questo riconferma appunto il fatto che, come si diceva all'inizio, l'informazione in quanto additiva è legata alla *originalità*, alla *non-probabilità*. Come conciliare questo con il fatto che un messaggio tanto più *ha significato* quanto più è *probabile*, prevedibile in ogni passaggio della sua struttura? È chiaro che una frase come "ogni primavera spuntano

(1) A esempio, allineando una sequenza di lettere ottenute estraendo a sorte alcuni tra i trigrammi statisticamente più probabili nella lingua di Tito Livio, si ha un insieme di pseudoparole indubbiamente fornite di una certa loro "latinità": IBUS. CENT. IPITIA. VETIS. IPSE. CUM. VIVIUS. SE. ACETITI. DEDENTUR. (cfr. G. T. GUILBAUD, *La Cybernétique*, P.U.F., 1954, pag. 82).

i fiori" ha un significato molto piano, assolutamente inequivocabile, ha il massimo di significato e comunicabilità possibile; ma non aggiunge nulla a quello che già sappiamo.

Nei termini in cui prima abbiamo parlato di informazione, *non ci informa gran che*. Dobbiamo dunque concludere che *informazione e significato sono due cose diverse?*

Se leggiamo le pagine di Wiener non abbiamo motivo per arrivare a tali conclusioni: per Wiener informazione significa *ordine* e il suo contrario è misurato dall'entropia. Ma è pur vero che Wiener si serve della teoria dell'informazione per studiare le possibilità di comunicazione di un cervello elettronico, e quel che gli preme è stabilire i mezzi per cui una comunicazione risulti comprensibile. Egli non pone dunque alcuna differenza tra informazione e significato. Tuttavia a un certo punto egli esce in una affermazione estremamente importante: "un brano di informazione, per contribuire all'informazione generale della comunità, deve dire qualcosa di sostanzialmente diverso dal patrimonio di informazione già a disposizione della comunità"; e a questo proposito egli cita l'esempio dei grandi artisti il cui pregio sta nell'aver impostato certi modi di dire o di fare in modo inusitato, e vede il consumo delle loro opere come conseguenza del fatto che il pubblico si è abituato a considerare di patrimonio generale e quindi banale, ciò che in essi appariva invece per la prima volta e a titolo di assoluta originalità. ⁽¹⁰⁾

Riflettendo su questo punto ci accorgiamo che la comunicazione quotidiana è piena di espressioni che si oppongono alle consuetudini grammaticali o sintattiche e che proprio per questo ci scuotono e ci comunicano qualcosa di nuovo, anche se eludono le regole per le quali un significato viene abitualmente trasmesso. Succede così

⁽¹⁰⁾ Cfr. WIENER, *op. cit.*, pag. 145. Al proposito cfr. anche GILLO DORFLES, *Entropia e relazionalità del linguaggio letterario*, in "Aut Aut", n. 18 e *Il divenire delle arti*, Torino, 1959, pagg. 92 sgg.

che — data una lingua come sistema di probabilità — certi particolari elementi di *disordine* accrescono l'informazione di un messaggio.

Significato e informazione nel messaggio poetico

Nell'arte questo fatto poi succede per eccellenza, e la parola poetica è comunemente considerata quella che, ponendo in un rapporto assolutamente nuovo suono e concetto, suoni e parole tra loro, unendo frasi in modo non comune, comunica, insieme con un dato significato, una emozione inusitata; a tal punto che l'emozione sorge anche quando il significato non si fa immediatamente chiaro. Pensiamo a un amante che voglia esprimere il seguente concetto e lo esprima secondo tutte le regole di probabilità che il discorso gli impone: "Certe volte, quando io cerco di ricordare alcuni eventi che mi accaddero molto tempo fa mi pare quasi di rivedere un corso d'acqua; l'acqua che scorreva in tale corso era fredda e limpida. Il ricordo di questo corso d'acqua mi impressiona in modo particolare perché vicino a esso andava a sedersi la donna di cui allora ero innamorato e di cui sono innamorato tuttora. Io sono così innamorato di questa donna che, per una deformazione tipica degli innamorati, sono indotto a prendere in considerazione lei sola tra tutti gli esseri umani di sesso femminile esistenti al mondo. Debbo aggiungere, se mi è permessa l'espressione, che quel corso d'acqua, per il fatto che rimane associato nella mia memoria al ricordo della donna che io amo (e debbo dire che questa donna è molto bella) mi ingenera nell'animo una certa dolcezza; ora io, per un altro procedimento comune agli innamorati, trasferisco questa dolcezza che provo al corso d'acqua per causa del quale la provo: io dunque attribuisco la dolcezza al corso d'acqua come se essa fosse una sua qualità. Questo è quello che volevo dire; io spero di essermi spiegato." Tale suonerebbe la frase del nostro innamorato se questi, preoccupato di comunicare un si-

gnificato inoppugnabile e comprensibile, si attenesse a tutte le leggi della ridondanza. Noi comprenderemmo quello che egli dice, ma forse, dopo qualche tempo, ci dimenticheremmo dei fatti esposti. Se l'innamorato invece si chiama Francesco Petrarca, saltando a piè pari le regole di costruzione comune, usando traslati arditissimi, eliminando passaggi logici, trascurando persino di avvertire che egli ci parla di un fatto rimemorato e lasciandolo solo intendere attraverso l'uso di un passato remoto, ci dirà: "Chiare, fresche, e dolci acque — dove le belle membra — pose colei che sola a me par donna." Così facendo, in non più di sedici parole, riesce persino a dirci che da un lato egli ricorda e dall'altro ama ancora, e ci dice con quanta intensità ami col movimento stesso vivacissimo di questo ricordo che si esprime in un grido, con l'immediatezza di una visione presente. Mai come in questo caso noi tocchiamo con mano la violenza e la dolcezza di un amore, la qualità struggente di un ricordo. Ricevuta questa comunicazione abbiamo tesaurizzato un tasso di informazione enorme circa l'amore di Petrarca e l'essenza dell'amore in genere. Tra i due discorsi elencati non c'è nessuna differenza di *significato*; dunque nel secondo caso l'originalità di organizzazione, l'imprevedibilità *rispetto a un sistema di probabilità*, la disorganizzazione introdotta in esso è l'unico elemento che ha determinato una crescita di informazione.

Preveniamo qui una facile obiezione: non è il solo aumento di imprevedibilità che fa il fascino del discorso poetico; in tal caso dovrebbero essere molto più poetici i versi del Burchiello che dicono: "Zanzaverata di peducci fritti — e belletti in brodetto senza agresto — disputavan con ira nel Digesto — ove parla de' broccoli sconfitti." Qui si vuol solo affermare che *un certo modo* ⁽¹⁾ di usare il linguaggio inconsuetamente ha deter-

(1) "Un certo modo." Quale? Quello che l'estetica definisce come caratteristico della forma artistica riuscita, fornita di valore estetico. Quello, infine, analizzato e definito nel saggio precedente, *Analisi del linguaggio poetico* al paragrafo "Lo stimolo estetico".

minato il risultato poetico; e che l'uso delle probabilità contemplate dal sistema linguistico non ci avrebbe dato nulla. Questo almeno posto che la novità non fosse stata, anziché nelle espressioni — o in un modo di rivivere sentimenti abituali — nelle cose dette: e in tal senso un bollettino radio che annuncia secondo ogni regola di ridondanza il lancio di una bomba atomica su Roma sarebbe carico di informazione. Ma questo discorso ci porta fuori da un esame delle strutture di un sistema linguistico (e ci porta fuori da un discorso estetico: segno questo che veramente l'estetica deve interessarsi più ai *modi di dire* che a *ciò che vien detto*). E poi, mentre i versi di Petrarca veicolano informazione a chiunque sia in grado di coglierne il significato, anche a Petrarca stesso, il bollettino sul lancio atomico non direbbe nulla, invece, al pilota che ha effettuato il lancio, e non direbbe più nulla a chi lo ascoltasse per la seconda volta. Noi stiamo dunque esaminando la possibilità di veicolare una *informazione* che non sia "significato" abituale *attraverso un impiego delle strutture convenzionali di un linguaggio, che si opponga alle leggi di probabilità che lo regolano dall'interno.*

In tale caso, di conseguenza, l'informazione sarebbe associata non all'ordine ma al *disordine*, almeno a un certo tipo di *non-ordine-abituale-e-prevedibile*. È stato detto che la misura positiva di una tale informazione (in quanto distinta dal significato) sia l'entropia. Ma se l'entropia è il disordine al massimo grado e — in seno ad essa — la coesistenza di *tutte* le probabilità e di *nessuna*, allora l'informazione data da un messaggio organizzato intenzionalmente (messaggio poetico o comune) apparirà solo come una particolarissima forma di disordine: un disordine che appare tale in quanto parte da un ordine preesistente. Si può ancora parlare di entropia a questo proposito?

La trasmissione dell'informazione

Torniamo per un momento all'esempio classico della teoria cinetica dei gas, all'immagine di un recipiente pieno di molecole di gas che si muovono a velocità uniforme. Il moto di queste molecole essendo regolato da leggi puramente statistiche, l'entropia del sistema è molto alta e — se pur possiamo predire il comportamento complessivo del sistema — ci riesce difficile predire la posizione successiva di una data molecola; in altri termini la molecola può comportarsi nei modi più svariati, è per così dire carica di tutte le possibilità, noi sappiamo che potrà ricoprire una gran quantità di posizioni, ma non sappiamo quali. Per poter determinare meglio il comportamento delle molecole singole occorrerebbe differenziare la loro velocità, introdurre — in una parola — un ordine nel sistema e diminuirne l'entropia: in tal modo avremo accresciuto la possibilità che una molecola si comporti in un dato modo, ma avremo limitato le sue molteplici possibilità iniziali (sottomettendole a un codice).

Così se io voglio sapere qualcosa sul comportamento di una particella singola, allora l'informazione che cerco *si oppone* all'entropia. Ma se voglio conoscere tutti i comportamenti possibili di cui ogni particella sarà capace, allora *l'informazione che cerco sarà direttamente proporzionale all'entropia*; ponendo ordine nel sistema e diminuendone l'entropia saprò molto in un certo senso e molto meno in un altro.

Lo stesso avviene con la trasmissione di una informazione.

Cerchiamo di chiarire questo punto rifacendoci alla formula con cui normalmente si esprime il valore di una informazione:

$$I = N \log h$$

in cui "h" rappresenta il numero di elementi tra cui

scegliere e N il numero di scelte che si possono fare (nel caso dei due dadi $h = 6$ e $N = 2$; nel caso della scacchiera $h = 64$ e $N =$ tutte le mosse consentite dalle regole degli scacchi).

Ora in un sistema ad alta entropia (dove tutte le combinazioni possono avverarsi) i valori di N e di h sono altissimi: e quindi è altissimo il valore dell'informazione che si *potrebbe* trasmettere sul comportamento di uno o più elementi del sistema. Ma è difficilissimo comunicare tante scelte binarie quante ne servono per individuare l'elemento scelto e definire le sue combinazioni con altri elementi.

Com'è che si può comunicare agevolmente una informazione? Riducendo il numero degli elementi in gioco e delle scelte possibili: introducendo un codice, un sistema di regole che contempli un numero fisso di elementi, escluda certe combinazioni e ne consenta solo altre. In questo caso si potrà veicolare una informazione attraverso un ragionevole numero di scelte binarie. Ma i valori di N e di h diminuiscono e di conseguenza diminuisce il valore dell'informazione ricevuta.

Così quanto più grande l'informazione tanto più è difficile comunicarla in qualche modo; quanto più il messaggio comunica in modo chiaro, tanto meno informa.

Ecco perché Shannon e Weaver, nel loro classico libro sulla teoria dell'informazione ⁽¹²⁾ intendono proprio l'informazione come direttamente proporzionale all'entropia. Che Shannon, uno dei fondatori della teoria, tenga d'occhio questo aspetto dell'informazione è riconosciuto da altri studiosi. ⁽¹³⁾ Tutti costoro però ci ricordano che, intesa in tal senso strettamente statistico, l'informazione, essendo misura di una possibilità, non ha nulla a che vedere col contenuto vero o falso di un messaggio (col

⁽¹²⁾ R. SHANNON e W. WEAVER, *The Mathematical Theory of Communication*, Illinois Un. Press, 1949.

⁽¹³⁾ Cfr. GOLDMAN, *op. cit.*, pagg. 330-331 e GUILBAUD, *op. cit.*, pag. 65.

suo "significato"). Tutto ciò si chiarisce meglio seguendo talune affermazioni che Warren Weaver fa in un saggio destinato a una più ampia divulgazione della matematica dell'informazione: (14) "In questa nuova teoria la parola informazione si riferisce non tanto a quanto si dice ma a quanto si potrebbe dire; cioè l'informazione è la misura della nostra libertà di scelta nella selezione di un messaggio... Dobbiamo ricordare che nella teoria matematica della comunicazione noi non siamo interessati al significato dei messaggi individuali, ma alla natura statistica globale della sorgente d'informazione...

"Il concetto di informazione sviluppato in questa teoria sembra dapprima bizzarro e non soddisfacente; non soddisfacente perché non ha niente a che fare con il significato e bizzarro perché non si riferisce soltanto a un singolo messaggio ma piuttosto al carattere statistico di un insieme di messaggi; bizzarro anche poiché in tali termini statistici le parole informazione e incertezza sono strettamente legate tra loro."

Col che abbiamo ricondotto il lungo discorso sulla teoria della informazione al problema che ci sta a cuore: e tuttavia dobbiamo chiederci se ancora sia legittimo applicare tali concetti, a guisa di strumenti di indagine, alle questioni di estetica. Se non altro perché è risultato chiaro che il senso *statistico* di "informazione" è molto più ampio di quello *comunicativo*.

Statisticamente ho informazione quando — *al di qua* di ogni ordine — ho la compresenza di tutte le probabilità *a livello della sorgente di informazione*.

Comunicativamente invece ho informazione quando: 1) in seno al disordine originario ho ritagliato e costituito un ordine come sistema di probabilità, e cioè un codice; 2) in seno a questo sistema, senza ritornare *al di qua* (prima di esso), introduco — attraverso l'elabora-

(14) WARREN WEAVER, *La matematica dell'informazione*, nel volume *Controllo Automatico*, Milano, Martello, 1956.

zione di un messaggio ambiguo rispetto alle regole del codice — elementi di disordine, che si pongono in tensione dialettica rispetto all'ordine di fondo (il messaggio mette in crisi il codice).

Occorrerà dunque esaminare come si presenta l'impiego di questo disordine finalizzato alla comunicazione in un discorso poetico, tenendo presente che esso non può più essere identificato alla nozione statistica di entropia *se non in senso traslato*: il disordine che comunica è disordine-rispetto-a-un-ordine-precedente.

II

Discorso poetico e informazione

L'esempio del Petrarca si inquadra singolarmente in questo contesto: ci ha almeno suggerito l'idea che, nell'arte, uno degli elementi di singolarità del discorso estetico sia dato proprio dal fatto che viene rotto l'ordine probabilistico del linguaggio, atto a veicolare significati normali, proprio per accrescere il numero dei significati possibili. Questo tipo di informazione è tipico di ogni messaggio estetico e coincide con quella basilare apertura di *ogni* opera d'arte, considerata nel capitolo precedente.

Passiamo ora a considerare esempi di un'arte moderna in cui volontariamente si intenda accrescere il significato comunemente inteso.

Secondo le leggi della ridondanza, se io pronuncio l'articolo "il", la possibilità che la parola successiva sia un pronome o un nome è altissima; e se dico "nel caso" è altissima la probabilità che la parola seguente sia "che" e non "elefante". Questo nel discorso comune, ed è bene che sia così. Weaver, che fa esempi del genere, conclude dicendo che, invece, è bassissima la probabilità di una frase come "a Costantinopoli pescando uno sgradevole garofano"; questo, naturalmente, secondo le leggi statistiche che reggono la lingua comune; ma è impressionante come una frase del genere sembri un esempio di scrittura automatica surrealista.

Leggiamo ora *L'Isola* di Ungaretti:

A una proda ove sera era perenne
di anziane selve assortite, scese
e s'inoltrò
e lo richiamò rumore di penne
ch'erasi sciolto dallo stridulo
batticuore dell'acqua torrida...

Farei torto al lettore se lo richiamassi a seguire passo per passo le contravvenzioni a quelle leggi di probabilità, tipiche della nostra lingua, attuate in questi pochi versi. E gli farei ugualmente torto se iniziassi una lunga discussione critica per dimostrargli che leggendo questa poesia — assolutamente priva di “significato” nel senso comune del termine — ricevo una massa vertiginosa di informazione circa quest'isola, anzi, ogni volta che mi pongo a rileggere la poesia apprendo qualcosa di più intorno a essa; il messaggio pare proliferare a ogni sguardo, aprirsi a continue prospettive — come appunto voleva il poeta nello scrivere i suoi versi e come cercava di provocare nel lettore tenendo conto di tutte le associazioni che l'accostamento di due parole inconsuete poteva stabilire.

E se ci ripugna la terminologia tecnica della teoria dell'informazione, diciamo pure che quella che tesaurizziamo non è “informazione”, ma “significato poetico, significato fantastico, senso profondo della parola poetica.”; distinguendolo dal significato ordinario avremo fatto in fondo la stessa cosa; e se qui si parlerà ancora di informazione per indicare la ricchezza di sensi estetici di un messaggio, ciò avverrà ai fini di mettere in rilievo le analogie che ci interessano. ⁽¹⁵⁾

⁽¹⁵⁾ È il problema che si erano posti i formalisti russi, senza pensarlo in termini di informazione, quando avevano teorizzato l'effetto di *straniamento* (*priëm ostrannennija*). È stupefacente pensare che l'articolo di SKLOVSKIJ, *Iskusstvo kak priëm* (L'arte come artificio) — che è del 1917 — anticipasse tutte le possibili applicazioni estetiche di una teoria

Ricordiamo ancora — a scanso di equivoci — che, posta l'equazione "informazione = opposto del significato", questa equazione non deve avere una funzione assiologica e non deve intervenire come parametro di giudizio: se no, come si è detto, i versi del Burchiello sarebbero più belli di quelli del Petrarca, e un qualunque *cadavere squisito* surrealista (qualsiasi garofano sgradevole di Costantinopoli) sarebbe più valido dei versi di Ungaretti. Il concetto di informazione aiuta a capire una direzione nella quale il discorso estetico si muove, e sulla quale intervengono poi altri fattori organizzativi: cioè, ogni rottura dell'organizzazione banale presuppone un nuovo tipo di organizzazione, *che è disordine rispetto alla organizzazione precedente, ma è ordine rispetto a parametri assunti all'interno del nuovo discorso*. Tuttavia non possiamo non disconoscere che mentre l'arte classica si attuava contravvenendo all'ordine convenzionale *entro limiti ben definiti*, l'arte contemporanea manifesta tra le sue caratteristiche essenziali quella di porre continuamente un ordine altamente "improbabile" *rispetto a quello da cui si muove*. In altre parole, mentre l'arte classica introduceva movenze originali all'interno di un sistema linguistico di cui sostanzialmente rispettava le regole basilari, l'arte contemporanea attua la sua originalità nel porre (talora opera per opera) un *nuovo sistema linguistico* che ha in sé le sue nuove leggi. In realtà, più che di instaurazione di un nuovo sistema,

dell'informazione che non esisteva ancora. Lo straniamento era per lui una deviazione dalla norma, un colpire il lettore con un artificio che si opponesse ai suoi sistemi di aspettative e fissasse la sua attenzione sull'elemento poetico che gli veniva proposto. Sklovskij fa l'analisi di certe soluzioni stilistiche di Tolstoj, dove l'autore finge di non riconoscere certi oggetti e li descrive come se li vedesse per la prima volta. La stessa preoccupazione è presente nell'analisi che Sklovskij fa del *Tristram Shandy*: anche qui si mettono in evidenza le continue violazioni alla norma su cui si regge il romanzo. Cfr. ERLICH, *op cit.* e — per una traduzione francese del testo di Sklovskij — cfr. l'antologia (a cura di S. TOOROV) *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1966 (dove tuttavia il termine di "ostrannennija" è tradotto con "singularisation" — espressione che non rende affatto il concetto).

si può parlare di un continuo movimento pendolare tra il rifiuto del sistema linguistico tradizionale e la conservazione di esso: se si introducesse un sistema assolutamente nuovo, il discorso si dissolverebbe nell'incomunicazione; la dialettica tra *forma* e *possibilità* di significati multipli che già ci è parsa essenziale alle opere "aperte" si attua proprio in questo moto pendolare. Il poeta contemporaneo propone un sistema che non è piú quello della lingua in cui si esprime, ma non è neppure quello di una lingua inesistente: ⁽¹⁶⁾ introduce moduli di disordine organizzato all'interno di un sistema per accrescerne la possibilità di informazione.

È chiarissimo che nei versi petrarcheschi citati c'è una tale ricchezza di significati da non far rimpiangere, nessuna poesia contemporanea: ci si può sempre trovare qualcosa di fresco e di nuovo a ogni lettura. Ma esaminiamo ora un'altra lirica d'amore, una tra le piú alte di tutti i tempi, a nostro avviso, *La front aux vitres...* di Eluard:

La front aux vitres comme font les veilleurs de chagrin
 Ciel dont j'ai dépassé la nuit
 Plaines toutes petites dans mes mains ouvertes
 Dans leur double horizon inerte indifférent
 La front aux vitres comme font les veilleurs de chagrin
 Je te cherche par delà l'attente
 Je te cherche par delà moi-même
 Et je ne sais plus tant je t'aime
 Le quel de nous deux est absent.

Noteremo come la situazione emotiva sia piú o meno la stessa di *Chiare, fresche, e dolci acque*: tuttavia, indipendentemente dalla assoluta validità estetica dei due brani poetici, il procedimento comunicativo è radical-

⁽¹⁶⁾ Così facevano invece certi dadaisti, e Hugo Ball al "Cabaret Voltaire" di Zurigo, nel 1916, recitava versi in una sorta di *jargon* fantastico; e così fa certa avanguardia musicale affidandosi *unicamente* alla felicità del caso. Ma questi sono appunto esempi limite il cui valore sperimentale consiste appunto nel fissare dei confini.

mente diverso. In Petrarca la parziale rottura di un ordine della lingua-codice, per instaurare tuttavia un ordine unidirezionale del messaggio nel quale, insieme con una organizzazione originale di elementi fonici, ritmi, soluzioni sintattiche (che costituisce la individualità estetica del discorso), si veicolasse contemporaneamente un significato semantico di tipo comune, comprensibile in un solo modo; in Eluard invece l'aperta intenzione di far sí che la ricchezza dei sensi poetici nasca proprio dalla ambiguità del messaggio: la situazione di sospensione, di tensione emotiva nasce proprio per il fatto che il poeta suggerisce insieme molti gesti e molte emozioni tra le quali il lettore può scegliere quelle che meglio lo introducono alla compartecipazione del momento emotivo descritto, integrando gli accenni con il contributo delle proprie associazioni mentali.

Tutto questo significa soltanto che il poeta contemporaneo costruisce il suo messaggio poetico con mezzi e sistemi diversi da quelli del poeta medievale: i risultati non sono in questione, e un'analisi dell'opera d'arte in termini di informazione non rende ragione del suo risultato estetico, ma si limita soltanto a mettere in luce talune sue caratteristiche e possibilità comunicative. (17)

Ma dal raffronto emergono due *poetiche* diverse: la seconda tende a una multipolarità dell'opera e ha tutte le caratteristiche di una creatura del proprio tempo, di un tempo in cui certe discipline matematiche si interessano alla ricchezza dei contenuti possibili in messaggi dalla struttura ambigua, aperti multidirezionalmente.

(17) In altre parole, il fatto che un'opera d'arte dia un certo tipo di informazione contribuisce senz'altro a determinare il suo valore estetico, e cioè il modo con cui la "leggiamo" e la apprezziamo. Una data quantità di informazione costituisce un elemento che viene a giocare nel rapporto formale complessivo e che pone alla forma le proprie condizioni. Tuttavia, credere che una analisi in termini di informazione possa esaurire il problema della valutazione di un'opera d'arte può portare a ingenuità di vario genere, quali ci paiono manifestate nel *Symposium su Information Theory and the Arts*, apparso nel "Journal of Aesthetics and Art Criticism", giugno 1959.

Applicazioni al discorso musicale

Volendo poi operare trasposizioni sul piano musicale, gli esempi sono intuitivi: una forma sonata classica rappresenta un sistema di probabilità nell'ambito del quale è facile predire il succedersi e il sovrapporsi dei temi; il sistema tonale instaura altre regole di probabilità in base alle quali il mio piacere e la mia attenzione di ascoltatore sono dati proprio dall'attesa di determinate risoluzioni dello sviluppo musicale sulla tonica. All'interno di questi sistemi è chiaro che l'artista introduce continue rotture dello schema probabilistico e varia all'infinito lo schema piú elementare che è rappresentato dalla successione in scala di tutti i suoni della gamma. Il sistema dodecafonico è in fondo un altro sistema di probabilità. Quando invece in una composizione seriale contemporanea il musicista sceglie una costellazione di suoni da relazionare in modi molteplici, egli rompe l'ordine banale della probabilità tonale e istituisce un certo disordine che, rispetto all'ordine di partenza, è altissimo: tuttavia introduce nuovi moduli di organizzazione che, opponendosi ai vecchi, provocano una vasta disponibilità di messaggi, quindi una grande informazione, e tuttavia permettono l'organizzarsi di nuovi tipi di discorso, quindi di nuovi significati. Anche qui abbiamo una poetica che si propone la disponibilità dell'informazione, e fa di questa disponibilità un metodo di costruzione. Questo non determina il risultato estetico: mille goffe costellazioni di suoni svincolati dal sistema tonale mi diranno meno (mi informeranno meno, mi arricchiranno meno) della *Eine kleine Nachtmusik*. Tuttavia si rileva che la nuova musica si muove in una data direzione costruttiva, alla ricerca di strutture di discorso in cui la possibilità di esiti diversi appaia come il fine primario.

C'è una lettera di Webern a Hildegard Jone (1^a) che

(1^a) Cfr. *Briefe* (tr. it. *Verso la nuova musica*, Milano, Bompiani, 1963).

suona così: "Ho trovato una *serie* (vale a dire dodici suoni) che già in se stessa contiene una quantità di rapporti interni (dei dodici suoni tra loro). Cosa che forse è simile ad un celebre detto antico:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

"Da leggersi una volta orizzontalmente... indi verticalmente: dall'alto in basso, in alto, in basso... ecc." Ci pare singolare che Webern cercasse per la sua costellazione un parallelo del genere, perché questa notissima costruzione leggibile in più sensi è la stessa che viene portata a esempio da studiosi dell'informazione quando esaminano la tecnica di costruzione delle parole incrociate per studiare le possibilità statistiche che due o più sequenze di lettere hanno di combinarsi in messaggi diversi. L'immagine che Webern ha avuto per analogia è l'immagine di un esempio tipico della statistica, della teoria della probabilità e della matematica dell'informazione. Singolare coincidenza. Fermo restando che per Webern questa trovata tecnica era solo *uno* dei mezzi organizzativi del suo discorso musicale, mentre nella costruzione di un *puzzle* una tale analisi combinatoria rappresenta il punto d'arrivo.

Una costellazione è un elemento d'ordine: quindi la poetica dell'apertura, se implica la ricerca di una fonte di messaggi possibili dotata di un certo *disordine*, cerca tuttavia di realizzare questa condizione senza rinunciare alla trasmissione di un messaggio organizzato: oscillazione pendolare, si è detto, tra un sistema di probabilità ormai istituzionalizzato e il puro disordine: *organizzazione originale del disordine*. Questa oscillazione, per cui l'accrescersi di significato comporta perdita di informazione e l'accrescersi di informazione comporta perdita

di significato, è tenuta presente da Weaver: "Si ha la vaga sensazione che l'informazione e il significato possano essere qualcosa di analogo a un paio di variabili canonicamente coniugate nella teoria dei quanti, cioè che l'informazione e il significato possano essere assoggettati a qualche restrizione combinata che implichi il sacrificio di uno di essi se si insiste a ottenere troppo dall'altro." (19)

L'informazione, l'ordine e il disordine

Una impegnata applicazione delle ricerche sull'informazione all'estetica musicale è stata attuata da Abraham Moles in numerosi studi, tutti riassunti nel suo volume *Théorie de l'information et perception esthétique*. (20) Moles accetta chiaramente una nozione di informazione come direttamente proporzionale all'imprevedibilità, e nettamente distinta dal significato. E il problema che si pone è quello di un messaggio ricco di informazione perché ambiguo e tuttavia, proprio per questo, difficile da decodificare. È un problema che abbiamo già individuato: tendendo a un massimo di imprevedibilità si tende a un massimo di disordine in cui non solo i più comuni, ma tutti i significati possibili risultino inorganizzabili. Non è chi non veda come questo problema sia per eccellenza quello di una musica che tende all'assorbimento di tutti i suoni possibili, a un allargamento della gamma usabile, a un intervento del caso nel processo compositivo. La polemica tra i sostenitori della musica d'avanguardia e i suoi critici (21) si svolge proprio intorno alla comprensibilità o meno di un fatto sonoro la cui complessità superi ogni abitudine dell'orecchio e ogni sistema

(19) W. WEAVER, *op. cit.*, pag. 141.

(20) Flammarion, Paris, 1958. Articoli precedenti sullo stesso argomento sono apparsi su vari numeri dei *Cahiers d'études de Radio-Télévision*.

(21) Cfr. "Incontri Musicali", III, 1959 con la polemica tra Henri Pousseur e Nicolas Ruwet.

di probabilità come lingua istituzionalizzata. E per noi il problema è sempre quello di una dialettica tra forma e apertura, tra libera multipolarità e permanenza, nella varietà dei possibili, di un'opera.

Per una teoria dell'informazione il messaggio più difficile a trasmettere sarà quello che, facendo ricorso a una più vasta area di sensibilità del ricettore, si avvarrà di un canale più vasto, più disposto a lasciar passare un gran numero di elementi senza *filtrarli*: questo canale veicola una vasta informazione, ma a rischio di una scarsa intelligibilità. Quando Edgard Allan Poe nella sua *Philosophy of Composition* poneva limiti di lunghezza a una buona poesia definendola come quella che può essere letta in una sola seduta (poiché l'effetto complessivo, per esser valido, non deve essere spezzettato e dilazionato) si poneva in effetti un problema circa la capacità, da parte del lettore, di ricevere e assimilare l'informazione poetica; e il problema dei limiti dell'opera, che ricorre sovente nell'estetica antica, è meno peregrino di quel che sembri, ed esprime la preoccupazione circa il rapporto interattivo tra soggetto umano e una massa oggettiva di stimoli organizzati a guisa di effetti comprensibili. In Moles un problema del genere, arricchito di consapevolezza psicologica e fenomenologica, diventa il problema di una "soglia percettiva della durata": data una breve successione di fatti melodici ripetuta a velocità sempre crescenti, si arriva a un momento in cui l'orecchio non percepisce più i suoni distinti ma avverte solo un impasto sonoro indifferenziato. Questa soglia, misurabile, indica dei limiti invalicabili. Ma tutto questo significa proprio quanto si era già detto, e cioè che un puro disordine non preparato in vista di un rapporto con un soggetto abituato a muoversi tra sistemi di probabilità, non informa più nessuno. La tendenza al disordine che caratterizza positivamente la poetica dell'apertura dovrà essere tendenza al disordine *dominato*, alla *possibilità* compresa in un *campo*, alla libertà sorvegliata da

germi di formatività presenti nella forma che si offre aperta alle libere scelte del fruitore.

Tra l'offerta di una pluralità di mondi formali e l'offerta del caos indifferenziato, sprovvisto di ogni possibilità di fruizione estetica, il passo è breve: solo una dialettica pendolare può salvare il compositore di un'opera aperta.

Un esempio tipico di questa condizione, ci pare, è dato dal compositore elettronico che, trovandosi a disporre del regno illimitato dei suoni e dei rumori, può venirne sovrappaffato e dominato: egli vuole offrire al proprio ascoltatore un materiale sonoro di estrema e complessa libertà, ma parla sempre in termini di filtraggio e montaggio del proprio materiale: introduce delle ascisse come per incanalare il disordine elementare entro matrici di possibilità orientata. In fondo, come nota bene Moles, al limite la differenza tra *perturbazione* e *segnale* non esiste: essa è posta solo da un atto intenzionale. Nella composizione elettronica la differenza tra *rumore* e *suono* scompare nell'atto volontario in cui il creatore *offre* all'ascoltatore il suo magma sonoro *da interpretare*. Ma in questo tendere al massimo disordine e alla massima informazione egli deve sacrificare (fortunatamente) qualcosa della sua libertà e introdurre quei moduli d'ordine che permetteranno all'ascoltatore di muoversi in modo orientato in mezzo a un rumore che interpreterà come segnale perché si renderà conto che è stato scelto e, in una certa misura, organizzato. ⁽²⁾

Moles crede di poter rilevare, come già ha fatto Weaver, una sorta di principio di indeterminazione che limita l'informazione con l'accrescersi dell'intelligibilità; e facendo un passo avanti, e ritenendo che questa indeter-

⁽²⁾ Cfr. MOLES, *op. cit.*, pag. 88. " Si la matière sonore du bruit blanc est informe, quel est le caractère d'ordre minimum qu'il faut lui apporter pour lui conférer une identité; quel est le minimum de forme spectrale qu'il faut lui fournir pour lui donner cette individualité? " Questo è appunto il problema compositivo del musicista elettronico.

minazione sia una costante del mondo naturale a un certo livello, la esprime con una formula che gli pare ricordare dappresso quella che esprime l'incertezza delle osservazioni nella fisica quantistica. Ma a questo punto, se la metodologia e la logica dell'indeterminazione, così come appaiono nelle discipline scientifiche, rappresentano, di fronte all'esperienza artistica, un fatto culturale che influisce sulla formulazione delle poetiche senza costituirne peraltro la rigorosa spiegazione esprimibile per formule, questo secondo tipo di indeterminazione a livello del rapporto libertà-intelligibilità ci pare invece che non sia più un portato delle scienze che più o meno da lontano influenza le arti, ma una condizione stessa della dialettica produttiva e della lotta continua *de l'ordre et de l'aventure*, come avrebbe detto Apollinaire; la condizione stessa per cui anche le poetiche dell'apertura siano poetiche dell'opera d'arte.

Postilla 1966

Questi punti richiedono di essere chiariti con molta attenzione. Infatti è possibile dimostrare che il concetto matematico di informazione non è applicabile al messaggio poetico, né ad alcun messaggio in genere, perché l'informazione (come entropia e compresenza di *tutte* le possibilità) è una proprietà della *fonte* dei messaggi: nel momento in cui si filtra questa equiprobabilità iniziale, si ha selezione, e quindi ordine, e quindi significato.

L'argomento è esatto, almeno nei limiti in cui una teoria dell'informazione sia solo un insieme di regole matematiche atte a misurare le possibilità di trasmissione, da una fonte a un ricettore, di un numero dato di *bits*. Ma, nel momento in cui affrontiamo il problema della trasmissione di informazione tra esseri umani, la teoria dell'informazione diventa *teoria della comunicazione*, e il problema è appunto quello di vedere in che modo possano essere applicati alla comunicazione umana

concetti mutuati da una tecnica di misurazione quantitativa dell'informazione, a livello dello scambio fisico di segnali considerati indipendentemente dai significati che veicolano.

Una fonte di informazione si trova in una situazione, altamente entropica, di assoluta equidisponibilità. La trasmissione di un messaggio implica la selezione di alcune informazioni, e dunque una organizzazione, e quindi un "significato". A questo punto, se il ricevitore dell'informazione è una macchina (un omeostato, un cervello elettronico che riceve i segnali concernenti una certa situazione fisica e deve tradurli in messaggi concernenti una decisione di feed-back — e dunque messaggi rigidamente riferibili a un codice dato, in cui ogni segnale significa una ed una sola cosa), il messaggio o possiede un significato univoco, o si identifica al rumore.

Ma quando trasmetto informazioni sul piano umano, scattano (come si è visto nel capitolo precedente) fenomeni di "connotazione". Ogni segnale si fascia di echi e rimandi, un semplice codice che prescriba la trasformazione — termine a termine — tra significanti e significati, non risulta sufficiente. Non solo, se il messaggio ha finalità estetiche, l'autore si ingegna di strutturarli in modo ambiguo: cioè, in modo da offendere quel sistema di regole e previsioni che è il codice. Ci troviamo allora di fronte a un messaggio che si riferisce a un codice, in quanto — come si era detto sopra — *ordine come sistema di probabilità*, e che, per il modo in cui si articola, nega o mette in crisi questo ordine. Lo mette in crisi organizzando in modo diverso sia i significati che la natura fisica dei significanti, piombando il ricevitore in uno stato di eccitazione e di tensione interpretativa. Di conseguenza, il messaggio ambiguo *mette disordine nel codice*, e cioè nell'ordine che era stato sovrapposto al disordine entropico dell'equiprobabilità di partenza, e cioè della fonte. L'atteggiamento del ricevitore verso il messaggio fa sí che il messaggio non rimane piú il punto finale di un processo di comunicazione (come

sarebbe avvenuto per un ricettore-macchina istruito alla ricezione di messaggi in quanto sequenza di segnali discreti). Il messaggio *diventa la sorgente di una nuova catena comunicativa*, e quindi una fonte di informazione possibile. Il messaggio è la fonte di una informazione da filtrare a partire da un disordine iniziale, che non è il disordine in assoluto, ma *il disordine rispetto a un ordine precedente*. Il messaggio diventa *fonte*, e quindi possiede quelle qualità di informatività che erano proprie della fonte di una catena informativa normale.

È chiaro che a questo punto la nozione di informazione viene assunta allargandone l'ambito; ma' non si tratta, pensiamo, di analogia, quanto di un procedimento che si basa su una struttura omologa, presente in due situazioni diverse. Il messaggio è un disordine di partenza che richiede un filtraggio di significati per diventare un nuovo messaggio (e cioè per diventare l'opera non in quanto da interpretare ma in quanto interpretata; in altre parole, *I promessi sposi* sono una fonte di interpretazioni possibili rispetto ai quali *I promessi sposi* di Angelini, di Russo, di Flora e di Moravia costituiscono già un messaggio interpretato, una incoattività di informazione ridotta a un coordinamento di significati prescelti).

È chiaro che l'informazione così filtrata non è computabile quantitativamente così come non è computabile la capacità informativa del messaggio-fonte. Quindi a questo punto la teoria dell'informazione diventa teoria della comunicazione; conserva uno schema categoriale di base e perde l'impianto algoritmico. In altre parole, la teoria dell'informazione fornisce solo uno schema di rapporti possibili (ordine-disordine, informazione-significato, disgiunzione binaria, ecc.) inseribili in un contesto più ampio, e rimane valida, nel suo ambito specifico, solo come misurazione quantitativa del numero di segnali trasmissibili in modo chiaro lungo un canale. Una volta che i segnali sono ricevuti da un essere umano, la teoria dell'informazione non ha più nulla da dire e

lascia il posto a una semiologia e a una semantica, poiché si entra nell'universo del significato (che è il "significato" di cui si occupa la semantica e che non coincide del tutto con la nozione di "significato" come "banalità" di cui si occupa la teoria dell'informazione).

Ma è proprio l'esistenza di opere aperte (l'esistenza di un'apertura connaturale a ogni opera d'arte, e quindi l'esistenza di messaggi che si pongono come sorgente di interpretazioni possibili), che postula questo allargamento d'ambito dei concetti informativi. Di fatto è assai semplice dimostrare che la teoria dell'informazione non è nata per rendere ragione del messaggio poetico e che non è applicabile a processi in cui entrano in gioco significati denotativi e connotativi; talmente semplice che la dimostrazione non può non incontrare il consenso generale.

Ma è proprio perché la teoria dell'informazione *non* è applicabile tout court al fenomeno estetico, che molti studiosi si sono ingegnati di impiegarla anche in quest'ambito. È proprio perché *non* è applicabile ai processi significativi, che si è cercato di utilizzarla per spiegare i fenomeni linguistici. Ed è proprio perché, assunti nella loro accezione originaria, questi concetti non hanno nulla a che vedere con l'opera d'arte, che in questo saggio si è cercato di vedere in che misura possono esservi applicati. Se fossero applicabili in partenza, non varrebbe la pena di perdere tempo per tentare di definire le possibilità di applicazione. L'operazione deriva invece dalla persuasione che l'opera d'arte possa essere investigata in termini di comunicazione; per cui il suo meccanismo (qui sta la verifica) *deve* poter essere ricondotto a tutti i comportamenti comuni ad ogni meccanismo comunicativo, anche a quelli che riguardano la semplice trasmissione, lungo un canale, di segnali sforiniti di significato connotativo, ricevibili da una macchina che li intende quali istruzioni per operazioni successive in base a un codice preordinato e capace di istituire una corrispondenza univoca tra un dato segnale e un dato

comportamento meccanico o elettronico.

D'altra parte l'obiezione citata sarebbe assolutamente immobilizzante se non fossero ormai chiari i fatti seguenti:

1) L'applicazione dei concetti informazionali all'estetica non è la causa del configurarsi dell'idea di opera aperta, polivalente, ambigua. In realtà, invece, è proprio la presenza di una quota di ambiguità e polivalenza in ogni opera d'arte che spinge a identificare le categorie informazionali come particolarmente adatte a rendere conto del fenomeno.

2) L'applicazione di categorie informazionali ai fenomeni della comunicazione è ormai un fatto accettato da molti ricercatori, da Jakobson che applica l'idea di binarismo integrale ai fenomeni del linguaggio a Piaget e ai suoi discepoli che applicano il concetto di informazione alla percezione, sino a Lévi-Strauss, Lacan, i semiologi russi, Max Bense, la nuova critica brasiliana, e così via. Quando si arriva a un incontro interdisciplinare così fecondo da direzioni diverse e da varie parti del mondo, si ha qualcosa di più di una moda diffusa artatamente o di una estrapolazione avventata. C'è la presenza di un apparato categoriale che appare chiave indispensabile per aprire molte porte.

3) Quand'anche ci trovassimo di fronte a procedimenti analogici, a estrapolazioni non controllate, occorrerà riconoscere che la conoscenza procede anche per gli sforzi di una immaginazione ipotetica che azzarda scorciatoie insicure. La troppa acribia e la più onesta delle cautele possono distogliere dal percorrere strade indubbiamente pericolose, ma che potrebbero portare ad altipiani da cui il paesaggio totale apparirebbe più chiaro, coi suoi raccordi, e le strade maestre che erano sfuggite a una prima ispezione topografica.

4) L'apparato categoriale della teoria dell'informazione appare metodologicamente redditizio solo quando venga inserito (ma i ricercatori se ne rendono conto a poco a poco, e da non molti anni) nel contesto di una

semiologia generale. Prima di respingere le nozioni informazionali, occorre verificarle alla luce di una rilettura semiologica.

Detto questo, debbo ammettere che tale orizzonte semiologico è assente dal saggio in corso, concepito nel 1960 per il n. 4 di "Incontri Musicali". Le obiezioni che ho brevemente discusso in questa *Postilla* (redatta sei anni dopo) risalgono, nella loro forma più rigorosa, a Emilio Garroni (*), che ha dedicato a *Opera aperta* una delle pochissime critiche veramente approfondite e scientificamente attendibili che mi sia stato dato di trovare nella vasta pubblicistica sul tema, almeno in Italia. E sarebbe superficiale pretendere di aver risposto a queste obiezioni semplicemente con questa *Postilla*. Essa ha una sola funzione: poiché il saggio in corso, benché notevolmente riveduto, mantiene la sua struttura originaria, la *Postilla* si limita ad *anticipare le risposte possibili*, e a dimostrare che queste risposte erano implicite nella trattazione originaria, anche se ho potuto esplicitarle solo alla luce delle osservazioni di Garroni. Devo peraltro a queste osservazioni se mi sono trovato stimolato ad approfondire il problema in questi ultimi anni, nell'ambito di ricerche in corso mentre scrivo questa nota.

III

Informazione e transazione psicologica

Tutte queste discussioni ci hanno mostrato come le ricerche matematiche sull'informazione possano offrire strumenti di chiarificazione e una discussione sulle strutture estetiche; e come le ricerche scientifiche esprimano una tendenza al probabile e al possibile comune alle arti.

Ma è chiaro che la teoria dell'informazione misura

(*) *La crisi semantica delle arti*, Roma, Officina Edizioni, 1964, cap. III.

una *quantità*, non una *qualità*. La quantità dell'informazione riguarda solo la probabilità degli eventi: diverso è il *valore* dell'informazione, che riguarda invece il nostro interesse personale verso di essa. ⁽²⁾ Ora la *qualità* dell'informazione ci pare proprio connessa al suo *valore*. Cioè, per affermare quanto una situazione di imprevedibilità (statisticamente appurabile, sia che si tratti di un bollettino meteorologico, del Petrarca o di Eluard) *valga* per noi, di quali attributi singolari si carichi, occorre *prendere in considerazione col fatto strutturale anche la nostra attenzione al fatto strutturale*. A questo punto la tematica dell'informazione diventa una *tematica della comunicazione*. E l'attenzione dovrà spostarsi dal messaggio, in quanto sistema oggettivo di informazioni possibili, al *rapporto comunicativo* tra *messaggio* e *ricettore*: rapporto nel quale la decisione interpretativa del ricettore entra a costituire il valore effettivo dell'informazione possibile.

L'analisi statistica delle possibilità di informazione di un segnale è in fondo una analisi di tipo *sintattico*: dimensione *semantica* e *pragmatica* vi intervengono solo di scorcio, l'una nel definire in quali casi e in quali circostanze un dato messaggio possa darmi più informazioni di un altro, la seconda nell'accennare al comportamento successivo che una data informazione può suggerirmi.

La trasmissione di segnali concepiti secondo codice rigoroso, facendo uso di una ricca ridondanza, poteva essere spiegata anche senza far ricorso a un intervento interpretativo del ricevente, dato che qui entra in gioco il repertorio dei valori convenzionali che una comunità conferisce agli elementi di un messaggio. Invece la trasmissione di una sequenza di segnali a scarsa ridondanza, ad alta dose di improbabilità, richiede che entri nell'analisi la considerazione degli atteggiamenti e delle strutture mentali con cui il ricevente seleziona il messaggio e vi introduce una probabilità che in realtà vi è con-

(²) GOLDMAN, *op. cit.*, pag. 69.

tenuta al pari di molte altre a titolo di libertà di scelta.

Questo significa, certo, introdurre il punto di vista della psicologia in un'analisi strutturale dei fenomeni comunicativi: e l'operazione sembra contraddire ai propositi antipsicologistici che hanno guidato le varie metodologie formalistiche applicate al linguaggio (da Husserl ai formalisti russi). Ma se si vuole esaminare le possibilità di significazione di una struttura comunicativa non si può prescindere dal polo "ricettore". In tal senso occuparsi del polo psicologico significa riconoscere la possibilità formale (indispensabile per spiegare la *struttura* e l'*effetto* del messaggio) di una significatività del messaggio solo in quanto interpretato *da una situazione data* (una situazione psicologica e, attraverso di essa, storica, sociale, antropologica in senso lato). (24)

Si rende quindi necessario considerare il rapporto interattivo che si pone, sia a livello della percezione che dell'intelligenza, tra gli stimoli e il mondo del ricevitore: un rapporto di *transazione* che rappresenta il vero e proprio processo di formazione della percezione o della comprensione intellettuale. Nel nostro caso questo esame non solo costituisce un passaggio metodologico obbligato; ma ci porta anche delle conferme a quanto si è detto sinora circa la possibilità di una *fruizione* "aperta" dell'opera d'arte. Infatti un tema basilare delle più recenti correnti psicologiche ci pare quello della fondamentale "apertura" di ogni processo di percezione e intelligenza.

(24) Se la teoria dell'informazione corrisponde a uno studio statistico dei fenomeni del mondo fisico (visti come "messaggi"), il passo che ora stiamo facendo ci porta a una *teoria della comunicazione* che si applichi specificamente al messaggio umano. La nozione di "messaggio" può funzionare ugualmente ai due livelli; ma non dimentichiamo l'obiezione che Jakobson muove a molti studiosi della comunicazione: "Le ricerche che han tentato di costruire un modello di linguaggio senza alcuna relazione al locutore e all'uditore, e che ipostatizzano così un codice separato dalla comunicazione effettiva, rischiano di ridurre il linguaggio a una finzione scolastica" (*op. cit.*, pag. 95).

Sono prospettive nate da una critica alle posizioni della psicologia della forma. Per essa infatti nella percezione si sarebbe colto immediatamente una *configurazione* di stimoli già dotata di una sua organizzazione oggettiva; l'atto percettivo non farebbe altro che riconoscere questa configurazione grazie a un fondamentale isomorfismo tra strutture dell'oggetto e strutture fisio-psicologiche del soggetto. ⁽²⁵⁾

Contro questa ipotesi metafisica che gravava sulla teoria psicologica si sono levate le scuole successive, proprio per proporre l'esperienza conoscitiva, ai suoi vari livelli, come esperienza che si attua *in un processo*. Un processo nel quale non si esauriscono le possibilità dell'oggetto, ma se ne mettono in luce quegli aspetti che si prestano a interagire con le disposizioni di chi percepisce. ⁽²⁶⁾

Da un lato è stata la psicologia transazionale americana, nutrita del naturalismo deweyano (ma anche influenzata da correnti francesi di cui diremo) ad affermare che la percezione, se non è la ricezione di sensazioni atomiche di cui parlava l'associazionismo classico, tuttavia rappresenta un rapporto in cui le mie memorie, le mie persuasioni inconse, la cultura che ho assimilato (in una parola, *l'esperienza acquisita*) si integrano col gioco degli stimoli per conferire loro, insieme a una *forma*, il *valore* che essi assumono *per me*, in vista dei fini che mi propongo. Dire che "un attributo di valore pervade ogni esperienza" significa, in una certa misura, dire che nella

⁽²⁵⁾ "La conoscenza non crea l'organizzazione del suo oggetto; essa lo imita nella misura in cui è una conoscenza vera e efficace. Non è la ragione a dettare le sue leggi all'universo, ma vi è piuttosto una armonia naturale tra ragione e universo perché essi ubbidiscono alle stesse leggi generali di organizzazione" (P. GUILLAUME, *La psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1937, pag. 204).

⁽²⁶⁾ "Numerosi fatti mostrano che le interpretazioni percettive dei dati sensoriali primari hanno una notevole plasticità, e che uno stesso materiale suscita, secondo le circostanze, percezioni molto diverse" (H. PIERON, Rapporto al Simposio *La perception*, Louvain-Paris, P.U.F., 1955, pag. 11).

realizzazione di una esperienza percettiva entra una componente artistica, un *fare secondo propositi formativi*. Come disse R. S. Lillie: "La realtà psichica, nella sua natura essenziale, prevede e interroga. Tende a terminare e a completare un'esperienza incompleta. Riconoscere la fondamentale importanza di questa caratteristica dell'organismo vivente non significa ignorare e sottovalutare le condizioni fisiche stabili che formano un'altra parte indispensabile dell'organizzazione vitale. Nel sistema psicofisico costituito dall'organismo, entrambi i fattori devono essere considerati ugualmente importanti e complementari nell'attività d'insieme del sistema." ⁽²⁷⁾ In termini meno compromessi con un vocabolario biologico-naturalistico, diremo che: "Come esseri umani noi cogliamo solo quegli 'insiemi' che hanno un senso per noi come esseri umani. Vi sono infiniti altri 'insiemi' su cui non sapremo mai nulla. È ovvio che per noi è impossibile sperimentare tutti i possibili elementi che vi sono in ogni situazione e tutte le loro possibili relazioni..." Perciò siamo costretti, situazione per situazione, a chiamare in causa, come fattore formante della percezione, l'esperienza acquisita: "l'organismo, sempre forzato a 'scegliere' tra un numero illimitato di possibilità che possono essere collegate a un dato *pattern* della retina, chiama in causa le sue esperienze precedenti e assume che ciò che è stato più probabile nel passato lo possa essere nella occasione specifica... In altre parole, ciò che noi vediamo è certamente funzione di una media calibrata di altre nostre esperienze passate. Sembra così che noi mettiamo in rapporto un dato *pattern* di stimoli con esperienze passate, attraverso una complessa integrazione di tipo probabilistico... Ne consegue che le percezioni che risultano da tale operazione non costitui-

⁽²⁷⁾ *Randomness and Directiveness in Evolution and Activity in Living Organism*, in "American Naturalist", 1948, 82, pag. 17. Per una applicazione di principi transazionistici all'esperienza estetica, v. ANGIOLA MASSUCCO-COSTA, *Il contributo della psicologia transazionale all'estetica*, in *Atti del III Congresso Int. di Est.*, Venezia, 1956.

scono affatto delle assolute rivelazioni di 'ciò che sta fuori', ma rappresentano predizioni o probabilità basate su esperienze acquisite". (20)

In altro contesto, di una natura probabilistica della percezione ha parlato ampiamente Piaget: e in polemica con i gestaltisti, ha cercato di vedere la strutturazione del dato sensoriale come prodotto di una equilibrizzazione — dovuta insieme sia a fattori innati che a fattori esterni, interferenti di continuo fra loro. (21)

In Piaget, questa natura processuale e "aperta" del processo conoscitivo, si mostra più compiutamente nell'analisi che egli conduce dell'intelligenza. (22)

L'intelligenza tende a comporre strutture "reversibili" in cui l'equilibrio, l'arresto, l'omeostasi sono solo lo stadio terminale dell'operazione, indispensabile ai fini dell'efficacia pratica. Ma di per se stessa l'intelligenza

(20) J. P. KILPATRICK, "The Nature of Perception" in *Explorations in Transactional Psychology*, New York Un. Press, 1961, pagg. 41-49.

(21) "Nel dominio della percezione, come in quello dell'intelligenza, nulla si spiega in base alla sola esperienza, senza dubbio, ma nulla nemmeno si spiega senza una partecipazione, più o meno importante secondo le situazioni, dell'esperienza attuale o anteriore" (Rapporto al Simposio *La perception*, cit., pag. 21). Cfr. anche *Les mécanismes perceptifs*, P.U.F., 1961: "La ragione delle interazioni tra oggetto e soggetto ci pare del tutto diversa da quella che i fondatori della teoria della forma hanno preso a prestito dalla fenomenologia. La nozione di equilibrio percettivo che i fatti paiono suggerirci non è quella di un campo fisico in cui si bilancino esattamente e automaticamente le forze in gioco, ma quella di una compensazione attiva da parte del soggetto che tende a moderare le perturbazioni esteriori... In modo più generale, l'interazione tra oggetto e soggetto non è dovuta al fatto che forme d'organizzazione indipendenti dallo sviluppo e ignare di ogni genesi riunirebbero in stesse totalità il soggetto e l'oggetto, ma — al contrario — al fatto che il soggetto costruisce senza fine dei nuovi schemi durante il suo sviluppo e vi assimila gli oggetti percepiti, senza frontiere delimitabili tra le proprietà dell'oggetto assimilato e le strutture del soggetto che assimila. Come dicevamo... conviene dunque opporre al genetismo senza struttura dell'empirismo, e allo strutturalismo senza genesi della fenomenologia gestaltista, uno strutturalismo genetico tale che ogni struttura sia il prodotto di una genesi, e che ogni genesi costituisca il passaggio da una struttura meno evoluta a una struttura più complessa" (pagg. 450-51).

(22) *La psicologia dell'intelligenza*, Firenze, capp. I e III.

mostra tutti i caratteri di quella che noi chiameremmo una processualità aperta. Il soggetto procede per una serie di ipotesi e tentativi, guidati dall'esperienza, che danno come risultato non le forme dei gestaltisti, statiche e preformate, ma strutture mobili e reversibili (per cui il soggetto dopo aver riunito i due elementi di un rapporto può dissociarli e ritrovarsi così al punto di partenza).

Piaget fa l'esempio del rapporto $A + A' = B$, che può assumere le forme variabili di $A = B - A'$, oppure $A' = B - A$, o ancora $B - A = A'$, e così via. In questo gioco di relazioni possibili non si ha un processo univoco, come tenderebbe ad accadere nella percezione, ma una possibilità operatoria che permette varie reversioni (come accade con una serie dodecafonica che si presta appunto ad una molteplice varietà di manipolazioni).

Nella percezione delle forme, ricorda Piaget, si hanno delle regolazioni e dei riaccentramenti, delle modificazioni dello stadio finale, una volta raggiunto, che ci permettono ad esempio di vedere in vari modi diversi quelle caratteristiche silhouettes ambigue che ritroviamo nei manuali di psicologia. Ma in un sistema di ragionamenti si ha ben più di un "riaccentramento" (Umzentrierung): vi è un decentramento generale, che permette come una dissoluzione, un disgelo delle forme percettive statiche a vantaggio della mobilità operativa; di qui la possibilità indefinita di nuove strutture.

Però, anche a livello della percezione, se pure non si ha la reversibilità delle operazioni intellettuali, si hanno tuttavia delle regolazioni diverse, in parte influenzate proprio dell'apporto dell'esperienza, le quali "abbozzano o annunciano già i meccanismi di composizione che diverranno operativi una volta divenuta possibile la reversibilità completa". (1) In altre parole, se a livello dell'intelligenza c'è costruzione di strutture mobili e variabili, a livello della percezione vi sono comunque processi alea-

(1) *La perception*, cit., pag. 28.

tori e probabilistici, che concorrono comunque a costituire anche la percezione come un processo aperto a molti esiti possibili (malgrado le costanze percettive, che l'esperienza non ci permette di porre in discussione). Comunque, in entrambi i casi si ha una attività costruttiva da parte del soggetto. (2)

Di fronte a questa sostanziale processualità e "apertura" della conoscenza, noi potremmo ora seguire due linee di sviluppo, che corrispondono a una distinzione già proposta nel corso di questo libro:

a) Interpretato in termini psicologici, il piacere estetico — quale si realizza di fronte a ogni opera d'arte — si basa sugli stessi meccanismi di integrazione e completamento che sono apparsi tipici di ogni processo conoscitivo. Questo tipo di attività è essenziale al godimento estetico di una forma: si tratta di quella che altrove abbiamo già chiamato *apertura di primo grado*.

b) Il problema delle poetiche contemporanee è quello di enfatizzare questi meccanismi e di far consistere il godimento estetico non tanto nel riconoscimento finale della forma quanto nel riconoscimento di quel processo continuamente aperto che permette di individuare sempre nuovi *profili* e nuove possibilità di una forma. Si tratta di quella che abbiamo chiamato *apertura di secondo grado*.

Ci siamo resi conto come solo una psicologia di tipo transazionale (più attenta alla genesi delle forme che

(2) Cfr. *La psicologia dell'intelligenza*, cit., cap. III. Per lo studio probabilistico della percezione cfr. *Les mécanismes perceptifs*, cit., dove — pur distinguendo i processi operativi dell'intelligenza da quelli della percezione — Piaget afferma che tra i due "si trova effettivamente una serie ininterrotta di intermediari" (pag. 13). La stessa esperienza si pone dunque come "una strutturazione progressiva e non una semplice lettura" (pag. 443). Meglio ancora: "Sia che si tratti di esplorazione, a cominciare dalla stessa scelta dei punti di centramento, che di trasposizione o di anticipazione, eccetera, il soggetto non subisce la determinazione dell'oggetto ma dirige i suoi sforzi come verso la soluzione di un problema (p. 449).

non alla loro struttura oggettiva) ci permetta di comprendere a fondo il secondo atteggiamento, la seconda accezione della nozione di apertura.

Transazione e apertura

Vediamo anzitutto in che modo l'arte di tutti i tempi appaia come una provocazione di esperienze volutamente incomplete, improvvisamente interrotte al fine di suscitare, grazie a una *aspettativa frustrata*, la nostra naturale tendenza al completamento.

Una soddisfacente analisi di questo meccanismo psicologico ci è data da Leonard Meyer nel suo *Emotion and Meaning in Music* ⁽²⁾ dove l'argomentazione è condotta su basi largamente gestaltiche; e consiste nell'esame delle strutture musicali obiettive, viste in rapporto coi nostri schemi di reazione — vale a dire, un esame di un messaggio dotato di una certa carica informazionale, che acquista però valore solo rispetto alla risposta di un ricettore, e solo a questo punto si organizza realmente in *significato*.

Secondo Wertheimer il processo di pensiero può essere descritto in tale modo: data la situazione S_1 e la situazione S_2 che di S_1 rappresenta la soluzione, il termine *ad quem*, il processo è una transizione dalla prima situazione alla seconda, transizione in cui S_1 è strutturalmente incompleto, presenta una divergenza, un'ambiguità di struttura, la quale va via via definendosi e risolvendosi sino a comporsi in S_2 . Una tale nozione di processo è assunta da Meyer per il discorso musicale: uno stimolo si presenta all'attenzione del fruitore come ambiguo, inconcluso, e produce una *tendenza ad ottenere soddisfazione*: pone insomma in crisi, in modo che l'ascoltatore ha bisogno di trovare un punto fermo che gli risolva l'ambiguità. In tal caso sorge una emozione, poiché la tendenza a una risposta risulta improvvisamente

⁽²⁾ The Univ. of Chicago Press, 1959.

arrestata o inibita; se la tendenza fosse appagata, non vi sarebbe scatto emotivo. Ma poiché una situazione strutturalmente debole o di dubbia organizzazione crea delle tendenze alla chiarificazione, ogni dilazione imposta alla chiarificazione provocherà un moto affettivo. Questo gioco di inibizioni e reazioni emotive interviene a fornire di significato il discorso musicale: poiché mentre nella vita quotidiana si creano varie situazioni di crisi che non si risolvono e si disperdono accidentalmente così come sono sorte, nella musica l'inibizione di una tendenza diviene significativa nella misura in cui la relazione fra tendenza e soluzione si fa esplicita e si conclude. Per il solo fatto di concludersi, il circolo *stimolo-crisi-tendenza che sorge-soddisfazione che sopravviene-ristabilimento di un ordine* acquista significato. "Nella musica lo stesso stimolo, la musica, attiva le tendenze, le inibisce e vi provvede soluzioni significanti." (*)

Come sorga una tendenza, di qual tipo sia la crisi, quale tipo di soluzioni possa sopraggiungere a soddisfare l'ascoltatore, tutto questo è chiarito dal richiamo alla *Gestalttheorie*: a questa dialettica psicologica, presiedono le leggi della forma, vale a dire le leggi della gravidanza, della *curva buona*, della vicinanza, dell'eguaglianza, eccetera. Nell'ascoltatore è presente l'esigenza che il processo si concluda secondo simmetria e si organizzi nel modo più *buono* possibile, in armonia con certi modelli psicologici che la teoria della forma riconosce presenti sia nelle cose che nelle nostre strutture psicologiche. Poiché l'emozione nasce dal bloccarsi della regolarità, la tendenza alla forma buona, la memoria di passate esperienze formali, intervengono nell'ascolto per creare, di fronte alla crisi che sorge, delle *aspettazioni*: previsioni della soluzione, prefigurazioni formali nelle quali la tendenza ini-

(*) Questa teoria delle emozioni è dichiaratamente deweyana, e deweyano è il concetto di un *circolo* di stimoli e risposte, crisi e soluzioni, perfettamente *fulfilled*: ed è il concetto di *esperienza* (cfr., in Meyer, le pagg. 32-37).

bita si risolve. Come l'inibizione perdura, emerge un piacere dell'attesa, quasi un senso di impotenza di fronte all'ignoto: e piú inattesa è la soluzione, piú intenso il piacere al suo verificarsi. Quindi, poiché il piacere è dato dalla crisi, appare chiaro dal discorso di Meyer che le leggi della forma, se sono la base della comprensione musicale, presiedono al discorso come tutto solo a patto che esse vengano continuamente offese durante lo sviluppo; e l'attesa dell'ascoltatore non è l'attesa di esiti ovvi, ma di esiti inconsueti, di offese alla regola che rendano piú piena e conquistata la legalità finale del processo. Ora, per la teoria della forma, "buona" è la configurazione che assumono di necessità i dati naturali nel loro disporsi in complessi unitari. La forma musicale ha gli stessi caratteri di stabilità originaria?

Meyer a questo punto contempera il proprio gestaltismo e afferma che la nozione di *organizzazione ottima*, nella musica, rappresenta un *dato di cultura*. Questo significa che la musica non è un linguaggio universale, ma che la tendenza a certe soluzioni piuttosto che ad altre è frutto di un'educazione e di una civiltà musicale storicamente determinata. Eventi sonori che per una cultura musicale sono elemento di crisi, per un'altra possono essere esempi di legalità che rasenta la monotonia. La percezione di un tutto non è immediata e passiva: è un fatto di organizzazione che *si apprende*, e lo si apprende in un contesto socio-culturale; in tale ambito le leggi della percezione non sono fatti di pura naturalità ma si formano entro determinati *modelli di cultura* o, come si esprimerebbe la teoria transazionista, mondi di *forme assuntive*, un sistema di preferenze e abitudini, una serie di persuasioni intellettuali e tendenze emotive che si formano in noi come effetto di una educazione dovuta all'ambiente naturale, storico, sociale. ⁽²⁾

Meyer fa l'esempio di un insieme di stimoli costituito

⁽²⁾ Cfr. in particolare H. CANTREL, *Le motivazioni dell'esperienza*, Firenze, 1958 (v. anche l'introduzione di A. VISALBERGHI).

dalle lettere TTRLSEE, e propone diversi modi secondo i quali possiamo raggruppare e organizzare queste lettere in modo che ne risultino degli aggregati formalmente soddisfacenti: TT RLS EE, ad esempio, obbedisce a certe leggi di contiguità molto elementari e dà un risultato di indubbia simmetria. Tuttavia è certo che l'organizzazione che un lettore inglese sarà portato a preferire sarà la seguente: LETTERS. In tale forma egli troverà un significato, e quindi essa gli apparirà come "buona" sotto tutti gli aspetti. L'organizzazione è avvenuta dunque secondo un'esperienza acquisita: secondo i modi di una ortografia e di una lingua. Così avviene per un insieme di stimoli musicali, di fronte ai quali la dialettica delle crisi, delle attese, previsioni e soluzioni soddisfacenti obbedisce a leggi situabili storicamente e culturalmente. La civiltà auditiva del mondo occidentale, almeno sino all'inizio del secolo, era tonale; ed è nell'ambito di una civiltà tonale che certe crisi saranno crisi e certe soluzioni soluzioni; se passiamo ad esaminare certa musica primitiva od orientale, le conclusioni saranno diverse.

Ma, se pure l'analisi del Meyer si rivolge a diverse civiltà musicali per identificarvi vari modi di organizzazione formale, pare implicita nel suo discorso questa assunzione: ogni civiltà musicale elabora la sua sintassi, e nell'ambito di questa avviene un ascolto orientato, appunto, secondo modelli di reazione educati da una tradizione culturale; ogni modello di discorso ha le sue leggi, che sono poi di nuovo quelle della forma, e la dinamica delle crisi e delle soluzioni obbedisce a una certa necessità, a direzioni formative fisse. Nell'ascoltatore domina la tendenza a risolvere le crisi nel riposo, la perturbazione nella pace, la deviazione nel ritorno a una polarità definita dalla consuetudine musicale di una civiltà. La crisi è valida in vista della soluzione, ma la tendenza dell'ascoltatore è tendenza alla soluzione, non alla crisi per la crisi. Per questo gli esempi scelti da Meyer si riferiscono tutti alla musica classica tradizionale, perché in fondo la sua argomentazione viene a suffragare

un atteggiamento conservatore della musica europea, si presenta cioè come interpretazione psicologico-strutturale della musica *tonale*.

Questo punto di vista rimane fondamentalmente immutato anche quando Meyer in un suo articolo posteriore ^(*) riprende questi problemi non più da un punto di vista psicologico, ma secondo la teoria dell'informazione. L'introduzione di una incertezza, di una ambiguità in una sequenza probabilistica qual è il discorso musicale, gli appare come l'elemento capace di scatenare l'emozione. Uno stile è un *sistema di probabilità*, e la coscienza della probabilità si fa aspettare latente nello spettatore che azzarda previsioni circa i conseguenti di un antecedente. Il dare significato estetico a un discorso musicale significa rendere esplicita l'incertezza e goderla come altamente desiderabile. Meyer afferma dunque che "il significato musicale sorge quando una situazione antecedente, richiedendo una stima circa i modi probabili di continuazione del *pattern* musicale, produce incertezza circa la natura temporale tonale del conseguente atteso. Maggiore l'incertezza, maggiore l'informazione. Un sistema che produce una sequenza di simboli accordati a una certa probabilità è detto processo stocastico, e il caso particolare di un tale processo in cui le probabilità dipendono da eventi precedenti è detto processo o catena di Markoff". ^(**) Posta la musica come un sistema di attrazioni tonali, in cui quindi l'esistenza di un evento musicale impone una certa probabilità al succedersi di un altro, allora quando un evento musicale passa inavvertito perché sopravviene secondo ogni naturale aspet-

^(*) LEONARD B. MEYER, *Meaning in Music and Information Theory*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", giugno 1957; *Some Remarks on Value and Greatness in Music*, ib., giugno 1959.

^(**) Si ha una catena di Markoff quando la probabilità di un evento j non è indipendente (p_j) ma dipende dall'evento che lo precede: $p_{ij} = p_j f(p_i)$. Un esempio da laboratorio di catena di Markoff è il seguente: si copino su tanti foglietti dei trigrammi ripetendo ciascuno secondo la frequenza con cui si è appurato statisticamente che ricorrono in un dato linguaggio. I trigrammi vengono riuniti in varie scatole

tativa dell'orecchio, l'incertezza e l'emozione conseguente (e quindi l'informazione) diminuiscono. Dato che in una catena di Markoff l'incertezza tende a decrescere col progredire, il compositore si trova costretto a introdurre deliberatamente incertezze ad ogni passo per arricchire di significato (leggi: informazione) il discorso musicale. Questa la situazione di *suspense* che è tipica del procedimento tonale, costretto continuamente a rompere il tedio della probabilità. La musica, come il linguaggio, contiene una certa dose di ridondanza che il compositore tende sempre a rimuovere per accrescere l'interesse dell'ascoltatore. Ma a questo punto Meyer ritorna a una considerazione circa l'inalterabilità del mondo assuntivo, e ricorda che una forma di *rumore* caratteristico del discorso musicale, oltre a quello acustico, è quello *culturale*: e il rumore culturale è dato dalla disparità tra il nostro abito di risposta (cioè il nostro mondo assuntivo) e quello richiesto dallo stile musicale; e termina con una nota polemica verso la musica contemporanea la quale, eliminando troppo la ridondanza, si riduce a una forma di rumore che ci impedisce di realizzare il significato del discorso musicale ascoltato. (*) In altri termini, egli avverte non come problema da risolvere ma come pericolo

a seconda delle due lettere iniziali. Avremo così in una scatola BUR, BUS, BUT, BUM, in un'altra IBA, IBL, IBU, IBR, ecc. Estratto a caso un trigramma, se ne leggono le due ultime lettere (se si estrae IBU, saranno BU) e si estragga un secondo trigramma della scatola dei BU. Se esce BUS si cercherà un trigramma che inizi per US e così via. Le sequenza sarà retta dalle leggi di probabilità sopra espresse.

(*) Nella polemica con Pousseur intercorsa su "Incontri Musicali", *cit.*, Nicolas Ruwet (analizzando con molta finezza, alla luce della metodologia linguistica, la nozione musicale di *gruppo*, e cercando di identificare delle unità distintive all'interno del *gruppo* sonoro), nota che certi sistemi di opposizioni si ritrovano in tutte le lingue perché possiedono proprietà strutturali che li rendono particolarmente adatti all'uso. Questo lo porta a domandarsi se, in musica, il sistema tonale non possieda proprio queste caratteristiche privilegiate. La tragedia di Webern consisterebbe allora nel fatto che egli era cosciente di evolversi su un terreno strutturalmente instabile, senza avere né basi di *comparazione* abbastanza solide, né sistemi di *opposizioni* sufficienti.

da evitare, quella oscillazione tra disordine informativo e inintelligibilità totale che già aveva preoccupato Moles. Distinguendo tra incertezza desiderabile e incertezza indesiderabile Meyer, che pure ha chiara la storicità e la capacità di evolversi propria a ciascun mondo assuntivo, elimina la possibilità, all'interno di un linguaggio musicale, di una trasformazione delle assunzioni della sensibilità tale da portare a mondi assuntivi completamente nuovi. Il linguaggio musicale è dunque un sistema di probabilità in cui l'improbabilità è introdotta *con juicio*. A tal punto, ci vien dato di pensare, che a lungo andare la tavola delle possibili incertezze diventi così normale da entrare a far parte di diritto delle probabilità, e tacitamente quella che un tempo era informazione diventi pura ridondanza; cosa che avviene comunemente nella peggior musica leggera, dove non vi è piú né sorpresa né emozione, e una nuova canzone di Cláudio Villa appare prevedibile quanto un messaggio di auguri a tariffa fissa, costruito secondo regole banali e totalmente privo di informazione additiva.

Ciascun essere umano vive all'interno di un dato *modello culturale* e interpreta l'esperienza in base al mondo di forme assuntive che ha acquisito: la stabilità di questo mondo è essenziale per potersi muovere in modo ragionevole in mezzo alle provocazioni continue dell'ambiente e potere organizzare le proposte costituite dagli eventi esterni in un insieme di esperienze organiche. Mantenere dunque il nostro insieme di assunzioni senza sottoporlo a mutazioni indiscriminate è una delle condizioni della nostra esistenza di esseri ragionevoli. Ma tra il mantenere *in condizione di organicità* il sistema delle assunzioni e mantenerlo *assolutamente inalterato*, corre una certa differenza. Un'altra condizione della nostra sopravvivenza in quanto esseri pensanti è proprio quella di saper evolvere la nostra intelligenza e la nostra sensibilità, in modo che ogni esperienza acquisita arricchisca e modifichi il sistema delle nostre assunzioni. Il mondo delle forme assuntive deve mantenersi organico nel senso che deve cre-

scere armonicamente, senza sbalzi e senza deformazioni, ma *deve crescere* e crescendo modificarsi. In fondo è questa differenza quella che rende così dinamico e progressivo il modello culturale dell'uomo occidentale da quello di certi popoli primitivi. I popoli primitivi sono tali non perché il modello culturale che avevano originariamente elaborato fosse barbaro e inservibile (perché anzi si adattava alla situazione per cui era stato ideato), ma perché questo modello non ha saputo evolversi; adagiandovisi staticamente i rappresentanti di quella cultura non sono più stati capaci di interpretarla in tutte le sue possibilità originarie e hanno continuato ad accettare le assunzioni originarie come formule vuote, elementi di rituale, tabù inviolabili.

Noi abbiamo poche ragioni per reputare universalmente superiore il modello culturale occidentale moderno, ma una di queste ragioni è proprio il fatto della sua plasticità, della sua capacità di rispondere alle sfide delle circostanze elaborando di continuo nuovi moduli di adattamento e nuove giustificazioni dell'esperienza (a cui la sensibilità individuale e collettiva si adegua, sia pure con maggiore o minore tempestività).

Tutto questo è di fatto avvenuto anche nelle forme dell'arte, nell'ambito di quella "tradizione" che appare immutabile e immutata ma che in realtà non ha fatto altro che stabilire di continuo nuove regole e nuovi dogmi sulla base di rivoluzioni continue. Ogni grande artista, all'interno di un sistema dato, ne ha violato continuamente le regole instaurando nuove possibilità formali e nuove esigenze della sensibilità: dopo Beethoven il tipo di aspettazioni esibito dallo spettatore nell'ascoltare una sinfonia di Brahms era indubbiamente diverso e più vasto di quelle che si avesse a disposizione prima di Beethoven, dopo la lezione di Haydn.

Tuttavia le poetiche della nuova musica (e con esse l'arte contemporanea in genere — e infine tutti coloro che ritengono che l'arte contemporanea esprima imprescindibili esigenze della nostra cultura), rimproverano al-

la tradizione classica il fatto che anche queste novità formali e queste aspettative della sensibilità si organizzassero immediatamente all'interno di un nuovo mondo di forme assuntive che eleggevano a valore preferenziale il completamento, la soddisfazione finale dell'aspettazione, incoraggiando e celebrando quella che Henri Pousseur chiama una *inerzia psicologica*. La tonalità crea una polarità attraverso la quale tutta la composizione ruota senza discostarsene se non per brevi momenti: le crisi sono dunque introdotte per assecondare l'inerzia auditiva riconducendola al polo di attrazione. Pousseur osserva come l'introduzione stessa di una nuova tonalità nello sviluppo di un brano esigesse un artificio atto a vincere faticosamente questa inerzia: la *modulazione*. Ma la modulazione, rovesciando l'insieme gerarchico, introduce a sua volta un nuovo polo d'attrazione, una nuova tonalità, un nuovo sistema d'inerzia.

Tutto questo non avveniva a caso: le esigenze formali e psicologiche dell'arte riflettevano le esigenze religiose, politiche, culturali di una società fondata sull'ordine gerarchico, sulla nozione assoluta di autorità, sulla presunzione stessa di una verità immutabile e univoca di cui l'organizzazione sociale riflette la necessità e le forme dell'arte la celebrano e la riproducono al proprio livello. (*)

Le esperienze delle poetiche contemporanee (e se il discorso si è svolto per lo più sulle forme musicali, sap-

(*) "La musica classica fornisce una rappresentazione del mondo, e dei rapporti di questo con l'uomo, sensibilmente astratta e per certi aspetti concretamente generale. Basata essenzialmente su una estetica della ripetizione, della individuazione attuale di ciò che è attuale in ciò che è differente, dell'immobile nel fuggevole, essa si riallaccia ancora, in ciascuna delle sue manifestazioni, anche la minima, ai vecchi miti dell'Eterno Ritorno, a una concezione ciclica, periodica del tempo, come un ripiegamento continuo del divenire sopra se stesso. In questa musica ogni dinamismo temporale viene alla fine sempre ricomposto, sempre riassorbito in un elemento di base perfettamente statico, tutti gli eventi vengono inesorabilmente gerarchizzati, integralmente subordinati, in sostanza, a una unica origine, a un unico fine, a un

priamo benissimo che la situazione coinvolge tutta l'arte d'oggi) ci dicono invece che la situazione è mutata.

La ricerca di una apertura di secondo grado, dell'ambiguità e dell'informazione come valore primario dell'opera, rappresentano il rifiuto di una *inerzia psicologica* come contemplazione dell'*ordine ritrovato*.

Ora l'accento si pone sul processo, sulla possibilità di individuare *molti ordini*. La ricezione di un messaggio strutturato in modo aperto fa sì che l'*aspettazione* di cui si è parlato non implichi tanto una *previsione dell'atteso* quanto una *attesa dell'imprevisto*. Così il valore di una esperienza estetica tende a emergere non quando una crisi, dopo essersi aperta, si chiude secondo le consuetudini stilistiche acquisite, ma quando — immergendoci in una serie di crisi continue, in un processo in cui l'improbabilità sia dominante — noi esercitiamo una libertà di scelta. Allora instauriamo, all'interno di questo disordine, sistemi di probabilità puramente provvisori e tentativi complementari ad altri che — contemporaneamente o in seconda istanza — potremo a loro volta assumere, godendo della equiprobabilità di tutti e della disponibilità aperta di tutto il processo nel suo insieme.

Si è detto che solo una psicologia attenta al momento genetico delle strutture ci può permettere di giustificare queste tendenze dell'arte contemporanea. Ed in verità la psicologia pare approfondire oggi il proprio discorso nella stessa direzione in cui lo approfondiscono le poetiche dell'opera aperta.

unico centro assoluto col quale si identifica del resto l'io dell'ascoltatore, la cui coscienza è così assimilata a quella di un dio... L'ascolto musicale di tipo classico rispecchia la sottomissione totale, la subordinazione incondizionata dell'ascoltatore a un ordine autoritario e assoluto: il cui carattere tirannico era ulteriormente accentuato, nell'epoca classica propriamente detta, dal fatto che l'audizione musicale costituiva spesso anche un incontro mondano, al quale i membri della società illuminata potevano difficilmente sottrarsi" (H. Poussur, *La nuova sensibilità musicale*, in "Incontri Musicali", maggio 1958; cfr. anche *Forma e pratica musicale*, ibidem, agosto 1959).

La stessa tematica informazionale ha potuto convergere nella ricerca psicologica aprendo vie assai fruttuose. Nell'esaminare il solito problema di una percezione che sia in fondo una *deformazione* dell'oggetto (nel senso che vi è variazione dell'oggetto secondo la disposizione del percipiente), Ombredane (*) riconosce, come altri studiosi che già abbiamo citato, che alla fine il processo di esplorazione si immobilizza per effetto di una decisione e dà origine a una forma che si cristallizza e si impone. Ma alla domanda "da dove vengono queste forme?" Ombredane rifiuta di dare la risposta gestaltista ispirata ai principi d'isomorfismo, per esaminare invece la genesi del fenomeno strutturale alla luce del fattore esperienziale.

"Se si paragonano i diversi punti di vista... si constata che un carattere fondamentale della percezione è dato dal fatto che essa risulta da un processo *fluttuante*, che comporta scambi incessanti tra la disposizione del soggetto e le configurazioni possibili dell'oggetto, e che queste configurazioni dell'oggetto sono più o meno *stabili* o *instabili* all'interno di un sistema temporo-spaziale più o meno *isolato*, caratteristico dell'*episodio comportamentale*... La percezione può essere espressa in termini di probabilità sul modello di ciò che si vede nella termodinamica o nella teoria dell'informazione." Infatti il percepto si presenterebbe come la configurazione sensibile, momentaneamente stabilizzata, sotto la quale si manifesta il raggruppamento più o meno ridondante delle informazioni utili che il ricettore ha prelevato nel campo stimolante, durante il corso dell'operazione percettiva. Questo perché lo stesso campo stimolante offre la possibilità di trarre da esso un numero indeterminato di modelli a ridondanza variabile; ma anche perché ciò che i gestaltisti chiamano "forma buona" è in realtà, tra tutti

(*) Intervento al Simposio *La perception*, cit., pagg. 95-98.

i modelli, quello che "richiede una informazione minima e comporta una ridondanza massima". Così la buona forma corrisponderebbe "allo stato di probabilità massima di un insieme percettivo fluttuante".

Ci rendiamo allora conto che, tradotta in termini di probabilità statistica, la nozione di forma buona perde ogni connotazione di necessità ontologica e non comporta più, come suo corrispettivo, una struttura prefissata dei processi percettivi, un codice definitivo della percezione.

Il campo stimolante di cui parla Ombredane, che offre varie possibilità di raggruppamento ridondante grazie alla sua indeterminazione, non si oppone alla buona forma come un informe non percepibile si opporrebbe al percepito. In un campo stimolante il soggetto individua la forma più ridondante quando vi è spinto da particolari propositi, ma egli può anche rinunciare alla buona forma in favore di altri modelli di coordinazione che rimangono possibili sullo sfondo.

Sia da un punto di vista operativo che tipologico, Ombredane pensa che si potrebbero caratterizzare diversi tipi di esplorazione del campo stimolante: "si potrebbe distinguere l'individuo che abbrevia la sua esplorazione e decide di sfruttare una struttura percepita prima di aver utilizzato tutti gli elementi di informazione che avrebbe potuto raccogliere; l'individuo che prolunga la sua esplorazione e si proibisce di adottare le strutture che si presentano; l'individuo che mette d'accordo i due atteggiamenti sia per confrontare più decisioni possibili che per integrarle nel miglior dei modi in un percepito unitario progressivamente costruito. Si potrebbe aggiungervi l'individuo che scivola da una struttura all'altra senza rendersi conto delle incompatibilità che ci possono essere tra di esse — come si vede nel caso dell'onirismo. Se la percezione è un 'impegno', vi sono modi diversi di impegnarsi o di evitare di impegnarsi nella direzione di una ricerca d'informazioni utili".

Questa rapida rassegna tipologica va dai limiti del morboso a quelli della quotidianità: ma consente un largo

spazio di possibilità percettive, e tutte le giustifica. Quale valore possano avere ipotesi psicologiche di tal genere ai fini del nostro discorso estetico, non è il caso di sottolineare. Si aggiunga solo che, poste tali premesse, lo psicologo dovrà chiedersi a fondo in che misura un *apprentissage* basato su esercizi percettivi e operazioni intellettuali di tipo inedito, non modificherà a fondo gli schemi di reazioni abituali (in che misura quindi l'esercizio dell'informazione non farà, di ciò che offende codici e sistemi di aspettative, l'elemento di un nuovo codice e di un nuovo sistema di aspettative). È un problema che l'estetica e la fenomenologia del gusto hanno verificato attraverso secoli di esperienza (sia pure a livello delle macrostrutture percettive), mostrando come nuovi esercizi formativi modificassero il senso delle forme, le nostre attese circa le forme, il nostro modo di riconoscere la realtà stessa. ⁽⁴⁾

La poetica dell'opera aperta ci presenta appunto una possibilità storica di questo tipo: l'affermarsi di una cultura per cui sia ammessa, di fronte all'universo delle forme percepibili e delle operazioni interpretative, la complementarità di ispezioni e soluzioni diverse; la giustificazione di una discontinuità dell'esperienza, assunta come valore in luogo di una continuità convenzionalizzata; l'organizzazione di differenti decisioni esplorative ridotte ad unità da una legge che non ne prescriva l'esito assolutamente identico, ma che al contrario le

⁽⁴⁾ In risposta alla critica di Ruwet, citata alla nota 38, diremo allora che un *sistema di opposizioni* potrà essere giudicato più stabile di altri solo nella misura in cui possa essere dimostrato che corrisponde a dei *patterns* fissi e privilegiati del sistema nervoso. Se al contrario questi processi possono adattarsi e modificarsi, in funzione dell'evoluzione della situazione antropologica nel suo insieme, non si spezzerà allora quella ideale catena isomorfica che viene supposta unire le strutture di una lingua alle strutture della percezione e dell'intelligenza (meglio: alle strutture presunte di una presunta costanza della mente umana)? E non si stabilirà allora, tra strutture della lingua e strutture della mente, un rapporto dialettico nel corso del quale apparirà assai difficile stabilire chi modifica e chi viene modificato?

veda come valide proprio in quanto si contraddicono e si completano, entrano in opposizione dialettica generando così nuove prospettive e più ampie informazioni.

In fondo, uno degli elementi di crisi per la civiltà borghese contemporanea, è data dalla incapacità, da parte dell'uomo medio, di sottrarsi a sistemi di forme acquisite che gli vengono forniti dall'esterno, che egli non si è guadagnato attraverso una personale esplorazione della realtà. Malattie sociali come il conformismo o l'eterodirezione, il gregarismo e la massificazione sono appunto il frutto di una passiva acquisizione di standard di comprensione e giudizio che vengono identificati con la "buona forma" in morale come in politica, in dietetica e nel campo della moda, a livello dei gusti estetici o dei principi pedagogici. Le persuasioni occulte e le eccitazioni subliminari di ogni genere, dalla politica alla pubblicità commerciale, fanno leva sull'acquisizione pacifica e passiva di "buone forme" nella cui ridondanza l'uomo medio si riposa senza sforzo.

Ci si chiede dunque se l'arte contemporanea, educando alla continua rottura dei modelli e degli schemi — eleggendo a modello e a schema la deperibilità dei modelli e degli schemi, e la necessità del loro avvicendamento, non solo da opera ad opera, ma all'interno di una stessa opera — non possa rappresentare uno strumento pedagogico con funzione di liberazione; e in tal caso il suo discorso supererebbe il livello del gusto e delle strutture estetiche per inserirsi in un contesto più ampio, ed indicare all'uomo moderno una possibilità di ricupero e di autonomia.

L'OPERA APERTA NELLE ARTI VISIVE

Parlare di una poetica dell'Informale come tipica della pittura contemporanea implica una generalizzazione: "informale", da categoria critica diventa qualificazione di una tendenza generale della cultura di un periodo, così da comprendere insieme figure come Wols o Bryen, i *tachistes* veri e propri, i maestri dell'*action painting*, l'*art brut*, l'*art autre*, eccetera. A tale titolo la categoria di informale rientra sotto la definizione piú vasta di *poetica dell'opera aperta*. (*)

(*) GILLO DORFLES nel suo *Ultime tendenze dell'arte d'oggi* (Milano, Feltrinelli, 1961), limita la definizione di "informale" a "quelle forme di astrattismo dove non solo manchi ogni volontà e ogni tentativo di figurazione ma manchi anche ogni volontà segnica e semantica" (pag. 53). In questo nostro saggio, tuttavia, dove si tratta di quelle forme "aperte" dell'arte d'oggi, i cui parametri organici sembrano talvolta non rientrare nella nozione tradizionale di "forma", ci pare opportuno parlare di "informale" in senso piú vasto. Ed è il criterio seguito nel numero unico de "Il Verri" dedicato all'informale (giugno 1961) dove appaiono, oltre a una nutrita serie di interventi di filosofi, critici e pittori, tre densi saggi di G. C. Argan, R. Barilli, E. Crispolti. Il presente scritto, apparso sul medesimo numero insieme ai lavori citati, non tiene perciò conto di tali importanti contributi alla discussione sull'informale, e rimanda a essi per un ampliamento di orizzonte e un completamento dei temi. (Si aggiunga che questo saggio è stato scritto prima che, terminata la "stagione" dell'informale, le varie esperienze antitetiche qui citate — arte cinetica ecc. — si caratterizzassero come tali e fossero etichettate sotto termini quali "op art" e simili. Riteniamo peraltro che le analisi di questo scritto

Opera aperta come proposta di un "campo" di possibilità interpretative, come configurazione di stimoli dotati di una sostanziale indeterminatezza, così che il fruitore sia indotto a una serie di "letture" sempre variabili; struttura, infine, come "costellazione" di elementi che si prestano a diverse relazioni reciproche. In tal senso l'informale in pittura si collega alle strutture musicali aperte della musica post-weberniana e a quella poesia "novissima" che di informale ha già accettato, per ammissione dei suoi rappresentanti, la definizione.

L'informale pittorico potrebbe essere visto come l'anello terminale di una catena di esperimenti volti a introdurre un certo "movimento" all'interno dell'opera. Ma il termine "movimento" può avere diverse accezioni, e ricerca di movimento è anche quella, andata di pari passo con l'evoluzione delle arti plastiche, che già troviamo nelle pitture rupestri o nella Nike di Samotracia (ricerca, quindi, di una rappresentazione, nel tratto fisso ed immobile, di un movimento proprio degli oggetti reali rappresentati). Un'altra forma di movimento abbiamo con la ripetizione di una stessa figura nell'intento di rappresentare un personaggio o un'intera vicenda in momenti successivi del suo sviluppo: è la tecnica adottata nel timpano del portale di Souillac con la storia del chierico Teofilo, o quella della *Tapisserie de la Reine Mathilde* di Bayeux, vero e proprio racconto "filmico" fatto di tanti fotogrammi giustapposti. Si trattava però di una rappresentazione del movimento grazie a strutture sostanzialmente fisse; il movimento non coinvolgeva la struttura dell'opera, la natura stessa del segno.

Agire sulla struttura vuol dire invece muoversi nella direzione del Magnasco, o del Tintoretto, o meglio ancora degli impressionisti: il segno si fa impreciso e ambiguo, nel tentativo di dare una impressione di anima-

permangono valide anche per molte ricerche dell'arte post-informale — e che comunque servano a definire le caratteristiche storicamente salienti, a conti fatti, dell'esperienza informale [1966].)

zione interna. Ma l'ambiguità del segno non rende indeterminata la visione delle forme rappresentate: ne suggerisce come una connaturata vibratilità, un più intimo contatto con l'ambiente, mette in crisi i contorni, le distinzioni rigide tra forma e forma, tra forme e luce, tra forme e sfondo. Però l'occhio è sempre determinato a riconoscere quelle — e non altre — forme (se pure già è indotto a dubitare sulla possibilità di una dissoluzione eventuale, sulla promessa di una feconda indeterminazione, assistendo ad una crisi delle configurazioni tradizionali, a un appello all'informe quale si manifesta ormai nelle cattedrali dell'ultimo Monet).

L'ampliamento dinamico delle forme futuriste e la scomposizione cubista suggeriscono certo altre possibilità di mobilità delle configurazioni; ma infine la mobilità è permessa proprio dalla stabilità delle forme assunte come dato di partenza, riconfermate proprio nel momento in cui vengono negate attraverso la deformazione o la scomposizione.

È nella scultura che troviamo un'altra decisione di *apertura dell'opera*: le forme plastiche di un Gabo o di un Lippold invitano il fruitore a un intervento attivo, a una decisione motoria, in favore di una poliedricità del dato di partenza. La forma, in sé definita, è costruita in modo da risultare ambigua e visibile da prospettive diverse in modo diverso (*). Come il fruitore circumna-

(*) Apparentemente le dichiarazioni di poetica di un Gabo non si conciliano con una idea di opera aperta. In una lettera a Herbert Read del 1944 (riportata in READ, *The Philosophy of Modern Art*, London, Faber & Faber, 1952) Gabo parla di assoluta ed esattezza di linee, di immagini dell'ordine e non del caos: "Noi tutti costruiamo l'immagine del mondo come vorremmo che fosse e questo nostro mondo spirituale sarà sempre ciò che noi facciamo e come lo facciamo. È l'Umanità sola che lo forma in un certo ordine, al di fuori di una massa di realtà incoerenti e nemiche. Questo è ciò che mi sembra essere costruttivo. Io ho scelto l'esattezza delle mie linee." Ma riportiamo queste affermazioni a ciò che lo stesso Gabo diceva nel 1924 nel *Manifesto del Costruttivismo*: ordine ed esattezza sono i parametri in base ai quali l'arte adegua l'organicità della natura, la sua interna formatività, il dinamismo della sua crescita. Quindi l'arte è sì una immagine conchiusa e definita, ma tale da rendere attraverso

viga la forma, essa gli appare varie forme. È quanto era già parzialmente avvenuto con l'edificio barocco e con l'abbandono di una prospettiva frontale privilegiata. Ovvio che la possibilità di esser vista da diversi punti prospettici appartiene a ogni opera di scultura, e l'Apollo del Belvedere visto di scorcio appare diverso da quello visto di fronte. Ma, a parte il caso in cui l'opera è costruita in modo da esigere l'esclusiva visione frontale (si pensi alle statue colonne delle cattedrali gotiche), la forma vista da varie prospettive mira sempre a far convergere l'attenzione sul risultato totale — nei cui confronti gli aspetti prospettici sono complementari e consentono di essere considerati cumulativamente. L'Apollo visto da dietro lascia indovinare l'Apollo totale, la visione frontale riconferma quella precedente, l'una induce a desiderare quale complemento, sia pure immaginativo, l'altra. La forma completa si ricostruisce a poco a poco nella memoria e nell'immaginazione.

L'opera di Gabo vista dal basso, invece, ci fa intuire la coesistenza di prospettive variabili che si escludono l'un l'altra. Ci rende paghi della nostra prospettiva del momento e ci rende smarriti, e incuriositi, al sospetto che si possa immaginare a un tempo la totalità delle prospettive (il che di fatto è praticamente impossibile). (1)

elementi *cinetici* quel processo continuo che è la crescita naturale. Così come un paesaggio, una piega di terreno, una macchia su un muro, l'opera d'arte si presta a visualizzazioni diverse e presenta profili cangianti, l'arte riflette in sé, grazie alle sue caratteristiche di ordine ed esattezza, la mobilità degli eventi naturali. È un'opera definita, possiamo dire, che si fa immagine di una natura "aperta". E Read, peraltro diffidente verso altre forme di ambiguità plastica, nota: "La particolare visione della realtà comune al costruttivismo di Gabo o di Pevsner non è derivata dai superficiali aspetti della civiltà meccanica, né da una riduzione dei dati visivi ai loro 'piani cubici' o 'volumi plastici'... ma da una visione del processo strutturale dell'universo fisico qual è rivelato dalla scienza moderna. La miglior preparazione all'apprezzamento dell'arte costruttivista è lo studio di Whitehead o di Schroedinger... L'arte — è la sua massima funzione — accetta l'universale molteplicità che la scienza investiga e rivela, ma la riduce alla concretezza di un simbolo plastico" (pag. 233).

(2) Una impressione di tal genere registra Ezra Pound di fronte alle opere di Brancusi: "Brancusi ha scelto un compito terribilmente

Calder fa un passo avanti: ora la forma si muove essa stessa sotto i nostri occhi, e l'opera diventa "opera in movimento". Il suo movimento si compone con quello dello spettatore. A rigore non dovrebbero esservi mai due momenti, nel tempo, in cui la posizione reciproca dell'opera e dello spettatore possano riprodursi in modo uguale. Il campo delle scelte non è piú suggerito, è reale e l'opera è un campo di possibilità. I "vetrini" di Munari, le opere in movimento della giovanissima avanguardia portano alle estreme conseguenze queste premesse. (1)

Ed ecco che accanto a queste direzioni formative abbiamo quelle dell'Informale, inteso nel senso lato che già abbiamo definito. Non piú opera in movimento, perché

piú difficile: riunire tutte le forme in una sola, è qualcosa che esige tanto tempo quanto la contemplazione dell'universo per un qualsiasi buddista... Si potrebbe dire che ciascuno delle migliaia di angoli sotto i quali si considera una statua dovrebbe avere una vita propria (Brancusi mi permetterà di scrivere: una vita *divina*)... Anche l'adoratore esclusivo dell'arte piú esecrabile ammetterà che è piú facile costruire una statua che piaccia considerata da *un* angolo, che di farne una che possa soddisfare lo spettatore da qualsiasi angolo la si guardi. Si capisce come sia piú difficile comunicare questa "soddisfazione formale" con l'aiuto di una sola massa, che provocare un interesse visuale effimero per mezzo di combinazioni monumentali e drammatiche... " (Testimonianza su Brancusi apparsa in "The Little Review", 1921).

(2) Citiamo, oltre i celebri vetrini di Munari, certi esperimenti dell'ultima generazione, come i *Mirrorama* del Gruppo T (Anceschi, Boriani, Colombo, Devecchi) e le strutture trasformabili di Jacoov Agam, le "costellazioni mobili" di Pol Bury, i *rotorelief* di Duchamp ("l'artista non è solo a compiere l'atto di creazione, perché lo spettatore stabilisce il contatto dell'opera con il mondo esterno aggiungendo e interpretando le sue qualificazioni profonde e così facendo aggiunge il suo contributo al processo creativo"), gli oggetti a composizione rinnovabile di Enzo Mari, le strutture articolate di Munari, i fogli mobili di Diter Rot, le strutture cinetiche di Jesus Soto ("sono strutture cinetiche perché utilizzano lo spettatore come motore. Riflettono il movimento dello spettatore, non fosse che quello dei suoi occhi. Prevedono la sua capacità di muoversi; sollecitano la sua attività senza costringerla. Sono strutture cinetiche perché non contengono le forze che le animano. Perché le forze che le animano, il loro dinamismo, lo prendono a prestito dallo spettatore," nota Claus Bremer), le macchine di Jean Tinguely (che deformate dallo spettatore e fatte ruotare disegnano configurazioni sempre nuove).

il quadro è lì, sotto i nostri occhi, definito una volta per tutte, fisicamente, nei segni pittorici che lo compongono; né opera che esiga il movimento del fruitore — più di quanto non lo esiga qualsiasi quadro che chiede di essere visto tenendo conto delle varie incidenze della luce sulle asperità della materia, sui rilievi del colore. E tuttavia opera aperta a pieno diritto — quasi in modo più maturo e radicale — perché qui veramente i segni si compongono come costellazioni in cui la relazione strutturale non è determinata, in partenza, in modo univoco, in cui l'ambiguità del segno non è ricondotta (come per gli impressionisti) a una riconferma finale della distinzione tra la forma e lo sfondo, ma il fondo stesso diventa il soggetto del quadro (il soggetto del quadro diventa lo sfondo come possibilità di metamorfosi continua). (*)

Di qui la possibilità — da parte del fruitore — di scegliere le proprie direzioni e i propri collegamenti, le prospettive privilegiate per elezione e di intravedere, sullo sfondo della configurazione individuale, le altre individuazioni possibili, escludentesi ma compresenti, in continua esclusione-implicazione reciproca. Di qui prendono quindi origine due problemi, implicati non solo da una poetica dell'Informale, ma da ogni poetica dell'opera aperta: 1) le ragioni storiche, il *background* culturale di una simile decisione formativa, la visione del mondo che essa comporta; 2) le possibilità di "lettura" di tali opere, le condizioni comunicative a cui sono sottomesse, le garanzie di un rapporto di comunicazione che non degeneri nel caos, la tensione tra una massa di informazione messa intenzionalmente a disposizione del fruitore e un minimo di comprensione garantita, la adeguazione tra volontà del figuratore e la risposta del consumatore. Come si vede in entrambi i problemi non

(*) In tal modo, pur senza essere costituito di elementi mobili, il quadro informale perfeziona la tendenza della scultura cinetica di vario tipo, diventando, da oggetto, "spettacolo", come nota ALAINO GALVANO nella nota *Arte come oggetto e arte come spettacolo* ("Il Verri", numero sull'Informale, citato, pagg. 184-187).

si fa questione del valore estetico, della "bellezza" delle opere in discussione. Il primo punto presume che le opere, per manifestare in modo pregnante una implicita visione del mondo e i legami con tutta una condizione della cultura contemporanea, soddisfino in parte almeno alle condizioni indispensabili di quel particolare discorso comunicativo che si suole definire come "estetico". Il secondo punto esamina le condizioni comunicative elementari sulla cui base si possa poi impostare la ricognizione di una comunicatività piú ricca e profonda, caratterizzata da una fusione organica di molteplici elementi, che è propria del valore estetico. Una discussione sulle possibilità estetiche dell'Informale costituirà quindi la terza fase del discorso che si vuole intraprendere.

L'opera come metafora epistemologica

Per il primo aspetto l'Informale si collega decisamente a una condizione generale di tutte le opere aperte. Si tratta di strutture che appaiono come *metafore epistemologiche*, risoluzioni strutturali di una diffusa coscienza teoretica (non di una teoria determinata, ma di una persuasione culturale assimilata): rappresentano la ripercussione, nell'attività formativa, di determinate acquisizioni, delle metodologie scientifiche contemporanee, la riconferma, nell'arte, di quelle categorie di indeterminazione, di distribuzione statistica, che regolano l'interpretazione dei fatti naturali. L'Informale mette così in questione, coi mezzi che gli sono propri, le categorie della causalità, le logiche a due valori, i rapporti di univocità, il principio del terzo escluso.

Non è questo un rilievo del filosofo che a tutti i costi voglia vedere un messaggio concettuale implicito nell'atteggiarsi delle forme dell'arte. È un atto di autoscienza dei medesimi artisti che tradiscono, nello stesso vocabolario che usano per le dichiarazioni di poetica, le influenze culturali a cui reagiscono. Molte volte l'uso acritico della categoria scientifica per caratterizzare un com-

portamento formativo è assai pericoloso; trasportare un termine proprio delle scienze nel discorso filosofico o nel discorso critico impone una serie di verifiche e delimitazioni del significato, in modo da determinare in quale misura l'impiego del termine abbia valore suggestivo e metaforico. È verissimo che chi si scandalizza e teme per la purezza del discorso filosofico quando si trova di fronte all'impiego in estetica o altrove, di termini come "indeterminazione", "distribuzione statistica", "informazione", "entropia", eccetera, dimentica che la filosofia e l'estetica tradizionale si sono sempre avvalse di termini come "forma", "potenza", "germe" e così via che altro non erano, in origine, che termini fisico-cosmologici passati in altro campo. Ma è anche vero che proprio a causa di queste disinvolute commistioni terminologiche la filosofia tradizionale ha potuto essere messa in causa da più rigorosi atteggiamenti analitici: per cui, fatti cauti da queste lezioni, nel trovare un artista che impiega determinati termini della metodologia scientifica per designare le sue intenzioni formative, non ci azzarderemo ad immaginare che le strutture di quest'arte riflettano le presunte strutture dell'universo reale; ma rileveremo solamente che la circolazione culturale di determinate nozioni ha particolarmente influenzato l'artista in questione, così che la sua arte vuole essere e va vista come la reazione immaginativa, la metaforizzazione strutturale di una certa visione delle cose (che le acquisizioni della scienza hanno reso familiari all'uomo contemporaneo). In questo senso la nostra ricerca non avrà il carattere di ispezione ontologica ma di un più modesto contributo alla *storia delle idee*.

Gli esempi sono molteplici e si potrebbero trarre da vari programmi di mostre o articoli critici. (°) Come a

(°) Si veda ad esempio la dichiarazione dei giovani artisti di "Miorama": "Ogni aspetto della realtà, colore, forma, luce, spazi geometrici e tempo astronomico, è l'aspetto diverso del darsi dello SPAZIO-TEMPO o meglio: modi diversi di percepire il relazionarsi fra SPAZIO e TEMPO. Consideriamo quindi la realtà come continuo di-

un esempio particolarmente vistoso ci riferiamo all'articolo di George Mathieu, *D'Aristote à l'abstraction lyrique* (*) in cui il pittore tenta di delineare il progressivo passaggio, nella civiltà occidentale, dall'*ideale* al *reale*, dal *reale* all'*astratto* e dall'*astratto* al *possibile*. È una storia genetica delle poetiche dell'Informale e dell'astrazione lirica, e di quelle forme nuove che l'avanguardia scopre prima che la coscienza comune le abbia integrate. L'evoluzione delle forme appare a Mathieu parallela a quella dei concetti scientifici:

“Se noi assistiamo al crollo di tutti i valori classici nel dominio dell'arte, una rivoluzione parallela altrettanto profonda ha luogo nel settore delle scienze, dove lo scacco recente dei concetti sullo spazio, la materia, la parità, la gravitazione, il risorgere delle nozioni di indeterminismo e probabilità, di contraddizione, di entropia, postulano da ogni parte il risveglio di un misticismo e le possibilità di un nuovo trascendimento.”

Siamo d'accordo che sul piano metodologico una nozione come quella di indeterminazione non postula alcuna possibilità mistica ma consente soltanto di descrivere con le dovute cautele taluni accadimenti microfisici; e che non deve essere concesso sul piano filosofico

venire di fenomeni che noi percepiamo nella variazione. Da quando una realtà intesa in questi termini ha preso il posto, nella coscienza dell'uomo (o solamente nella sua intuizione), di una realtà fissa e immutabile, noi ravvisiamo nelle arti una tendenza ad esprimere la realtà nei suoi termini di divenire. Quindi considerando l'opera come una realtà fatta con gli stessi elementi che costituiscono quella realtà che ci circonda, è necessario che l'opera stessa sia in continua variazione.” Altri artisti parlano dell'introduzione della dimensione *tempo* nella vita interna dell'opera. Altrove si è parlato già di *relazione di indeterminazione* posta nel dominio dell'immagine già dagli stessi cubisti. Ancora si è detto a proposito di Fautrier che “egli stabilisce un nuovo spazio intersiderale e partecipa alle ricerche scientifiche attuali” (Verdet). E da varie parti si è sentito parlare di realtà nucleari rappresentate dalla nuova pittura. Mathieu ha parlato di *épistémologie du décentrement*. Tutte espressioni non verificate ma che qualificano comunque degli stati d'animo di cui non si può non tener conto.

(*) In “L'Oeil”, aprile 1959.

di assumerla con troppa disinvoltura: ma se il pittore, Mathieu nella fattispecie, l'accoglie in questo modo e se ne fa uno stimolo immaginativo, non si può contestargli il diritto di farlo. Bisognerà invece esaminare se dallo stimolo alla strutturazione di segni pittorici si conserverà una certa analogia tra la visione delle cose implicita nella nozione metodologica e quella manifestata dalle nuove forme. Come si è già detto altrove la poetica del Barocco reagisce in fondo a una nuova visione del cosmo introdotta dalla rivoluzione copernicana, suggerita quasi in termini figurali dalla scoperta della ellitticità delle orbite planetarie attuata da Keplero — scoperta che pone in crisi la posizione privilegiata del cerchio come simbolo classico di perfezione cosmica. E così come la poliprospeccività dell'edificio barocco risente di questa concezione — non più geocentrica, e quindi non più antropocentrica — di un universo ampliato in direzione dell'infinito, ecco che anche oggi, come fa lo stesso Mathieu procedendo nel suo articolo, è in teoria possibile stabilire dei paralleli tra l'avvento delle nuove geometrie non euclidee e l'abbandono delle forme geometriche classiche operato dai Fauves e dal Cubismo; tra l'apparizione sulla scena matematica dei numeri immaginari e transfiniti e della teoria degli insiemi e la comparsa della pittura astratta; tra i tentativi di assiomatizzazione della geometria di Hilbert e i primi tentativi del Neoplasticismo e del Costruttivismo:

“Infine la Teoria dei Giochi di von Neumann e Morgenstern, uno degli avvenimenti scientifici più importanti di questo secolo, si è avverata particolarmente feconda nelle sue applicazioni all'arte attuale, come Toni del Renzio ha dimostrato magistralmente a proposito dell'*action painting*. In questo vasto dominio che va ormai dal possibile al probabile, in questa nuova avventura dell'indeterminismo che regge le leggi della materia inanimata, vivente o psichica, i problemi posti dal Cavalier de Mère a Pascal, tre secoli fa, sono sorpassati tanto quanto le nozioni di *hasard-objectif* di Dalí o di meta-ironia di Duchamp. I nuovi rapporti

del caso con la casualità, l'introduzione dell'anti-caso positivo e negativo, sono una conferma di più della rottura della nostra civiltà con il razionalismo cartesiano."

Sorvoli il lettore indulgente sulle azzardose affermazioni scientifiche del pittore citato e sulla sua persuasione metafisica che l'indeterminismo regga le leggi della materia inanimata, vivente e psichica. Ma non si può pretendere che la scienza introduca cautamente dei concetti validi in un preciso ambito metodologico e che la intera cultura di un periodo, cogliendone il significato rivoluzionario, rinunci a impadronirsene con la violenza selvaggia della reazione sentimentale e immaginativa. È vero che il principio d'indeterminazione e la metodologia quantistica non ci dicono niente sulla struttura del mondo ma solo su un certo modo di descrivere certi aspetti del mondo: ma ci dicono in compenso che alcuni valori che si credevano assoluti, validi come impalcature metafisiche del mondo (vedi il principio di causalità o quello del terzo escluso) hanno lo stesso valore convenzionale dei nuovi principi metodologici assunti, e comunque non sono più indispensabili per spiegare il mondo o per fondarne un altro. Di qui, nelle forme dell'arte, non tanto l'instaurazione rigorosa di equivalenti dei nuovi concetti, quanto la negazione di quelli antichi. E nel contempo il tentativo di suggerire, a lato di un nuovo atteggiamento metodologico di fronte a una probabile struttura delle cose, una immagine possibile di questo mondo nuovo, una immagine che la sensibilità non ha ancora fatto sua, perché la sensibilità è sempre in ritardo sulle acquisizioni dell'intelligenza e ancor oggi si è portati ancestralmente a pensare che "il sole si levi" anche se da tre secoli e mezzo i nostri antenati apprendono a scuola che il sole non si muove.

Di qui la funzione di un'arte aperta quale metafora epistemologica: in un mondo in cui la discontinuità dei fenomeni ha messo in crisi la possibilità di una immagine unitaria e definitiva, essa suggerisce un modo di

vedere ciò in cui si *vive*, e vedendolo accettarlo, integrarlo alla propria sensibilità. Un'opera aperta affronta appieno il compito di darci una immagine della discontinuità: non la racconta, *la è*. Mediando l'astratta categoria della metodologia scientifica e la viva materia della nostra sensibilità, essa appare quasi una sorta di schema trascendentale che ci permette di capire nuovi aspetti del mondo.

In questa chiave occorre interpretare gli emozionati protocolli di lettura che la critica ci dà di fronte ad opere informali, quasi entusiasmandosi per le nuove imprevisite libertà cui la immaginazione viene ammessa di fronte a un campo di stimoli così aperto e ambiguo:

“Dubuffet ha a che fare con le realtà primordiali e il ‘mana’, le correnti magiche che legano i soggetti umani agli oggetti che li circondano. Ma la sua arte è molto più complessa di ogni tipo di arte primitiva. Ho già alluso alle sue multiple ambiguità e zone di significato. Molte di queste sono create dalla complessa organizzazione spaziale della tela, dalla voluta confusione delle scale, dall'abitudine dell'artista a vedere e rappresentare le cose sotto diversi angoli contemporaneamente... Si tratta di una esperienza ottica assai complessa perché non solo il nostro punto di vista non cessa mai di variare e non solo vi è una grande quantità di impasses ottiche, di prospettive che evocano una strada che finisce nel mezzo di una piana, o al bordo di una scogliera, ma si è in più costantemente afferrati dal quadro, da una superficie costantemente piatta sulla quale non è stata utilizzata nessuna delle tecniche tradizionali. Ma questa visione multipla è del tutto normale: è così che si vedono le cose in una passeggiata in campagna mentre si scalano monticelli o si seguono cammini sinuosi. Questa tendenza a veder le cose piazzandosi alternativamente o successivamente in diversi punti dello spazio indica evidentemente anche una relatività — o una presenza simultanea del tempo.” (7)

“Fautrier ci dipinge una scatola come se il concetto di sca-

(7) JAMES FITZSIMMONS, *Jean Dubuffet*, Bruxelles, 1958, pag. 43.

tola non esistesse ancora; e, piuttosto che un oggetto, un dibattito tra sogno e materia, un andar tentoni verso la scatola, nella zona di incertezza dove si sfiorano il possibile e il reale... L'artista ha la sensazione precisa che le cose potrebbero andare altrimenti..." (1)

"La materia di Fautrier... è una materia che non si semplifica ma va sempre avanti complicandosi, captando e assimilando significazioni possibili, incorporandosi aspetti o momenti del reale, saturandosi d'esperienza vissuta..." (2)

"Ben altri e altrimenti calzanti gli attributi che conviene assicurare alla rappresentazione [di Dubuffet]: in primo luogo gli attributi dell'in-finità, dell'in-distinzione, dell'in-discrezione (presi, i termini, nel loro significato etimologico). Traguardare secondo l'ottica della materia significa infatti veder infrangersi i profili nozionali, dissolversi e sparire aspetti di cose e persone; o, se ancora sussistono corpuscoli, tracce, presenze provviste di una qualche definizione formale, discernibili alla vista, impone, tale ottica, di metterli in crisi, di inflazarli moltiplicandoli, confondendoli in una ridda di proiezioni e di sdoppiamenti." (3)

Il "lettore" si eccita quindi di fronte a una libertà dell'opera, a una sua proliferatività infinita, di fronte alla ricchezza delle sue interne aggiunzioni, delle proiezioni inconscie che vi convoglia, dell'invito che la tela gli fa a non lasciarsi determinare dai nessi causali e dalle tentazioni dell'univoco, impegnandosi in una transazione ricca di scoperte sempre più imprevedibili.

Di questi "protocolli di lettura" forse il più ricco e il più preoccupante è quello dovuto ad Audiberti quando ci racconta cosa egli vede nella pittura di Camille Bryen:

(1) A. BERNE-JOFFROY, *Les Objets de J. Fautrier*, in "NRF", maggio 1955.

(2) G. C. ARGAN, *Da Bergson a Fautrier*, in "Aut Aut", gennaio 1960.

(3) R. BARILLI, *J. Dubuffet, Materiologies*, Milano, Galleria del Naviglio, 1961.

“Finalement, il n’y a plus d’*abstrait* que de *figuratif*. L’intime semoule du fémur des ibis, et même des plombiers, recèle, comme un album, comme un abhomme de famille, toute sorte de carte postale, dôme des Invalides, grand hôtel New-grand à Yokohama. La réfraction atmosphérique répercute dans le tissu minéral les mirages les mieux composés. Des hordes de staphylococques submédulliers s’allignent pour dessiner la silhouette du tribunal de commerce de Menton [...] L’infini de la peinture de Bryen me paraît plus qualifié que s’il se bornait à illustrer l’habituel rapport de l’immobile peinture courante avec ce qui précède et ce qui suivra. Je répète, il le faut, qu’à mes yeux elle a ceci, pour elle, qu’elle bouge vraiment. Elle bouge dans tous les appels de l’espace, du côté du passé, du côté de l’avenir. Elle plonge sur la végétation poisonneuse du fond ou, au contraire, hors des abîmes de la carie dentaire des moucheron, elle monte vers le clin de notre oeil et la poignée des nos mains. Les molécules qui la composent, de substance chimique picturale et d’énergie visionnaire à la fois, palpitent et s’adjustent sous la douche horizontale du regard. On prend ici sur le fait le phénomène de la création continue, ou de la révélation continue. Une ‘plume’, une peinture de Bryen n’atteste pas, comme tout autre, comme toute chose ici-bas, la jonction permanente des ordres de Bourse, de l’exocuticule des araignées et des bois crieur des cobalts, non... Alors qu’achevée, présentable et signée, amenée à sa proportion sociale et commerciale, elle attend l’attention ou la contemplation de celui qui la voit et dont elle fait un voyant, les formes ou les non-formes qu’elle propose au premier abord se modifient dans l’espace en avant de la toile et de la feuille et en avant, aussi, de l’âme de ce voyant, en avant! Elles accouchent, petit à petit l’astre fait son nid, de décors et de profils secondaires tour à tour prépondérants. En couches transparentes ils se placquent sur l’image foncière. Au niveau de la peinture, une cybernétique, comme on dit vulgairement, se manifeste. Nous auront enfin vu l’oeuvre d’art s’abhumaniser, se délayer de la signature de l’homme, accéder à une mouvementation autonome, que même les compteurs

d'électrons, pour peu qu'on sût au juste où les brancher, se feraient un jeu de mesurer." (11)

In questo "protocollo" abbiamo insieme i limiti e le possibilità di un'opera aperta. Se metà delle reazioni annotate non hanno nulla a che fare con un effetto estetico, e sono pure divagazioni personali suggerite dai segni, anche questo fatto deve tuttavia essere tenuto presente: è questo un limite del "lettore" in questione, più interessato ai liberi giochi della propria immaginazione, o un limite dell'opera che assume qui la funzione che può avere, per un altro soggetto, la mescalina? Ma al di fuori di quei problemi estremi, abbiamo rilevato qui, magnificate al più alto grado, le possibilità di una libera ispezione, di una inesausta rivelazione di contrasti e opposizioni, proliferanti a ogni passo. A tal punto, che come il lettore sfugge al controllo dell'opera, a un certo tratto l'opera pare sfuggire al controllo di chiunque, autore compreso, e discorrere *sponte sua*, come un cervello elettronico impazzito. Non rimane allora più un campo di possibilità; ma l'indistinto, l'originario, l'indeterminato allo stato brado, il tutto e il nulla.

Audiberti parla di libertà cibernetica e la parola ci introduce nel vivo della questione: la quale appunto può essere chiarita da una analisi delle capacità comunicative dell'opera in termini di teoria dell'informazione.

Apertura e informazione

La teoria dell'informazione, nelle sue formulazioni a livello matematico (non nelle sue applicazioni pratiche alla tecnica cibernetica), (12) ci parla di una differenza radicale tra "significato" e "informazione". Il *significa-*

(11) JACQUES AUDIBERTI, *L'Ouvre-Boite*, Gallimard, Paris, 1952, pagg. 26-35.

(12) Per i chiarimenti che seguono cfr. il saggio precedente, *Apertura, informazione, comunicazione*.

to di un messaggio (ed è messaggio comunicativo anche la configurazione pittorica che comunica appunto non riferimenti semantici ma una data somma di relazioni sintattiche percepibili tra i suoi elementi) si stabilisce in proporzione all'ordine, alla convenzionalità e quindi alla "ridondanza" della struttura. Tanto più il significato è chiaro e inequivocabile quanto più mi attengo a regole di probabilità, a leggi organizzative prefissate — e reiterate attraverso la ripetizione degli elementi prevedibili. Di converso, quanto più la struttura si fa improbabile, ambigua, imprevedibile, disordinata, tanto più aumenta l'*informazione*. Informazione intesa quindi come possibilità informativa, incoatività di ordini possibili.

In certe condizioni di comunicazione va perseguito il *significato*, l'*ordine*, l'*ovvietà*: è il caso della comunicazione a uso pratico, dalla lettera al simbolo visivo di segnalazione stradale, che mirano ad essere compresi univocamente senza possibilità di fraintendimenti e interpretazioni personali. In altri casi invece è da perseguirsi il valore *informazione*, la ricchezza non ridotta dei significati possibili. È questo il caso della comunicazione artistica e dell'effetto estetico — che una ricerca in chiave di informazione aiuta a spiegare, senza peraltro fondarlo definitivamente.

Si è già detto che qualsiasi forma d'arte, anche se adotta le convenzioni di un discorso comune o simboli figurativi accettati dalla tradizione, fonda il proprio valore su una novità di organizzazione del materiale dato che costituisce in ogni caso un aumento di informazione per il fruitore. Ma attraverso a impennate originali e rotture provvisorie dell'ordine delle previsioni, un'arte "classica" mira in fondo a riconfermare le strutture accettate dalla sensibilità comune a cui si rivolge, opponendosi a determinate leggi di ridondanza solo per riconfermarle di nuovo, sia pure in modo originale. Invece l'arte contemporanea pare perseguire come valore primario una intenzionale rottura delle leggi di probabilità che reggono il discorso comune mettendone in crisi i presupposti

nel momento stesso in cui se ne avvale per deformato. Il poeta che dice "Fede è sostanza di cose sperate" adotta le leggi grammaticali e sintattiche del linguaggio del suo tempo per comunicare un concetto già accettato dalla teologia corrente: lo comunica in modo particolarmente pregnante perché organizza termini scelti accuratamente secondo leggi inopinate e rapporti originali, fondendo così strettamente e genialmente il contenuto semantico coi suoni e col ritmo generale della frase, da renderla nuova, intraducibile, vivace e persuasiva (capace quindi di dare all'ascoltatore un alto tasso di informazione — che però non è informazione semantica, tale da arricchire la coscienza dei referenti esterni implicati, ma informazione estetica, informazione che verte sulla ricchezza di quella data forma, sul messaggio come atto di comunicazione volto principalmente a indicare se stesso).

Invece il poeta contemporaneo che dice "Ciel dont j'ai dépassé la nuit", se pure compie la stessa operazione del poeta antico (organizzando in particolare rapporto contenuti semantici, materiale sonoro, ritmi) persegue evidentemente una intenzione diversa: non riconfermare in modo "bello", in modo "piacevole" un linguaggio accettato e idee acquisite, ma rompere le convenzioni del linguaggio accettato e i consueti moduli di concatenamento delle idee, per proporre un uso inopinato del linguaggio e una logica non consueta delle immagini, tale da dare al lettore un tipo di informazione, una possibilità di interpretazioni, una rosa di suggestioni, che sono al polo opposto del significato come comunicazione di un messaggio univoco.

Ora il discorso che facciamo sull'informazione verte proprio e soltanto su questo aspetto della comunicazione artistica, indipendentemente dalle altre connotazioni estetiche di un messaggio. Si tratta di determinare quanto questa volontà di novità informativa si concili con le possibilità di comunicazione tra autore e fruitore. Consideriamo una serie di esempi musicali. In questa frase da

un piccolo minuetto di Bach [dal *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*]



possiamo immediatamente notare come l'adesione a una convenzione probabilistica e una certa ridondanza concorrano a rendere chiaro e univoco il significato del messaggio musicale. La regola di probabilità è quella della grammatica tonale, alla quale la sensibilità dell'ascoltatore occidentale post-medievale è abitualmente educato: in essa gli intervalli non costituiscono delle semplici differenze di frequenza, ma implicano la messa in opera di rapporti organici nel contesto. L'orecchio sceglierà sempre la via più semplice per cogliere questi rapporti, secondo un "indice di razionalità" basato non solo sui dati cosiddetti "obiettivi" della percezione, ma soprattutto sul presupposto delle convenzioni linguistiche assimilate. Sui primi due tempi della prima battuta vengono toccati i gradi dell'accordo perfetto di *fa maggiore*; sul terzo tempo il *sol* e il *mi* implicano un'armonia di dominante che ha lo scopo evidente di riconfermare la tonica col più elementare dei moti cadenzali; nella seconda battuta infatti la tonica viene puntualmente ribadita. Se ciò non avvenisse — in questo inizio di minuetto — dovremmo solo pensare a un errore di stampa. Tutto è così chiaro e linguisticamente conseguente che anche un orecchiante può inferire, da questa linea melodica, gli eventuali rapporti armonici, e cioè come sarebbe il "basso" di questa frase. Ben altrimenti accade in una composizione seriale di Webern: una serie di suoni si presenta come una costellazione in cui non esistono direzioni privilegiate, inviti univoci all'orecchio. Quello che manca è la presenza di una regola, di un centro tonale che obblighi a prevedere lo sviluppo della composizione in una sola dire-

zione. A questo punto gli esiti sono ambigui: a una sequenza di note può seguire un'altra qualsiasi che la sensibilità non sa prevedere ma al massimo — se è educata — accettare quando gli venga comunicata: "Dal punto di vista armonico, innanzi tutto (col che noi intendiamo i rapporti di altezza in tutti i sensi, simultanei e successivi) si constaterà che ogni suono, nella musica di Webern, ha immediatamente vicino, o quasi, uno dei suoni, o addirittura tutti e due, che formano con esso un intervallo cromatico. Il più delle volte però questo intervallo non si presenta come un semitono, come seconda minore (la quale, in generale, è ancora essenzialmente conduttrice, melodica, un 'concatenamento', e richiama sempre la deformazione elastica di un medesimo campo armonico più sopra descritto), bensì sotto la forma allargata della settima maggiore o della nona minore. Considerati e trattati come maglie elementari del tessuto relazionale questi intervalli impediscono la valorizzazione sensibile e automatica delle ottave (operazione sempre a portata d'orecchio, data la sua semplicità), fanno 'deviare' il senso dell'instaurazione dei rapporti frequenziali, si oppongono all'immagine di uno spazio auditivo 'rettilineo...'" ⁽¹⁾

Se questo tipo di messaggio è più ambiguo del precedente — e convoglia, con un significato meno univoco, una ricchezza di informazione maggiore — un passo ulteriore verrà attuato da una composizione elettronica dove non solo un insieme di suoni ci viene presentato fuso in un "gruppo" nel quale all'orecchio riesce ormai impossibile districare i rapporti frequenziali (né il compositore pretende che si identifichino, ma che se ne colga il viluppo in tutta la sua pregnanza e la sua ambiguità), ma gli stessi suoni presentati constano di frequenze inedite, che non hanno più l'aspetto familiare della *nota* musicale, e ci trasportano così al di fuori, netta-

⁽¹⁾ HENRI POUSSEUR, *La nuova sensibilità musicale*, in "Incontri Musicali", n. 2, 1958.

mente, del mondo auditivo consueto in cui la presenza di probabilità ricorrenti ci conduce spesso quasi passivamente sulla scia dei risultati prevedibili e acquisiti. Qui il campo dei significati si infittisce, il messaggio si apre a esiti diversi, l'informazione aumenta considerevolmente. Ma tentiamo ora di portare questa imprecisione — e questa informazione — oltre l'estremo limite: esasperiamo la compresenza di tutti i suoni, infittiamo la trama. Avremo il *suono bianco*, la somma indifferenziata di tutte le frequenze. Ora il suono bianco, che a fil di logica dovrebbe darci il massimo possibile di informazione, *non informa assolutamente più*. Il nostro orecchio, nonché trovarsi privo di qualsiasi indicazione, non è più capace neppure di "scegliere". Assiste passivo e impotente allo spettacolo del magma originario. C'è dunque una soglia oltre alla quale la ricchezza di informazione si fa "rumore".

Badiamo bene che anche il rumore può diventare un segnale. In fondo la musica concreta e certi esempi di musica elettronica altro non sono che una organizzazione di rumori che li evidenzia come segnali. Ma il problema della trasmissione di un messaggio di tal genere consiste proprio in questo: il problema della colorazione dei rumori bianchi è il problema del minimo d'ordine da apportare al rumore per conferirgli una identità, un minimo di forma spettrale. (4)

Un fatto non dissimile avviene anche nel campo dei segnali figurativi. Un esempio di comunicazione ridondante secondo moduli classici, che si presta singolarmente a un discorso in termini di informazione, ci è dato da un mosaico. In un mosaico ciascuna tessera può essere valutata come una unità di informazione, un *bit*, e l'informazione totale ci è data dalla somma delle unità singole. Ora i rapporti che si stabiliscono tra le singole tessere di un mosaico tradizionale (prendiamo a esempio

(4) Cfr. tutto il paragrafo *L'informazione, l'ordine e il disordine* del saggio precedente.

Il corteo dell'Imperatrice Teodora a San Vitale in Ravenna) non è affatto casuale e obbedisce a precise regole di probabilità. Prima tra tutte la convenzione figurativa per cui il fatto pittorico deve riprodurre il corpo umano e la natura reale, convenzione implicita, talmente basata sui nostri schemi percettivi abituali che induce immediatamente l'occhio a collegare le singole tessere secondo le linee di delimitazione dei corpi, mentre dal canto loro le tessere che delimitano i contorni sono caratterizzate da una unità cromatica. Le tessere non *accennano* alla presenza di un corpo; attraverso una distribuzione altamente ridondante, per via di ripetizioni a catena, *insistono* su un determinato contorno, senza possibilità di equivoco. Se un segnale nero rappresenta la pupilla, una serie di altri segnali acconciamente disposti, richiamando la presenza delle ciglia e delle palpebre, reitera la comunicazione in questione e induce a identificare, senza alcuna ambiguità, la presenza dell'occhio. Che poi gli occhi siano due, simmetricamente, rappresenta un altro elemento di ridondanza; né l'osservazione paia peregrina, perché nel disegno di un pittore moderno talora può bastare un solo occhio per suggerire un volto visto frontalmente; che qui gli occhi siano sempre e rigorosamente due significa che si assumono e si seguono determinate convenzioni figurative; le quali, in termini di teoria dell'informazione, sono leggi di probabilità all'interno di un sistema dato. Abbiamo dunque qui un messaggio figurativo dotato di un significato univoco e di una quota di informazione limitata.

Prendiamo ora un foglio di carta bianca, pieghiamolo in metà e spruzziamo su una delle metà una serie di macchioline di inchiostro. La configurazione che ne risulterà sarà altamente casuale, del tutto disordinata. Ripieghiamo ora il foglio in modo che la superficie della metà macchiata venga a coincidere con la superficie della metà ancora bianca. Riaperto il foglio ci troveremo di fronte a una configurazione che ha già ricevuto un certo ordine attraverso la forma più semplice di disposizione

secondo leggi di probabilità, secondo la forma più elementare di ridondanza, che è la ripetizione simmetrica degli elementi. Ora l'occhio, che pure si trova davanti a una configurazione altamente ambigua, possiede dei punti di riferimento, sia pure tra i più ovvi: trova delle indicazioni di direzione, dei suggerimenti di rapporti. È ancora libero, molto, molto più che non di fronte al mosaico ravennate, e tuttavia è indotto a riconoscere alcune figure piuttosto che non altre. Sono figure dissimili, nel cui riconoscimento egli convoglia le sue tendenze inconscie, e la varietà delle risposte possibili è segno della libertà, dell'ambiguità, della potenza di informazione propria della configurazione proposta. Tuttavia esistono alcune direzioni interpretative, tanto che lo psicologo che propone il test, si sentirà disorientato e preoccupato se la risposta del paziente sarà molto al di fuori di un campo di risposte probabili.

Quelle unità di informazione che erano le tessere di un mosaico o le macchioline d'inchiostro, diventano ora i minuscoli pezzi di pietrisco che, distribuiti uniformemente, portati a un punto di grande coesione e pressati con forza da un rullo compressore, costituiscono quella pavimentazione stradale chiamata "macadam". Chi guardi un fondo stradale di tal genere coglie la compresenza di innumerevoli elementi distribuiti pressoché statisticamente; nessun ordine regge il loro assembramento; la configurazione è apertissima e al limite possiede il massimo di informazione possibile, poiché si è in grado di collegare con linee ideali qualsiasi elemento ad un altro senza che nessun suggerimento ci costringa in senso diverso. Ma qui ci troviamo nella stessa situazione del rumore bianco di cui sopra: il massimo di equiprobabilità statistica nella distribuzione, invece di aumentare le possibilità di informazione, le nega. Cioè, le mantiene su di un piano matematico, ma le nega sul piano di un rapporto comunicativo. L'occhio non trova più indicazioni d'ordine.

Anche qui la possibilità di una comunicazione tanto

piú ricca quanto piú aperta risiede nel delicato equilibrio di un minimo d'ordine consentibile con un massimo di disordine. Questo equilibrio segna la soglia tra l'indistinto di tutte le possibilità e il campo di possibilità.

Questo è dunque il problema di una pittura che accetti la ricchezza delle ambiguità, la fecondità dell'informe, la sfida dell'indeterminato. Che voglia offrire all'occhio la piú libera delle avventure e tuttavia costituire comunque un fatto comunicativo, la comunicazione del massimo *rumore*, tuttavia contrassegnato da una intenzione che lo qualifichi come segnale. Altrimenti tanto varrebbe per l'occhio ispezionare liberamente fondi stradali e macchie sui muri senza dover trasportare nel riquadro di una tela queste libere possibilità di messaggio che la natura e il caso mettono a nostra disposizione. Badiamo bene che la sola intenzione vale a contrassegnare il rumore come segnale: la sola trasposizione di una tela di sacco nell'ambito di un quadro vale a contrassegnare la materia bruta come artefatto. Ma a questo punto intervengono le modalità del contrassegno, la persuasività dei suggerimenti di direzione di fronte alla residua libertà dell'occhio.

Spesso la modalità del contrassegno può essere puramente meccanica, equivalente a quell'artificio metalinguistico che sono le virgolette: io che perimetro con un quadrato di gesso una crepa su di un muro, la scelgo e la propongo come configurazione dotata di una qualche suggestione, e in quel tratto la creo come fatto comunicativo e come opera artificiale. Anzi, in quel momento faccio persino di piú, la caratterizzo secondo una direzione pressoché univoca di "lettura". Ma altre volte la modalità può essere ben piú complessa, interna alla configurazione stessa, le direzioni d'ordine che inserisco nella figurazione possono mirare a conservare il massimo di indeterminazione possibile e tuttavia a orientare il fruitore lungo una determinata rosa di possibilità, escludendone altre. E il pittore si impegna in una intenzione del genere, anche quando dispone la piú casuale delle

sue configurazioni, anche quando distribuisce i suoi segnali in modo pressoché statistico. Credo che Dubuffet, offrendo al pubblico le sue piú recenti *Materiologies*, in cui il richiamo a fondi stradali o a terreni non toccati da intenzioni d'ordine è abbastanza evidente — e che quindi vogliono mettere il fruitore di fronte a tutte le suggestioni di una materia informe e libera di assumere qualsiasi determinazione — tuttavia rimarrebbe interdettato se qualcuno riconoscesse nel suo quadro il ritratto di Enrico V o di Giovanna d'Arco e attribuirebbe questa improbabilissima forma di collegamento relazionale dei suoi segnali a disposizioni d'animo che sfiorano il patologico.

Herbert Read, in un suo perplesso discorso sul *tachisme* dal titolo *Un'arte sismografica*, ⁽¹³⁾ si chiede se il gioco di reazioni libere che si prova di fronte alla macchia sul muro sia ancora una reazione estetica. Un conto, egli dice, è un oggetto immaginativo e un conto un oggetto che evoca immagini; nel secondo caso l'artista non è piú il pittore ma lo spettatore. Manca dunque in una macchia l'elemento di controllo, la forma introdotta a guidare la visione. L'arte *tachiste* dunque, rinunciando alla forma-controllo, rinuncerebbe alla bellezza puntando invece sul valore *vitalità*.

Confessiamo che se la dicotomia, la lotta, si stabilisse tra il valore della vitalità e quello della bellezza, il problema potrebbe lasciarci indifferenti: se nell'ambito della nostra civiltà il valore vitalità, in quanto negazione della forma, risultasse preferito di fatto (e quindi preferibile secondo la necessità irrazionale delle vicende del gusto) al valore bellezza, non vi sarebbe nulla di male nel rinunciare alla bellezza.

Ma qui il problema è diverso: è in gioco la possibilità della comunicazione di un atto di vitalità; la provocazione intenzionale di un certo gioco di libere rea-

⁽¹³⁾ *The Tenth Muse*, London, Routledge & Kegan, 1957, pagg. 35 sgg.

zioni. Noi viviamo in una civiltà che non ha ancora scelto la vitalità incondizionata del saggio Zen che contempla beato le libere possibilità del mondo circostante, il gioco delle nuvole, i riflessi nell'acqua, le trame sul terreno, i riflessi del sole sulle foglie bagnate, cogliendo in essi la riconferma di un trionfo incessante e proteiforme del Tutto. Noi viviamo in una civiltà per cui l'invito alla libertà delle associazioni visive e immaginative viene ancora provocato attraverso la disposizione artificiale di un manufatto secondo determinate intenzioni suggestive. E in cui si chiede al fruitore non solo di inseguire liberamente le associazioni che il complesso di stimoli artificiali gli suggerisce, ma anche di giudicare, nel momento stesso in cui ne gode (e dopo, riflettendo sul suo godimento e verificando in seconda istanza) l'oggetto artificiato che gli ha provocato quella data esperienza fruitiva. In altri termini si stabilisce ancora una dialettica tra l'opera proposta e l'esperienza che ne ho, e si chiede comunque, implicitamente, di qualificare l'opera sulla base della mia esperienza e di controllare la mia esperienza sulla base dell'opera. E, al limite, di trovare le ragioni della mia esperienza nel modo particolare in cui l'opera è stata fatta: giudicandone del *come*, dei mezzi usati, dei risultati ottenuti, delle intenzioni adeguate, delle pretese non realizzate. E l'unico strumento che ho per giudicare l'opera è appunto l'adeguazione tra le mie possibilità fruitive e le intenzioni implicitamente manifestate, formando, dall'autore.

Quindi, anche nell'affermarsi di un'arte della *vitalità*, dell'*azione*, del *gesto*, della materia trionfante, della piena casualità, si stabilisce una dialettica ineliminabile tra opera e apertura delle sue letture. Un'*opera* è *aperta* sinché rimane *opera*, oltre questo limite si ha l'apertura come *rumore*.

Quale sia la "soglia" non tocca all'estetica stabilire, ma all'atto critico portato volta per volta sul quadro, l'atto critico che riconosce quanto la piena apertura di varie possibilità fruitive sia tuttavia collegata intenzional-

mente in un campo che orienta la lettura e dirige le scelte. Un campo che rende comunicativo il rapporto e non lo dissolve nel dialogo assurdo tra un segnale che non è segnale, ma rumore, e una ricezione che non è ricezione, ma vaneggiamento solipsistico. (16)

Forma e apertura

Un tipico esempio di tentazione della vitalità lo troviamo in un saggio dedicato da André Pieyre de Mandiargues a Dubuffet: (17) in *Mirobolus, Macadam & C.*, egli dice, il pittore ha raggiunto il suo punto estremo. Quelle che egli ci chiama a vedere sono sezioni di terreno allo stato elementare, viste perpendicolarmente; non vi è più alcuna astrazione, solo la presenza immediata della materia perché noi la possiamo godere in tutta la sua concretezza. Qui contempliamo l'infinito in uno stato di polvere: "Dubuffet, poco prima dell'esposizione, mi scriveva che le sue *texturologies* portano l'arte a un punto pericoloso dove le differenze diventano ben sottili e incerte tra l'oggetto suscettibile di funzionare come macchina per pensare, come schermo di meditazioni e veg-

(16) Il problema di una dialettica tra opera e apertura appartiene a quella serie di questioni di teoria dell'arte, che precedono ogni discussione critica concreta. La poetica dell'*opera aperta* indica una certa tendenza generale della nostra cultura, quello che Riegl chiamerebbe un *Kunstwollen*, che Panofsky definisce meglio come "senso ultimo e definitivo, riscontrabile in vari fenomeni artistici, indipendentemente dalle stesse decisioni coscienti e attitudini psicologiche dell'autore". In tal senso una nozione del genere (ad es., appunto, la dialettica tra *opera* e *apertura*) è un concetto che non indica tanto come i problemi artistici vengono *risolti*, ma come vengono *posti*. Il che non significa che tali concetti siano definiti a priori, ma che vengono *legittimati a priori*, proposti cioè come categorie esplicative di una tendenza generale — categorie elaborate in seguito a una serie di rilievi attuati sulle varie opere. Come poi una data dialettica così *posta* si risolva caso per caso, è compito del critico definire in concreto (cfr. ERWIN PANOFSKY, *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte*, in *La prospettiva come "forma simbolica"*, Milano, Feltrinelli, 1961, pagg. 178-214).

(17) *Jean Dubuffet ou le point extrême*, in "Cahiers du Musée de poche", n. 2, pag. 52.

genze, e l'oggetto piú vile e sprovvisto di interesse. Si comprende facilmente che le persone interessate all'arte s'allarmino quando si porta questa a un punto cosí estremo che la distinzione tra ciò che è arte e ciò che non è piú nulla rischia di diventare imbarazzante."

Ma se il pittore individua lo spartiacque di un equilibrio precario, il fruitore può ancora impegnarsi nella ricognizione di un messaggio intenzionale, oppure abbandonarsi al flusso vitale e incontrollato delle sue imponderabili reazioni. Ed è questa seconda strada quella che sceglie de Mandiargues quando pone sullo stesso piano le sensazioni che prova di fronte alle *texturologies* e quelle provate di fronte allo scorrere lutulento e ricchissimo del Nilo; e quando ci richiama alla gioia concreta di chi immerge le mani nella sabbia di una spiaggia e lascia scorrere l'occhio sul fluire dei minutissimi grani tra le dita, le palme blandite dal tepore della materia. Postisi su questa strada, perché ancora rivolgersi al quadro, tanto piú povero di possibilità che non la sabbia vera, l'infinito della materia naturale a nostra disposizione? Evidentemente perché è solo il quadro quello che organizza la materia brutta sottolineandola come brutta ma delimitandola come campo di suggestioni possibili; è il quadro che, prima che un campo di *scelte da attuarsi* è già un campo di *scelte attuate*; tanto che il critico, prima di iniziare il suo inno alla vitalità inizia un discorso sul pittore, su ciò che egli gli propone; e arriva all'incontrollata associazione solo dopo che la sua sensibilità è stata diretta, controllata, indirizzata dalla presenza di segni che, per liberi e casuali che fossero, sono tuttavia frutto di una intenzione, e quindi un'opera.

Ci parrà dunque piú intonata a una coscienza occidentale della comunicazione artistica l'ispezione critica che tenda a identificare, nel vivo dell'accidentale e del fortuito di cui l'opera si sustanzia, gli elementi di "esercizio" e "pratica" attraverso i quali l'artista saprà far scoccare le forze del casuale al momento giusto, facendo della sua opera una *chance domestiquée*, "una sorta di

coppia motrice i cui poli non si esauriscono venendo a contatto, ma lasciano sussistere intatta la differenza di potenziale". (18) Potranno essere in Dubuffet le aspirazioni geometriche con cui si interviene a tagliare la *texturologie* per imporle un freno e una direzione; per cui sarà sempre il pittore a "jouer sur le clavier des évocations et des références". (19) Potrà essere la presenza del disegno di Fautrier, che integra e corregge la libertà del colore, in una dialettica di limite e di non limite, (20) in cui "il segno argina la dilatazione della materia".

E persino nelle più libere esplosioni dell'*action painting*, il pullulare delle forme che assale lo spettatore permettendogli una massima libertà di riconoscimenti non rimane come la registrazione di un evento tellurico ca-

(18) Cfr. RENATO BARILLI, *La pittura di Dubuffet*, in "Il Verri", ottobre 1959; in cui si rimanda anche ai testi di DUBUFFET, *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Parigi, 1946 e in particolare alla sezione *Notes pour les fins-lettrés*.

(19) Ricorda ancora BARILLI [art. cit.]: "I *Tableaux d'assemblage* [1957] sfruttano metodicamente, come si è detto, l'urto, lo shock tra l'attività della *texturologie* e l'intervento, con cesure e schemi lineari, del *faber*; ne risulta un prodotto che converge contemporaneamente verso due limiti (in senso matematico): da una parte l'afflato cosmico, il caos germinale pullulante di presenze; dall'altra la rigida chiusura nozionale; la risultante è appunto, come in altro luogo si accennava, un infinito, per così dire, discontinuo, cioè un'ebbrezza lucida e controllata, ottenuta per fitta moltiplicazione di elementi ognuno dei quali mantiene tuttavia una netta definizione formale."

(20) Cfr. l'analisi condotta da PALMA BUCARELLI, in *Jean Fautrier, Pittura e materia*, Milano, Il Saggiatore, 1960. Si veda a pag. 67 l'analisi della continua opposizione tra il ribollire della materia e il limite delle sagome, e la differenza posta tra la libertà dell'infinito, suggerita, e l'angoscia di un non-limite visto come possibilità negativa dell'opera. A pag. 97: "in questi *Oggetti* il contorno è indipendente dal grumo di colore, che pure costituisce un chiaro dato di esistenza: è qualcosa che oltrepassa la materia, designa uno spazio e un tempo, inquadra cioè la materia in una dimensione della coscienza." Sia chiaro peraltro che questi sono solo esempi di particolari letture critiche dalle quali non si vogliono estrapolare apparati categoriali validi per ogni esperimento informale. Altre volte in cui questa dialettica tra disegno e colore non esisterà più (pensiamo a *Matta*, o a *Imai* o a *Tobey*) la ricerca dovrà volgersi in altro senso. Nell'ultimo Dubuffet le suddivisioni geometriche della *texturologie* non sussistono più, e tuttavia si può ancora condurre sulla sua tela una ricerca di direzioni suggerite, di scelte attuate.

suale: è la registrazione di un *gesto*. E un gesto è un tracciato che ha una direzione spaziale e temporale, di cui il segno pittorico è il resoconto. Possiamo reversibilmente percorrere il segno in tutte le direzioni, ma il segno è il campo di direzioni reversibili che il gesto — irreversibile una volta accennato — ci ha imposto, attraverso il quale il gesto originario ci dirige in una ricerca del gesto perduto, ricerca che termina nel ritrovamento del gesto, e in esso dell'intenzione comunicativa. (21) Pittura che ha la libertà della natura, ma una natura nei cui segni possiamo riconoscere la mano del creatore, una natura pittorica che come la natura del metafisico medievale parla continuamente dell'atto originario. E quindi comunicazione umana, passaggio da un'intenzione a una ricezione; e se pure la ricezione è aperta — ma perché era aperta l'intenzione, intenzione non di comunicare un *unicum*, ma una pluralità di conclusioni — essa è termine di un rapporto comunicativo che, come ogni atto di informazione, si regge sulla disposizione, sulla organizzazione di una certa forma. In questo senso quindi Informale vuole dire negazione delle forme classiche a direzione univoca, non abbandono della forma come condizione base della comunicazione. L'esempio dell'Informale, come di ogni opera aperta, ci condurrà dunque non a decretare la morte della forma, ma una piú arti-

(21) "In questa pittura il gesto ha una parte importante, ma dubito che esso nasca all'improvviso, senza controllo o riflessione, senza che vi sia la necessità di rifarlo, quel gesto, una volta dopo l'altra, sinché non si sia creata una forma che possiede un suo significato. Invece è credenza comune che questo tipo di pittura sia il risultato di un breve momento d'ispirazione e violenza. Ma ben pochi sono, a New York, coloro che lavorano in questo modo... Un esempio di questa confusione lo abbiamo a proposito della pittura di Jackson Pollock. Com'è possibile, ci si chiede, che un pittore faccia gocciolare il colore su una tela (posta sul pavimento) disegnando e componendo in tal modo un quadro? Ma il gesto disegnato non è meno deliberato e intenzionale, sia che il pennello tocchi o non tocchi la tela; diciamo che Pollock ha fatto il gesto nell'aria sopra la tela e che il colore che gocciola dal pennello segue il suo gesto" (DAVID LUND, *Nuove correnti della pittura astratta*, in "Mondo Occidentale", settembre 1959).

colata nozione del concetto di forma, *la forma come campo di possibilità*.

A questo punto scopriamo che quest'arte della vitalità e del casuale, non solo si sottomette ancora alle categorie basilari della comunicazione (instaurando la sua informatività sulla possibilità di una formatività): essa, ritrovando in sé le connotazioni dell'organizzazione formale, ci dà le chiavi per ritrovare la stessa possibilità di un riconoscimento estetico. Guardiamo un quadro di Pollock: il disordine dei segni, il disintegrarsi dei contorni, l'esplosione delle configurazioni ci invita al gioco personale delle relazioni instaurabili; tuttavia il gesto originale, fissato nel segno, ci orienta in direzioni date, ci riconduce all'intenzione dell'autore. Ora questo si attua solo e proprio perché il gesto non rimane qualcosa di estraneo al segno, un referente cui il segno rimandi per convenzione (non è il geroglifico della vitalità che, freddo e riproducibile in serie, ci richiami per convenzione alla nozione di "libera esplosione della vitalità"): gesto e segno hanno trovato qui un equilibrio particolare, irripetibile, fatto di una felice adesione dei materiali immobili nell'energia formante, di un relazionarsi reciproco dei segni, tale da portarci a specificare l'attenzione su certi rapporti che sono rapporti formali, di segni, ma al tempo stesso rapporti gestuali, rapporti di intenzioni. Abbiamo una fusione di elementi — così come nella parola poetica del versificatore tradizionale si raggiunge, nei momenti privilegiati, la fusione tra suono e significato, tra valore convenzionale del suono ed emozione, accento di pronuncia. Questo particolare tipo di fusione è quello che la cultura occidentale riconosce come la caratteristica dell'arte, il *risultato estetico*. E l'interprete che, nel momento stesso in cui si abbandona al gioco delle relazioni libere suggerite, ritorna continuamente all'oggetto per trovare in esso le ragioni della suggestione, la maestria della provocazione, in quel punto non gode più solo la propria avventura personale, ma gode la qualità propria dell'opera, la sua qualità estetica. E il libero

gioco delle associazioni, una volta che è riconosciuto come originato dalla disposizione dei segni, entra a far parte di quei contenuti che l'opera presenta fusi nella sua unità, fonte di tutti i dinamismi immaginativi conseguenti. Si gode allora (e si descrive, né altro fa qualsiasi interprete di un'opera informale) la qualità di una forma, di un'opera, che è *aperta* proprio perché è *opera*.

Ci accorgiamo così come si sia stabilita, sulla base di una informazione quantitativa, un tipo più ricco di informazione, l'informazione estetica. ⁽²⁾

La prima informazione consisteva nel trarre dalla totalità dei segni la maggior parte di impulsi immaginativi (di suggestioni) possibili: la possibilità di convogliare nel complesso dei segni la maggior parte di integrazioni personali compatibili con le intenzioni dell'autore. E questo è il valore perseguito volutamente dall'opera aperta, mentre le forme classiche lo implicano come condizione necessaria della interpretazione ma non lo considerano co-

⁽²⁾ Un esempio di questo rapporto lo si ha, nell'arte figurativa classica, tra significato *iconografico* e significato *estetico* totale. La convenzione iconografica è un elemento di ridondanza: un uomo barbuto che tiene vicino a sé un fanciullo, e al cui fianco appare un capro è — nell'iconografia medievale — Abramo. La convenzione *insiste* nel riconfermarci il personaggio e il carattere. Tipico l'esempio che fa PANOFSEV (*La descrizione e l'interpretazione del contenuto*, in *La prospettiva come "forma simbolica"*, op. cit.) a proposito della *Giuditta e Oloferne* del Maffei. La donna nella figura porta una testa decapitata su un piatto e una spada. Il primo elemento farebbe pensare a una Salomè, il secondo a Giuditta. Ma, secondo le convenzioni iconografiche barocche non si dà mai il caso di una Salomè con la spada, mentre non è infrequente che Giuditta sia vista mentre reca la testa di Oloferne su un piatto. Il riconoscimento è poi favorito da un altro elemento di ridondanza iconografica, l'espressione del decapitato (che fa pensare più a un malvagio che a un Santo). Così la ridondanza di elementi chiarisce il significato del messaggio e conferisce una sia pure limitatissima informazione quantitativa. Ma l'informazione quantitativa interviene a favorire l'informazione estetica, il godimento del risultato organico totale e il giudizio sulla realizzazione artistica. Come osserva Panofsky: "chi concepisce il quadro come la rappresentazione di una ragazza dedita ai piaceri con in mano la testa di un santo dovrà giudicare anche esteticamente in modo molto diverso da come giudicherà colui che vede nella ragazza un'eroina protetta da Dio con in mano la testa di un sacrilego."

me preferibile, anzi tendono intenzionalmente a ridurlo entro limiti determinati.

La seconda informazione consiste nel rapportare i risultati della prima informazione alle qualità organiche riconosciute come loro origine: e ad incamerare come acquisizione piacevole la coscienza del fatto che si sta fruendo del risultato di una organizzazione cosciente, di una intenzione formativa; della quale ogni riconoscimento è fonte di piacere e di sorpresa, di conoscenza sempre più ricca del mondo personale o del *background* culturale dell'autore, che i suoi moduli formativi implicano e comportano.

Così nella dialettica tra *opera* e *apertura*, la persistenza dell'opera è garanzia delle possibilità comunicative e insieme delle possibilità di fruizione estetica. I due valori si implicano e sono intimamente connessi (mentre in un messaggio convenzionale, in un segnale stradale, il fatto comunicativo sussiste senza il fatto estetico, così che la comunicazione si consuma nel cogliere il referente, né si è indotti a ritornare sul segno per godere nel vivo della materia organizzata l'efficacia della comunicazione acquisita). L'apertura, dal canto proprio, è garanzia di un tipo di fruizione particolarmente ricca e sorprendente che la nostra civiltà va perseguendo come un valore tra i più preziosi, perché tutti i dati della nostra cultura ci inducono a concepire, sentire e quindi *vedere* il mondo secondo la categoria della possibilità.

IL CASO E L'INTRECCIO

L'esperienza televisiva e l'estetica

L'esperienza televisiva ha suggerito sin dagli inizi una serie di riflessioni teoriche, tanto da indurre incautamente qualcuno a parlare, come avviene in questi casi, di estetica della televisione.

Nell'ambito della terminologia filosofica italiana, quando si parla di estetica, si intende una indagine speculativa sul fenomeno arte in generale, sull'atto umano che lo produce e sulle caratteristiche generalizzabili dell'oggetto prodotto. Risulta quindi se non improprio almeno disagiata passare ad un uso piú spregiudicato del termine, parlando ad esempio di "estetica della pittura" o "del cinema"; a meno che non si voglia con ciò indicare una indagine su taluni problemi particolarmente evidenti nell'esperienza pittorica o cinematografica ma capaci di permettere una riflessione a livello piú alto ed applicabile a tutte le arti; o tali da porre in luce taluni atteggiamenti umani che siano oggetto di riflessione teorica e contribuiscano ad una piú approfondita comprensione sul piano della antropologia filosofica. Ma quando si indicano come "estetica" di qualche arte discorsi tecnici o precettistici, analisi stilistiche o giudizi critici, allora si potrà parlare ancora di estetica solo a patto di attribuire al termine una piú vasta accezione ed una specificazione piú concreta — come avviene in altri paesi.

Se si vuole però rimaner fedeli alla terminologia tradizionale italiana (almeno per ragioni di comprensibilità) sarà piú utile parlare di *poetiche* od analisi tecnico-stilistiche — attribuendo a tali esercizi la grande importanza che hanno e riconoscendo che spesso sanno essere piú perspicui di tante “estetiche” filosofiche, anche sul piano teoretico.

Di fronte al fenomeno televisivo e alle strutture operative che mette in opera, sarà dunque interessante esaminare l'apporto che l'esperienza di produzione televisiva può dare alla riflessione estetica, sia a titolo di riconferma di posizioni già assodate, sia come stimolo — di fronte ad un fatto irriducibile a date categorie — ad allargare e ridimensionare certe definizioni teoretiche.

In particolare sarà utile vedere, in un secondo momento, quale rapporto possa intercorrere tra le strutture comunicative del discorso televisivo e le strutture “aperte” che l'arte contemporanea ci sta proponendo in altri campi.

Strutture estetiche della ripresa diretta

1. Poste queste premesse, se esaminiamo i discorsi sinora condotti intorno al fatto televisivo, ci rendiamo conto che sono emersi alcuni temi notevoli, ma che la discussione di questi temi, utilissima per uno sviluppo artistico della televisione, non reca nessun contributo stimolante all'estetica. Per contributo stimolante intendiamo un “fatto nuovo” che rifiuti le giustificazioni già esistenti e solleciti la revisione delle definizioni astratte che pretendono di riferirglisi.

Ora, si è parlato di uno “spazio” televisivo — determinato dalle dimensioni del teleschermo e dal particolare tipo di profondità reso dagli obiettivi della telecamera; si sono notate le peculiarità del “tempo” televisivo — spesso identificantesi con il tempo reale (nella ripresa diretta di avvenimenti o spettacoli), sempre specificato dal rapporto col suo spazio e da quello con un

pubblico in particolare disposizione psicologica; e si è quindi parlato del particolarissimo rapporto comunicativo tra televisione e pubblico, reso nuovo dalla stessa disposizione ambientale dei ricettori, raggruppati in entità numericamente e qualitativamente differenti da quelle di spettatori di altri spettacoli (così da consentire al singolo un margine massimo di isolamento e da far passare in secondo piano il fattore "collettività"). Tutti questi sono problemi che lo sceneggiatore, il regista, il produttore televisivo si trovano sempre a dover affrontare: e costituiscono punti di indagine e di programma per una poetica della televisione.

Tuttavia il fatto che ogni mezzo di comunicazione artistica abbia il suo "spazio", il suo "tempo" ed il suo particolare rapporto col fruitore, sul piano filosofico si traduce appunto nella constatazione e definizione del fatto stesso.

I problemi connessi all'operazione televisiva altro non fanno che riconfermare il discorso filosofico che assegna ad ogni "genere" d'arte il dialogo con una sua "materia" e l'instaurazione di una sua grammatica ed un suo lessico. In questo senso tale problematica televisiva non offre al filosofo più di quanto gli abbiano già proposto le altre arti.

Questa conclusione potrebbe essere definitiva se, per il fatto che parliamo di "estetica", prendessimo in considerazione solo l'aspetto palesemente "artistico" (nel senso più convenzionale e limitativo del termine) del mezzo televisivo: e cioè la produzione di drammi, commedie, opere liriche, spettacoli in senso tradizionale. Ma poiché un'ampia riflessione estetica prende in considerazione tutti i fenomeni comunicativo-produttivi, per scoprirne la quota di artisticità e di esteticità, l'apporto più interessante alla nostra ricerca viene dato proprio da quel particolarissimo tipo di comunicazione che è esclusivo del mezzo televisivo: la *ripresa diretta* di avvenimenti.

Alcune delle caratteristiche della ripresa diretta più rilevanti ai nostri fini, sono già state poste in luce da varie

parti. Anzitutto, con la ripresa e la messa in onda di un avvenimento nello stesso istante in cui questo avviene, noi ci troviamo di fronte un *montaggio* — parliamo di montaggio perché, come è noto, l'avvenimento viene ripreso con tre o più telecamere e via via viene mandata in onda l'immagine ritenuta più idonea — un montaggio improvvisato e simultaneo al fatto ripreso e montato. Ripresa, montaggio e proiezione, tre fasi che nella produzione cinematografica sono ben distinte ed hanno ciascuna fisionomia propria, qui si identificano. Ne consegue la già accennata identificazione di tempo reale e tempo televisivo, senza che nessun espediente narrativo possa contrarre una durata temporale che è quella autonoma dell'avvenimento ripreso.

È facile osservare come già da tali fatti sorgano insieme problemi artistici, tecnici, psicologici, sia dal punto di vista della produzione che da quello della ricezione; ad esempio, si introduce nel campo della produzione artistica una dinamica dei riflessi che pareva propria di certe moderne esperienze di locomozione o di altre attività industriali. Ma ad avvicinare ancor più questa esperienza comunicativa ad una problematica artistica si introduce un altro fatto.

La ripresa diretta non è mai una resa speculare dell'avvenimento che si svolge, ma *sempre* — se pur in certi casi in misura infinitesimale — una interpretazione di esso. Per riprendere un avvenimento il regista televisivo piazza le tre o più telecamere in modo che la disposizione gli consenta tre o più punti di vista complementari, sia che tutte le camere siano puntate nei limiti di uno stesso campo visuale, sia (come può avvenire in una corsa ciclistica) che siano dislocate in tre punti diversi, per seguire il movimento di un mobile qualsiasi. È vero che la disposizione delle telecamere è sempre condizionata da possibilità tecniche, ma non tanto da non permettere, già in questa fase preliminare, una certa *scelta*.

Dal momento in cui l'avvenimento ha inizio, il regista riceve su tre schermi le immagini fornitegli dalle tele-

camere, con le quali gli operatori — su ordine del regista — possono *scegliere* determinate inquadrature nei limiti del loro campo visuale usufruendo di un certo numero di obiettivi che permettono di restringere o allargare il campo e di sottolineare determinati valori di profondità. A questo punto il regista si trova di fronte ad una ulteriore *scelta*, dovendo mandare definitivamente in onda una delle tre immagini e montando in successione le immagini scelte. La scelta diviene così una composizione, una narrazione, l'unificazione discorsiva di immagini isolate analiticamente nel contesto di una più vasta serie di avvenimenti compresenti ed intersecantisi.

È verissimo che allo stato attuale dei fatti la maggior parte delle riprese televisive si esercita su avvenimenti che offrono scarso margine ad una iniziativa interpretativa: in una partita di calcio il centro d'interesse è costituito dai movimenti del pallone, e non è facile concedersi divagazioni. Tuttavia anche qui, nell'uso degli obiettivi, nell'accentuare valori di iniziativa personale o valori di squadra, in questi ed altri casi interviene una scelta, anche se casuale o maldestra. D'altra parte si sono dati esempi di avvenimenti dei quali lo spettatore ricevette una vera e propria interpretazione, una indubitabile decantazione narrativa.

Per citare esempi quasi storici, nel 1956, durante la ripresa di un dibattito tra due economisti, si udiva talora la voce di uno degli interlocutori che poneva la domanda con piglio sicuro ed aggressivo, mentre la telecamera dava l'immagine dell'interpellato, nervoso e sudato, con le mani che tormentavano un fazzoletto: era inevitabile, da un lato, una certa enfattizzazione drammatica del fatto, peraltro appropriata, e dall'altro una certa presa di posizione, anche se involontaria: il pubblico era distratto dagli aspetti logici dello scontro ed era colpito dagli aspetti emotivi di esso, sì che poteva venir falsato il reale rapporto di forza, il quale doveva essere costituito dalla qualità delle argomentazioni e non dalla prestantza fisica degli interlocutori. Se in questo caso il problema del-

l'interpretazione era piú accennato che risolto, ricorderemo invece la ripresa delle cerimonie nuziali per le nozze Ranieri III di Monaco - Grace Kelly. Qui gli avvenimenti offrivano veramente il destro a differenti focalizzazioni. C'era l'avvenimento politico e diplomatico, la parata fastosa e vagamente operettistica, il romanzo sentimentale ampliato dai rotocalchi, ecc. Ora, la ripresa televisiva si orientò quasi sempre verso la narrazione rosa-sentimentale accentuando i valori "romantici" dell'avvenimento e comunque dando un racconto di colore privo di intenti piú rigorosi.

Durante una parata di bande militari, mentre un reparto americano dalle evidenti funzioni rappresentative eseguiva un brano, le telecamere si puntarono sul principe che si era impolverato i pantaloni contro la ringhiera del balcone dal quale si affacciava, si chinava a spolverarli e sorrideva divertito alla fidanzata. È ragionevole pensare che qualsiasi regista avrebbe compiuto la stessa scelta (giornalisticamente parlando si trattava di un "colpo"), tuttavia di scelta si trattava. Con essa tutta quanta la narrazione successiva veniva determinata in una certa tonalità. Se in quel momento fosse stata mandata in onda l'immagine della banda americana in alta uniforme, anche due giorni dopo, nella ripresa della cerimonia nuziale dalla cattedrale, gli spettatori avrebbero dovuto seguire i movimenti dell'alto prelato che celebrava il rito: invece le telecamere restarono puntate quasi in permanenza sul volto della sposa ponendone in evidenza la palese commozione. Vale a dire che per coerenza narrativa il regista manteneva sulla medesima tonalità tutti i capitoli del suo racconto e che le premesse di due giorni prima condizionavano ancora il suo discorso. Il regista soddisfaceva in fondo i gusti e le attese di un certo pubblico, ma in un'altra misura li istituiva. Determinato da fattori tecnici e sociologici, tuttavia si muoveva in una certa dimensione di autonomia e *narrava*.

Una narrazione secondo un embrionale principio di coerenza, realizzata simultaneamente alla propria conce-

zione: racconto all'*impromptu*, dunque. Ecco un aspetto per cui il fenomeno televisivo offre quesiti allo studioso di estetica; problemi analoghi vengono sollevati ad esempio dai canti degli aedi e dei bardi e dalla commedia dell'arte — dove troviamo lo stesso principio di improvvisazione, ma d'altra parte maggiori possibilità d'autonomia creativa, minori costrizioni dall'esterno e comunque nessun riferimento ad una realtà in atto. Ma piú ancora ai giorni nostri un piú deciso stimolo problematico viene dato dalla forma propria della composizione *jazz*, la *jam-session*, dove i componenti di un complesso scelgono un tema e lo sviluppano liberamente, per un lato improvvisando e per l'altro conducendo questa loro improvvisazione sui binari di una congenialità che permette loro una creazione *collettiva, simultanea, estemporanea* e tuttavia (nei casi di buona riuscita selezionati sulla scorta del nastro magnetico) *organica*.

Questo fenomeno porta a rivedere ed ampliare parecchi concetti estetici, e comunque a maneggiarli con maggior comprensione, specie riguardo il processo produttivo e la personalità dell'autore, l'identificazione di tentativo ed esito, quella di opera compiuta e antecedenti — dove peraltro gli antecedenti preesistono sotto forma di una consuetudine di lavoro in comune e sotto forma di ricorso ad astuzie tradizionali, come il *riff* ⁽¹⁾ o a certe soluzioni melodico-armoniche di repertorio, fattori tutti che costituiscono al tempo stesso un limite alla felicità inventiva. D'altro lato vengono riconfermate certe riflessioni teoriche sul potere condizionante, nella crescita dell'organismo artistico, di certe premesse strutturali; fatti melodici che esigono un certo sviluppo, a tal punto che

(1) " Parola di gergo, coniata probabilmente dai musicisti negri americani, per designare una frase musicale, generalmente breve ed incisiva (talvolta originale, talvolta... di dominio pubblico, una sorta di frase fatta musicale) che viene eseguita per lo piú con una insistenza ritmica crescente e ripetuta piú volte ("ostinato") ovvero anche intercalata come frase di passaggio, per ottenere un particolare colorito musicale ed un accentuato effetto di tensione " (*Enciclopedia del Jazz*, Milano, 1953).

tutti gli esecutori lo prevedono e realizzano come per accordo, riconfermano una tematica della forma formante — se pur la legano a certe questioni di linguaggio dato e di retorica musicale che si fa già condizione anteriore integrando l'invenzione vera e propria. (4)

Uguali problemi possono venir posti dalla ripresa diretta televisiva. Dove: a) si identificano quasi del tutto tentativo ed esito — tuttavia, se pur simultaneamente e quindi con scarso tempo per la scelta, tre immagini costituiscono il tentativo, una l'esito; b) coincidono opera ed antecedenti — ma le camere vengono disposte in precedenza; c) si evidenzia in modo minore il problema della forma formante; d) i limiti dell'invenzione non vengono posti dal repertorio ma dalla presenza dei fatti esteriori. Infinitamente piú scarsa appare dunque la zona di autonomia e minore la pregnanza artistica del fenomeno.

2. Questa sarebbe la conclusione definitiva se si riconoscesse come limite il fatto che la "narrazione" si modella su di una serie di eventi autonomi, eventi che in un certo senso vengono scelti, ma che purtuttavia si offrono alla scelta, essi e non altri, già con una loro logica difficilmente superabile e ridicibile. Senonché questa *condizione* ci pare costituire la vera *possibilità* artistica della ripresa diretta televisiva. Esaminiamo la struttura della "condizione" per poterne dedurre qualcosa circa la possibilità della narrazione. Un procedimento tipo è reperibile in Aristotele.

Discutendo sull'unità di un intreccio egli osserva che "molte, anzi innumerevoli cose possono capitare ad una persona senza che tuttavia alcune di esse siano tali da costituire unità: ed anche le azioni di una persona possono essere molte senza che tuttavia ne risulti un'unica

(4) Qui si inseriscono le varie questioni sulla meccanica dell'improvvisazione (individuale) in musica. Cfr. lo studio di W. JANKER-LEWITCH, *La rhapsodie*, Paris, Flammarion, 1955.

azione". (1) Ampliando il concetto, nel contesto di un certo campo di avvenimenti si intrecciano ed accavallano eventi talora privi di nessi reciproci e si evolvono più situazioni in direzioni diverse. Uno stesso gruppo di fatti, da un certo punto di vista, trova il proprio compimento in un altro seguito di fatti, mentre, posto in luce sotto un altro aspetto, si prolunga in altri fatti ancora. Che da un punto di vista fattuale tutti gli eventi di quel campo abbiano la loro giustificazione indipendentemente da ogni nesso, è evidente: si giustificano per il fatto che avvengono. Ma è altrettanto evidente che, come li consideriamo, proviamo il bisogno di vedere tutti quei fatti sotto una luce unitaria: e piuttosto ne isoliamo alcuni che ci paion forniti di nessi reciproci, trascurando gli altri. In altre parole, raggruppiamo i fatti in forme. Detto diversamente, li unifichiamo in altrettante "esperienze".

Usiamo il termine "esperienza" per poterci rifare alla formulazione deweyana che appare comoda ai fini del nostro discorso: "abbiamo un'esperienza allorché il materiale sperimentato procede verso il compimento. Allora e soltanto allora essa si integra e si distingue dalle altre esperienze nella corrente generale dell'esperienza... In una esperienza lo scorrere è lo scorrere da qualcosa a qualcosa". (2) A questo titolo sono "esperienze" un lavoro ben fatto, un gioco terminato, un'azione portata a compimento secondo il fine prefissato.

Così come nel bilancio della nostra giornata isoliamo le esperienze compiute da quelle abbozzate e disperse — e non è detto che non trascuriamo esperienze compiutissime solo perché non ci interessavano immediatamente, o perché non ne abbiamo coscientemente avvertito il verificarsi — nell'ambito di un campo di avvenimenti isola-

(1) *Poetica*, 1451a 15. Le citazioni sono dalla traduzione Valgimigli (Bari, Laterza, 3ª ed., 1946).

(2) *Arte come esperienza*, tr. Maltese, Firenze, La Nuova Italia, 1951; cap. III, pagg. 45-46.

mo plessi di esperienze secondo i nostri interessi più pressanti e l'atteggiamento morale ed emotivo che presiede a quella nostra osservazione. (7)

È chiaro che qui del concetto deweyano di "esperienza" ci interessa non tanto il carattere di partecipazione totale ad un processo organico (che è sempre una interazione tra noi e l'ambiente) quanto l'aspetto formale di esso. Ci interessa il fatto che una esperienza appare come un *compimento*, un *fulfilment*.

E ci interessa l'atteggiamento di un osservatore che, più che vivere esperienze, cerca di indovinare a rendere esperienze altrui; l'atteggiamento di un osservatore che opera una *mimesi di esperienze* — ed in questo senso vive certamente una sua esperienza di interpretazione e di mimesi.

Il fatto che queste mimesi di esperienze abbiano una loro qualità estetica, deriva dal loro essere termine in una *interpretazione* che è al tempo stesso *produzione*, perché è stata *scelta e composizione* — sia pure di avvenimenti che in misura eminente chiedevano di essere scelti e composti.

Quella qualità estetica sarà tanto più evidente quando ci si ponga intenzionalmente ad identificare e trascogliere esperienze in un più ampio contesto di eventi, al solo fine di riconoscerle e riprodurle se non altro mentalmente. È la ricerca e l'istituzione di una coerenza ed un'unità nella varietà immediatamente (8) caotica degli eventi; è la ricerca di un tutto compiuto in cui le parti che lo compongono "devono essere coordinate per modo che, spostandone o sopprimendone una, ne resti come dislogato e rotto tutto l'insieme". Col che siamo di nuovo ad

(7) Così come la definiamo, una esperienza appare come una predicazione di forma di cui non appaiono chiare le ultime ragioni oggettive. L'unica oggettività verificabile consiste peraltro nel rapporto che pone capo alla realizzazione dell'esperienza come percepita. A questo punto però il discorso oltrepasserebbe la pura constatazione di un atteggiamento che, in tal sede, per il momento ci è sufficiente.

(8) Per "immediatamente" intendiamo: in quel momento per noi.

Aristotele (1) e ci accorgiamo che questo atteggiamento di individuazione e riproduzione di esperienze è per lui la poesia.

La storia non ci presenta un solo fatto "ma un solo periodo di tempo, riguarda cioè e comprende tutti quei fatti che accaddero in questo periodo di tempo in relazione ad uno o più personaggi; e ciascuno di questi fatti si trova rispetto agli altri in rapporto puramente casuale". (2) La storia è per A. come la fotografia panoramica di quel campo di eventi cui prima si accennava; la poesia consiste nell'isolare in esso una esperienza coerente, un rapporto genetico di fatti, ed infine un ordinare i fatti secondo una prospettiva di valore. (3)

Tutte queste osservazioni ci permettono di tornare al nostro argomento originario, riconoscendo nella ripresa diretta televisiva un atteggiamento artistico e, al limite, una potenzialità estetica connessi alla possibilità di isolare "esperienze" nel modo più soddisfacente. In altre parole, di dare una "forma" — facilmente percepibile ed apprezzabile — a un gruppo di eventi.

Nella ripresa di un avvenimento di alta drammaticità, ad esempio un incendio, (4) la congerie di eventi che rientrano nel contesto "incendio al luogo X" è scindibile in più filoni narrativi, che possono andare da una sbiottata epopea del fuoco distruttore alla apologia del vigile del fuoco, dal dramma dei salvataggi alla caratterizzazione della feroce o dolorante curiosità del pubblico che assiste ai margini.

3. Questo riconoscimento di artisticità connesso a tale operazione televisiva e le conseguenti prospettive potreb-

(1) *Poet.*, 1451a 30.

(2) *Poet.*, 1459a 20.

(3) Cfr. L. PAREYSON, *Il verisimile nella poetica di Aristotele*, Torino, 1950.

(4) A parte l'esempio dell'incendio, negli Stati Uniti si è già dato il caso di telecamere che accorressero sul luogo di incidenti non previsti quali avvenimenti in programma e tuttavia giornalmisticamente interessanti.

bero ormai parere pacifici, se la condizione di estemporaneità propria della ripresa diretta non aprisse un nuovo problema. A proposito dell'esperienza logica — ma l'esempio è ampliabile a tutti gli altri tipi di esperienza — Dewey osserva che “in realtà in una esperienza di pensiero le premesse emergono soltanto quando si manifesta una conclusione”. (11) In altre parole diremo che l'atto di predicazione formale non è atto di deduzione svolgentsi sillogisticamente, ma è tentativo continuamente operato sulle sollecitazioni dell'esperienza in cui il risultato finale convalida ed istituisce — in effetti solo allora — i movimenti iniziali; (12) il *prima* e il *dopo* effettivi di una esperienza si organizzano al termine di una serie di tentativi esercitati su tutti i dati in nostro possesso; nell'ambito dei quali esistevano dei *prima* e dei *dopo* puramente cronologici, frammisti a vari altri, e solo al termine della predicazione tale congerie di dati si decanta e rimangono i *prima* e i *dopo* essenziali, i soli che contino ai fini di quella esperienza.

Ci accorgeremo dunque che il regista televisivo si trova nella sconcertante situazione di dover identificare le fasi logiche di una esperienza nel momento stesso in cui queste sono ancora fasi cronologiche. Egli può isolare un filo narrativo nel contesto degli eventi, ma a differenza del più “realista” tra gli artisti egli non ha alcun margine di riflessione *a posteriori* sugli eventi stessi mentre d'altro canto gli manca la possibilità di istituirli *a priori*. Deve mantenere l'unità del suo intreccio mentre questo *fattualmente* si svolge, e si svolge frammisto ad altri intrecci. Nel muovere le telecamere secondo un interesse il regista in un certo senso deve inventare l'evento nello stesso momento in cui avviene di fatto, e deve inventarlo identico a quello che avviene; fuori di paradosso, deve intuire e prevedere il luogo e l'istante della nuova fase

(11) *Op. cit.*, pag. 48.

(12) Per questa dinamica del tentativo, sia in sede logica che estetica, cfr. i capitoli II e V della *Estetica* di L. PAREYSON, cit.

del suo intreccio. La sua operazione artistica ha quindi un limite sconcertante, ma al tempo stesso il suo atteggiamento produttivo, se efficiente, ha una qualità indubbiamente nuova: e possiamo definirla come una particolarissima congenialità agli eventi, una forma di ipersensibilità, di intuitività (più volgarmente, di "fiuto") che gli permetta di *crescere* con l'evento, di *avvenire* con l'avvenimento. O, al minimo, di saper individuare istantaneamente l'avvenimento una volta avvenuto e porlo a fuoco prima che sia già trascorso. (14)

La crescita della sua narrazione appare così per metà effetto d'arte e per l'altra metà opera di natura; il suo prodotto sarà una strana interazione di spontaneità ed artificio, dove l'artificio definisce e sceglie la spontaneità ma la spontaneità guida l'artificio, nel suo concepimento e nel suo compimento. Arti come il giardinaggio o la idraulica avevano già offerto l'esempio di un artificio che determinava i moti presenti e gli esiti futuri di date forze naturali, e li involgeva nel gioco organico dell'opera; ma nel caso della ripresa diretta televisiva gli eventi di natura non si inseriscono in quadri formali che li avessero previsti, ma chiedono ai quadri di nascere in uno con essi, di determinarli nel momento stesso in cui ne sono determinati.

Anche nel momento in cui la sua opera si trova al minimo livello artigianale, il regista televisivo vive tuttavia una avventura formativa talmente sconcertante da costituire fenomeno artistico di estremo interesse, e la

(14) Vorremmo rilevare come tale atteggiamento corrisponda ad una disposizione successiva di parti sotto la guida di un tutto che non è ancora presente ma che orienta l'operazione. Questa *wholeness* che guida la sua scoperta nell'ambito di un campo circoscritto ci richiama alla concezione gestaltica. L'evento da narrare si preconfigura dettando legge all'operazione configuratrice. Se non che — come ci farebbe osservare la psicologia transazionale — il configuratore istituisce la *wholeness* con scelte e limitazioni successive, convogliando nell'atto di configurazione la sua personalità nel momento stesso in cui intuendo l'intero vi si adegua. Così che la *wholeness* appare come l'attuazione di un possibile che non era oggettivo prima che un soggetto ne istituisse l'oggettività.

qualità estetica del suo prodotto, per rozza ed esile che sia, è pur sempre tale da aprire stimolanti prospettive per una fenomenologia dell'improvvisazione.

Libertà degli eventi e determinismi dell'abitudine

1. Svolta questa analisi descrittiva delle strutture psicologiche e formali che si configurano nel fenomeno della ripresa diretta, ci sarebbe anzitutto da chiedersi quale avvenire, quali possibilità artistiche questo genere di "racconto" televisivo abbia al di fuori della pratica normale. Una seconda domanda concerne l'indubbia analogia tra questo tipo di operazione formativa, che si avvale degli apporti del caso e delle decisioni autonome di un "interprete" (del regista che "esegue" con un margine di libertà il tema "ciò-che-accade-qui-ora"), e quel fenomeno tipico dell'arte contemporanea che nei saggi precedenti abbiamo designato come *opera aperta*.

Ci pare che una risposta al secondo quesito possa aiutare a illuminare il primo. Nella ripresa diretta si configura senz'altro un rapporto tra la vita nell'amorfa apertura delle sue mille possibilità e il *plot*, la trama che il regista istituisce organizzando, sia pure all'*impromptu*, nessi univoci e unidirezionali tra gli eventi *scelti* e montati in successione.

Che il montaggio narrativo sia un elemento importante e decisivo, lo abbiamo visto, a tal punto che per definire la struttura della ripresa diretta abbiamo dovuto ricorrere a quella che è la poetica dell'intreccio per eccellenza, la poetica aristotelica — sulla base della quale è possibile descrivere le strutture tradizionali sia del dramma teatrale che del romanzo, almeno di quel romanzo che per convenzione chiamiamo *ben fatto*.⁽¹⁾

Ma la nozione di intreccio è solo un elemento della

(1) Per una discussione sulla nozione di "romanzo ben fatto" e sulla sua crisi, rimandiamo a J. WARREN BEACH, *Tecnica del Romanzo Novecentesco*, Milano, Bompiani, 1948.

poetica aristotelica e la critica moderna ha ben messo in luce come l'intreccio sia solo l'organizzazione esteriore dei fatti che serve a manifestare una piú profonda direzione del fatto tragico (e narrativo): l'azione. ⁽¹⁹⁾ Edipo che investiga sulle cause della pestilenza e, scopertosi assassino del padre e sposo della madre, si acceca — questo è intreccio. Ma l'azione tragica si stabilisce a un livello piú profondo, e in essa si dipana la complessa vicenda del fato e della colpa con le loro leggi immutabili, una sorta di sentimento dominante dell'esistenza e del mondo. L'intreccio è assolutamente univoco, l'azione può colorarsi di mille ambiguità e aprirsi a mille possibilità interpretative: l'intreccio di Amleto può essere raccontato anche da uno scolaro e troverà tutti consenzienti, l'azione dell'Amleto ha fatto versare e farà versare fiumi di inchiostro, perché è *una* ma non è *univoca*.

Ora la narrativa contemporanea si è orientata sempre piú verso una dissoluzione dell'intreccio (inteso come posizione di nessi univoci tra quegli eventi che risultano essenziali allo scioglimento finale) per costruire pseudo-vicende basate sulla manifestazione dei fatti "stupidi" e inessenziali. Inessenziali e stupidi sono i fatti che accadono a Leopold Bloom, alla Signora Dalloway, ai personaggi di Robbe-Grillet. Eppure sono tutti altamente *essenziali* purché li si giudichi secondo un'altra nozione della scelta narrativa, e tutti concorrono a prospettare una *azione*, uno svolgimento psicologico, simbolico o allegorico, e comportano un certo implicito discorso sul mondo. La natura di questo discorso, la sua possibilità di essere inteso in modi molteplici e di stimolare soluzioni diverse e complementari è ciò che possiamo definire come "apertura" di un'opera narrativa: nel rifiuto dell'intreccio si attua il riconoscimento del fatto che il mondo è un nodo

⁽¹⁹⁾ Per una discussione su intreccio e azione rimandiamo a F. FERGUSSON, *Idea di un teatro*, Parma, Guanda, 1957 e a H. ГОУНЕР, *L'oeuvre théâtrale*, Paris, Flammarion, 1958 (in particolare il capitolo III, *Action et intrigue*).

di possibilità e che l'opera d'arte deve riprodurne questa fisionomia.

Ora, mentre il romanzo e il teatro (Ionesco, Beckett, Adamov, opere come *The Connection*) prendevano decisamente questa via, pareva che un'altra delle arti fondate sull'intreccio, il cinema, se ne astenesse. Astensione motivata da numerosi fattori, non ultimo quello della sua destinazione sociale, proprio perché il cinema, di fronte a un ritiro di altre arti nel laboratorio dell'esperimento sulle strutture aperte, era in fondo tenuto a mantenere il rapporto col grande pubblico e a fornire quel contributo di drammaturgia tradizionale che costituisce una esigenza profonda e ragionevole della nostra società e della nostra cultura — e vorremmo insistere qui sul fatto che non si deve identificare una poetica dell'opera aperta con la sola poetica contemporanea possibile, ma con una delle manifestazioni, forse la più interessante, di una cultura che tuttavia ha anche altre esigenze da soddisfare e può soddisfarle ad altissimo livello impiegando moderatamente strutture operative tradizionali: per cui un film fondamentalmente "aristotelico" come *Stagecoach* ("Ombre Rosse") costituisce in fondo un monumento esemplare della "narrativa" contemporanea.

Improvvisamente — è il caso di dirlo — si sono viste apparire sugli schermi opere che rompevano decisamente con le strutture tradizionali dell'intreccio per mostrarci una serie di eventi privi di nessi drammatici convenzionalmente intesi, un racconto in cui non succede nulla, o succedono cose che non hanno più l'apparenza di un fatto narrato, ma di un fatto accaduto per caso. Pensiamo ai due esempi più illustri di questa nuova maniera, *L'Avventura* e *La Notte* di Antonioni (il primo in modo più radicale, il secondo in misura più mediata e con maggiori addentellati con una visione tradizionale).

Non vale solo il fatto che questi film siano apparsi come effetto della decisione sperimentale di un regista: vale il fatto che siano stati accettati dal pubblico, criticati, vituperati, ma in definitiva accettati, assimilati come

un fatto discutibile, al massimo, ma possibile. C'è da chiedersi se solo per caso questo modo di raccontare abbia potuto essere proposto a una udienza solo dopo che da alcuni anni la sensibilità comune si era abituata alla logica della ripresa televisiva: vale a dire a un tipo di racconto che, per concatenato e conseguente che appaia, usa pur sempre come materiale primario la successione bruta degli eventi naturali; in cui il racconto, anche se ha un filo, si sbava continuamente nell'annotazione inessenziale, in cui talora può anche non succedere niente per lungo tempo, quando la telecamera attende l'arrivo di un corridore che non compare e indugia sul pubblico e sugli edifici circostanti, senza altre ragioni se non il fatto che le cose vanno così e non c'è nulla da fare.

Di fronte a un film come *L'Avventura* ci si chiede se in molti momenti esso non avrebbe potuto essere il risultato di una ripresa diretta. E se tale non avrebbe potuto essere gran parte della festa notturna de *La Notte*, o la passeggiata della protagonista tra i ragazzi che lanciano razzi sul prato.

Nasce allora il problema se la ripresa diretta, a titolo di concausa o di semplice fenomeno contemporaneo, non si inserisca in questo panorama di ricerca e di risultati su una maggiore apertura delle strutture narrative e sulle loro possibilità di rendere la vita nella sua multidirezionalità senza imporvi nessi prefissati.

2. Ma qui dobbiamo renderci conto immediatamente di un equivoco: quella della vita nella sua immediatezza non è apertura, è *casualità*. Per fare di questa casualità un nodo di effettive possibilità è necessario introdurre un modulo organizzativo. Trascogliere insomma gli elementi di una costellazione, tra i quali stabilire nessi polivalenti, ma solo *dopo* la scelta.

L'apertura de *L'Avventura* è effetto di un montaggio che ha di proposito escluso la casualità "casuale" per introdurre solo gli elementi di una casualità "voluta".

Il racconto, come intreccio, non esiste proprio perché nel regista c'è la *calcolata volontà* di comunicare un senso di sospensione e di indeterminazione, una frustrazione degli istinti "romanzeschi" dello spettatore affinché questi si introduca fattivamente al centro della finzione (che è già vita filtrata) per orientarsi attraverso una serie di giudizi intellettuali e morali. L'apertura presuppone insomma la lunga e accurata organizzazione di un *campo di possibilità*.

Ora, nulla esclude che una accurata ripresa diretta sappia cogliere tra i fatti quelli che si prestano a una organizzazione aperta di tale tipo. Ma intervengono qui due fattori vincolanti che sono la *natura* del mezzo e la sua *destinazione* sociale — e cioè la sua particolare *sintassi* e il suo *uditorio*.

Proprio perché a contatto immediato con la vita come casualità, la ripresa diretta è indotta a dominarla ricorrendo al genere di organizzazione più tradizionalmente attendibile, quello di tipo aristotelico, retto da quelle leggi di causalità e necessità che sono infine le leggi di verosimiglianza.

Ne *L'Avventura* a un certo punto Antonioni crea una certa situazione di tensione: in una atmosfera arroventata dal sole meridiano un uomo rovescia volutamente un calamaio sul disegno elaborato *en plein air* da un giovane architetto. La tensione chiede di essere risolta, e in un western tutto finirebbe con una rissa dall'effetto liberatore. La zuffa giustificerebbe psicologicamente sia l'offeso che l'offensore, e gli atti di ciascuno ne riuscirebbero motivati. Invece nel film di Antonioni non accade nulla di tutto ciò: la rissa pare scoppiare ma non scoppia, gesti e passioni vengono riassorbiti nell'afa fisica e psicologica che domina l'intera situazione. Ora una tale radicale indeterminazione è il risultato finale di una lunga decantazione dello spunto. La violazione di tutte quelle aspettative che ogni retto criterio di verosimiglianza implicherebbe, è così voluta e intenzionale che non può essere che il frutto di un calcolo esercitato sul

materiale immediato: così che gli eventi appaiono casuali proprio perché casuali non sono.

La ripresa televisiva che segue una azione calcistica, invece, non può esimersi dal saldare tutto quell'accumularsi di tensioni e soluzioni protratte nella conclusione finale del goal (o, in mancanza del goal, dell'errore, del goal mancato che spezza la sequenza e fa scoppiare l'urlo del pubblico). E ammettiamo pure che tutto questo sia imposto dalla specifica funzione giornalistica della ripresa, che non può non documentare su ciò che il meccanismo stesso del gioco implica necessariamente. Ma a goal avvenuto il regista potrebbe ancora scegliere tra lo stacco sulla folla in delirio — anticlimax appropriato, sottofondo congeniale alla distensione psichica dello spettatore che ha scaricato la propria emozione — oppure potrebbe mostrare di colpo, genialmente e polemicamente, uno scorcio della strada accanto (donne alla finestra intese ai gesti quotidiani, gatti acciambellati al sole), o ancora qualsiasi immagine assolutamente estranea al gioco, un qualunque evento circostante che si leghi all'immagine precedente solo per la sua netta, violenta estraneità — sottolineando così una interpretazione limitativa, moralistica o documentaria, del gioco, o addirittura l'assenza di ogni interpretazione, il rifiuto di ogni nesso e ogni legame prevedibile, come in una apatica manifestazione di nichilismo che potrebbe avere, se condotta con mano maestra, lo stesso effetto di certe descrizioni assolutamente oggettive del *Nouveau Roman*.

Questo potrebbe il regista: se però la sua ripresa non fosse diretta che in apparenza, ma di fatto risultasse il frutto di una lunga elaborazione, l'applicazione di una nuova visione delle cose che si ribella al meccanismo istintivo con cui siamo portati a collegare gli eventi secondo verosimiglianza. E ricordiamo che per Aristotele la verosimiglianza poetica è determinata dalla verosimiglianza retorica: vale a dire che è logico e naturale che avvenga in un intreccio quello che secondo ragionevolezza ciascuno di noi sarebbe portato ad attendersi nella

vita normale, quello che quasi per convenzione, secondo gli stessi luoghi comuni del discorso, si pensa debba accadere poste date premesse. In questo senso dunque quello che il regista è portato a intravedere come esito fantasticamente appropriato del discorso artistico è quello che il pubblico è portato ad attendersi come esito appropriato, a lume di buon senso, di una sequenza reale di eventi.

3. Ora la ripresa diretta è determinata, nel suo svolgersi, da quelle che sono le aspettative, le specifiche richieste, del suo pubblico; il quale pubblico, nel momento stesso in cui le richiede una notizia su ciò che succede, pensa ciò che succede in termini di romanzo ben fatto — e riconosce la vita come reale solo se gli appare sottratta alla sua casualità e riunita e trascelta come intreccio. ⁽¹⁶⁾ Questo perché il romanzo a intreccio corrisponde, nella sua espressione tradizionale, al modo abituale, meccanizzato, di solito ragionevole e funzionale, di muoversi tra gli eventi reali conferendo significato univoco alle cose. Mentre solo nel romanzo sperimentale c'è la decisione di dissociare i nessi abituali coi quali si interpreta la vita, non per trovare una non-vita, ma per sperimentare la vita sotto aspetti nuovi, al di qua delle convenzioni sclerotizzate. Ma questo richiede una decisione culturale, uno stato d'animo "fenomenologico", una volontà di mettere tra parentesi le tendenze acquisite, volontà che manca allo spettatore che guarda al teleschermo per sapere una notizia e per apprendere — legittimamente — *come va a finire*.

Non è impossibile che nella vita, nel momento stesso in cui i giocatori delle due squadre in campo stanno perfezionando un'azione, al punto massimo di tensione,

⁽¹⁶⁾ È naturale che la vita, di fatto, sia più simile allo *Ulysses* che a *I tre moschettieri*: tuttavia chiunque tra noi è più disposto a pensare la vita in termini de *I tre moschettieri* che di *Ulysses*: o meglio, può rimemorare la vita e giudicarla solo se la ripensa come romanzo ben fatto.

gli spettatori sulle gradinate avvertano il senso della vanità del tutto e si abbandonino a gesti improbabili, chi abbandonando lo stadio, chi addormentandosi sotto il sole, chi mettendosi a cantare inni religiosi. Se ciò avvenisse la ripresa diretta che lo rendesse manifesto, organizzerebbe una ammirevole non-storia senza per questo dire alcunché di inverosimile: da quel giorno una tale possibilità entrerebbe a far parte del bagaglio del verosimile.

Ma sino a prova contraria questa soluzione è, secondo l'opinione comune, inverosimile, e lo spettatore televisivo attende come verosimile il suo opposto — l'entusiasmo degli astanti — e la ripresa diretta è tenuta a provvederglielo.

4. Al di fuori di queste costrizioni dovute al rapporto funzionale tra televisione come strumento di informazione e un pubblico che chiede un prodotto di tipo determinato, esiste anche, come già si è accennato, una costrizione di tipo sintattico, determinata a sua volta dalla natura del processo produttivo e dal sistema di riflessi psicologici del regista.

La vita nella sua casualità è già abbastanza dispersiva da sconcertare il regista che cerca di interpretarla narrativamente. Egli rischia di perdere continuamente il filo e di ridursi a fotografo dell'irrelato e dell'uniforme. Non dell'irrelato voluto — sotto la cui comunicazione si nasconde una precisa intenzione ideologica — ma dell'irrelato fattuale subito. Per sfuggire a questa dispersione egli deve sovrapporre continuamente ai dati lo schema di una organizzazione possibile. E deve farlo all'*impromptu*, vale a dire in brevissime frazioni di tempo.

Ora in questo spazio di tempo il primo tipo di nesso tra due eventi che si presenta come psicologicamente più facile e immediato, è quello che si fonda sull'abitudine, l'abitudine al verosimile secondo opinione comune. Correlare due eventi secondo nessi inusuali richiede, come si è detto, decantazione, riflessione critica, decisione culturale, scelta ideologica. Occorrerebbe quindi

che intervenisse a questo punto un nuovo tipo di abitudine, quella di vedere le cose in modo inusuale, così che sia divenuto istintivo porre il non-nesso, il nesso eccentrico, infine — per dirla in termini musicali — un nesso seriale anziché quello tonale.

Questa abitudine formativa, che è poi educazione della sensibilità tale che potrà divenire consueta solo dopo una più profonda assimilazione delle nuove tecniche narrative, il regista televisivo d'attualità non ha alcun agio di coltivare, né la presente organizzazione culturale glielo richiede. L'unico nesso possibile che la sua educazione — come quella di ogni individuo normale che non si sia particolarmente applicato alle più recenti tecniche descrittive del cinema e del romanzo contemporaneo, facendone proprie le ragioni — gli consente, è quello stabilito dalla convenzione di verosimiglianza e quindi l'unica soluzione sintattica possibile è la correlazione secondo verosimiglianza tradizionale (poiché tutti saremo d'accordo nell'ammettere che non esistono leggi delle forme in quanto forme ma leggi delle forme in quanto interpretabili dall'uomo, per cui le leggi di una forma devono sempre coincidere con le consuetudini della nostra immaginazione).

C'è poi da aggiungere che non solo il regista televisivo, ma chiunque, anche uno scrittore familiarizzato con le nuove tecniche, messo di fronte a una situazione vitale immediata, l'affronterebbe secondo gli schemi di comprensibilità fondati sull'abitudine e sulla nozione comune di causalità, proprio perché questi nessi, allo stato attuale della nostra cultura occidentale, sono ancora i più comodi per muoverci nella vita quotidiana. Nell'estate del 1961 è accaduto un incidente aereo ad Alain Robbe-Grillet, dopo il quale il narratore, incolume, è stato intervistato dai giornalisti: come ebbe a notare *L'Express* in un articolo molto arguto, il racconto che Robbe-Grillet, emozionatissimo, fece dell'incidente, aveva tutte le apparenze della narrazione tradizionale, era insomma aristotelico, balzacchiano, se si vuole, carico di suspense, di

emozione, di partecipazione soggettiva, dotato di un inizio, di un climax, di un finale appropriato. L'articolista obiettava che Robbe-Grillet avrebbe dovuto narrare l'incidente nello stesso stile impersonale, oggettivo, privo di colpi di scena, non narrativo, infine, con cui scrive i suoi romanzi; e proponeva di deporre lo scrittore dal suo trono di pontefice delle nuove tecniche narrative. L'argomentazione era ottima sotto il profilo della boutade, ma chi l'avesse presa sul serio, sospettando di insincerità il romanziere (che in un momento cruciale pareva aver abdicato alla sua visione delle cose per assumere quella contro cui abitualmente polemizza) sarebbe stato vittima di un grave equivoco. Nessuno infatti pretenderebbe che uno studioso di geometrie non-euclidee, dovendo misurare la propria stanza per costruire un armadio, usasse la geometria di Riemann; o che un fautore della teoria della relatività, chiedendo l'ora a un automobilista di passaggio, mentre egli sta fermo sul marciapiede, regolasse il proprio orologio in base alle trasformazioni di Lorentz. Nuovi parametri con cui vedere il mondo vengono assunti per operare su realtà poste sperimentalmente, in laboratorio, attraverso astrazioni immaginative oppure nell'ambito di una realtà letteraria, ma possono essere inadatti per muoverci tra i fatti comuni, non perché rispetto ad essi siano falsi, ma perché in tale ambito possono risultare ancora più utili — almeno per ora — i parametri tradizionali usati da tutti gli altri esseri coi quali abbiamo quotidiano commercio.

L'interpretazione di un fatto che ci accade e al quale dobbiamo rispondere immediatamente — o che dobbiamo immediatamente descrivere riprendendolo con la camera televisiva — è uno dei casi tipici in cui le convenzioni usuali risultano ancora le più opportune.

5. Questa la situazione del linguaggio televisivo in una data fase del suo sviluppo, in un dato periodo culturale, in una data situazione sociologica che conferisce al mezzo una data funzione nei confronti di un dato pubblico.

Nulla vieta di immaginare un concorrere di diverse circostanze storiche in cui la ripresa diretta possa diventare un mezzo di educazione a piú liberi esercizi della sensibilità, ad avventure associative dense di scoperte, e quindi a una diversa dimensione psicologica e culturale. Ma una descrizione delle strutture estetiche della ripresa televisiva di attualità deve tener conto dei dati di fatto e vedere il mezzo e le sue leggi in' relazione a una data situazione di fruizione. In tali limiti una ripresa diretta che ricordasse *L'Avventura* avrebbe molte possibilità di essere una cattiva ripresa diretta, dominata da una casualità incontrollata. E il riferimento culturale potrebbe allora avere solo un sapore ironico.

In un periodo storico in cui si configurano le poetiche dell'opera aperta, non tutti i tipi di comunicazione artistica devono mirare di proposito a questo traguardo. La struttura ad intreccio aristotelicamente intesa rimane tipica di molti prodotti di vasto consumo che hanno una loro funzione importantissima e possono raggiungere vette molto alte (poiché il valore estetico non si identifica a tutti i costi con la novità delle tecniche — anche se l'uso di tecniche nuove può essere un sintomo di quella freschezza tecnica e immaginativa che è condizione importante per il raggiungimento di un valore estetico). Rimasta quindi come uno dei residui baluardi di quella profonda esigenza di intreccio che è in ciascuno di noi — e che qualche forma di arte, qualche genere vecchio o nuovo provvederà pur sempre a soddisfare anche in epoche future — la ripresa diretta andrà giudicata secondo le esigenze a cui soddisfa e le strutture con cui le soddisfa.

Rimarranno peraltro ad essa ancora molte possibilità di discorso aperto e di esplorazioni e dichiarazioni sulla indeterminazione profonda degli eventi quotidiani: e sarà quando la registrazione dell'evento dominante, montato secondo regole di verosimiglianza, si arricchisca di annotazioni marginali, di rapide ispezioni su aspetti della realtà circostante, inessenziali ai fini dell'azione prima-

ria, ma allusivi perché dissonanti, come altrettante prospettive su possibilità diverse, su direzioni divergenti, su di un'altra organizzazione che potrebbe essere imposta agli eventi.

Allora, effetto pedagogico non trascurabile, lo spettatore potrebbe avere la sensazione, sia pure vaga, che la vita non si esaurisce nella vicenda che esso segue con avidità, e che egli quindi non si esaurisce in quella vicenda. Allora l'annotazione *diversiva*, capace di sottrarre lo spettatore alla fascinazione ipnotica cui l'intreccio lo sottopone, agirebbe come motivo di "straniamento", rottura improvvisa di una attenzione passiva, invito al giudizio — o comunque stimolo di liberazione dal potere persuasivo dello schermo.

LO ZEN E L'OCCIDENTE

Questo saggio risale al 1959, quando in Italia cominciavano ad agitarsi le prime curiosità sullo zen. Siamo stati incerti se inserirlo in questa seconda edizione per due motivi:

1) La "vague" dello zen non ha poi lasciato segni degni di nota sulla produzione artistica fuori d'America, e il discorso è oggi molto meno urgente di otto anni fa.

2) Benché il nostro saggio circoscrivesse molto esplicitamente l'esperienza zen tra i fenomeni di una "moda" culturale, ricercandone ma non propagandone le ragioni, è accaduto che lettori frettolosi (o in malafede) lo denunciassero come un manifesto, come l'incauto tentativo di un trapianto — che è invece chiaramente criticato nell'ultimo capoverso del saggio.

Abbiamo comunque deciso di conservare il capitolo perché:

1) I fenomeni culturali che la moda zen simboleggiava permangono validi negli Stati Uniti — e ovunque si instaurano forme di reazione a-ideologica, mistico-erotica alla civiltà industriale (magari attraverso il ricorso agli allucinogeni).

2) Non bisogna mai farsi ricattare dalla stupidità altrui.

“Durante gli ultimi anni in America una piccola parola giapponese, con un suono ronzante e pungente, ha cominciato a farsi sentire con casuali o esatti riferimenti nei più svariati luoghi, nelle conversazioni delle signore, nelle riunioni accademiche, ai cocktail parties... Questa piccola eccitante parola è 'Zen'.” Così verso la fine degli anni cinquanta una diffusa rivista americana nel fare il punto su uno dei fenomeni culturali e di costume più curiosi degli ultimi tempi. Intendiamoci: il buddismo Zen oltrepassa i limiti del “fenomeno di costume”, perché rappresenta una specificazione del buddismo che af-

fonda le sue radici nei secoli e che ha profondamente influenzato la cultura cinese e giapponese; basti pensare che le tecniche della scherma, del tiro all'arco, le arti del tè e della disposizione dei fiori, l'architettura, la pittura, la poesia nipponica hanno subito l'influenza di questa dottrina, quando non ne sono state l'espressione diretta. Ma per il mondo occidentale lo Zen è diventato fenomeno di costume da pochi anni e da pochi anni il pubblico ha cominciato a rilevare i richiami allo Zen che appaiono in una serie di discorsi critici apparentemente indipendenti: lo Zen e la *beat generation*, lo Zen e la psicoanalisi, lo Zen e la musica di avanguardia in America, lo Zen e la pittura informale, e infine lo Zen e la filosofia di Wittgenstein, lo Zen e Heidegger, lo Zen e Jung... I richiami cominciano a divenire sospetti, il filologo subodora la truffa, il lettore comune perde l'orientamento, qualsiasi persona assennata si inalbera decisamente quando apprende che R. L. Blyth ha scritto un libro sullo Zen e la letteratura inglese, identificando situazioni "Zen" nei poeti inglesi da Shakespeare e Milton a Wordsworth, Tennyson, Shelley, Keats, sino ai preraffaeliti. Tuttavia il fenomeno esiste, persone degne della massima considerazione se ne sono occupate, Inghilterra e Stati Uniti stanno sfornando una massa di volumi sull'argomento, che vanno dalla semplice divulgazione allo studio erudito, e specie in America gruppi di persone vanno ad ascoltare le parole di maestri Zen emigrati dal Giappone, e specialmente del dottor Daisetz Teitaro Suzuki, un vegliardo che ha dedicato la sua vita alla divulgazione di questa dottrina in Occidente scrivendo una serie di volumi e qualificandosi come la massima autorità sull'argomento.

Ci sarà dunque da chiedersi quali possano essere i motivi della *fortuna* dello Zen in Occidente: perché lo Zen e perché ora. Certi fenomeni non accadono a caso. In questa scoperta dello Zen da parte dell'Occidente ci può essere molta ingenuità e parecchia superficialità nel mutuare idee e sistemi: ma se il fatto è avvenuto è per-

ché una certa congiuntura culturale e psicologica ha favorito l'incontro.

Non è in questa sede che si dovrà dare una giustificazione interna dello Zen: esiste in proposito una letteratura assai ricca, piú o meno specializzata, alla quale rifarsi per i necessari approfondimenti e le verifiche organiche del sistema. (1) Quello che piuttosto ci interessa qui è di vedere quali elementi dello Zen abbiano potuto affascinare gli occidentali e trovarli preparati ad accoglierlo.

C'è nello Zen un atteggiamento fondamentalmente antintellettualistico, di elementare, decisa accettazione della vita nella sua immediatezza, senza tentare di sovrapporvi spiegazioni che la irrigidirebbero e la ucciderebbero, impedendoci di coglierla nel suo fluire libero, nella sua positiva discontinuità. E forse abbiamo detto la parola esatta. La discontinuità è, nelle scienze come nei rapporti comuni, la categoria del nostro tempo: la cultura occidentale moderna ha definitivamente distrutto i concetti classici di continuità, di legge universale, di rapporto causale, di prevedibilità dei fenomeni: ha insomma rinunciato ad elaborare formule generali che pretendano di definire il complesso del mondo in termini semplici e definitivi. Nuove categorie hanno fatto il loro ingresso nel linguaggio contemporaneo: ambiguità, insicurezza, possibilità, probabilità. È pericolosissimo far di ogni erba un fascio e assimilare come stiamo facendo idec provenienti dai piú diversi settori della cultura contemporanea con le loro accezioni precise e distinte, ma il fatto stesso che un discorso come questo sia vaga-

(1) Citeremo in particolare: HEINRICH DUMOULIN, *Zen Geschichte und Gestalt*, München, Francke Verlag, 1959; CHRISTMAS HUMPHREYS, *Zen Buddhism*, London, Allen & Unwin, 1958; N. SENZAKI e P. REPS, *Zen Flesh, Zen Bones*, Tokio, Tuttle, 1957; CHIEN-CHI-CHANG, *The Practice of Zen*, N. Y., Harper, 1959; D. T. SUZUKI, *Introduction to Zen Buddhism*, London, Rider, 1949; ROBERT POWELL, *Zen and Reality*, London, Allen & Unwin, 1961; A. W. WATTS, *La via dello Zen*, Milano, Feltrinelli, 1960; per una bibliografia piú vasta cfr. A. W. WATTS, *Lo Zen*, Milano, Bompiani, 1959.

mente possibile e che qualcuno possa indulgentemente accettarlo come corretto, significa che tutti questi elementi della cultura contemporanea sono unificati da uno stato d'animo fondamentale: la coscienza che l'universo ordinato e immutabile di un tempo, nel mondo contemporaneo rappresenta al massimo una nostalgia: ma non è piú il nostro. Di qui — c'è bisogno di dirlo? — la problematica della crisi, perché occorre una salda struttura morale e molta fede nelle possibilità dell'uomo per accettare a cuor leggero un mondo in cui pare impossibile introdurre moduli d'ordine definitivi.

Improvvisamente qualcuno ha incontrato lo Zen; fatta autorevole dalla sua età venerabile questa dottrina veniva ad insegnare che l'universo, il tutto, è mutevole, indefinibile, sfuggente, paradossale; che l'ordine degli eventi è una illusione della nostra intelligenza sclerotizzante, che ogni tentativo di definirlo e fissarlo in leggi è votato allo scacco... Ma che appunto nella piena coscienza e nella accettazione gioiosa di questa condizione sta l'estrema saggezza, l'illuminazione definitiva; e che la crisi eterna dell'uomo non nasce perché egli deve definire il mondo e non vi riesce, ma perché vuole definirlo mentre non deve. Estrema proliferazione del buddismo mahayana, lo Zen sostiene che la divinità è presente nella viva molteplicità di tutte le cose, e che la beatitudine non consiste nel sottrarsi al flusso della vita per svanire nell'incoscienza del Nirvana come nulla, ma nell'accettare tutte le cose, nel vedere in ciascuna l'immensità del tutto, nell'essere felici della felicità del mondo che vive e pulula di eventi. L'uomo occidentale ha scoperto nello Zen l'invito a realizzare questa accettazione rinunciando ai moduli logici e operando solo prese di contatto diretto con la vita.

Per questo in America oggi si usa distinguere tra Beat Zen e Square Zen. Lo Square Zen è lo Zen "quadrato", regolare, ortodosso, a cui si rivolgono quelle persone che avvertono confusamente di aver trovato una fede, una disciplina, una "via" di salvezza (e quante non sono,

irrequiete, confuse, disponibili, in America, pronte ad andare dalla Christian Science all'Esercito della Salvezza ed ora, perché no, allo Zen), e sotto la guida dei maestri giapponesi partecipano a veri e propri corsi di esercizi spirituali, apprendendo la tecnica del "sitting", passano lunghe ore di meditazione silenziosa controllando la propria respirazione per arrivare a rovesciare, come insegnano alcuni maestri, la posizione cartesiana affermando: "Respiro, tuttavia esisto." Il Beat Zen è invece lo Zen di cui si sono fatti una bandiera gli *hypsters* del gruppo di San Francisco, i Jack Kerouac, i Ferlinghetti, i Ginsberg, trovando nei precetti e nella logica (anzi nella "illogica") Zen le indicazioni per un certo tipo di poesia, nonché i moduli qualificati per un rifiuto della *american way of life*; la *beat generation* si rivolta all'ordine esistente non cercando di cambiarlo ma ponendosene ai margini e "cercando il significato della vita in una esperienza soggettiva piuttosto che in un risultato oggettivo". (1) I *beatniks* usano lo Zen come qualificazione del proprio individualismo anarchico: e come ha fatto notare Harold E. McCarthy in un suo studio sul "naturale" e lo "innaturale" nel pensiero di Suzuki (2) hanno accettato senza troppe discriminazioni certe affermazioni del maestro giapponese per cui i principi e i modi dell'organizzazione sociale sono artificiali. Questo spontaneismo è suonato suggestivo alle orecchie di una generazione già educata da certo tipo di naturalismo e nessuno degli *hypsters* ha posto mente al fatto che lo Zen non rifiuta la socialità tout court, ma rifiuta una socialità conformizzata per cercare una socialità spontanea i cui rapporti si fondino su di una adesione libera e felice, ciascuno riconoscendo l'altro come parte di uno stesso corpo universale.

(1) Cfr. ALAN W. WATTS, *Beat Zen, Square Zen and Zen* in "Chicago Review", Summer 1958 (numero unico sullo Zen). Sui rapporti tra Zen e *beat generation* cfr. anche R. M. ADAMS, *Strains of Discords*, Ithaca, Cornell Un. Pr., 1958, pag. 188.

(2) HAROLD E. MCCARTHY, *The Natural and Unnatural in Suzuki's Zen* in "Chic. Rev.", cit.

Senza accorgersi di non aver fatto altro che adottare i modi esteriori di un conformismo orientale, i profeti della generazione battuta hanno sbandierato lo Zen come la giustificazione dei loro religiosi vagabondaggi notturni e delle loro sacrali intemperanze. La parola a Jack Kerouac:

“La nuova poesia americana tipizzata dalla San Francisco Renaissance — vale a dire Ginsberg, io, Rexroth, Ferlinghetti, McClure, Corso, Gary Snyder, Phil Lamantia, Philip Whalen, almeno penso — è un genere di vecchia e nuova follia poetica Zen, lo scrivere tutto quello che vi salta in testa così come viene, poesia tornata alle origini, veramente ORALE, come dice Ferlinghetti, non un barroso cavillo accademico... Questi nuovi puri poeti si confessano per la semplice gioia della confessione. Sono FANCIULLI... Essi CANTANO, cedono al ritmo. Il che è diametralmente opposto alla sparata di Eliot che ci consiglia le sue costernanti e desolanti regole come il ‘correlativo’ e così via, nient’altro che un insieme di stitichezza e infine di castrazione del maschio bisogno di cantare liberamente... Ma la San Francisco Renaissance è la poesia di una nuova Santa Follia come quella dei tempi antichi (Li Po, Hanshan, Tom O Bedlam, Kit Smart, Blake), ed è anche una disciplina mentale tipizzata nello *haiku*, vale a dire il metodo di puntare direttamente alle cose, puramente, concretamente, senza né astrazioni né spiegazioni, *wham wham the true blue song of man.*” (*)

Così Kerouac nel *Dharma Bums* descrive i suoi vagabondaggi nei boschi, colmi di meditazioni e aspirazioni alla completa libertà; la sua è l'autobiografia di una presunta illuminazione (di un *satori*, come direbbero i maestri Zen) raggiunta in una serie di estasi silvestri e solitarie: “...sotto la luna io vidi la verità: qui, questo è *Cid*... il mondo com'è il Nirvana, io sto cercando il Cielo al di fuori mentre il Cielo è qui, il Cielo è nient'altro che questo povero pietoso mondo. Ah, se potessi compren-

(*) *The Origins of Joy in Poetry*, in “Chicago Review”, Spring 1958.

dere, se potessi dimenticare me stesso, e dedicare le mie meditazioni alla liberazione, alla coscienza e alla beatitudine di tutte le creature viventi, io comprenderei che tutto quel che c'è è estasi". Ma sorge il dubbio che questo sia appunto Beat Zen, uno Zen personalissimo, che quando Kerouac afferma: "Non so. Non me ne importa. Non fa alcuna differenza", in questa dichiarazione non ci sia tanto del distacco quanto una certa ostilità, una autodifesa irosa, molto lontana dal sereno e affettuoso disimpegno del vero "illuminato".

Nelle sue estasi boscherecce Kerouac scopre che "ogni cosa è buona per sempre, e per sempre e per sempre"; e scrive I WAS FREE in tutte maiuscole: ma questa è pura eccitazione, e infine è un tentativo di comunicare agli altri una esperienza che lo Zen ritiene incomunicabile, e di comunicarla attraverso artifici emotivi là dove lo Zen offre al neofita la lunga, decennale meditazione su di un problema paradossale per depurare la mente sovraccarica nel pieno scacco dell'intelligenza. Non sarà allora il Beat Zen uno Zen molto facile, fatto per individui inclini al disimpegno che lo accettano come i fegatosi di quarant'anni fa eleggevano il superuomo nietzschiano a bandiera della loro intemperanza? Dove è finita la pura silenziosa serenità del maestro Zen e "il virile bisogno di cantare liberamente" nella imitazione catulliana di Allen Ginsberg (*Malest Cornifici tuo Catullo*) che domanda comprensione per la sua onesta propensione verso gli adolescenti, e conclude: "You're angry at me. For all my lovers? — It's hard to eat shit, without having vision — & when they have eyes for me it's Heaven"?

Ruth Fuller Sasaki, una signora americana che nel '58 fu ordinata prete Zen (grande onore per una occidentale e donna per giunta), rappresentante di uno Zen molto *square*, afferma: "In Occidente lo Zen sembra stia attraversando una fase culturale. Lo Zen non è un culto. Il problema con gli occidentali è che vogliono credere a qualcosa e contemporaneamente vogliono farlo nel mo-

do piú facile. Lo Zen è un lavoro di autodisciplina e studio che dura tutta la vita." Questo non è certo il caso della *beat generation*, ma c'è chi si domanda se anche l'atteggiamento dei giovani anarchici individualisti non rappresenti un aspetto complementare di un sistema di vita Zen; il piú comprensivo è Alan Watts, che nell'articolo citato si rifà ad un apologo indiano, per cui esistono due "vie", quella del gatto e quella della scimmia: il gattino non fa sforzi per vivere, perché la madre lo porta in bocca; la scimmia segue la via dello sforzo perché si tiene stretta al dorso della madre afferrandola per i peli del capo. I *beatniks* seguirebbero la via del gattino. E con molta indulgenza Watts conclude, nel suo articolo su *Beat e Square Zen*, che se qualcuno vuole passare alcuni anni in un monastero giapponese, non c'è ragione perché non lo faccia; ma se altri preferisce rubare automobili e girare tutto il santo giorno dischi di Charlie Parker, l'America è infine un paese libero.

Vi sono però altre zone dell'avanguardia dove possiamo trovare influenze Zen piú interessanti ed esatte: piú interessanti perché qui lo Zen non serve tanto a giustificare un atteggiamento etico quanto a promuovere delle strategie stilistiche; e piú esatte, appunto, perché il richiamo può essere controllato su particolarità formali di una corrente o di un artista. Una caratteristica fondamentale sia dell'arte che della non-logica Zen è il rifiuto della simmetria. La ragione ne è intuitiva, la simmetria rappresenta pur sempre un modulo d'ordine, una rete gettata sulla spontaneità, l'effetto di un calcolo: e lo Zen tende a lasciar crescere gli esseri e gli eventi senza preordinare gli esiti. Le arti della scherma e della lotta non fanno altro che raccomandare un atteggiamento di flessibile adattabilità al tipo di attacco portato, una rinuncia alla risposta calcolata, un invito alla reazione come assecondamento dell'avversario. E nel teatro Kabuki la disposizione a piramide rovesciata, che caratterizza i rapporti gerarchici dei personaggi in scena, è sempre par-

zialmente alterata e "sbilanciata", in modo che l'ordine suggerito abbia sempre qualcosa di naturale, spontaneo, imprevisto. (9) La pittura classica Zen non solo accetta tutti questi presupposti enfatizzando l'asimmetria, ma valorizza anche lo spazio come entità positiva in sé, non come ricettacolo delle cose che vi si stagliano, ma come matrice di esse: c'è in questo trattamento dello spazio la presunzione dell'unità dell'universo, una onnivalorizzazione di tutte le cose: uomini, animali e piante sono trattati con stile impressionistico, confusi con il fondo. Ciò significa che in questa pittura vi è una prevalenza della macchia sulla linea; certa pittura giapponese contemporanea ampiamente influenzata dallo Zen è vera e propria pittura *tachiste*, e non è un caso se nelle attuali esposizioni di pittura informale i giapponesi sono sempre ben rappresentati. In America pittori come Tobey o Graves sono esplicitamente considerati come rappresentanti di una poetica abbondantemente imbevuta di zenismo, e nella critica corrente il richiamo all'asimmetria Zen per qualificare le attuali tendenze dell'*art brut* appare con una certa frequenza. (10)

D'altra parte è evidente — ed è stato detto più volte — come nelle produzioni dell'arte "informale" vi sia una chiara tendenza all'*apertura*, una esigenza di non concludere il fatto plastico in una struttura definita, di non determinare lo spettatore ad accettare la comunicazione di una data configurazione; e di lasciarlo disponibile per una serie di fruizioni libere, in cui egli scelga gli esiti formali che gli appaiono congeniali. In un quadro di Pollock non ci viene presentato un universo figurativo concluso: l'ambiguo, il *vischioso*, l'asimmetrico vi inter-

(9) Cfr. ad es. EARLE ERNST, *The Kabuki Theatre*, London, 1956 (pagg. 182-184).

(10) Si veda la nota di GILLO DORFLES in *Il divenire delle arti*, Torino, Einaudi, 1959, pag. 81 (*Il tendere verso l'Asimmetrico*). Dorfles ha poi ripreso il tema in un ampio saggio dedicato allo Zen, pubblicato prima sulla "Rivista di Estetica" e poi in *Simbolo, Comunicazione, Consumo*, Torino, Einaudi, 1962.

vengono proprio per far sí che lo spunto plastico-coloristico proliferi continuamente in una incoatività di forme possibili. In questa offerta di possibilità, in questa richiesta di libertà fruitiva sta una accettazione dell'indeterminato e un rifiuto della casualità univoca. Non potremmo immaginarci un seguace dell'*action painting* che cerca nella filosofia aristotelica della sostanza la giustificazione della sua arte. Quando un critico si richiama all'asimmetria e all'apertura Zen possiamo anche avanzare riserve filologiche; quando un pittore esibisce giustificazioni in termini Zen possiamo sospettare della chiarezza critica del suo atteggiamento: ma non possiamo negare una fondamentale identità di atmosfera, un comune richiamo al movimento come non-definizione della nostra posizione nel mondo. Una autorizzazione dell'avventura nell'*apertura*.

Ma dove l'influenza dello Zen si è fatta sentire nel modo piú sensibile e paradossale è nell'avanguardia musicale d'oltre oceano. Ci riferiamo in particolare a John Cage, la figura piú discussa della musica americana (la piú paradossale senz'altro di tutta la musica contemporanea), il musicista col quale molti compositori post-weberniani ed elettronici sono spesso in polemica senza poter fare a meno di subire comunque il fascino e l'inevitabile magistero del suo esempio. Cage è il profeta della disorganizzazione musicale, il gran sacerdote del caso: la disgregazione delle strutture tradizionali che la nuova musica seriale persegue con una decisione quasi scientifica, trova in Cage un eversore privo del minimo ritegno. Sono noti i suoi concerti in cui due esecutori, alternando le emissioni dei suoni a lunghissimi periodi di silenzio, traggono dal pianoforte le piú eterodosse sonorità pizzicandone le corde, percotendone i fianchi e infine alzandosi e sintonizzando una radio su di una lunghezza d'onda scelta a caso in modo che qualsiasi apporto sonoro (musica, parola o disturbo indistinto) si possa inserire nel fatto esecutivo. A chi lo interpella circa le finalità

della sua musica Cage risponde citando Lao Tzu e avvertendo il pubblico che solo urtando nella piena incomprendimento e misurando la propria stoltezza esso potrà cogliere il senso profondo del Tao. A chi gli oppone che la sua non è musica, Cage risponde che in effetti non intende far della musica; a chi pone questioni troppo sottili risponde pregando di ripetere la domanda: a domanda ripetuta prega ancora di rinnovare l'interrogazione; alla terza preghiera di ripetere, l'interlocutore si rende conto che: "Prego, vuole ripetere la domanda?" non costituisce una preghiera ma la risposta alla domanda stessa. Il più delle volte Cage prepara per i suoi contraddittori risposte prefabbricate, buone per qualsiasi domanda, dal momento che vogliono essere prive di senso. L'ascoltatore superficiale ama pensare a Cage come ad un fumista neppure troppo abile, ma i suoi continui riferimenti alle dottrine orientali dovrebbero mettere in guardia sul suo conto: prima che come musicista di avanguardia egli deve essere visto come il più inopinato dei maestri Zen, e la struttura dei suoi contraddittori è perfettamente identica a quella dei *mondo*, le tipiche interrogazioni dalle risposte assolutamente casuali con le quali i maestri giapponesi conducono il discepolo alla illuminazione. Sul piano musicale si può utilmente discutere se il destino della nuova musica stia nel completo abbandono alla felicità del caso oppure nella disposizione di strutture "aperte" ma tuttavia orientate secondo moduli di possibilità formale: (7) ma sul piano filosofico Cage è intoccabile, la sua dialettica Zen perfettamente ortodossa, la sua funzione di pietra dello scandalo e di stimolatore delle intelligenze assopite, impareggiabile. E c'è da chiedersi se egli stia portando acqua al mulino della soteriologia Zen o al mulino musicale, perseguendo un lavaggio delle menti dalle abitudini mu-

(7) Come esempio di due opposti atteggiamenti critici, si vedano nel n. 3 (agosto 1959) di "Incontri Musicali" i saggi di PIERRE BOULEZ (*Alea*) e HEINZ-KLAUS METZGER (*J. Cage o della liberazione*).

sicali acquisite. Il pubblico italiano ha avuto occasione di conoscere John Cage nelle vesti di concorrente di *Lascia o Raddoppia* impegnato a rispondere sui funghi; ha riso di fronte a questo eccentrico americano che organizzava concerti per caffettiere sotto pressione e frullatori elettrici davanti agli occhi esterrefatti di Mike Bongiorno, e ha probabilmente concluso che ci si trovava di fronte ad un pagliaccio capace di sfruttare l'imbecillità delle folle e la compiacenza dei *mass media*. Ma in effetti Cage affrontava questa esperienza con lo stesso disinteressato umorismo con cui il seguace dello Zen affronta qualsiasi evento della vita, con cui i maestri Zen si chiamano l'un l'altro "vecchio sacco di riso", con cui il professor Suzuki, interrogato sul significato del suo primo nome — Daisetz — impostogli da un prete Zen, risponde che significa "grande stupidità" (mentre in effetti significa "grande semplicità"). Cage si divertiva a mettere Bongiorno e il pubblico di fronte al non-senso dell'esistenza, così come il maestro Zen obbliga il discepolo a riflettere sul *koàn*, l'indovinello senza soluzione dal quale dovrà scaturire la sconfitta dell'intelligenza e l'illuminazione. È dubbio che Mike Bongiorno sia rimasto illuminato, ma Cage avrebbe potuto rispondergli come rispose alla anziana signora che, dopo un suo concerto a Roma, si alzò per dirgli che la sua musica era scandalosa, ripugnante e immorale: "C'era una volta in Cina una signora bellissima che faceva impazzire d'amore tutti gli uomini della città; una volta cadde nel profondo del lago e spaventò i pesci." E infine, al di fuori di questi atteggiamenti pratici la musica stessa di Cage rivela — se pure il suo autore non ne parlasse esplicitamente — molte e precise affinità con la tecnica dei *Nô* e delle rappresentazioni del teatro Kabuki, non foss'altro che per le lunghissime pause alternate da momenti musicali assolutamente puntuali. Chi poi ha potuto seguire Cage nel montaggio della banda magnetica con rumori concreti e sonorità elettroniche per il suo *Fontana Mix* (per soprano e banda magnetica), ha visto come egli abbia as-

segnato a diversi nastri già registrati una linea di diverso colore; come poi abbia condotto su di un modulo grafico queste linee ad interallacciarsi casualmente su di un foglio di carta; e come infine, fissati i punti in cui le linee si intersecavano, abbia scelto e montato le parti del nastro che corrispondevano ai punti prescelti dallo *hasard*, ottenendone una sequenza sonora retta dalla logica dell'imponderabile. Nella consolante unità del Tao ogni suono vale tutti i suoni, ogni incontro sonoro sarà il piú felice e il piú ricco di rivelazioni: all'ascoltatore non rimarrà che abdicare alla propria cultura e perdersi nella puntualità di un infinito musicale ritrovato.

Questo per Cage; autorizzati a rifiutarlo o a contenerlo nei limiti di un neodadaismo di rottura; autorizzati a pensare, e non è impossibile, che il suo buddismo non sia che una scelta metodologica che gli permette di qualificare la propria avventura musicale. Tuttavia ecco un altro filone per cui lo Zen appartiene di diritto alla cultura occidentale contemporanea.

Si è detto neo-Dada: e occorre domandarsi se uno dei motivi per cui lo Zen è riuscito congeniale all'Occidente non consista nel fatto che le strutture immaginative dell'uomo occidentale sono state rese ormai agili dalla ginnastica surrealista e dalle celebrazioni dell'automatismo. C'è molta differenza tra questo dialogo: "Cosa è il Buddha? Tre libbre di lino", e quest'altro: "Cos'è il violetto? Una doppia mosca"? Formalmente no. I motivi sono diversi, ma è certo che viviamo in un mondo disposto ad accettare con colta e maligna soddisfazione gli attentati alla logica.

Ionesco avrà letto i dialoghi della tradizione Zen? Non risulta, ma non sapremmo quale differenza di struttura vi sia tra un *mondo* e questa battuta del *Salon de l'Automobile*: "Quanto costa questa macchina? Dipende dal prezzo." C'è qui la stessa circolarità aporetica che esiste nei *koan*, la risposta ripropone la domanda e così via all'infinito sinché la ragione non firmi un atto di resa accettando l'assurdo come tessuto del mondo. Lo stesso as-

surdo di cui sono imbevuti i dialoghi di Beckett. Con una differenza, naturalmente: che la beffa di Ionesco e Beckett trasuda angoscia — e quindi non ha nulla a che vedere con la serenità del saggio Zen. Ma proprio qui sta il sapore di novità del messaggio orientale, l'indubbio perché del suo successo: attacca un mondo con gli stessi schemi illogici cui lo sta abituando una letteratura della crisi e lo avverte che proprio nel fondo degli schemi illogici, nella loro piena assunzione, sta la soluzione della crisi, la pace. Una certa soluzione, una certa pace: non la nostra, direi, non quella che cerchiamo, ma alfine, per chi ha i nervi logori, una soluzione e una pace.

Comunque, autorizzati o meno che fossero i filoni, lo Zen conquistando l'Occidente ha invitato a riflettere anche le persone criticamente più agguerrite. La psicoanalisi in America si è talora impadronita dei metodi Zen, la psicoterapia in genere ha trovato in certe sue tecniche un ausilio particolare. (1) Jung si è interessato agli studi del professor Suzuki, (2) e questo accettare con perfetta serenità il non-senso del mondo risolvendolo in una contemplazione del divino può apparire una via di sublimazione della nevrosi del nostro tempo. Uno dei motivi a cui i maestri Zen ricorrono più sovente nell'accogliere i discepoli, è quello dello svuotamento della propria coscienza da tutto ciò che può turbare l'iniziazione. Un discepolo si presenta ad un maestro Zen per chiedere dei lumi: il maestro lo invita a sedersi e gli offre quindi una ciotola di tè secondo il complesso rituale che presiede alla cerimonia. Come l'infuso è pronto egli lo versa nella ciotola del visitatore e continua anche quando il liquido comincia a debordarne. Alla fine il discepolo allarmato

(1) Cfr. ad es. AKIHISA KONDO, *Zen in Psychotherapy: The Virtue of Sitting*, in "Chicago Review", Summer 1958. Si veda pure E. FROMM, D. T. SUZUKI, DE MARTINO, *Zen Buddhism and Psychoanalysis*, N. Y., Harper & Bros., 1960.

(2) Cfr. la prefazione di C. G. JUNG a D. T. SUZUKI, *Introduction to Zen Buddhism*, London, Rider, 1949.

tenta di fermarlo avvertendolo che la ciotola "è piena". Allora il maestro risponde: "Come questa ciotola tu sei pieno delle tue opinioni e dei tuoi ragionamenti. Come posso mostrarti lo Zen sinché tu non avrai vuotato la tua tazza?" Notiamo che questo non è l'invito di Bacone a sbarazzarsi degli *idola*, o quello di Cartesio a disfarsi delle idee confuse: è l'invito a liberarsi di tutte le turbe e i complessi, meglio, dell'intelligenza sillogizzante come turba e come complesso; tanto che la mossa successiva non consisterà nell'esperimento empirico e nella ricerca di nuove idee, ma nella meditazione sul *koan*, dunque in un'azione nettamente terapeutica. Non c'è da stupirsi se psichiatri e psicanalisti abbiano qui trovato delle indicazioni avvincenti.

Ma le analogie sono state trovate anche in altri settori. Quando uscì nel 1957 il *Der Satz vom Grund* di Heidegger da varie parti furono notate le implicazioni orientali della sua filosofia e vi fu chi si rifece espressamente allo Zen osservando come lo scritto del filosofo tedesco facesse pensare ad un dialogo con un maestro Zen di Kioto, Tsujimura. ⁽¹⁰⁾

Quanto ad altre dottrine filosofiche, Watts stesso, nell'introduzione al suo libro, parla di connessioni con la semantica, il metalinguaggio, il neopositivismo in genere. ⁽¹¹⁾ Alla radice, i riferimenti più espliciti sono stati fatti per la filosofia di Wittgenstein. Nel suo saggio *Zen and the Work of Wittgenstein* ⁽¹²⁾ Paul Wienpahl osserva: "Wittgenstein ha raggiunto uno stato spirituale simile a quello che i maestri Zen chiamano *satori*, e ha

⁽¹⁰⁾ Cfr. l'articolo di EGON VIETTA, *Heidegger e il maestro Zen*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 17 aprile 1957. Cfr. anche NIELS C. NIELSEN JR., *Zen Buddhism and the Philosophy of M. Heidegger*, Atti del XII Congresso Int. di Filosofia, vol. X, pag. 131.

⁽¹¹⁾ Citiamo pure la discussione svoltasi sulla rivista *Philosophy East and West* della Università di Honolulu: VAN MEYER AMES, *Zen and American Philosophy* (n. 5, 1955-56, pagg. 305-320); D. T. SUZUKI, *Zen: a Reply to V. M. Ames* (ib.); CHEN-CHI-CHANG, *The Nature of Zen Buddhism* (n. 6, 1956-57, pag. 333).

⁽¹²⁾ "Chicago Review", Summer 1958.

elaborato un metodo educativo che sembra il metodo dei *mondo* e dei *koan*." A prima vista questo trovare la mentalità Zen alla radice del neopositivismo logico può sembrare almeno tanto stupefacente quanto trovarla in Shakespeare: ma occorre pur sempre ricordare che, almeno ad incoraggiare tali analogie, vi è in Wittgenstein la rinuncia alla filosofia come spiegazione totale del mondo. C'è una primalità conferita al fatto atomico (e quindi "puntuale") in quanto irrelato, il rifiuto della filosofia come posizione di relazioni generali tra questi fatti e la sua riduzione a pura metodologia di una descrizione corretta di essi. Le proposizioni linguistiche non interpretano il fatto e nemmeno lo spiegano: esse lo "mostrano", ne indicano, ne riproducono specularmente le connessioni. Una proposizione riproduce la realtà come una sua particolare proiezione, ma nulla può essere detto circa l'accordo tra i due piani: esso può solo venire *mostrato*. Né la proposizione, se pure in accordo con la realtà, può venire comunicata: perché in tal caso non avremmo più una affermazione verificabile circa la natura delle cose, ma circa il comportamento di chi ha fatto l'affermazione (insomma "oggi piove" non può venire comunicata come "oggi piove", ma come "X ha detto che oggi piove").

Che se poi della proposizione si volesse esprimere la forma logica, neppure questo sarebbe possibile:

"Le proposizioni possono rappresentare l'intera realtà ma non possono rappresentare ciò che debbono avere in comune con essa per poterla rappresentare: la forma logica. Per poter rappresentare la forma logica dovremmo essere capaci di porre noi stessi, con le proposizioni, al di fuori della logica, cioè al di fuori del mondo." (4.12)

Questo rifiutarsi di uscire dal mondo e irrigidirlo in spiegazioni giustifica i riferimenti allo Zen. Il Watts cita l'esempio del monaco che, al discepolo che lo interrogava sul significato delle cose, risponde alzando il proprio ba-

stone; il discepolo spiega con molta sottigliezza teologica il significato del gesto, ma il monaco ribatte che la sua spiegazione è troppo complessa. Il discepolo domanda allora quale sia la spiegazione esatta del gesto. Il monaco risponde alzando di nuovo il bastone. Si legga ora Wittgenstein: "Ciò che può essere mostrato non può essere detto." (4.1212) L'analogia è ancora esteriore, ma affascinante; così come è affascinante l'impegno fondamentale della filosofia wittgensteiniana, di dimostrare cioè come tutti i problemi filosofici siano irresolubili perché privi di senso: i *mondo* e i *koan* non hanno altro obiettivo.

Il *Tractatus Logico-Philosophicus* può essere visto come un crescendo tale di affermazioni da colpire chi abbia familiarità con il linguaggio Zen:

"Il mondo è tutto ciò che accade [1]. Le maggiori tra le proposizioni e i problemi che sono stati esposti intorno ad argomenti filosofici non sono falsi, ma sono privi di senso. Quindi non possiamo rispondere a domande di questo genere, ma soltanto affermare la loro mancanza di senso. La maggior parte delle proposizioni e dei problemi dei filosofi risultano dal fatto che noi non conosciamo la logica del nostro linguaggio... E quindi non c'è da meravigliarsi se i problemi più profondi in realtà non sono affatto problemi [4.003]. Non *come* il mondo è, è il mistico (*das Mystische*), ma *che* è [6.44]. La soluzione del problema della vita si vede nello svanire di questo problema [6.521]. C'è davvero l'inesprimibile. Esso si mostra; è il mistico [6.522]. Le mie proposizioni sono esplicative in questo modo: chi mi comprende alla fine le riconosce prive di significato, quando è salito attraverso di esse, su di esse, al di là di esse. (Egli deve per così dire gettar via la scala dopo esservi salito sopra.) Deve passare al di sopra di queste proposizioni: allora vede il mondo al modo giusto [6.54]."

Non c'è bisogno di molti commenti. Quanto all'ultima affermazione, ricorda stranamente, come è stato notato, il fatto che la filosofia cinese usi l'espressione "rete di

parole” per indicare l'irrigidimento dell'esistenza nelle strutture della logica; e che i cinesi dicono: “La rete serve a prender il pesce: fate che si prenda il pesce e si dimentichi la rete.” Gettare la rete, o la scala, e vedere il mondo: coglierlo in una presa diretta in cui ogni parola sia d'impaccio: questo è il *satori*. Chi rapporta Wittgenstein allo Zen pensa che ci sia solo la salvezza del *satori* per chi ha pronunciato sulla scena della filosofia occidentale queste terribili parole: “Di ciò di cui non si può parlare, si deve tacere.”

Occorre ricordare come i maestri Zen, quando il discepolo arzigogola con troppa sottigliezza, gli appioppino un bel ceffone, non per punirlo, ma perché uno schiaffo è una presa di contatto con la vita sulla quale non si può ragionare: lo si sente, e basta. Ora Wittgenstein, dopo aver esortato parecchie volte i propri discepoli a non occuparsi di filosofia, abbandonò l'attività scientifica e l'insegnamento accademico, per dedicarsi alle attività ospedaliere, all'insegnamento spicciolo nelle scuole elementari dei villaggi austriaci. Scelse insomma la vita, l'esperienza, contro la scienza.

Tuttavia è facile lavorare di illazioni e analogie su Wittgenstein e uscire dai limiti dell'esegesi corretta. Wienpahl ritiene che il filosofo austriaco si sia avvicinato ad uno stato d'animo di tale distacco da teorie e concetti da credere che tutti i problemi fossero *risolti* perché *dissolti*. Ma il distacco di Wittgenstein è del tutto uguale a quello buddista? Quando il filosofo scrive che la necessità di accadere, per una cosa, perché un'altra è accaduta, non esiste perché si tratta solo di una necessità logica, Wienpahl ha buon gioco ad interpretare: la necessità è dovuta alle convenzioni del linguaggio, non è reale, il mondo reale si risolve in un mondo di concetti e quindi in un falso mondo. Ma per Wittgenstein le proposizioni logiche descrivono l'impalcatura del mondo (6.124). È vero che sono tautologiche e non dicono assolutamente nulla circa la conoscenza effettiva del mondo empirico, ma non sono in *contrasto* con il mondo e non

negano i fatti: si muovono in una dimensione che non è quella dei fatti ma consentono di descriverli. ⁽⁴⁾ Insomma, il paradosso di una intelligenza sconfitta, da buttar via dopo che è servita, da buttar via quando si è scoperto che non serve, è presente in Wittgenstein come nello Zen: ma per il filosofo occidentale sussiste, malgrado la scelta apparente del silenzio, il bisogno di usare pur sempre l'intelligenza per ridurre a chiarezza almeno una parte del mondo. Non si deve tacere su tutto: solo su ciò di cui non si può parlare, e cioè sulla filosofia. Ma rimangono aperte le vie della scienza naturale. In Wittgenstein l'intelligenza si sconfigge da sola perché si nega nel momento stesso che si adopera a offrirci un metodo di verifica: ma il risultato finale non è il silenzio completo, almeno nelle intenzioni.

È peraltro vero che le analogie si fanno più serrate — e il discorso di Wienpahl più persuasivo — con le *Philosophische Untersuchungen*. Viene fatta notare una impressionante analogia tra una affermazione di quest'opera (*“La chiarezza che stiamo cercando è chiarezza completa. Ma ciò significa semplicemente che i problemi filosofici devono sparire completamente”* [133]) e il dialogo tra il maestro Yao-Shan e un discepolo che gli chiedeva cosa mai stesse facendo a gambe incrociate (risposta: *“Pensavo a ciò che è al di là del pensiero.”* Domanda: *“Ma come fai a pensare a ciò che sta al di là del pensiero?”* Risposta: *“Non pensando”*). Certe frasi delle *Indagini filosofiche* — quella ad esempio per cui il compito della filosofia sarebbe *“insegnare alla mosca la via della bottiglia”* — sono di nuove espressioni da maestro Zen. E nelle *Lecture Notes* di Cambridge, Wittgenstein ha indicato il compito della filosofia come una *“lotta contro il fascino esercitato dalle forme di rappresentazione”*,

⁽⁴⁾ *“In opposizione ad atteggiamenti di stampo bergsoniano abbiamo in lui la più alta valorizzazione della pura struttura logica dell'espressione: comprendere questa... significa giungere ad una autentica comprensione della realtà”* (FRANCESCO BARONE, *Il solipsismo linguistico di L. Wittgenstein*, in *“Filosofia”*, ottobre 1951).

come un trattamento psicoanalitico per liberare "chi soffre di certi *crampi* mentali prodotti dall'incompleta coscienza delle strutture del proprio linguaggio". È inutile ricordare l'episodio del maestro che versa il tè. Questo di Wittgenstein è stato definito un "positivismo terapeutico" e appare come un insegnamento che, invece di dare la verità, mette sulla strada per ottenerla personalmente.

A tirare le somme non si può non concludere che in Wittgenstein vi sia effettivamente lo svanire della filosofia nel silenzio, nel momento stesso in cui si ha l'instaurazione di un metodo di rigorosa verifica logica di preta tradizione occidentale. Non si dicono cose nuove. Wittgenstein ha questi due volti, e il secondo è quello che è stato accolto dal positivismo logico. Dire del primo, quello del *silenzio*, che è un volto Zen significa in realtà fare un abile gioco di parole per dire che si tratta di un volto *mistico*. E Wittgenstein fa parte indubbiamente della grande tradizione mistica germanica, e si allinea coi celebratori dell'estasi, dell'abisso e del silenzio, da Eckhart a Suso e a Ruysbroek. C'è chi — come Ananda Coomaraswamy — ha scritto a lungo sulle analogie tra pensiero indiano e mistica tedesca, e Suzuki ha detto che per Meister Eckhart occorre parlare di vero e proprio *satori*.⁽¹⁾ Ma qui le equazioni diventano fluide e tanto vale dire che il momento mistico dell'abbandono dell'intelligenza classificante è un momento ricorrente nella storia dell'uomo. E per il pensiero orientale è una costante.

Dato *Zen = misticismo* allora si possono instaurare molti paragoni. Le ricerche di Blyth sullo Zen nella letteratura anglosassone sono di questo tipo, mi pare. Si veda ad esempio l'analisi di una poesia di Dante Gabriele Rossetti, in cui si descrive un uomo in preda all'angoscia che cerca una qualsiasi risposta al mistero dell'esistenza.

⁽¹⁾ D. T. SUZUKI, *Mysticism Christian and Buddhist*, London, Allen & Unwin, 1957, pag. 79. Cfr. pure SOHARU OGATA, *Zen for the West*, London, Rider & Co., 1959, pagg. 17-20: dove viene svolta una comparazione fra testi Zen e pagine di Eckhart.

Mentre erra per i campi alla vana ricerca di un segno o di una voce, a un certo punto, abbattutosi ginocchia a terra, in posa di preghiera, il capo piegato contro le gambe, gli occhi fissi a pochi centimetri dalle erbe, scorge ad un tratto una euforbia selvatica (*euphorbia amygdaloides*) dalla caratteristica triplice inflorescenza a coppa: *The woodspurge flowered, three cups in one.*

A quella vista l'anima si apre in un lampo, come in una illuminazione repentina; e il poeta comprende:

From perfect grief there need not be
Wisdom or even memory
One thing then learnt remains to me,
The woodspurge has a cup of three.

Di tutto il complesso problema che lo piegava, ora rimane una sola verità, semplice ma assoluta, inattaccabile: *l'euforbia ha un triplice calice*. È una proposizione atomica, e il resto è silenzio. Non v'è dubbio. Ed è una scoperta molto Zen, come quella del poeta P'ang Yun che canta: "Quale meraviglia soprannaturale — quale miracolo è questo! — Tiro l'acqua dal pozzo — e porto la legna!" Ma siccome lo stesso Blyth ammette che questi momenti Zen sono involontari, tanto vale dire che nei momenti di comunione panica con la natura, l'uomo è portato a scoprire l'assoluta e puntuale importanza di ogni cosa. Su questo piano si potrebbe fare una analisi di tutto il pensiero occidentale, e andare a finire, ad esempio, al concetto di *complicatio* in Niccolò Cusano. Ma sarebbe appunto un altro discorso.

Di tutte queste "scoperte" e analogie ci rimane tuttavia un dato di sociologia culturale: lo Zen ha affascinato alcuni gruppi di persone e ha offerto loro una formula per ridefinire i momenti mistici della cultura occidentale e della loro storia psicologica individuale.

E ciò è avvenuto anche perché, indubbiamente, tra tutte le sfumature del pensiero orientale, spesso così estraneo alla nostra mentalità, lo Zen è quello che poteva

riuscire piú familiare all'Occidente, per il fatto che il suo rifiuto del sapere oggettivo non è un rifiuto della vita, ma è anzi una accettazione gioiosa di essa, un invito a viverla piú intensamente, una rivalutazione della stessa attività pratica come condensazione, in un gesto perseguito con amore, di tutta la verità dell'universo vissuta nella facilità e nella semplicità. Un richiamo alla vita vissuta, alle cose stesse: *zu den Sachen selbst*.

Il riferimento a una espressione husserliana viene istintivo di fronte a espressioni come quella usata da Watts nell'articolo citato: "...Lo Zen vuole che abbiate la cosa stessa, *the thing itself*, senza commento." Occorre ricordare come nel perfezionarsi in un certo "atto", ad esempio il tiro all'arco, il discepolo dello Zen ottiene il *Ko-tsu*, vale a dire una certa facilità di contatto con la cosa stessa nella spontaneità dell'atto; il *Ko-tsu* viene interpretato come un tipo di *satori* e il *satori* è visto in termini di "visione" del noumeno (e potremmo dire visione delle essenze); un intenzionare, diremmo, a tal punto la cosa conosciuta da divenire tutt'uno con essa. ⁽¹⁵⁾ Chi abbia qualche familiarità con la filosofia di Husserl potrà rilevare certe innegabili analogie; e al postutto nella fenomenologia vi è un richiamo alla contemplazione delle cose al di qua degli irrigidimenti delle abitudini percettive e intellettuali, un "mettere tra parentesi" la cosa quale si è abituati a vederla e interpretarla comunemente per cogliere con assoluta e vitale freschezza la novità e l'essenzialità di un suo "profilo". Per la fenomenologia husserliana noi dobbiamo rifarci all'evidenza indiscutibile dell'esperienza attuale, accettare il flusso della vita e viverlo prima di separarlo e fissarlo nelle costruzioni dell'intelligenza, accettandolo in quella che è, come è stato detto, "una complicità primordiale con l'oggetto". La filosofia come modo di sentire e come "guarigione".

⁽¹⁵⁾ Si veda sulla natura del *Ko-tsu* l'articolo di SHINIKI HISAMATSU, *Zen and the Various Acts*, in "Chicago Review", Summer 1958.

Guarire, in fondo, disapprendendo, ripulendo il pensiero dalle pre-costruzioni, ritrovando l'intensità originaria del mondo della vita (*Lebenswelt*). Sono parole di un maestro Zen mentre versa il tè al discepolo? "Il rapporto al mondo, come si pronuncia infaticabilmente in noi, non è nulla che possa essere reso più chiaro da una analisi: la filosofia non può che rimetterlo sotto il nostro sguardo, offrirlo alla nostra constatazione... Il solo Logos che preesista è il mondo stesso..." Sono parole di Maurice Merleau-Ponty nella sua *Phénoménologie de la perception*...

Se per i testi husserliani il riferimento allo Zen può avere il valore di un richiamo dovuto a una certa agilità di associazioni, per altre manifestazioni della fenomenologia possiamo basarci su accenni espliciti. Basti citare Enzo Paci che in alcune occasioni si è rifatto a certe posizioni del taoismo e dello zenismo per chiarire taluni suoi atteggiamenti. ⁽¹⁶⁾ E chi vada a leggere o rileggere gli ultimi due capitoli di *Dall'esistenzialismo al relazionismo* troverà un atteggiamento di contatto immediato con le cose, un sentire gli oggetti nella loro epifanicità immediata, che ha molto del "ritorno alle cose" dei poeti orientali che sentono la profonda verità del gesto in cui attingono acqua dal pozzo. E anche qui è interessante vedere come la sensibilità occidentale possa avvertire in queste epifanie-contatto della mistica Zen qualcosa di molto simile alla visione degli alberi apparsa al Narratore della *Recherche* dietro una svolta di strada, alla ragazza-uccello di James Joyce, alla falena impazzita dei *Vecchi versi* di Montale...

Vorrei tuttavia che il lettore avvertisse esattamente che qui si tenta sempre di spiegare perché lo Zen ha affascinato l'Occidente. Quanto a parlare di una validità assoluta del messaggio Zen per l'uomo occidentale, avan-

⁽¹⁶⁾ Cfr. *Esistenzialismo e storicismo*, Milano, Mondadori, 1950, pagg. 273-280; e, più esplicitamente, la conversazione radiofonica *La crisi dell'indagine critica* andata in onda per il ciclo "La crisi dei valori nel mondo contemporaneo" nell'agosto 1957.

zerei le piú ampie riserve. Anche di fronte ad un budismo che celebra la accettazione positiva della vita, l'animo occidentale se ne distaccherà sempre per un bisogno ineliminabile di ricostruire questa vita accettata secondo una direzione voluta dall'intelligenza. Il momento contemplativo non potrà che essere uno stadio di ripresa, un toccare la madre terra per riprendere energia: mai l'uomo occidentale accetterà di smemorare nella contemplazione della molteplicità, ma si perderà sempre tentando di dominarla e ricomporla. Se lo Zen gli ha riconfermato con la sua voce antichissima che l'ordine eterno del mondo consiste nel suo fecondo disordine e che ogni tentativo di sistemare la vita in leggi unidirezionali è un modo di perdere il vero senso delle cose, l'uomo occidentale accetterà criticamente di riconoscere la relatività delle leggi, ma le reintrodurrà nella dialettica della conoscenza e dell'azione sotto forma di ipotesi di lavoro.

L'uomo occidentale ha appreso dalla fisica moderna che il Caso domina la vita del mondo subatomico e che le leggi e le previsioni da cui ci facciamo guidare per comprendere i fenomeni della vita quotidiana sono valide solo perché esprimono delle medie statistiche approssimative. L'incertezza è diventata il criterio essenziale per la comprensione del mondo: sappiamo che non possiamo piú dire "all'istante X l'elettrone A si troverà nel punto B", ma "all'istante X vi sarà una certa probabilità che l'elettrone A si trovi nel punto B". Sappiamo che ogni nostra descrizione dei fenomeni atomici è complementare, che una descrizione può opporsi ad una altra senza che una sia vera e l'altra falsa.

Pluralità ed equivalenza delle descrizioni del mondo. È vero, le leggi causali sono crollate, la probabilità domina la nostra interpretazione delle cose: ma la scienza occidentale non si è lasciata cogliere dal terrore della disgregazione. Noi non possiamo giustificare il fatto che possano valere delle leggi di probabilità: ma possiamo accettare il fatto che esse funzionano, afferma Reichenbach. L'incertezza e l'indeterminazione sono una oggett-

tiva proprietà del mondo fisico. Ma la scoperta di questo comportamento del microcosmo e l'accettazione delle leggi di probabilità come l'unico mezzo atto a conoscerlo, devono venire intesi come un risultato di altissimo ordine. (17)

C'è in questa accettazione la stessa gioia con cui lo Zen accetta il fatto che le cose siano elusive e mutevoli: il taoismo chiama questa accettazione *Wu*.

In una cultura sotterraneamente fecondata da questa *forma mentis*, lo Zen ha trovato orecchie pronte ad accoglierne il messaggio come un sostitutivo mitologico di una coscienza critica. Vi si è trovato l'invito a godere il mutevole in una serie di atti vitali anziché ammetterlo soltanto come freddo criterio metodologico. E tutto questo è positivo. Ma l'Occidente, anche quando accetta con gioia il mutevole e rifiuta le leggi causali che lo immobilizzano, non rinuncia tuttavia a ridefinirlo attraverso le leggi provvisorie della probabilità e della statistica, perché — sia pure in questa nuova plastica accezione — l'ordine e l'intelligenza che "distingue" sono la sua vocazione.

(17) HANS REICHENBACH, *Modern Philosophy of Science*, London, 1959, pagg. 67-78.

DEL MODO DI FORMARE COME IMPEGNO SULLA REALTÀ

1. Recentemente una nota columnist, che sa cogliere sempre con malizia le oscillazioni dei titoli alla borsa dell'*in* o dell'*out*, avvertiva in una sua rubrica mondana — non sempre così disimpegnata come vorrebbe far credere — che tra poco, quando ci cogliesse il desiderio di pronunciare la parola “alienazione”, occorrerebbe tapparsi la bocca, poiché la cosa apparirebbe terribilmente fuori moda, ormai alla portata di qualsiasi acquirente dell'ultimo best-seller — idea “reçue”, ormai di poco conto, elemento di repertorio per qualsiasi Bouvard e Pécuchet dei nostri giorni. E poiché per l'uomo di cultura, il fatto che una parola sia o no di moda non deve aver alcuna influenza sull'uso che ne fa in quanto categoria scientifica, ma il problema di come mai, in una data società e in una data contingenza storica, una parola sia venuta di moda, questo sí, questo costituisce elemento di indagine e di preoccupazione, allora chiediamoci perché il termine sia oggi sottoposto ad un uso così intenso — badiamo bene, parecchi secoli dopo la sua prima apparizione — e se l'abuso che se ne fa, ammaestrando la *passione* di una denuncia e riducendola a *vezzo* di una denuncia, non costituisca forse il più clamoroso e inavvertito esempio di alienazione che la storia ricordi, evidente e celato come la lettera rubata

nascosta proprio là dove nessuno si sarebbe mai sognato di cercarla.

Innanzitutto riconduciamo la categoria alle sue fonti e al suo uso corretto: succede spesso di sentire parlare indifferentemente di alienazione-a-qualcosa e di alienazione-da-qualcosa, mentre l'alienazione quale è intesa dalla tradizione filosofica è la prima, ed è quella che in tedesco si dice *Entfremdung*. L'alienazione-da-qualcosa nel senso di estraniamento di noi alla cosa va tradotto invece con *Verfremdung*, e comporta un altro ordine di problemi. *Alienarsi-a-qualcosa* vuole dire invece rinunciare a se stesso per consegnarsi a un potere estraneo, farsi altro in qualcosa, e quindi non più agire nei confronti di qualcosa, ma *essere-agito-da* qualcosa che non siamo più noi.

Ma, nell'abuso che del termine si fa, è spesso presente un'altra persuasione: che cioè il qualcosa che ci agisce e dal quale dipendiamo, sia un qualcosa di estraneo completamente a noi, una potenza nemica che con noi non avrebbe nulla a che fare, una volontà malefica che ci ha ridotti in soggezione senza nostra volontà e che un giorno o l'altro potremmo forse distruggere; che, comunque, possiamo disconoscere, rifiutandolo, perché noi siamo noi ed Esso è l'Altro, di carne e di sangue diversi da quello che noi siamo.

Ora non è proibito costruirsi personali mitologie in cui la categoria di alienazione assuma questo significato, ma di fatto, come essa si è configurata in Hegel, e poi in Marx, "alienazione" aveva un altro senso: in termini molto semplici (rifiutando un linguaggio che in Hegel è troppo compromesso con tutta una sistematica — e accettando il presupposto che una serie di definizioni concettuali siano traducibili anche al di fuori del sistema) l'uomo, operando, si aliena per il fatto che si oggettiva in un'opera cui pone capo con il proprio lavoro, si aliena cioè nel mondo delle cose e dei rapporti sociali, e si aliena per il fatto che, costruendo cose e rapporti, li ha costruiti secondo leggi di sussistenza e di sviluppo

che egli stesso deve rispettare adeguandovisi. Marx, dal canto proprio, rimprovera Hegel di non aver distinto oggettivazione (*Entäußerung*) e alienazione (*Entfremdung*): nel primo caso l'uomo giustamente si fa cosa, si esprime nella natura attraverso il lavoro e pone capo a un mondo nel quale deve impegnarsi; ma quando il meccanismo di questo mondo prende il sopravvento sull'uomo, che diviene incapace di riconoscerlo come opera propria, quando cioè l'uomo non riesce più a piegare le cose che ha prodotto a servire i propri fini, ma in un certo senso serve egli stesso i fini di queste cose (che possono identificarsi con i fini di altri uomini), allora si trova alienato; è la propria opera che gli prescrive cosa deve fare, come deve sentirsi, cosa deve diventare. Tanto più forte sarà questa alienazione, quanto più — agito — egli continua a credere di agire, e accetta la situazione in cui vive come il migliore dei mondi possibili.

Dunque, mentre l'oggettivazione era per Marx un processo sostanzialmente positivo e ineliminabile, l'alienazione costituiva non una situazione di diritto, ma di fatto: e il fatto, che era storico, si configurava come superabile attraverso una soluzione storica, vale a dire il comunismo.

In altri termini: il difetto di Hegel era, per Marx, l'aver ridotto tutto il problema dell'alienazione ad uno svolgimento dello Spirito: la coscienza si aliena nell'oggetto e solo riconoscendosi in questo trova la via dell'effettività; ma nel suo riconoscere l'oggetto si costituisce come sapere di esso e nel saperlo elimina la propria condizione di alienazione nell'oggetto negandolo: "l'oggettività in quanto tale," dice Marx di Hegel, "rappresenta una condizione di alienazione dell'uomo, la quale non corrisponde all'essere umano, all'autocoscienza. Quindi la reintegrazione dell'essenza dell'uomo fatta estranea, oggettivata, generata nella condizione di alienazione, non significa soltanto eliminare l'alienazione, ma anche l'oggettività, cioè, insomma, l'uomo rappresen-

ta un essere spiritualistico, non oggettivato... (1) La reintegrazione dell'essere alienato e oggettivato, o l'eliminazione dell'oggettività nella condizione di alienazione... ha anche, o forse soprattutto, per Hegel, il significato di eliminare l'oggettività, perché ciò che urta nell'alienazione non è il carattere determinato dell'oggetto, ma il carattere oggettivo che esso ha per la coscienza". Dunque, la coscienza, nel suo costituirsi come autocoscienza, non tanto avrebbe la lucidità di eliminare la condizione di alienazione all'oggetto ma, in un rabbioso desiderio di absolutezza, ucciderebbe l'oggetto e risolverebbe il problema rifugiandosi in se stessa. Intendendo Hegel in questi termini, ovviamente Marx doveva reagire: l'oggetto creato dall'attività umana, la realtà naturale, la realtà della tecnica e dei rapporti sociali, esiste, il merito di Hegel è stato di definire la portata e la funzione del lavoro umano, e quindi l'oggetto cui il lavoro ha posto capo non si rinnega, per tanto che diventiamo autocoscienti e consci della libertà che dobbiamo acquistare di fronte ad esso. Dunque il lavoro non deve essere visto come una attività dello spirito (in modo che l'opposizione tra la coscienza e l'oggetto del suo sapere possa risolversi in un puro gioco ideale di negazioni e inveramenti) ma come un prodotto dell'uomo che esteriorizza le sue forze e che a questo punto deve fare concretamente i conti con ciò che ha creato. Se l'uomo allora deve "riprendere in sé la propria essenza alienata" non potrà sopprimere (all'interno di una dialettica spirituale) l'oggetto, ma dovrà agire praticamente per sopprimere l'alienazione, mutare cioè le condizioni nell'ambito delle quali tra lui e l'oggetto che lui stesso ha creato si è verificata una scissione dolorosa e scandalosa.

Questa scissione è di natura economica e sociale: l'esistenza della proprietà privata fa sì che il lavoro del-

(1) *Manoscritti economico filosofici del 1844, Critica della dialettica hegeliana*. Dallo stesso testo sono tratte anche le altre citazioni di Marx.

l'uomo si concretizzi in un oggetto indipendente dal suo produttore, in modo che il produttore si indebolisce nella misura in cui produce nuovi oggetti. Come si configuri questa situazione, non è qui il caso di ripetere: l'operaio dipende dalle cose che crea, cade sotto il dominio del denaro in cui esse si incarnano, il lavoratore quanto più produce tanto più diventa una merce allo stesso titolo che le cose che produce: "ciò che è il prodotto del suo lavoro egli non lo è più; allora, quanto maggiore è questo prodotto, tanto minore è lui".

Soluzione: un regime di produzione collettiva in cui lavorando coscientemente non più per altri, ma per sé e per i suoi simili, l'uomo avverta ciò che fa come opera propria e diventi capace di integrarvisi.

Ma perché Hegel aveva così facilmente confuso oggettivazione e alienazione, come Marx gli rimprovera?

Oggi, fatti più avveduti da uno sviluppo storico, dalla pervasività di quella realtà industriale che ai tempi di Marx si trovava a ben altro livello di sviluppo, portata a fondo una riflessione sulla nozione stessa di alienazione, ecco che si inclina a rivedere tutto il problema. Si potrà forse allora affermare che Hegel non aveva distinto le due forme di alienazione perché, di fatto, non appena l'uomo si oggettiva nel mondo delle opere che ha creato, della natura che ha modificato, immediatamente si crea una sorta di tensione ineliminabile i cui poli sono, da un lato, il dominio *dell'oggetto* e *sull'oggetto*, dall'altro la perdita totale *nell'oggetto*, la resa ad esso, in un equilibrio che può essere solo dialettico, e cioè fatto di una lotta continua, di una negazione di ciò che si afferma e di una affermazione di ciò che si nega. Si profilano così le analisi del rapporto di alienazione visto come costitutivo di ogni mia relazione con gli Altri e con le cose, nell'amore, nella convivenza sociale, nella struttura industriale. (2) E il problema dell'aliena-

(2) Di questo tipo è l'indagine di ANDRÉ GORZ, *Per una teoria dell'alienazione*, in *La morale della storia*, Milano, Il Saggiatore, 1960.

zione diverrebbe allora, se si volesse accettare un linguaggio di stampo hegeliano — almeno a titolo metaforico — “ il problema della autocoscienza umana che, incapace a pensarsi come ‘ cogito ’ separato, si trova solamente nel mondo che edifica, negli altri io che riconosce e che, a volte, misconosce. Ma questo modo di ritrovarsi nell’altro, questa obiettivazione, è sempre più o meno un’alienazione, *una perdita di sé e nello stesso tempo un ritrovarsi* ”. (1) Ora non è chi non veda come in tal caso la lezione hegeliana venga intesa in un senso ben più concreto di quanto essa non apparisse a Marx, intesa ormai da una cultura che è diventata capace di rileggere Hegel attraverso Marx.

A questo punto sarebbe però equivoco, riletto Hegel attraverso Marx, scavalcare Marx in un ritorno ad Hegel. Sarebbe equivoco dire: poiché l’alienazione appare come una situazione permanente, costitutiva del mio rapporto con gli oggetti e con la natura, è quindi inutile programmarne una eliminazione e tanto vale accettarne il condizionamento, dato che essa appare una “ situazione esistenziale ” (e la locuzione, lo sappiamo, è ambigua in quanto carica di certe eredità per cui, se una situazione pertiene alla struttura dell’esistenza, certo esistenzialismo negativo ci insegna che è inutile ingegnarsi di superarla, e ogni gesto che noi facessimo per eliminarla ci rigetterebbe su di essa).

Il discorso è invece da fare in un altro senso. Il tipo di alienazione di cui parla Marx è, da un lato, quello di cui si occupa l’economia politica, e cioè quello conseguente all’utilizzazione che una società di proprietà privata fa dell’oggetto prodotto dall’operaio (per cui

(1) Cfr. J. HYPPOLITE, *Etudes sur Marx et Hegel*, Paris, Rivière, 1955. Come già il saggio del Gorz, questo è un tipico esempio di allargamento dell’area del concetto di “ alienazione ” (attuato grazie ad una rilettura hegeliana), per cui la possibilità dell’alienazione rimane come rischio perenne in qualsiasi tipo di società, anche dopo che siano state modificate talune condizioni obiettive che Marx aveva individuato come causa dell’alienazione.

esso produce beni per altri, e producendo bellezza si imbruttisce e producendo macchine si macchinizza); e dall'altro, è l'alienazione insita nello stesso rapporto produttivo — precedente l'utilizzazione del prodotto — che l'operaio intrattiene non riconoscendo in questo lavoro un fine, ma un semplice mezzo a cui è costretto per sopravvivere, agendo in esso mortificato e sacrificato e non riconoscendosi in esso (dato che non solo il prodotto ma lo stesso lavoro produttivo non gli appartiene ma è di altri).

Siccome questi due tipi di alienazione conseguono all'esistenza di una certa società è pensabile, sulla linea dell'indagine marxista, che una modificazione dei rapporti sociali elimini questo tipo di alienazione (e che la sua eliminazione costituisca il fine di una concezione politica rivoluzionaria rigorosa).

Ora, se una modificazione dei rapporti sociali conduce a una liberazione dell'uomo da questo tipo di soggezione (restituendogli non solo l'oggetto che produce, ma lo stesso lavoro produttivo, compiuto per sé e per la collettività, e quindi sentito come cosa e fine proprio), rimane — ed è qui che il riferimento a Hegel aggiunge qualcosa alla nostra consapevolezza senza eliminare consapevolezze successive — la continua tensione particolare di una alienazione all'oggetto, per il fatto stesso che io lo ho prodotto e che questo minaccia continuamente di *agirmi*. Questo tipo di alienazione, questo sí, può essere indicato — se il termine non inducesse ad equivoco — come una struttura dell'esistenza, o — se si vuole — come il problema che si pone al soggetto non appena esso produce un oggetto e gli si rivolge in un atto di intenzione per usarlo o semplicemente per considerarlo. E di questo tipo di alienazione — quella conseguente qualsiasi atto di oggettivazione — vorremmo in questa sede occuparci, persuasi che tale problema si distingua nei termini suoi propri, e costituisca il problema del rapporto di qualsiasi essere umano col mondo delle cose che lo circonda — anche se si è auto-

rizzati a pensare che in una società in cui l'alienazione tradizionale sia stata eliminata, questo problema possa essere affrontato con maggiore libertà e consapevolezza, più scevro di equivoci, e possa costituire il fine unico di un impegno etico, non per questo meno drammatico e impegnativo. (9)

Intesa così, l'alienazione diventa però qualcosa che può essere risolta, e risolta attraverso una presa di coscienza e un'azione, *ma mai risolta per sempre*. Se un rapporto alienante è anche quello di due persone che si amano, ciascuna riducendosi alla rappresentazione che l'Altro ne dà, ed uniformandovisi, non si potrà più allora prevedere una civiltà in cui la messa in comune dei mezzi di produzione elimini completamente dalla dialettica della vita e dei rapporti umani il pericolo dell'alienazione.

Chiaro che a questo punto la categoria dell'alienazione non definisce più soltanto una forma di relazione tra individui basata su una certa struttura della società, ma tutta una serie di rapporti intrattenuti tra uomo e uomo, uomo e oggetti, uomo e istituzioni, uomo e convenzioni sociali, uomo e universo mitico, uomo e linguaggio. Essa in definitiva servirà a spiegare non solo una forma di rapporto oggettivo con una situazione

(9) Ci pare che Marx intraveda la possibilità di questo permanere di una dialettica una volta eliminata l'alienazione "economica": perché si giungesse al socialismo come autocoscienza positiva dell'uomo e a una vita reale come realtà positiva, il comunismo ha dovuto mediare questo momento attraverso la soppressione della religione e della proprietà privata; ma proprio in quanto negazione della negazione esso si è tradotto in affermazione, per cui è divenuto "il momento reale, e necessario per il prossimo svolgimento storico, dell'emancipazione e della riconquista dell'uomo. Il comunismo è la struttura necessaria e il principio propulsore del prossimo futuro; ma il comunismo non è come tale la meta dello svolgimento storico, la struttura della società umana" (*Manoscritti economico filosofici, Proprietà privata e comunismo*). Ci pare di poter leggere queste pagine proprio nella chiave che si proponeva sopra: è possibile una azione rivoluzionaria che modificando le strutture sociali elimini l'alienazione economica; e a questo punto si sono poste le basi per un lavoro di liberazione che dovrà svolgersi anche contro le altre forme continue di alienazione all'oggetto.

esterna, che può in seguito influire a tal punto sui nostri comportamenti da diventare fenomeno psicologico, ma dovrà essere vista anche come una forma di comportamento psicologico, spesso fisiologico, che investe a tal punto la nostra personalità da tradursi poi in rapporto oggettivo esterno, in relazione sociale. L'alienazione andrà dunque vista come un fenomeno che da un lato, e in certe circostanze, va dalla struttura del gruppo umano cui apparteniamo al più intimo e meno verificabile dei nostri comportamenti psichici, e in altre circostanze va dal più intimo e meno verificabile dei nostri comportamenti psichici alla struttura del gruppo umano cui apparteniamo. A tale titolo allora noi, per il fatto stesso di vivere, lavorando, producendo cose ed entrando in relazione con altri, siamo *nell'alienazione*.

Senza remissione? No, semplicemente senza possibilità di elidere questo polo negativo: buttati nel vivo di una tensione da risolvere. Per questo ogni volta che cerchiamo di descrivere una situazione alienante, nel momento stesso in cui crediamo di averla individuata, scopriamo che ignoriamo i modi in cui uscirne, e ogni soluzione non fa che riproporre il problema, sia pure a livello diverso. Questa situazione — che in un momento di pessimismo potremmo definire irrimediabilmente paradossale, inclinando così a riconoscere una certa "assurdità" fondamentale della vita — è di fatto semplicemente *dialettica*: cioè, non può essere risolta eliminando semplicemente uno dei suoi poli. E l'*assurdo* non è che la situazione dialettica vista da un masochista. (1)

(1) Dunque, riproporre il problema con buona volontà, per tentare di vederci chiaro: sono in fondo i termini in cui già cercava di porlo Gianni Scalia nel n. 4 di "Menabò" nel suo *Dalla natura all'industria* quando domandava: "ci si rende conto che una interpretazione del marxismo, restrittiva e anacronistica, con i suoi presupposti di economicismo, di svalutazione deterministica o di sopravvalutazione 'umanistica' delle sovrastrutture, di persistente pratica di una storiografia dei 'fattori' (di ascendenza insieme positivista e idealistica), di delimitazione inaccettabile di una teoria dell'alienazione nei termini

Noi produciamo la macchina; la macchina ci opprime con una realtà inumana e può renderci sgradevole il rapporto con essa, il rapporto che abbiamo col mondo grazie ad essa. *L'industrial design* sembra risolvere il problema: fonde bellezza e utilità e ci restituisce una macchina umanizzata, a misura d'uomo. Un frullino, un coltello, una macchina da scrivere che esprime le sue possibilità d'uso in una serie di rapporti gradevoli, che invita la mano a toccarla, accarezzarla, usarla; ecco una soluzione. L'uomo si integra armoniosamente alla propria funzione e allo strumento che la permette. Ma di fronte a questa soluzione ottimistica insorge la coscienza avvertita del moralista e del critico del costume: la realtà industriale maschera l'oppressione che esercita su di noi e ci invita a smemorare camuffando le nostre rese alla macchina che ci agisce, facendoci avvertire come gradevole un rapporto che invece ci diminuisce e ci rende schiavi. Cerchiamo dunque una soluzione. Per ricordare ai miei simili che manovrando la macchina da scrivere compiono un lavoro che non apparterrà loro e che pertanto li renderà schiavi, dovrò dunque costruire macchine malagevoli e spigolose, repellenti all'uso, ca-

della alienazione economica, ecc., ha fatto perdere di vista l'endersi, il complicarsi, il 'totalizzarsi' della nozione di industria come un complesso costitutivamente strutturale e ideologico, economico ed esistenziale? " (p. 96). Mi pare di intravedere nel seguito del discorso di Scalia una persuasione di questo genere: che al di là delle contraddizioni tra una società capitalistica e una società collettivistica, si presenta oggi, in qualunque caso, la realtà di una *società industriale*, che pone problemi di ordine nuovo (sul piano dell'alienazione); qualsiasi sia la struttura economica di questa società essa — tecnicamente — è *industriale*. Non bisogna certo nascondersi l'equivoco che potrebbe conseguire a una distinzione del genere. Sociologi come Raymond Aron la propongono proprio per svuotare di significato, in una certa misura, l'opposizione tra capitalismo e collettivismo; ma è certo del pari che la nozione di società industriale è comunque valida e va tenuta presente anche quando si mantenga tutta la sua attualità alla distinzione classica tra i due tipi di economia. Per questo nelle pagine che seguono gli esempi di alienazione che esamineremo non a caso sono improntati a fenomeni che hanno luogo in una società industriale, e che avranno luogo in qualsiasi tipo di società industriale.

pacì di provvedere a chi le manovra una sofferenza salutare? L'idea è quasi morbosa, è il sogno di un pazzo, non c'è dubbio. Immaginiamoci che questi oggetti siano manovrati da persone che ormai lavorano non piú per una potenza estranea, ma per se stessi e per il profitto comune. È ragionevole allora che gli oggetti esprimano una armonica integrazione tra forma e funzione? Neppure. A questo punto queste persone sarebbero fatalmente trascinate a lavorare ipnoticamente, non tanto tesi al profitto comune quanto arresi immediatamente alla potenza fascinatrice dell'oggetto, a quella sua attrattiva per cui ci si sente invitati a smemorare, esercitando la funzione, nello strumento in cui la funzione si integra cosí facilmente. L'ultimo modello di carrozzeria di automobile costituisce oggi una immagine mitica capace di divergere ogni nostra energia morale e farci perdere nella soddisfazione di un possesso che è un *Ersatz*; ma progettiamo una società collettivistica e pianificata in cui si lavori per provvedere ogni cittadino di una carrozzeria nuovo modello, e la soluzione finale sarà ancora la medesima, l'acquiescenza nella contemplazione-uso di una forma che, integrando la nostra esperienza di impiego, diverge e acqueta tutte le nostre energie, sconsigliandoci la tensione verso mete successive.

Badiamo bene: tutto questo è alienazione, ma lo è ineliminabilmente. Certo il sogno di una società piú umana è il sogno di una società in cui tutti lavorino di comune accordo per avere piú medicine, piú libri e piú automobili ultimo modello; ma che in ogni società tutto questo sia avvertito come alienante, comunque, irrimediabilmente, lo provano le esperienze parallele dei *beatniks* della *west coast* e dei poeti che protestano in termini individualistici e crepuscolari sulla piazza Majakovskij.

Ora, benché l'intellettuale si senta istintivamente sempre dalla parte di chi protesta senza riserve e senza compromessi, il sospetto ragionevole è che abbiano torto i *beatniks* e forse anche gli Evtuschenko — che abbiano

torto in linea di diritto, anche se storicamente svolgono una loro funzione dialettica.

Infatti la protesta di molti tra costoro riduce la salvezza a una sorta di contemplazione del proprio vuoto, a cui qualcuno anche da noi ci ha invitato, poiché già il ricercare rimedi sarebbe una manifestazione di complicità con la situazione dalla quale non usciremo agendo. Ciò che invece ci può salvare è una inserzione pratica e attiva nella situazione: l'uomo lavora, produce un mondo di cose, si aliena fatalmente in esse, si libera dall'alienazione accettando le cose, impegnandosi in esse, negandole nel senso della trasformazione e non della nientificazione, conscio che ad ogni trasformazione si ritroverà di fronte, in altri termini, la stessa situazione dialettica da risolvere, lo stesso rischio di una resa alla nuova e concreta realtà trasformata. Si può concepire prospettiva più umana e positiva di questa?

Parafrasando Hegel, l'uomo non può rimanere chiuso in se stesso nel tempio della propria interiorità: deve esteriorizzarsi nell'opera, e così facendo si aliena ad essa. Ma se non lo facesse e rimanesse a coltivare la propria purezza e assoluta indipendenza spirituale, non si salverebbe, si annullerebbe. Dunque non si vince la situazione alienante rifiutando di comprometersi nella situazione oggettiva che si è configurata con la nostra opera, perché questa situazione è l'unica condizione della nostra umanità. C'è una figura della coscienza che si rifiuta a questo riconoscimento, ed è quella dell'Anima Bella. Ma cosa accade all'Anima Bella?

“Portata a tale purezza la coscienza è la sua figura più povera... Gli manca la forza dell'alienazione, la forza di farsi cosa e di sopportare l'essere. La coscienza vive nell'ansia di macchiare con l'azione e con l'esserci la gloria del suo interno; e, per conservare la purezza del suo cuore, fugge il contatto dell'effettualità e s'impunta nella pervicace impotenza di rinunciare al proprio Sé affinato fino all'ultima astrazione e di darsi sostanzialità, ovvero di mutare il suo pensiero in essere e di

affidarsi alla differenza assoluta. Quel vuoto oggetto ch'essa si produce la riempie dunque della consapevolezza della sua vuotaggine... in questa lucida purezza dei suoi momenti, una infelice *anima bella*, come la si suol chiamare, arde consumandosi in se stessa e dilegua qual vana caligine che si dissolve nell'aria... L'anima bella priva di effettualità, nella contraddizione del suo puro Sé, e della necessità che questo ha di alienarsi ad Essere e di mutarsi in effettualità, nell'*immediatezza* di questa opposizione fissata... l'anima bella, dunque, come coscienza di questa contraddizione nella sua incontrollata immediatezza, è sconvolta sino alla pazzia e si consuma in tistiche nostalgie." (9)

2. Notiamo che l'alternativa dialettica all'Anima Bella è proprio la perdita totale nell'oggetto, e la gioia di perdersi. C'è possibilità di salvezza tra queste due forme di autodistruzione?

Se cerchiamo oggi di individuare una posizione culturale in cui si riproponga l'impasse dell'anima bella, dovremmo indicare la critica della società di massa che ci propone Elémire Zolla: la critica, beninteso, quale egli la esercita, portata alle conseguenze estreme senza remissione, tale da negare, con la situazione, la stessa ricerca dei rimedi — ricerca che apparirebbe già come una compromissione mistificatoria. Questo tipo di critica appare veramente come un rifiuto totale della situazione oggettiva (del complesso civiltà moderna - realtà industriale - cultura di massa - cultura di élite che esprime la situazione dell'uomo nella società industriale) e un invito a sottrarsi totalmente ad essa, perché nessuna forma di azione comprensiva è permessa, ma solo il ritiro nella contemplazione della tabula rasa che il critico, estendendo universalmente il proprio rifiuto, ha fatto.

(9) G. W. F. HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, VI, C, c (*Lo spirito cosenzoso o cosenzosità; l'anima bella, il male e il suo perdono*), trad. it. De Negri, La Nuova Italia, 2ª ed., Firenze, 1960, pp. 182-93.

C'è una pagina in cui Zolla dice che "il pensiero non deve fornire ricette, deve capire come stanno le cose" e "capire non è accettare" (né è, e qui egli ha ragione, indicare subito e concretamente il mezzo di uscire dalla situazione analizzata): ma è sulla natura di questo "capire" che Zolla è in costante equivoco. Questo suo "capire" appare appunto come il sapere nientificante dell'Anima Bella che, per sapere sé e non confondersi con l'oggetto, lo distrugge. Zolla pensa che occorra "capire" l'oggetto per non comprometersi con esso: la verità è invece che per capire l'oggetto occorre prima comprometersi. A questo punto l'oggetto sarà capito non più come qualcosa che va assolutamente negato, ma come qualcosa che porta ancora le tracce del fine umano per cui *noi* lo abbiamo prodotto — e quando sia capito in questi termini, insieme ai termini negativi egualmente presenti nella situazione, allora ci troveremo capaci di libertà di fronte ad esso. Almeno: il pensiero ci avrà provveduto le premesse per una operazione libera e liberatrice. Ma bisogna assolutamente che all'inizio l'oggetto non sia sentito come nemico ed estraneo, perché l'oggetto siamo noi, riflessi in una nostra opera, porta il nostro segno, conoscerlo a fondo vuol dire conoscere l'uomo che noi siamo: perché da questa operazione di comprensione deve essere assente ad ogni costo la *charitas* e la *speranza*?

Facciamo un esempio: in una delle prime pagine del suo romanzo *Cecilia*, Zolla descrive il rapporto fisico, quasi erotico, che la protagonista intrattiene con la propria automobile, patendone ogni vibrazione nei propri muscoli, conoscendola come si conosce un amante, partecipando col proprio corpo della sua elasticità e dei suoi dinamismi. L'intenzione dell'autore — e l'impressione che trae il lettore dalla pagina letta — è di dare l'immagine di una situazione di alienazione totale (Cecilia anzi guida a piedi nudi, e così il suo caso individuale si collega a livello sociologico coi casi limite dei pontefici della gioventù bruciata, e diventa compiutamente ti-

pico): trascinati dal discorso persuasivo di Zolla siamo giustamente condotti a condannare in Cecilia la creatura umana posseduta dalla cosa — e la cosa, per conseguenza, ci appare malefica (“gonfie blatte” sono le macchine, poche pagine piú avanti, “insetti perfino privi del mortuario fascino della corazza irta e dura, soltanto tristissimi e goffi”). Ora Cecilia è veramente il campione di una umanità alienata, ma il rapporto che Cecilia intrattiene con la macchina in che misura è alienante?

In realtà un rapporto del genere è intrattenuto inevitabilmente, sia pure con diverse gradazioni, da ciascuno di noi quando guida. Condizione efficace della guida è che appunto il piede non sia solo l'organo agente con il quale comandiamo il meccanismo, ma anche l'organo senziente che ci prolunga nel meccanismo, che ci permette di avvertirlo come parte del nostro corpo: solo così avvertiamo quando sia l'ora di cambiar marcia, di rallentare, di dar fiato al motore, senza bisogno della mediazione astratta del tachimetro. Solo così, prolungando il nostro corpo nella macchina, ampliando in un certo senso il raggio della nostra sensibilità, possiamo umanamente usare la macchina, umanizzare la macchina consentendo a macchinizzare noi stessi.

Zolla osserverebbe che questo è appunto la conclusione a cui egli stesso tendeva, essere una tal forma di alienazione ormai a tal punto diffusa che nessuno vi sfugge, nemmeno un intellettuale nutrito di cultura e autoconsapevolezza, e che pertanto la situazione non è un epifenomeno che si verifichi in alcune nature deviate, ma la generale e irrimediabile depauperazione della nostra umanità in una civiltà moderna. Pensando questo egli dimentica che un rapporto del genere (prolungamento di noi nell'oggetto, umanizzazione dell'oggetto grazie ad una oggettivazione di noi) si è dato sin dall'alba della storia, quando un nostro antenato inventò l'amigdala, e la costruì tale che con le sue sfaccettature

essa aderisse al palmo della mano, comunicasse le sue vibrazioni — durante l'uso — alla mano, prolungasse la sensibilità della mano, diventasse mano nella misura in cui la mano diventava amigdala.

Ampliare l'area della propria corporalità (ma così alterarne le dimensioni originarie, naturali) è stata dall'inizio dei tempi la condizione dell'homo faber — e quindi dell'Uomo. Pensare a questa situazione come a una degradazione della natura umana sottintende una ben nota metafisica, che cioè esista da un lato la natura e dall'altro l'uomo; e significa non accettare l'idea che la natura vive in quanto operata dall'uomo, definita dall'uomo, prolungata e modificata dall'uomo — e che l'uomo esista in quanto una particolare maniera di emergenza della natura, una forma di emergenza attiva e modificante, che proprio nell'agire sull'ambiente e nel definirlo, e solo in questa misura, se ne distingue e assume il diritto di dire "io".

Tra Cecilia e l'inventore dell'amigdala c'è solo una differenza di complessità dell'atto, ma la struttura del comportamento di entrambi è analoga. Cecilia corrisponde a un uomo dell'età della pietra che, impugnata l'amigdala, sia preso da una frenesia dell'uso, e batta lo strumento sulle noci che ha raccolto, sulla terra dove si è inginocchiato, con un gusto selvaggio dell'operazione, abbandonandosi ad essa e dimenticando perché mai avesse preso in mano l'oggetto (così come in certe manifestazioni orgiastiche il suonatore di tamburo non è più lui a suonare il tamburo ma è suonato dal tamburo).

C'è dunque un limite *ante quem*, entro il quale lasciarsi possedere dall'automobile è indizio di sanità, ed è l'unico modo per possedere veramente l'automobile: non avvertire che questo limite esiste ed è possibile, significa non capire l'oggetto, e quindi distruggerlo. È quel che fa l'Anima Bella, ma in questa negazione si dissolve. C'è poi il limite *post quem*: e qui incomincia la zona del morboso. E c'è un modo di capire l'oggetto,

l'esperienza che ne abbiamo, l'uso che ne facciamo, che nel suo terso ottimismo rischia di farci dimenticare la presenza del limite, il pericolo costante dell'alienazione. Se dovessimo indicare (esemplandolo in una delle sue manifestazioni piú rispettabili) il polo opposto a quello del rifiuto dell'anima bella, si dovrebbe fare il nome di Dewey.

Quella di Dewey è una filosofia dell'integrazione tra l'uomo e la natura che pone come traguardo massimo di vita la realizzazione di una esperienza, una situazione in cui l'individuo, l'azione che fa, l'ambiente in cui fa l'azione e lo strumento eventuale con cui la compie, si integrano a tal punto da procurare, se l'integrazione sia avvertita in tutta la sua pienezza, una sensazione di armonia e di compiutezza. Una simile forma di integrazione ha tutti gli aspetti di una situazione positiva (e infatti può essere intesa come il modello tipico di una fruizione estetica), ma può anche definire una condizione di totale alienazione accettata e anzi goduta proprio per le sue caratteristiche negative. "Ogni esperienza è il risultato dell'interazione tra un essere vivente e qualche aspetto del mondo in cui vive. Un uomo fa qualche cosa: egli alza, poniamo, una pietra. In conseguenza egli sottostà a qualche cosa, subisce qualcosa: il peso, lo sforzo, la struttura della superficie sollevata. Le proprietà così sperimentate determinano un'azione ulteriore. La pietra è troppo pesante e troppo angolosa, non abbastanza solida; oppure le proprietà sperimentate dimostrano che è adatta all'uso al quale la si vuol destinare. Il processo continua sino a quando non si manifesta un mutuo adattamento dell'individuo e dell'oggetto e quella particolare esperienza giunge a una conclusione... L'interazione tra i due costituisce tutta la nuova esperienza e la conclusione che la completa è lo stabilirsi di una profonda armonia." (1)

(1) J. DEWEY, *L'arte come esperienza*, trad. it. Maltese, Firenze, La Nuova Italia, 1951, pag. 55.

È facilissimo accorgersi che (almeno nei termini in cui viene qui formulata) la nozione deweyana di esperienza, valida a definire il nostro rapporto con le cose, tuttavia, dominata da un ottimismo per il quale non si sospetta neppure che l'oggetto sia da negare e rifiutare, diventa una nozione che potrebbe benissimo definire in termini di assoluta positività il tipico rapporto di alienazione, quello di Cecilia con la macchina, tanto per intenderci. In altri termini, non esistendo in Dewey il sospetto tragico che il rapporto con l'oggetto possa fallire proprio per il fatto che *riesce troppo*, l'esperienza fallisce (rimane *non-esperienza*) solo quando tra me e l'oggetto (ambiente, situazione) resta una polarità non risolta in integrazione; ma quando c'è integrazione, allora si ha l'esperienza, e l'esperienza non può essere che positiva. Così il rapporto di Cecilia con la sua macchina sarebbe "buono" per il semplice fatto che, come rapporto, si risolve in una assoluta integrazione, e viene goduto per l'armonia che manifesta e in cui si compongono tutte le polarità originarie.

Abbiamo dunque individuato due atteggiamenti, entrambi estremi, di fronte alla ricorrente e ineliminabile possibilità di alienazione presente in ogni nostro rapporto con le cose e con gli altri: l'atteggiamento pessimistico che distrugge l'oggetto (lo rifiuta come cattivo) per timore della compromissione, e l'atteggiamento ottimistico, che fa dell'integrazione all'oggetto l'unico esito positivo del rapporto.

La disponibilità verso il mondo, propria del secondo atteggiamento, è fondamentale perché possiamo impegnarci nel mondo e agirvi; il brivido di sfiducia in ogni esito dei nostri rapporti col mondo, la coscienza che il nostro adattamento possa ridursi a un tragico scacco, è parimenti essenziale alla salute del rapporto.

Zolla ha ragione quando dice che non tocca al pensiero proporre i rimedi, ma gli compete solo il cercare di capire la situazione. Basta però, si risponde, che la comprensione abbia la ricchezza di una definizione dia-

lettica: perché proprio nel porre in luce i poli opposti del problema essa può provvedere un sussidio di chiarezza per le decisioni successive.

Nel caso del mio rapporto con l'automobile potrà essere sufficiente che la massa dei miei progetti operativi sia tale e talmente complessa da prendere sempre il sopravvento sul fascino che può esercitare sulla mia sensibilità l'armonia biologica del rapporto di integrazione alla macchina. Nella misura in cui "so" cosa vado a fare con la macchina, perché cerco di guidarla presto e bene, nella misura in cui quello che vado a fare mi "importa", sarò sempre libero di sottrarmi al fascino della macchina, e lo spazio di tempo in cui essa "mi guida", nell'equilibrio della mia giornata, si inserirà con ragionevole proporzionalità, ché per il periodo in cui la macchina, a cui mi abbandono integrato, mi conduce, la routine meccanica dei semafori e degli incroci non mi assorbirà completamente ma costituirà una sorta di sottofondo ritmico — come il respiro e i movimenti riflessi della gamba che cammina da sola — allo svolgersi delle mie riflessioni e dei miei propositi (a parte il fatto che anche qui si inserirà una dialettica: perché in una certa misura la mia adeguazione meccanica alla macchina suggerirà lo stesso corso dei miei pensieri; ma anche il corso dei miei pensieri influenzerà il mio atteggiamento verso la macchina, lo scatto di una intuizione si tradurrà in scatto muscolare, in variazione della pressione del piede sull'acceleratore, e quindi in variazione del ritmo abituario e ipnotico che poteva fare di me il puro strumento della macchina; ma su questa mutua influenza dello psichico sul fisiologico ha detto tali e tante cose Joyce descrivendoci il gioco di alternative fisio-psicologiche di Bloom sulla tazza della toeletta di casa propria, mentre evacua e legge il giornale...).

Ma ancora, sul piano dell'azione pratica, una volta diventato cosciente della polarità, potrò elaborare tanti altri sotterfugi "ascetici" per salvaguardare la mia liber-

tà pur compromettendomi con l'oggetto: dei quali l'ultimo e il piú banale (apparentemente) potrebbe essere, in una accorta misura, il trattare male la macchina, il tenerla sporca e trasandata, il non rispettare del tutto le esigenze del motore, proprio per far sí che il mio rapporto con essa non sia mai completamente integrato. E sarebbe questo un eludere la *Entfremdung* grazie alla *Verfremdung*, uno sfuggire all'alienazione grazie a una tecnica di straniamento — cosí come Brecht, perché lo spettatore si sottragga alla eventuale ipnosi della vicenda rappresentata, richiede che si tenga accesa la luce in sala e che il pubblico possa fumare.

Chiariti questi presupposti, tante operazioni cambiano di segno. Cosí quei versi di Cendrars che a Zolla parevano un tragico esempio di gusto macabro:

Toutes les femmes que j'ai rencontrées se dressent aux
[horizons
Avec les gestes piteux et les regards tristes des sémaphores
[sous la pluie

potranno apparire per quello che forse sono: il tentativo poetico di riprendere in termini umani un elemento del paesaggio urbano che rischiava di rimanerci estraneo; il non ridurre il semaforo al meccanismo quotidiano che dirige i nostri passi, sapendolo invece guardare sino a che sappia assumere pregnanza simbolica; ancora, un imparare a parlare del proprio mondo sentimentale non esprimendolo in immagini che si sono consumate attraverso l'uso fattone dalla "maniera" poetica, ma rivestendo l'emozione di una nuova immagine, cercando di educare l'immaginazione a nuovi riflessi.

Insomma: un tentativo di riconoscere l'oggetto, di capirlo, di vedere quale spazio potrà assumere nella nostra vita di uomini, e una volta compreso, un saperlo piegare a un uso nostro, quello metaforico, anziché piegarci noi unicamente ad esso. Il macabro che impressionava Zolla non risiede nel richiamo al semaforo;

risiede nel sentimento disperato che Cendrars ha dei propri amori svaniti, che pare non gli abbiano lasciato nulla se non desolazione e rimpianto. Ma questi sono affari suoi. La poesia ha compiuto la sua operazione di ricupero e ci ha offerto la possibilità di un nuovo paesaggio.

Ci sarebbe ora da domandarsi perché mai accade che si avverta come alienante la situazione dell'automobilista e non quella del primitivo che maneggia l'amigdala; perché appare inumano l'uso poetico del semaforo e non era mai apparso inumano l'uso poetico dello scudo di Achille (di cui si descriveva persino, orrore!, il processo "industriale" di produzione, perdendosi in particolari siderurgici che avrebbero dovuto scandalizzare l'intellettuale dei tempi omerici)? Perché infine si pensa come alienante il rapporto di simbiosi con l'automobile e non si sospetta di alienatività la simbiosi del cavaliere col proprio cavallo, simbiosi che ha le stesse caratteristiche di integrazione complessa, di prolungamento della corporalità dell'uomo in quella dell'animale?

Evidentemente perché in una civiltà tecnologica la prevalenza e la complessità dell'oggetto — le sue capacità di iniziativa autonoma, addirittura, di fronte all'uomo operatore — si sono ampliate a tal punto da rendere evidente una condizione endemica, da rendere pericoloso ciò che prima era solo conturbante; ed anche perché gli oggetti, prendendo forme sempre meno antropomorfe, aiutano ad avvertirli come estranei. Ma c'è di più, evidentemente: per il primitivo che maneggia l'amigdala l'oggetto si pone in un rapporto immediato, in cui il rischio di integrazione è tra il manovrante e il manovrato. Con un'automobile si stabilisce un rapporto più complesso: l'automobile non mi aliena soltanto a se stessa, ma a un complesso di norme circolatorie, a una gara inevitabile di prestigio (l'ambizione del nuovo modello, dell'accessorio, della resa superiore), mi aliena a un mercato, mi aliena a un mondo della concorrenza

nel quale devo perdermi per diventare in grado di acquistare l'automobile. È dunque evidente che, se l'alienazione è una possibilità ricorrente dell'esistenza umana ad ogni livello, essa ha assunto una importanza e una configurazione tutta particolare nella società industriale moderna, come aveva intravisto, a livello dei rapporti economici, Marx.

Da tutto quanto si è detto emerge come parimenti vero che questa condizione della società moderna costituisce di fatto la nuova condizione in cui siamo chiamati a vivere, qualsiasi sia il tipo di società che riusciamo a foggiarci con la nostra azione modificatrice. L'alienazione costituisce per l'uomo moderno una condizione come la mancanza di gravità per il pilota spaziale: una condizione in cui imparare a muoversi e a individuare le nuove possibilità di autonomia, le direzioni di libertà possibile. Vivere nell'alienazione non vuol dire, peraltro, vivere accettando l'alienazione, ma vivere accettando una serie di rapporti che vengono tuttavia costantemente messi a fuoco da una *intentio secunda* che ci permetta di vederli in trasparenza, di denunciarne le possibilità paralizzanti; rapporti da *agire* demistificandoli di continuo, senza che demistificarli voglia dire annullarli.

La constatazione a cui non possiamo sottrarci è che non possiamo vivere — né sarebbe opportuno farlo — senza pedale dell'acceleratore, e forse siamo incapaci di amare senza pensare ai semafori. C'è qualcuno che pensa che si possa ancora parlare di amore evitando l'accento ai semafori: è l'autore di canzonette melodiche per Claudio Villa. Costui sembra sfuggire alla realtà inumana della macchina: il suo universo è definito dai concetti umanissimi di "cuore", "amore" e "mamma". Ma il moralista avvertito oggi sa che cosa si nasconde dietro a questi *flatus vocis*: un mondo di valori pietrificati usati in funzione mistificatoria. Il paroliere, accettando certe espressioni linguistiche, si è alienato e aliena il suo pubblico a qualcosa che si riflette

nelle forme consumate del linguaggio. (†)

3. Con quest'ultimo accenno il nostro discorso si è spostato dal piano dei rapporti diretti, effettuali, con una situazione, a quello delle forme attraverso le quali organizziamo il nostro discorso sulla situazione. In quali termini si pone una problematica dell'alienazione sul piano delle forme dell'arte o della pseudo-arte?

Su questo piano il discorso — poiché si è deciso di assumere la nozione di alienazione nel suo significato più vasto — si può condurre lungo due linee diverse ma convergenti.

Si può anzitutto parlare di una alienazione interna agli stessi sistemi formali che molto più opportunamente si potrebbe definire una dialettica di invenzione e maniera, di libertà e necessità delle regole formative. Facciamo un esempio, l'invenzione della rima.

Con l'invenzione della rima si pongono dei moduli e delle convenzioni stilistiche, non per autolesionismo, ma perché si riconosce che solo la disciplina stimola l'invenzione e perché si individua una forma di organizzazione dei suoni che appare più gradevole all'orecchio. Dal momento che la convenzione è elaborata, il poeta non è più prigioniero della propria pericolosa espan-

(†) Vorrei prevenire l'obiezione dei filologi: è vero, Claudio Villa ha scritto una canzone intitolata *Binario*. Ma la banalità del prodotto (che pure tenta nuovi impieghi metaforici al di fuori del repertorio consueto) indica appunto quanto facilmente anche le nuove immagini e la coscienza della nuova realtà tradotta in immagini, possa pietrificarsi non appena venga introdotta in un giro di consumo. La metafora del treno è già usurata da più di un secolo. E infine, è sempre questione di genialità, è naturale: la Transiberiana di Cendrars è qualcosa di più del binario della canzonetta, e Montale in "Addio, fischi nel buio, cenni, tosse" ci restituisce un treno come situazione poetica incontaminata. Quanto alla canzonetta, l'uso di parole "consumate", oltre che fatale, è intenzionale: e non posso non rimandare all'acuta analisi che della canzonetta come espressione di "cattiva coscienza" hanno dato (in un lavoro collettivo che affronta il problema dal punto di vista musicologico, politico, psicoanalitico e storico), Michele L. Straniero, Sergio Liberovici, Emilio Jona e Giorgio De Maria (*Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano, Bompiani, 1964).

sività e della propria emotività: le regole della rima, se da un lato lo obbligano, dall'altro lo liberano, così come una cavigliera libera il podista dal pericolo di lussarsi il piede. Tuttavia dal momento che è posta, la convenzione ci aliena ad essa: il verso che segue ci è suggerito dalla natura del verso che ha preceduto, secondo le leggi della rima. Più la pratica si afferma, più mi propone esempi di alta libertà creativa, più mi imprigiona; la consuetudine della rima genera il rimario, che dapprima è repertorio del rimabile ma via via diviene repertorio del rimato. Alla fine di un certo periodo storico, la rima mi risulta sempre più alienante. Esempio tipico di alienazione formale è proprio quello del paroliere di canzonette, su cui si scherza dicendo che, per riflesso condizionato, quando scrive "cuor" deve scrivere immediatamente "amor" o, al massimo "dolor". Non è solo la rima come sistema fonetico delle concordanze possibili, che lo aliena; è anche la rima come consuetudine fruitiva, è ciò che ormai una società di consumatori si attende dalla rima e gradisce nella rima. Lo aliena il sistema linguistico, da un lato, e un sistema di riflessi condizionati divenuti pubblica sensibilità, nonché un sistema di rapporti commerciali (non potersi vendere se non ciò che soddisfa la pubblica sensibilità). Ma anche il grande poeta è condizionato da questo sistema: anche se si pone intenti di assoluta indipendenza dalla pubblica aspettativa, le probabilità statistiche di trovare una nuova rima quando ponga la premessa "cuor", sono estremamente ridotte. Di conseguenza, o è ridotta la sua possibilità di far rima, o è ridotta la sua tematica, ristretto l'ambito del suo linguaggio. La parola "cuore" a fine verso gli è praticamente inibita: l'esito artistico richiede una penetrazione talmente pregnante di senso e suono che se appena egli usa un suono che rischia di consumarsi come non-senso presso un'udienza dalla sensibilità narcotizzata, la forma che egli dispone non ha più alcuna efficacia comunicativa. A questo punto tuttavia il poeta

ha la possibilità di ricercare un linguaggio inconsueto, una rimabilità impensata, e quest'uso determinerà la sua tematica e il concaternarsi delle sue idee. Ancora una volta egli sarà in un certo senso *agito* dalla situazione, ma di questa sua alienazione, fattosene conscio, egli farà strumento di liberazione. Pensiamo a certe rime inaspettate di un Montale: quella che era alienazione, in una tensione dialettica portata sino allo spassimo, ha prodotto un alto esempio di invenzione, e quindi di libertà poetica. Ma risolvendo in tal modo la situazione, il poeta ha posto le basi di una nuova situazione alienante: oggi i "montaleggianti" ci appaiono quali sono, imitatori di scarsa fantasia, e proprio perché sono alienati a una consuetudine che ormai li agisce senza permettere loro un gesto di originalità e libertà.

Ma questo è un esempio, troppo semplice per essere chiarificatore, perché qui la dialettica di invenzione e imitazione si pone soltanto a livello di una convenzione letteraria che può diventare marginale e non investire tutte le strutture di un linguaggio. Spostiamo l'attenzione su un problema più centrale per la cultura contemporanea.

Il sistema tonale ha retto lo sviluppo della musica dalla fine del medioevo ai giorni nostri: esso, in quanto sistema, e sistema *posto* (nessuno crede più che la tonalità sia un fatto "naturale"), ha svolto per il musicista la stessa funzione della convenzione operativa "rima". Il musicista tonale ha composto obbedendo al sistema e tuttavia lottando con esso. Quando la sinfonia si chiudeva trionfalmente ribadendo la tonica, in quel momento il musicista lasciava che il sistema componesse per conto proprio, non poteva sottrarsi alla convenzione su cui esso si reggeva: all'interno di questa convenzione egli, se era grande musicista, inventava nuovi modi di riproporre il sistema.

A un certo punto il musicista ha avvertito la necessità di uscire dal sistema — ad esempio Debussy quando

applica una scala esatonale. Ne esce perché avverte che la grammatica tonale, senza che egli voglia, lo obbliga ormai a dire cose che egli non vuole dire. Schönberg rompe definitivamente col sistema e ne elabora uno nuovo. Strawinsky, in una certa misura, e in una certa stagione della sua produzione, lo accetta ma nell'unico modo possibile: facendone la parodia, mettendolo in dubbio nel momento in cui lo glorifica.

La ribellione contro il sistema tonale, però, non riguarda solo una dialettica di invenzione e maniera; non si esce dal sistema solo perché ormai le consuetudini si sono irrigidite, la rosa delle possibilità inventive (in senso puramente formale) esaurita, non si rifiuta cioè il sistema solo perché anche in musica si è arrivati al punto in cui la coppia "cuor" e "amor" non solo è divenuta necessitante, ma non può essere che pronunciata in modo ironico, dato che è diventata uno stereotipo e si è svuotata di qualsiasi capacità di suggestione. Il musicista rifiuta il sistema tonale perché esso ormai traspone sul piano dei rapporti strutturali *tutto un modo di vedere il mondo e un modo di essere nel mondo*.

Sono note le interpretazioni della musica tonale come un sistema in cui, posta la tonalità di partenza, tutta la composizione si presenta come un sistema di dilazioni e di crisi appositamente provocate al solo fine di poter ristabilire, con la riconferma finale della tonica, una situazione di armonia e di pace, tanto più goduta quanto più la crisi è stata protratta e articolata. Ed è noto che si è individuato in questa consuetudine formativa il prodotto tipico di una società basata sul rispetto di un ordine immutabile delle cose: per cui la pratica della musica tonale convergeva a reiterare una persuasione di fondo, cui tendeva tutta un'educazione, sia sul piano teoretico che su quello dei rapporti sociali. (1) Evi-

(1) Una difesa del sistema tonale che tuttavia si presta a fornire elementi per il discorso che abbiamo condotto è quella di LEONARD MEYER, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, 1959. Per una interpretazione storica del significato della tonalità (nel senso da noi

dentemente un rapporto di "rispecchiamento", posto in termini così stretti, tra struttura sociale e struttura del linguaggio musicale, rischia di apparire una generalizzazione priva di verificabilità; ma è anche vero che non a caso la musica tonale si afferma nell'epoca moderna come musica di una comunità occasionale, cementata dal rituale del concerto, che esercita la propria sensibilità estetica in ore fisse, con un vestito adatto, e paga un biglietto per godere crisi e pacificazione in modo da uscire dal tempio con l'animo dovutamente catartizzato e le tensioni risolte.

Quando il musicista avverte la crisi del sistema tonale cosa avverte — più o meno lucidamente — attraverso di essa? Che i rapporti tra i suoni si sono tanto a lungo identificati con determinati rapporti psicologici, con un determinato modo di vedere la realtà, che ormai nell'animo dello spettatore, ogni volta che viene colto un certo insieme di rapporti sonori, si verifica istintivamente un rimando al mondo morale, ideologico e sociale che questo sistema di rapporti per lungo tempo gli ha riconfermato. Quando il musicista compie una operazione di "avanguardia" — fonda cioè un nuovo linguaggio, un nuovo sistema di rapporti — egli organizza una forma che pochi ancora sono disposti ad accettare come tale, e perciò si vota all'incomunicazione, e quindi a una sorta di ritiro aristocratico. Tuttavia egli rifiuta un sistema comunicativo che può comunicare determinate cose, può fondare una socialità di ascolto solo a patto che il sistema di valori sui quali essa si regge rimanga inalterato, quello che era ieri.

Il musicista si rifiuta di accettare il sistema tonale perché in esso non si sente alienato soltanto a una struttura convenzionale; si sente alienato a tutta una morale, una etica sociale, una visione teorica del modo

proposto) si veda invece il lucido saggio di HENRI POUSSEUR, *La nuova sensibilità musicale*, in "Incontri Musicali", n. 2; e si veda pure NICCOLÒ CASTIGLIONI, *Il linguaggio musicale*, Milano, Ricordi, 1959.

che in quel sistema si è espresso. Nel momento in cui spezza il sistema comunicativo egli si sottrae alle condizioni normali della comunicazione e pare agire in senso antiumano; ma solo facendo così può evitare di mistificare e ingannare il suo pubblico. Quindi il musicista, più o meno consciamente, rifiutando un sistema di rapporti sonori che non appare immediatamente legato a una situazione concreta, rifiuta in effetti una situazione. Può anche non sapere che cosa implichi la sua scelta puramente musicale, ma essa comunque *implica*.

Ora, rifiutando con un sistema musicale un sistema di rapporti umani, cosa rifiuta e cosa fonda? Il sistema musicale che rifiuta è apparentemente comunicativo, ma di fatto è *esaurito*: produce *clichés*, stimola modelli di reazione standardizzati. A un certo giro melodico non può più corrispondere una reazione emotiva fresca e meravigliata, perché quel tipo di comunicazione musicale non stupisce più nessuno: si sapeva già tutto quel che sarebbe accaduto. Vediamo cosa avviene all'ultimo confine attuale della tonalità, la canzonetta alla San Remo: il ritmo non ci riserva sorprese, è il terzinato ormai consueto; quando il verso termina con "cuore" non ci riserverà più sorpresa il sapere che la gioia di questo cuore toccato dall'amore si convertirà in dolore (è una situazione tragica, ma non scuote più nessuno, è risaputa, canonica, rientra nell'ordine delle cose, a tal punto che non si pone neppure più attenzione al vero significato della frase: sapere che il cuore toccato dall'amore precipita nel dolore è un tipo di comunicazione che oggi ci riconferma la persuasione di vivere nel migliore dei mondi possibili), dal canto proprio melodia ed armonia, percorrendo i binari sicuri della grammatica tonale, non provocheranno in noi alcuno *shock*. Ora questo universo di rapporti umani che l'universo tonale ribadisce, questo universo ordinato e tranquillo che ci eravamo abituati a considerare è ancora quello in cui viviamo? No, quello in cui viviamo è il succes-

sore di questo, ed è un universo in crisi. È in crisi perché all'ordine delle parole non corrisponde più un ordine delle cose (le parole si articolano ancora secondo l'ordine tradizionale mentre la scienza ci incita a vedere le cose disposte secondo altri ordini oppure addirittura secondo disordine e discontinuità); è in crisi perché la definizione dei sentimenti quale si è sclerotizzata in espressioni stereotipe e nelle stesse formulazioni etiche non corrisponde alla loro realtà effettiva; perché il linguaggio riproduce una struttura dei fenomeni che non è più quella con cui i fenomeni si presentano nelle descrizioni operative che ne diamo; perché le regole di convivenza sociale si reggono su moduli d'ordine che non riproducono affatto lo squilibrio effettivo di questi rapporti.

Dunque il mondo non è affatto come vorrebbe riprodurlo il sistema di linguaggio che giustamente l'artista di "avanguardia" rifiuta, ma si trova proprio scisso e dislogato, privato delle coordinate di un tempo, esattamente come privato delle coordinate canoniche è il sistema di linguaggio che l'artista adotta.

In questo senso l'artista che protesta sulle forme ha compiuto una duplice operazione: ha rifiutato un sistema di forme, e tuttavia non lo ha annullato nel suo rifiuto, ma ha agito al di dentro di esso (ne ha seguito alcune tendenze alla disgregazione che già si andavano profilando come inevitabili), e quindi per sottrarsi a questo sistema e modificarlo ha tuttavia accettato di alienarsi parzialmente in esso, di accettarne le tendenze interne; d'altro canto, adottando una nuova grammatica fatta non tanto di moduli d'ordine quanto di un progetto permanente di disordine, ha accettato proprio il mondo in cui vive nei termini di crisi in cui esso si trova. Quindi di nuovo egli si è *compromesso*, col mondo in cui vive, parlando un linguaggio che egli artista crede di avere inventato ma che invece gli è suggerito dalla situazione in cui si trova; e tuttavia questa era la sola scelta che gli rimaneva, poiché una

delle tendenze negative della situazione in cui si trova è proprio quella di ignorare che la crisi esiste e tentare continuamente di ridefinirla secondo quei moduli d'ordine dalla consunzione dei quali la crisi è nata. Se l'artista cercasse di dominare il disordine della situazione presente rifacendosi ai moduli compromessi con la situazione entrata in crisi, in tal caso egli sarebbe veramente un mistificatore. Infatti, nel momento stesso in cui parlasse della situazione presente, darebbe a credere che al di fuori di questa esiste una situazione ideale, dalla quale egli può giudicare la situazione reale; e convaliderebbe la fiducia in un mondo dell'ordine espresso da un linguaggio ordinato. Così paradossalmente, mentre si crede che l'avanguardia artistica non abbia un rapporto con la comunità degli altri uomini tra i quali vive, e si ritiene che l'arte tradizionale lo conservi, in realtà accade il contrario: arroccata al limite estremo della comunicabilità, l'avanguardia artistica è l'unica a intrattenere un rapporto di significazione col mondo in cui vive. ⁽¹⁹⁾

4. A questo punto potrebbe apparire chiara la situazione-

⁽¹⁹⁾ E qui ci avvediamo che il problema è assai più complesso di quanto non lasci credere la generalizzazione che se ne è proposta — in linea teorica — per ragioni di comodo e per isolare un filone di discorso. Quello che noi abbiamo definito — non a caso esemplandolo in uno Schönberg, vale a dire in un artista che sta all'inizio di una certa evoluzione, in un punto nodale, e la cui validità e buona-fede è fuori discussione — è l'atto di avanguardia "modello", per eccellenza, la *Ur-avanguardia* (in cui "Ur" indica non solo un ordine cronologico ma soprattutto un ordine logico). In altri termini, il nostro discorso sarebbe semplice e incontrovertibile se ci fosse stato, a un certo punto dello svolgimento della cultura, un solo atto di avanguardia: in realtà invece la cultura contemporanea è una "cultura delle avanguardie". Come si giustifica dunque una tale situazione? Non c'è più una distinzione tra tradizione rinnegata e avanguardia che pone un nuovo ordine; di fatto ogni avanguardia nega un'altra avanguardia la cui contemporaneità le impedisce di essere già tradizione rispetto a quella che la nega. Di qui il sospetto che da un atto valido di *Ur-avanguardia* si sia generata una *maniera* dell'avanguardia e il fare avanguardia sia oggi l'unico modo di rientrare nella tradizione. È la situazione che viene sospettata da varie parti (per sintetizzare in

ne dell'arte contemporanea che esercita a livello delle strutture formali una rimessa in gioco continua del linguaggio stabilizzato e acquisito e dei moduli d'ordine consacrati dalla tradizione. Se nella pittura informale come nella poesia, nel cinema come nel teatro osserviamo l'affermarsi di *opere aperte*, dalla struttura ambigua, sottoposta a una indeterminazione degli esiti, questo avviene perché le forme, in questo modo, adeguano tutta una visione dell'universo fisico e dei rapporti psicologici proposta dalle discipline scientifiche contemporanee, e avverte di non potere parlare di questo mondo nei termini formali coi quali si poteva definire il Cosmo Ordinato che non è piú nostro. A questo punto il critico delle poetiche contemporanee può sospettare che, cosí facendo, spostando la propria attenzione a problemi di struttura, l'arte contemporanea rinunci a fare un discorso sull'uomo e si perda in un discorso astratto a livello delle forme. L'equivoco, facilmente smascherabile, è stato

una formula brutale la situazione), come la conversione neocapitalistica delle ribellioni artistiche: l'artista si ribella perché cosí gli richiede il mercato, e la sua ribellione non ha piú alcun valore reale, perché si attua ormai nell'ordine di una convenzione. Un sospetto del genere (con tutte le cautele critiche del caso) avanzano ad esempio due saggi sulla musica contemporanea: la rassegna musicale di Paolo Castaldi apparsa sull'*Almanacco Bompiani 1962* e l'intervento di Luigi Rognoni sul numero de "La Biennale" dedicato alla musica elettronica. In realtà a questi interrogativi esiste una duplice risposta (implicita peraltro nei due scritti citati): quella che si denuncia è anzitutto la naturale dialettica tra invenzione e maniera che si è avuta sempre nella storia dell'arte, quando un artista "inventa" una nuova possibilità formale che implica una profonda mutazione delle sensibilità e della visione del mondo, e immediatamente una legione di imitatori impiega e sviluppa la forma assumendola come forma vuota, senza coglierne le implicazioni. E proprio perché questo fenomeno avviene, e avviene in misura tanto piú accelerata in una civiltà come la nostra (dove le possibilità di usura e consumo sono naturalmente piú ricche e vertiginose), ecco che un gesto di innovazione (avanguardia), brucia cosí rapidamente le sue possibilità autentiche, che si richiede immediatamente, perché esso non scada a maniera, il suo rinnegamento attraverso un'altra invenzione. Questa seconda dialettica si complica con la prima, cosí che si interallacciano le innovazioni apparenti, che altro non sono che variazioni manieristica sul tema, e le innovazioni reali, che negano appunto la variazione sul tema. Apparirà quindi che certe forme ormai negate da tante avanguardie successive,

indicato sopra: quello che potrebbe apparirci un discorso sull'uomo dovrebbe oggi atteggiarsi secondo i moduli di ordine formativo che servivano a parlare di un uomo di ieri. Rompendo questi moduli d'ordine l'arte parla, attraverso il suo modo di strutturarsi, dell'uomo di oggi. Ma affermando questo si afferma un principio estetico dal quale non ci si dovrà piú discostare — se si vorrà proseguire lungo questa linea di indagine: il primo tipo di discorso che l'arte fa, lo fa attraverso il *modo di formare*; la prima affermazione che l'arte fa sul mondo e sull'uomo, quella che può fare di diritto e la sola che abbia un vero significato, la fa atteggiando in un certo modo le proprie forme e non pronunciando attraverso di esse un complesso di giudizi in merito a un certo soggetto. Fare un *apparente* discorso sul mondo raccontando un "soggetto" che abbia immediati riferimenti alla nostra vita concreta, può essere il modo piú palmare e tuttavia inavvertibile di evadere dal pro-

conservino tanta forza quanta quelle nuove non hanno; il che avviene anche quando noi siamo capaci di "rileggere" quelle forme nella chiave in cui erano state inventate, mentre le avanguardie successive le negavano in quanto, per altri versi, scadute a maniera. Detto questo, c'è da fare un'altra precisazione: quello della "avanguardia" è certo il modo piú visibile di prendere di petto una situazione costituita per ribaltarla e "disordinarla" ma non è l'unico modo di combattere questa situazione. Ve ne è un altro, apparentemente "interno" all'ordine che si nega, ed è quello della assunzione parodistica di questo ordine, del suo impiego ironico (e vale qui la contrapposizione, già fatta, di Strawinsky a Schönberg). In altre parole, si può combattere un luogo comune espressivo, usurato e alienante, dissociando i modi comunicativi su cui si basa, ma si può anche esorcizzarlo usandolo ironicamente. Si profila quindi qui una teoria della parodia e dell'ironia come operazione clandestina contro l'irruenza rivoluzionaria, "di piazza", dell'avanguardia propriamente detta. Infine, terza possibilità — pericolosa ma contemplabile — l'assunzione, comunque, dei modi espressivi connessi a un ordine onde usarli per comunicare qualche cosa che possa tuttavia promuovere atti di coscienza capaci di mettere in crisi, un giorno, quest'ordine. È questa la possibilità, avversata da molti, di usare in senso critico i *mass media*, per stabilire un principio di presa di coscienza là dove l'atto eversore dell'avanguardia rischierebbe l'assoluta incomunicabilità, e reiterato apparirebbe come provocazione aristocratica. Ma ovviamente il problema supera i limiti di questo discorso e deve configurarsi qui come pura indicazione.

blema che interessa, ricondurre cioè una problematica attuale, ridotta nell'ambito di un sistema comunicativo legato a un'altra situazione storica, fuori dai limiti del nostro tempo e quindi di fatto non dire niente su di noi. Facciamo un esempio concreto: in un risibile libretto pubblicato anni fa anche in Italia, un critico inglese a nome Sidney Finkelstein si proponeva di spiegare "come la musica esprime le idee": e con una ingenuità che alcuni da noi condivisero, argomentava come e qualmente Brahms fosse stato un musicista "reazionario" perché era andato a rifare il verso al settecento, mentre Ciaykowskij era stato un musicista "progressista" perché aveva composto melodrammi in cui si agitavano problemi popolari. Non vale la pena di manovrare categorie estetiche per discutere una simile posizione: basti pensare quanto poco abbiano modificato l'animo delle folle borghesi che andavano a teatro i problemi popolari agitati da Ciaykowskij secondo i modi di un melodismo gradevole e pacificatore e quanto invece il ritorno al settecento di Brahms possa aver contato per spingere la musica in nuove direzioni. Ma, Brahms a parte, il musicista è progressista nella misura in cui promuove a livello delle forme una nuova maniera di vedere il mondo; invece nella misura in cui, come lo sciagurato Andrea Chénier, su nuovi pensieri fabbrica dei versi antichi, provvede gli schemi formali più adatti all'industria dell'*Hi Fi* per commerciare pensieri e forme vecchissime, adattissimi da consumarsi, complice Julie London, a luci abbassate e whisky a portata di mano. Se Schönberg a un certo punto riesce, di fronte agli eventi storici, a esprimere tutta l'indignazione di un'epoca e di una cultura nei confronti della barbarie nazista con il suo *Sopravvissuto di Varsavia*, riesce perché da tempo, senza sapere se e come avrebbe parlato sui problemi dell'uomo, aveva iniziato a livello delle forme una rivoluzione dei rapporti e istituito un nuovo modo di vedere musicalmente la realtà. Adoperando il sistema tonale compromesso con tutta una civiltà e una sensi-

bilità, Schönberg non ci avrebbe dato il *Sopravvissuto di Varsavia*, ma il *Concerto di Varsavia*, che è appunto il discorso su un "soggetto" quasi analogo fatto in termini di tonalità. È ovvio che Addinsel non era Schönberg e con tutte le scale dodecafoniche di questo mondo non sarebbe riuscito a darci nulla di valido egualmente: ma non possiamo ridurre la riuscita di un'opera a un problema di genialità individuale; c'è un modo di partire che condiziona tutto il cammino, il discorso tonale sui bombardamenti di Varsavia non poteva che prendere la via di una caramellosa drammaticità, di una drammaticità in malafede, come è in malafede la formula di cortesia e la domanda "signorina vuole diventare mia sposa?", che può essere detta solo ironicamente e non esprimerà mai più, oggi, una reale passione amorosa, poiché è irrimediabilmente compromessa con una etichetta e con una concezione dei rapporti affettivi strettamente legati alla sensibilità borghese romantica.

Col che ci stiamo avvicinando al nodo del problema: non si può giudicare o descrivere una situazione nei termini di un linguaggio che non sia espresso da questa situazione, perché il linguaggio rispecchia un insieme di rapporti e pone un sistema di implicazioni successive. Non posso tradurre un testo filosofico francese che si muova, poniamo, nell'area del positivismo, traducendo l'espressione "esprit" con "spirito", perché nella situazione culturale italiana il termine "spirito" ha fatto corpo a tal punto con la sistematica idealistica, che il senso del testo ne verrebbe inevitabilmente deformato.

Il discorso fatto per le singole parole vale anche per le strutture narrative: iniziare un racconto descrivendo l'ambiente naturale della vicenda (il lago di Como), quindi la figura esteriore e il carattere dei protagonisti, presuppone già che io creda in un determinato ordine dei fatti: nell'oggettività di un ambiente naturale in cui i personaggi umani si muovono quale sfondo, nella determinabilità dei dati caratteriologici e nella loro defi-

nizione secondo una psicologia e un'etica, e infine nell'esistenza di precisi rapporti causali che mi permettano di dedurre dalla natura dall'ambiente e dal carattere, nonché da una serie di eventi concomitanti facilmente individuabili, la sequenza degli eventi successivi, che dovrà essere descritta come un decorso univoco di fatti. Ecco quindi come l'accettazione di una data struttura narrativa presuppone l'accettazione di una certa persuasione dell'ordine del mondo rispecchiato dal linguaggio che uso, dai modi in cui lo coordino, dai rapporti temporali stessi che in esso si esprimono. (11)

Nel momento in cui l'artista si accorge che il sistema comunicativo è estraneo alla situazione storica di cui vuole parlare, deve decidere che non sarà attraverso l'esemplificazione di un soggetto storico che egli potrà esprimere la situazione, ma solo attraverso l'assunzione, l'invenzione, di strutture formali che si facciano il *modello* di questa situazione.

(11) Un esempio: sarà accaduto al lettore di trovarsi in una delle situazioni più squallide che possano darsi, il trovarsi cioè solo, in un momento di *cajard*, possibilmente in un luogo sconosciuto, in un paese straniero, a bere in un bar per ammazzare il tempo, nell'attesa inconsapevole, regolarmente frustrata, di qualcosa che intervenga a interrompere il corso della solitudine. Non credo vi sia situazione meno sopportabile, e tuttavia chi vi sia incorso quasi sempre è riuscito a sopportarla trovandola, in fondo, molto "letteraria". Perché? Perché tutta una letteratura ci ha abituato alla convenzione che quando un individuo si trova solo a bere in un bar, ecco che gli accade qualcosa: nel romanzo giallo sarà l'apparizione di una bionda platinata, in Hemingway un incontro meno vistoso, un dialogo, una rivelazione del "nada". Dunque un certo ordine narrativo prevede, ormai istituzionalmente, che quando qualcuno beve solo in un bar debba accadere qualcosa. Ecco così come un atto tra i meno significativi, tra i più squallidi, un atto che andrebbe riconosciuto come tale perché noi potessimo prendere coscienza dello squallore in cui, almeno per quel momento, ci troviamo, *prende ordine* e diventa a torto accettabile; si fa significante grazie a una mistificazione attuata con l'applicazione di strutture narrative che esigono comunque la soluzione di una premessa, la conclusione ordinata, la fine di un inizio, e non consentono un inizio senza fine (come invece certa narrativa e certo cinema — si pensi ad Antonioni — hanno finalmente deciso di fare, perché così di fatto accade, e quindi è giusto che l'arte lo riveli senza consolarci regalandoci un finale, un ritorno alla tonica, per ogni discorso che incominciamo).

Il vero *contenuto* dell'opera diventa il suo *modo di vedere il mondo* e di giudicarlo, risolto in *modo di formare*, e a questo livello andrà condotto il discorso sui rapporti tra l'arte e il proprio mondo.

L'arte conosce il mondo attraverso le proprie strutture formative (che quindi non sono il suo momento formalistico ma il suo vero momento di contenuto): la letteratura organizza parole che significano aspetti del mondo, ma l'opera letteraria significa in proprio il mondo attraverso il modo in cui queste parole sono disposte, anche se esse, prese una per una, significano cose prive di senso, oppure eventi e rapporti tra eventi che paiono non avere nulla a che vedere col mondo. (12)

5. Accettate queste premesse si può allora iniziare un discorso sulla situazione di una letteratura che voglia rispondere all'esistenza di una società industriale, che si proponga di esprimere questa realtà, le sue possibilità e i suoi blocchi. Il poeta che, intravista la condizione di alienazione patita dall'uomo in una società tecnologica, tenta un discorso di descrizione e denuncia su questa situazione assumendo i modi di un linguaggio "comune" ("comunicativo", comprensibile a tutti), attraverso il quale espone il suo "soggetto" (poniamo, il mondo operaio), pecca per generosità, ma commette in buona fede peccato di mistificazione. Cerchiamo di analizzare la situazione comunicativa di un poeta puramente immaginario, in cui ovviamente andranno enfatizzati e portati al parossismo difetti e aporie.

Costui pensa dunque di avere individuato una situazione concreta in cui si muovono i suoi simili, e probabilmente vi è in parte riuscito; e pensa nel contempo di poterla descrivere e giudicare attraverso un linguaggio che si sottrae a questa situazione. Già a questo punto egli è incorso in un duplice equivoco: nella misura in

(12) Per la nozione di modo di formare, rimando alla *Estetica* di Luigi Pareyson.

cui questo linguaggio gli permette di far presa sulla situazione, esso stesso *rispecchia* la situazione, e quindi è affetto dalla sua stessa crisi. Nella misura in cui questo linguaggio è estraneo alla situazione, non può far presa su di essa.

Vediamo infatti come si comporta lo specialista della descrizione di situazioni, e cioè il sociologo o meglio ancora l'antropologo. Se egli cerca di descrivere e definire i rapporti etici intercorrenti in una comunità primitiva e lo fa usando categorie etiche della società occidentale, immediatamente non riesce più a comprendere e a fare comprendere la situazione. Se definisce "barbaro" un certo rito (come avrebbe fatto il viaggiatore dei secoli precedenti) già non può più aiutarci a capire secondo quale modello di cultura questo rito trova una sua ragion d'essere. Ma se adotta senza riserve la nozione di "modello di cultura" (se decide di vedere la società che descrive come un assoluto non riferibile ad altre situazioni sociali), dovrebbe allora descrivere il rito nei termini stessi in cui lo descrivono i nativi; e in tal caso non riuscirebbe a spiegarcelo. Egli deve dunque dare per scontato che le nostre categorie sono inadeguate, e tuttavia tradurre le categorie degli indigeni, attraverso una serie di mediazioni, in categorie analoghe alle nostre, continuamente mettendo in chiaro che si tratta di parafrasi e non di traduzione letterale.

Quindi la sua azione descrittiva si accompagna continuamente alla fondazione di una sorta di metalinguaggio, usando il quale rischia continuamente di cadere in due errori opposti: da un lato giudicare la situazione in termini occidentali, dall'altro alienarsi completamente alla mentalità indigena e togliere ogni validità al proprio lavoro di chiarificazione. Da un lato abbiamo dunque la posizione aristocratica del viaggiatore di vecchio stampo che passa tra popoli "selvaggi" senza capirli e tenendo di conseguenza di "civilizzarli" nel peggiore dei modi, e cioè di "colonizzarli"; dall'altro abbiamo la sepsi relativistica di una certa antropologia — che at-

tualmente sta rivedendo la propria metodologia — per cui, accettato ogni modello di cultura come una entità autoesplicantesi e autogiustificantesi, provvede una collezione di medaglioni descrittivi in base ai quali l'uomo impegnato nell'attuazione di rapporti concreti non potrà mai risolvere il problema dei "contatti di culture". L'equilibrio sta naturalmente dalla parte dell'antropologo sensibile che, nell'elaborare il proprio linguaggio descrittivo, avverte continuamente la dialetticità della situazione e nel momento stesso in cui provvede gli strumenti per capire e accettare la situazione che descrive, cerca di permettere un discorso *nostro* su di essa.

Torniamo ora al nostro "modello" di poeta. Nel momento in cui egli decide di non agire come antropologo e sociologo, ma come poeta, rinuncia a elaborare un particolare linguaggio tecnico ad hoc, ma cerca di rendere "poetico" il discorso sulla situazione industriale riallacciandosi a una tradizione di discorso poetico. Questa tradizione è ad esempio quella dell'intimismo crepuscolare e della confessione soggettiva, del rapporto di "memoria": il suo discorso, nel caso migliore, non esprimerà che la reazione della sua sensibilità soggettiva di fronte allo scandalo di una situazione drammatica che gli sfugge. Ma la situazione gli sfugge nei limiti in cui il suo linguaggio è legato a una tradizione della confessione interiore, e gli impedisce così di far presa su un insieme di rapporti concreti ed oggettivi; in realtà, tuttavia, il suo linguaggio proviene anch'esso da questa situazione, è il linguaggio di una situazione che ha tentato di eludere i suoi problemi stimolando il rifugio nella confessione interiore e nella ricerca di memoria, trasponendo sul piano della modificazione interiore il progetto di una modificazione dall'esterno.

Poniamo allora che un romanziere cerchi di rendere la situazione da descrivere ricorrendo a un linguaggio apparentemente legato a questa situazione: terminologia tecnica, espressioni d'uso politico, gergo popolare diffuso nell'ambito della situazione da descrivere. Se egli fosse

un antropologo comincerebbe a elencare questi usi comunicativi per poi individuarvi solo dopo i modi in cui essi vengono posti in relazione e sottoposti a regole d'uso. Ma se egli vuole dare della situazione, espressa attraverso il suo tipico linguaggio, una resa narrativa, sarà costretto a collegare questi elementi di linguaggio secondo un ordine, una successione narrativa, che è quella della narrativa tradizionale. Colto quindi un certo tipo di linguaggio, che gli pare tipico di una situazione in cui i rapporti umani vengono distorti, messi in crisi, traditi, egli lo coordina, in forza delle convenzioni narrative, secondo la linea di un ordine che immediatamente maschera questi frammenti di dissociazione con una patina di associabilità, e per dare una immagine di una situazione di disordine e di smarrimento egli ci comunica una impressione di ordine. Quest'ordine è ovviamente fittizio, è l'ordine delle strutture narrative che esprimevano un universo ordinato, quest'ordine costituisce una forma di giudizio pronunciato nei termini di un linguaggio estraneo alla situazione. Apparentemente il narratore si è impegnato a capire una situazione in cui regna una forma di alienazione, ma non si è alienato in essa: ne è uscito tramite l'uso di strutture narrative che gli danno l'impressione di balzare fuori dal suo oggetto. ⁽¹⁾ La struttura della narrativa tradizionale è — al limite — la struttura "tonale" del romanzo giallo: esiste un ordine stabilito, una serie di rapporti etici paradigmatici, una potenza, la Legge, che li amministra secondo ragione; interviene un fatto che turba quest'ordine, il delitto; scatta la molla dell'indagine che è condotta da una mente, il detective, non compromessa

⁽¹⁾ Mi pare che Vittorini avesse individuato molto bene quanto si sta ora cercando di analizzare, quando nel precedente "Menabò" ricordava che "la narrativa che concentra sul piano del linguaggio tutt'intero il peso delle proprie responsabilità verso le cose risulta a sua volta, oggi, più vicina ad assumere un significato storicamente attivo di ogni letteratura che abbordi le cose nella genericità d'un loro presunto contenuto prelinguistico trattandone sotto specie di temi, di questioni, ecc." (p. 18).

col disordine dal quale è nato il delitto, ma ispirata all'ordine paradigmatico; il detective discerne tra i comportamenti degli indiziati quelli ispirati al paradigma da quelli che se ne allontanano; scevera gli allontanamenti apparenti da quelli reali, e cioè liquida i falsi indizi, che servono solo a tenere desta l'attenzione del lettore; individua le cause reali, che, secondo le leggi dell'ordine (le leggi di una psicologia e le leggi del *cui prodest*), hanno provocato l'atto delittuoso; individua chi caratteriologicamente e situazionalmente era sottoposto alla azione di tali cause: e scopre il colpevole, che viene punito. Regna di nuovo l'ordine.

Poniamo ora che il narratore del romanzo giallo (e un narratore che abbia fiducia nelle strutture tradizionali che trovano la loro espressione piú semplice nel romanzo giallo, ma sono le stesse strutture che agiscono, poniamo, in Balzac) voglia descrivere la situazione di un individuo che si muove nell'ambiente della Borsa. I gesti di questo individuo non sono affatto ispirati a un solo ordine di parametri: egli si ispira a volte ai parametri etici della società in cui vive, a volte ai parametri di una economia di libera concorrenza, che sono diversi, a volte infine — piú spesso — non agisce in base a parametri ma agisce spinto da movimenti irrazionali del mercato, che possono dipendere da una situazione industriale effettiva oppure da oscillazioni al puro livello finanziario, la cui dinamica non dipende piú da decisioni individuali, ma le supera e le determina, alienando — veramente alienando — chi è preso nel giro ormai autonomo di un complesso di fattori interagenti. Il linguaggio di questo individuo, il suo modo di valutare le cose, non è piú riconducibile a un ordine, e neppure a una psicologia; secondo una certa psicologia agirà in certe fasi dei suoi rapporti (se avrà un complesso di Edipo si comporterà in un dato modo con le ragazze), ma in altre fasi egli si muoverà mosso dalla configurazione oggettiva della situazione finanziaria, tale da fargli prendere decisioni, in cui egli è

agito, che non hanno nessun rapporto di effetto a causa con le sue turbe inconscie. Il narratore si troverà qui a descrivere un aspetto tipico della dissociazione del nostro tempo, una dissociazione che investe i sentimenti, il linguaggio in cui si esprimono, le azioni. Egli sa che una decisione di questo suo personaggio potrà non sortire un dato effetto secondo le regole tradizionali di causalità, perché la situazione in cui è inserito potrà conferire tutt'altro valore al suo gesto. Se dunque inserisce questo materiale nell'ordine di una narrativa che rispetta invece i rapporti causali tradizionali, il personaggio gli sfuggirà. Se tenterà di descriverlo in rapporto a tutta la situazione vista nelle sue implicanze sociologiche ed economiche, si sarà posto dalla parte dell'antropologo: dovrà ammassare descrizioni, tasselli descrittivi, ma riservarsi l'interpretazione finale a una fase molto più avanzata della ricerca, e quindi dovrà provvedere contributi descrittivi al "modello" da configurare, ma non potrà configurare un modello completo come è invece ambizione del narratore, che tende a rinchiodere nel giro di una organizzazione formale fruibile una certa persuasione circa la realtà.

Il narratore avrà allora una sola soluzione: narrare il suo personaggio così come egli si manifesta nella situazione, narrarlo nei modi proposti dalla situazione, descrivere la complessità e la imprecisione dei suoi rapporti, l'inesistenza dei suoi parametri di comportamento, attraverso la messa in crisi dei parametri narrativi.

Cosa fa Joyce quando vuole parlarci del giornalismo contemporaneo? Non può giudicare la situazione "comunicazione giornalistica moderna" dall'osservatorio di un linguaggio incontaminato che non risenta di questa situazione. Quindi organizza un intero capitolo dello *Ulysses*, quello denominato *Eolo*, eleggendo a "soggetto" di narrazione non una situazione "tipica" del giornalismo moderno, ma una manifestazione puramente accessoria di esso, i discorsi quasi casuali e perfettamente insignificanti di un gruppo di giornalisti in una reda-

zione. Ma questi discorsi sono unificati in tanti piccoli tasselli ciascuno titolato secondo l'uso giornalistico e in una progressione stilistica per cui abbiamo all'inizio i titoli tradizionali di tipo vittoriano e via via si arriva al titolo sensazionalistico, sintatticamente improprio, linguisticamente ridotto a puro slang, del giornale scandalistico della sera; e fa sí che nei vari discorsi dei presenti si realizzino pressoché tutte le figure retoriche in uso. Attraverso questo artificio Joyce pronuncia un certo discorso sui *mass media*, e un giudizio implicito di vacuità. Ma non può pronunciare il giudizio ponendosi al di fuori della situazione: quindi atteggia la situazione, riducendola a struttura formale, in modo che essa manifesti se stessa. Si aliena nella situazione assumendone i modi, ma portando questi modi ad evidenza, rendendoseli consapevoli come modi formativi, esce dalla situazione e la domina. Esce dall'alienazione *estraniando* nella struttura narrativa la situazione in cui si è alienato. Se, contro questo esempio classico, vogliamo trovare un esempio recentissimo, rivolgiamoci non piú al romanzo ma al cinema, e pensiamo a *L'eclisse* di Antonioni. Apparentemente Antonioni non fa alcun discorso sul nostro mondo e sui suoi problemi, su quella realtà sociale che potrebbe interessare un regista voglioso di giudicare, attraverso l'arte, la realtà dell'industria. Racconta la storia di due che si lasciano, senza ragioni, per aridità sentimentale, di lei che incontra un altro, e del loro amore senza passione, ugualmente dominato dall'aridità piú totale, o comunque da una imprecisione affettiva, da una assenza di ragioni e di stimoli; sul rapporto, su entrambi i rapporti, dominano le cose, guardate sino all'esasperazione, dure, presenti, oggettive, inumane. Al centro della vicenda, l'attività caotica della Borsa, in cui si giocano i destini individuali ma senza sapere per quale motivo una sorte venga segnata, e perché si faccia tutto ciò (dove vanno a finire i miliardi persi oggi, domanda la ragazza al giovane agente di borsa; e questi risponde che non lo sa: egli agisce con

piglio bersaglieresco nella situazione, ma in verità è *agito*, è un modello di alienazione se mai ve ne furono). Nessun parametro psicologico vale a spiegare la situazione: essa è così proprio perché non è possibile far funzionare parametri unitari, ciascun personaggio è frantumato in una serie di forze esteriori che *lo agiscono*. Tutto questo l'artista non lo può esprimere sotto forma di giudizio, perché il giudizio richiederebbe oltre che un parametro etico, una sintassi, una grammatica in cui esprimersi secondo moduli razionali; e questa grammatica sarebbe quella del film tradizionale, retto da rapporti causali i quali riflettono la persuasione di rapporti razionalizzabili tra gli eventi. Allora il regista palesa questa situazione di indeterminazione morale e psicologica attraverso una indeterminazione del montaggio; una scena segue l'altra senza ragione, l'occhio cade su un oggetto senza che una causa ve lo determini e un fine giustifichi lo sguardo. Antonioni accetta nelle forme quella stessa situazione di alienazione di cui vuole parlare: ma rendendola palese attraverso la struttura del suo discorso, la domina e ne rende cosciente lo spettatore. Questo film, che parla di un amore improbabile e inutile tra personaggi inutili e improbabili, tutto sommato è capace di dirci più cose sull'uomo e sul mondo in cui vive, di un grande affresco a struttura melodrammatica in cui lavoratori in tuta si oppongono in un gioco di sentimenti che si dipani secondo le regole del dramma ottocentesco, e sciogliendosi inviti a credere che al di sopra di queste contraddizioni esista un ordine che le giudica. (14) Ora l'unico ordine che l'uomo può

(14) Si comprende ora quale fosse invece l'ambiguità sostanziale di un film, peraltro pieno di meriti, come *Rocco e i suoi fratelli*: un problema attualissimo, assunto nel vivo delle sue contraddizioni (si pensi, l'inserzione dei meridionali nella civiltà industriale del nord; l'adattamento dei loro schemi etici a quelli di una civiltà urbana industriale...) veniva praticamente esorcizzato da un trattamento "melodrammatico" che riconduceva la tematica nell'ambito di una narrativa ottocentesca. Inizio, crisi e peripezie, finale con catarsi: il pubblico ne usciva pacificato e contento. Ma c'era in verità

porre alla situazione in cui è, è appunto l'ordine di una organizzazione strutturale che nel suo disordine permetta una presa di coscienza della situazione. A questo punto l'artista non indica soluzioni, è chiaro. Ma qui ha ragione Zolla, il pensiero deve *capire non proporre rimedi*; almeno, non in questa fase.

Ed ecco che allora assume significato definitivo la funzione di una "avanguardia", e le sue possibilità di fronte a una situazione da descrivere. È l'arte che per far presa sul mondo vi si cala assumendone dall'interno le condizioni di crisi, usando per descriverlo lo stesso linguaggio alienato in cui questo mondo si esprime: ma, portandolo a condizione di chiarezza, *ostentandolo* come forma del discorso, lo spoglia della sua qualità di condizione alienante, e ci rende capaci di demistificarlo. Di qui può avere inizio una operazione successiva.

qualcosa di cui il regista gli chiedeva di essere contento? Non credo. Dunque la struttura narrativa aveva preso la mano all'autore e lo aveva portato a fare, sotto le mentite spoglie di un film di denuncia, un film di consumo e di pacificazione psicologica. Si veda ora un esempio opposto: *Salvatore Giuliano* di Rosi. Apparentemente si tratta di buona scuola realista, ma lo spettatore si avvede ben presto che in questa successione di "fotografie" della realtà c'è qualcosa che lo disturba, ed è l'uso continuo del *flash-back*: a un certo punto non ci si rende più conto della fase a cui si trovi la vicenda, e si ha l'impressione che per capire bene il film occorrerebbe conoscere già da prima tutti i fatti meglio di quanto non li si conosca. La verità è invece che, sulla storia di Giuliano, sulla vera natura dei suoi rapporti con la mafia o con la polizia, o della polizia con i carabinieri, o di Giuliano con Pisciotta, e così via, i fatti non li conosce esattamente nessuno. Ci accorgiamo così che la particolare tecnica narrativa interviene a titolo di vero e proprio "contenuto" del film e ne costituisce la dichiarazione più importante: allo spettatore viene raccontata una storia oscura da un autore che è vittima della stessa oscurità e che non vuole ingannare lo spettatore chiarendogli fatti che chiari non sono, ma gli vuole lasciare intatto ogni dubbio. Il regista pare dunque lasciare che il suo film sia *montato dalla situazione*, anziché *montare la situazione* attraverso il film. Realizza in profondità quello che già sotto un aspetto più sperimentale aveva fatto Godard in *A bout de souffle*, un film in cui il montaggio pareva fatto dal protagonista, essendo affetto dalla stessa dissociazione psichica, dalla stessa gratuità di gesti, dalla stessa stranita follia. Si parla del film perché oggi ci ha saputo dare gli esempi più chiari e vistosi di una tale utilizzazione espressiva della struttura tecnica. Ma per tornare alla narrativa, si pensi a un romanzo come *Congetture su*

6. Un'altra funzione pedagogica di queste poetiche potrà essere ancora questa: l'operazione pratica che prenderà le mosse dall'atto di coscienza promosso dall'arte, stimolata dall'arte a un nuovo modo di cogliere le cose e coordinarle in rapporti, avrà acquisito, quasi sotto forma di riflesso condizionato, l'idea che ordinare una situazione non vuol dire sovrapporre un ordine univoco che è poi strettamente legato a una concezione storicamente determinata, ma elaborare modelli operativi a più esiti complementari, così come la scienza è già riuscita a proporre; modelli che soli paiono permettere una presa sulla realtà quale la nostra cultura ci va configurando. In questo senso certe operazioni dell'arte, che appaiono così lontane dal nostro mondo concreto, lavorano in definitiva per provvederci categorie immaginative onde muoverci in questo mondo.

Ma allora questa operazione, che ha come primo momento l'accettazione della situazione esistente, il calarsi in essa facendola propria, non avrà come esito finale la resa oggettiva di questa situazione, l'adesione passiva al "flusso ininterrotto di ciò che esiste"? Siamo arrivati al problema che poneva tempo fa Calvino denunciando la presenza, sommergente e inquietante, di un *mare dell'oggettività*; e indubbiamente, per un aspetto, la sua denuncia colpiva nel giusto e indicava il termine negativo di una situazione. C'è tutta una letteratura che potrebbe finire nella registrazione del non-gesto, nella fotografia del rapporto dissociato, in una sorta di beatifica visione (in termini Zen) di quello che accade, senza preoccuparsi se quello che accade sia ancora a misura d'uomo, senza anzi chiedersi quale sia la misura umana.

Ma abbiamo visto che di fronte al flusso di ciò che esiste non è possibile ergersi opponendogli una misura umana ideale. Ciò che esiste non è un dato metafisico

Jacob, di Johnson, dove la scissione interiore dell'autore, che dal canto proprio esprime la scissione morale, territoriale e politica delle due Germanie, si traduce nella stessa tecnica narrativa.

che si presenti davanti a noi ottuso e irragionevole: è il mondo della natura modificata, delle opere costruite, dei rapporti che noi avevamo posto e che ora ritroviamo fuori di noi — che spesso hanno preso una loro strada e hanno elaborato proprie leggi di sviluppo, come un cervello elettronico da novella di fantascienza che continui per conto proprio una serie di equazioni i cui termini e le cui conseguenze ormai ci sfuggono. Ora questo mondo che noi abbiamo creato, contiene in sé, oltre il rischio di ridurre noi a strumento di se stesso, gli elementi in base ai quali stabilire i parametri di una nuova misura umana. Il flusso di ciò che esiste rimarrebbe inalterato e ostile a noi se noi ci vivessimo dentro *ma non ne parlassimo*. Nel momento in cui ne parliamo, anche se ne parliamo registrandone le connessioni distorte, noi lo giudichiamo, ce lo estraniamo per riuscire forse a ripossederlo. Quindi il parlare in termini apparentemente oggettivi del *mare dell'oggettività*, significa ridurre "l'oggettività" a un universo umano. Calvino pare qui accettare per buona, invece, una idea che ci viene proposta dallo stesso Robbe-Grillet quando filosofa su se stesso. È nei suoi scritti di poetica che egli, aggirandosi in un clima ambigualmente fenomenologico (direi: falsamente fenomenologico), mostra di voler raggiungere, attraverso la sua tecnica narrativa, una disimpegnata visione delle cose, una accettazione di esse per quel che sono fuori di noi e senza di noi: "Il mondo non è né significativo né assurdo. Esso semplicemente è... Attorno a noi, sfidando la muta dei nostri oggettivi animisti o sistematori, le cose *sono là*. La loro superficie è netta e liscia, *intatta*, ma senza ambigui splendori o trasparenze. Tutta la nostra letteratura non è ancora riuscita a intaccarne il più piccolo spigolo, ad ammorbidirne la minima curva... Conviene che questi oggetti e gesti si impongano in primo luogo per la loro *presenza*, e che questa presenza continui in seguito a dominare, al di sopra di ogni teoria esplicativa che tenti di rinchiuderli in qualche sistema di

riferimento, sentimentale, sociologico, freudiano, metafisico, o altro.”⁽¹⁵⁾

Sono queste e altre pagine della poetica di Robbe-Grillet che giustificano i gridi d'allarme come quello di Calvinò. Ma una poetica ci serve a capire cosa un artista voleva fare, non necessariamente ciò che ha fatto; vale a dire che oltre alla *poetica esplicita* con cui l'artista ci dice come vorrebbe costruire l'opera, esiste una *poetica implicita* che traspare nel modo in cui l'opera è effettivamente costruita; e questo *modo* può essere forse definito in termini che non coincidono del tutto con quelli esposti dall'autore. Un'opera d'arte, vista come esemplificazione riuscita di un modo di formare, può rinviarci ad alcune tendenze formative presenti in tutta una cultura e un periodo, tendenze che riflettono analoghe direzioni operative presenti nella scienza, nella filosofia, nello stesso costume. È questa l'idea di un *Kunstwollen* che ci pare singolarmente adatta a condurre un discorso sul significato culturale delle tendenze formative odierne. Ora, alla luce di queste decisioni metodologiche, ecco che il comportamento operativo di Robbe-Grillet, almeno in alcuni dei suoi momenti, ci pare rivelare tutt'altra tendenza: il narratore non definisce le cose quale entità metafisica estranea priva di rapporto con noi; definisce anzi un particolare tipo di rapporto tra l'uomo e le cose, un nostro modo di “intenzionare” le cose, e anziché lasciare stare le cose le assume nell'ambito di una operazione formativa che è giudizio su di esse; riduzione di esse a un mondo umano, discussione su di esse e sull'uomo che le vede e non riesce a stabilire con esse il rapporto di un tempo, ma intravede forse la via per un rapporto nuovo. La situazione de *Dans le labyrinthe* in cui pare dissolversi lo stesso principio di individuazione del personaggio — e lo stesso principio di individuazione delle cose — in realtà ci pone

⁽¹⁵⁾ A. ROBBE-GRIILLET, *Una via per il romanzo futuro*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961.

semplicemente di fronte una immagine dei rapporti temporali che trova la sua definizione nelle ipotesi operative di certa metodologia scientifica; ci introduce quindi a una nuova visione del tempo e della reversibilità. Come ci è stato dato di notare, la struttura temporale del *Labirinto* la si può già trovare configurata in Reichenbach. ⁽¹⁶⁾ Ora, accade che — anche se nell'ordine dei rapporti macroscopici la visione del tempo utilizzabile rimane ancora quella della fisica classica, rispecchiata dalle strutture narrative tradizionali, basata sull'accettazione dei rapporti univoci e irreversibili di causa ad effetto — a un certo punto l'artista, compiendo un'operazione che sul piano scientifico non ha alcuna validità, ma che è tipica dei modi in cui una cultura nel suo complesso reagisce a certe sollecitazioni specifiche, intravede la possibilità che una certa nozione operativa e ipotetica dei rapporti temporali non rimanga soltanto lo strumento che usiamo per descrivere taluni accadimenti mantenendocene estranei, ma possa diventare un gioco che ci prende e ci rinserra dentro, che cioè in altri termini lo strumento a un certo punto ci agisca e determini tutta la nostra esistenza.

È solo una chiave di lettura; ma la parabola del labirinto potrebbe anche diventare la metafora della situazione "Borsa" vista da Antonioni, il luogo in cui ciascuno diventa continuamente altro da se stesso e non è più possibile seguire il decorso del denaro che vi entra, non è più possibile interpretare gli eventi secondo una catena unidirezionale di cause ed effetti.

Badiamo bene, nessuno dice che Robbe-Grillet pensasse tutte queste cose. Egli ha posto una situazione strutturale, ammette che noi possiamo leggerla in più chiavi, ma avverte anzi che al di là delle letture personali la situazione rimarrebbe sempre in tutta la sua ambiguità di partenza: "Quanto ai personaggi del romanzo, po-

⁽¹⁶⁾ Cfr. il nostro *Il tempo di "Sylvie"*, in "Poesia e Critica", n. 2.

tranno anch'essi essere ricchi di molteplici interpretazioni, potranno, a seconda delle interpretazioni di ciascuno, dar luogo a tutti i commenti, psicologici, psichiatrici, religiosi o politici. Ci si accorgerà presto della loro indifferenza nei confronti di queste pretese ricchezze... L'eroe futuro... resterà là. Saranno invece i commenti a restare altrove; di fronte alla sua presenza irrefutabile, appariranno inutili, superflui, perfino disonesti". Robbe-Grillet ha ragione a pensare che la struttura narrativa debba rimanere *al di sotto* delle varie interpretazioni che se ne daranno, ha torto a credere che ne sfugga perché vi è *estranea*. Non vi è estranea, è la *funzione proposizionale* di una serie di situazioni nostre, che noi riempiamo diversamente secondo l'angolo visuale dalla quale la vediamo, ma che si presta ad essere riempita perché è il campo di possibilità di una serie di rapporti che realmente sono ponibili, così come la costellazione di suoni che sostituisce una serie musicale è il campo di possibilità di una serie di relazioni che possiamo porre tra questi suoni. E la struttura narrativa diventa campo di possibilità proprio perché, nel momento che si entra dentro una situazione contraddittoria per capirla, le tendenze di questa situazione, oggi, non possono più assumere una sola linea di svolgimento determinabile a priori, ma si offrono tutte come possibili, alcune positive altre negative, alcune linee di libertà altre di alienazione alla crisi stessa.

L'opera si propone come una struttura *aperta* che riproduce l'ambiguità dello stesso nostro essere-nel-mondo: quale almeno ce lo descrive la scienza, la filosofia, la psicologia, la sociologia; come ambiguo, dilacerato in opposizioni è il rapporto di noi con l'automobile, tensione dialettica di possesso e alienazione, nodo di possibilità complementari.

Il discorso supera ovviamente il caso Robbe-Grillet, che vale come avvio e non come esemplificazione esaustiva del problema. Ma il caso Robbe-Grillet (che è un caso limite, sí che si è autorizzati a ritenerlo equivoco) ci

aiuta a capire perché i narratori del *nouveau roman* si trovassero affiancati a Sartre nel firmare manifesti di impegno politico — fatto che lasciava Sartre perplesso e lo portava ad affermare che non comprendeva come mai dei letterati che si disinteressavano — narrando — ai problemi della storia, potessero poi essere con lui nell'impegnarsi di persona nella storia. La risposta è che (chi piú e chi meno, alcuni in buona e alcuni in cattiva fede, forse, ma tutti almeno in linea teorica) questi narratori avvertivano che il loro gioco sulle strutture narrative costituiva l'unica forma che essi avevano a disposizione per parlare del mondo, e che i problemi che sul piano della psicologia individuale e della biografia possono essere problemi di coscienza, sul piano della letteratura potevano diventare solo problemi di strutture narrative intese come rispecchiamento di una situazione, o campo di rispecchiamenti di varie situazioni a vari livelli.

Sottraendosi, nell'arte, al discorso sul progetto e rifugiandosi nello sguardo degli oggetti, essi facevano dello sguardo un progetto. Può apparire una decisione poco "umana", ma è questa la forma che forse deve avviarsi ad assumere il nostro *umanesimo*.

Quell'umanesimo di cui parlava Merleau-Ponty: "S'il y a un humanisme aujourd'hui, il se défait de l'illusion que Valéry a bien désigné en parlant de 'ce petit homme qui est dans l'homme et que nous supposons toujours'... Le 'petit homme qui est dans l'homme', ce n'est que le phantôme de nos opérations expressives réussies, et l'homme qui est admirable, ce n'est pas ce phantôme, c'est lui qui, installé dans son corps fragile, dans un langage qui a déjà tant parlé, dans une histoire titubante, se ressemble et se met à voir, a comprendre, à signifier. L'humanisme d'aujourd'hui n'a plus rien de décoratif ni de bienséant. Il n'aime plus l'homme contre son corps, l'esprit contre son langage, les valeurs contre les faits. Il ne parle plus de l'homme et de l'esprit que sobrement, avec pudeur; l'esprit et l'homme ne

sont jamais, ils transparaissent dans le mouvement par lequel le corps se fait geste, le langage œuvre, la co-existence vérité. » (17)

7. *Installati in un linguaggio che ha già tanto parlato*: ecco il punto. L'artista si avvede che il linguaggio, a furia di parlare, si è alienato alla situazione dalla quale è nato per esprimerla; si avvede che se accetta questo linguaggio si aliena lui stesso alla situazione; tenta allora di rompere e dislogare dall'interno questo linguaggio per sottrarsi alla situazione e poterla giudicare; ma le linee lungo le quali il linguaggio si rompe e si disloga sono in fondo suggerite da una dialettica di sviluppo interna alla evoluzione stessa del linguaggio, così che il linguaggio scomposto ci rispecchia immediatamente ancora la situazione storica, anch'essa nata dalla crisi di quella precedente. Dissocio il linguaggio perché mi rifiuto di esprimere con esso una falsa integrità che non è piú la nostra, ma nel momento stesso rischio di esprimere ed accettare quella dissociazione effettuale nata dalla crisi dell'integrità, per dominare la quale avevo cercato di parlare. Ma non c'è soluzione al di fuori di questa dialettica; lo si è detto, non c'è che da portare a chiarezza l'alienazione estraniandola, oggettivandola in una forma che la riproduca.

È la posizione tratteggiata da Sanguineti nel suo saggio *Poesia informale*: sí, una certa poesia può apparire poesia da esaurimento nervoso ma questo esaurimento nervoso è anzitutto un esaurimento storico; si tratta di assumere tutto un linguaggio compromesso per poterlo porre davanti a noi e farcene coscienti; si tratta di esasperare le contraddizioni della avanguardia contemporanea perché solo dal di dentro di un decorso culturale possono essere individuate le vie di liberazione; si tratta proprio di patire in dose massiccia la crisi che si vuole risolvere; passare attraverso tutta la Palus Putredinis;

(17) *Signés*, Gallimard, Paris, 1960.

e questo perché "non è possibile essere innocenti" e "la forma non si pone, in nessun caso, che a partire, per noi, dall'informe, e in questo informe orizzonte che, ci piaccia o non ci piaccia, è il nostro". (15)

Ma è chiaro come questa posizione possa benissimo contenere in sé tutti i rischi possibili; e l'ultima citazione ricorda la posizione di certi gnostici, ad esempio Carpocrate, i quali affermavano che per liberarci dalla tirannia degli angeli, signori del Cosmo, occorre passare totalmente attraverso l'esperienza del male, conoscere ogni bassezza, proprio per uscirne finalmente purificati. La conseguenza storica di queste persuasioni furono i riti segreti dei templari, le perversioni portate a livello liturgico da tutta una chiesa sotterranea che ha tra i suoi santi Gilles de Rais.

Infatti basta che, contro l'artista che inventa questo modo di avvicinamento al reale attraverso l'assunzione di un linguaggio in crisi, appaia un solo manierista che accetta il metodo senza essere capace di *vedervi attraverso*, e l'operazione dell'avanguardia diventa maniera, esercizio compiaciuto, uno dei tanti modi di alienarsi alla situazione esistente, divergendo l'ansia della rivolta o l'acribia della critica nell'esercizio formale di una rivoluzione giocata a livello delle strutture.

Tanto è vero che quest'arte può diventare immediatamente oggetto di lucroso commercio nell'ambito di

(15) *Poesia informale*, in *I Novissimi*, Milano, 1961. E là dove Sanguineti passa attraverso una palude della cultura assumendo tutte le parole e le frasi fatalmente compromesse con tradizioni e civiltà, Nanni Balestrini mostra di passare attraverso la palude quotidiana dei giornali e degli annunci pubblicitari, nonché dei brani di conversazione comune. Credo si possa dire che chi vede negli esercizi di Balestrini una manifestazione di dadaismo (qui si parla delle poesie scritte a mano; non di quelle elettroniche, per cui il problema diventa altro ancora), non considera che il dada, quando scompone le parole e le incolla da qualche parte, lo fa per provocare il lettore alterando l'ordine dei suoi ragionamenti concreti e stimolandolo con un inatteso e fecondo disordine. Balestrini, anche se afferma di voler stimolare una serie di interpretazioni libere e sciolte, tuttavia conserva la coscienza di base che egli il disordine non lo crea sconvolgendo l'ordine, ma lo scopre in luogo dell'ordine.

quella stessa società che si proponeva di mettere in crisi; e un certo pubblico si reca nelle gallerie con lo stesso stato d'animo delle signore della buona società che vanno nelle trattorie di Trastevere dove un oste sanguigno e impudente le tratterà per tutta la sera come donacche, imponendo i piatti e alla fine presentando un conto da *night club*.

Ma a questo punto, se si può dire che un discorso sulla situazione si può fare solo calandosi in essa e assumendone gli strumenti espressivi — stabilendo così la legittimità di una dialettica — non si può definire in quali limiti l'operazione vada condotta e quale sia il termine di paragone per stabilire quando l'artista abbia veramente fatto della sua escursione una esplorazione rivelatrice o non l'abbia invece risolta in un soggiorno piacevole e passivo. Stabilire questo è funzione di un discorso critico condotto volta per volta sull'opera singola, non di una indagine a livello delle categorie filosofiche, che vuole soltanto stabilire le condizioni di possibilità di un certo atteggiamento delle poetiche contemporanee. Si può al massimo, sul piano estetico, azzardare un'ipotesi: che ogni volta che questa operazione pone capo a un'opera organica, capace di esprimere se stessa in tutte le sue connessioni strutturali, questa condizione di perspicuità non può essere che una condizione di autoconsapevolezza, per chi l'ha fatta come per chi ne fruisce. Il modo in cui essa è formata non può non rimandare al mondo culturale che in esso traspare esemplato nella misura più completa e organica possibile. Dove si realizza una forma si ha una operazione consapevole su un materiale amorfo ridotto a dominio umano. Per dominare questa materia è stato necessario che l'artista la "capisse": se l'ha capita non può esserne rimasto prigioniero, qualsiasi sia il giudizio che ha espresso su di essa. Anche se l'ha accettata senza riserve, l'ha accettata dopo averla vista in tutta la ricchezza delle sue implicazioni, così da individuarne, sia pure non aborrendone, le direzioni che a noi possono apparire

negative. È la situazione che Marx ed Engels riconoscevano attuata in Balzac, legittimista e reazionario, che aveva saputo tratteggiare e organizzare con tanta profondità di visione la ricca materia del mondo di cui narrava, che la sua opera (l'opera di lui disinteressato a certi problemi, e fondamentalmente consenziente col mondo in cui viveva — non l'opera dei vari Sue che avevano cercato di impegnarsi in un giudizio politico sugli eventi a fini progressisti) costituiva per loro il documento piú valido per comprendere e giudicare la società borghese, anzi il documento in cui questa società, spiegata, veniva per questo stesso motivo giudicata. In altri termini Balzac aveva accettato la situazione in cui viveva, ma ne aveva cosí lucidamente rese manifeste le connessioni, che non ne era rimasto prigioniero, non nella sua opera, almeno.

Balzac aveva condotto la sua analisi attraverso la disposizione di un *soggetto* (narrando cioè una vicenda di eventi e personaggi in cui si chiariva il contenuto della sua indagine); la letteratura contemporanea pare poter analizzare il mondo non piú in questo modo, ma attraverso la disposizione di una certa *articolazione* strutturale del soggetto — eleggendo l'articolazione a soggetto e in essa risolvendo il vero *contenuto* dell'opera.

Su questa via la letteratura — come la nuova musica, la pittura, il cinema — può esprimere il disagio di una certa situazione umana; ma non sempre possiamo chiederle questo, non sempre dovrà essere letteratura sulla società. Potrà essere talora una letteratura che realizza, attraverso le sue strutture, una immagine del cosmo quale è suggerito dalla scienza, l'ultima barriera di una ansia metafisica che, non riuscendo piú a conferire una forma unitaria al mondo nell'ambito dei concetti, tenta di elaborarne un *Ersatz* nella forma estetica; *Finnegans Wake* è forse un esempio di questa seconda vocazione della letteratura.

Ma anche in questo caso sarebbe assai pericoloso credere, come fanno alcuni, che volgere l'occhio ai rapporti

cosmici significhi ignorare i rapporti su scala umana ed eludere un problema. Una letteratura che esprime nelle sue forme aperte e indeterminate gli universi vertiginosi e ipotetici azzardati dall'immaginazione scientifica, si batte ancora sul terreno dell'umano, perché sta ancora definendo un universo che ha assunto la sua nuova configurazione proprio in forza di una operazione umana — intendendo con operazione l'applicazione di un modello descrittivo in base al quale operare sulla realtà. Ancora una volta la letteratura esprimerebbe il nostro rapporto con l'oggetto della nostra conoscenza, la nostra inquietudine di fronte alla forma che abbiamo dato al mondo, o alla forma che non possiamo dargli; e lavorerebbe per provvedere alla nostra immaginazione schemi senza la mediazione dei quali tutta una zona dell'attività tecnica e scientifica forse ci sfuggirebbe, e diverrebbe veramente qualcosa di altro da noi, da cui al massimo lasciarci condurre. (19)

In ogni caso, comunque, l'operazione dell'arte che

(19) Ci si potrebbe domandare perché una letteratura che parli della nostra situazione sociale non possa che essere negativa, e cioè assunzione di un linguaggio in crisi per cogliere attraverso di esso la crisi di determinati rapporti; mentre quando lo stesso linguaggio, atteggiandosi con la stessa indeterminazione e ambiguità di strutture, viene visto come immagine di una situazione epistemologica (immagine possibile di un universo possibile, o di una nostra possibile posizione nell'universo), ecco che la sua connotazione si fa positiva (così che potrebbe parere scandaloso che non si possa dare discorso sull'uomo se non in termini drammatici, e discorso sull'universo se non in termini quasi ottimistici). In verità accade proprio che la direzione in cui la cultura contemporanea lavora in modo più positivo è proprio quella di una definizione scientifica del mondo in cui viviamo; la indeterminazione che ci viene predicata dalle metodologie scientifiche, se pure mette in crisi una metafisica, non ci mette in crisi in quanto uomini operatori nel mondo, proprio perché ci permette di operare sul mondo e nel mondo. Quando l'arte esprime questa situazione, in fondo esprime un momento positivo della nostra cultura. Concetti come indeterminazione, probabilità, complementarietà, che valgono a operare nel mondo nucleare, ci permettono di attuare talune operazioni, quali ad esempio la fissione dell'atomo, che in sé rappresenta un successo. L'insuccesso, lo scacco, l'aporia, la si ha quando, a livello dei fatti morali e politici, si cerca di usare la fissione nucleare. Qui i nostri fini sono imprecisi,

tenta di conferire una forma a ciò che può apparire disordine, informe, dissociazione, mancanza di ogni rapporto, è ancora l'esercizio di una ragione che tenta di ridurre a chiarezza discorsiva le cose; e quando il suo discorso pare oscuro è perché le cose stesse, e il nostro rapporto con esse, è ancora molto oscuro. Così che sarebbe molto azzardato pretendere di definirle dal podio incontaminato dell'oratoria: questo diventerebbe un modo di eludere la realtà, per lasciarla stare così come è. Non sarebbe questa l'ultima e più compiuta figura dell'alienazione?

qui si urtano le idee ottocentesche di potenza e Realpolitik con nuove visioni della convivenza tra i popoli: qui c'è veramente qualcosa che non funziona, qui si incomincia di nuovo a parlare di alienazione; e che lo si faccia a torto o a ragione, ecco che si esprime un disagio, di cui il linguaggio che parliamo deve divenire lo specchio estraniante.

APPENDICE

Generazione di messaggi estetici in una lingua edenica

Caratteristiche dell'uso estetico di una lingua sono l'*ambiguità* e la *autoriflessività* dei messaggi [JAKOBSON, 1960]. L'ambiguità fa sì che il messaggio risulti inventivo rispetto alle possibilità comunemente riconosciute al codice, ed è una caratteristica comune anche all'uso metaforico (ma non necessariamente estetico) del linguaggio (cfr. "Semantica della metafora"). Perché si abbia messaggio estetico non basta che si verifichi una ambiguità a livello della forma del contenuto — dove, nel gioco di scambi metonimici, si attuano le sostituzioni metaforiche che obbligano a vedere il sistema semantico in modo diverso, e in modo diverso il mondo che esso coordina. Occorre anche che avvengano alterazioni nell'ordine della forma dell'espressione, e alterazioni tali che il destinatario, mentre avverte un mutamento nella forma del contenuto, sia anche obbligato a ritornare al messaggio stesso, come entità fisica, per osservare le alterazioni della forma dell'espressione, riconoscendo una sorta di solidarietà tra l'alterazione verificatasi nel contenuto e quella verificatasi nell'espressione. In tal modo il messaggio estetico diventa autoriflessivo, comunica anche la sua organizzazione fisica e in tal modo è possibile asserire che in arte vi è inscindibilità di forma e contenuto: il che non deve significare che non sia possibile distinguere i due piani e quanto di specifico avviene a livello di ciascuno, ma vuol dire invece che le mutazioni ai due livelli sono sempre l'una funzione dell'altra.

In ogni discussione estetica si rischia sempre di mantenere

queste affermazioni a un puro livello teorico. Quando si voglia scendere alla verifica pratica, lo si fa su messaggi estetici già elaborati e particolarmente complessi, dove le distinzioni di piano, le alterazioni di codice e di sistemi, i meccanismi di innovazione, appaiono difficili da analizzare in modo preciso. È dunque utile costruire in laboratorio un modello ridotto di linguaggio estetico, proponendo una lingua-codice estremamente semplice e mostrando quali regole possono generare messaggi estetici. Queste dovrebbero essere regole interne al codice stesso, che tuttavia genererebbero una alterazione del codice, sia a livello della forma dell'espressione che della forma del contenuto. Il modello dovrebbe mostrare quindi le possibilità che una lingua ha di generare la propria contraddizione, e come l'uso estetico di questa lingua sia uno dei modi più appropriati di generare contraddizioni. Il modello dovrebbe parimenti mostrare che le contraddizioni che l'uso estetico di una lingua genera a livello della forma dell'espressione coinvolgono contraddizioni a livello della forma del contenuto e di conseguenza implicano una ristrutturazione del modo di organizzare il mondo.

Per fare ciò cerchiamo di immaginare una situazione primordiale, la vita nell'Eden, dove venga usata una lingua edenica.

Il nostro modello di lingua edenica ci è suggerito dal Progetto Grammarama di George Miller [1967], salvo che Miller non aveva pensato a questo modello di lingua come a una lingua edenica né ne aveva tentato un uso estetico. Egli era solo interessato a controllare come un individuo, generando sequenze casuali mediante due simboli base (D e R) e ottenendo risposte di controllo che gli indicassero quali di queste sequenze fossero grammaticali, fosse in grado di scoprire la regola generativa delle sequenze corrette. Il suo era dunque un modello dell'apprendimento del linguaggio. Nel nostro esempio invece Adamo ed Eva sanno già quali sono le sequenze corrette e le usano, pur avendo idee imprecise (come è giusto) sulla regola generativa che vi si sottende.

Unità semantiche e sequenze significanti nell'Eden

Circondati da una natura lussureggiante Adamo ed Eva, nell'Eden, hanno elaborato tuttavia una serie ristretta di unità semantiche che privilegiano piuttosto dei valori e degli atteg-

giamenti verso i fenomeni che non una nominazione e classificazione esatta di ciascuno di essi. Queste unità semantiche si strutturano in 6 assi:

— Sì *vs* no

— mangiabile *vs* non mangiabile (dove mangiabile sta per “da mangiare”, “commestibile”, “voglio mangiare”, ecc.)

— bene *vs* male (l'opposizione riguarda sia esperienze morali che fisiche)

— bello *vs* brutto (l'opposizione copre tutti i gradi del piacevole, divertente, desiderabile, ecc.)

— rosso *vs* blu (l'opposizione copre tutta la gamma delle esperienze cromatiche, la terra è percepita come rossa e il cielo come blu, la carne è rossa e la pietra è blu, ecc.)

— serpente *vs* mela (l'ultima opposizione è l'unica che designi oggetti anziché qualità di oggetti o reazioni ad oggetti; ma bisogna considerare che, mentre tutti gli altri oggetti sono a portata di mano questi due emergono tra tutti per una loro caratteristica di estraneità; si può ammettere che le due unità culturali vengano acquisite al codice solo dopo il giudizio fattuale emesso da Dio sulla intangibilità della mela, come si vedrà in seguito. In tal caso, il serpente, apparendo sullo stesso albero in cui sta la mela, viene avvertito come complementare ad essa, e diventa unità culturale precisa. Gli altri animali sono inve-

ce percepiti come “mangiabili” o “male”, o “blu” oppure “rossi” senza che intervengano altre pertinentizzazioni del continuum percettivo globale).

Naturalmente una unità culturale diventa l'interpretante di un'altra e si possono verificare catene connotative per cui

- (1) rosso = mangiabile = bene = bello
 blu = non mang. = male = brutto

Tuttavia Adamo ed Eva non possono designare (e quindi concepire) queste unità culturali se non veicolandole attraverso forme significanti. Per questo è data loro (o lo acquisiscono lentamente? non ci interessa) una lingua molto semplice e sufficiente a esprimere questi concetti.

La lingua si compone di un repertorio di suoni, A e B combinabili tra loro in sequenze seguendo la regola (X, nY, X). Ogni sequenza cioè deve iniziare con un primo elemento, seguire con n ripetizioni dell'altro elemento e terminare con una sola occorrenza del primo elemento. Con una regola del genere è possibile generare una serie infinita di sequenze sintatticamente corrette; ma Adamo ed Eva ne conoscono un repertorio limitato e corrispondente alle unità culturali. Il loro codice è pertanto del tipo:

- (2) ABA = mangiabile
 BAB = non mangiabile
 ABBA = bene
 BAAB = male
 ABBBA = serpente
 BAAAAB = mela
 ABBBBBA = bello
 BAAAAAB = brutto
 ABBBBBBA = rosso
 BAAAAAAB = blu

Il codice contiene inoltre due operatori tutt'fare:

- AA = sf
 BB = no

che possono significare permesso/interdizione, oppure esistenza/non esistenza, o ancora approvazione/disapprovazione, ecc.

Non ci sono altre regole sintattiche, tranne che l'unione di due sequenze pone le unità culturali connesse in situazione di predicazione reciproca (BAAAB. ABBBBBA significa allora "la mela è rossa" ma anche "mela rossa").

Adamo ed Eva sanno maneggiare benissimo la lingua edenica. Una cosa non comprendono se non confusamente: la regola generativa delle sequenze. Possono intuirlo vagamente, ma in quel caso intendono le sequenze AA e BB come anomale. Inoltre non sanno che si potrebbero generare altre sequenze corrette, anche perché non ne sentono il bisogno non avendo altro da nominare. Vivono in un mondo pieno, armonico, soddisfacente, non avvertono crisi né bisogni.

Le catene connotative accennate in (1) si strutturano dunque per loro in tal senso:

(3) ABA = ABBA = ABBBBBA = ABBBBBBA = BAAAB = AA
(mang. bene bello rosso mela sì)

BAB = BAAB = BAAAAB = BAAAAAB = ABBBA = BB
(non mang. male brutto blu serpente no)

Le parole sono le cose (o meglio le esperienze che essi conoscono) e le cose sono le parole. Per cui sono naturali per loro certe associazioni connotative del tipo:

(4) ABA = "rosso".

Si tratta già, come si vede, di un embrionale uso della metafora, basato sulla possibilità di estrapolare da catene metonimiche del tipo (3), e si tratta pertanto di un embrionale uso inventivo del linguaggio. L'inventività, con l'informazione che ne deriva, è peraltro minima perché tutte le catene sono date e tutte sono state già percorse a sufficienza a causa della esiguità di questo universo semiotico, sia per quanto riguarda la forma del contenuto che la forma dell'espressione.

Tutti i giudizi che Adamo ed Eva possono pronunciare sull'universo sono già giudizi semiotici, e cioè interni al ciclo convenzionato della semiosi. È vero che essi pronunciano anche giudizi fattuali del tipo /.....rosso/ quando si trovano per esempio in presenza di una ciliegia. Ma il giudizio fattuale si con-

suma sul momento dato che, non esistendo un termine per /...../ non si tratta di inserire nel codice il protocollo di questa esperienza. Di fatto giudizi del genere non possono che generare tautologie, nel senso che la ciliegia, percepita e nominata come /rosso/ dà luogo a giudizi del tipo /rosso è rosso/ oppure /rosso è buono/, che, come si vede in (3) sono già omologati dal codice. Si può certo supporre che essi posseggano dei segni di tipo indicale, e cioè dei gesti coi quali, indicando un oggetto, presuppongono l'indice /questo/ (così come attraverso gesti indicali a funzione pronominale si aggiunge lo *shifter* /io/ o /tu/ o /esso/ ad ogni proposizione); pertanto la proposizione /BBBBBA.ABA/ accompagnata da due gesti indicali significa a un dipresso "io mangiare questo rosso". Ma indubbiamente Adamo ed Eva avvertono gli indici come artifici non linguistici, o meglio metalinguistici, degli indicatori di circostanza che permettono di conferire un senso esistenziale alle loro proposizioni.

La formulazione del primo giudizio fattuale con conseguenze semiotiche

Adamo ed Eva si sono appena abituati all'Eden e hanno imparato a muoversi con l'aiuto del linguaggio, che arriva Dio e pronuncia un primo giudizio fattuale. Il senso di ciò che Dio vuole dire loro è: "voi pensate che la mela appartenga alla categoria delle cose buone e commestibili, poiché è rossa; invece io vi dico che essa non deve essere considerata commestibile perché è male". Dio non ha bisogno di spiegare perché la mela sia male, dato che si ritiene parametro dei valori: per Adamo ed Eva la cosa va un po' diversamente, perché si sono abituati ad associare il bene al commestibile e al rosso; tuttavia non possono sottrarsi al comando di Dio, il quale è da loro conosciuto come un AA, cioè come il "sí", il positivo. Anzi, mentre per tutte le altre esperienze la sequenza AA viene usata solo per connotare un qualche appaiamento di altre sequenze, nel caso di Dio (io sono colui che è) AA è il suo nome e non un semplice predicato. Una maggiore coscienza teologica avvertirebbe Adamo ed Eva che il serpente dovrebbe allora essere nominato come BB, ma essi non lo sanno. E poi il serpente è blu e non commestibile, e dopo il comando di Dio si disegna come presenza pertinentizzata nel mare magno della sostanza del contenuto edenico.

Dio pertanto parla e dice: /BAAAB.BAB - BAAAB.BAAB/ (mela non mangiabile, mela male). Il suo è un giudizio fattuale perché comunica una nozione non conosciuta dai destinatari (Dio è il referente e la sorgente del referente, ciò che lui dice ha consistenza referenziale, è come se per noi parlasse un esperto di frutticoltura premio Nobel). Tuttavia il suo è anche un giudizio semiotico, in quanto pone un nuovo tipo di appaiamento connotativo tra unità semantiche sino ad allora diversamente appaiate. (Come vedremo in seguito, Dio commette un grave errore nel fornire gli elementi per sconvolgere il codice. Per voler elaborare un interdetto che metta alla prova le sue creature fornisce il primo esempio di sconvolgimento del presunto ordine naturale delle cose. Perché una mela che è rossa non deve essere mangiabile come se fosse blu? Ma Dio vuole creare cultura e la cultura nasce, pare, con l'instaurazione di un tabù universale. Si potrebbe osservare che tutto sommato, dal momento che esisteva già linguaggio, c'era anche cultura e quella che Dio creava era organizzazione, principio di autorità, legge. Ma chi sa mai cosa è successo in quei momenti. E se la formazione del linguaggio fosse stata successiva alla formulazione dell'interdetto? Qui stiamo solo manovrando un modello fittizio che non vuole risolvere il problema delle origini del linguaggio. Comunque, insistiamo, Dio ha commesso una imprudenza, ma è troppo presto per dire quale. Vedremo dopo.)

In seguito all'interdetto divino Adamo ed Eva si trovano comunque nella condizione di alterare le catene connotative stabilite in (3) e devono dar luogo a catene del tipo:

- (5) rosso = mangiabile = bene = bello = sì
 serpente e mela = non mangiabile = male = brutto = no

col che si arriva facilmente alla connotazione

serpente = mela.

Come si vede l'universo semantico presenta qualche squilibrio rispetto alla situazione iniziale, ma l'universo semantico in cui noi viviamo sembra essere più simile alla situazione (5) che non alla situazione (3).

Questo squilibrio genera per intanto le prime contraddizioni.

*Si disegna la contraddizione
nell'universo semantico edenico*

Infatti esistono delle abitudini percettive per cui la mela continua ad essere nominata come /...rosso/ e tuttavia essa è resa equivalente connotativamente a ciò che è male e non commestibile e quindi al blu. La proposizione

(6) BAAAB.ABBBBBA (la mela è rossa)

viene contraddetta dall'altra

(7) BAAAB.BAAAAAB (la mela è blu).

Adamo ed Eva si accorgono di trovarsi di fronte a un caso curioso, in cui la denotazione entra in contrasto con le connotazioni che genera, contraddizione che non può essere espressa nel linguaggio denotativo normale. Essi non possono indicare la mela dicendo /questo è rosso/ perché sanno anche che /questo è blu/. Esitano a formulare la proposizione contraddittoria "la mela è rossa, è blu" e devono limitarsi ad indicare quell'entità singolare che è la mela con una specie di metafora, /ciò che è rosso e blu/, o meglio /ciò che si chiama rosso-blu/. In luogo della proposizione /BAAAB.ABBBBBA.BAAAAAB/ (la mela è rossa, è blu) essi preferiscono ricorrere a una metafora a un nome sostitutivo composto, che li sottrae al rischio di una contraddizione logica e permette una presa intuitiva e ambigua del concetto (attraverso un uso abbastanza ambiguo del codice); essi dicono a proposito della mela

(8) ABBBBBABAAAAAB (il rossoblu).

Il nuovo termine esprime un fatto contraddittorio senza obbligare a formularlo secondo le regole logiche consuete, che non lo sopporterebbero. Ma provoca a Adamo ed Eva una esperienza mai provata. Essi sono affascinati dal suono inconsueto, dalla forma inedita della sequenza che hanno composto. Il messaggio (8) è ambiguo dal punto di vista della forma del contenuto, è ovvio, ma lo è anche da quello della forma dell'espressione. Come tale diventa embrionalmente autoriflessivo. Adamo dice /rossoblu/ e poi, anziché guardare la mela, ripete tra sé, un poco imbambolato e con aria fanciullesca, quel grumo di suoni curiosi. Egli guarda; forse per la prima volta, le parole anziché le cose.

Generazione di messaggi estetici

Riesaminando l'espressione (8) Adamo fa una scoperta: ABBBBBABAAAAAB contiene al proprio interno, quasi al centro, la sequenza BAB (non mangiabile). Curioso: la mela come rossoblu contiene formalmente l'indicazione di quella sua non mangiabilità che sembrava essere solo una delle sue connotazioni nell'ordine della forma del contenuto; e invece ecco che la mela diventa "non mangiabile" anche per quanto riguarda la forma dell'espressione. Adamo ed Eva hanno scoperto l'uso estetico del linguaggio. Ma non ne sono ancora sicuri. Deve crescere il desiderio per la mela, l'esperienza-mela deve assumere un fascino sempre più intenso, per generare un impulso estetico. I romantici lo sapevano, si fa arte solo se mossi da grandi passioni (non foss'altro che la passione del linguaggio). Adamo ha già la passione del linguaggio. Questa storia lo incuriosisce. Ma ha anche la passione della mela: un frutto proibito, specie se l'unico di tutto l'Eden, ha un certo *appeal*. Per lo meno invoglia a chiedersi "perché?". D'altra parte è un frutto proibito che ha stimolato la nascita di una parola inedita (proibita?). C'è una interazione tra passione per la mela e passione per il linguaggio: situazione di eccitazione fisica e mentale che sembra rispecchiare abbastanza bene, su scala minima, ciò che noi intendiamo di solito per motivazione creativo-estetica.

La fase successiva dell'esperimento di Adamo privilegia nettamente la *sostanza dell'espressione*. Egli scrive su un masso

- (9) ABBBBBA, che vuol dire "rosso": ma lo scrive col succo di certe bacche blu.

Poi scrive

- (10) BAAAAAB, che vuol dire "blu" ma lo scrive col succo di bacche rosse.

Ora osserva il suo lavoro compiaciuto. Non sono le espressioni (9) e (10) due metafore della mela? Ma la loro metaforicità è accresciuta dalla presenza di elementi fisici, e cioè dal particolare rilievo che assume la sostanza dell'espressione. Tuttavia, attraverso quella operazione, la sostanza dell'espressione (quel modo particolare di trattare la sostanza dell'espressione),

da pura variante facoltativa che era, diviene elemento pertinente, diventa *forma dell'espressione*, tranne che è la forma dell'espressione di una lingua dei colori e non della lingua verbale che Adamo conosceva. In più, è avvenuto qualcosa di strano: sino ad allora le cose rosse erano referenti imprecisi a cui si applicava il significante ABBBBBBA (significato="rosso"). Ma ora una cosa rossa, il rosso del succo, diventa esso stesso il significante di qualcosa che ha tra i suoi significati la stessa parola ABBBBBBA che prima lo significava. Nel processo di semiosi illimitata ogni significato può diventare il significante di un altro significato, persino del suo stesso significante di un tempo, e accade persino che un oggetto (un referente) venga semiotizzato e diventi segno. A parte il fatto che quel colore rosso non significa soltanto "rosso" né solo "ABBBBBBA", ma anche "commestibile" e "bello" e così via. E tutto questo mentre a livello verbale ciò che sta scritto sul masso vorrebbe dire "blu" e quindi "male" e quindi "non commestibile". Non è una meravigliosa trovata? Non rende la carica di ambiguità della mela? Adamo ed Eva osservano ore ed ore ammirati quei segni tracciati sul masso, estasiati. "Molto barocco", vorrebbe dire Eva, ma non può. Non possiede un metalinguaggio critico.

Ora Adamo si lancia. Scrive:

(11) ABBBBBBA

Ci sono sei B. La sequenza non esiste nel suo vocabolario. Tuttavia quella a cui assomiglia di più a ABBBBBBA (rosso). Adamo ha scritto "rosso", ma con enfasi grafica. Questa enfasi della forma dell'espressione può avere riscontro a livello della forma del contenuto? Non si tratterà di un rosso enfatico? Più rosso degli altri rossi? Come, per esempio, il sangue? È curioso, in quel momento, nel tentativo di trovare una collocazione per la sua parola nuova, Adamo fa attenzione per la prima volta alla differenza tra i vari rossi che lo attorniano. L'innovazione al livello della forma dell'espressione lo porta a pertinentizzare a livello della forma del contenuto. Se arriva a questo, allora la B in più non è una variante della forma dell'espressione, ne è un nuovo tratto. Adamo accantona il problema. Per ora gli interessa continuare l'esperimento del linguaggio che parla della mela e quest'ultima trovata lo ha tratto fuori di strada. Egli ora prova a scrivere (o a dire) qualcosa di più

complesso. Vuol dire che “non mangiabile è il male, che è mela brutta e blu”, e gli accade di scriverlo così:

(12) BAB
 BAAB
 BAAAB
 BAAAAB
 BAAAAAB

Così in colonna. E ne risultano due curiose caratteristiche formali del messaggio: c'è una crescita progressiva della lunghezza delle parole (si instaura un ritmo) e tutte le sequenze finiscono con la stessa lettera (si delinea un principio di rima). Qui il dolce incanto del linguaggio (*l'epodé*) trascina Adamo. Dunque era giusto il comando di Dio! La malvagità della mela è sottolineata da una sorta di necessità formale che *impone* (anche sul piano del contenuto) che la mela sia brutta e blu. Adamo è talmente convinto di questa inscindibilità di forma e contenuto che incomincia a pensare che *nomina sint numina*. E decide persino di rinforzare il ritmo e la rima inserendo elementi di ripetizione calcolata nel suo asserto (ormai chiaramente “poetico”):

(13) BAB BAB
 BAAAB BAB
 BAAB BAB
 BAB BAAAAAB

L'idea che *nomina sint numina* ha ormai preso Adamo. Con un gusto heideggeriano della falsa etimologia incomincia ad osservare che “mela” (BAAAB) ha la B in finale, come tutte le parole che si riferiscono a cose BB (a cose cattive: il male, il brutto, il blu). Il primo effetto che l'uso poetico del linguaggio gli fa è di convincerlo (se ancora non lo fosse stato) che il linguaggio è un fatto naturale, è iconico, analogico, nasce da oscure onomatopee dello spirito, è la voce di Dio. Adamo ha tendenza a usare l'esperienza poetica in chiave reazionaria: attraverso il linguaggio si nominano gli dei. La cosa oltretutto gli fa un certo gioco, perché dal momento che ha iniziato a manipolare il linguaggio, si sente un poco dalla parte di Dio e delle leggi eterne. Sta incominciando a sospettare di avere ottenuto un punto di vantaggio su Eva. Pensa che quella sia la differenza.

Ma Eva non è estranea alla passione linguistica del suo compagno. Vi si approssima però con altre motivazioni. È avvenuto l'incontro col serpente, e quel poco che esso può averle detto, in base al povero linguaggio edenico, si è sostenuto probabilmente su di una carica e una tensione di simpatia sulla quale noi non possiamo parlare — dato che su questi fattori prelinguistici la semiotica non ha presa.

Eva dunque interviene nel gioco: e mostra ad Adamo che, se i nomi sono numi, allora è curioso che il serpente (ABBBBA) abbia la stessa desinenza delle parole che significano bello, buono, rosso. Eva dimostra dunque ad Adamo che la poesia permette molti giochi col linguaggio:

(14) ABBA
ABBBBA
ABBBBBA
ABBBA

“Buono, bello, rosso — è il serpente,” dice la poesia di Eva, altrettanto “necessaria”, nella sua corrispondenza tra espressione e contenuto, di quella di Adamo; anzi, la sensibilità formale di Eva le ha permesso di evidenziare, oltre alla rima finale, l'anaforica omogeneità iniziale.

Il discorso di Eva riapre il problema della contraddizione, che la poesia di Adamo sembrava aver sanato: come può il serpente essere, per diritto di forma, tutto ciò che il codice *non* gli riconosce?

Eva vorrebbe infierire. Ha come l'idea di un nuovo modo di creare omologie sotterranee tra forma e contenuto, dalle quali si generino nuove contraddizioni. Potrebbe ad esempio comporre una sequenza in cui ogni lettera fosse composta, come in un retino microscopico, da una sequenza semanticamente opposta. Ma si richiede, per realizzare questo esempio di “poesia concreta”, una raffinatezza grafica che Eva non ha. Adamo prende il sopravvento e immagina una sequenza ancora più ambigua:

(15) BAA-B

Cosa significa quello spazio vuoto? Se si tratta di un vuoto, allora egli ha detto “male”, con un'esitazione; ma se il vuoto è un pieno (cancellato da un qualsiasi rumore) che non poteva contenere che un altro A, allora egli ha suggerito “mela”. Eva

a questo punto inventa un suo "recitar cantando", ovvero il teatro musicale, o uno Sprachgesang edenico. Ed emette:

(16) ABBBA

dove la voce si sofferma a lungo, alzando il tono, sull'ultimo B, così che non si sappia se essa ha cantato ABBBA (serpente) o ha raddoppiato l'ultima B, dando "bello". Adamo ora è turbato da questa possibilità, che il linguaggio dimostra, di generare ambiguità ed inganni, e tenta di riportare la propria inquietudine non sul linguaggio e le sue trappole, ma sui significati che il comandamento divino ha messo in gioco. Il suo "essere o non essere" non può che concretarsi in una oscillazione di "mangiabile/non mangiabile", ma nel cantarla viene preso dal ritmo, il linguaggio gli si disfa tra le mani, egli lo lascia correre in libertà:

(17) ABA BAB
ABA BAB
ABA BAB BAB BB B A
BBBBBBAAAAAABBBBBB
BAAAA
AA

Il poema di Adamo è esploso in una ridda di parole in libertà. Ma nel momento in cui riconosce di avere inventato parole scorrette Adamo riesce anche a capire meglio le ragioni per cui le altre erano corrette. La legge generativa che presiede al suo codice (X, nY, X) gli appare ora chiara. Solo nel momento in cui viola il codice ne capisce la struttura. E in questo istante, mentre si chiede se l'ultimo verso sia l'estremo della libertà agrammaticale, si deve rendere conto che la sequenza AA invece esiste, e si chiede come il codice la permetta. Torna allora con la mente all'esempio (15) e al problema, che gli si era posto in quel caso, del posto vuoto. Si accorge che anche un vuoto, nel suo codice, può essere un pieno, e che la sequenza AA (come quella BB) che gli parevano anomale, sono di fatto corrette perché la regola (X, nY, X) non esclude che il valore di n possa essere zero.

Adamo comprende la struttura del codice nel momento in cui lo sta mettendo in questione, e quindi lo sta distruggendo. Ma nel momento in cui comprende appieno la ferrea legge generativa del codice a cui era sottomesso, capisce anche che po-

trebbe proporre un'altra (ad esempio del tipo [nX, nY, nX]: col che diverrebbero corrette sequenze del tipo BBBBBBAAA-AAABBBBBB, come al quarto verso della composizione [17]). Mentre distrugge il codice, lo capisce in tutte le sue possibilità e scopre di esserne il padrone. Ancora poco fa credeva che attraverso la poesia parlassero gli dei: ora scopre l'*arbitrarietà del segno*.

Sul principio non riesce più a controllarsi: smonta e rimonta il "congegno matto" di cui si è scoperto padrone, componendo le sequenze più inverosimili e diletlandosi ad ammirarle e a ricantarle tra sé e sé per ore e ore: inventa il colore delle vocali, regola la forma e il movimento di ogni consonante, si lusinga di scoprire un verbo poetico accessibile un giorno o l'altro a tutti i sensi, pensa a comporre un libro che sia la spiegazione orfica della terra, dice "una mela" e fuori dall'oblio ove la sua voce relega un qualche profilo, in quanto qualcosa di diverso dai calici appresi, musicalmente si leva, idea stessa e soave, l'assente da tutti gli alberi di mele — le suggérer, voila le rêve — e per meglio arrivarci, e farsi veggente, pratica la sregolatezza di tutti i sensi, mentre l'opera a poco a poco si sostituisce al suo autore che, realizzata la disparizione elocutoria del poeta, rimane al di qua della propria opera, come il dio della creazione, occupato a curarsi le unghie.

La riformulazione del contenuto

Poi Adamo si calma: Nel suo folle sperimentare ha perlomeno assodato che l'ordine del linguaggio non è assoluto. Di lì il dubbio legittimo che non sia assoluto quell'accoppiamento delle sequenze significanti all'universo culturale dei significati, che in (2) era stato presentato (a lui come a noi) come Il Codice. Infine mette in questione lo stesso universo delle unità culturali che dal codice venivano appaiate al sistema delle sequenze or ora distrutte.

Adamo ora mette sotto inchiesta la forma del contenuto. Chi ha mai detto che il blu non sia mangiabile? Passa dall'universo dei significati culturalizzati a quello dell'esperienza, e si reincontra coi referenti. Coglie una bacca blu e la mangia, scoprendola buona. Aduso sino ad allora a ricevere la propria razione d'acqua dai frutti (rossi) scopre che l'acqua (azzurra) è potabile, e se ne innamora. Ritorna al sospetto generatogli dall'esperimento (11): ci sono diverse gradazioni di rosso, c'è quel-

la del sangue, quella del sole, quella della mela, quella della ginestra: Adamo risegmenta il contenuto, e scopre nuove categorie culturali (e quindi nuove realtà percettive), a cui è ovviamente obbligato ad assegnare nuovi nomi (facilmente inventabili). Compone sequenze complesse per denotare le nuove categorie, e formula enunciati per esprimere in giudizi fattuali la scoperta di esperienze che poi, attraverso giudizi semiotici, ascrive al codice in espansione. Il linguaggio gli si gonfia, e gli si amplia il mondo. Ovviamente né la lingua né il mondo sono più così armonici e univoci come al tempo della situazione (1), ma ora non teme più la serie di contraddizioni che si celano nel codice, perché da un lato lo spingono a rivedere la forma che egli dà al mondo, dall'altro lo invogliano a sfruttarle per trarne effetti poetici.

Come conclusione di questa esperienza Adamo scopre che l'Ordine non esiste: esso è solo uno fra i tanti stati di possibile quiete che il disordine di tanto in tanto raggiunge.

Inutile dire che, invitato da Eva, mangia anche la mela, per emettere poi un giudizio del tipo "la mela è buona", ristabilendo almeno in un punto l'equilibrio che il codice aveva prima dell'interdetto. Ma il fatto, alla fase in cui siamo giunti, è irrilevante. Adamo è uscito dall'Eden quando ha manipolato per la prima volta, timidamente, il linguaggio. In questo senso dicevamo che Dio aveva commesso un errore turbando l'armonia univoca del codice originario con l'ambiguità di un interdetto che, come tutti gli interdetti, deve proibire qualcosa di desiderabile. Da quel momento in avanti (non da quando Adamo avesse mangiato realmente la mela) era iniziata la storia della terra.

A meno che Dio non fosse conscio di questo fatto e avesse posto l'interdetto proprio per far nascere la vicenda storica. O a meno che Dio non esistesse e l'interdetto fosse stato inventato da Adamo ed Eva proprio per introdurre nel codice una contraddizione ed iniziare a parlare in modo inventivo. O ancora, che il codice avesse questa contraddizione sin dalle origini e che il mito dell'interdetto fosse stato inventato dai progenitori per spiegare un fatto così scandaloso.

Come si vede, tutte queste osservazioni ci portano al di fuori del nostro campo di indagine, che si limita alla creatività del linguaggio, al suo uso poetico e alla interazione tra forma del mondo e forme significanti. Inutile dire che il linguaggio, così liberato dall'ipoteca dell'ordine e della univocità, viene

consegnato da Adamo ai suoi discendenti come una forma assai piú ricca, ma di nuovo con pretese di compiutezza e definitività. Per cui Caino e Abele, quando scoprono, proprio attraverso l'esercizio del linguaggio, che esistono altri ordini, uccidono Adamo. Quest'ultimo particolare ci allontana ancora di piú dalla tradizione esegetica consueta e ci porta a metà tra il mito di Saturno e il mito di Sigmund. Ma c'è del metodo in questa follia, Adamo ci ha insegnato che, per ristrutturare i codici, bisogna anzitutto provare a riscrivere i messaggi.

INDICE

<i>Opera aperta: il tempo, la società</i>	p.	v
Introduzione alla prima edizione		1
Introduzione alla seconda edizione		15
La poetica dell'opera aperta		31
Analisi del linguaggio poetico		65
Croce e Dewey		65
Analisi di tre proposizioni		72
1. <i>Proposizioni a funzione referenziale</i>		74
2. <i>Proposizioni a funzione suggestiva</i>		75
3. <i>La suggestione orientata</i>		78
Lo stimolo estetico		82
Il valore estetico e le due "aperture"		89
Apertura, informazione, comunicazione		95
I. <i>La teoria dell'informazione</i>		96
<i>Il concetto di informazione in Wiener</i>		103
<i>Differenza tra significato e informazione</i>		107
<i>Significato e informazione nel messaggio poetico</i>		109
<i>La trasmissione dell'informazione</i>		112
II. <i>Discorso poetico e informazione</i>		115
<i>Applicazioni al discorso musicale</i>		120

<i>L'informazione, l'ordine e il disordine</i>	122
<i>Postilla 1966</i>	125
III. <i>Informazione e transazione psicologica</i>	130
<i>Transazione e apertura</i>	138
<i>Informazione e percezione</i>	148
L'opera aperta nelle arti visive	153
<i>L'opera come metafora epistemologica</i>	159
<i>Apertura e informazione</i>	167
<i>Forma e apertura</i>	178
Il caso e l'intreccio	185
<i>Strutture estetiche della ripresa diretta</i>	186
<i>Libertà degli eventi e determinismi dell'abitudine</i>	198
Lo Zen e l'Occidente	210
Del modo di formare come impegno sulla realtà	235
Appendice: Generazione di messaggi estetici in una lingua edenica	291