

University Press

Morlacchi Editore

Eduardo Grillo

Post war Dream(s).

L'Informale e l'utopia della comunicazione

Morlacchi Editore *U.P.*

In copertina: Georges Mathieu, *Suite de petits égorgements* (1959). Olio su tela. Galerie Michel Vidal, Parigi.

Prima edizione: 2016

Impaginazione e copertina: Jessica Cardaioli

ISBN/EAN: 978-88-6074-801-0

copyright © 2016 by Morlacchi Editore, Perugia.

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la copia fotostatica, non autorizzata.

editore@morlacchilibri.com – www.morlacchilibri.com.

Stampa: Digital Print-Service, Segrate, Milano.

Indice

Introduzione	7
I. <i>Your possible past</i> . L'ipotesi di Breton	15
II. <i>Two suns in the sunset</i> . La mossa dell'informale	39
III. <i>Welcome to the machine</i> . La svolta degli anni '60	71
Conclusioni	97
Bibliografia	101
Appendice	107

Introduzione

L'intenzione di questo breve saggio (inteso come “assaggio”, prima esplorazione) è individuare le interazioni tra alcuni caratteri della nascente società della comunicazione negli anni '40-'60 e le manifestazioni artistiche che contrassegnarono quell'epoca. Nel far ciò, ci lasceremo guidare da un'ipotesi affascinante, ma al contempo tutt'altro che pacifica. Prima però di dirne di più, è il caso di rispondere ad alcune domande preliminari.

In primo luogo, perché proprio quel periodo? Il fatto è che, ci sembra, il periodo in questione è stato l'ultimo in cui l'arte abbia davvero preso posizione lavorando sulle forme della rappresentazioni, senza limitarsi agli intenti. L'arte di quel periodo ha infatti tradotto in soluzioni formali le preoccupazioni che agitavano la società. È chiaro che si tratta di una generalizzazione che astrae da molti esempi contrari. Ci sembra tuttavia che gli anni Settanta siano stati caratterizzati da uno spinto sperimentalismo in relazione certo con il contesto sociale, spesso però più interessato a trovare nuovi campi di applicazione che a elaborare un nuovo linguaggio formale; si vedano l'affermarsi della ASCII Art o la Body Art, o delle installazioni, che delegavano ai contenuti il momento riflessivo mentre cercavano un nuovo canale comunicativo. Gli anni Ottanta

poi, segnati dalla ripresa del tema della “morte dell’arte”, con il loro virtuosismo citazionistico accentuano questa tendenza, e lentamente si giunge poi negli anni Novanta alla nozione di opera come interstizio, porta verso nuovi mondi possibili, come nell’Arte Relazionale. In sostanza, non uno sganciamento dalla realtà, ma anzi un progressivo appiattimento su di essa¹; un’arte che ha rinunciato a *tradurre* in forme i problemi, tentando invece di fornire nuovi sostrati o nuovi percorsi alla volontà comunicativa. Con una formula, non una nuova macchina, ma nuove strade.

I contorni del quadro sono troppo netti, le affermazioni *tranchant*; me ne rendo conto. Ma ci interessa evidenziare alcune linee di tendenza, non restituire un’analisi approfondita. Altre interpretazioni sono possibili e condivisibili.

In secondo luogo, cosa si intende per Informale? Si tratta di un’etichetta ambigua, e fa gioco proprio per questo. Dorflès limitava l’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»²; il criterio seguito dallo storico numero del *Verri*³ era invece più comprensivo, in ragione di una possibile cifra comune ai tanti interpreti di quel periodo. Sarà questa la caratterizzazione adottata qui.

È giunto ora il momento di introdurre brevemente l’ipotesi di partenza, che si deve interamente a un libro

1. Se la questione mi sembrava evidente per la letteratura (per non dire dell’ambito filosofico), è stata una conversazione con Kreszenzia D. Gehrer (pittrice molto consapevole) ad aver attirato la mia attenzione su questo aspetto delle arti visive.

2. Dorflès G., *Ultime tendenze dell’arte d’oggi*, Milano: Feltrinelli, 1961, p. 53.

3. «L’informale», *Il Verri*, 3, giugno 1961.

di Philippe Breton⁴ uscito ormai nel secolo scorso. Il sociologo francese notava un vuoto della critica per quanto riguarda le ragioni profonde che stanno dietro all'emersione della società della comunicazione. Breton sostiene che la società ottocentesca si sia prolungata nei fatti fino al secondo Dopoguerra, e da lì sia subentrata un'attenzione spasmodica nei confronti del fenomeno della comunicazione, arrivata poi a costituire il carattere definitorio per le società occidentali. Il suo approccio si distanzia dalle posizioni tipiche del determinismo tecnologico⁵, per sfiorare il suo opposto, una sorta di determinismo sociale sulla tecnologia. Infatti, Breton individua nel 1942 l'atto di nascita della società della comunicazione. La causa è la tragedia dello sterminio degli ebrei, che proprio in quell'anno viene ufficialmente confermata. Contemporaneamente, alcuni scienziati in America danno vita al progetto cibernetico; questi sono per Breton i due atti fondativi della società in cui viviamo. Ma in che modo le due cose sono connesse, con quali intenti e quali conseguenze?

L'idea di Breton è la seguente: gli uomini e gli scienziati dell'epoca pensarono che un evento così drammatico non sarebbe mai potuto accadere se se ne avesse avuto subito notizia; la segretezza fu il suo terreno di coltura. Inoltre, il carattere radicalmente irrazionale di una tale diffusa strategia, sebbene perfettamente organizzata, diceva l'ultima parola sull'affidabilità degli esseri umani.

4. Breton P., *L'utopie de la communication*, Paris: La Découverte, 1992 [1995] (trad.it. *L'utopia della comunicazione*, Torino: Utet, 1995)

5. Vedi ad esempio McLuhan M., *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto: University of Toronto Press, 1962; *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, Toronto, London: McGraw-Hill Book Company, 1964 e in generale i lavori della Scuola di Toronto.

Ecco pertanto l'insistenza sia sui processi comunicativi, sia sulle macchine: l'ideale di uomo futuro che guidava l'impresa degli scienziati consisteva in un essere sempre comunicante, perfettamente trasparente, disposto a cedere sempre più spazio nei processi decisionali alle razionalissime macchine.

L'ipotesi è stuzzicante: la comunicazione come "valore post-traumatico" che ha condotto in quei primi anni di ricostruzione alla formazione di una vera e propria utopia. Si può discutere sulla bontà dell'interpretazione; lo stesso Paolo Fabbri, nell'introdurre la traduzione italiana⁶ prende le distanze, suggerendo una più attenta ispezione della moltiplicazione dei media nel tardo Ottocento o sulla macchina propagandistica del New Deal (tra parentesi, ancora un contesto post-traumatico). Indubbiamente, l'ipotesi è controversa; qui vogliamo svolgerla fino in fondo, utilizzandola come cornice sociale nella quale ha prosperato l'intensa stagione dell'Informale nell'arte. A sua volta, l'Informale, lo abbiamo detto, è un fenomeno difficile da delimitare; nel secondo capitolo preciseremo il senso che attribuiamo a questa espressione. Assumere il quadro socio-storico disegnato da Breton, pur rintracciandone alcuni limiti, è funzionale a fornire una giustificazione, o almeno un tentativo di inquadramento, per quelle peculiari manifestazioni artistiche.

Ci sembra infatti che si sia verificato un divaricamento tra le soluzioni tecno-sociali descritte da Breton e quelle tentate dagli artisti, anche in riferimento ad esperienze scientifiche e culturali trascurate dal sociologo. In un

6. Fabbri P., «Prefazione all'edizione italiana», in Breton, cit., pp. IX-XIV.

certo senso, l'arte informale ha seguito linee di sviluppo "anti-comunicative", almeno nel senso di Breton, rielaborando alcuni portati della fisica coeva, che non tendevano verso l'ordine e la trasparenza, ma al contrario aprivano la strada dell'indeterminazione. È possibile riassumere la questione, per non dover tutto anticipare, dicendo che l'Informale ha lavorato, o anche giocato, con le istanze socio-scientifiche, anche opposte, della sua epoca producendo risultati principalmente sul piano formale. La comunicazione, l'incertezza della scienza (e la questione dell'affidabilità degli scienziati), il bisogno di conforto e di sicurezza si sono *fatte* forma, una forma aperta, indefinita, una forma in continuo divenire. Non soltanto per opposizione, naturalmente, ma sviluppando in ogni direzione tutte le sollecitazioni. Gli anni cinquanta sono stati gli anni della trasformazione; l'arte ne ha colto tutti i segnali, elaborandoli in un linguaggio discontinuo e aperto.

L'informale ha condiviso con la nascente utopia della comunicazione le preoccupazioni, ma ha elaborato un modello comunicativo non informazionale, come quello di marca cibernetica, ma piuttosto conversazionale, aprendo la porta all'indeterminazione e al dialogo in tempo reale. Le figurazioni incerte e sfumate tipiche di quel periodo sono in fondo un invito a ricostruire i moti e le urgenze che le hanno generate, e nel farlo disporsi all'ascolto e all'interpretazione, partecipando al dialogo che l'artista sollecita attraverso la sua opera. Finché è durata la stagione utopistica, l'informale ha prosperato, attingendo a tutte le esperienze scientifiche dell'epoca; quando poi si è imposto il modello produttivo sui cui venivano innestati i processi comunicativi, l'informale si è inabissato,

lasciando campo libero a nuove forme d'arte, più disposte a sfruttare invece le possibilità offerte dalla serialità e dalla replicazione meccanica. L'arte ha assorbito la realtà, portando gli oggetti al centro della cornice, senza più inseguire modelli alternativi; la Pop Art ha giocato un ruolo paradigmatico al riguardo.

Il terreno artistico ha subito uno smottamento senza precedenti, abbandonando la strada dell'elaborazione formale. I linguaggi si sono fatti membrane porose, lasciando che gli oggetti quotidiani entrassero direttamente in scena, riducendo la distanza che separava il discorso artistico dal mondo. È possibile che questo abbia comportato una sostanziale riduzione dello spazio dell'interpretazione, che per girare a pieno regime ha bisogno di uno spessore, di un interstizio almeno, per poter assumere la referenza entro un quadro di rimando segnico. Ove questo manchi, gli oggetti stessi diventano simulacri, e la realtà, accolta con tanto fervore, si perde di vista, troppo vicina per essere osservata.

Se questo è il rischio che corre l'arte contemporanea, qui ci interessa tuttavia testare le possibilità di interpretazione dei fenomeni artistici in un contesto particolarmente fertile dal punto di vista sociale. Il valore della comunicazione, impositosi e diventato sempre più centrale, sarà la nostra cartina al tornasole per studiare le interazioni tra arte e società, seguendo l'andirivieni delle interazioni tra le sue evoluzioni e le trasformazioni delle forme espressive.

Il testo è organizzato in tre capitoli senza articolazioni interne, per lasciare agio al flusso argomentativo. Il primo rende conto dell'ipotesi di Breton e del contesto in cui l'utopia della comunicazione è emersa; il secondo segue gli

sviluppi dell'arte formale in relazione all'affermazione dei valori comunicativi; il terzo individua negli anni Sessanta un punto di rottura, che segna l'emergere di una nuova piega nell'utopia comunicativa e la trasformazione delle forme artistiche. Infine, le conclusioni tentano di fornire una breve mappa della strada percorsa.

Nel chiudere questa breve indagine su un periodo artistico intenso e affascinante, resta la consapevolezza di aver soltanto smosso la polvere da un coacervo di problemi che merita certo ulteriori approfondimenti. Nel ripromettermelo, vorrei comunque esprimere la mia gratitudine nei confronti di tutte quelle persone che ci sono state vicine durante la stesura di queste note. Tuttavia l'elenco sarebbe davvero troppo lungo; non mi sembra quindi di offendere nessuno limitandomi a dedicare questo lavoro alla mia famiglia, e a rivolgere un sentito omaggio ai Pink Floyd, per ovvie ragioni.

I. *Your possible past.* L'ipotesi di Breton

È stato detto di recente che gli anni in cui stiamo vivendo sarebbero segnati dal trapasso dei media.¹ I caratteri della vita degli anni Duemila sarebbero infatti la soggettivizzazione dell'esperienza, la naturalizzazione della tecnologia, la socializzazione del legame relazionale, condizioni non riscontrabili nelle società segnate dai media di derivazione ottocentesca. I grandi media di massa sarebbero dunque estinti, ed è probabile che i rapporti sociali ad essi collegati siano destinati a fare la stessa fine.

Tuttavia, sembra che la comunicazione sia ben lontana dal perdere il suo ruolo pivotale per la società in cui viviamo; è possibile anzi che gli elementi rilevati da Eugeni ci parlino di una radicalizzazione delle forme di comunicazione, già contenute nell'ideologia-paradigma della seconda metà del secolo scorso. Si tratta di un'estrema conseguenza, forse l'ultima della società della comunicazione.

Vale la pena dunque mettere l'accento su una condizione sociale e tecnologica destinata forse a sparire, se non per mero interesse documentale? Credo di sì. Tutto

1. Eugeni R., *La condizione postmediale. Media, linguaggi, narrazioni*, Brescia: La Scuola, 2015.

il Novecento è stato segnato da un'enorme messe di studi sull'impatto che le forme e le tecnologie della comunicazione hanno avuto su legami e rapporti sociali, sulla politica, sulle "forme di vita" dell'Occidente e non solo; ma pochi hanno indagato l'atto di nascita di questo paradigma, e sostenendo posizioni molto diverse tra loro. Il fenomeno è complesso e ha ancora forti implicazioni sulla nostra vita; studiare come si è sviluppato resterà sempre un'esigenza, anche quando apparterrà interamente al passato.

Questo è un breve saggio sulle interazioni concettuali tra l'emersione di un assetto della società e le coeve manifestazioni artistiche, o almeno alcune tra esse. Poiché l'arte non si limita ad affondare le radici nella società, ma si nutre di ogni sicurezza, contrasto o contraddizione che la attraversano, è vitale disporre di un quadro sufficientemente preciso del contesto in cui emerge. Il caso degli anni '40-'60 è interessante perché vi si nota un differenziarsi delle soluzioni tecno-sociali e artistiche che può ancora dirci molto sulla nostra società. Inoltre, le soluzioni formali di quegli anni sembrano rompere con decisione il legame con la tradizione artistica precedente, presentando dunque un motivo intrinseco d'interesse. Naturalmente, non si tratta mai di soluzioni scaturite all'improvviso da un buco della Storia; e si vedrà che alcuni rappresentanti dell'Informale, oggetto del volume, devono molto alle esperienze dei loro predecessori. Eppure, le vicende di quegli artisti non possono essere spiegate soltanto in termini di sviluppo, e per di più di sviluppo lineare. Quei decenni furono contrassegnati da un spirito di trasformazione e cambiamento che non si può ignorare.