

BRUNO BETTA

ASTRAZIONE E ASTRATTISMO

L'astrazione, o, se si preferisce, la selezione è una delle naturali e normali operazioni della mente. È l'operazione volta a individuare, identificare e scegliere i caratteri definitivi essenziali di un oggetto concreto per codificarli e memorizzarli, caratterizzandone il concetto (sia gnoseologico che figurativo) per poterlo comunicare sia con la parola che con la rappresentazione formale dell'immagine mentale e assicurarne quindi l'identificazione (forma, volume, specie particolare di materia di un oggetto, talvolta colore, talaltra ramificazione di una pianta, suo fogliame, etc.).

Inizia da un solo oggetto reale isolato dallo sfondo e messo a fuoco, e passa a più oggetti reali per confrontarli, distinguerli, classificarli, affidarli alla memoria, e come si è detto, renderne possibile la ri-identificazione e la comunicazione. Questa operazione ha uno scopo *pratico*: vuole realizzare l'intelligibilità, l'economia e l'efficacia, la desoggettivazione o spersonalizzazione del contenuto percettivo per renderne possibile l'intellezione *socialmente valida* avendo raggiunto uno schematismo che si concreta nel simbolo. Quando vogliamo comparare all'oggetto reale l'immagine e la sua rappresentazione possiamo con sicurezza rilevare il reale stadio dell'esperienza visiva, la presenza oppure l'assenza oppure una presenza parziale delle intuizioni relative all'oggetto delle immagini, che nel bambino, ma non solo in lui, sono spesso in contrapposizione o in sostituzione con quanto egli sa di quell'oggetto (volto, casa, fiore, paesaggio, etc.) ed è questo che rende possibile di guidare l'attenzione visiva su quanto è deficitario col fine di arricchire e portare a perfezionamento l'immagine e la conoscenza stessa dell'oggetto.

L'ASTRATTO

Ciò che deriva da questa operazione di astrazione è già, in un certo modo e fino ad un certo punto, *astratto*. Il «concetto» (gnoseologico) è astratto come lo è la forma dell'immagine mentale e quella poi eventualmente rappresentata. Questa - non mi stanco di ripeterlo contro ogni affermazione contraria - non è affatto un'imitazione della realtà, neanche quando è assai curata e attenta o, come oggi si direbbe, è «fotografica». Si tratta sempre di vedere e rispettare i limiti entro i quali il risultato dell'astrazione è ancora comprensibile e valido.

L'arte che vien detta «astratta» e costituisce ciò che è stato detto l'astrattismo, è quella che rivela in modo estremo quella normale operazione dell'astrazione.

La comunicazione sociale si fonda sull'astrazione operata per la costruzione del concetto nel vocabolo e della sensazione che vi è connessa dal richiamo. Nel campo della conoscenza il concetto è l'intermediario fra la cognizione *sogettiva* legata ad *un* particolare oggetto dell'esperienza e l'indicazione sia della «classe» di appartenenza di esso per caratteri comuni sia dell'orientamento che l'attività mentale di un altro uomo deve operare per intendere la comunicazione che gli viene fatta. La mente umana aspira *naturalmente* per pratiche esigenze all'unificazione, alla semplificazione, all'essenzialità: è naturalmente condotta a cercare regolarità e simmetria e a richiederle nelle produzioni o artefatti: elabora il concetto (che ha sempre una «comprensione» di note in relazione con l'esperienza, la cultura ed il sapere di ognuno); elabora norme per il lavoro stesso dell'intelletto.

Ma in arte l'opera di intellegione è già avvenuta, e l'attività dell'analisi, astrazione e sintesi si svolge in un piano o campo d'azione diverso: nello studio della composizione delle intuizioni di immagini particolari. Si svolge anche in *modo* diverso: *intrinsecamente* alla rappresentazione, perché qui non ci si rivolge all'intelletto, ma alla sensibilità (la vista), anche se le distinzioni hanno un valore molto relativo. Il lavoro mentale precedente, quello che fa parte ormai dell'esperienza del pittore, è presente come *materiale mentale* che viene usato nell'immaginazione del contenuto del quadro, presiede alla sua realizzazione. Ma l'immaginazione *non è pensiero*: il pittore *immagina* nel momento dell'intuizione, *non pensa* ciò che vede mentalmente, e solo nel momento della ricerca espressiva interviene la riflessione che altalena dialetticamente fra successive immagini. In arte, simmetria, regolarità, strutturazione armonica s'impongono intuitivamente nel corso della realizzazione dell'opera.

La storia dell'umanità testimonia l'importanza dell'astrazione: la «concettuale», la «scrittura», l'immagine stessa in funzione magica e rappresentativa o simbolica ne sono prove. In tutti questi processi tuttavia si può notare che ci si riferisce sempre a «note» realistiche constatabili per esperienza diretta, codificate e usate per richiamarle alla mente dell'altro cioè per comunicare q.c. mediante decodificazione. Lo scopo è essenzialmente ed esclusivamente pratico: comunicare, conservare, scambiare, evocare conoscenze, sensazioni, emozioni.

Sul piano pratico dunque l'uomo ha fatto e fa, per necessità, un uso sempre maggiore dell'astrazione: comunicare il sapere mediante concetti e formule e comunicare emozioni e sentimenti mediante rappresentazioni di immagini.

Nell'evoluzione storica si è passati sempre più da una comunicazione del pensiero ad una sua contrazione, sostituendolo con segni, sigle, immagini stereotipe, colori che provocano associazioni e riflessi condizionati giungendo al trionfo del grossolano, del sensazionale, del crudo. Ma sul piano estetico - che non ha niente a vedere con quello pratico - il grado di sensibilità è in gran parte genetico e l'educazione può soltanto far evolvere quel che già c'è in ciascuno.

Mentre il messaggio propagandistico che si fonda sull'uso dell'astrazione colpisce anche inconsciamente l'emotività dell'individuo connessa con esigenze pratiche, ma non coinvolge per se stesso esigenze estetiche, l'opera pittorica in cui l'astrazione è portata analogamente all'estremo (nell'astrattismo) urta quelle estetiche e nulla ha da fare per quelle pratiche. Perciò viene respinta. Non parla all'intelletto e provoca un'emozione negativa.

Ciò che vale sul piano dell'utile economico nella pubblicità, la suggestione, impedisce il pensiero, scatena forze istintive, stimola il consumismo, non vale sul piano dell'arte.

Nel mutamento della civiltà l'orgia dell'immagine che viene imposta produce e provoca o impone anche un nuovo modo di apprendere, rapido, subito cancellato da un'immagine che si sovrappone a quella precedente e non lascia tempo e spazio alla riflessione e alla meditazione. E così è anche per la parola: l'inflazione, la retorica, il garbuglio investono l'uditore che rimane frastornato e ascolta sempre meno, subissato dagli slogan e dalle frasi ripetute e ormai insignificanti, eppure radicate nelle orecchie, portato via come foglia sulla corrente del fiume logorroico che scorre ogni giorno e ogni ora dalla radio-TV, giornali, discorsi...

Oggi l'immagine usata a scopo pratico commerciale dev'essere scioccante, rapidamente incisiva per diventare persuasiva e resistere nella me-

moria. Non si dica che qui si è nel campo dell'arte; si è su un piano analogo a quello concettuale, pratico ma non estetico; si rappresenta ma non si esprime: si è nel campo della segnaletica, non in quello dell'arte. «I segni artificiali convenzionali rappresentano ma non esprimono: parlano all'intelletto come i caratteri e le figure geometriche, ma non al cuore, alle passioni, ai sentimenti...; si sono spogliati e hanno spogliato anche noi di quel linguaggio naturale che è in noi quando veniamo al mondo, ma che, se non lo adoperiamo, rimane inutilizzato, e che sopravvive soltanto nell'arte». Così Thomas Reid citato in Huyghe (*Discorso con il visibile*, Parenti, p. 35).

Quando l'uomo non ha intenzione di comunicare conoscenze, ma produce come atto gratuito, per il solo piacere creativo proprio, e soltanto secondariamente offre la stessa gioia ad un altro suo simile, quando ci poniamo sul piano estetico, forse che non ci si deve riferire ad un preliminare possesso di concetti conoscitivi e immaginativi, quindi già «astratti» per promuovere l'emozione connessa con l'immagine? E se un'immagine non ottiene questa emozione estetica, non perché il fruitore non abbia la capacità e la cultura necessarie, poiché si sa bene che per capire un'immagine, si richiede di appartenere ad uno stesso piano culturale, allora si deve pur trovare la ragione del fallimento estetico nell'autore di essa. Qual è questa ragione, a prescindere dal fatto di non aver raggiunto il livello dell'arte? Ecco il problema.

L'ASTRATTEZZA NON È ALTRO CHE LA CARATTERISTICA DI CIÒ CHE È ASTRATTO, È CIÒ CHE DERIVA CIOÈ DALL'ASTRAZIONE. OGNI ASTRATTEZZA È SEMPRE UNA ELABORAZIONE DELL'IMMEDIATA PERCEZIONE SENSIBILE

Io concordo con la tesi del Worringer (*Astrazione ed empatia*, Einaudi) che l'astrazione operata dai primitivi sarebbe la conseguenza della loro volontà di «fissare» q.c. per orientarsi e raffigurarsi nel flusso mutevole della realtà. La ritengo la soluzione adottata in relazione ai mezzi a disposizione per realizzare segni e ornamenti. I fittili sono di argilla e sull'argilla l'unico modo di realizzarli è il graffito agevolmente ottenuto agendo con ossa appuntite e stecchi. Così si spiega anche la scrittura cuneiforme e così nasce il primo ornato geometrico semplice:

per es.  oppure  o  o  o  , etc.

L'ornato stilizzato di foglie, fiori, teste di bestie e delle stesse bestie familiari in quel tempo, è già posteriore e testimonia come un'evoluzio-

ne dei mezzi, così il processo mentale stesso verso forme non più semplicemente «geometriche», ma simili a quelle che contraddistinguono lo schema e lo schizzo di chiunque voglia operare una rappresentazione.

Sono conseguenti all'operazione mentale di astrazione sia la *deformazione*, la caricatura, sia la *trasfigurazione* e la stilizzazione, sia la figurazione allegorica e simbolica. Ogni volta viene operata una scelta di tratti caratteristici che vengono «astratti» e rappresentati. La «forma» nasce perché inevitabilmente chi si accinge a rappresentarla si è impadronito dei suoi elementi dopo averli prima isolati, astraendoli, poi ricomposti facendone «sintesi».

L'ASTRATTISMO

L'astrattismo, come ogni *ismo*, è invece una forzatura, è la degenerazione del naturale processo mentale dell'astrazione, fondata sul presupposto, del tutto intellettualistico, che possa essere legittimo in arte, e, massime, nella pittura, fare a meno di riferirsi in qualche modo a una forma che possa rievocare l'immagine di una realtà percepita, ed abbia validità anche la forma *informe*, contraddizione in termini, che dovrebbe costituire invece la «realtà» *nuova* del quadro, e possa impunemente essere *imposta* come tale alla visione del prossimo, al suo consenso, con la pregiudiziale supposizione che costituisce un'emozione sufficiente.

L'astrattismo nasce intellettualisticamente per l'illusione di portare sul terreno della pittura - che è terreno della rappresentazione formale - le scoperte della Scienza estese oltre i limiti dell'esperienza comune, della sensorialità, e quindi di estendere una presunta rappresentabilità oltre i limiti propri della sensibilità comune. Ma le leggi che presiedono alla visione comune sono proprie anche dell'artista-pittore, ed egli compie un'arbitraria illegittima violenza a tali leggi volendo «rappresentare» ciò che è fuori dei limiti della rappresentabilità e ciò solo per analogia alle scoperte scientifiche, o addirittura dissolvendolo. Si tratta di due leggi diverse: nella Scienza il metodo che porta alla scoperta conoscitiva può essere in qualunque momento verificato nell'esperimento, e l'esperimento rimane entro le leggi proprie dell'esperienza umana, e senza questo rispetto l'uomo non potrebbe impadronirsi della realtà che si sottende alla percezione; ma nell'Arte il metodo che porta ad una rappresentazione la quale non rispetti l'esperienza e la natura del vedere (e quindi le leggi stesse del vedere) non ha validità e non può mai trarre profitto dall'esperienza dell'uomo.

Giustamente l'Huyghe afferma che l'astrattismo che esige il sacrificio totale o eccessivo del riferimento al «reale» e a quello che si è concepito erroneamente come la sua «imitazione», «dimentica che il problema dell'arte è un problema umano, che ogni cosa esiste in rapporto all'uomo e che ogni elemento accessorio, realismo o plastica, non può astrarsi da un terzo fattore, quello dell'espressione». (op. cit., p. 89). Se esso per liberare l'immagine ha tentato di «esprimersi direttamente con i mezzi che le son propri, linee e colori, e, agendo sulla sensibilità, provocare uno choc... che risveglierà nello spettatore certi sentimenti e certi stati d'animo» il suo errore «consiste nell'avervi cercato soltanto un gioco plastico e nell'aver rinunciato a una funzione di interprete» (ivi).

«La potenza delle immagini, rivalutata dall'arte, non deve lasciarsi corrompere da quell'intellettualismo sfrenato che oggi le va costruendo intorno tutto un codazzo di teorie... L'opera d'arte, con le immagini che ci propone, ci presenta una *visione* del mondo; il pensiero ci presenta invece una *nozione*. Se i loro mezzi non devono assolutamente confondersi, i rispettivi risultati possono sostenersi e rinforzarsi a vicenda. E piena conoscenza si avrà forse soltanto *quando immagine e pensiero si integreranno perfettamente*» (ivi, p. 64).

Dire l'astrattismo «idea della *sostanza* dell'arte del nostro secolo» o «il modo di portare l'arte al livello dei grandi temi sociali e culturali del tempo» (Argan) ripropone di chiedersi ancora che cosa sia l'Arte in pittura, come carattere o qualità o valore, e ad esaminare che rapporto ci può essere fra i grandi temi del nostro tempo e l'Arte, e quale è il «livello dei grandi temi sociali e culturali» del tempo, quando si concepisca l'arte nella propria essenza e autonomia rispetto agli altri aspetti della vita nel nostro tempo, come del resto fu anche in passato. La «sostanza» dell'arte non può essere concepibile se non come «il suo modo di essere qualitativo in un certo tempo», e, invece, sotto il termine di arte si comprende ogni realizzazione fatta ad opera di gente classificata come «artista» ma si prescinde evidentemente dal fatto che questi «artisti» abbiano o no raggiunto la *qualità* o carattere dell'arte.

Quando si pone attenzione alla pittura che non rappresenta alcun contenuto significativo, abbiamo, si dice, «un gioco di *vuote forme*». Ma forme «vuote» non possono esistere nè esistono forme «informi». Perché vi sia una «forma» occorre che essa lo sia di qualcosa. L'amorfo, anche se si può ipotizzare come «macchia di colore», è appunto un vuoto, non rappresentativo, non significativo. Si dice che «rappresenta» un'emozione dell'artista. Ma l'emozione per sè stessa non è rappresentabile, è per sè stessa ancora «a-morfa». Per realizzarsi, dev'essere significante sia per l'artista che per il fruitore: deve cioè tradursi in immagine, in

forma. Anche da questo punto di vista, non può esistere un "vuoto": e quando lo si nota, è evidente, esso documenta appunto il "vuoto artistico", l'incapacità di un'artista a realizzare un'adeguata espressione. L'astrattismo ha dissolta la rappresentazione e appunto perciò non può più dirsi pittura nel senso proprio della parola.

Per l'Argan, l'astrattismo non è il non-figurativo, ma è «il trapasso dell'opera dallo statuto di immagine a quello di oggetto» (in *Espresso*, recensione al 2° vol. del Brandi). E come tale è un semplice documento bruto, la cui espressione bruta non procura l'attivazione del processo psichico necessariamente connesso con la vista. Sempre un'opera si presenta come *oggetto* di percezione! L'Argan vede la marcia dell'astrattismo a cominciare dal cubismo. Dice che le Avanguardie ne sono le punte polemiche e afferma che «l'astrattismo non è una corrente, ma il confluire e l'attestarsi quasi contemporaneo di tutte le correnti... avanzate». Ma dove c'è visibile polemica si fa scoperto uno scopo che è estrinseco all'arte, la quale, invece, ha come fine sè stessa. Dove c'è corrente, fronte, marcia, polemica, si rivela che lo scopo vuol essere un comune denominatore e sottomettere l'autentica originalità di ciascun artista ad un fine di battaglia!... Che opere d'arte possono nascere in siffatte condizioni?

L'ASTRATTISMO E IL PUBBLICO

Per secoli le conoscenze scientifiche si sono diffuse a partire dalle élites (sacerdoti, saggi, studiosi, aristocratici dell'ingegno e del pensiero) verso categorie sempre più larghe del popolo, accrescendone così anche la sua forza; si sono diffuse dalle Università, passando poi alle scuole medie superiori e inferiori e poi alle scuole elementari. Ora, invece, il sapere si restringe a minoranze sempre più piccole di specialisti, mentre le masse sono nell'impossibilità reale di parteciparvi, cogliendone solo frammenti senza reale comprensione e possesso, rimangono tagliate fuori e sono in balia dei pochi che l'hanno conquistato e lo posseggono. Avviene forse così anche nel campo dell'arte? Un tempo erano i poliedrici artisti a creare opere che avevano una comunicatività e una possibile fruizione da parte del popolo, oltretutto delle classi dominanti, ora gli artisti producono opere che tagliano fuori il popolo dalla comprensione e dall'emozione: sono roba da iniziati. I loro saggi, le loro sperimentazioni, le loro elucubrazioni non "parla-

no" più all'uomo del popolo. Eppure «la forma di una rappresentazione non può essere disgiunta dal suo fine e dalle richieste della società in cui un dato linguaggio visivo è valido». (Gombrich, *Arte e illusione*, Einaudi, p. 111).

Gli artisti hanno operato un distacco - analogo a quello degli scienziati e dei tecnologi - dalle possibilità sconosciute ed emotive dell'uomo comune. Si sono arrogati il diritto di presumersi "privilegiati" e di segregarsi, quasi accartocciandosi in sé stessi e su sé stessi, solipsisti ed egocentrici; si sono abbandonati ad orecchiature di frammenti di scoperte scientifiche e di teorie, proprio come i comuni mortali, impigliandosi nell'intellettualismo anziché condividere motivazioni universali. Così è nato l'isolamento di questi pseudo artisti e delle loro opere dalla stessa società in cui pur vivono. Nonostante i tentativi di persuasione e la pubblicità di critici e di galleristi.

È ben vero che c'è bisogno di isolamento e di silenzio per meditare prima di creare, come danno esempio gli eremiti, ma una volta raggiunta la propria esperienza interiore c'è necessità di confrontarla con quella collettiva: se non si "parla" alla collettività si fallisce anche il valore prodotto dalla ricerca.

Disse Jung: «il vero vantaggio per l'artista è la sua relativa incapacità di adattamento... Essa gli permette di scoprire ciò che manca agli altri». Ma se egli, non adattandosi a una cultura da lui ritenuta "asfissiante", alla sclerosi delle accademie, ritiene che ad un certo accumulo, comunque di faticose secolari conquiste, che pur presentano aspetti negativi da correggere, molte deficienze da colmare, sia da contrapporre il misconoscimento della necessità di regole, la distruzione o l'ignoranza delle conquiste, il caos del soggettivismo, il complesso baratro dell'inconscio, calderone di magma in cui si avviluppano gli effetti delle repressioni, della disciplina degli istinti con gli impulsi disordinati della sensualità, quanto ne è risultato è forse migliore e più veramente adatto al comune mortale? È questo che ogni uomo cerca nelle loro opere?

L'arte è sempre stata il linguaggio delle rivelazioni dello spirito umano, cresciuto con la cultura in seno all'"universo" costituito dalla Natura e dalla Storia. Nel momento in cui viene operata la sua esteriorizzazione per ogni altro uomo, è necessario che esso parli, divenga percepibile e mediante l'emozione giunga a coinvolgere tutto l'uomo. Quindi anche ciò che l'esperienza e la conoscenza, la cultura e la storia, pur entro i limiti a lui possibili, l'hanno fatto diventare. Ma ciò che non può essere percepito tramite l'emozione, perché "linguaggio" incomprensibile, anzi repulsivo, è vano ed inutile.

L'IN-FORMALE

L'astrattismo è negazione dell'immagine e della sua rappresentabilità, è il non-figurativo, l'informale.

La grande frattura è fra il figurativo e il non-figurativo, il formale e l'informale. L' "astratto" appartiene ancora al campo figurativo, al formale: infatti il risultato dell'astrazione comporta il riferimento a qualcosa da cui si è potuto astrarre. Quanto ha attinenza con la figura, la forma, la rappresentazione, non può prescindere da un rapporto visivo con la realtà empirica anche quando non è più opera dell'immaginazione concettiva, ma della fantasia creatrice. Tutto ciò che è prodotto per astrazione è necessariamente concepito e realizzato dopo quel rapporto: le "stilizzazioni" di fregi e figure geometriche, la pittura preistorica o quella primitiva, la pittura egizia o quella bizantina, tutto il realismo, il verismo e il naturalismo sono figurazioni che presuppongono sempre e comunque un processo astrattivo in riferimento alla realtà naturale o, meglio ancora esistenziale.

Per questa condizione il figurativo è comprensibile, è su un piano umanamente coinvolgente perché passando per gli occhi si ricongiunge mentalmente all'esperienza di ciascun vedente e al processo generale conoscitivo della realtà in cui ciascuno è posto dalla nascita, e richiama inconsciamente il "riconoscimento" pur rimanendo sul piano estetico più che su quello concettuale.

Diversa è invece la questione per quel che riguarda il non figurativo, l'informale. Questo non ha nulla a vedere con una vera astrazione; esso non è ricostruibile nella mente dell'osservatore e, proprio per questo, non è comprensibile. Anche quando, per la pretesa emozionalità che dovrebbe essere sua essenza, costituisce il motivo della sua informalità, rimane solo un'esclusiva affermazione soggettiva del produttore, uno sfogo fine a se stesso, estrinsecato sì violentemente verso l'osservatore, ma senza possibilità di coinvolgerlo. Nasce e muore in sé stesso, non è socialmente aperto e condivisibile.

L'informale corrisponde allo stadio aristotelico della "potenza" che per diventare comprensibile deve *attuarsi* nella forma. L'incomprensibilità, che diviene incomprensione da parte del soggetto che sta dinanzi a quell'oggetto privo di forma, non riguarda l'aspetto concettuale, anche se vi ha riferimento come ogni singolo oggetto, per essere presente alla coscienza, ha bisogno di essere classificato e per ciò inserito in un concetto.

L'informale non è concettualizzabile, ma non sa dare neppure nessun'altra emozione che non sia lo choc dell'incomprensibilità, che ben

presto induce ad abbandonarne la vista per cercare un migliore oggetto di stimolazione spirituale.

Quando si legge nelle parole del Fry che i post-impressionisti «non intendono di *imitare* la forma, ma di *crearla*, non intendono imitare la *vita*, ma cercare un'*equivalente* della vita. Essi vogliono cioè delle immagini che... siano capaci di colpire la nostra immaginazione disinteressata e contemplativa con qualcosa che abbia la *stessa vivezza* con la quale gli oggetti della vita reale fanno appello alle nostre attività psichiche» si sente che si sta barando. Primo, la vita non ha equivalenti; secondo, che quegli artisti vogliano dare immagini tali da colpire la nostra immaginazione disinteressata non significa affatto che lo abbiano saputo fare; terzo, il *qualcosa* che abbia la stessa vivezza degli oggetti della vita reale, si riferisce ad immagini remote da quelle della quotidiana realtà evidentemente appartenenti alla loro soggettività. Possono tutt'al più documentare lo stato d'animo di un uomo, in tutta la sua incomunicabilità proprio perché esclusivamente soggettiva. Ma sul piano dell'arte non sappiamo che farcene. Potranno servire alla psicanalisi, all'interprete del costume, allo studioso di un periodo storico, ma sul piano dell'arte testimoniano solo il caos, la povertà creativa, l'egocentrismo, l'estemporaneismo che si è sottratto alla lunga opera di finitura alla quale, soltanto, l'artista che si vuole assicurare un posto nella storia, sottopone il suo lavoro.

Che il linguaggio artistico sia e non possa essere altro che strettamente individuale rispetto alla lingua di cui l'arte si serve, non può esimersi chi lo afferma dal vedere che, se tale linguaggio non conosce la logica e la sintassi e il significato delle parole con cui si esprime, non è un linguaggio, ma un criptogramma, forse, persino, senza alcuna possibilità di essere decifrato. Così come viene documentato nel nostro tempo da quei pretesi artisti che hanno, con l'appoggio di altrettanto pretesi critici, tentato di gabellare per *arte* solo l'intellettualistica polemica dell'impotenza.

Se il pittore pretende di parlare un linguaggio che non può essere inteso anche se qualcuno tentasse di renderlo intelligibile, è perché non è riuscito a parlare o perché non aveva niente da dire o perché proprio le sue parole non erano intelligibili. E, a questo proposito, è assai persuasivo quanto il Gombrich dice a proposito della sua esperienza al servizio d'ascolto durante la guerra. «Ci si rese conto in quale misura ciò che già sappiamo, o che ci attendiamo, influenzi il nostro ascolto; *bisognava sapere* che cosa poteva essere detto per sentire ciò che veniva *effettivamente* detto...». In altre parole, il messaggio ha la funzione di operare una selezione fra possibilità. E ciò dipende dalla conoscenza del linguaggio e dei contesti in cui viene usato. Ma se tutto ciò manca?

RIASSUNTO - L'A. cerca di individuare le ragioni per le quali l'astrattismo e l'informale sono intellettualistiche forzature di quella normale operazione mentale che è l'astrazione, essenziale sia sul piano conoscitivo che nelle espressioni estetiche. Si travalicano i limiti entro i quali il risultato dell'astrazione è ancora comprensibile e valido per la comunicazione. Anche nell'Arte ci si riferisce ad un preliminare possesso di concetti-immagini-sentimenti. Definire l'astrattismo «la sostanza dell'arte del nostro secolo», «un gioco di vuote forme» non solo è un inganno, ma anche una vera sciocchezza. Saranno sempre essenziali elementi dell'Arte, la significatività e l'armonia. Le ricerche di originalità per suggestione di un orecchiato scienzifismo e nell'illusione di poter esprimere l'inesprimibile caos psichico o rappresentare l'informale di una soggettività avulsa dalle esigenze universali della decodificazione, non giungono al livello dell'Arte e rimangono documento di impotenza artistica.

RESUMÉ - L'A. cherche à individuer les raisons qui expliquent l'abstractisme et l'informal tel un forçement intellectualiste d'une normale opération de la pensée - l'abstraction - essentielle pour la connaissance et les expressions esthétiques. On dépasse ici les limites dans lesquelles le résultat de l'abstraction est tout à fait compréhensible et valable pour la communication. Aussi dans l'Art se réfère-t-on à une possession prééliminaire de concepts-images-sentiments. Définir l'abstractisme «substance de l'art de notre siècle», «un jeu de formes vides» n'est pas seulement une tromperie, mais aussi, une vraie sottise. La signification et l'harmonie seront toujours les éléments essentiels de l'Art. Les recherches d'originalité sous la suggestion d'une Science par oui-dire et dans l'illusion d'exprimer l'inexprimable chaos psychique ou bien l'informal d'une subjectivité sevrée des exigences universelles de la décodification, n'atteignent pas le niveau de l'Art et sont des documents d'une impuissance artistique-créative.

