

## ***L'INFORMALE: UNA POETICA DISINTEGRATA.***

Il termine "Informale" è un'etichetta ambigua che accoglie eteroclitiche esperienze artistiche anti-figurative tra la fine della seconda guerra mondiale e gli anni Settanta, che muovono da una stessa necessità espressiva ma si manifestano in modi assai differenti, impedendo una chiara lettura di una corrente artistica tanto disorganica quanto dirompente. La carica destabilizzante dell'Informale prende avvio dalle arti visive per poi influenzare anche la musica, la letteratura, e in senso più ampio le nuove generazioni di intellettuali nel secondo dopoguerra. Il primo ad aver provato a fornire una definizione è stato il critico francese Michel Tapié che nel 1952 parlando di questo fenomeno come di una "art autre", altra rispetto ai canoni tradizionali della raffigurazione pittorica, affermava:

i pittori, con l'apparente libertà di una tecnica moltiplicabile all'infinito in nuove ricerche, agiscono deliberatamente senza di essa in un *informel* che si comporta nei confronti dell'abituale imperativo formale con la più indifferente disinvoltura e la più feconda anarchia. L'occidente scopre finalmente il Segno, e esplose nella veemenza di una calligrafia trascendentale, d'una iper-significanza ebbra della crudele vertigine di un divenire allo stato puro. (1)

La tecnica dell'informale (o meglio le tecniche: *tachisme*, *action painting*, pittura segnica, ecc.) lancia una sfida al realismo convenzionale dell'arte figurativa, avvalendosi delle riflessioni di Kandinskij sui puri valori astratti di linee e colori ma rielaborandoli alla luce della frattura storica che il conflitto mondiale aveva sancito. Infatti il Segno puro assume il valore di un gesto non solo artistico ma politico, e si lega alla necessità di ripartire da zero alla ricerca di nuove coordinate visive dopo che l'uomo aveva annientato la solidità dell'arte figurativa tradizionale. Gli artisti informali colgono che il dominio della figura è compromesso, e perciò sperimentano nuove tecniche per rifondare un linguaggio artistico con cui mostrare all'umanità la degenerazione dei principi politici e culturali su cui si fonda l'Occidente. L'Informale, pur non essendo stato né una scuola né una tendenza, si delinea come una convergenza di maniere diverse per continuare a creare arte a partire dalla materia stessa, dai segni minimi, dalle macerie della Figura ormai dissolta:

L'Informale indaga sulle possibilità espressive ed emozionali della materia; ne evidenzia la struttura, ne esalta le ambiguità morfologiche, siano esse le trame di iuta, gli strati di colore sovrapposti o le raschiature, i grumi, i frammenti. Le opere informali sono portatrici di una tensione che potenzia la volontà conoscitiva nel tentativo di raggiungere la misura della propria finitezza.(2)

Per ritrovare una nuova purezza dello sguardo l'uomo non può affidarsi alle figure precostituite ma deve indagare il proprio rapporto con gli strumenti del fare artistico, interrogandosi sulle possibilità insite ai differenti materiali utilizzati e al gesto stesso dell'artista in relazione alla propria opera. Quindi l'Informale - prosegue Lea Vergine - si avvale «di un segno violento, febbrile, barocco, adoperato per tradurre il repertorio di quelle percezioni, non accompagnate dalla consapevolezza, che vanno accumulandosi al di sotto della soglia del cosciente e che vengono poi elaborate nel processo dell'invenzione pittorica»(3). Nulla può essere dato per acquisito, ogni gesto deve essere scomposto e analizzato affinché venga liberata la carica inconscia primordiale che soggiace ad ogni azione umana. Allo stesso tempo nulla può essere lasciato al caso. Non si tratta infatti di rendere artistica una gestualità incontrollata, ma di prendere coscienza dei significati ulteriori che si annidano nella materia e nell'energia del gesto; come dichiarano sia Pollock che Dubuffet pur usando tecniche diametralmente opposte:

Quando sono *nel* mio quadro, non sono cosciente di quello che faccio. Solo dopo una specie di "presa di coscienza" vedo ciò che ho fatto. Non ho paura di fare dei cambiamenti, di distruggere l'immagine, ecc.

perché un quadro ha una vita propria. Tento di lasciarla emergere. Solo quando perdo il contatto con il quadro il risultato è caotico. Altrimenti c'è armonia totale, un rapporto naturale di dare e avere e il quadro riesce.(4)

il punto di partenza è la superficie da animare – tela o foglio di carta – e la prima macchia di colore o d'inchiostro che vi si getta: l'effetto che si produce, l'avventura che ne risulta. È questa macchia, a mano a mano che la si arricchisce e la si orienta, che deve guidare il lavoro.(5)

Ecco perché Dubuffet giunge ad affermare che «ogni materiale ha il suo linguaggio, è un linguaggio», sintetizzando il punto di coesione di tutta l'esperienza informale. Gli artisti sentono la necessità di spezzare i codici precostituiti dell'arte, sperimentando fisicamente l'iper-significanza del Segno secondo diramazioni semantiche non preventivabili. L'obiettivo non è annientare la Forma, disperdendosi nell'*impasse* della non-forma, ma andare alla ricerca di forme "altre", ovvero possibili altrove in cui i significati possano coagularsi liberamente nello spazio sotto l'azione gestuale dell'artista; perciò - sottolinea Maurizio Calvesi - l'Informale si è configurato come:

un complesso di ricerche e di fermenti che hanno quale comune denominatore l'impegno, tuttora attuale, di superare le vecchie concezioni idealistiche, spiritualistiche e razionalizzanti della Forma, e tanto l'immagine astratta come l'entità eidetica e trascendente il fenomeno, quanto l'immagine naturalistica come effigie e simbolo, riferibile ai fenomeni ma distinta da essi, per vagliare le possibilità ulteriori, altre, di una forma che si proponga essa stessa come fenomeno.(6)

L'impulso innovativo degli informali muove verso l'esplorazione delle zone buie dello sterminato campo del possibile, spazi non formalizzati, nei quali i segni si trovano allo stadio primordiale di puri significanti privi di una connotazione determinata. Non si tratta di edificare spazi ulteriori di conflitto ma di far emergere le contraddizioni interne alla Forma, in modo tale che essa si manifesti come “fenomeno” in continua mutazione. In questa prospettiva la Forma si determina in quanto provvisoria configurazione significativa all'interno del flusso ininterrotto di segni irrelati. Il caos - come sapevano le antiche cosmologie greche e come ha teorizzato poi la fisica quantistica - non è uno spazio vuoto ma la condizione imprescindibile in cui si muovono e interagiscono gli elementi di un sistema, fino alla creazione probabilistica e provvisoria di aggregati più o meno stabili. Ogni forma convenzionale è il risultato di questo processo incessante, che viene razionalmente delimitato per renderlo convenzionale ed agibile. Ma questa categorizzazione delle forme, necessaria per la semplificazione di sistemi complessi, porta con sé il parziale occultamento del magma dell'informe e del divenire delle forme. L'Informale ha l'esigenza di scovare gli aspetti non formalizzati della Forma, attraverso una scomposizione fenomenologica della percezione delle forme alla ricerca - sintetizza Tapié - di nuove valenze segniche:

l'Informale aveva una nuova possibilità di trascendenza nella Non-Non-Forma, aprendo così un'infinità di nuove porte verso un inesauribile indefinito formale posto in condizione di essere sfruttato al di fuori, questa volta, di ogni possibile accademismo, poiché qui non vi è più possibilità per qualsiasi gratuità, per qualsiasi Gioco.(7)

Non stupisce allora che Francesco Arcangeli, il più raffinato critico di questa corrente, abbia individuato nella pittura di Turner il predecessore non solo degli impressionisti ma soprattutto dell'Informale. Infatti il percorso di dissipazione dei confini convenzionali dell'immagine compiuto da Turner può essere interpretato come il tentativo di mostrare la mai sopita componente non-formale della Forma in una compresenza che scioglie le nette separazioni tra elementi eteroclitici, tra la realtà e la percezione della realtà. Arcangeli a proposito del dipinto di Turner *Il Castello di Norham* (1835-40) afferma che esso si potrebbe definire già «legittimamente informale», facendo attenzione però a non cadere in errore confondendo il significato stesso del termine informale: infatti - precisa - «informale non vuol dire senza forma, ma denuncia semplicemente l'assenza della forma premeditata». Il realismo di Turner sta nella volontà di mostrare il dato reale attraverso il filtro della percezione umana ma senza la sovrastruttura

aprioristica della decodificazione razionale che porta alla cristallizzazione delle forme e della luce. La presunta oggettività del dato connessa alla premeditazione della forma restringe l'ampia gamma del campo visivo e non consente di sondare le possibilità semantiche del flusso indeterminato dei segni e dei colori; così «nel dipinto di Turner la forma sembra casuale, e lo spazio è invaso da larve, da labili macchie senza collocazione prefissa, Turner, insomma, spalancando totalmente lo spazio fin quasi a distruggerlo, sfocia, come concezione e significato, nell'informale»(8).

Le macchie, le larve, il pulviscolo che si mescolano sulla tela di Turner sono il risultato di una totale apertura spaziale che, liberata dalla categorica predeterminazione delle forme, rivela l'inespressa molteplicità semantica del "fenomeno" a cui è stata concessa autonomia di movimento. Non si tratta di distruggere le forme ma liberare la forma informale dai regimi scopici tradizionali, affinché possa riacquisire ai nostri occhi il proprio valore organico, la liquida mutevolezza. Perciò l'Informale è antfigurativo ma non antiformale, e si configura piuttosto come «una forma che cerca di carpire il segreto, il primordio della vita, ciò che della vita è l'insorgere irriflesso e irrimediabile». Ecco perché nell'interazione tra soggetto e materia gli artisti informali come Pollock e Wols – continua Arcangeli – si rivelano «individui fino all'estremo, ma reagiscono col massimo della spontaneità a spinte profonde e necessarie, che si oppongono agli alti poteri del capitalismo e delle rivoluzioni come han preso corpo finora, prefigurando nella spontaneità dell'impulso vitale una politica ancora di là da venire»(9).

La mobilità irrisolta della forma informale, che destabilizza le forme cristallizzate e fa emergere gli abissi primordiali dell'uomo a contatto con la materia pura, apporta una rivoluzione radicale del linguaggio, tale da esigere nuove approssimazioni categoriali. La proposta più utile per il nostro discorso sembra essere quella avanzata da Julia Kristeva nel suo *La rivoluzione del linguaggio poetico* (1974), in cui affrontava il concetto di “*chora* semiotica”, in quanto coesione di “cariche energetiche” e di “marche psichiche”. La semiologa riprende il termine *chora* usato da Platone nel *Timeo* «per designare una articolazione provvisoria, essenzialmente mobile, costituita da movimenti e dalle loro stasi effimere», e lo espande in «una totalità non espressiva costituita da queste pulsioni e le loro “stasi” in una motilità tanto movimentata che regolata»(10). La *chora* è allo stesso tempo rottura e articolazione, secondo un andamento ritmico non preordinato in un *continuum* formale che attraversa momenti di stasi e di moto variabile:

Senza essere ancora una posizione che rappresenta qualche cosa per qualcuno, vale a dire senza essere un segno, la *chora* è nondimeno una posizione che rappresenta qualcuno per un'altra posizione vale a dire che non è ancora un significante, ma si genera in vista di una tale posizione significante. Né modello né copia, è anteriore e soggiacente alla figurazione dunque alla speculazione e non tollera analogie che non il ritmo vocale o cinesico. [...] Siamo qui in una modalità della significanza dove il segno linguistico non è ancora articolato come assenza d'oggetto e come distinzione tra reale e simbolico. (11)

La *chora*, come nella fisica quantistica, identifica una posizione di volta in volta mutevole che può essere fissata solo in uno dei suoi aspetti relazionali, ma non può essere determinata mai completamente. Essa si colloca prima e durante il processo di figurazione, e di conseguenza è portatrice di una iper-significanza che non si lascia catturare fino in fondo dalle discontinuità formali che l'uomo immette nel *continuum* della significazione. L'arte Informale, dunque, si avvale della collisione tra pulsioni energetiche della materia e pulsioni psichiche che salgono dalle profondità inconscie, cosicché ogni opera si configuri come articolazione provvisoria della continuità inarticolata del segno.

L'Informale, però, non è solo un gesto estremo per dichiarare l'autonomia dell'arte dal significato e dalla storia, ma anzi è proprio un gesto necessario per radicalizzare il “grado zero” a cui era giunto il linguaggio a causa della violenza della storia. Infatti la crisi post-apocalittica del secondo dopoguerra sembrava aver fatto “tabula rasa” di ogni possibilità espressiva, dissolvendo i legami tra uomo e mondo in un caotico magma di esperienze prive di senso. Gli strumenti ermeneutici tradizionali non erano più in grado di organizzare il mondo e di dare un senso alle azioni umane, destabilizzando nel profondo la validità del linguaggio, che in quel momento si scopriva incapace

di razionalizzare e tradurre in parole la tragica assurdità del conflitto mondiale. Dopo Auschwitz, infatti, la cultura era divenuta - secondo la nota definizione elaborata da Adorno nel 1966 - "spazzatura", «poiché essa si è restaurata dopo quel che è successo nel suo paesaggio senza resistenza, è diventata completamente ideologia»<sup>(12)</sup>, incapace di dire alcunché di valido sull'inferno "reale" creato dalla malvagità dell'uomo. In realtà Adorno aveva constatato l'impossibilità della cultura ma anche la necessità di non rimanere in silenzio, perciò auspicava la nascita di una cultura nuova che per forza di cose sarebbe rinata come un balbettio inarticolato e originario. Dunque quando afferma che «scrivere una poesia dopo Auschwitz è barbaro» intende in prima istanza sottolineare l'imbarbarimento della cultura, ma anche - a dire il vero solo dopo il dibattito avuto con Paul Celan - la necessità di raccontare quei fatti attraverso la poesia, testimoniando il dolore attraverso un nuovo linguaggio viscerale e "barbaro". L'uomo aveva realizzato la propria apocalisse ctonia, in attesa di quella celeste, azzerando la cultura e rendendola irrimediabilmente infeconda, come i luoghi che hanno subito l'effetto del fungo atomico. La crisi post-apocalittica rivela la volontà dell'uomo di superare la propria barbarie e di rifondare, dopo essersi giocato tutto, un linguaggio a partire dai minimi termini.

A questo si aggiungano le contraddittorie prospettive del progresso scientifico: atomo come nuova possibile fonte di energia ma anche come arma di distruzione di massa. L'uomo è riuscito a sfruttare l'energia dell'elemento minimo di cui sono composte tutte le cose, ma non è ancora in grado di gestirlo, mosso da un innato istinto di autodistruzione. Inoltre il fascino della teoria dell'esistenza dell'antimateria formulata da P. Dirac nel 1930, e arricchita nel 1955 dagli apporti di O. Chamberlain, E. Segre, C. Wiegand e T. Ypilantis, aveva ampliato a dismisura il campo del Possibile seppur non verificabile. In questa prospettiva cominciano a vacillare le certezze dell'uomo nei confronti delle qualità precipue della materia, per come era stata concepita sino a quel momento: il dato esterno perde consistenza ma acquista autonomia, le categorie logico-razionali non bastano più per comprendere la realtà, l'uomo scopre quanto parziale e fallace possa essere la propria comprensione del mondo, anche di quello che egli stesso ha creato proiettando sogni, desideri e paure. In una condizione di spaesamento estremo sensoriale e psichico, artisti e scrittori provano a ridefinire i confini delle proprie opere trovando nella forma informale una corrispondenza esatta e indefinita. Per queste ragioni l'Informale si configura come una poetica indeterminata e anti-poetica, che può adattarsi a molte esperienze del secondo dopoguerra ma - come vedremo - solo in pochi casi viene davvero esplorata in tutta la sua carica eversiva e contraddittoria.

In particolare nel panorama poetico italiano si assiste ad una crescente tensione verso l'informale già durante la guerra, grazie ad autori coetanei degli artisti informali, ma si avranno solo negli anni Sessanta sperimentazioni pienamente informali. Infatti a metà degli anni Quaranta già alcuni autori legati all'ermetismo affrontano un cambio di rotta decisivo che li porta ad abbandonare l'arroccamento stilistico ermetico per immergersi nella crisi del soggetto e della materia a cui li sottoponeva il conflitto mondiale. In particolare i poeti della cosiddetta "Terza generazione", quali Luzi e Bigongiari, paiono rinnegare nel secondo dopoguerra i loro esordi ermetici per indagare l'effimera consistenza dell'immagine poetica scissa dalla realtà oggettuale, in una dispersione di forme e significati che l'ermetismo non era più in grado di arginare. I poeti più giovani formati in quest'ambito e coetanei degli artisti informali sentono la necessità di contaminare la poesia con i detriti della storia, rendendosi conto che l'elitaria strategia del distacco dal reale non era più praticabile. Essi trovano nell'arte Informale l'esatto corrispettivo della frantumazione semantica che invadeva il linguaggio poetico, fossilizzato ormai da troppo tempo (sotto la dittatura) in un "poetese" altro rispetto alla complessità del quotidiano. Infatti - come sottolinea Adelia Noferi - l'antifigurativismo informale consente uno sguardo nuovo anche sul linguaggio poetico:

L'immagine, nell'Informale, non può essere che "metamorfica" (Luzi) o "anamorfica" (Bigongiari): una immagine, nella sua teteticità, sempre sul discrimine della propria antiteteticità, in un suo fenomenico consistere, darsi a vedere nella propria finitudine figurale che, perciò stesso, scatena attorno a sé ed in sé la infinità linguistica del figurabile. **(13)**

Il segno informale genera un alone indistinto, uno sconfinamento semantico, che costringe ad affrontare «l'infinità linguistica del figurabile». L'immagine è sempre soggetta a metamorfosi e anamorfofi che ne impediscono la coagulazione categoriale e la mantengo in una magmatica condizione di indefinitezza. I poeti di formazione ermetica non trovano più nella purezza della parola e delle forme il senso del fare poetico ma sono obbligati ad aprirsi al mondo e all'infinita polisemanticità del reale; infatti - secondo Oreste Macrì - negli anni Quaranta l'Informale diviene la condizione stessa della forma:

Il senso dell'essere ci dette un senso istituzionale della forma; il senso del trascendentale ci ha invitati ad un senso poetico di essa forma; qui la poesia di fronte all'altro e al non essere, trova i suoi limiti categoriali, qui, dico, nella sua stessa natura formale come assunzione simbolica dell'esistente di fronte al suo stesso enorme residuo non significato. (14)

Il mutamento di prospettiva pare chiaro ma non sfocia in un vero e proprio superamento delle istanze ermetiche, scivolando in una sorta di *impasse* figurale dominata dall'inquietudine di una forma distorta più che dall'esplorazione di forme "altre" al di là delle categorie precostituite. Nella lenta agonia dell'ermetismo si intuisce il passaggio dal «senso del trascendentale» della forma all'aporia della motilità formale, rimanendo però legato al linguaggio in senso tradizionale e senza sfociare nell'apertura di nuovi linguaggi ancora in fase di barbara formazione. Infatti Bigongiari, in un testo dedicato alla pittura di Pollock nel 1958, ritiene che la scoperta dell'uomo del Novecento sia quella di uno spazio inquieto, «spazio relativo al tempo stesso dell'esistenza, che gli respira attorno, e attorno gli si allarga, se l'esistenza respira. Spazio caotico [...] ma che appunto nel controllato disordine del caos vince lo *hasard* simbolista, il caso – questo caso intenzionato – essendo rientrato nel caos, ad appiccarvi il fuoco alle apparenze ai fenomeni precostituiti»(15).

Anni dopo lo stesso Bigongiari, con lucida analisi, ammette che «l'ermetismo, se noi volessimo trovargli una situazione storica... noi potremmo trovargli un posto che è grosso modo, il suo specifico tra il surrealismo e l'Informale»(16), evidenziando la mancanza di uno scarto decisivo che portasse la corrente ermetica verso una innovazione totalizzante del linguaggio. La sospensione di giudizio nei confronti della realtà rimane perciò vincolata alle vecchie categorie, risolvendosi nell'autonomia del linguaggio dell'arte e della poesia nei confronti delle potenzialità semantiche della materia. La constatazione dell'impossibilità di ridurre «l'infinità linguistica del figurabile» entro i limiti di un linguaggio che non si rinnova destrutturandosi - quello ermetico tra le due guerre - non basta per radicalizzare la necessità di ripartire dopo la tabula rasa del conflitto mondiale, ma resta paralizzato di fronte all'apertura di uno spazio (fisico e psichico) che non fornisce punti di riferimento.

Bisogna fare un altro tipo di discorso, invece, per gli autori riuniti da Luciano Anceschi nell'antologia *Linea lombarda* (1952), i quali vengono accomunati dalla cosiddetta "poetica dell'oggetto"(17), ovvero dal tentativo di uno sguardo fenomenologico sulla realtà, attraverso cui innestare l'aporia del senso alla realtà quotidiana delle cose. Gli autori della "linea lombarda" (Sereni, Rebora, Orelli, Risi, Modesti, Erba), pur nelle singole differenze espressive, affrontano l'inaccessibilità del dato esterno riducendo la presenza dell'io, che diviene un filtro sottilissimo della realtà, incapace di cogliere gli oggetti nella loro pienezza. Si passa dunque dalla parte dell'oggetto, che si manifesta in tutta la sua labile finitezza, una fugace apparizione visiva tanto epifanica quanto marginale. A partire dal correlativo oggettivo di Eliot e dalla figuratività delle *Occasioni* montaliane, i poeti "lombardi" cercano di cogliere la realtà quotidiana nella sua forma effimera, che sfugge a classificazioni e mina le certezze dell'occhio: ciò che vediamo è solo la razionalizzazione di un fenomeno che ci sfugge per complessità e infinità semantica.

Per queste ragioni i loro testi sono caratterizzati da un abbassamento di tono che unisce ironia, citazioni colte, elencazione di oggetti alla rinfusa, paesaggi indefiniti che si alternano ad indicazioni geografiche precise, accumuli verbali ellittici, sospensioni di giudizio. Come nella poetica Informale anche qui l'accumulo semantico risulta irrefrenabile e smisurato, espandendosi in un altrove che circonda il soggetto ma lo mantiene ai margini della comprensione. Questo io diminuito, però, non è in grado di proporre un nuovo linguaggio ma pare fagocitato dalla

magmatica frantumazione del reale, diventando anch'esso un minimo oggetto del quotidiano. Il ribaltamento radicale dell'informale non si realizza pienamente, poiché il gesto dell'artista, il corpo che agisce attraverso la parola, non riesce ad avere presa sul reale, ma si smaterializza in una approssimativa ricognizione epifanica degli oggetti-fenomeni che affollano il campo visivo.

Una data determinante per lo sviluppo della poetica informale in Italia è il 1956: anno in cui viene pubblicato il primo numero della rivista "il verri", fondata da Anceschi, e in cui esordisce Edoardo Sanguineti con *Laborintus*. Come ricorda Renato Barilli, che in quell'anno cominciava la sua attività di critico, il momento era propizio per uno strappo decisivo - anche se in ritardo rispetto ad altri paesi europei e agli Stati Uniti - in direzione di quella che Eco chiamerà "opera aperta" (18), poiché a metà degli anni Cinquanta «chiuse apparivano le forme proprie della tradizione postcubista e costruttivista, affidate a contorni netti, a stesure essenziali, a combinazioni e varianti poco numerose, cui invece si opponeva, appunto, un' "apertura" di profili, un ricorso all'accidentalità dell'esecuzione, al caso, e così via»(19).

Lo sperimentalismo dei Novissimi, promosso da Anceschi dopo "linea lombarda", nasce in un contesto nel quale la frantumazione dell'opera monolitica era ormai assodato, e perciò il tentativo di aprire completamente l'opera era divenuto una necessità improrogabile. È proprio sulle pagine de "il verri" che prende avvio una rilettura dell'Informale, volta far emergere gli aspetti più innovativi di quella esperienza, a differenza di quanto avevano fatto i contemporanei, immersi nel magma della storia con reazioni spesso di fuga dalla realtà. Infatti Anceschi nel 1958, analizzando i quadri di Wols, afferma che in essi si possano rintracciare gli spunti essenziali per le "forme del futuro" non solo in arte ma anche in poesia:

è facile dimostrare come siffatta situazione dell'arte sia parallela all'instabilità morale e sociale, all'irrequietezza delle strutture, al pensiero relativo di questi anni, come un unico impulso muova tutte le forme... un segno grafico risentito e tutto attivo quale quello di Wols descrive minutamente la storia e la condizione dell'uomo "effimero" con una intensa, sconvolgente immediatezza, quale invano cerchiamo in tanti discorsi che si perdono come scritti sull'acqua, o sulla carta dei quotidiani. E, in ogni caso, l'inquietudine del nuovo, le diverse ipotesi tecniche, l'aprirsi sempre a infinite scoperte del linguaggio segnano, nel loro variare, il tempo con una energia che sgomenta. (20)

Il segno grafico di Wols, secondo il filosofo, corrisponde alla condizione effimera dell'uomo post-atomico, tragicamente sconvolto dalla disintegrazione delle forme tradizionali ma allo stesso tempo desideroso di aprirsi verso orizzonti artistici inesplorati. Questa è "l'inquietudine del nuovo", intesa come radicale esplorazione del possibile, che spinge gli autori a sperimentare ciò che prima non c'era, ciò che sconvolge perché non è possibile prevederne i risultati. Pochi anni dopo, nel 1961(21), esce il numero speciale del "verri" sull'Informale (n. 3, 1961), con contributi di Argan, Barilli, Crispolti, Eco e una breve antologia di poetica degli artisti più significativi dell'esperienza Informale, e viene data alle stampe l'antologia dei *Novissimi*, curata da Alfredo Giuliani, nella quale sono riunite poesie di Balestrini, Pagliarani, Porta, Sanguineti e del curatore stesso. Si tratta di una coincidenza significativa perché rivela le affinità esistenti tra la neoavanguardia e l'arte Informale, in quello che è il vero e proprio tentativo di una poetica "disintegrata" in poesia. Infatti i propositi dei "novissimi", esposti da Giuliani nella introduzione e dai contributi critici degli autori selezionati, puntano in particolare su alcuni caratteri tipici anche dell'Informale: "riduzione dell'io", lo "schizomorfismo" del linguaggio, l'impegno politico del gesto verbale. Per la prima volta l'Informale esonda dall'ambito pittorico a quello poetico, mettendo in crisi la struttura del linguaggio e dando vita ad un "caos controllato" che non è solo apertura dell'opera ad un mondo inconoscibile ma anche azione politica contro la standardizzazione della lingua neocapitalista. Si assiste ad una riduzione del soggetto lirico, o meglio messo tra parentesi perché inestirpabile, che lascia spazio ad un violento corpo a corpo tra agire poetico e materiale verbale verso una inevitabile liquidazione delle forme convenzionali.

Bisogna notare che paradossalmente proprio su quel numero monografico del "verri" viene incluso un articolo di Emilio Cecchi, pubblicato pochi mesi prima, in cui per la prima volta si istituisce una relazione tra Informale ed ermetismo, affermando che «forse il fenomeno

dell'“informale” e dell'antifigurativo, con il ritardo che, nello sviluppo di ogni cultura, quasi sempre intercede tra le manifestazioni pittoriche e quelle della letteratura e della poesia, può ricevere all'ingrosso qualche chiarimento dall'altro recente fenomeno eretico, esso pure internazionale, dell'“ermetismo”», poiché – motiva Cecchi – come l'Informale «anche l'ermetismo volle fare “tabula rasa” sia della cosiddetta realtà oggettiva, sia di ogni mediazione mitica e simbolica»(22).

Edoardo Sanguineti, invece, interrogandosi sulla possibilità di una poesia “informale”, afferma che, sebbene le definizioni di *Laborintus* proposte sia da Vivaldi come *action painting* che da Zanzotto in quanto «sincera trascrizione di un esaurimento nervoso» risultino assai imprecise, l'influenza dell'arte informale e dell'espressionismo astratto dal punto di vista compositivo è stata per lui fondamentale. E a proposito della crisi del linguaggio di un soggetto “alienato” egli scrive:

La crisi del linguaggio, come crisi critica [...], intendeva esprimere, nell'intenzione poetica [...], uno stato “oggettivo” di alienazione, che, in quanto partecipato direttamente, e, per l'appunto, sinceramente, si metamorfosava intanto, lungi dall'essere rimosso, in senso “soggettivo”, come “esaurimento”, offrendo le più ricche possibilità di rispecchiamento. Lo straniamento si voleva e, credo, si doveva disperatamente, in primo luogo come straniamento, non dalla poesia [...], ma da una poesia, storicamente concreta, da una poetica letteraria, da una idea della lirica. (23)

Nel magma indistinto della “Palus putredinis” il soggetto alienato percorre i minimi segni della propria estinzione, affondando nella caoticità di una immensa disponibilità di elementi eteroclitici irrelati tra loro, ma sapendo bene che le categorie precedenti (le forme tradizionali) non sono più praticabile, nemmeno se si prova a rianimarle con operazioni di ritrovata purezza. Il linguaggio ormai è contaminato, l'opera è aperta al mondo e alla sua indecifrabile continuità, perciò la compostezza figurale dell'ermetismo o del neorealismo non può far altro che riallestire le macerie di poetiche tradizionali andate in frantumi. La neoavanguardia, come l'Informale, si impegna a oggettivare l'alienazione dell'uomo di fronte al mondo attraverso l'energia dirompente che si annida nella materia verbale liberata dalla disintegrazione delle categorie e dei formalismi. La poesia diventa azione violenta della parola contro e attraverso il poeta, spalancando la porta ad una molteplicità semantica irriducibile. La poesia non può essere un rifugio estetico-cognitivo per l'uomo che non trova più equilibrio nella disgregazione del linguaggio e delle forme convenzionali, perché – lo ribadisce Anceschi – è la condizione stessa dell'uomo ad esigerlo:

La descrizione della crisi in cui l'uomo si è per anni impegnato non è stata certo un compiaciuto estetismo, né un esercizio scolastico, né una invenzione dei giornali [...]. Essa è stata invece, l'espressione di un momento di autenticità dell'uomo vivente, un momento in cui tutto sembrava accorato per tener l'uomo in una sorta di inquietudine perpetua nell'avvertimento di una incertezza che non vedeva soluzione di sé, e che toccava le ragioni segrete del vuoto e dell'insensato. (24)

Anceschi legava tale riflessione sulla “crisi” alla necessità del metodo delle nuove fenomenologie, in quanto nuovo modo per intendere l'esperienza e ridonare vitalità all'arte, intessendo inattese relazioni tra uomo e mondo senza imporre nuove categorie estetiche già codificate e programmate. Ecco perché Enrico Crispolti poteva affermare che «l'Informale è stato un grande atto di realismo, conducendo ad una considerazione effettiva, episodica, vera perché realmente verificabile, della condizione esistenziale umana, le possibilità espressive figurali»(25), e dunque si trattava di un'arte in rivolta sia contro i miti razionalisti sia contro l'irrazionalismo delle correnti artistiche proliferate a partire dal Surrealismo. Non a caso Arcangeli riteneva l'arte Informale una sorta di nuovo “realismo”, nel senso di una lettura del reale non aprioristica ma eseguita nel divenire del rapporto esplosivo tra soggetto e oggetto.

Anche il poeta, come il pittore, deve affrontare la matericità del segno per poter riemergere dal labirinto polisemantico e polisensoriale del mondo (e di sé), sperimentando in prima persona l'energia della vertigine dell'indistinto. Proprio in questa prospettiva Sanguineti può parlare di una nuova figurazione in merito alla pittura di Baj, poiché riconosce in essa la necessità «di riprendere

in mano, con la più matura energia, gli strumenti lessicali che fondano ogni possibile terreno iconico, per ritornare a costituire, nella piena luce della storia, e contro tutte le scritture falsificate, i grafici autentici di una vera e consapevole designazione», e dunque in maniera radicale «di informare di significati l'abecedario ottico delle cose che si offrono, degli oggetti del vissuto»(26). Una nuova figurazione è possibile, ma per ottenerla bisogna ripartire da zero sprofondando nella continuità del linguaggio non-codificato, in cui il Segno ha il potere di fare e disfare nuovi provvisori alfabeti (si ricordino anche i disegni di Mario Persico per l'*Alfabeto apocalittico*). La neoavanguardia, a differenza delle esperienze poetiche coeve alla nascita dell'Informale, affronta direttamente la materia magmatica del caos osando fino all'incomprensibile esondazione dell'iper-significazione.

Laboratorio assai prolifico in questo ambito, che dimostra la convergenza tra informale e poesia sperimentale, è stato quello allestito dalla rivista "Grammatica" in pochi ma densi numeri, che risultano ancora poco studiati. A ridosso del Convegno di Palermo del Gruppo 63, nasce infatti la rivista "Grammatica", che si propone di coniugare letteratura e arte, ponendo particolare attenzione alle qualità performativa della parola e del segno grafico(27). Il primo numero esce nel novembre del 1964 ed è espressione del dibattito interno alla redazione formata da Alfredo Giuliani, Giorgio Manganelli, Gastone Novelli e Achille Perilli. La rivista punta a tenere unite senza filtri le diverse posizioni individuali, come rivela l'editoriale d'apertura *La carne è l'uomo che crede nel rapido consumo*, in forma di discussione a più voci (oltre ai fondatori si aggiungono Nanni Balestrini e Elio Pagliarani). Gli interventi si susseguono uno dopo l'altro separati solo da una barra diagonale e contraddistinti dalla variazione delle dimensioni del carattere tipografico, creando così un flusso continuo corale ma non uniforme. La discussione prende avvio dalla necessità di interrogarsi sul valore dell'arbitrarietà del gesto artistico:

Prima di tutto il titolo indica la volontà di compiere un lavoro arbitrario, cioè non vogliamo fare nessun accertamento di ordine scientifico, né, almeno a mio avviso, pretendiamo di scoprire delle verità; vorremmo, invece, inventare delle verità./ Sono personalmente convinto che la verità è materia di invenzione, è materia di astuzia, di arguzia, e non già di indagine./ Grammatica è la descrizione artificiale di un discorso. Noi possiamo trascrivere lo stesso discorso in parecchi modi alternativi nessuno dei quali è più sbagliato o giusto degli altri. [Grammatica, n. 1, 1964] (28)

La grammatica non viene più intesa secondo l'accezione tradizionale, ovvero un insieme di precetti che regolano il linguaggio, ma in quanto struttura arbitraria, «descrizione artificiale di un discorso», che consente l'assestamento di verità provvisorie. Si tratta di un ribaltamento di prospettiva che sgretola dall'interno le imposizioni dell'istituzione scolastica e letteraria, mettendo in crisi lo statuto dell'autore, dell'insegnamento della retorica e del mercato letterario. Se il legame fra significato e significante risulta arbitrario, allora la grammatica diviene il mezzo per «inventare delle verità» all'interno dell'infinita disseminazione dei significati; non esiste alcuna separazione tra universo e linguaggio:

ogni universo è in primo luogo un universo linguistico in quanto è proprio una morfologia ed è sottoposto a tutto il rigore e a tutta l'arbitrarietà delle morfologie. Così noi possiamo parlare del linguaggio come di ciò in cui l'universo stesso diventa non direi pensabile / cosa possiamo dire? in che modo l'universo è linguaggio?/ direi: abitabile. [n. 1, 1964]

L'universo è costantemente permeato di linguaggio, perciò il soggetto deve imparare ad abitare il linguaggio avvalendosi della classificazione tanto arbitraria quanto necessaria della grammatica. Da sempre l'uomo è circondato da segni, parole, enigmi verbali che egli desidera decrittare, senza riuscirvi, ma nell'età contemporanea è costretto a disputarseli con il dominio dell'economia neocapitalista, impegnata a ricavare profitto dal commercio di segni e simboli del quotidiano. L'intento della Neoavanguardia è sottrarre il linguaggio alla logica del profitto, e di preservarlo dall'appiattimento a cui lo vincola la borghesia intellettuale, per poterlo maneggiare secondo la sua costitutiva ambiguità:



Il linguaggio, a mio avviso, è semplicemente organizzazione. Di niente. Organizzazione di se stesso. Diciamo: come la grammatica/ come la dialettica grammaticale/ non significa nulla di per sé, così nel linguaggio è l'organizzazione stessa di ciò che prima abbiamo chiamato universo, ma non è assolutamente un significato, non comunica mica niente./ [...] Il linguaggio è un luogo abitabile e quello che noi chiamiamo significato è semplicemente l'abitabilità di quel luogo. Quindi non è propriamente un significato, cioè non ci sono dei significati al di fuori del linguaggio. Ci sono dei luoghi. [n. 1, 1964] (29)

Mentre il neocapitalismo omologa la molteplicità dei luoghi del linguaggio, fornendo una mappatura univoca di fruizione, l'arte neovanguardista si impegna ad affrontare il linguaggio nella sua caleidoscopica varietà, spezzando i legami consolidati tra segni e significati in una dirompente espansione di possibili linguistici. Osservando il linguaggio come «organizzazione di se stesso», privo di una volontà comunicativa predeterminata, si viene ad intaccare la logica consequenzialità della comunicazione quotidiana, cosicché il linguaggio venga riconsiderato nella sua coerente disarmonia combinatoria. L'artista si immerge in questa labirintica disponibilità di significati con la sola guida di una "grammatica arbitraria" (una sintassi della parola e del segno), grazie alla quale compie di volta in volta associazioni semantiche non vincolate da necessità comunicative, creando nuovi provvisori attraversamenti dell'universo linguistico:

Il primo gesto dell'artista è quello di considerare l'universo come una grammatica arbitraria, che è per l'appunto il gesto che non possono fare gli ideologi di qualunque collocazione./ Grammatica è un universo ben preciso di cui si tiene discorso in un determinato linguaggio ma non v'è alcun dubbio che esso sia un centro stabile al di fuori dello scorrere dei linguaggi. [n. 1, 1964]

La rivista si propone come superficie dinamica sulla quale possano rimanere impresse le tracce dei tentativi di attraversamento dello spazio illimitato del linguaggio, che si manifestano come ipotesi combinatorie di puri segni e inafferrabili significati. In questo senso le diverse arti (con particolare privilegio per la musica) concorrono alla orchestrazione della provvisorietà del senso all'interno dell'arbitraria struttura grammaticale, per riuscire a rappresentare l'incomunicabile molteplicità del cosmo. L'artista infatti si oppone alla rapida consunzione del linguaggio e del corpo mercificato attuata dalla società, facendo emergere le contraddizioni dell'omologazione culturale e sperimentando la difficoltà di abitare e decrittare l'universo nelle infinite possibilità combinatorie del linguaggio. In questa prospettiva anche la fruizione dell'opera d'arte cambia radicalmente, poiché il fine comunicativo non è più al centro della relazione tra artista e pubblico ma lascia il posto al dubbio interpretativo. L'oggetto artistico, svincolato alla fruizione finale da parte di un utente specifico, non si configura come prodotto, merce di scambio, ma si mostra in quanto crisi della scissione tra creatore e fruitore. Se nel sistema neocapitalista ogni prodotto assume un determinato valore secondo i parametri del rapporto tra domanda e offerta, che consente di renderlo commerciabile, nella sperimentazione neovanguardista ogni opera ha valore solo nella propria autonomia e perciò è in contrasto con l'identificazione della fruibilità come paradigma di valore. Si tratta di una scissione che mantiene i ruoli rituali del processo artistico, ma li rende irrilevanti sul piano produttivo e comunicativo:

Io dico: mentre scrivi questa cosa, a te serve preoccuparti di come questa cosa verrà fruita?/ La fruizione è un elemento del rito./ Se è un elemento del rito, allora si potrebbe adoperare quella formula che tu hai usato poco fa: la letteratura è un rito dedicato a fruitori inesistenti, cioè la fruibilità è un carattere del rito ma che si rivolga o no a esseri esistenti, è del tutto irrilevante./ Anche questo è giusto, ma già si sapeva da quando siamo piccoli./ È irrilevante su un piano, ma può essere rilevante su un altro. [n. 1, 1964]

Tale provocazione punta a mettere in evidenza i paradigmi fossilizzati della letteratura e del mercato artistico, creando un deragliamento nella consueta fruibilità dell'oggetto artistico. La controversa condizione dell'artista d'avanguardia - lo sottolinea Edoardo Sanguineti già nel 1963 - oscilla tra «l'aspirazione eroica e patetica a un prodotto artistico incontaminato, che possa sfuggire

al giuoco immediato della domanda e dell'offerta, che sia insomma commercialmente impraticabile» e, d'altro canto, «il virtuosismo cinico del persuasore occulto che immette nella circolazione del consumo artistico una merce capace di vincere, con un gesto sorprendente e audace, la concorrenza indebolita e stagnante di produttori meno avvertiti e spregiudicati»(30). Nonostante ciò la ritualità del gioco artistico non viene perduta, così come la complessa enigmaticità del senso non viene diminuita per essere resa appetibile sul mercato. La letteratura è un rito tra due attori determinati (l'officiante-autore e l'uditorio-fruttore) e possiede regole proprie (la grammatica e la retorica), ma si caratterizza per l'impossibilità di identificare un significato univoco, estrapolabile dagli elementi condivisi, mentre subisce la continua metamorfosi dei significati in gioco. In questo senso i redattori della rivista tentano di individuare i paradossi di una società che ha paura dell'indecidibilità del dubbio e si nasconde dietro la presunta infallibilità della codificazione delle grammatiche, il sapere enciclopedico e il linguaggio tecnocratico, piuttosto che affrontare il labirintico sgretolamento dei significati, l'abisso che si intravede oltre l'evidenza della parola stampata.

L'opposizione all'immediata fruibilità dei prodotti artistici, ridotti alla codificazione di un valore simbolico massificato, assume la sua espressione più radicale in pittura, poiché il gesto pittorico agisce direttamente sull'immagine simbolica modificandone i caratteri consueti o decontestualizzando i paradigmi di riferimento. Nel numero inaugurale della rivista è presente un saggio di Gastone Novelli, *Pittura procedente da segni*, in cui il pittore espone un nuovo modo di concepire l'arte a partire dal rapporto tra segno e pittura, e si intreccia con la riflessione sull'apertura del concetto di "grammatica". La pittura informale di Novelli è caratterizzata dall'interazione tra segni, lettere e colori, al fine di agire direttamente sull'immaginario dell'uomo, attraverso un doppio valore referenziale iconografico/semantico:

I segni sono concreti quanto le immagini (le lettere quanto le parole), ma hanno un loro potere referenziale per cui, anche essendo essenzialmente relativi soltanto a se stessi, possono fare le veci di qualche cosa d'altro. Per questo motivo mi interessa procedere dai segni e dalle lettere, e non dalle immagini o dalle parole. [n. 1, 1964, p. 10](31)

Le lettere dell'alfabeto e i segni d'interpunzione possono essere concepiti non solo come elementi fondanti di un sistema comunicativo ma anche come segni grafici che compongono immagini autonome dal senso letterale. In Novelli la pittura segnica (sperimentata sulla scia di Fautrier, Michaux e Cy Twombly) si avvale di segni a doppia valenza referenziale che al contempo scardinano la rigidità della classificazione grammaticale e mantengono una riconoscibilità nella caotica sovrapposizione di segni e cancellature sulla tela. A proposito dell'arte segnica Renato Barilli individua il carattere "narrativo" del gesto informale di artisti quali Romagnoli, Pozzati, Adami, Perilli, Novelli, sottolineando come pur nella caotica frantumazione degli elementi associati sulla tela sia possibile riscontrare una forte tensione al "racconto" in prospettiva sintattico-psicanalitica, «poiché entro questo ambito di libertà sintattica l'azione non deve essere più sacrificata entro le maglie di un sistema unico, come avveniva tradizionalmente. Ora, gli episodi possono strutturarsi ognuno per proprio conto, assumere le prospettive, i tagli che siano più profittevoli al loro sviluppo. La via sintattica e prospettica è ben attenta a concedere agli oggetti una libertà di manifestazione che non sia per nulla inferiore a quella consentita dall'asintattismo dell'*assemblage*»(32). La tecnica del montaggio non segue una presunta logica sequenzialità degli avvenimenti, mettendo ordine al caotico divenire del reale, ma rivela l'arbitrarietà poliprospectica delle associazioni possibili secondo le imprevedibili dinamiche del sogno, dell'allucinazione, dell'introspezione psicanalitica. La necessità del racconto permane, non è eludibile, pur nella provvisorietà sintattica degli elementi che si trovano ad interagire in una discontinuità spaziale (il foglio, la tela, il palcoscenico) non preventivabile.

La strategia più efficace per mettere in crisi il sistema comunicativo dominante viene individuata nella tecnica della "catalogazione", in quanto accumulazione tendenzialmente infinita delle potenzialità del linguaggio e del segno grafico senza una premeditata categorizzazione delle informazioni. Gli autori della rivista si presentano come "catalogatori" dell'universo, e intendono

recuperare nozioni dimenticate e valorizzare potenzialità inespresse del linguaggio, non ponendo freni alle possibilità combinatorie degli elementi. La catalogazione consente di accostare tra loro elementi disparati in sequenze mutevoli, ed evita la sterilità delle grammatiche scolastiche e delle enciclopedie, dando vita ad una frammentaria ma prolifica coagulazione linguistica (*collage, pastiche, jeux des mots, non-sense*). Lo “schizomorfismo” semantico accomuna la pittura informale e la poesia dei Novissimi; lo sottolinea Pia Vivarelli a proposito del rapporto tra Novelli e Giuliani:

Gli strumenti operativi usati in pittura da Novelli - frantumazione dei segni linguistici e visivi e montaggio arbitrario di tali segni, con un'assoluta eliminazione dei consueti legami sintattici - appaiono in questo periodo un esatto equivalente figurativo di quanto vanno sperimentando in letteratura le neoavanguardie italiane, il cui programma era sintetizzato nel 1961 da Alfredo Giuliani come esasperazione dell'insensatezza, rifiuto dell'oppressione dei significati imposti, racconto delle "bubbole di questa età schizofrenica".(33)

In una società in fase di tumultuosa trasformazione come quella degli anni Sessanta, solo un'arte altrettanto “schizomorfa” può rappresentarne contraddizioni e idiosincrasie, andando a disarticolare le logiche di potere che determinano i consolidati legami semantici tra segno e significato(34). La neovanguardia si propone di scardinare il sistema costituito (letterario e politico), frantumando l'omologazione del linguaggio borghese e sperimentando gli effetti dell'arbitrarietà nella ricombinazione dei frammenti. Il tentativo non è ricomporre un nuovo ordine ma di manipolare la stratificazione caotica dei linguaggi senza eleggere un principio guida univoco, fino al limite estremo del fallimento (forse il vero grande lascito della neovanguardia). Nel primo numero della rivista si nota infatti una notevole continuità tra i testi poetici e le opere pittoriche, fondata sulla comune necessità di esplorare le potenzialità di una tecnica di montaggio arbitrario alla ricerca di un valore semantico ipertrofico e inatteso. Le poesie *Adagio con moto* di Porta, *Chi l'avrebbe detto* e *Morte e amore* di Giuliani, *Primo piano* di Balestrini, *Come alla luna l'alone* di Pagliarani, il *Catalogopoema* di Spatola, la litografia poetica *Ripetizione 1964* di Scialoja, *La coscienza infelice* di Guido Guglielmi si accompagnano ai disegni di Perilli e Novelli, i quali accrescono le possibilità della parola poetica, essendo in grado di rappresentare ciò che i versi non possono, ovvero la sovrapposizione di materiali verbali contaminati a vicenda tra cancellature e iper-correzioni.

L'esperienza della rivista «Grammatica», seppur breve, risulta significativa all'interno del dibattito neoavanguardista riguardo al tentativo - intrinsecamente fallimentare? - di far convivere arte informale e scrittura senza eliderne le incongruenze. La comune tensione “schizomorfica” porta alle estreme conseguenze l'arbitrarietà del linguaggio e le potenzialità combinatorie, ma non può annientare le dinamiche di potere all'interno del flusso quotidiano della comunicazione massificata, poiché i nuovi universi linguistici rimangono affascinanti e impraticabili ipotesi, mondi d'invenzione alle soglie del dicibile. Il vero ribaltamento di prospettiva riguarda però il concetto di regola (in senso non solo grammaticale ma anche socio-politico), che da un lato viene svuotato del valore prescrittivo e dall'altro viene esteso in quanto metodo di comprensione dell'universo, secondo una prospettiva husserliana di dubbio permanente. La sperimentazione di ulteriori universi linguistici, mossa dalla disintegrazione delle forme, ha consentito di mettere in luce i paradossi di “grammatiche” standardizzate, categorie cristallizzate per fini meramente comunicativi, riconferendo al linguaggio la propria proliferante e arbitraria capacità di annodare, sciogliere e ricombinare i legami semantici.

Filippo Milani

#### Note.

(1) Michel Tapié, *Un art autre*, Giraud, Paris 1952, p. 5

(2) Lea Vergine, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Skira, Milano 1999, p. 7.

- (3) Ivi, p. 9.
- (4) J. Pollock, *La mia pittura*, in “Possibilities”, n. 1, New York, inverno 1947-1948; ora in Id., *Lettere, Riflessioni, Testimonianze*, a cura di Elena Pontiggia, Abscondita, Milano 2006, p. 70.
- (5) J. Dubuffet, *Note per i fini letterati*, 1945, in Id., *Prospectus*, Gallimard, Paris 1946; trad. it. A cura di Renato Barilli, *I valori selvaggi – Prospectus e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1971; qui si cita da Lea Vergine, cit., p. 15.
- (6) M. Calvesi, *L'informale in Italia fino al 1957*, 1963, in Id., *Le due avanguardie*, Lerici, Milano 1966, p. 99.
- (7) M. Tapié, *Un art autre*, in Lea Vergine, cit., p. 22.
- (8) Tutte le citazioni da F. Arcangeli, *Romanticismo, neoclassicismo, informale, razionalità*, in Id., *Dal romanticismo all'informale 1970-71*, Alfa, Bologna 1976, pp. 10-14.
- (9) Ivi, pp. 14-15.
- (10) J. Kristeva, *La Revolution du langage poetique*, Seuil Paris 1974, trad. it. di Silvana Eccher Dall'Eco, Angela Musso, Giuliana Sangalli, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia 1979, p. 22.
- (11) Ivi, pp. 22-28.
- (12) Th. W. Adorno, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 1975, pp. 330-31.
- (13) A. Noferi, *Introduzione a Margherita Bernardi Leoni, Informale e Terza generazione*, La Nuova Italia, Firenze 1975, p. XXIV.
- (14) O. Macrì, *Condizione della forma*, in “Prospettive”, 1941, pp. 16-17.
- (15) P. Bigongiari, *La pittura oggettiva di J. Pollock*, in Id., *Il caso e il caos*, Quaderni del Critone, Lecce 1962, p. 27. Sempre Bigongiari ha scritto su Hartung: «Il gesto significativo [...] il quale pertanto conserva un che di naturale, si libera in tutta la sua casualità di segno originario [...]. Per questo esploratore della funzione spaziale, è dunque nata la necessità di mantenere non solo la naturalezza più incontrovertibile al mezzo esplorante, ma anzi di finalizzarla ogni volta punto per punto, affinché [...] l'arte non si dia come mero esperimento, ma come integrale esperienza», Id., *Hartung fra materia e antimateria*, in “Letteratura”, n. 84, novembre-dicembre 1966, p. 59.
- (16) P. Bigongiari, *Che cosa è stato l'Ermetismo*, in “L'Approdo letterario”, n. 42, 1968.
- (17) *Linea lombarda*, a cura di L. Anceschi, Magenta, Novara 1952. Vedi anche Tommaso Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Anceschi ai Novissimi: linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, FUP, Firenze 2007.
- (18) Così definita da Eco: «Opera aperte 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», U. Eco, *L'informale come opera aperta*, “verri”, n. 3, 1961, p. 98.
- (19) R. Barilli, *La forza e i limiti dell'informale storico*, in *L'Informale in Italia*, mostra dedicata a F. Arcangeli, a cura di R. Barilli e F. Solmi, Mazzotta, Milano 1983, p. 12. Nello stesso volume Alberto Bertoni puntualizza: «un filone “informale” della poesia italiana del secondo dopoguerra è forse rintracciabile - prescindendo dal caso Montale - tra la “linea lombarda” dell'antologia anceschiana *Lirici nuovi* (1943) e i “novissimi” dell'omonima antologia di Giuliani (1961)», A. Bertoni, *L'informe della parola*, in *L'Informale*, cit., p. 137. Vedi inoltre Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 1981; e il recente Riccardo Donati, *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Le Lettere, Firenze 2014.
- (20) L. Anceschi, *intervento*, “il verri”, 3, 1958; ora in Id., *Interventi per “il verri” (1956-1987)*, a cura di Lucio Vetri, Longo, Ravenna 1988, p. 40.
- (21) In quel giro d'anni intenso fu il dibattito sulla situazione della poesia, si vedano le riviste: “Ulisse”, settembre 1960; “Aut Aut”, 61-62, gennaio-marzo 1961; “Nuovi argomenti”, ottobre 1960; “il verri”, 1, febbraio 1961.
- (22) E Cecchi, *Intorno all'informale*, in “Corriere della sera”, 25 agosto 1960; poi in “Il Verri”, 3, 1961, p. 153.
- (23) E. Sanguineti, *Poesia informale?*, “il verri”, 3, 1961, p. 192.
- (24) L. Anceschi, *intervento*, “il verri”, 2, 1959; ora in Id., *Interventi per “il verri”*, cit., p. 44.
- (25) E. Crispolti, *Ipotesi attuali*, “il verri”, 3, 1961, p. 67.
- (26) E. Sanguineti, *La pittura di Enrico Baj*, “il verri”, 12, 1963, p. 99. Vedi anche Antonio Pietropaoli, *Le strutture dell'anti-poesia*, Guida, Napoli 2013.
- (27) Tra gli anni Cinquanta e Sessanta nascono - oltre alle più note “il Verri”, “Quindici”, “Marcatré”, “Malebolge” - riviste di esoditoria caratterizzate da interessi interdisciplinari e dalla riscoperta del valore laboratoriale della redazione: «Come le riviste delle avanguardie storiche, anche

quelle ora prese in esame sono organi militanti, laboratori attivi, sperimentazioni in forma di rivista. [...] Le neo-avanguardie, nel loro tentativo di stabilire una continuità, se non di ricerca almeno di intenti, con le avanguardie storiche, individuano e recuperano la rivista come strumento di informazione attiva", in Giorgio Maffei - Patrizio Peterlini, *Riviste d'arte d'avanguardia. Esoeditoria negli anni sessanta e settanta in Italia*, Ed. Sylvestre Bonnard, Milano 2005, p. 8.

(28) Tra il 1964 e il 1976 vengono pubblicati in tutto cinque numeri senza regolarità: "Grammatica", n. 1, Roma novembre 1964; "Grammatica", n. 2, a cura di A. Perilli e A. Giuliani, Roma 2 gennaio 1967; "Grammatica", n. 3, a cura di A. Perilli e G. Novelli, Roma 3 luglio 1969; "Grammatica. Kombinat Joey", n.4, Roma 1 2 3 4 5 luglio 1970; "Grammatica 5. Gli scritti di Gastone Novelli", a cura di A. Perilli, Roma 5 maggio 1976.

(29) Affermazione attribuibile a Manganelli, che nella prefazione all'edizione del 1966 di *Flatland* di Abbott scrive: «Un luogo è un linguaggio: noi possiamo essere "qui" solo accettando le regole linguistiche che lo inventano. Essendo il porsi di un linguaggio arbitrario e non deducibile, i diversi linguaggi indicheranno luoghi totalmente discontinui», in G. Manganelli, *Un luogo è un linguaggio*, in Id., *Letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano 1967, p. 35.

(30) E. Sanguineti, *Sopra l'avanguardia*, "il Verri", n. 11, dicembre 1963, ora in Id., *Ideologia e linguaggio*, a cura di Erminio Risso, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 55-58.

(31) Pochi anni prima Fosco Maraini sul valore astratto dell'ideogramma scrive: «è la sola arte astratta in cui forma e contenuto si uniscano e completino a vicenda: ogni ideogramma ha un significato ben definito, un suono inequivocabile, una storia», Id., *Il segno nella scrittura giapponese*, in «L'esperienza moderna», n. 1, aprile 1957, pp. 15-17; qui si cita da Alessandra Tiddia, "Dipingere è disegnare coi segni", nel catalogo *Gastone Novelli 1925-1968*, a cura di P. Vivarelli, Skira, Milano 1999, p. 47.

(32) R. Barilli, *Informale Oggetto Comportamento. Vol. 1 La ricerca artistica negli anni '50 e '60*, Feltrinelli, Milano 2006 [1979], p. 159.

(33) P. Vivarelli, *Gli universi linguistici di Gastone Novelli*, nel catalogo *Gastone Novelli*, cit., p. 24.

(34) Una condizione di labirintica palude che trova corrispondenza con le «composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis» con cui si apre nel 1956 *Laborintus* di Edoardo Sanguineti.