L'estetica romantica e idealistica si proponeva di definire l'«essenza» dell'arte, come espressione suprema, assolutamente soggettiva e individuale della «spiritualità», o più precisamente di una categoria dello «spirito» (Croce avrebbe poi chiaramente indicato tale categoria nell'intuizione). La critica fenomenologica ha perseguito, poi, lo scopo di individuare nell'arte un fenomeno valido di per sé, sospendendone il giudizio. La concezione dell'arte come comunicazione mette in crisi, anzi svaluta radicalmente tutte quelle concezioni estetiche. L'arte intesa come «comunicazione» implica, infatti, l'oggettivazione dell'espressione, l'assunzione di questa a linguaggio intersoggettivo, l'importanza della fruizione, della destinazione, dell'utilizzazione, dei rapporti interdisciplinari ecc. Si possono comprendere, quindi tutte le opposizioni e le obiezioni (1). Né vale a risolvere il contrasto concepire, come fa Cesare Brandi (2), una struttura bipolare dell'arte: «arte come essenza, arte come recezione che ne fa la coscienza», a seconda che il «punto di stazione» sia volto verso «l'opera d'arte in sé e per sé», oppure «al momento in cui ne avviene la recezione in una coscienza». (Anche in questo ultimo caso Brandi nega però la possibilità di assimilare l'arte al linguaggio). Sta di fatto che ogni opera d'arte ha una sua destinazione e una sua fruizione. Questo dato di fatto dovrebbe bastare a dimostrare che l'oggetto-opera d'arte appartiene alla sfera della comunicazione (più precisamente della semiologia), sia nel momento in cui l'opera è posta in essere (è nell'intenzionalità dell'autore che l'opera raggiunga gli altri soggetti), sia nel momento in cui l'opera è recepita (nella fruizione si riconoscerà la possibilità oggettiva dell'opera di comunicare dei fatti valutabili esteticamente; nella destinazione si valuterà concretamente la possibilità di inserimento nel contesto della realtà sociale). L'opera d'arte in sé è una meravigliosa astrazione metafisica, al di là dei concreti rapporti umani. A meno che non venga considerata nella sua oggettiva realtà fenomenica, che permane nel flusso degli eventi e del tempo (finché la sua fisicità lo consenta) mutando forme di destinazione e di fruizione. Ma queste diverse forme erano strutturalmente implicite, come virtualità, nell'opera al suo primo apparire; cioè, in definitiva, nella originaria capacità comunicativa dell'opera d'arte. Per costituirsi in linguaggio l'arte deve rappresentare un sistema di segni: l'opera d'arte deve essere costituita da un insieme strutturale di segni. In che misura e come ciò può essere verificabile? Scrive Garroni: «Capita spesso di trovarsi di fronte a saggi in cui si pretende addirittura - come è stato osservato molto spiritosamente - di identificare in opere architettoniche o visuali gli equivalenti dell'articolo, del complemento oggetto e del punto e virgola. Il problema è un altro: non di estrapolare la linguistica (in senso proprio) in semiologia generale, ma di determinare le condizioni e le strutture di una varia ed eterogenea realtà semiotica, di cui senza dubbio la linguistica costituisce una provincia, forse la più importante (come è stato detto tante volte da linguisti illustri, a cominciare da Saussure e da Hjelmslev), ma in ogni caso caratterizzata da proprie specifiche funzioni, usi, problemi e procedimenti. Il che accadrà, secondo prospettive diverse, per le arti visuali, la musica e così via» (3). Due ordini di problemi, dunque, si prospettano: l'uno attiene alla semiologia generale, che abbraccia tutto il vasto arco della comunicazione (strutture, funzioni e procedimenti fondamentali); l'altro riguarda i singoli «linguaggi» (strutture, funzioni e procedimenti particolari). L'esistenza di una scienza generale dei segni o semiologia generale - di cui la linguistica sarebbe una parte - era stata già postulata da Saussure. Tuttavia l'attenzione degli strutturalisti fu rivolta, in maniera assorbente, alla linguistica in senso proprio, mentre nelle altre aree della comunicazione umana (Lévi-Strauss insegna) venivano trasposti, con gli opportuni adattamenti, gli schemi strutturali propri della linguistica. È significativo come Roland Barthes (4) tenti ora - addirittura - d'invertire l'originaria asserzione saussuriana, nel senso che la linguistica non sarebbe parte della semiologia

generale, ma al contrario questa sarebbe parte della linguistica (definita come scienza che ha per oggetto le grandi unità significanti del discorso). Non credo che sia accettabile una tesi di questo genere che ridurrebbe tutti i possibili linguaggi a linguaggi secondi e assoggetterebbe la validità di ogni possibile realtà semiotica alla traducibilità di questa in lingua parlata. Non a caso Barthes cerca di reperire (e ne scaturiscono osservazioni molto interessanti) lo schema saussuriano Langue-Parole nei linguaggi della Moda, dell'Alimentazione, dell'Automobile, del Mobilio, ma evita di fare altrettanto per i linguaggi poetici e artistici. La dicotomia Lingua-Parola rischierebbe, infatti, di essere sostituita da una unità di significazione inscindibile. Quel che conta, alla fine, è che Barthes abbia profonda la convinzione che la semiologia «ha per oggetto tutti i sistemi di segni, quali che possano essere le sostanze e i limiti di questi sistemi: le immagini, i gesti, i suoni melodici, gli oggetti e i complessi di queste sostanze... costituiscono se non dei linguaggi per lo meno dei sistemi di significazione» (5). Non si comprende perché proprio le arti - che tutte si fondano su sistemi di segni, anzi sulla creazione di sistemi di segni - debbano restarne escluse. Il segno - nella concezione saussuriana - è l'unione di un significante e di un significato. Il piano dei significanti costituisce il piano di espressione e quello dei significati il piano di contenuto. Indubbiamente il linguaggio artistico è talmente peculiare da giustificare le perplessità o le opposizioni dei linguisti puri a considerarlo «linguaggio». In arte, infatti, significante e significato coincidono nel senso che il segno è significante di se stesso. Né per spiegare i «contenuti» artistici è necessario - anzi, non si deve - ricorrere a considerazioni extralinguistiche (cioè estranee al linguaggio dell'arte), contrariamente a quanto di solito avviene per spiegare i contenuti degli altri linguaggi. Il contenuto - come significato referenziale, s'intende - qui è dato dal segno stesso, cioè dal suo strutturarsi, o meglio dalle possibilità strutturali che esso rappresenta (6). Le strutture del linguaggio artistico sono significanti di per sé e significano se stesse. Già nelle tesi del '29 del Circolo Linguistico di Praga (7) poteva leggersi che «il principio organizzatore dell'arte, in funzione del quale essa si distingue dalle altre strutture semiologiche, è che l'intenzione viene diretta non sul significato, ma sul segno stesso». E ancora: «È necessario studiare la lingua poetica in se stessa». Vale per il linguaggio dell'arte la definizione del «messaggio poetico» data dal Rosiello. «Il messaggio poetico è un tipo di comunicazione che usa strumenti linguistici di un determinato sistema e che trova in questo sistema le proprie motivazioni di realizzazione comunicativa» (8). Ogni altro fattore, appartenente ad altri sistemi, potrà concorrere a determinare dall'esterno (condizioni di formazione e di trasmissione del messaggio) l'evento linguistico, a condizione, però, che si identifichi con una «funzione linguistica particolare», che si faccia, cioè, causa interna di motivazione linguistica. A proposito delle arti visive, in particolare, osserva esattamente Popovich: «Nell'accertamento dei rapporti tra segni noi individuiamo un messaggio coincidente col campo visivo e ne cogliamo il grado di strutturazione: un ambito apparirà tanto più strutturato quanto più riesca a riversare il significato attribuibile ad un elemento sulla fitta rete di relazioni fra gli elementi» (9). Sistema, struttura, «campo», interrelazione, interazione, funzione, sincronia, diacronia, sono le nozioni e i criteri fondamentali per una analisi di tipo strutturalistico del linguaggio artistico. Due ordini di «motivazioni» determineranno la validità e il valore dell'opera d'arte. Il primo ordine attiene alle ragioni strutturali interne: è valida un'opera che linguisticamente sia strutturata, in cui tutti gli elementi funzionino e siano in relazione di dipendenza l'uno dall'altro: il valore dell'opera sarà proporzionale al grado di strutturazione (sia come processo che come risultanza). Va precisato, però, che per struttura e strutturazione non deve intendersi qualcosa di schematico, di rigido, di univoco e monolitico. L'opera d'arte ha sempre una certa «apertura» - nel senso indicato da Umberto Eco - sia al livello della possibile

pluralità di contenuti referenziali, sia al livello proprio delle diverse possibilità strutturali, variando di volta in volta l'angolo di recezione. L'altro ordine di «motivazioni» riguarda la novità autentica delle possibilità strutturali prospettate dalla singola opera. Si presuppone quindi che esista un più ampio sistema - linguaggio artistico. «Sistema» che potrà essere considerato sincronicamente, come insieme delle opere d'arte appartenenti ad un'area di cultura delimitata rigorosamente nel luogo e nel tempo; oppure anche diacronicamente, come successione nel tempo, divenire del linguaggio o linguaggio in divenire. Nell'un caso o nell'altro il problema d'importanza fondamentale, per il riconoscimento del valore, è quello della novità autentica delle strutture, ossia autenticità delle nuove possibilità strutturali. Per autentico deve intendersi, qui, ciò che fin dalla origine corrisponde a vere e concrete esigenze creative-operative del linguaggio artistico; è la necessità pura, che si manifesta, cioè, non per costrizioni esterne, ma per logica interna del sistema. Naturalmente senza adeguamenti e accomodamenti opportunistici o alla moda. «Il falso problema - osserva Montana - in definitiva nasce, quando dallo stato di necessità reale si passi ad uno stato di "necessità" preconstituita, o meglio quando allo esaurimento di una poetica non si riesca a sostituire il problema necessario» (10). La novità autentica implica l'«attualità», nel senso che tutto ciò che è autenticamente nuovo è «attuale». Non è vero, però, l'inverso: non tutto ciò che è «attuale», è autenticamente nuovo, a meno che non si prenda a criterio di verifica dell'attualità - come propone Argan (11) - la relazione (di conformità o di «secessione», di evasione, di obiezione, di rivolta) con l'ideologia dell'epoca. La tesi qui prospettata della novità autentica sembra che abbia dei punti di contatto con la teoria dell'informazione. In realtà il manifestarsi di nuove possibilità strutturali potrà rientrare in pieno nel concetto di entropia, ma non vi rientra il criterio dell'autenticità. L'entropia dà la misura della novità, ma non può essere utilizzata oltre questa operazione meramente quantitativa. Per individuare il valore di autenticità occorre, al contrario, un tipo di operazioni che punti sul riconoscimento della qualità. Il criterio della novità strutturale autentica presuppone che esistano delle autentiche costanti strutturali (vi ha accennato recentemente Dorfles) (12). La ricerca e l'individuazione di queste «autentiche costanti» dovrebbe ovviamente essere preliminare a ogni altra ricerca o operazione tendente a far emergere le nuove possibilità strutturali. Il criterio della novità strutturale autentica dovrebbe dimostrare, al confronto delle autentiche costanti strutturali e sulla base di queste, che esistono altre possibilità autentiche di essere delle strutture e come esse si rivelino nel linguaggio dell'arte. (È superfluo ricordare come ogni nuova possibilità di strutturazione linguistica si risolve, in definitiva, in nuove possibilità, per l'uomo, di «essere nel mondo») (13). L'opera d'arte - osserva giustamente Argan - ci interessa solo ed in quanto si presenti «come il prodotto delle virtualità contenute in opere precedenti e come virtualità di opere successive» (14). Così intesa l'opera d'arte non va soggetta al consumo, all'obsolescenza. Essa sempre racchiude sincronicamente le possibilità strutturali passate, presenti e future ed è sempre nella condizione di prospettarle, suscitando l'interesse e la partecipazione di chi la riceve, purché sia nella condizione di riceverla ed effettivamente la riceva.

Note:

(1) Il 14° *Convegno Internazionale di Verucchio* sul tema «arte e comunicazione» non ha dato una risposta esauriente e la discussione resta tuttora aperta, come dimostra fra l'altro, il recentissimo «Le due vie», di Cesare Brandi, Bari, 1966.

(2) Cesare Brandi: *Le due vie*, Bari, 1966.

(3) Emilio Garroni, in *Strutture significanti*, Genova-Torino, 1966.

- (4) Roland Barthes: *Elementi di semiologia*, Torino, 1966.
- (5) Roland Barthes, op. cit.
- (6) Cfr. Francesco Guerrieri. *Struttura e significato*, *Arte Oggi* 25-26, Ed. Silva, 1966.
- (7) *Il Circolo Linguistico di Praga: Le tesi del '29*, Ed. Silva, 1966.
- (8) Luigi Rosiello: *Struttura, uso e funzioni della lingua*, Firenze, 1965.
- (9) Claudio Popovich, in *Strutture significanti*, Genova-Torino, 1966.
- (10) Guido Montana: *Totalità, unicità e significato*, Gall. L'Angolo, Sassari, 1966.
- (11) Giulio Carlo Argan, in *Strutturalismo e critica*, Milano, 1965.
- (12) Gillo Dorfles: *Estetica strutturalistica e linguaggio*, Sigma 7, Ed. Silva, 1965.
- (13) *Essere nel mondo* nel senso indicato da Merleau-Ponty.
- (14) Giulio Carlo Argan, op. cit. (*Arte Oggi*, n. 27, Silva ed., Roma, luglio 1966)