

IL SEGNO

Definire il segno è definire il tratto per eccellenza del proprio incedere nel tempo, la propria orma che inavvertitamente e necessariamente lasciamo alle spalle della nostra costruzione esistenziale.

Il segno come entità costituita sulle colonne di un significante e di un significato. Due colonne scolpite da De Saussure per poter sorreggere espressione e contenuto.

Significante come immagine acustica associata nel cervello del parlante al concetto, ed il concetto come puro significato di ciò che è da esprimere.

Per Hjelmslev il rapporto è appunto tra espressione e contenuto, i due piani dalla cui interconnessione risulta qualunque segno.

Da questa interconnessione la Materia prende Forma e si tramuta in Sostanza: ecco il movimento continuo dell'espressione, il suo ritmo, il suo definito indefinibile tratto da percorrere per giungere al Pensiero, al Detto, al Circoscritto.

Ma a questa diade si aggiunge uno scomodo coprotagonista...il Referente, l'altro da sé, colui che può giudicare ed esprimere apprezzamento o rifiuto, colui che può dare ulteriore senso o efficacia al contenuto, colui che può essere il nostro io divenuto schizofreneticamente qualcosa che pur appartenendoci è lo stesso al di fuori e lavora sul nostro perenne senso di colpa.

Impiegato quindi per trasmettere un'informazione, il segno s'inserisce nella serie: Fonte-Emittente-Canale-Messaggio- Destinatario. E' qui che il Segno, differente dal Segnale che lo genera, ha bisogno di un Codice per divenire comprensibile ad un destinatario ed assurgere ad un complesso ricco di senso.

Per Jung, difatti, Segno è tutto ciò di cui si conosce il significato, ma Simbolo è quel qualcosa che rinvia all'ignoto, allo sconosciuto. Il simbolo contiene un eccesso di senso. Quando si scopre il significato di un simbolo esso cessa di essere tale e si trasforma in segno.

La scrittura Cinese con la complessità della sua espressione segnica, può esemplificare tutto questo. Può soprattutto indirizzare verso la comprensione del profondo concetto di sintesi che, come tale, è di per sé una visione del mondo e non una semplice caratteristica del linguaggio.

Dice Fenollosa¹ che 'il segno ideografico è una bocca con due parole ed una fiamma che ne esce fuori'. Il segno sta a significare sempre 'crescere con difficoltà', venir fuori, emergere, trovare spazio oltre la forma. In questo caso due cose insieme non ne producono una terza, ma 'suggeriscono una fondamentale relazione tra di loro'.

Questa è la parola chiave...Relazione, giacché, come dice sempre Fenollosa ‘le relazioni sono molto più reali e molto più importanti che le cose che esse mettono in relazione’.

Questa veloce percezione delle relazioni, associate con l’intuizione delle metafore, sono la fonte della complessità sopra il determinismo dell’analisi. Una conclusione a cui non solo giunse Pound in molti dei Cantos e in tutti i suoi Haiku, ma anche Eisenstein riguardo al montaggio cinematografico. Nel suo saggio del ’29 ‘i Principi cinematografici e gli ideogrammi’, testo contemporaneo ai primi esperimenti grafici di Michaux, aveva infatti intenzione di creare dei ‘disegni cinematografici’², con la stessa tensione che animerà Michaux nel tentativo di disegnare la scrittura.

Tutto ciò per il motivo che il movimento generato dal protagonismo delle relazioni diviene essenzialmente la chiave espressiva di ciò che è difficilmente esprimibile.

Perché, come ancora Fenollosa³ fa presente, il sistema segnico orientale è un sistema fatto di relazioni, di movimenti, è un sistema in continuo processo, in continua composizione, ecco perché l’enfasi sulla ‘scrittura cinemática’, fatta di disegni in movimento.

Nel sistema segnico esiste di fatto un trasferimento di potere netto dall’oggetto all’agente dal momento che queste lingue sono composte non di nomi, ma di verbi, proprio perché la relazione con la natura è strettissima.

Dice Fenollosa⁴ ‘in natura un vero nome, una cosa isolata, non esiste. L’occhio vede per questo cose in movimento ed il movimento nelle cose’. È per questo che Fenollosa punta l’attenzione sulla differenza intrinseca che il cinese fa tra Energieia ed Ergon, dove il verbo è comunque l’anima in natura, ciò che dà vita e per questo energia.

Ma il passaggio successivo è allora cancellare ciò che invece tende a cristallizzare questo slancio, lo vuole fossilizzare, irretire nelle maglie di ciò che è formale, definito, statico.

‘L’arcano stesso del significare è reso impossibile’....la via Buddista è quella del senso ostruito....sospendere il linguaggio....cancellare il regno dei codici....ecco il Satori giapponese’⁵...ecco da dove inizia ed arriva Michaux.

TACHISME

È nella crisi delle scienze europee, sulla mancanza di Telos, di finalità filosofica ed esistenziale che nasce l'Arte Altra, l'arte del segno che è svincolato dalla Forma e che si fa Simbolo per eccesso di senso, che si sintetizza nel gesto.

Trasgressione e irrazionalità ne sono i generatori. Così come la materia povera e la casualità tentano di dare significato alla enorme complessità che non è più possibile ridurre a semplici codici espressivi.

Il Tachisme non è ovviamente una soluzione, ma una protesta. Una protesta lucida e capace di spogliare fino all'inconscio un'anima in rivolta.

Hartung, Wols, Mathieu, Fautrier, Dibuffet, Tobey, ma anche Tapiès, Millares, Barcelò, il movimento Gutai e Michaux....considerano il segno come 'Linea-Forza' futurista, segno 'Strutturale' di Picasso⁶. Ma adesso esso non è più mediato, guidato...esso è forza simbolica, ritmo, materia, vita, energia....

L'accento al movimento Gutai, in particolare Joshihara e Motonaga, non è casuale. Espressione orientalizzata della crisi occidentale della scienza, sembra quasi paradigmatico della ricerca di Michaux: l'utilizzo di strumenti di culture diverse per rendere esprimibile la propria tensione che nasce da attriti profondamente legati alla propria.

Il conoscere dipende dall'agire, dice Hartung e Michaux, navigatore di mari e di sogni, ne è perfettamente consapevole. Segno che precede il significato, come più volte ribadito da Argan, significato che non essendo codificato vuole avere la romantica tendenza all'Universale.

In questo Michaux è un 'tachiste', un giocoliere del segno, della macchia, dell'isola disegnata sulle carte del desiderio, delle rotte tracciate in direzione del proprio Io sconosciuto.

Ma Michaux, sempre sfuggente, sempre avverso ad ogni codificazione risponde 'se io sono un Tachiste, io sono uno che non sopporta le 'taches'⁷.



MICHAUX

Scrivendo o disegnando, formando concetti o immagini, Henri Michaux ha sempre lasciato dietro di sé un sentiero di inchiostro, un invito al viaggio.

Egli ha sempre creduto nell'immaginazione, nel movimento dell'azione immaginativa, come 'uno dei più strani viaggi dentro al sé'⁸. Ma anche una lotta, contro la staticità delle immagini definite dalle parole. 'nato, cresciuto, educato in un ambiente ed in una cultura unicamente basata sul 'verbale', io dipingo per decondizionare me stesso'⁹. Una ricerca della multidimensionalità dell'esperienza gesturale e tattile.

Fin da giovane Michaux ha combattuto contro molte convenzioni della società occidentale ed in primo luogo contro il potente ruolo assegnato alle parole. Come marinaio si è sempre imbarcato per un viaggio verso l'altrove con lo spirito di esemplificare la sua battaglia contro ogni codice prestabilito premonitore sempre di un certo autoritarismo. così Michaux, sentita la limitazione delle parole, si volge al disegno per attaccare violentemente ogni forma di inerzia codificata.

Così nacquero nel '20 *Alphabet* e *Narration*, con l'invenzione della scrittura 'illeggibile'.

‘La scrittura illeggibile indica infatti che il segno è stato mangiato via della sua stessa natura figurativa’¹⁰, e questa attività gli permetterà di creare un sistema composto da elementi operanti in maniera spontanea al confine tra pittogrammi, linee, macchie e caratteri.

Tutto in costante flusso, nell’esplorazione dello sconosciuto e dell’indescrivibile, per disegnare la coscienza di esistere ed il fluire del tempo; ecco i colori ad acqua e l’inchiostro, la loro sensibilità e fragilità, la loro casualità nello stendersi, nel versarsi, nello sciogliersi l’uno nell’altro.

E questo movimento, questo dinamismo che rimette tutto in discussione è ciò che spinge e dà vita: ‘disegno per rimanere perplesso ancora’¹¹, si disegna per non dare risposte di alcun tipo, si disegna come si esplora.

Michaux iniziò a dipingere nel 1925, dopo aver visto proprio una mostra Surrealista in cui conobbe i dipinti di Klee, Max Ernst e di De Chirico.

Il suo obiettivo è sempre stato quello di riconciliare disegno e scrittura, forma e segno...cercando di creare una sorta di Esperanto visivo, una lingua che possa essere condivisa pur senza essere appresa, un qualcosa di completamente vivo.

È chiaro che le sue influenze furono anche quelle dei Post Simbolisti come Kandinsky, per il quale la forma è un essere spirituale rispondente ad una necessità interiore.

In effetti per Kandinsky, come per Klee, le forme non sono rappresentazioni statiche, ma movimenti energetici che trovano la loro origine da tensioni interiori le quali, se isolate, possono creare un alfabeto energetico.

A questo proposito basta ricordare ‘Punto, linea e superficie’ in cui Kandisky indaga sul rapporto tra silenzio e parola, sospensione e continuità, in cui viene a crearsi un linguaggio grafico in cui l’elemento centrale è il punto.

Però il suo avvicinamento ai surrealisti fu piuttosto legato al legame esistente tra surrealismo stesso ed indagine mentale interiore, per il resto Michaux fu sempre molto critico nei loro confronti.

Infatti Michaux non ha mai voluto esprimere l’inconscio, al pari dei surrealisti, ma piuttosto ciò che è perfettamente cosciente. In contrasto coi surrealisti, che con la loro scrittura automatica avevano intenzione di distruggere la tradizione e la logica, Michaux è rimasto intrappolato in un sistema espressivo pan-linguistico ed interdisciplinare, con la vivida utopia di una lingua universale.

Nel 1925, ad esempio, in un articolo sul 'Il Disco Verde' egli scrisse ironicamente sull' 'incontinenza' e sul carattere 'inemozionale' del Surrealismo. Per lui il Surrealismo rimane astratto e disincarnato, statico e monotono.

In realtà quando Breton scrisse 'Surrealismo e Pittura' nel 1925 egli individuò tre possibili interpretazioni pittoriche della mente: L'automatismo astratto di Masson, il collage surrealista di Ernst e l'accademismo onirico di De Chirico (e poi di Dalì e Magritte).

Non c'è dubbio che l'automatismo astratto fosse, come detto, la cosa più vicina alla ricerca di Michaux, sebbene egli non ne abbia mai fatto menzione.

Masson disegnò anch'egli infatti in uno stato di trance e scrisse molto sulle apparizioni grafiche sulla carta come puri gesti, ritmo, incanto, gesti che poi diventano forma non appena si attraggono, si unificano, dando senso alla forma latente che in prima battuta stentava a nascere.

Ma la grande differenza con i surrealisti è che per Michaux la pittura è un grande segno di lucidità.

La Traccia della linea non è il 'disegno', ma una traslazione dell'impulso primario ad agire, 'nell'azione io divengo'¹².

Ed è la traccia che rapidamente, magari aiutata dal processo fisico di dissoluzione di un acquerello o del percorso di una macchia di inchiostro lasciata scivolare, trasforma la carta in uno spazio in cui le figure si rivelano, vengono liberate, quelle stesse figure che erano state cacciate indietro nella memoria e nella coscienza...è così che la carta si trasforma anche in uno specchio che cinematograficamente e ritmicamente ci disegna tutto il processo che porta alla ricostruzione delle forme da noi stessi negate; 'Lo specchio non è il luogo dove guardare se stessi, guardate voi stessi nella carta'¹³.

La pittura è il movimento che ci permette di tornare indietro nel tempo dentro le immagini del sé, nell'istante in cui esse ancora esitano a formare se stesse, le forme divengono emozioni in segni. Ed è così che le forme di Michaux divengono secondarie ai suoi gesti.

Per questo motivo più che ai surrealisti Michaux, come già fatto notare da Francis Bacon, è avvicinabile alle esperienze dell'Action Painting ed in particolare a Pollock..

La pratica del gesto pittorico nasce più o meno in contemporanea tra Michaux e Pollock attorno agli anni '50.

E' il problema del caso che li accomuna. Un caso 'obiettivo'¹⁴, come dice Breton, un caso che rende ripetibile lo straordinario, l'inatteso. Un caso così preciso che impedisce la non espressione delle proprie zone d'essere in tutta la loro frastagliata complessità.

Ma le loro 'performance' rivelano tentativi ed investigazioni diverse tra i due.

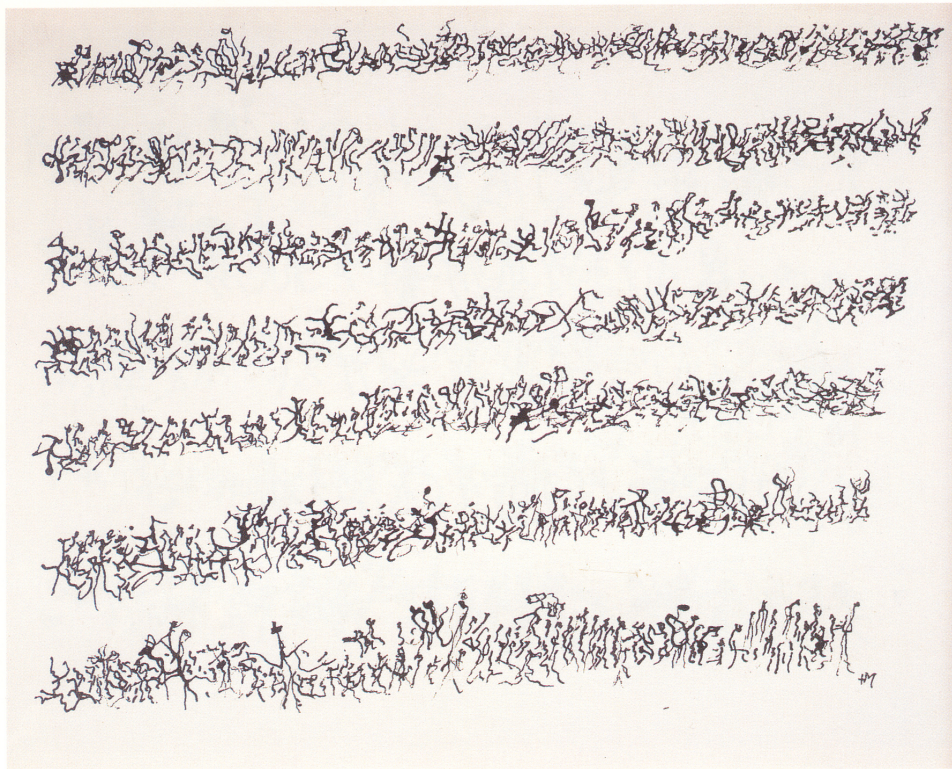
Il primo 'dripping' di Pollok, tra il '47 ed il '48, fu fatto ad olio e ricco di spettacolarità. Quello di Michaux, intorno agli anni '50, fu fatto in inchiostro e basato sulla spontanea scrittura di un messaggio interiore.

E' così che Michaux, scrittore del disegno e disegnatore di ciò che è scritto, dedicando la mente al concetto e l'intera anima all'immagine tenta, attraverso un linguaggio fatto di segni-disegni, un'impossibile sintesi.

Per Michaux i segni sono effettivamente Utopia, sono l'altrove per dove partire, sono il viaggio.

Già da giovane Michaux studiò le lingue, prima il Vallone, poi il Fiammingo, l'Inglese, lo Spagnolo, il Cinese.

In una lettera che scrisse all'amico Paulhan sentenziava: 'adesso i miei unici interessi sono gli alfabeti e le lingue'¹⁵ e quell'interesse lo ha portato all'ennesima peregrinazione la cui meta fu il tentativo di unire pittura e scrittura.



Uno studio perpetuo di di-segno e di segno in segno in direzione di sé.

Così, nell'ottobre '27, nacquero *Alphabet* e *Narration*, entrambi costituiti da blocchi di scrittura in cui ciò di cui si parla è l'espressione dello spirito in un linguaggio che però vuole essere universale perché legato alla forma, e dinamico, filmico, che

necessita del movimento proprio come quando l'occhio si sposta velocemente nel leggere; saggi di scrittura, prove di narrazione condivisa.

Nel 1938, tramite Plume, Michaux annuncia addirittura il progetto di una lingua ideografica universale contenente novecento ideogrammi ed una grammatica...questo è il sogno dell'impossibile.

Nella Postfazione di *Mouvements*, Michaux disegna ancora l'idea di una nuova lingua, una lingua contro il 'verbale', contro le parole che sono nemiche per essere parole straniere e per cui incomunicanti.

Su questa scia Michaux pone enfasi, in *Par des Traits* sull'idea e l'importanza di una sorta di pre-linguaggio, di una 'lingua incompiuta', vissuta prima delle lingue 'dell'implementazione', dell'analisi.

Questi pre-linguaggi hanno essenzialmente quattro caratteristiche: sono figurative, pittografiche ed ideografiche. Sono fatti di poche parole, sintetiche.

E sono locali. In questo modo queste non sono vere e proprie lingue, ma un qualcosa di molto vivo, molto più vicine ad emozioni in segni, segni in grado di disalienare l'uomo.

'I miei disegni sono ricostruzioni. Una mano duecento volte più agile di quella umana non potrebbe stare dietro al veloce corso dell'inesauribile spettacolo della mente.

E non c'è niente che possiamo fare se non inseguirlo.

Non c'è il tempo di trattenere pensieri, parole o forme così poi da elaborarle, guidati dalla loro ispirazione. Tutto il potere su di loro si è perduto.

Questo è il prezzo della loro velocità, della loro indipendenza'¹⁶.



NOTE:

¹ in R.Sieburth, *Signs in action: the ideograms of Ezra Pound and Henri Michaux, Untitled Passages* by Henry Michaux, Merrel, 2000, pg. 207-209

² in H. Kenner, *The Pound era*, Un. of California Press, 1971

³ E. Fenollosa, *alcuni nobili drammi del Giappone, All'insegna del Pesce d'oro*, 1961

⁴ Cfr. Nota 4

-
- ⁵ R. Barthes, *L'impero dei Segni*, Einaudi, 1984, pg. 87
- ⁶ Lara Vinca Masini, *Arte Contemporanea, La linea dell'unicità*, Voll.2, Giunti, 1993, pg. 704
- ⁷ In, *Untitled Passages* by Henry Michaux, Merrel, 2000, pg. 105
- ⁸ in Jhon Ashbery, an interview with Henry Michaux, *Untitled Passages*, Merrel, 2000, pg.163-165
- ⁹ Ibid.
- ¹⁰ in C. De Zegher, *Adventures of Ink*, Merrel 2000, pg.170
- ¹¹ Cfr. Nota 8
- ¹² Cfr. Nota 8
- ¹³ H. Michaux, *Lo spazio interiore*, con 6 disegni dell'autore, Einaudi, 1968, pg.9
- ¹⁴ In Burger P., *Teoria dell'Avanguardia*, Bollati Boringhieri, 1990, pg.75-76
- ¹⁵ L. Jenny, *Simple Gestures*, Merrel, 2000, pg.188
- ¹⁶ H. Michaux, *Lontananza interiore*, in *Un certo Piuma*, SE, pg.32

BIBLIOGRAFIA:

- Husserl, E., *La crisi delle scienze europee la Fenomenologia trascendentale: introduzione alla filosofia fenomenologica*, a cura di W. Biemel, Trad. E. Filippini, Il Saggiatore, 1961.
- Argan, G.C.. *L'arte moderna dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei*, Sansoni, 1988.
- Kandinsky, W., *Punto, Linea, Superficie: contributo all'analisi degli elementi pittorici*, Adelphi, 1975.
- Kandinsky, W., *Il Cavaliere Azzurro*, De Donato, 1967.
- Kandinsky W., *Lo spirituale nell'arte*, SE, 1995.
- Klee, P., *Diari 1898-1918*, prefazione di G.C.Argan, Trad. A.Foekel, Il Saggiatore, 1960.
- Saussure de, F., *Corso di Linguistica generale*, Introduzione, traduzione e commento di T. De Mauro, 6 ed., Laterza, 1979.
- Pound, E., *Saggi Letterari*, Garzanti, 1957.
- Michaux, H., *Brecce*, Adelphi, 1984.
- Michaux, H., *Un Barbaro in Asia*, Einaudi, 1974.
- Michaux, H., *Un certo Piuma*, SE, 1989.
- AA.VV, *Untitled Passages* by Henry Michaux, Merrel, 2000
- Michaux, H., *Lo spazio interiore*, con 6 disegni dell'autore, Einaudi, 1968.
- Jenny, L., *Simple Gestures*, Merrel, 2000.
- Lara Vinca Masini, *Arte Contemporanea, La linea dell'unicità*, Voll.2, Giunti, 1993.
- Barthes, R., *L'impero dei Segni*, Einaudi, 1984.
- Fenollosa, E., *Alcuni nobili drammi del Giappone*, All'insegna del Pesce d'oro, 1961.
- Kenner, H., *The Pound era*, Un. of California Press, 1971.
- Galimberti, G., *Psicologia*, Garzanti, 1999.
- AA.VV., *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, Garzanti, 1981.
- AA.VV., *Arte, Religione, Scienza*, Giunti, 2000.
- Burger, P., *Teoria dell'Avanguardia*, Bollati Boringhieri, 1990.
- Hjelmslev L., *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, 1968.