

Forma senza forma

Enzo Bargiacchi, Pistoia

Nella seconda metà degli anni Settanta la situazione artistica si era fatta pericolosamente stagnante; le acque solitamente mosse e trasparenti, apparivano intorbidate e prive di qualsiasi spirito vitale. L'imperversare di un esasperato ed estremistico concettualismo aveva ridotto il regno delle forme espressive ad una decadente colonia di un dominio linguistico-filosofico tautologico e devitalizzato. L'abbandono della penetrante profondità della forma artistica per una riflessione intellettuale, spesso pretenziosa quanto insignificante, sembra dar ragione alle note profezie sulla morte dell'arte. Lo stesso tentativo del mercato di tornare ad un prodotto più consistente e vendibile, con la cosiddetta 'nuova pittura' (coniugazione dell'indirizzo analitico con il tradizionale operare pittorico) aveva avuto un successo decisamente effimero. In questo clima di preoccupante bassa pressione, sul finire del decennio appena trascorso, si produce qualcosa che sconvolge gli schemi consolidati: la creatività compressa e mortificata riacquista nuovo slancio e forza vitale e l'esplosione artistica che ne consegue riaccende un dibattito vivace che pone di nuovo in discussione tutte le certezze acquisite.

Achille Bonito Oliva coglie per primo lo spirito del tempo e, concentrando il suo interesse su un ristretto gruppo di giovani artisti (Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino) li raggruppa sotto l'insegna della 'transavanguardia'; termine questo che entra rapidamente nel linguaggio artistico contemporaneo, parallelamente alla fortunata ed improvvisa affermazione a livello internazionale dei cinque alfieri della tendenza. E' così che le attività artistiche emergenti sono oggetto di un costante interesse da parte di critici e gallerie che, per un po' di tempo, si impegnano in una serrata 'caccia al giovane' da inserire nel proprio gruppo o nella propria 'scuderia'.

La frenetica attività artistica e critica, sia sul piano espositivo che organizzativo, ha lasciato poco margine a quella riflessione oggi assolutamente necessaria per la consistenza della svolta che si sta operando e per la connessione profonda con i più generali problemi della società. Si è colto solo l'aspetto più limitato ed esteriore della novità dell'indirizzo emergente, come è provato da un uso significativamente generalizzato dell'aggettivo 'nuovo': dalla 'nuova immagine' di Bonito Oliva, al 'nuovo contesto' di Flavio Caroli, fino ai 'nuovi nuovi' di Renato Barilli. Eppure gli artisti uscivano appena ora da quella esasperata tendenza che aveva elevato la novità a valore assoluto, trasformando la storia dell'arte in una 'gara di corsa', secondo la colorita ed acuta osservazione di Robert Lebel, il quale tuttavia affermava che solo nella corsa « i primi arrivati rimangono vincitori per sempre ».

Non si può tuttavia negare che qualcosa di nuovo sta accadendo, e su ciò vi è un accordo abbastanza vasto, ma, al di là di questa superficiale constatazione, qual'è la natura e il significato di questo mutamento? Si può rispondere ricorrendo a ipotesi quali quelle di un periodico alternarsi di contrastanti movimenti artistici o delle materiali esigenze del mercato: ad un periodo caratterizzato dalla fredda riflessione analitica e naturale ne succeda un altro dove emergano con più forza le spinte esistenziali, e il ritorno alla

tela ed al colore, dopo il precedente rifiuto della pittura, è sicuramente favorito da un mercato alla ricerca di un prodotto più consistente e vendibile; c'è inoltre la tendenza commerciale a lanciare sempre nuove mode, per imporre i prodotti con la seduzione superficiale di un rinnovamento, spesso effimero ed inconsistente, ma adeguatamente sostenuto da un pressante intervento pubblicitario. Dopo aver riconosciuto la validità di ognuna delle ragioni sopra accennate, e del loro integrato operare, è tuttavia opportuno precisare che le stesse danno conto solo parzialmente dei molteplici aspetti della situazione; anche se fra questi ci sono alcuni dei dati più esteriormente evidenti, quali il successo mondano o commerciale, le spiegazioni suddette non colgono l'aspetto centrale di quello che rappresenta un rivolgimento molto ampio e non di breve periodo. Arriva infatti oggi a maturazione, non solo il prodotto di oltre un trentennio di attività delle neo-avanguardie del secondo dopoguerra, ma addirittura il coordinato insieme di un intero secolo di ricerche artistiche. Perciò l'esigenza di riflettere sugli orientamenti emergenti nel mondo dell'arte impone un ineludibile collegamento — nel quadro di una visione ampia ed aperta — con il più recente passato e con il periodo delle avanguardie storiche: oggi, come allora, le sensibili antenne dell'artista rilevano e rivelano i segni di qualche fenomeno di grande portata che si produce sul piano sociale. All'inizio del nostro secolo si affermano nuove e rivoluzionarie concezioni scientifiche che chiudono l'epoca della scienza classica per aprirne una nuova, affascinante e preoccupante al tempo stesso. Planck e Einstein pongono le premesse di uno sviluppo impetuoso che scuote le basi della scienza e contemporaneamente fornisce le indicazioni, da un lato per una conoscenza che superi la stessa fisica, dall'altro per aprire all'uomo possibilità pratiche oltre ogni immaginazione.

L'arte risente il clima del tempo ed il nuovo corso, già iniziato nella seconda metà dell'Ottocento con l'impressionismo riprende uno straordinario vigore.

Liberarsi dal freno e dalle barriere dei moduli stilistici tradizionali è certo una esigenza inderogabile per una genuina espressione artistica, ma ai primi *del* Novecento gli artisti si spingono fino agli estremi limiti in questa liberazione per poter partecipare, senza impedimenti, alla grande avventura che stava iniziando e per poter — come dice espressamente Franz Marc — dare espressione formale alle concezioni scientifiche del loro tempo. Lo slancio verso il futuro e la tensione del periodo sono dimostrati dal frenetico susseguirsi di ricerche artistiche e di movimenti quasi sempre accompagnati da esplicite dichiarazioni e manifesti. Nelle riflessioni, molto posteriori agli eventi, di un protagonista come Tristan Tzara è riassunto con estrema precisione l'atteggiamento dada: « Benchè il nostro progetto non avesse nulla di sistematico, ci trovammo d'accordo in questo con quegli uomini di scienza che, nella stessa epoca, con scrupoloso rigore, riprendevano le esperienze della fisica elementare, ne constatavano le deficienze e costruivano su nuove basi, quell'edificio monumentale che oggi è la fisica moderna »(1).

(1) T. Tzara, «Pittori e poeti dada», *Manifest: del dadaismo e iampisterie*, Torino, Einaudi, 1975, p. 90.

Due vie di approccio alla realtà così lontane fra loro come l'arte e la scienza si incontravano per demolire quel regno di assolutezza superficiale che l'uso errato dei precedenti conseguimenti aveva determinato (dall'accademismo nell'arte, al positivismo materialistico, sul piano scientifico). Così proprio l'arte e la scienza permettono alla nostra civiltà di raggiungere, o ritrovare, la visione del mondo, improntata alla relatività dei fatti fenomenici, che caratterizza la grande saggezza dell'Oriente. La teoria della relatività di Einstein sfida il senso comune e, togliendo ogni alone di assolutezza al tempo e allo spazio (uniti in un *continuum* e dipendenti da altre grandezze fisiche), colloca l'uomo, già da tempo spodestato dal centro dell'universo, in una posizione marginale e priva di qualunque riferimento.

L'impossibilità di determinare contemporaneamente i dati di moto e di posizione delle particelle elementari, formulata nelle celebri disuguaglianze di Heisenberg, sconvolge la più pura delle scienze con l'introduzione

di concetti di probabilità mentre la dualità onda-corpuscolo — già trovata da Einstein per la luce, estesa da de Broglie alla materia ed acutamente sviluppata da Born, Schrodinger e Dirac sul piano della quantizzazione della meccanica ondulatoria— trova la sua definitiva sistemazione nel principio di complementarità di Bohr, secondo cui i fenomeni fisici a livello subatomico si presentano nei due aspetti, corpuscolare ed ondulatorio, ambedue veri, ma mutuamente escludentisi.

Analogamente allo scienziato, teso a penetrare l'essenza della materia, l'artista punta direttamente come dice Aniela Jaffe, verso « il cuore della vita e delle cose, la loro dimensione immutabile, la certezza interiore » (2). Kandinsky fu straordinariamente colpito dalla disintegrazione dell'atomo (3) che, pur impressionandolo, lo confortò nel suo lavoro basato sulla considerazione che ciò che conta non sono le forme astratte o « l'oggetto in quanto tale, o il suo involucro esteriore, bensì il suo suono interiore, la sua vita » (4). Per Klee gli artisti sono, dal loro stesso cuore, « sospinti più in giù, verso il fondo, l'origine » (5) così che, facendo divenire realtà le stranezze della visione interiore, con la trasformazione operata dalla creazione figurativa, « rendono percepibili occulte visioni ». Malevic, partendo dalla constatazione che la vita « e l'eccitazione che si manifesta in tutte le forme possibili » (6), arriva a scoprire la vibrante inessenza delle cose (« il 'nulla' e nello stesso tempo un 'qualcosa' ») e a tentarne una qualche espressione. L'arte è per Mondrian « l'espressione plastica dell'intero nostro essere », contemporaneamente universale e individuale « l'inconscio e il cosciente, l'immutabile e il mutevole nascono infatti e mutano forma in conseguenza della loro azione reciproca », e pertanto un mezzo per giungere « alla visione totale delle cose » (7). Mentre la penetrante intuizione di questi artisti li portava verso un'arte 'pura', alla ricerca di una forma pittorica capace di cogliere le vibrazioni più intime delle cose e della vita stessa, ben diversa e più problematica era la posizione dei dadaisti, i quali, partendo dalle contraddizioni della vita e della realtà (8),

(2) A. Jaffe, « Il simbolismo nelle arti figurative », in C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Longanesi, 1980, p. 251.

(3) « La disintegrazione dell'atomo fu per me come la disintegrazione del mondo. D'improvviso i muri più massicci crollarono. Tutto divenne incerto, mal sicuro, mutevole ». W. Kandinsky, « Sguardo al passato 1901-1913 », *Tutti gli scritti*, Milano, Feltrinelli, 1974, vol. II, p. 158.

(4) W. Kandinsky, « Sulla questione della forma », *Tutti gli scritti*, Milano, Feltrinelli, 1973, vol. I, p. 123.

(5) P. Klee, « Sull'arte moderna » (Conferenza tenuta in occasione di una mostra di pittura al Kunstverein di Jena il 26-1-1924), *Teorie della forma e della figurazione*, Milano, Feltrinelli, 1959, vol. I, p. 93.

(6) K. S. Malevic, « Dio non è stato detronizzato. L'Arte. La Chiesa. La Fabbrica », *Scritti*, a cura di Andrei B. Nakov, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 278 e 282.

(7) P. Mondrian, « Il neoplasticismo principio generale dell'equivalenza pla-

stica », *Tutti gli scritti*, a cura di Harry Holtzman, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 143, 143-144, 156.

(8) « Ci sembrava che il mondo si stesse perdendo in inutili vaneggiamenti, che la letteratura e l'arte fossero divenute delle istituzioni al margine della vita, che, invece di servire l'uomo, fossero divenute gli strumenti di una società superata » T. Tzara, « Pittori e poeti dada », *cit.*, p. 91.

(9) « Un quadro è l'arte di far incontrare due linee, parallele per constatazione geometrica, su una tela davanti ai nostri occhi, secondo la realtà di un mondo basato su altre condizioni e possibilità », T. Tzara, « Manifesto dada 1918 », *Manifesti del dadaismo...*, *cit.*, p. 8.

(10) « L'assurdo non mi spaventa, perché, da un punto di vista più elevato, tutta la vita mi sembra assurda » T. Tzara, « Conferenza su Dada » (Weimar e Jena, 23 e 25 settembre 1922, pubblicata su « Merz », gennaio 1924), *Manifesti del dadaismo...*, *cit.*, p. 82.

(11) Maurizio Calvesi, *Duchamp invisibile. La costruzione del simbolo*, Roma, Officina edizioni, 1975, p. 57.

(12) « Dada nacque da un'esigenza morale da una volontà irriducibile di raggiungere la morale assoluta... » T. Tzara, Pittori e poeti dada », *cit.*, p. 90.

cercarono di esprimerle con procedimenti artistici basati su principi che sfidavano l'assurdo (9), senza temerlo (10), sostenuti come erano dalla possente convinzione della relatività della condizione umana. L'atteggiamento dada, ben dichiarato da Tzara, e magistralmente espresso da tutta la vita di Duchamp e dal gesto esemplare di estrarre un oggetto (*objet trouve* o *ready-made*) dall'ordinaria situazione quotidiana per elevarlo alla dignità di opera d'arte. Se l'oggetto rimane lo stesso è allora evidente che l'artisticità dell'opera risiede in qualcosa di diverso dalla sua materialità e cioè nello spiazzamento mentale che provoca: oggetti, forme esteriori ed il contesto, sono soltanto mezzi per una più profonda esperienza interiore, « per andare oltre il bersaglio... — come dice Calvesi — per respirare aria pura nella rarefazione assoluta... » (11). Lungi quindi dal ridursi ad eventi marginali e significativi 'in negativo' per la loro carica distruttrice e provocatoria, le attività e le opere dadaiste rappresentano invece un metodo di approccio al reale, animato dall'incoercibile desiderio di raggiungere un assoluto intravisto al di là della relatività che ci imprigiona (12); e la collocazione, da parte di Duchamp nel 1913, della ruota di bicicletta su uno sgabello di legno, rappresenta un evento di portata storica, non solo nel campo dell'arte. È opportuno far notare che l'attenzione qui dedicata ad alcuni artisti o movimenti e funzionale al discorso che in seguito sarà sviluppato; si tratta perciò di cenni che forzatamente debbono sorvolare su eventi significativi e talvolta precursori di successivi sviluppi: basti pensare — ancora a titolo esemplificativo — al cubismo con il suo sguardo multiprospettico, o al futurismo, dove la scomposizione plastica si evolve in direzione del movimento. L'identità di fondo dell'oggetto delle ricerche condotte con approcci apparentemente contrastanti, chiaramente avvertita dai più sensibili scienziati, è ben espressa da Heisenberg, che la individua in un nucleo centrale, intravisto dal pensiero puro, in cerca delle armonie segrete dell'universo: « Questo recesso più intimo, in cui la scienza e l'arte possono appena es-

ser distinte, e forse, per l'umanità d'oggi, il luogo in cui essa incontra la verità pura, non più velata da ideologie e da desideri umani » (13). In poco più di un quarto di secolo, a partire dalla scoperta del quanto elementare di azione (avvenuta nel 1900 per opera di Max Planck), la scienza ha edificato una costruzione straordinariamente solida che è riuscita a connettere i fenomeni a scala cosmica con quelli a scala atomica e ad integrare, tramite la costante universale di Planck, i risultati della relatività di Einstein con quelli della meccanica quantistica di Heisenberg e Bohr. L'equivalenza einsteiniana fra massa ed energia trova un corrispettivo nella complementarietà corpuscolo-onda di Bohr e per la umanità si aprono orizzonti conoscitivi ed applicativi straordinari, ma dai quali è tutt'oggi difficile dire cosa potrà derivarne (14). Infatti le eccezionali possibilità che l'uomo si ritrova con l'utilizzazione pratica delle conoscenze acquisite saranno sfruttate correttamente solo se si terrà conto, nello stesso tempo, dell'insegnamento generale che, sul piano filosofico, deriva da quelle conoscenze.

La costruzione è ammirabile, pur se non perfetta, ma l'oggetto dell'osservazione è scomparso, si è dissolto (15) e così « la scienza non tratta più del mondo quale direttamente si offre, ma di un oscuro retrofondo di questo mondo che noi portiamo alla luce con i nostri esperimenti » (16). Lo stesso processo si verifica con l'arte dove, come dice Ortega, « il territorio della bellezza incomincia solo ai confini del mondo reale » (17): con le parole di Bell, « il mondo della contemplazione estetica può essere qualsiasi cosa, ma non il mondo degli affari e delle passioni umane; in esso il chiacchiericcio e il tumulto dell'esistenza materiale non si ode o arriva solo come l'eco di qualche più remota e definitiva armonia » (18). Esaminando più approfonditamente le cose scopriamo tuttavia che arte e scienza non si allontanano dalla realtà, ma da un limitato senso comune di questa realtà, imponendo la necessaria rinuncia ad una relazione immediata come condizione per raggiungere un contatto più intenso e penetrante: il senso di questa

(13) W. Heisenberg, « La scienza come mezzo di intesa fra i popoli » (conferenza del 1946), *Mutamenti nelle basi della scienza*, Torino, Boringhieri, 1978, p. 136.

(14) Born crede « che le leggi della fisica nucleare contengano una gran parte di verità, ma solo il futuro ci potrà dire se esse finiranno per essere utili all'umanità o se esse non le porteranno che la morte o l'annientamento » Max Born, « Riflessioni di un uomo di scienza europeo » (1957), in W. Heisenberg, E. Schrodinger, M. Born, P. Auger, *Discussione sulla fisica moderna*, Torino, Boringhieri, 1980, p. 99.

(15) Secondo Schrodinger « il fisico non può distinguere ragionevolmente nei limiti del suo campo di ricerca, tra 'materia' e una qualche altra cosa » E. Schrodinger, « L'immagine attuale della materia » (1952), in Heisenberg e altri, *Discussione sulla fisica moderna*, cit., p. 35.

(16) W. Heisenberg, « La dottrina dei colori di Goethe e quella di Newton alla luce della fisica moderna » (1941), *Mutamenti nelle basi della scienza*, cit., p. 94.

(17) J. Ortega y Gasset, « Ensayo de estetica a

la maniera de prologo» (1914), p. 141. Ortega ha sviluppato egregiamente questo concetto nel suo, *La disumanizzazione dell'arte*, Cosenza, Lerici, 1930.

(18) C. Bell, *Art*, New York, Capricorn Books, 1958, p. 55.

(19) W. Heisenberg, « La dottrina dei colori... », *cit.*, p. 101.

(20) H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Milano, Rizzoli, 1961, pp. 126-127. Le citazioni qui riportate sono tratte dalla traduzione di Giovanni Papini di un estratto dal titolo « L'arte e la realtà », in Bergson, *La filosofia dell'intuizione (Introduzione alla metafisica)*, Lanciano, Carabba editore, 1909, pp. 123-124.

(21) « Man is the eye with which the universe sees itself » Reginald Horace Blyth, *Zen and Zen Classics*, vol. I (General Introduction), Tokio, The Hokuseido Press, 1960, p. 13.

(22) N. Bohr, « Il quanto d'azione e la descrizione della natura » (1929), *I quanti e la vita*, Torino, Coringhieri, 1965, p. 10.

scienza « riuscirà comprensibile solo quando essa, giunta agli estremi limiti dei suoi metodi d'indagine, scoprirà relazioni con la vita stessa »(19); poichè viviamo usualmente « in una zona mediana tra le cose e noi, esteriormente alle cose, ed esteriormente anche a noi stessi », l'arte diventa il mezzo per farci superare questo solco, per infrangere il velo che si interpone ad una visione più diretta della realtà, facendo « trasparire la vita interiore delle cose attraverso le loro forme ed i loro colori » e realizzando la sua più alta ambizione « ch'è di rivelarci la natura » (20).

Con lo sviluppo della ricerca scientifica, dai paradossi dell'onda di materia' di de Broglie, arriviamo all'abbandono del dominio assoluto del classico concetto di causalità, fino al punto in cui non è più possibile distinguere la materia, al di là del vuoto l'uomo ritrova se stesso e, utilizzando con una certa estensione le colorite definizioni di Niels Bohr citate più sotto, possiamo dire che ci ritroviamo attori e spettatori ad un tempo nel grande dramma dell'esistenza, dove scompaiono palcoscenico, quinte e durata, in quanto spazio e tempo entrano direttamente in gioco per recitare la loro parte.

E' così ritrovato, per mezzo della scienza sperimentale, il contatto con la grande saggezza dell'Oriente che ancora parla dalle poetiche espressioni del *Tao Te Ching* o delle *Upanishad*. L'uomo recupera la consapevolezza della sua condizione microcosmica di specchio dell'universo, di « occhio col quale l'universo vede se stesso » (21).

Con la stessa genialità dimostrata nella sua attività scientifica, Bohr comprende come il significato più profondo delle scoperte derivate dalle teorie dei quanti si estenda verso la soluzione dei problemi filosofici generali (22), ed espressamente dichiara che l'impossibilità di distinguere tra il comportamento degli oggetti materiali e l'osservazione degli stessi rimanda « a rami del tutto differenti della scienza, come la psicologia, o anche a quel tipo di problemi epistemologici che già pensatori come Buddha e Lao Tze hanno affrontato nel tentativo di armonizzare la no-

stra posizione di spettatori e attori a un tempo del grande dramma dell'esistenza »(23). In questa direzione si mosse un altro grande scienziato come Pauli che, dopo una collaborazione con Jung, studio l'estensione del principio di complementarità alle dimensioni psichica e fisica dell'uomo, giungendo a vedere la soluzione più soddisfacente nella considerazione di mente e corpo « come aspetti complementari della stessa realtà » (24).

Un punto di convergenza si aveva così fra i conseguimenti dell'arte, della scienza rivolta allo studio dei fatti fenomenici, e della psicologia del profondo; quest'ultima disciplina, sulla via aperta da Freud, trovava in Jung un ricercatore rigoroso ed appassionato, capace per amor di verità di sfidare la mentalità del suo tempo, ancora molto impregnata dal residuo di un materialismo positivisticamente cieco ed intollerante (25). Un'ampia visione dell'inconscio, distinto in individuale e collettivo, ed una concezione dinamica dell'energia psichica ha condotto Jung a intravedere — attraverso gli strati più profondi della psiche, dove si annullano le differenze individuali — le stesse basi materiali dell'esistenza (26). La distinzione fra corpo e psiche rappresenta nell'uomo la manifestazione polarizzata dell'unica realtà e, a livello mentale, si passa da un 'infrarosso psichico', dove « la psiche istintuale biologica trapassa a poco nei processi fisiologici vitali e quindi nei sistemi di condizioni fisiche e chimiche » ad un 'ultravioletto psichico', dominio di un mondo archetipico, dove non solo scompaiono gli elementi fisiologici, ma anche quelli più propriamente psichici (si entra in una dimensione ultrapsichica, che appena si manifesta a livello psichico). Materia e spirito, pur apparendo nella sfera psichica, sono in ultima istanza « irrepresentabili, perché la psiche e i suoi contenuti costituiscono l'unica realtà che ci sia data direttamente »(27). Gli studi di Jung sull'inconscio collettivo e sull'archetipo, sul mito e sul simbolo (28) hanno aperto nuove vie anche per un corretto inquadramento dell'attività artistica (29). Anche la riflessione degli artisti si era spinta verso la profondità della psiche come sopra accennato.

(23) N. Bohr, « Biologia e fisica atomica » (1937), / *quantum e la vita, cit.*, p. 44.

(24) Citato da A. Koestler, *Le radici del caso*, Roma, Ubaldini-Astrolabio, 1972, p. 49.

(25) Le opere complete di C. G. Jung, sono in corso di pubblicazione, nella traduzione italiana, a cura di Luigi Aurigemma, presso l'editore Boringhieri. Si vedano inoltre le due antologie di suoi scritti: C. G. Jung, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, Torino, Einaudi, 1979; C. G. Jung, *La dimensione psichica*, Torino, Boringhieri, 1972; ed i volumi: C. G. Jung, *L'io e l'inconscio*, Torino, Boringhieri, 1972; C. G. Jung, *Psicologia dell'inconscio* [1916/1942], Torino, Boringhieri, 1968; *Ricordi, sogni, riflessioni di C. G. Jung*, raccolti ed editi da Aniela Jaffe, Milano, Rizzoli, 1981; C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, cit.; C. G. Jung, K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Boringhieri, 1972. Importanti contributi alla comprensione del pensiero di Jung possono provenire dalle due opere di Jolande Jacobi: *La psicologia di C. G. Jung*, Torino, Boringhieri, 1973; *Complesso Archetipo Simbolo*, Torino,

Boringhieri, 1971; e nel volume di Barbara Hannah, *Vita e opere di C. G. Jung*, Milano, Rusconi, 1980.

(26) Gli strati più profondi della psiche, « sotto, cioè man mano che si avvicinano ai sistemi funzionali autonomi, assumono un carattere sempre più collettivo, al punto che nella materialità del corpo, e precisamente nei corpi chimici, diventano universali e insieme si estinguono. Il carbonio del corpo e in definitiva carbonio. Perciò, 'in fondo', psiche e mondo ». C. G. Jung, « Psicologia dell'archetipo del Fanciullo », *Opere*, vol. IX tomo 1 [*Gli archetipi e l'inconscio collettivo*], Torino, Boringhieri, 1980, p. 166.

(27) C. G. Jung, « Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche », *Opere*, vol. VI11 [*La dinamica dell'inconscio*], Torino, Boringhieri, 1976, pp. 232 e 233.

(28) Si veda in proposito il quinto volume delle *Opere*, di C. G. Jung, *Simboli della trasformazione. Analisi dei prodromi di un caso di schizofrenia*. Si vedano anche « Energetica psichica », « La funzione trascendente », gli altri scritti contenuti in C. G. Jung, *Opere*, vol. VIII, *cit.*; e le voci specifiche nelle « Definizioni », in C. G. Jung, *Opere*, vol. VI: *Tipi psicologici*, Torino, Boringhieri, 1969, pp. 413 segg.; si veda inoltre J. Jacobi, *Complesso Archetipo Simbolo*, *cit.*

(29) A parte l'interesse generale dell'intera opera, e gli illuminanti spunti che si possono trovare dispersi nei singoli scritti, due testi specifici affrontano direttamente il tema della creazione artistica: « La psicologia analitica nei suoi rapporti con l'arte poetica », in C. G. Jung,

Mondrian ad esempio coglie con estrema precisione, come l'essenza della creazione artistica consista in un contenuto universale inconscio che emerge al livello della coscienza e che trova una espressione dall'equilibrio fra conscio e inconscio; ma l'artista non si ferma qui e spinge il suo discorso ad assumere una più generale portata che illumina fondamentali meccanismi psichici (30).

I vari rami della scienza, rivolti all'esterno o all'interno, insieme all'arte arrivano da versanti diversi ad una unica sommità: la scienza, mediante l'uso di precise regole sintattiche e l'univocità dei simboli; l'arte, proprio per la mancanza di definite regole sintattiche e per la pregnanza e la dinamica ricchezza di significati dei simboli (31). Siamo alla soglia del mistero, dove si apre lo stupore e la meraviglia, quella sensazione che, per Einstein, è la più bella che possiamo provare (32), echeggiando con ciò antiche concezioni orientali (33): « così si desta la tenebra dell'attimo vissuto nella risonanza dello stupore che ci pervade... » (34). Cosa fare a questo punto? La scienza è giunta all'estremo delle sue possibilità conoscitive, se vuol mantenere le sue caratteristiche di oggettività e di validazione dei risultati con le prove sperimentali, che presuppongono la ripetibilità. Di ciò gli scienziati hanno piena coscienza, come risulta dalla constatazione di Heisenberg secondo cui « l'energia non è solo la grandezza che mantiene il 'tutto' in un movimento incessante, essa è anche la sostanza fondamentale di cui è fatto l'universo » (35), o dalla conclusione dell'impossibilità di procedere oltre, tratta da Bohr in uno scritto, dal significativo titolo *Unità della conoscenza*, dove si accenna all'arte come un necessario completamento della vita (36). Dal punto di vista della conoscenza la scienza ha compiuto la sua opera indicando l'unificazione finale del mondo soggettivo ed oggettivo, ambedue dissolti nel vuoto vibrante dell'energia cosmica. Non può quindi che lasciare i passi ulteriori alla realizzazione pratica di quella unità, vissuta con la più autentica esperienza religiosa o estetica. Occorre inoltre notare che sia la scienza che l'arte possono solo accennare

o indicare, ma non trasmettere direttamente. Tuttavia se la scienza rimane uno stmmto chiuso in se stesso in una forzata tautologia descrittiva, l'arte è ancora un mezzo di espressione: un mezzo di espressione simbolica, che possiamo considerare l'ultima frontiera della comunicazione umana (37) (o forse con più esattezza la prima e l'ultima). Con altre parole, quelle incisive di Cassirer, « il linguaggio e la scienza sono abbreviazioni della realtà, mentre l'arte ne è una intensificazione »(38), in quanto « le dona una profondità che nella nostra apprensione ordinaria delle cose non possiamo raggiungere (39).

La scienza ha chiaramente mostrato come l'ordinato mondo fenomenico regolato dalla causalità si regga sul caos dell'imprevedibilità, che il vuoto non è poi così 'vuoto' e che la materia non è così 'piena' come si riteneva. In fondo gli opposti come caos e cosmo, luce e tenebre, vuoto e pieno, interno e esterno, massa e energia, fenomeno e noumeno, mente e corpo, soggetto o oggetto, vita e morte, e quanti altri possiamo elencare (40), non sono altro che manifestazioni di un'unica realtà fondamentale: visione dinamica di monismo dualistico, che era già della tradizione indiana, upanishadica (*atman-brahman*) e buddhista [*nirvana-samsara*], o cinese taoista [*yin-yang*], secondo cui tutte le cose derivano dalla polarizzazione di quell'unica realtà, attraverso il mutamento dinamico e vicendevole degli opposti. L'insegnamento della scienza è allora chiaro nella direzione della imprescindibile necessità per l'uomo di trovare un nuovo equilibrio rispetto allo sbilanciamento provocato dall'unilaterale sviluppo del suo lato conscio, delle sue facoltà razionali a scapito dei rispettivi opposti-complementari.

I richiami di Jung all'attenta considerazione dei fatti psichici, perché la psiche « se perde l'equilibrio distrugge anche la sua stessa creazione » (41), e quelli di un ampio coro di prestigiosi scienziati, da Bohr a Born, da Einstein (« dovremmo badare a non fare dell'intelletto il nostro dio... L'intelletto ha una vista acuta quanto ai metodi e agli strumenti, ma è cieco quanto ai fini e ai valori ») (42) a Heisenberg, fino a

// *problema dell'inconscio...*, dt., pp. 29-51; e « Psicologia e poesia » (1950), in C.G. Jung, *La dimensione psichica*, cit., pp. 67-89.

(30) Di grande rilievo la sua osservazione - che sarebbe stata più tardi sviluppata a livello biologico e psicologico - sulla comunicazione fra coscienza e inconscio: l'obbedienza dell'artista al dettato del suo inconscio « come prova dell'esistenza nella nostra coscienza comune di una coscienza più grande, quella del nostro inconscio » P. Mondrian, // *neoplasticismo...*, cit., p. 159. Vygotskij vede l'origine del fenomeno artistico nell'inconscio, così « solo penetrando in questo campo sapremo stringere da presso i problemi dell'arte » L. S. Vygotskij, *Psicologia dell'arte*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 109.

(31) F. Menna rileva come l'arte « compia uno scandaglio verticale nelle strutture profonde del soggetto fin quasi ad identificarsi a volte con esse », mentre con la scienza il campo di scorrimento del simbolico estende i propri confini fin dentro il dominio del reale » F. Monna, *Critica della critica*, Milano, Feltrinelli, 1950, p. 97.

(32) « La cosa più bella che noi possiamo provare è il senso del mistero. Esso è la sorgente di tutta la scienza. Colui che non ha mai provato questa emozione, colui che non sa fermarsi a meditare e rimanere rapito in timorosa ammirazione è come morto... » (A. Einstein, *The World as I see it*, New York, Covici-Friede, 1934). La traduzione qui riportata è tratta da L. Infeld, *Albert Einstein*, Torino, Einaudi, 1972, p. 136.

(33) Se nello « Siva Sutra » (in *Tesi dello Sivaismo*, a cura di R. Gnoli, Torino, Boringhieri, 1962, p. 38), « Gli stadi della meditazione yoghica sono stupore », per Abhinavagupta: « Una completa assenza di meravigliarsi e, in effetti, mancanza di vita. Inversamente, la ricettività estetica, lessere dotato di cuore non è altro se non l'essere immerso in un intenso meravigliarsi, il quale consiste in una scossa della forza... » (brano riportato in appendice a Abhinavagupta, *Essenza dei Tantra (Tanirasara)*, a cura di R. Gnoli, Torino, Boringhieri, 1960, pp. 323-324).

(34) E. Bloch, *Spirito dell'utopia*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 234.

(35) W. Heisenberg, « La scoperta di Planck e i problemi filosofici della fisica moderna » (1958), in Heisenberg e altri, *Discussione sulla fisica moderna*, cit., p. 17.

(36) « Il senso di arricchimento che l'arte può donarci proviene dal suo potere di richiamare a noi armonie che sfuggono a ogni analisi sistematica... » N. Bohr, « Unita della conoscenza » (1954). / *quantità e la vita*, cit., p. 73.

(37) Come dice la Langer, « i limiti del linguaggio verbale non sono i limiti estremi dell'esperienza, e cose inaccessibili ad esso possono avere le loro proprie forme di concezione, cioè a dire, i loro propri artifici simbolici » S. K. Langer, *Filosofia in una nuova chiave. Linguaggio, mito, rito e arte*, Roma, Armando, 1972, p. 344.

(38) E. Cassirer, « Saggio sull'uomo », in E. Cassirer, *Saggio sull'uomo e lo strutturalismo nella linguistica moderna*, Roma, Armando, 1971, p. 252.

Prigogine (sembrava che scienza e saggezza, scienza e verità, « dovessero essere completamente separate. Abbiamo vissuto con questa dicotomia nel corso degli ultimi due secoli. E' tempo che essa giunga alla fine ») (43), sono purtroppo rimasti finora inascoltati. Ciò che continuamente inganna e distoglie dal contatto più immediato con le cose e quindi dalla comprensione più profonda della realtà e sempre la mente letterale, che irrigidisce, congela ed uccide tutto ciò che avvicina, con la sua volontà di fissare, fermare ed assolutizzare una realtà sfuggente, dinamica e relativa. Ma « il Tao che può essere detto non è l'eterno Tao » (44): l'Oriente ha compreso molto bene questo rischio con l'evitare, nei suoi testi più profondi sulle realtà ultime, le affermazioni perentorie, per affidarsi invece alle evocazioni e agli accenni poetici, velati e balenanti, ma capaci di far guizzare l'intuizione sui giusti sentieri. Che il linguaggio abbia un valore solo strumentale, sembra un fatto scontato e tuttavia, da millenaria distanza, risuonano ancora preziose le parole, lucide e dotate di intensa e accorata carica ammonitrice, di Chuang-tzu: « lo scopo della nassa e il pesce: preso il pesce metti da parte la nassa. Lo scopo del calappio è la lepre: presa la lepre metti da parte il calappio. Lo scopo della parola è l'idea: afferrata l'idea metti da parte le parole. Come trovero io un uomo che metta da parte le mie parole, a cui indirizzare le mie parole? » (45).

Sul piano artistico ritorna lo stesso problema: occorre come dice Artaud, « spezzare il linguaggio per raggiungere la vita » per allargare i confini della realtà e coglierne l'essenza inafferrabile dalle forme; e per questo che « la cosa veramente diabolica e autenticamente maledetta della nostra epoca, è l'attardarsi sulle forme artistiche » (46). Eppure come lo sviluppo tecnologico è avvenuto senza riguardo all'insegnamento più profondo proveniente dalla scienza, in direzione di un cieco e sconsiderato utilitarismo immediato che ha scambiato il progresso degli strumenti con il progresso dell'uomo, così l'arte sembrava aver assunto, dopo il secondo conflitto mondiale, una

linea evolutiva (dove ogni risultato non poteva che essere migliore del precedente) attenta solo alla forma, fino a dissolverla nella vuota tautologia linguistica e concettuale (47). Il 'nuovo' diventava un valore in se stesso, l'idolo moderno, il significato dell'arte e lo si cercava, non più in sintonia con la scienza ma con la tecnologia, nell'ultimo e più moderno mezzo tecnico disponibile o nella trovata più originale, spingendosi in rapida corsa fino all'esaurimento di ogni strada possibile. Su questa linea sembrava di essere allora giunti davvero alla 'morte dell'arte': la viva espressione dell'esperienza indicibile confluiva nello stagno di un linguaggio devitalizzato o di una filosofia insignificante.

Ma l'arte è inesauribile, come la natura e, con le parole di Wols, « la pittura resta, perché l'universo e la natura sono infiniti » (48). Si tratta sempre del solito errore di scambiare lo strumento con il fine, la forma con il significato. È evidente che occorre andare oltre la forma, la quale, come espressione nel mondo fenomenico di una realtà più profonda (interiore o, ciò che è lo stesso, cosmica), deve dissolversi per liberare la sua energia: non una vanificazione della forma nel vuoto esteriore della tautologia, ma una piena realizzazione di tutte le potenzialità contenute, con una spinta all'interno del pozzo oscuro dove si originano tutte le cose. La smania sperimentalistica, e la deliberata volontà di scoprire, non potevano portare ad un risultato immediato perché, come notava con lungimiranza Levi-Strauss, i grandi sconvolgimenti « se sono fecondi, si producono ad un livello molto meno cosciente di quello attuale in cui si cerca volutamente e sistematicamente d'inventare forme nuove » (49).

La situazione indicata poteva certo essere vista come il sintomo di una crisi, grave e tuttavia feconda di sviluppi positivi. Si può considerare tutta l'inquietudine della ricerca artistica del nostro secolo come un grosso sussulto creativo che sta a significare l'emergere di contenuti nuovi necessari al risanamento della società: per il suo armonico sviluppo e forse per la stessa sopravvivenza. Questi nuovi contenuti non possono

(39) E. Cassirer, « Il valore educativo dell'arte », in E. Cassirer, *Simbolo, mito e cultura*, Bari, Laterza, 1981, p. 215.

(40) Compresi il 'caso' e la 'necessità', i ben noti termini del fortunato testo di Monod, echeggiati in altro contesto da 'legge' e 'caso' di Severino. Si veda J. Monod, // caso e la necessità. *Saggio sulla filosofia naturale della biologia contemporanea*, Milano, Mondadori, 1970; Severino, *Legge e caso*, parte prima del testo omonimo, Milano, Adelphi, 1980, pp. 11-64.

(41) C. G. Jung, « Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche », *cit.*, p. 239.

(42) A. Einstein, *Pensieri degli anni difficili*, Torino, Boringhieri, 1965, p. 148.

(43) J. Prigogine, I. Stengers, *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, Torino, Einaudi, 1981, p. 105.

(44) Versi iniziali del « Tao Tc Ching di Lac-tzu », in *La regola celeste di Lao-tse*, Firenze, Sansoni, 1954, p. 3. Si tratta di un concetto essenziale che è stato necessario ripetere, esplicitare ed estendere in moltissimi modi ed in tutte le epoche; riportiamo qui a titolo esemplificativo quanto dice Heidegger: « Mai, e in lingua alcuna, ciò che è parlato è tutt'uno con ciò che è detto » M. Heidegger, *Pensiero e poesia*, Roma, Armando editore, 1977, p. 53.

(45) Chuang-tzu, « Il vero libro di Nan-hua », libro IV, cap. XXVI, 211, in *Testi taoisti*, Torino, Utet, 1977, p. 573. Nella stessa direzione il « Lankavatara Sutra », « Le parole non possono rendere la verità quale essa è... tienti al

vero significato e non fatti prendere dalle parole e dalle dottrine », brano riportato in D. Suzuki, *Saggi sul Buddhismo Zen*, vol. I, Roma, Edizione Mediterranee, 1975, p. 92.

(46) A. Artaud, // *teatro e // suo doppio (con altri scritti teatrali)*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 132-133.

(47) Calvesi rileva il rischio del concettualismo « di non stringere niente: rischio che solo Duchamp ha saputo evitare grazie alle medlazioni del simbolo e dell'immaginazione » M. Calvesi, *Duchamp invisibile*, cit., p. 57.

(48) La citazione di Wols e tratta da *Wols a batons rompus*, *L'Oeil*, n. 60, dicembre 1959; tradotto parzialmente in: J. Claus, *Teorie della pittura contemporanea, nelle testimonianze degli artisti*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 262.

(49) G. Charbonnier, C. Levi-Strauss, *Colloqui*, Milano, Silva editore, 1966, p. 76.

(50) M. Eliade, *Mito e realtà*, Milano, Rusconi, 1974, p. 87. Si veda su questi temi l'intero paragrafo *La 'fine del mondo' nell'arte moderna* (pp. 85-87) e, più oltre, la p. 214.

(51) In questo senso si vedano W. Kandinsky, «Del lo spirituale nell'arte», *Tutti gli scritti*, vol. II, cit., p. 105; e A. Koestler, // *principio di Giano*, Milano, Comunita, 1980, p. 186.

(52) Aldo Carotenuto, // *labirinto verticale*, Roma, Ubaldini-Astrolabio, 1981, p. 97.

(53) M. Trevi, Introduzione » a E. Neumann, *L'uomo creativo e la trasformazione*, Venezia-Padova, Marsilio editori, 1975, p. 11.

che farsi strada in modo caotico ed imprevedibile e richiedere, per la loro affermazione, una distruzione generale dei vecchi mezzi, una liberazione da tutti gli impedimenti per « ri-creare un universo artistico nel quale l'uomo possa a un tempo esistere, contemplare e sognare » (50).

Abbandonate le idee di progresso nel campo artistico, considerando tuttavia il continuo mutare ed evolversi delle forme non possiamo che ritornare all'incessante interrelazione fra i due componenti opposti-complementari dell'unica realtà; nel caso specifico fra il generale ed eterno da un lato e il particolare e temporale dall'altro (51). La creatività, basata « sull'inter-scambio tra l'lo e la propria interiorità »(52), è allora il mezzo per « ricollegare in forme sempre nuove ciò che l'avvento della coscienza perennemente scinde e polarizza » (53); e le forme saranno proprio determinate da quel processo di trasformazione provocato nell'artista dall'operare della tensione dei contrari. L'artista diventa così una sorta di canale attraverso il quale l'energia priva di struttura trova una sua via di passaggio per arrivare fino a noi, per manifestarsi strutturata nella dimensione spazio-temporale — l'unica nella quale possiamo percepirla — pur conservando l'eco di qualcosa anteriore (54). Possiamo rappresentarci quindi l'attività creativa come una funzione di trasformazione (55) di quell'energia che trova le sue particolari configurazioni in relazione alla diversa resistenza opposta da ogni 'canale-trasformatore'.

In questo modo si spiegano le influenze, sul risultato della creazione artistica, del tempo specifico e quelle delle predisposizioni personali di ogni artista (dal l'introverso all'estroverso, dal 'concettuale' al 'percettuale' e così via), in relazione agli strumenti o ai materiali che adopra. E' possibile cogliere allora la stessa vibrazione in opere che si presentano agli antipodi, come in quelle di Cezanne dove si avverte la delicatezza ed il Neve fremito delle forme e dei colori, o in quelle di Van Gogh dove il ritmo della vita assume un carattere tumultuoso e impressionante; un discorso che si può ripetere per le linee di cubi-

smo-astrattismo o di espressionismo-informale, interressate alla vibrazione contenuta delle forme nel primo caso o a quella più intensa dei ritmi esistenziali nel secondo. Queste considerazioni possono estendersi all'idea fulminante che si estrinseca nella semplice decontestualizzazione dell'oggetto comune (Duchampj o nella più elaborata superficie pittorica (Magritte); oppure all'attenzione rivolta a complesse immagini, cariche di memoria, di una dimensione onirica (De Chirico) o ai più semplici ed umili materiali della vita comune (Burri). Non ha perciò importanza che si tratti di rappresentazioni interiori o del mondo esterno, astratte, figurative, geometriche o organiche: sempre comunque e soltanto mezzi per evadere dalla prigione di quelle convenzioni che, utili nell'esistenza ordinaria, rischiano di soffocare l'uomo impedendogli la sua più piena espressione (come dice Emerson, l'artista « usa le forme in base alle esigenze della vita e non delle forme stesse ») (56). Giunti alla soglia dell'abisso oscuro e senza fondo dove il pensiero razionale si ferma sbigottito con un senso di vertigine, siamo bloccati, proprio vicino all'essenza unitaria della vita; eppure non ci sono ostacoli o barriere: « per trovarla bisogna attraversare la soglia, un diaframma, inconsistente e, in definitiva, non esistente » (57). Ricorrendo ai testi orientali:

« Il grande Tao non ha porte, Migliaia di sentieri vi immettono. Attraversando quella porta senza porta, Ci si muove liberamente nell'universo » (58).

Al contrario della scienza che si arresta di fronte all'assurdo o di fronte agli eventi irripetibili e alle singolarità, l'arte vi si trova a suo agio, penetra nel mistero: « l'arte gioca con le cose ultime un gioco inconsapevole e tuttavia le attinge! » (59) e ciò poiché « è il tiro mancino che scocca la freccia oltre il bersaglio, perché non esiste bersaglio... » (60). Il passaggio avviene proprio quando la scienza, portato all'estremo limite il pensiero razionale (e qui il suo grande merito), lo conduce ad un punto di svolta, di

(54) Afferma Koestler che «l'opera d'arte lascia sempre indovinare in trasparenza l'ombra di un'esperienza primordiale, anche se non è che il riflesso di un riflesso, l'eco di un'eco » A. Koestler, *Hat-to della creazione*, Roma, Ubaldini-Astrolabio, 1975, p. 381.

(55) Una trasformazione che è « un distendersi creativamente nella spazialità/temporalità e diventare forma » E. Neumann, « L'individuo e il problema del significato », in // *Se, l'individuo, la realtà*, Venezia, Marsilio, 1980, p. 93. Su questi temi si vedano gli altri studi di Neumann, fra cui E. Neumann, « La psiche e i livelli di trasformazione della realtà. Un tentativo metapsicologico », contenuto nel volume sopra citato, e il saggio citato nella nota 53; ed inoltre buona parte dell'opera di Jung e in particolare « Psicologia e poesia » e « La psicologia analitica nei suoi rapporti con l'arte poetica », *cit.*

(56) R.W. Emerson, *Essays*, New York, Thomas Y. CrowellCo., 1951, p. 275.

(57) G.C. Argan, *Occasion: di critica*, Roma, Editori Riuniti, 1981, p. 45.

(58) Libera traduzione, con l'ausilio di vari testi inglesi, di «The Great Way is Gateless;/There are a thousand alleys/If once you pass the barrier, / You walk alone through the universe », Mumon, «Mumonkan», in R.H. Blyth, *Zen and Zen classic*, vol. IV, Tokio, The Hokuseido Press, 1966, p. 16. Tr. it. Mumon, *La porta senza porta*, Milano, Adelphi, p. 17.

(59) P. Klee, « La confessione creatrice », in *Teo-*

ria della forma e della figurazione, cit., p. 80.

(60) A. B. Oiiva, *Passo dello strabismo. Sulle arti*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 9.

(61) Vedere a questo proposito: Chang Chung-yuan, *Creativity and Taoism. A Study of Chinese Philosophy, Art and Poetry*, London, Wildwood House, 1975.

(62) A. Koestler, // *principio di Giano*, cit., p. 175.

(63) J. Chalupeckv. « Arte e trascendenza », *Flash Art*, n. 90-91, Milano, June-July 1979, pp. 8 e 14.

(64) Boccioni afferma che occorre partire dal nucleo centrale dell'oggetto per scoprire le leggi e le forme « che lo legano invisibilmente, ma matematicamente all'infinito plastico apparente e aU'infinito plastico interiore » U. Boccioni, *Le poetiche delle avanguardie*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 55-56.

(65) C. Brandi, *Burri*, Roma, Editalla, 1963, p. 11.

(66) Kakuan, « 10 tori », III, in Mumon, *La porta senza porta*, cit., p. 4 E opportuno avvertire che, nella tradizione orientale, ai nostri cinque sensi se ne assimila un sesto, quello costituito dalla mente stessa.

(67) Un equivalente occidentale si può trovare nelle esperienze del mistico tedesco Eckhart, dichiarato eretico dalla Chiesa ad Avignone, si veda ai riguardo. Maestro Eckhart, *La nascita eterna. Antologia sistematica delle opere latine e tedesche*, Firenze, Sansoni, 1953.

(68) Vedere C. G. Jung, « Determinanti psicologiche del comportamento umano », *Opere*, vol. VIII, cit., pp. 133-143 (in particolare pp. 141-142).

scatto a quel punto di flesso, di cambiamento di direzione, appartenente ai due mondi della spaziotemporalità e dell'eternità infinita, ricongiunti nell'esperienza ontologica di interfusione degli aspetti oggettivi e soggettivi (61). In tal modo è dato sia all'artista, che allo scienziato, che al mistico, di « cogliere un lampo occasionale di eternità guardando attraverso la finestra del tempo » (62): come gli altri l'artista diviene « un testimone della trascendenza » (63), ma è l'unico che possiede i mezzi espressivi per comunicare la sua esperienze e per farla rivivere. Come si realizza questa sorta di 'trascendentalismo fisico' (per usare la definizione di Boccioni) (64), questo miracolo per cui secondo Brandi, « l'arte, come eterno presente, si realizza nel presente di una coscienza, ma proprio in quel momento se ne eccettua » (65)? La risposta, più adeguata non può essere forse che quella lapidaria di Kakuan: « non appena i sei sensi si fondono, la porta è varcata »(66). Si allude qui a quella esperienza ineffabile variamente denominata in Oriente, dal *nirvana*, upanishadico o buddhista, al *satori* dello zen (67) (esperienza più di recente da noi riproposta, in veste consumistica, con le droghe allucinogene), e che possiamo spiegare utilizzando congiuntamente i risultati delle ricerche in campo biologico o psicologico e le intuizioni di alcuni filosofi e studiosi del fenomeno artistico. L'esperienza rimane allora ineffabile, al di là di ogni possibile espressione, solo per quanto riguarda la sua essenza, trovando invece una chiara spiegazione sul piano del suo funzionamento e delle sue ragioni. La riunificazione nel grembo della vibrazione cosmica corrisponde al dissolvimento di quelle che Jung chiama facoltà differenziatrici dell'uomo e in ultima analisi all'integrazione delle quattro funzioni di orientamento della coscienza: sensazione, sentimento, pensiero e intuizione (68). Sembrerebbe a questo punto di non poter procedere oltre nella spiegazione, ma se accettiamo, per un momento e strumentalmente, quella discriminazione e quell'approssimazione che, se se ne ha piena coscienza, non sono fuorvianti, possiamo dire che intuizione e sentimento giocano

la parte centrale, sostenuti da sensazione e pensiero. Ed ancora, forzando i termini, se la *sensazione* è la porta di accesso all'energia vibrante nel mondo esterno, che con il *pensiero* si trasforma in energia psichica, l'*intuizione* fornisce la differenza di potenziale, la tensione necessaria per produrre quella scarica guizzante che attraverso la via del centro integrato del *sentimento* (69) ripercorre all'indietro la storia evolutiva per ritrovarsi nel cuore stesso della creazione, dove hanno origine tutte le cose, al di là del tempo e dello spazio (70).

E' quindi con una lacerazione del tessuto spazio-temporale (il velo *maya* degli orientali) e delle connessioni causali, con quella opposizione al trascinamento temporale, di cui parla Colli, « per restaurare il residuo immediato della vita, come profondità e come passato » (71), che l'arte, come fa notare Delacroix « ricolloca l'uomo sulla via dalla quale l'utilità biologica e sociale l'aveva allontanato, e risveglia una potente virtualità che la vita ha spento » (72). In questo fluire della vita sulla lunghezza d'onda della vibrazione cosmica consiste il vivere nell'attimo fuggente l'eternità, il prolungare indefinitamente la creazione (73), lo spalancarsi delle porte della percezione (74). Superando le ordinarie dimensioni, l'espressione di quella suprema condizione non può che essere allusiva, evanescente, al limite dell'assurdo, in fondo poetica come nelle migliori opere della saggezza orientale o nel linguaggio dei filosofi e degli scienziati quando si approssimano alla soglia della vera conoscenza. Il linguaggio deve essere forzato oltre ogni possibilità ed allora maestro diventa il poeta (75); non è forse questa di Shakespeare un'espressione difficilmente superabile della creazione artistica?

« ... L'occhio del poeta, Volgendosi in sublime frenesia, Mira di terra in ciel, di cielo in terra; E al modo che la mente va formando Idee di cose ignote, ei colla penna Le configura, e dimora e' il nome Conferisce a un nulla evanescente » (76).

(69) Ci aiutano e ci confortano qui i notevoli risultati dello studio sul cervello di Renato Balbi che, sulla base della legge di Haeckel (secondo cui l'ontogenesi ricapitola la filogenesi), ha elaborato una notevole teoria di evoluzione stratificata del cervello che illustra come questo mantenga traccia, opportunamente riattivabile, di tutte le fasi precedenti. Si veda: R. Balbi, *L'evoluzione stratificata*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1965; da questo testo, per merito della collaborazione della sorella, e derivata la brillante divulgazione di: Renato e Rosellina Balbi, *Lungo viaggio al centro del cervello*, Bari, Laterza, 1981. Una pregevole presentazione di una involontaria e sciagurata dimostrazione sperimentale della teoria dell'evoluzione stratificata si ha in Renato Balbi, « L'evoluzione del cervello e la talidomide », *Le scienze*, Milano, Il Saggiatore di Alberto Mondadori, Milano, a. II, n. 7, marzo 1969, pp. 11-21.

(70) Come dice Bernhard, « mentre la sensazione percepisce più la forma, ciò che è statico, l'intuizione afferra la vita nel suo moto... » e « la legge organica che è in noi si è creata nell'intuizione un organo specifico attraverso il quale essa si rende conoscibile » Ernst Bernhard, *Mitobiografia*, Milano, Bompiani, 1977, pp. 68 e 69. Analogamente con

Neumann: la luminosità dell'inconscio, « che abbiamo caratterizzato anche come 'vettore verso la coscienza', è una tendenza immanente della realtà unitaria ad essere conosciuta» E. Neumann, *La psiche e i livelli di trasformazione della realtà*, cit., p. 45.

(71) G. Colli, *Dopo Nietzsche*, Milano, Adelphi, 1974, p. 117. Si veda anche dello stesso autore: G. Colli, *Filosofia dell'espressione*, Milano, Adelphi, 1978.

(72) H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, Paris, Felix Alcan, 1927, p. 476.

(73) «Dio non avrebbe nemmeno creato il mondo se l'essere creato escludesse il creare: egli ha creato il mondo in modo da crearlo sempre, senza interruzione. Tutto ciò che è passato e futuro è estraneo e lontano a Dio» M. Eckhart, *La nascita eterna*, cit., p. 125.

(74) «Se si pulissero le porte della percezione, ogni cosa apparirebbe all'uomo come essa veramente è, infinita», W. Blake, «Memorable Apparizione», *Visioni*, Milano, Mondadori, 1973, p. 119.

(75) Del resto «la vera poesia è soffio e cioè vita colta alle sue radici prime», U. Artioli, «La teatrologia artaudiana», in: U. Artioli, F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 154.

(76) W. Shakespeare, «Sogno di una notte di mezza estate», atto V, scena 1, *Tutte le opere*, a cura di Mario Praz, Firenze, Sansoni, 1964, p. 381.

(77) S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, Torino, Boringhieri, 1978, p. 515.

L'affermazione di Freud che l'arte « non vuol essere nient'altro che illusione. Essa non si azzarda a fare incursioni nel regno della realtà » (77), ben rappresenta le resistenze a cogliere la relatività delle umane cose (condizione per arrivare all'unità della coscienza). Distaccandosi dalle apparenze contingenti per accedere a quella realtà essenziale dove i termini usuali non servono più, dove scompaiono i supporti ritenuti più irrinunciabili, l'arte raggiunge il suo vero terreno: trasportarla in regioni più solide sarebbe uno snaturarla perché, come ben rileva Baudouin, essa « è fatta di possibilità 'in sospensione' che non si possono far 'precipitare' » (78) senza distruggerle. È invece proprio nella mobilità, che le deriva dal terreno instabile, dall'equilibrio precario, che l'arte trova le condizioni favorevoli per trapassare il velo delle apparenze (questo sì illusorio!) delle percezioni sensoriali, per afferrare, sia pur fuggacemente, attimi di realtà. Come ben dice Goethe « non c'è via più sicura per evadere dal mondo che l'arte; ma non c'è legame più sicuro con esso che l'arte » (79). Continuiamo quindi a rivolgere la nostra attenzione non all'essenza indicibile, ma ai meccanismi, per comprendere che in sostanza la soglia da superare, la barriera inesistente, e solo il velo dell'abitudine formatosi per le necessità biologico-evolutive che hanno spinto a livello inconscio un sempre maggior numero di funzioni. Il vantaggio delle enormi risorse e possibilità che si liberano è bilanciato dalla perdita di contatto conscio con le realtà più generali: « l'economia del sistema spinge infatti gli organismi a calare nell'inconscio quei tratti generali della relazione che restano sempre veri, e a mantenere nella coscienza la prassi dei casi particolari » (80). Proprio per l'abitudine non siamo sopraffatti dallo stupore, ma anche non sappiamo ciò che l'organismo sa (81). L'arte ci fa recuperare la condizione di stupore, permettendo perciò di mantenere integra la complessa macchina umana col riportare in attività i circuiti di comunicazione con la regione dove nascono gli impulsi per i comportamenti osservabili e con lo stesso centro motore complessivo. Rimane da determinare in che modo ciò

avvenga, quale sia la molla della scarica energetica armonizzatrice.

Puo essere interessante considerare gli studi di Lorenz e in particolare l'azione dei 'dispositivi di scatto' (82), antichissimo effetto filogenetico di reazione ai segnali ambientali vistosamente divergenti dalla norma, di cui secondo Gehlen « si conserva un residuo ormai senza potere e privo di funzione il quale pero per questo puo aprirsi, attraverso tutta l'estensione del campo ottico 'liberato', in una molteplicita infinita » (83): per altra via abbiamo trovato nuovamente il meccanismo, e intravediamo la molla. Ci soccorre ora il simbolo che, rispetto all'insieme prima ricordato di funzioni psichiche (accessi, canali, trasformatori), funge da catalizzatore per la trasformazione dell'energia. Il simbolo è inteso qui nel senso chiarito da Jung (84), ben distinto dal mero segno denotativo (quale si è ormai ridotto quello linguistico) o dall'allegoria (che rimane sempre un segno pur nella sua particolare coloritura). La definizione di catalizzatore, sembra più corretta, rispetto a quella di 'trasformatore' (usata da Jung, Eliade ed altri), perche il simbolo è il punto intermedio di due processi di trasformazione: uno già avvenuto nella condensazione creativa ed uno che sarà determinato dallo sprigionarsi della sua carica. L'energia indifferenziata assume quella particolare qualità costituita da una forma percepibile che ancora contiene, in modo condensato la tensione degli opposti capace di far vibrare all'unisono — attraverso l'operare congiunto delle quattro funzioni fondamentali — l'intera struttura stratificata della psiche umana. Per mezzo del simbolo l'energia si struttura e si trasforma incessantemente in passaggi bidirezionali fra l'esterno e l'interno: il simbolo diviene così una metafora dell'eterno in forma finita, il mezzo più adeguato per accedere all'universale in quanto — come insegnano i pionieristici studi di Bachofen — spingendosi fin nelle più segrete profondità dell'anima, « il simbolo desta presagi », mentre il linguaggio, muovendosi sulla superficie, « può solo spiegare »: « Le

(78) C. Baudounin, *Psicoanalisi dell'arte*, Rimini - Firenze, Guaraldi editore, 1972, p. 273.

(79) J.W. Goethe, *Breviario delle Massime e riflessioni*, Firenze, Fussi, 1950, p. 65. Come ben dice Marcuse il mondo di un'opera d'arte « è irrealista non già perche sia meno reale della realtà costituita, ma perche lo è di più », H. Marcuse, *La dimensione estetica*, Milano, Mondadori, 1978, p. 71.

(80) G. Bateson, « Stile, grazia e informazione », *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1980, p. 176.

(81) Quando questa scena [la scena visiva formata nella mente] mi appare dovrei, suppongo, restare attonito, ma ci sono troppo abituato per sentirmi anche solo sorpreso », C. Sherrington, « Le basi fisiche del pensiero », *La filosofia degli automi*, a cura di Vittorio Somenzi, Torino, Boringhieri, 1965, p. 29.

(82) K. Lorenz, « Le forme innate dell'esperienza possibile », *Zeitschrift F. Tierpsych*, 5, 1943.

(83) A. Gehlen, « Su alcune categorie del comportamento liberato, in particolare di quello estetico », *Estetica e antropologia*, Torino, Rosenberg 8 Sellier, 1980, p. 140.

(84) Vedere la voce 'simbolo', nelle *Definizioni* del vol. VI delle *Opere* di Jung (pp. 483-491) e la parte sul simbolo del volume citato della Jacobi *Complesso Archetipo Simbolo*, pp. 72 sqq. Un esame più linguistico del simbolo, suddiviso in tre tipi (convenzionale, accidentale, universale) si ha in Fromm; *Il linguaggio dimenticato*, Milano, Bompiani, 1979, pp. 15 sgg

(85) J. Bachofen, «Versuch über die Grabersymbolik der Alten» (Saggio sul simbolismo sepolcrale degli antichi, 1859), in *Mutterrecht und Urreligion* (Matriarcato e religione primitiva), a cura di R. Marx, Stuttgart, 1954, p. 52. Si vedano anche F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonder der Griechen* (Simbologia e mitologia dei popoli antichi, in particolare dei Greci), voll. 4, Leipzig - Darmstadt, 1810-1823. Interessanti alcune riflessioni di Goethe sul simbolismo; in particolare *Maximen und Reflexionen*, n. 314 e n. 1113 (ed. Zurich, 1949). A questo riguardo anche Gombrich afferma come « l'intimo senso di certi simboli sia accessibile solo per il tramite dell'arte » E. H. Gombrich, *Freud e psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1973, p. 87.

(86) M. Eliade, // *sacro e il profano*, Torino, Boringhieri, 1967, n. 106.

(87) J. Jacobi, *Complesso Archetipo Simbolo*, cit., p. 91.

(88) M. Trevi, « Mito, ironia, simbolo nell'opera di Mario Brelich », *Rivista di Psicologia Analitica*, a. VI, n. 2, ottobre 1975. Si vedano inoltre dello stesso autore: M. Trevi, « I temi fondamentali della ricerca junghiana », Introduzione a C. G. Jung, *Psicologia dell'inconscio*, cit., pp. 7-34; M. Trevi, « Struttura e processo nella concezione junghiana dell'inconscio », *Rivista di Psicologia Analitica*, n. 2, 1973.

(89) Afferma Landelli che « ogni volta che l'io perde anche drammaticamente il contatto con il mondo della causalità, della spiegazione secondo il

parole rendono finito l'infinito, i simboli portano lo spirito oltre i confini del finito » (85). Per poter operare quella « presa metafisica del Mon-do » (86) di cui parla Eliade, il simbolo deve attingere energia dal campo archetipico, captarne la speciale risonanza, e restituirne una immagine che sia l'espressione migliore di un « qualcosa di presentito e non ancora conosciuto » (87). Siamo allora trattando di una entità complessa che racchiude in se gli opposti, il passato come il futuro, in una sintesi dal carattere progettuale — ben messa in evidenza da Trevi — « che contiene il nuovo patto tra passato e futuro, che annuncia il 'non-ancora' e lo rende attingibile » (88). La forza del simbolo sta quindi in un equilibrio dinamico in una sospensione, nell'essere carico di molti significati senza 'significare' nulla nel senso comune del termine, nella capacità di condurre in una dimensione dove non sono più necessarie né domande né risposte (89).

Direttamente a queste concezioni del simbolo si rifanno tutti i più importanti studi sull'arte e sulle sue forme tipiche, variamente denominate come forme 'sensibili', 'pregnanti', 'significanti'. Proprio partendo dalle importanti riflessioni di Bell sulla 'forma significativa' (90) (oltre che dalla fondamentale opera di Cassirer), Susanne Langer, dopo aver introdotto il suo concetto di 'portata vitale' arriva alla definizione di arte come « creazione di forme simboliche del sentimento umano », dove con simboliche intende verbalmente inesprimibili; la forma artistica è un qualcosa di sfuggente perché « è immediatamente data alla percezione e tuttavia va al di là di se stessa » (91).

Siamo ancora nella situazione di opposizione-complementarietà e non può essere altrimenti se l'arte è la 'configurazione simbolica degli archetipi' (92), entità non fisiche e nemmeno del tutto psichiche, ma in qualche modo ultrapsichiche (attinenti a quella sfera che Jung chiama psicoide). Nel campo archetipico la vibrazione che — come dice de Broglie — la scienza ha trovato prima sulla superficie delle cose, poi all'interno della materia (dove non è più

in grado di costruirne un'immagine e « nemmeno di dire che cosa sia esattamente ») (93), è appena incanalata lungo gli stampi del misterioso processo vitale, e qui « di fronte alla vita che vibra incessante e tende all'infinito » (94) non possiamo che avvertire, con Simmel, il pericolo della cristallizzazione, della morte di quel fenomeno evanescente. Gli artisti hanno piena coscienza di dare realtà a qualcosa di intangibile (95) e ammoniscono che la forma è solo l'esteriorizzazione di un contenuto in-terno, che « l'assoluto non dev'essere ricercato nella forma » (96) in quanto in se « la forma è fine, è morte » (97), « che la forma è una condizione, che nella realtà la forma non esiste » (98), poiché « una volta abolita la forma l'essenza delle cose è una » (99). In ciò si trova una perfetta concordanza con la psicologia del profondo (per Neumann « l'archetipico, come ciò che imprime su di noi la sua impronta, è già forma senza forma ») e con la sapienza orientale: in un famoso sutra buddhista della composita letteratura della Prajnaparamita ('la Saggezza che è giunta oltre'; elaborata tra il I sec. a.C. a il VI sec. d.C.) si dice: « ... la forma è vacuità e proprio la vacuità è forma;... qualsivoglia sia forma, quella è vacuita, qualsivoglia sia vacuità, quella è forma... » (100).

Le domande di un altro testo (« che cos'è questo universo colmo di stupore?... che cos'è questa vita al di là della forma che pervade la forma? ») (101) sembrano fatte non certo per avere una risposta, ma per sconvolgere, per spingere nell'abisso della dissoluzione dell'io (102); tuttavia la profonda conoscenza della psiche umana contenuta nelle *Upanishad* fornisce la più geniale risposta che il linguaggio può consentire: « ciò che non è articolato dalla parola, ma mediante il quale la parola è articolata » (103). E' chiaro perciò che, per svolgere la sua funzione di mezzo capace di rendere manifesto l'insondabile, la forma artistica deve avere la particolare qualità della trasparenza (104): al di là delle apparenze esteriori, che non debbono bloccare lo sguardo, la forma rivela

'perché', si trova immerso nel mondo del significato, della spiegazione secondo il 'come'» Carlo L. Landelli, « Per un'idea psicologica della libertà », in: *Una psicologia per la liberazione*, Firenze, l'Individuale, 1971, p. 59.

(90) C. Bell, *Art*, cit., p. 19.

(91) S. K. Langer, *Sentimento e forma*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 57-68.

(92) E. Neumann, *La psiche e i livelli di trasformazione della realtà*, cit., p. 48.

(93) Louis de Broglie, *Sui sentieri della scienza*, Torino, Boringhieri, 1962, p. 207.

(94) G. Simmel, *Concetto e tragedia della cultura*, in G. Simmel, *Arte e civiltà*, a cura di Dino Formaggio e Lucio Perucchi, Milano, ISEDI, 1976, p. 87.

(95) Si veda a questo riguardo quanto dice Newman parlando dell'attività di un gruppo di pittori americani (Gottlieb, Rothko, Still e lui stesso): « Partono dal caos della fantasia e del sentimento puri, da ciò che non alcun noto equivalente fisico, visivo o matematico e da questo caos emozionale traggono immagini che conferiscono una realtà a queste entità intangibili » in *L'Arte moderna*, a cura di Franco Russoli, Milano, Fratelli Fabbri, 1975-78, vol. XII, 1978, p. 327.

(96) W. Kandinsky, *Sulla questione della forma*, cit., p. 119.

(97) P. Klee, « Contributi alla teoria della forma », in P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, cit., p. 169.

(98) K. Malevic, *Dio non è stato detronizzato...*, cit., p. 279.

(99) P. Mondrian, « Il jazz e il neoplasticismo », in *Tutti gli scritti*, cit., p. 241.

(100) « Sutra del Suore », Traduzione italiana in: / *Libri Buddhisti della Sapienza. Sutra del Diamante. Sutra del Cuore*, Roma, Ubaldini - Astrolabio, 1976, p. 73.

(101) «Trovare il centro», in Mumon, *La porta senza porta*, cit., p. 107.

(102) Dissoluzione di quell'lo che, come dice Watts, < come sensazione diretta non è niente più che cronica tensione neuromuscolare - una abituale resistenza alle pulsazioni della vita » Alan Watts, *Cloud-hidden. Whereabouts Unknown*, New York, Vintage Books, 1974, p. 38. Di Watts si vedano anche gli ottimi testi introduttivi allo zen: A. Watts, *Lo zen, Un modo di vita, lavoro e arte in Estremo Oriente*, Milano, Bompiani, 1959; A. Watts, *La via dello zen*, Milano, Feltrinelli, 1960. Si vedano inoltre A. Watts, // *Tao: la via dell'acqua che scorre*, Roma, Ubaldini-Astrolabio, 1977; A. Watts, *Beat Zen e altri saggi*, Roma, Arcana editrice, 1973.

(103) « Kena-upanishad », in *Upanishad antiche e medie*, Torino, Boringhieri, 1968, p. 616.

(104) Si veda al riguardo, in particolar modo J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, cit., p. 45.

(105) *Le regole celeste di Lao-tse*, cit., p. 19.

(106) Dice Freud: « Io so che non può trattarsi di una comprensione puramente intellettuale: occorre che riaffiori in noi la situazione affettiva, la costellazione psichica che

quella realtà altrimenti inafferrabile e misteriosa di cui parla il *Tao Te Ching*:

« risale all'inesistenza delle cose,
ei si chiama la forma senza forma
e la figura che non ha figura
esso è l'inafferrabile e il mistero »(105).

Con la sua caratteristica di veicolo e di sorgente, ad un tempo, l'opera d'arte deve far rivivere nell'osservatore la profonda esperienza artistica che l'ha originata (106); non è in gioco solo una particolare sintonia con il mondo interiore dell'artista, bensì qualcosa di più generale. L'artista è un mezzo per farci incontrare con noi stessi, per renderci partecipi delle profondità vitali, per provocare quell'esperienza estetica che attinge direttamente alla realtà primaria, non ancora polarizzata e frammentata dalla coscienza (107), una esperienza che si svolge al di fuori del tempo, trovando il suo inizio e la sua fine nel presente (108). Non si tratta qui di fermare il tempo, in una rigida cristallizzazione, ma di provocare una sospensione, di trascenderlo, fluendo in armonia con i ritmi della pulsazione vitale. Ecco quindi la trasparenza, la diversità, l'illusione dell'opera d'arte che contrasta l'adattamento sociale, lo distoglie dai suoi fini ordinari (109), e pur tutta-via è una condizione rigeneratrice per il suo armonico mantenimento. Infatti, come ben ha rilevato Jung, nell'opera d'arte — autentico messaggio alla collettività da parte del principio vitale, del progetto originario — trova adempimento una esigenza generale per la società umana (110). In conseguenza, svolgendo, nel senso sopra accennato, la funzione di canale, per far emergere in forma visibile i 'simboli' di cui la collettività ha bisogno, l'artista e l'eroe dei tempi moderni.

Rappresentante più tipico della vita creativa, l'artista si spinge in profondità per scoprire il tesoro nascosto(111), il regno degli dei (come « dimensione dimenticata del mondo a noi noto ») (112), per « strappare dalle meraviglie del cosmo un piccolo frammento di quella bellezza insita nella infinita varietà della

vita » (113). Ma poiché, come dice Jung, « La scintilla della vita nasce soltanto dal contrasto »(114), per poter esprimere le arcane verità della natura, l'artista deve sottoporsi ad una tensione spesso lacerante e dolorosa (115). Una sofferenza che traspare con grande evidenza dalle vibranti parole di Artaud: « Siamo immersi nella creazione sino al collo, lo siamo con tutti i nostri organi: i solidi ed i sottili. Ed è duro risalire a Dio per la via graduale degli organi, quando questi organi ci fissano nel mondo in cui siamo e tendono a farci credere alla sua esclusiva realtà » (116).

Vivendo nella tensione (« per toccare sprazzi, attimi di verità ») (117), affrontando l'ignoto in spregio ad ogni resistenza, lasciandosi trasportare in un vortice creativo determinato dalla costante interazione fra conscio e inconscio, l'artista compie nelle due direzioni il percorso della creazione (118). Ritrova così il contatto con l'energia che ha dato luogo all'atto originario ed è capace, con i suoi mezzi espressivi, di incanalare nel modo opportuno ciò che, sotto l'aspetto di una ineludibile necessità interiore, cerca la via per manifestarsi.

Come lo sforzo dell'eroe, anche quello dell'artista è di grande importanza per la collettività; ciò è tanto più vero in tempi come i nostri, caratterizzati dalla scomparsa di qualunque valore, dalla mancanza di coesione sociale di un'umanità che sembra aver perso la bussola, l'orientamento. Non si è fatto assolutamente tesoro degli insegnamenti provenienti da più direzioni: è stato giustamente affermato che « la visione del mondo suggerita dalla fisica moderna è incompatibile con la nostra società attuale, che non riflette l'armoniosa interrelazione che osserviamo in natura » (119).

Perduti tutti i valori, disillusi da tutti gli ideali, la crisi anche di quelli riposti fideisticamente nelle virtù delle macchine e del progresso tecnologico (una fede che pur era stata appena scalfita da dure esperienze quali quelle dei micidiali conflitti mondiali), conduce oggi a vivere in una insopportabile sospensione fra un passato con cui abbiamo ormai tagliato

ha dato all'artista l'incentivo alla creazione». S. Freud, « Il Mose di Michelangelo (1913), in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino Boringhieri, 1969, p. 186. Analogamente per Hanna Segal il vero piacere estetico « è dovuto a un'identificazione di noi stessi con l'opera d'arte, in quanto questa è un tutto, e con l'intero mondo interno dell'artista qua! e rappresentato dalla sua opera ». H. Segal, « Un approccio psicoanalitico all'estetica », in *Nuova via della psicoanalisi. Il significato del conflitto infantile nello schema del comportamento adulto*, Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 494-519. Si veda anche, alle pp. 520-538 il saggio di A. Stokes, *La forma nell'arte*. Una raccolta, prevalentemente di impostazione freudiana, sull'arte si trova in: S. Ferrari, A. Serra, *Le origini della psicoanalisi dell'arte*, Torino, Paravia, 1979.

(107) In conclusione per raggiungere, usando il condensato ed efficace sincretismo di un recente romanzo di Saltini, « l'illuminazione o percezione istantanea del Tao: dell'unica 'buddhita' di tutte le cose in un eterno presente » V. Saltini, *Il primo libro di Li Po*, Milano, Mondadori, 1981, p. 320.

(108) Dice Abhinavaqupta che mentre altre forme di conoscenza sono dirette ad un fine pratico successivo nel tempo, l'esperienza estetica è « tutta conclusa nel presente, non è in relazione né con un prima né con un poi ». La citazione è tratta da R. Gnoli, *Filosofia dell'India*, in *Le Civiltà dell'Oriente*, a cura di Giuseppe Tucci, Firenze-Roma, Casini, vol. III, 1969, p. 674.

(109) Oltre a quanto già citato, si veda al riguardo anche P. Bjerre, « La psychanalyse et les forces universelles », *Bulletin de la Société Internationale de Psychagogie et de Psychothérapie*, III, Geneve, 1927, pp. 89-102.

(110) Si veda in special modo C. G. Jung, *Psicologia e poesia, cit.*, dove a p. 89 afferma: « Il tornare a immergersi nello stato primigenio della *participation mystique* e il segreto della creazione e dell'azione artistica, poiché a questo livello dell'esperienza non è più in causa il singolo soltanto, ma la collettività, e qui non si tratta del bene o del dolore del singolo, ma della vita della collettività ». Dice Arnheim: Un'opera d'arte 'verrà alla luce' non per la sua fedeltà concreta alla natura, ma perché corrisponderà, alle esigenze ed alle aspettative dell'epoca » R. Arnheim, *Verso una psicologia dell'Arte. Espressioni visive, simboli e interpretazioni*, Torino, Einaudi 1969, p. 188.

(111) Quel tesoro al quale, come dice Jung, « l'umanità ha via via attinto per creare, e dal quale ha fatto emergere i suoi dei e i suoi demoni e tutte quelle idee straordinarie e possenti senza le quali l'uomo cessa di essere uomo » G. C. Jung, *Psicologia dell'inconscio, cit.*, p. 116-117.

(112) J. Campbell. *L'eroe dai mille volti*, Milano Feltrinelli, 1958, p. 193.

(113) M. Tobey, *Statements*, nel catalogo della mostra alla galleria Beyeler, Basel, 1961. Il brano citato e riprodotto come epigrafe nel libretto: G. Appella, *Mark Tobey*, Milano, Scheiwiller, 1977.

i ponti ed un futuro temuto, guardato con angoscia, o meglio rimosso. Ma i conti con la realtà dobbiamo farli e non possiamo ignorare i pericoli che incombono sull'umanità, i disastri ecologici derivati da una visione del territorio e della natura come risorse da sfruttare in modo selvaggio e sconsiderato e non quali entità con le quali armonizzare la nostra vita e il nostro sviluppo. E davanti ai nostri occhi stanno fenomeni di disgregazione sociale quali l'esplosione incontrollata di violenza, le nevrosi, il disagio ed il malessere giovanile.

I simboli con il tempo hanno perso la loro carica, il loro mistero, non sono più vivi e non smuovono le interiori energie armonizzatrici; ma l'inconscio reclama le sue ragioni ed esplose incontrollate. Occorre trovare una nuova dimensione simbolica capace di trasformare l'energia dal segno negativo della distruzione a quello positivo della creatività.

Non si può certo tornare al passato, dar vita a ciò che è morto, né trovare prodotti di importazione già confezionati e pronti per l'uso; il contatto con il grande insegnamento dell'Oriente è di decisiva importanza per ambedue le civiltà, ma non può rappresentare nessuna soluzione in sé. Occorre riconsiderare i vari moniti degli uomini di scienza (120), e di vari artisti e pensatori illuminati. Un richiamo accorato di Jung si concludeva con l'invito a rendersi conto finalmente che « tutti i cambiamenti ed i miglioramenti esterni non sfiorano l'intima natura dell'uomo » (121), mentre Marc affermava che « l'arte tocca le corde più profonde, che il rinnovamento non può essere solo formale » (122). Ben osserva Hillman che: « ora che 'Dio è morto', e concomitante con la sua morte e la minaccia di tutti gli esseri umani, la creatività tende a trasferirsi sempre più sull'uomo, cosicché la parola stessa è diventata un simbolo concettuale che sostiene proiezioni di speranza e di libera individualità — e, forse, anche di pura e semplice sopravvivenza » (123). È naturale allora ricorrere all'arte, talvolta considerata un ornamento della civiltà e che invece « è un'attività vitale, un'energia dei sensi che continua a tra-

sformare l'inerte materia in radiose immagini di vita » (124).

La scienza ha portato gli uomini sulla soglia della vera conoscenza, tocca ora all'arte di svolgere il suo compito, di dare alla realtà indicibile la forma appropriata, per comunicare agli uomini di oggi quello che nel passato trasmettevano i simboli delle varie epoche; proprio ciò l'arte sta tentando di fare, nel nostro secolo, con le sue frenetiche e tumultuose ricerche (125) rivolte a qualcosa — non ancora trovato — che è essenziale esprimere. E così che è stato necessario tutto il lavoro di sottrazione, fino all'annullamento, al vuoto o, in musica, al silenzio di John Cage. Come indispensabile è stato il tormento dell'informale, a proposito del quale Caivesi ha detto cose che colgono il nucleo centrale del problema: mentre « l'arte del passato è stata l'espressione di una civiltà in se 'compensata', l'arte contemporanea sembra voler assolvere essa stessa la funzione di compensare, cioè la funzione del mito: di qui la sua apparente asocialità, e invece la sua profonda utilità sociale » (126).

A questo punto, dopo un lungo tragitto, siamo di nuovo alla situazione attuale, ma con tutte le coordinate necessarie per inquadrarla nella giusta maniera. E facile allora rendersi conto come il dato evidente del ritorno ad un più tradizionale operare pittorico rappresenti solo la manifestazione dell'esigenza di ricorrere al mezzo espressivo meglio in grado di esprimere l'urgenza interiore. E, insieme al rinnovato interesse per la pittura e il disegno, si assiste al risveglio della scultura, alla nuova vitalità nel dar forma ai più vari materiali, dalla terracotta, alla ceramica, fino al bronzo.

Il nuovo corso ha avuto il merito di spazzar via definitivamente quella serie di asfittiche operazioni che trovano riparo nell'ambito delle performance o delle installazioni. Il discorso riguarda solo quelle operazioni di maniera e non la performance o l'installazione in quanto tale: non è una questione di mezzo, ma di espressione (espressione che proprio l'arte contemporanea ha valorizzato indipendentemente dalle

(114) C. G. Jung, *Psicologia dell'inconscio*, cit., p. 100. Da qui è partita la stimolante ricerca di Neumann, citata precedentemente.

(115) L'artista deve allontanarsi da ciò che è noto e sicuro, perché solo allora divengono possibili le esperienze trascendenti » ed acquista la « capacità di produrre miracoli quando ce n'è bisogno. I dipinti devono essere miracolosi... », M. Rothko, in *L'arte moderna*, vol. XII, eft., pp. 323-324.

(116) A. Artaud, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, Milano, Adelphi, 1969, p. 57. Lo stesso concetto è stato variamente espresso: « La 'realtà' accerchia costantemente l'artista per impedirgli di evadere » J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, cit., p. 57; l'opera d'arte è sempre « la risposta a un oggi... [ma] il tempo è resistenza;... e solo da questa tensione tra le correnti del tempo e l'atemporalità dell'artista che sgorga una serie di piccole liberazioni, e nasce la sua azione visibile: l'opera d'arte », R. M. Rilke, « Sull'arte », in: N. O. Brown, *La vita contro la morte*, Milano Adelphi, 1978, pp. 84-85.

(117) E. Vedova, « Infinite altre porte da aprire », in *L'arte moderna*, vol. XII, cit., p. 315.

(118) Come dice Marchese: « attingere alle risorse del sacro significa innanzi tutto ripercorrere simbolicamente il dramma della creazione immergersi nel tumulto delle forze che costituiscono gli archetipi della vita », C. Marchese, « Il tema dell'estasi nella scrittura di Artaud », *Materiali filosofici*, a. VI, n. 1-2, 1980, p. 56.

(119) F. Capra, *The Tao of Physics*, ed. Fontana/Collins, 1976, p. 325 (Il volume contiene un interessante tentativo di esame comparato fra le ultime conquiste della scienza occidentale e le concezioni filosofico-religiose orientali).

(120) Nel testo di Prigogine, Stengers, *La nuova alleanza*, cit., si afferma: «Sebbene siano passati più di cinquant'anni da quando Bohr, Heisenberg e altri sono arrivati alla conclusione che i nostri concetti classici sono inadeguati a descrivere il livello quantistico, è ancora difficile tuttavia integrare questa conclusione nella conoscenza comune» (P- 219);

(121) C. G. Jung, «Fenomenologia dello spirito nella fiaba», *Opere*, vol. IX/1, cit., p. 243.

(122) Franz Marc, «I 'fauves' tedeschi», in W. Kandinsky, F. Marc, // *Cavaliere Azzurro*, Bari, De Donato, 1976, p. 26.

(123) James Hillman, // *mito dell'analisi*, Milano, Adelphi, 1979, p. 45. Analogamente per Read «l'arte è tutt'ora un mezzo di sopravvivenza... l'attività che contribuisce a mantenere vivida la nostra sensibilità, brillante la nostra immaginazione e agile il nostro razziocinio» Herbert Read, // *simboli dell'ignoto*, Bari, Dedalo, 1977, p. 39.

Per la Von Franz la fantasia «scaturisce in realtà dal profondo e costella delle situazioni simboliche che danno alla vita un significato e una realtà più profondi» M. L. Von Franz, *Le fiabe interpretate*, Torino, Boringhieri, 1980, p. 93.

Feyerabend riconosce l'importanza della creazio-

modalità operative) (127). Ecco allora che se riesaminiamo le ultime vicende artistiche — alla luce delle considerazioni generali sopra delineate — senza farsi influenzare dai dati esteriori effimeri, e dai vari condizionamenti, possiamo trovare connessioni inattese che aprono spiragli di maggiore comprensione sull'oggi e sul recente passato.

La linea evolutiva dell'arte e le vicende di volta in volta prevalenti hanno fatto trascurare l'importante lavoro di alcuni artisti o hanno collocato in una posizione distorta quello di altri, ma finalmente siamo giunti ad uno stadio aperto nel quale non è più possibile il dominio assoluto di un qualsiasi indirizzo formale. Non si intende con ciò un eclettismo deterioro da 'fine del secolo', ma, la ricerca, al di là dei vari materiali, tecniche e procedimenti espressivi, di quell'unica tensione verso una nuova dimensione simbolica.

La maglia larga, quanto a modalità operative, si fa invece stretta sul piano delle motivazioni profonde dell'attività artistica, escludendo tutte le tendenze riconducibili a operazioni meramente intellettuali, da un lato, o superficialmente decorative dall'altro. Già viviamo «tra contraddizioni risolte intellettualmente anziché tra idee che richiedono per la loro verifica un contatto più profondo con la nostra vita interiore» (128) per cui, tenendo conto delle considerazioni finora svolte, non è necessario dilungarsi oltre su questo piano. È già stato anche ripetutamente respinto il concetto di arte come ornamento della società: l'arte deve invece scuoterla (oggi — nella situazione di grave crisi indicata — addirittura sconvolgerla), non abbellirla esteriormente, ma riportarvi la vera bellezza che deriva dalle arcane armonie della natura (129).

Il rifiuto delle linee intellettuali e decorative coinvolge chiaramente anche tutte le altre, sempre di superficie, al le prime variamente connesse: tecnologico-formali-linguistiche (interessate alle forme, ai procedimenti in quanto tali), citazionistiche (intellettuali-formali), rappresentative (ancora formali), tese deliberatamente alla novità, o, infine, rivolte al mito,

al profondo, con un approccio esteriormente intellettuale, se non da moda deteriore. Riguardo alle ultime due c'è da rilevare che quando la proposizione del nuovo diviene un mero espediente e facilmente inglobato dal sistema, così che l'eversione spinta al massimo grado si trasforma in colpevole acquiescenza; mentre il fermarsi ai dati esteriori di un decisivo processo di trasformazione, come nel caso dei deliberati e letterari richiami ai miti, alla magia, all'alchimia, o simili, significa snaturare quell'importante processo per renderlo consumisticamente congruente con un sistema sociale in crisi, ma che dispone di grandi capacità fagocitatrici-devitalizzanti. Levi-Strauss individuava nell'accademismo, nel gusto rappresentativo e nell'individualismo i tre elementi che hanno allontanato l'arte da un contatto più profondo con la collettività e riteneva che, dall'Ottocento a oggi, erano stati gradualmente superati i primi due, ma non il terzo (130). Per completare l'opera, l'arte contemporanea cerca ora di « creare forme dalle quali possano derivarne altre anche più vitali, che rappresentino immagini figurative ed emozionali del nostro tempo, modelli a cui attingere per il futuro » (131). Questo è il terreno che conta per l'attività artistica di oggi che, liberatasi dall'ultimo vincolo, quello della coazione al nuovo, può procedere nel suo arduo compito; un compito che richiede uno sguardo rivolto al futuro e non al passato, al quale comunque si ricollega con una continuità disinibita e feconda.

Occorre poi sgombrare il campo dalla inaccettabile cristallizzazione di schieramenti e generazioni, spesso impegnati in una lotta sorda, tanto assurda quanto meschina (se specialmente si rapporta alla grande missione dell'arte contemporanea). A questo proposito è tuttavia da rifiutare ancora una volta la logica di una società consumistica che nella sua corsa al rinnovamento ha portato ad una esasperata ed esagerata attenzione sui giovanissimi artisti; l'attività artistica richiede spesso una notevole maturità complessiva, unita ad un pieno possesso degli strumenti espressivi; condizioni che non si trovano spesso riu-

ne artistica e la necessità di « usarla pienamente, non soltanto come un mezzo di evasione ma come uno strumento necessario per scoprire e forse anche per modificare i caratteri del mondo in cui viviamo » P.K. Fejerabend, *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 45.

(124) H. Read, / *simboli dell'ignoto*, cit., p. 166.

(125) Marcuse rileva che mentre nelle arti ci sono stati cambiamenti che fanno pensare a una esperienza nuova, a una radicale trasformazione dei valori, la struttura sociale e le sue espressioni politiche appaiono fondamentalmente immutate, o comunque arretrate rispetto ai cambiamenti culturali » H. Marcuse, *Contro-rivoluzione e rivolta*, Milano, Mondadori, 1973, p. 99.

(126) M. Calvesi, « Un momento junghiano dell'informale (Bendini) », in *Le due avanguardie. Dal futurismo alla pop art*, Milano, Lerici editori, 1966, p. 487.

(127) Un discorso particolare, che qui non è possibile fare sarebbe richiesto dal teatro ed in particolare dai nuovi indirizzi che si sono sviluppati nell'ultimo ventennio. Al riguardo si veda, in sommaria trattazione: E. Bargiacchi, *Dal nuovo teatro alla nuova performance*, "Flash Art", n. 98-99, Milano, estate 1980, pp. 46-48. Da ricordare soprattutto il lavoro del 1979-80 di Benedetto ed Esmeralda Simonelli che, con spirito eroico, frantumavano i limiti analitico-concettuali ritornando con solenne semplicità all'essenza del teatro, dove le radici mitiche fanno vibrare le piú

riposte corde vitali. Si vedano gli scritti monografici: E. Bargiacchi, « Per Benedetto Simonelli », *La scrittura scenica. Teatroltre*, n. 20 [*Dalla postavanguardia alla nuova spettacolarità*], Roma, Bulzoni, 1979; E. Bargiacchi, « La fisica interiore di Benedetto Simonelli », *Drive in*, n. 0, Caserta, Marzo 1980, p. 14.

(128) J. Needleman, *Uomo, cosmo e microcosmo. L'incontro della scienza moderna con la sapienza antica*, Roma, Ubaldini - Astrolabio, 1978, p. 83.

(129) Per risalire dalle forme « alla bellezza ideale, archetipica di cui sono un riflesso, e dalla bellezza archetipica alla scaturigine del Tutto », E. Zolla, *Traditional modes of contemplation and action* (comunicazione al "Colloquium of Traditional modes of Contemplation and Action", Texas, Houston, giugno 1973), parzialmente tradotto in: G. Marchiano, *L'armonia estetica. Lineamenti di una civiltà laotziana*, Bari, Dedalo, 1974, p. 102.

(130) C. Levi-Strauss, «Tre differenze», in *Colloqui*, cit., pp. 65-66.

(131) «...I hope to create forms from which other, even more vital expressions may come. These would become the figurative and emotional images of our time, examples and sources, for the future », Giulio Turcato, « Dichiarazione », in F. Galdoni, *Turcato*, Ravenna, Essegi Editrice 1982, p. 106.

nite, anche se talvolta può venire in soccorso l'esuberante energia dei vent'anni. Sono anche da ritenere perniciose tutte le nostalgie per gli anni Venti o Trenta, ora così di moda, per non dire delle cialtronesche ed ignoranti confusioni fra il nuovo corso e le vecchie, e definitivamente sepolte, operazioni rappresentative di stampo bassamente realistico. Rimane infine da rospingere l'inevitabile fersomeno dell'epigonismo che ha fatto dilagare (ben oltre le naturali e comprensibili conseguenze dello spirito del tempo) i moduli stilistici della figurazione di molte opere della transavanguardia: ci siamo già ampiamente tratti sulla necessità della ricerca dei mezzi più consoni all'espressione del mondo interiore di ciascun artista perché occorra dilungarci.

Per successive eliminazioni siamo così giunti alla scelta qui effettuata di presentare le varie vitali sfaccettature di una situazione artistica complessa, esaminata senza alcun riguardo né alla generazione di appartenenza, né, tantomeno, alle ragioni del mercato. Le uniche motivazioni sono state quelle di ordine generale, fin qui esposte, che hanno condotto ad individuare un gruppo di artisti rappresentativi dell'attuale momento artistico; in realtà, l'attenzione è stata rivolta, più che agli artisti, alle opere, con riguardo alla loro esemplarietà. La scelta è stata effettuata sulla base di un riesame storico, con particolare attenzione agli ultimi due o tre decenni, ma si riferisce esclusivamente alla situazione contemporanea; individuate le opere rappresentative del momento si sono in qualche caso, collegate insieme ad opere precedenti, per mostrare, al di là dei mezzi esteriori la continuità sostanziale con il lavoro di oggi. Le considerazioni finora effettuate hanno una valenza generale, mentre la situazione presentata è relativa al panorama italiano. A questo riguardo è opportuno precisare che il segno della svolta è venuto dal nostro paese, al quale si guarda con attenzione sempre crescente, come ben evidenziato dalle maggiori rassegne internazionali e dall'attività dei principali musei. Se in America si impongono tendenze decorative e sembra ormai esaurita la grande stagione

che ha caratterizzato gli ultimi decenni, e proprio dall'Europa, dalle sue più profonde radici, che può derivare una risposta alle pressanti richieste della società. In questa ottica la situazione italiana è ricca ed esemplare; una vivacità analoga la ritroviamo solo in Germania, dove prevale tuttavia una linea generalmente abbastanza diversa, marcata come e dal caratteristico espressionismo nordico. Artisti come Michelangelo Pistoletto e Jannis Kounellis e, pur in modo diverso, Pierpaolo Calzolari si riconnettono, direttamente o meno, al lavoro degli anni sessanta, mentre per Mario Merz la connessione si trova addirittura con i lavori degli inizi del decennio ancora precedente; altri artisti come Gianni Ruffi, Renato Ranaldi, Giovanni Ragusa e Giuseppe Gattuso Lo Monte hanno proseguito fino ad ora sulla stessa linea per ben oltre un decennio. Proprio negli anni Sessanta si trovano le basi degli attuali sviluppi che, tuttavia, vedono già le premesse nel lavoro precedente di alcuni grandi maestri: nella sconvolgente vibrazione dell'umile materia di Alberto Burri (132), nella vitalità del simbolo misterioso ed ammaliante di Giuseppe Capogrossi; nella stupenda armonia classica della scultura di Ettore Colla; nella drammatica essenzialità del taglio di Lucio Fontana (133); nell'esplosivo spazialismo segnico di Tancredi (Tancredi Parmeggiani); nella lirica immediatezza espressiva della materia e dei segni di Giulio Turcato; nella carica di energia delle opere di Emilio Vedova. Per ritrovare la linea di continuità dell'arte italiana fra gli anni Sessanta e oggi, bisogna liberare il terreno da molte incrostazioni che — determinate da una miopia critica spesso dovuta a un provincialismo esterofilo — ne hanno nascosto la reale natura. Se l'arte italiana nella prima parte di quel decennio viene assimilata alla pop-art, non può che risultare una appendice dell'analogo indirizzo statunitense. Con questa lettura si perdono però le più ricche e articolate valenze di un'area di ricerca che, oscillando fra le due polarità della grande pittura di Mario Schifano e della fulminante invenzione di Pino Pascali, si pone in relazione con le contemporanee operazioni di altri artisti

(132) Il definitivo rifiuto delle parole, per affidarsi esclusivamente alla espressione artistica avviene, per Burri, con la seguente dichiarazione: « Le parole non mi aiutano quando cerco di parlare della mia pittura. Essa è presenza irriducibile che rifiuta di essere convertita in un'altra forma di espressione... le mie parole sarebbero come annotazioni marginali alla verità insita nella tela », A. Burri, « Dichiarazione », in *L'arte moderni*, vol. XII, *cit.*, p. 308.

(133) Esempio di queste affermazioni di Fontana: « un'arte basata su forme create dal subcosciente, equilibrate dalla ragione, costituisce una reale espressione dell'essere e una sintesi del momento storico », L. Fontana, "Manifesto Bianco". in L. Fontana, *Concetti spaziali*, Einaudi, 1970, pp. 124-125.

(134) Su questi argomenti rimando a quanto detto in altre sedi: E. Bargiacchi, « Campionario 60-68 », *Segno*, n. 23, Pescara, ottobre-novembre 1981, pp. 10-11; E. Bargiacchi, « L'Italia va a fondo », *La Città-quotidiano di Firenze*, 8-11-1981, p. 11.

(135) Si veda G. Celant, *Arte povera*, Milano, Mazzotta, 1969; e G. Celant, *Preistoria 1966-69*, Firenze, Centro Di, 1976. Inoltre i saggi raccolti con alcuni inediti in G. Celant, *Senza titolo/1974*, Roma, Bulzoni, 1976. Una scheda sintetica sull'arte povera e su altri movimenti delle avanguardie artistiche del dopoguerra in L. Vergine, *Dall'informale alla body art*, Torino, Studio Forma, 1976.

(136) Riconsiderando la situazione troviamo concordanze con il lavoro di alcuni europei (Barry Flanagan, Richard Long, Ger Van Elk e qualche altro), ma più raramente con gli artisti degli Stati Uniti, dove risulta prevalente una dimensione minimal-concettuale.

(137) I numeri di Fibonacci (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55,...) costituiscono una successione numerica, ogni termine della quale, a partire dall'unità, è ottenuto dalla somma dei due immediatamente precedenti; prendono il nome dal matematico Leonardo Fibonacci (o Leonardo da Pisa, XII-XIII sec). Si veda E. Picutti, « Leonardo Pisano », *Le Scienze*, a. XV, n. 164, aprile 1982, pp. 96-105.

(138) « L'igloo e la forma organica per eccellenza; e contemporaneamente il mondo e la piccola casa... Quando ho fatto l'igloo, ho agito con la forza del-

come Merz, Pistoletto e Kounellis e si apre ai futuri sviluppi (134).

Sul finire del decennio parte di questi artisti si trovano raggruppati, insieme ad altri (in genere torinesi), sotto la fortunata denominazione di 'arte povera' (135). L'accento era posto sul dato esteriore dei materiali momentaneamente usati e, anziché cogliere le relazioni con l'arte italiana degli anni immediatamente precedenti e con le premesse poste da Burri, Capogrossi, Colla e Fontana, venivano evidenziati rapporti abbastanza forzati con le operazioni minimali e concettuali che avevano luogo oltre Atlantico in quei tempi (136).

Esaminando le cose in una prospettiva più ampia — al di là dei vari sbalzi, delle varie rotture provocatesi nel decennio appena trascorso (caratterizzato da poche nuove operazioni valide e da molte altre per fortuna definitivamente dimenticate) troviamo nelle premesse di carattere generale e negli eventi artistici appena ricordati le reali origini dell'approdo verso il profondo dell'arte italiana di oggi. E il felice periodo che questa attraversa deve essere valorizzato in tutte le sue componenti più qualificate, da quelle con meriti storici alle nuove e nuovissime, passando attraverso le esperienze, finora poco conosciute, nate in una solitudine deliberata o forzata — ma sempre sofferta — che rappresentano una sorta di ponte, di felice connessione sulla via qui indicata. L'interesse per il lavoro di Mario Merz risale agli anni Sessanta quando l'artista, ispirato dai rapporti tra la natura e la sua rappresentazione formale (ad esempio la successione di Fibonacci) (137), giungeva a forme fondamentali, tipo la spirale e l'igloo (138), combinando elementi organici e tecnologici in una possente unificazione del presente con il passato. L'artista può tuttavia essere considerato un maestro del precedente decennio, nel quale operava da precursore, privo di riconoscimenti e senza preoccuparsi delle sterili contrapposizioni pro o contro il realismo, l'astrattismo o l'informale: Merz andava oltre tutto ciò con una pittura che vede nel cuore delle cose (come in *Foglia*, un lavoro esemplare del 1952) per

esprimerne le più sottili vibrazioni, rese evidenti per gioco cromatico, per spessore materico e per ritmo di linee. Quasi tutte le opere di quel periodo, che già contenevano le premesse strutturali dei 'numeri di Fibonacci' e del lavoro successive sono purtroppo andate perdute, ma ad esse Merz si collega direttamente oggi con uno sguardo penetrante che, unito ad un'espressività matura, coglie la spumeggiante realtà interna delle cose e la evidenza con l'esplosione controllata di una materia pittorica ribollente. Il lavoro si articola sulla tela, ma spesso si rapporta ad altri materiali e componenti come vetro, fascine, bottiglie e tubi al neon, con una tensione che deriva dalla dinamica ricomposizione del contrasto tra il mondo esterno e la sua rappresentazione, fra elementi naturali ed artificiali, fra il pulsare della vita e la formulazione numerica o geometrica. I quadri specchianti erano per Michelangelo Pistoletto un « portare l'arte ai bordi della vita per verificare l'intero sistema in cui entrambi si muovevano » (139). Nel 1962 inizia a produrre superfici di acciaio inossidabile lucidato a specchio, con sopra incollate delle figure di carta velina dipinta (successivamente sostituite da riporti fotografici). Se l'uomo ha operato un netto distacco dalla natura per cercare di conoscerla e, analogamente, si è alienato da se stesso per conoscersi, l'opera d'arte, risultato ed espressione della tensione polarizzata, è anche il luogo del suo scioglimento.

Così nello specchio, l'osservatore si ritrova dentro l'opera, immerso in una fusione tra presente e passato che provoca lo shock necessario per attraversare la barriera, in un attimo magico privo di durata e purtuttavia eterno. Un tema, quello del rispecchiamento, che, presente in tutta l'opera di Pistoletto, ritorna arricchito di nuove implicazioni in una serie di lavori dal titolo molto significativo *L'arte assume la religione*: drappi sontuosi di seta di vari colori con sopra serigrafato il ritratto dell'artista all'età di pochi mesi eseguito a suo tempo dal padre; in alcuni drappi c'è una piccola finestra e la porzione tagliata del tessuto pende mostrando il retro del ritratto, al cui

l'immaginazione perché l'igloo non è soltanto l'elementarietà della forma, ma è anche un sostegno all'immaginazione», Mario Merz, *Intervista* effettuata da J.C. Ammann e S. Page, catalogo della mostra all'Arc/Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris (maggio-settembre 1981). A questa intervista si rinvia per i precisi riferimenti alla spirale e al valore e al significato dei vari elementi e materiali che caratterizzano il lavoro di Merz.

[139] M. Pistoletto, *Le ultime parole famose*, pubblicato in 500 copie, Torino, Tipolito, 1967; riprodotto nel catalogo della mostra a Palazzo Grassi, Venezia (16-6 - 28-7-1976), Milano, Electa editrice, pp. 30-33. In questo testo coglie con grande lucidità il problema essenziale dell'arte: « Quando un uomo si accorge di avere due vite, un'astratta in cui sta la sua mente ed una concreta, in cui pure sta la sua mente, o finisce come il pazzo che, per paura nasconde una delle sue due vite recitando l'altra, o come l'artista che non ha paura e le recita tutte e due ».

(140) J. Kounellis espose a Roma, nella galleria L'Attico di Fabio Sargentini, nel 1967 un pappagallo e, nel 1969, i famosi *11 cavalli*. Successivamente dette luogo ad alcune opere dove le vive presenze di musicisti, ballerine e dello stesso artista costituivano una naturale estensione del quadro.

posto si presenta invece uno specchio. Pistoletto si riflette in se stesso da piccolo con il padre che funge da specchio. Questa circolarità non coinvolge solo il mondo dell'autore; il visitatore non è escluso, ma si colloca in una direzione tangente a questo circolo dell'esistenza e, attraverso lo specchio, penetra all'interno: una presenza effimera che tuttavia permette di rapportare l'istante all'eternità, il singolo ciclo umano a quello più generale della vita. Jannis Kounellis vive a Roma dal 1956 ed è certamente un artista italiano, ma dalla terra natia, la Grecia, si è portato dietro un prezioso carico di storia e di miti. I suoi lavori hanno la forza immediata del simbolo, si impongono come esplicita e naturale presenza pur non avendo niente di dichiarato o di letterario. Nei primi anni Sessanta i suoi lavori — i famosi 'segnali' — affascinano per la straordinaria trasformazione di semplici segni, cifre numeriche o frecce, in elementi espressivi che trascendono qualsiasi linguaggio convenzionale, diventando proprio per questo veramente significativi. L'artista possiede la capacità di coniugare, in modo naturale, i più vari materiali, inerti o viventi (140), con una immaginazione fervida, ma sempre ben radicata agli elementi del suo lavoro. Il fuoco come elemento primordiale ritorna in veste tecnologica e ben si accoppia al fiore metallico nella *Margherita di fuoco* (1967). Del resto, come i frammenti di statue, anche il fuoco e le fiamme, ricorrono spesso nei lavori di Kounellis, se non direttamente, attraverso il carbone o il fumo. Proprio frammenti e fumo, talvolta magistralmente combinati, costituiscono gli elementi espressivi per eccellenza dell'ultimo periodo e parlano un linguaggio immediato con il loro carico di memoria, di antichità, capace di ricondurre ad una dimensione mitica che è al di là della storia, partecipando insieme del passato e del futuro.

Palermitano, compagno di studi a Firenze di Ranaldi e Ragusa e poi insegnante di incisione e di scultura all'Accademia e in Università americane stanziata nella città toscana, Giuseppe Gattuso Lo Monte costituisce una presenza straordinariamente singo-

lare, pur mantenendo uno stretto sodalizio con altri artisti fiorentini (un sodalizio, che ha tutte le caratteristiche per costituire una scuola). Con poche uscite all'esterno del suo studio, molto lontano dagli indirizzi dominanti, di stampo concettuale, Gattuso Lo Monte ha trovato nella lontananza dai clamori del mondo artistico la condizione ideale per sviluppare delle opere di una naturalezza sconvolgente, di una semplicità estrema quale soltanto può derivare da una ricca interiorità. Le sue sculture (gessi, ceramiche, terrecotte, bronzi) mostrano paesaggi elementari, ridotti all'essenza, con monti e acque, con case e alberi e con la frequente presenza di una barchetta solitaria ed abbandonata nelle acque increspate o in difficoltà nei gorghi vorticosi. Siamo molto lontani dalla rappresentazione, ma anche da proiezioni soggettive. Attraverso le forme appena accennate è come scolpita una serenità interiore quale si può trovare solo in certe classiche pitture cinesi.

Ciò che è semplice e dimesso acquista splendore perché trae la sua energia dal campo archetipico: l'immagine non è quella del mondo esterno, né quella vissuta psichicamente a livello della coscienza, ma qualcosa di superiore, o meglio l'unificazione di entrambe nella forma originaria. Non è più questione di stile o di cultura, ma di rapporto spontaneo diretto e immediato con il mondo.

Ironia, gioco, allusione divertita, ma penetrante, sono le componenti costanti del lavoro di Gianni Ruffi. Si trovano nelle persiane apribili o negli spruzzi aggettanti dei suoi mari (1965), le cui onde diventano addirittura entità a se stanti con il *Mare a dondolo* (1967). Il gioco è l'osservazione leggermente scherzosa determinano un itinerario mentale che esce dai soliti binari, per giungere fino alla folgorazione di lavori come il *Salto in alto* (1971), una pedana di legno diretta verso una bianca parete segnata da una linea nera che rappresenta la corda (ottenuta per sbattimento di una cordicella intrisa di polvere di carbone). La pedana muove immediatamente ed ineludibilmente la fantasia sulla via del salto, la cui impossibilità determina una frustrazione che si risolve nella illu-

(141) *Ko-an*, termine giapponese derivato dal cinese *kunq-an*. « Parola o frase priva di senso che non può essere 'risolta' dall'intelletto, ma che trattiene la sua attenzione mentre una facoltà superiore prende il suo posto. Usato come esercizio per infrangere i limiti del pensiero e sviluppare l'intuizione, ottenendo in questo modo un lampo di consapevolezza al di là del dualismo... », C. Humphreys, *Dizionario buddhista*, Roma, Ubaldini-Astrolabio, 1981, p. 74.

(142) « Giovanni Ragusa è una struttura in transito, in transito tutte le di lui strutture ». Dichiarazione dell'artista nel catalogo della mostra 'Arte Party' (Firenze, dicembre 1969, alla quale partecipavano, oltre a Ragusa, Alessandro Coticchia (oggi Sandro Chia), Giuseppe Gattuso, Andrea Granchi, Infantino, Ermanno Manco, Alfredo Picchi, Raffaele, Renato Ranaldi e Remo Salvadori.

(143) Il lavoro che consisteva in una serie di nove piccoli e tipici recipienti, che si vedevano solitamente nelle gabbie per gli

minazione istantanea di una scarica energetica derivata dalla trasformazione e composizione degli opposti (invito-negazione, gioia-delusione, naturalezza-impossibilità). È il superamento delle antinomie inconciliabili tipico del *koan* (141), il problema impossibile dello zen, che permette di andare al di là delle barriere, come nel ciclo di lavori sulle porte, iniziato nel 1976 con cinque porte in grandezza naturale (ognuna di colore diverso) poste su una parete. A parte i richiami espliciti alla pittura (i colori delle porte, come nel *Salto in alto* l'impronta della corda), c'è ancora il forte sbalzo fra la porta invitante e l'impossibilità di entrare. Dopo una serie di trasformazioni il ciclo si conclude con *Giallo-rosso-verde-blu-nero*, dove le porte si sono quasi dissolte: rimane solo la traccia disegnata sulla parete e la solidità, felicemente ammiccante, dei colorati battenti di ghisa a forma di mano. Una posizione appartata, lontana dai seducenti richiami del mondo contemporaneo e spesso necessaria per cogliere, al di là del rumore 'profano', il 'sacro' mormorio delle realtà essenziali. È il caso di Giovanni Ragusa, che ben rappresenta la mobilità dell'arte, l'impossibilità di trovare un terreno stabile, la consapevolezza che non si può fissare la vita se non si vuole irrigidirla e in fondo negarla. Fluire con il ritmo vitale e ripeterne le pulsazioni implica del resto una lacerante tensione esistenziale che porta l'artista a sentirsi « una struttura in transito » (142). Dalla proiezione all'esterno, ben rappresentata dalla *Macchina per cinguettare* (143), l'artista passa ad una dimensione interiore e fino dal 1970 i suoi quadri si popolano di strani animali, draghi e mostri, ad un tempo fantastici e familiari. Immagini inquietanti, ma temperata da un atteggiamento ironico, frutto di un lavoro pittorico che si snoda fra le opposte polarità della fredda geometria e della fantasiosa figurazione, e che trova un corrispettivo nelle sculture totemiche. Ragusa non si è tuttavia fermato a questo livello, ma si è spinto più a fondo, fino al serbatoio delle forme primarie, o meglio dove queste sorgono dalla originaria pulsazione vitale, per riportare la grazia degli incantevoli paesaggi scultorei, fatti di semplici volumi

(piramidi e parallelepipedi) variamente incastrati e giustapposti, o delle evocanti immagini pittoriche che si librano con una pregnante essenzialità in una atmosfera magicamente sospesa.

Un sofferto ma fecondo sguardo interiore e alla base di tutto il lavoro di Renato Ranaldi dalle prime esperienze informali ad oggi. Inizialmente, sul finire degli anni Sessanta, il suo lavoro di scavo si appoggia ad interessi quali quelli per la musica e l'archeologia, come tracce, guide, per un percorso interno. La musica costituisce la tensione verso il suono originario ed il ritorno plastico avviene nella forma scultorea di uno strumento musicale (inventato) in ambigua sospensione fra le possibilità sonore e la distanziante decontestualizzazione dell'arte; l'archeologia è l'occasione per un collegamento con una memoria meta-storica e il mezzo per una resa espressiva fantastica-anacronistica, buffamente incoerente, ma di una buffoneria cosmica. I mezzi usati dall'artista sono i più vari (dal disegno all'accostamento di oggetti, dalla fotografia e dal film alla scultura in bronzo), sempre tuttavia tesi a restituirci l'evidenza di una realtà complessa e non direttamente rappresentabile. Al di là delle occasioni di partenza, un'opera come *Dalla materia allo spirito* (1973) mostra con chiarezza la combinazione di *nonsense* curioso ed evocativo e di profondità carica di significato: la forma rigidamente geometrica di una sbarretta di ferro si trasforma, sdoppiandosi, nelle due ombre antropomorfe disegnate sui cartoni. E la 'buffoneria' sorprendente e sempre connessa alla ricerca della forma primaria che ricorre nel lavoro di Ranaldi, dalle prime opere informali ad oggi, sotto l'aspetto di un curioso simbolo, misteriosamente ambiguo, penetrabile-penetrante, che può essere elmo o conchiglia, berretto o pantofola, pene e utero e molte altre cose ancora (o meglio la matrice di tutte, se si considera la sua connessione alla spirale e alla forma di ciascuna delle due polarità del notissimo simbolo monadico taoista *yin-yang*).

La possente carica di vitalità di Pierpaolo Calzolari esplose con grande energia in tutte le direzioni fino

uccelli, collocati in alto sopra una spessa tavola, fu presentato nel maggio-giugno del 1970 alle Pavoniere delle Cascine di Firenze in una mostra nella quale partecipavano anche Marco Bagnoli, Giuseppe Chiari, Giusi Coppini, A. Cotichia (S. Chia), G. Gattuso, A. Granchi, E. Manco, Eugenio Miccini, R. Ranaldi e R. Salvadori.

(144) P. Calzolari, Dichiarazione», in G. Celant, *Arte povera*, cit., p. 120.

dai lavori giovanili degli anni Sessanta; una vitalità del resto espressamente dichiarata: « Voglio far sapere che non voglio momenti di conoscenza che voglio essere vivo quanto lo si può essere ed espanso quanto lo si può essere... » (144). Il lavoro si espande allora dalla parete al pavimento, ad interi ambienti, e dai materiali tradizionali a quelli più insoliti (organici o inorganici, primari come il ghiaccio o tecnologici come i tubi al neon), fino alla scrittura. Non c'è tuttavia nessuna caduta nella fredda riflessione intellettuale, in quanto il calore di una tensione genuina permette di attingere alla forza straordinaria del simbolo ed alla sua potenzialità di mistero e di chiara evidenza. In un'opera del 1972 i più disparati elementi sono combinati in un insieme che ricomponete molte opposizioni in un pacato equilibrio, dotato di intenso dinamismo: ad una grande tela monocroma blu (dall'apparenza uniforme, ma in realtà leggermente materica, con le piccole pennellate evidenti nella loro caduta obliqua) si contrappone il bianco materasso di un lettino con le vive presenze di un pesciolino rosso in una caraffa e di una rosa. Al di là dell'effetto surreale dell'accostamento, i vari contrasti si sciogliono in un fresco ed affascinante lirismo. La carica di queste opere è passata direttamente ai più recenti lavori pittorici di Calzolari, dove la forte stimolazione sensoriale derivante da un cromatismo mosso e vitale (spesso contrappuntato da presenze estranee come quelle di un metro di legno), riconduce ad un dinamismo appassionato e vibrante. Dopo alcuni anni di lavoro interessante e proficuo sviluppati in sintonia con alcuni artisti concittadini (Claudio Parmiggiani, Franco Guerzoni e Giuliano Della Casa) verso approdi concettuali, Carlo Cremaschi sente che questi mezzi non corrispondono più alle sue più profonde esigenze espressive. Nel chiuso del proprio studio conduce in silenzio, dal 1972 in poi, una ricerca che si è rivelata straordinariamente proficua. L'artista tratta magistralmente delle superfici materiche — dove i colori sono impastati con scagliola, sabbia, terra, cemento e collanti vari — dalle quali

spiccano tracce di mosaico, piccole mensole appena sporgenti (appoggio per cose, riprodotte in piccola dimensione, come una scala traballante, un'oca, un sacco di farina o una conchiglia) o altri elementi aggettanti. Sembra di assistere ad una fusione del mondo espressivo di Klee con quello di Tapies che da luogo ad architetture familiari o teatri della memoria, nei quali non ci sono personaggi, ma solo ricordi, talvolta condensati in oggetti di semplice natura eppur capaci di assumere il rilievo di sconvolgenti epifanie. La percezione del mondo, ricca e fantasmagorica, vissuta nell'infanzia e combinata con le impressioni e i ricordi provocati dai muri sbrecciati e corrosi dal tempo e dall'atmosfera dell'ambiente nel quale è vissuto: una combinazione che il lirismo tenero e nostalgico di Cremaschi — animato da una fantasia mossa dal ricordo struggente e sostenuta da una tecnica originale, pienamente dominata — riesce non solo a trasformare in una matura e profonda visione lo splendore dell'immagine infantile, ma anche a fornire forza evocativa universale al ricordo soggettivo. Abbiamo già rilevato come il silenzio e la lontananza dai grandi clamori sia spesso una condizione assolutamente favorevole alla creazione artistica; a ciò aggiungeremo che difficoltà e ostacoli tormentano la vita personale, ma forniscono anche l'attivazione di una energia supplementare capace di condurre a grandi risultati. Tutto ciò per introdurre il discorso su Silvia Guberti, per la quale, a tutto quanto detto sul mondo dell'arte e sulla situazione della provincia, occorre aggiungere la condizione, non sempre facile, di donna.

L'artista modenese lavora con un materiale difficile come la ceramica ma, lungi dal cadere nella invitante trappola decorativa, utilizza il suo materiale in modo molto originale che le permette di raggiungere risultati che rendono manifeste con sorprendente naturalezza le più profonde verità. Le ragioni stanno tutte nella combinazione adeguata di una abilità tecnica notevole — sostenuta da un autentico amore riversato sul materiale ed i procedimenti operativi — con una ricchezza interiore tale da vibrare al più alto livello.

(145) Aldo Tagliaferri, presentazione nel catalogo della mostra di Silvia Guberti alla Sala D'Arte Benvenuto Tisi (Palazzo dei Diamanti, Comune di Ferrara, 4-10 -4-11-1975).

(146) Figlio del pittore realista spagnolo Xavier (fratello di Antonio Bueno), Raffaele Bueno decide fin dall'inizio della sua attività artistica di chiamarsi con il solo nome di battesimo.

Forme elementari ovoidali o coniche assumono potenzialità e valenze espressive inattese: un lavoro del 1974 presenta una splendida *craquelure* che conferisce alla superficie l'aspetto variegato, ricco di fremiti e di pulsazioni, capace di far risaltare ancor più, per contrasto, la compattezza della forma ovoidale. La sontuosità e la sacralità delle forme semplici si trasferisce alle 'maschere' che Silvia Guberti va formando da diversi anni e che giustamente Aldo Tagliaferri definiva « maschere appropriate ai nostri tempi »(145). Non si tratta qui della funzione di nascondere qualcosa, né di adempiere a funzioni apotropiche o propiziatorie, ma anzi di svelare qualcosa. Proprio la loro misteriosa emigmaticità serve a togliere i veli e le 'maschere' sociali per reintrodurre in un mondo mitico e sacrale; non letterario o artefatto, relativo ad un passato ormai perduto, ma ricreato per i nostri tempi in una dimensione quotidiana e tuttavia rivolta al futuro.

Alle osservazioni generali fatte finora occorre aggiungere ancora una a proposito della tendenza contemporanea al gigantismo (l'importanza dell'opera sembra quasi in proporzione diretta con le dimensioni del lavoro); una tendenza da respingere decisamente. Qui infatti convivono con pari dignità opere di dimensioni notevoli insieme ad altre medie o piccolissime. Quest'ultimo è il caso di Raffaele (146) che, dalla scultura di uccelli e pesci in grande scala (stilizzati e dal rilievo quasi totemico), è passato alla superficie pittorica di ridotte dimensioni, dove si articola un paesaggio fantastico brulicante di immagini con una espressività intricata ed intrigante. Il quadro, spesso tavoletta in legno, diviene il luogo di condensazione di un immaginario fertile che coniuga il reale osservato con quello percepito per stratificazione originaria e per fantasia volteggiante. Reale e immaginarie sono inseparabilmente interconnessi in lavori dove la rappresentazione minuziosamente naturalistica si scioglie in una dimensione allucinata, così che il quadro assume anche l'evidenza di luogo dell'ambiguità, dove tutto sfugge e si capovolge: la pittura apparentemente semplice e invece frutto di sapiente e paziente lavoro;

la cornice dipinta sulla piatta tavoletta, come in *Schnorkel*, eppur negata in quanto sviluppo pittorico della situazione circoscritta. E' così che in *Treno*, la locomotiva emerge dalle brume e dalla verdeggiante vegetazione con il rilievo di un mostro preistorico, mentre in altri lavori un pesce si trasforma in razzo o sommergibile. Lo sforzo di Raffaele per trovare un equilibrio tra l'adesione alla realtà e il suo rifiuto determina una sorta di fantascienza intima o di iper-realismo lirico e fantastico.

Altalena e il titolo di una recente mostra bolognese di Giuseppe Maraniello e ben rappresenta il suo lavoro che, oscillando fra pittura e scultura, con un brillante e continuo rimando, ricompono le polarità astratte e figurative in un superiore equilibrio dinamico. In rapporto ad una grande superficie spesso monocroma, o comunque dipinta ad ampie campiture, la piccola statua collocata all'estremo di un tondino metallico si carica di tutta la tensione di questo e suggerisce un movimento che è contemporaneamente esteriore (per disposizione spaziale) e interiore (per intrinseca forza evocativa). Una profonda risonanza è provocata così dall'armonizzazione di un contrasto di accostamento che agisce al massimo livello per forza pittorica e scultorea e per evidenziazione materica e compositiva. Recentemente l'artista si è indirizzato direttamente alla scultura con risultati di alto livello espressivo, come in *La barba, il bambino*: dal calco bronzeo in negativo del volto di un bambino si diparte una lunghissima barba di vecchio, ancora bronzea, attorcigliata, in fondo, intorno ad un tondino di ferro che, con lunga gittata, termina nella classica figurina. Il ciclo della vita, colto nei due aspetti terminali, e unitariamente rapportato ad una dimensione interiore — potenzialmente carica e materializzata nella piccola statua — vibrante di una profonda eco che scaturisce dalle fonti stesse dell'esistenza con la notevole forza del simbolo. Per potenza scultorea e per felicità compositiva si determina quello sconvolgimento impressionante che, seguito dalla ricomposizione armonica, introduce nei sentieri appena tracciati, impervi ed indefiniti, che sboccano in quella dimensione partico-

(147) S. Butler, *Erewhon* (1872), Milano, Adelphi, 1975, p. 194.

lare, dove magia e fantasia si mutano nella vera realtà e l'arte e l'espressione più pura della vita. La nuova libertà determinatasi negli ultimi tempi ha avuto, tra i molti effetti positivi, quello di sciogliere le energie che, compresse nei moduli stilistici e nei dogmi imperanti, non potevano trovare la completa espressione. Il discorso riguarda in modo particolare Luigi Mainolfi che si è recentemente imposto con l'indiscutibile autorità di una produzione matura e di grande qualità. Il suo è un lavoro scultoreo, generalmente in terracotta non colorata, spesso da appendere alle pareti e con delle parti di color rosso vivo. Si oscilla da paesaggi con immagini di alberi, a draghi o orchidee, ma c'è sempre una naturalezza che lascia sbigottiti, una spontaneità che sembra davvero come dice Butler « solo un termine con cui l'uomo esprime la sua ignoranza degli dei »(147): i lavori di Mainolfi sembrano discendere direttamente da una dimensione ignota, mitica. Eppure le immagini che l'artista propone risultano anche note da sempre, si presentano con l'evidenza di un distillato, dell'essenza stessa delle cose riprodotte. Così con grazia e discrezione siamo portati a ritrovare la nostra vera dimensione nella quale le cose appaiono quali esse sono, non velate o mascherate, ma splendidi della loro più pura essenza. Allora anche gli orchidee mostrano un che di familiare; si veda ad esempio il *Faun*, dove una garbata ironia ed una ambiguità che disorienta conducono ancora, come attraverso una porta invisibile, nella nostra naturale dimensione. Gli stessi risultati sono ottenuti da Mainolfi anche con altri materiali, come il tufo de *Le due gesine* ('Le due selve'). Mimmo Paladino fa parte del gruppo di artisti della transavanguardia e si caratterizza per una pittura dispersa, frammentata, priva di centro o di direzioni privilegiate. Già da qui deriva un primo spiazzamento; si guarda storditi un insieme di elementi disposti apparentemente al di fuori di ogni ordine o secondo una topologia combinatoria complessa e difficilmente decifrabile. Ma il segreto sta proprio nel lasciarsi afferrare nel vortice provocato dal senso di vertigine. Risucchiati da quella corrente ritroviamo allora la

bussola per orientarci nell'universo fantastico ed evanescente dell'artista, per apprezzare le visioni balenanti nella materia caotica e magmatica, per ricomporre e coordinare i frammenti in un insieme organico. Non si tratta certo di trovare un significato nel senso concettuale del termine, ma di cogliere la vibrazione di fondo del campo di forza pittorico, come proiezione aperta del campo archetipico. Le figure si formano e si dissolvono, si intravedono appena accennate, si presentano in un'ottica dinamica multiprospettica, ma non è il punto di vista esterno, né quello interno, ma una combinazione dei due secondo la direzione della fantasia. E' come se la visione interiore del surrealismo, lo sguardo multiprospettico del cubismo e la dimensione dinamica del futurismo si trovassero combinate con i termini di riferimento scambiati: le immagini possono avere una origine esterna, ma il movimento pittorico e compositivo è guidato dai ritmi interni secondo le direzioni e combinazioni, continuamente variabili, della fantasia. Modenese, la seconda infanzia passata in un piccolo paese elvetico di lingua tedesca (148), Wainer Vaccari costituisce una delle presenze più sorprendenti di tutto il panorama artistico attuale. I riferimenti biografici non sono privi di importanza, anzi la permanenza in Svizzera (dove è rimasto, vivendo in varie località dal 1956 al 1965) ha lasciato nell'artista una traccia che si è impressa in modo duraturo nel sostanzioso fondo della generosa vitalità emiliana. Lunghi anni di studio e di riflessione sul mondo umano circostante e sui maestri del passato — studio continuamente rapportato all'elaborazione di una tecnica pittorica sempre più perfezionata — hanno permesso a Vaccari di raggiungere risultati che lo collocano in posizione privilegiata nell'ambito del nuovo corso artistico. L'attenzione rivolta alle modalità operative, e lo sviluppo di una magistrale padronanza della pittura a olio su tavola e della tecnica della velatura, sono le condizioni assolutamente necessarie per esprimere le urgenze interiori.

Nella maggior parte dei lavori che ritornano a tecniche pittoriche tradizionali c'è un insopportabile sen-

(148) Villigen, nella Svizzera settentrionale (cantone Aargau), non lontano dal confine tedesco.

(149 H. Read, / *simboli dell'ignoto*, cit., p. 133.

so di accademismo, di rappresentatività esteriore, di scelta deliberata e non profondamente maturata e, in sostanza, un gelo che impedisce la vita; e per questo che risalta l'originalità assoluta dell'opera di Vaccari, dove l'anacronismo pittorico (lo stile di alcuni quadri ricorda, i maestri fiamminghi) discende direttamente da un inconscio rifiuto dell'accademismo avanguardistico e si connette ad un interesse, attuale ed effettivo, per l'uomo. L'artista si concentra soprattutto sui ritratti, sul volto, che viene fatto risaltare per quello che veramente è: « una pergamena su cui l'esperienza interiore ha tracciato alcuni segni » (149). La forma risulta allora essere proprio il risultato espressivo di una vibrazione interiore, la manifestazione esterna e diversificata dell'unica forza vitale. Ciò è sentito, percepito ed espresso — una espressione di amore, di vibrazione simpatetica — con maestria fisiognomica, sia nei ritratti di soggetti ordinari, che in quelli più tipici e caratterizzati; e l'accentuazione caricaturale e l'aspetto surreale di alcune composizioni sono sempre direttamente connessi con un profondo senso interiore. L'elaborazione profonda è la ricerca assidua sui mezzi espressivi hanno trovato recentemente un perfetto incontro nel lavoro di Marcello Landi, giovane artista ravennate. Il punto di approdo è stato una carta speciale, poi montata su tela, supporto per un intervento articolato mediante inchiostro o fumo, o entrambi. L'inchiostro lascia sulla carta delle tracce che talvolta assumono forme, arrotondate o allungate, che si dispongono in modo disperso sulla superficie fornendo l'aspetto di un universo brulicante di esseri microscopici unicellulari; ed il fumo che annerisce i bordi serve per fornire una impressione di profondità, di estensione verso l'infinito dalla parte bianca centrale, vagamente ovoidale. In altri lavori, come ad esempio in *Racconto d'Africa*, i segni prendono un carattere geroglifico fortemente evocativo, dove forme schematiche appaiono evidenti per scomparire rapidamente in una trama di linee vibranti. E' rappresentato, in un'armonica ricomposizione, il tessuto vitale del mondo con la discontinuità dei suoi componenti ele-

mentari e la dinamica formazione di nuove apparenze: quasi il negativo fotografico delle 'linee del mondo' di cui parla Castaneda in una delle sue ben note escursioni avventurose (150). In *Vi scrivo da un paese lontano* i singoli elementi sono ancora più indistricabilmente connessi in una complessa maglia spaziale su una superficie a forma di uovo, dove il fumo non solo evidenzia e dinamizza le linee, ma conferisce alla piatta rappresentazione un aspetto plastico, carico di profondità spaziale affascinante e misteriosa, che racchiude e ricomprende tutte le cose in una unità originaria.

Ancora dalla fertile provincia italiana, da Ancona, ci giunge l'opera visionaria, disinvolta e disinibita di Enzo Cucchi, altro componente del drappello della transavanguardia, che coniuga l'aerea levità delle figure di Licini con la consistenza delle immagini del primo Malevic. Ma al di là dei richiami, pure evidenti, a precedenti artistici, la reale coniugazione è fra il mondo esterno e la visione interiore, che trovano nel quadro il loro naturale punto di incontro, di ricomposizione; questa è la cifra personale dell'artista, il suo apporto originale. Le immagini ordinarie sono riprese e riproposte in senso visionario, in una dimensione allucinata eppur immediatamente palese. L'elemento centrale del lavoro di Cucchi è costituito dallo spazio, uno spazio che non è mai un dato fisico ben determinato ma nemmeno quello più frammentato e caotico della visione interiore: i due aspetti sono sempre presenti, quasi indistricabilmente sovrapposti. In realtà le immagini dell'artista non si inseriscono mai in uno spazio, ma creano esse stesse un loro spazio, lo spazio magico dell'arte, fantasticamente evanescente eppur profondamente reale. In questo spazio allora i vari elementi assumono la loro collocazione più naturale, ritornando epifanicamente evidenti in una dimensione inusuale; insieme allo spazio si determina infatti anche l'atmosfera specifica. Un'atmosfera che, nell'universo di Cucchi, è distesa, serena, solcata da fremiti di lirismo malinconico e nostalgico che, talora, lasciano trasparire l'evidenza di una tensione creativa fortemente lacerante.

(150) C. Castaneda, *Viaggio a Ixtlan. Le lezioni di don Juan*, Roma, Ubaldini-Astrolabio, 1973, p. 23'

I lavori di Gianni Dessi, giovane artista romano, sono caratterizzati da apparenze istantanee e nascoste, figure non ancora formate, immagini nascenti. La pittura è sempre ben orchestrata su tele trattate con un fondo generalmente chiaro neutro, sul quale spicca una pittura articolata, di volta in volta, dalla stessa tonalità del fondo, al celeste, all'azzurro, o addirittura al nero. Le pennellate, le linee, le forme, determinano un impianto pittorico complessivo che si snoda intorno ad un baricentro — collocato pressappoco nel centro del quadro — secondo le linee di forza di un campo pittorico che è la manifestazione consistente, sulla tela, del campo fantastico interiore dell'energia creativa. Questa energia è colta nel momento più vitale del processo formativo e dà luogo a un risultato straordinariamente ricco di potenzialità espressive. C'è tutto il pathos della pittura informale, ma dal caos, dalla vibrazione indifferenziata emergono linee e segni che assumono il rilievo del simbolo; figure, o meglio fantasmi che attraversano dinamicamente il campo pittorico.

Non c'è niente di deliberato o di predeterminato in queste forme che invece nascono direttamente sul quadro dal libero distendersi delle pennellate di tonalità scura o appaiono in negativo negli spazi non coperti. Così dalla vibrazione cromatica, e dall'ambiguità costante fra ciò che appare in positivo e in negativo, nascono delle forme senza forma in equilibrio precario, instabile, dalla cui dinamicità si sprigiona una intensa energia.

La tensione degli opposti, da cui deriva ogni creazione artistica, assume per Filippo Di Sambuy, giovane artista torinese che vive a Ginevra, l'aspetto del contrasto fra la vibrazione a bassa frequenza della grazia raffinata ed evanescente e quella ad alta frequenza della potenza espressiva in presa diretta, irruenta ed incontenibile. Aerea levità e gravosa consistenza, grazia e potenza, lirismo fantasioso e drammaticità sconvolgente sono i termini delle opposizioni combinate dall'artista in un'unità esplosiva, carica di vibrante tensione che si libera dalla ricomposizione armonica provocata dalle sue opere. Gli oggetti solidi perdono

la loro consistenza, mentre le cose evanescenti mostrano effetti concreti del tutto inattesi, con una connessione causale decisamente sconvolgente. Sembra di trovarsi in un tempo sospeso, in un attimo fissato con quella splendida ambiguità che lascia avvertire tutta l'estensione temporale. Così l'ombra di un filo metallico sembra addirittura spezzare una tela, provocando una ferita da cui si dipartono le rosse tracce graffiate su di un muro riportato a vivo sotto l'imbiancatura. I lavori di Sambuy hanno sempre un andamento lineare che si svolge in direzione obliqua, spesso dando luogo ad un andamento radiale, caratterizzato da un forte dinamismo, che crea perfino vortici di energia. Un turbine che dal centro della tela si irradia fino ai bordi e magari oltre, sulla parete circostante. La creatività impetuosa mal si adatta alla costrizione di un unico supporto e così si rivolge alla carta o alla tela, sempre con una sensibilità cromatica e compositiva ad alto potenziale, ma anche talvolta ad interventi compositi o installazioni che riescono a cogliere la risonanza dell'ambiente e del tempo dati ed a farli vibrare sulla giusta lunghezza d'onda. La pittura raffinata e possente di Marco Tirelli, giovane artista romano, presenta talora una consistenza materica che serve a delineare forme che ripropongono il magico incanto del simbolo primario. Su di una tela spesso trattata con un fondo giallo, tenue e delicato, vengono usati materiali molto contrastanti come terra, cemento e catrame. Le forme sono qui precise, ben delineate, con una forza simbolica immediata che richiama quelle di certe incisioni rupestri, il cui magico incanto è ritrovato con naturalezza. Si tratta di formazioni che discendono direttamente dalla manifestazione condensata della vibrazione del campo archetipico e che contengono l'energia sufficiente per richiamarne altre in successione. E' così che progressivamente si forma un impianto compositivo in costante interrelazione con i simboli primari che guidano e stimolano la fantasia creatrice. Alla forza evocativa di ciascuna formazione simbolica si aggiunge quella del quadro nel suo insieme che diventa un composito paesaggio di una memoria antica e profonda; un

paesaggio fantastico, ma dove pulsa la vita. Esempio al riguardo è *Autoritrattointesta*, dove, su un fondo giallo lievemente vibrante, alcune linee nere di bitume formano dei geroglifici che nell'insieme danno l'impressione sommaria, schematica e appena percepibile, di occhi, naso e bocca; il tutto è attraversato da uno sciame di piccoli simboli grigi (cemento). Siamo sul piano della semplicità originaria, dove le forme si fanno pregnanti, cariche di significati risposti, evidenti e inesprimibili a un tempo, come il simbolo nella sua più pura accezione. L'insieme dei lavori degli artisti presentati dovrebbe costituire un panorama ampio e articolato della situazione contemporanea, esaminata nella direzione precedentemente motivata; una scelta che ha mirato a cogliere le varie componenti nelle sue espressioni più significative. Ciò ha comportato un taglio drastico nelle presenze degli artisti attivi negli anni Sessanta (fra questi soprattutto si può rimpiangere l'assenza del fascino discreto, ma carico di irresistibile forza evocativa di certi lavori di Marisa Merz o dal trascinate sconvolgimento provocato da quelli, impregnati di riflessione vitale, di Giulio Paolini) e di quelle dei giovani, fra i quali spicca qualche talento degno di nota (Giuseppe Gallo, Fabrizio Corneli e altri). La generazione intermedia e più rappresentata, a parte inevitabili lacune, tra le quali segnaliamo i vibranti paesaggi dei pastelli di Andrea Granchi, le fantastiche visioni delle acqueforti di Giordano Frabboni, l'organicità materica delle sculture e dei lavori in rilievo di Stefano Teglia, le volute dorate dei labirinti di Luciano Bartolini, l'affascinante mistero delle sculture di Sergio Zanni, la ricca fantasia pittorica delle tele di Sandro Chia, la delicata grazia floreale di Davide Benati, la delicatezza carica di memoria delle superfici di Ubaldo Della Volpe e qualche altra energia che si sta liberando dalla stretta dei precedenti vincoli rigidamente concettuali (ricordiamo qui, a titolo di esempio, l'interessante nuovo ciclo artistico di Franco Guerzoni) (151).

(151) E' stata programmaticamente esclusa la partecipazione degli artisti attivi negli anni Cinquan-

Alla base del discorso qui presentato sta la profonda convinzione dell'assoluta necessità di costruire i sim-

boli adeguati alla nostra epoca, per riattivare le energie che servano a far superare quella nevrotica dissociazione che spinge l'uomo contemporaneo sulla via dell'autodistruzione. Una necessità alla quale solo l'arte può far fronte, ritrovando il contatto con il mondo archetipico dell'inconscio collettivo. Se questo infatti parlava prima a livello della comunità per mezzo della religione, oggi ciò non è più possibile; come non sono ora riproponibili momenti collettivi di reintegrazione in una società che esalta le realizzazioni individuali esteriori in un contesto superficiale e conformista (l'unica 'ritualità' rimasta è quella delle mode deteriori che impongono gli standard sul piano dei consumi).

Occorre che le forze del progresso si rendano sensibili anche ai più profondi problemi della liberazione dalla schiavitù ora imposta da ciechi meccanismi sociali; il richiamo non può che andare alle forze che si battono per il rinnovamento sociale e politico, perché lo sguardo deve essere rivolto al futuro e non al passato e le verità della grande saggezza di tutti i tempi, debbono essere tolte dalle mani dei ciarlatani e degli imbroglioni, dalle paludi delle torbide mode di un occultismo e di un esoterismo ottusi e reazionari. Per ristabilire un nuovo umanesimo quella saggezza deve tornare a parlare all'uomo moderno, dall'interno di se stesso, attraverso l'inconscio collettivo che, come dice Jung, può ricostituire la comunicazione « fra la coscienza del presente, minacciata di sradicamento, e la totalità naturale, inconscia, intuitiva dell'antico passato » (152).

Per questo è necessario mettere da parte tutte le ideologie totalizzanti, usare nel modo migliore le facoltà razionali nel loro ambito specifico, lasciando il dovuto spazio alla essenziale attività simbolica. Schneider si chiedeva se sarebbe stato ancora possibile per gli uomini del nostro secolo accedere al significato del simbolo (153). Fiduciosi risponderemo in modo affermativo dicendo che questo è il compito storico dell'arte che, tuttavia, per ottenere il giusto risultato, richiede un minimo sforzo da parte del pubblico a cui è diretta; uno sforzo particolare

ta (Mario Merz rappresenta il caso singolare prima ricordato); solo per questo non è stato preso in considerazione il lavoro di alcuni artisti che hanno prodotto in aurea solitudine notevoli risultati e che non cessano di sorprendere.

(152) C. G. Jung, *Psicologia dell'archetipo del fanciullo*, cit., p. 167.

(153) M. Schneider, « La nascita musicale del simbolo », in M. Schneider, *Il significato della musica*, Milano, Rusconi, 1970.

(154) Definizione di M. Duchamp in un intervento a Huston (Texas) nell'aprile 1957, riportato con il titolo // *processo creativo*, in M. Duchamp, *Mercante del segno*, a cura di A. Bonito Oliva, Cosenza, Lericci, 1978, p. 162. La lucida visione sulla difficile missione dell'arte contemporanea e espressa in molte sue dichiarazioni, come è ben analizzato, in J. Chalupceky, « L'Europa e l'arte », *Flash Art*, n. 104, estate 1981, pp. 44-49.

(155) D.T. Suzuki, *Introduzione al Buddismo Zen*, Roma, Ubaldini-Astrolabio, 1970, p. 73.

che consiste nell'aprirsi senza riserve per permettere una specie di 'osmosi estetica'(154) fra l'autore dell'opera e un fruitore che sia disponibile a ricevere dall'opera il prezioso tesoro che può fornire, e non chiedere qualcosa di diverso come una spiegazione razionale. Per l'arte vale infatti quanto Suzuki dice della vita: « la vita è un fatto e nessuna spiegazione è necessaria o pertinente. Spiegare è un chiedere scusa, e perché dovremmo scusarci di vivere? » (155). Le spiegazioni qui fornite non vogliono assolutamente interferire con il flusso vitale del lavoro degli artisti, vogliono soltanto accennarvi ed invitare ad un rapporto con esso.